



ADAM FISCHER
W.A. MOZART
SYMPHONIES

VOL. 7 (1773)

Golfinguy Amadei Mozart

THE DANISH NATIONAL CHAMBER ORCHESTRA

SYMPHONY IN G MAJOR, NO. 27, KV 199, 161B

- | | |
|----------------------|------|
| 1 Allegro | 4:13 |
| 2 Andantino grazioso | 4:17 |
| 3 Presto | 5:34 |

SYMPHONY IN C MAJOR, NO. 22, KV 162

- | | |
|----------------------|------|
| 4 Allegro assai | 3:09 |
| 5 Andantino grazioso | 2:38 |
| 6 Presto assai | 1:44 |

SYMPHONY IN D MAJOR, NO. 23, KV 181, 162B

- | | |
|----------------------|------|
| 7 Allegro spiritoso | 4:53 |
| 8 Andantino grazioso | 2:03 |
| 9 Presto assai | 2:00 |

SYMPHONY IN B-FLAT MAJOR, NO. 24, KV 182, 173DA

- | | |
|-----------------------|------|
| 10 Allegro spiritoso | 3:58 |
| 11 Andantino grazioso | 2:18 |
| 12 Allegro | 3:04 |

SYMPHONY IN G MINOR, NO. 25, KV 183, 173DB

- | | |
|---------------------|------|
| 13 Allegro con brio | 9:44 |
| 14 Andante | 5:35 |
| 15 Menuetto | 3:02 |
| 16 Allegro | 6:36 |

Total playing time	65:19
--------------------	-------





ON THE SYMPHONIES

ADAM FISCHER

DATED SALZBURG, APRIL 1773

KV 161b, first movement, A young couple sit on the seashore. The waves break around them. The sunlight sparkles and the fresh breeze blows. The gulls fly over them in great arches, screaming.

Second movement, The young man and girl dance together. At first he leads, because he thinks that's how it should be. But soon they both feel that it is easier and surer if she leads. Then all at once they stop and look into each other's eyes. Time stands still. They dance on.

Third movement, The dance becomes wilder and wilder, they leap around, get carried away. They both laugh at how helpless and clumsy he is. Then things go well, and finally they are both dizzy. They are happy and exhausted.

DATED SALZBURG, APRIL 1773

KV 162, Allegro assai, a mood of departure. A little boy wants to do heroic deeds with his wooden sword (bar 26ff). Bar 38: The mother's eyes, happy at the sight of the boy. Chickens are running around all the time pecking at corn.

Second movement, Andantino grazioso: white cloud formations in the blue sky. In the grass one hears cicadas and grasshoppers.



Third movement, Presto assai: Two young dogs are playing, get entangled with each other, again and again lowering their tails and howling rhythmically. In the last bars the boy with the wooden sword comes up and whacks at them.

DATED SALZBURG, MAY 1773

KV 162b, first movement, first part, Allegro spiritoso: A gloriously sunny day in May, everything is live, everything is soaring and vibrant. The second subject is like a wagtail, happy in the sunshine. It hops around, its head twitching.

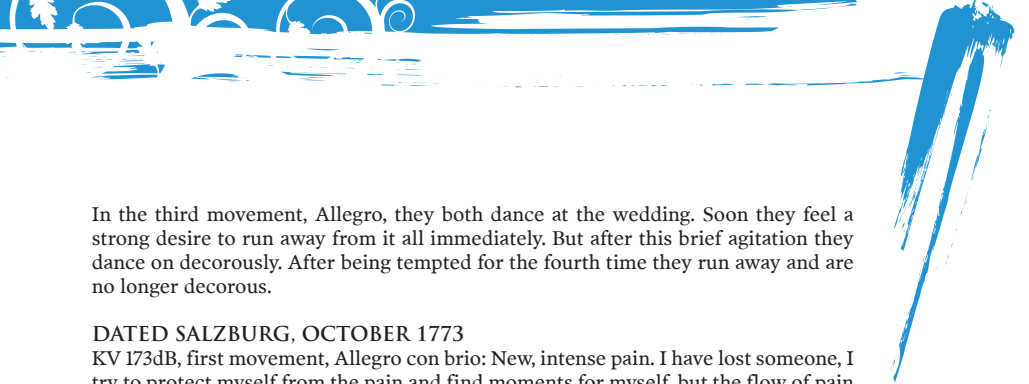
In the second part, Andante grazioso, I lie down in the grass, it gets quiet, I look at the blades of grass. From down here they look huge and mighty: far off a thrush sings.

In the third part (Presto assai) I get up and run off. I would like to be spirited and elegant, but I keep having to sneeze. Then I get a little melancholy, think about mortality, but forget it again.

DATED SALZBURG, OCTOBER 1773

KV 173dA, Allegro spiritoso: A young couple in love – they are trying in turn to be serious, but neither can manage it for very long. After the fourth attempt they give up and hug each other laughing.

Second movement, Andante grazioso: The girl is alone, it's early in the morning. A thaw. She thinks about the wedding, looks at her wedding dress and tries to imagine how she will feel when she has it on.



In the third movement, Allegro, they both dance at the wedding. Soon they feel a strong desire to run away from it all immediately. But after this brief agitation they dance on decorously. After being tempted for the fourth time they run away and are no longer decorous.

DATED SALZBURG, OCTOBER 1773

KV 173dB, first movement, Allegro con brio: New, intense pain. I have lost someone, I try to protect myself from the pain and find moments for myself, but the flow of pain carries me off again and again. I am pursued and cannot control my feelings.

Second movement, Andante: The next day. The pain has tired itself out. I think; I have calmed down a little, I think about my loss. I try to flee. I am exhausted.

Third movement, Menuetto: The pain has come back, I plead with it to spare me, I am shaken. Will it be like this forever? The trio: Again the distant past to which I am trying to escape.

Fourth movement, Allegro. The flow of pain catches up with me again at full force. I feel that the grief will be even worse than I had thought. I struggle through mud and bog and cannot see the goal. And again and again, the quiet moments when I think of the one I have lost. May he rest in peace, may I find my repose.



GEDANKEN ÜBER DIE SYMPHONIEN

ADAM FISCHER

DATIERT SALZBURG, APRIL 1773

KV 161b, Erster Satz, Ein junges Paar sitzt am Meeresstrand. Wellen schlagen auf. Die Sonne glitzert, frischer Wind weht. Möwen fliegen in großen Bögen herum, sie kreischen.

Zweiter Satz, Der Junge und das Mädchen tanzen miteinander. Am Anfang führt er sie, weil er denkt, dass sich das so gehört. Bald aber spüren beide, dass es leichter und sicherer wäre, wenn sie ihn führen würde. Und dann bleiben beide auf einmal stehen, schauen einander in die Augen. Die Zeit steht still. Dann tanzen sie weiter.

Dritter Satz, Ihr Tanz wird immer wilder, sie hüpfert umher, reißt ihn immer mehr mit. Sie lachen beide darüber, dass er zunächst etwas hilflos und unbeholfen wirkt. Dann klappt aber alles bestens, und am Ende ist es beiden schwindlig. Sie sind fröhlich und erschöpft.

DATIERT SALZBURG, APRIL 1773

KV 162, Allegro assai, Aufbruchsstimmung. Ein kleines Kind will mit seinem Holzschild Helden-taten vollbringen (Takt 26 ff), Takt 38: die Augen der Mutter, die sich des Knaben erfreut. Hühner laufen die ganze Zeit herum und picken Körner.

Zweiter Satz, andantino grazioso: weiße Wolkenkombinationen am blauen Himmel. Im Gras hört man Zikaden und Grillen.

Dritter Satz, presto assai: Zwei junge Hunde spielen miteinander, verknäulen sich ineinander, ziehen immer wieder den Schwanz ein und jaulen rhythmisch auf. In den letzten Takten kommt der Knabe mit dem Holzsword dazu und schlägt auf sie ein.

DATIERT SALZBURG, MAI 1773

KV 162b, Erster Satz, erster Teil, Allegro spiritoso: ein strahlender Sonnentag im Mai, alles lebt, alles schwebt, alles vibriert. Der Nebensatz ist wie eine Bachstelze, die glücklich ist in der Sonne. Sie springt herum, bewegt den Kopf ruckartig.

Im zweiten Teil, Andante grazioso, lege ich mich ins Gras, es wird ruhig, ich betrachte die Grashalme. Von unten erscheinen sie groß und mächtig, in der Ferne singt eine Drossel.

Im dritten Teil (Presto assai) stehe ich auf und laufe weg, ich möchte schneidig und elegant erscheinen, muss aber dauernd niesen. Dann werde ich etwas melancholisch, denke an die Vergänglichkeit, vergesse sie aber wieder.

DATIERT SALZBURG, OKTOBER 1773

KV 173dA, Allegro spiritoso: Ein junges verliebtes Paar, immer wieder versucht mal sie, mal er seriös zu sein, doch halten sie das beide nicht durch. Nach dem vierten Versuch geben sie es auf, und lachend umarmen sie sich.

Zweiter Satz, Andante grazioso: Das Mädchen ist allein, es ist früh am Morgen. Tauwetter. Sie denkt an die Hochzeit, betrachtet das Hochzeitskleid und stellt sich vor, wie sie sich darin fühlen wird.



Im dritten Satz, Allegro, tanzen beide auf der Hochzeit. Bald überkommt sie der Wunsch, sofort miteinander davonzulaufen. Nach der kurzen Aufregung tanzen sie aber züchtig weiter. Nach der vierten Versuchung laufen sie dann weg und sind nicht mehr züchtig.

DATIERT SALZBURG, OKTOBER 1773

KV 173dB, Erster Satz, Allegro con brio: Frischer, unmittelbarer Schmerz. Ich habe jemanden verloren, versuche mich vor dem Schmerz zu schützen und Augenblicke für mich zu finden, doch reißt mich der Schmerzstrom immer wieder mit, ich werde gejagt, ich kann meiner Gefühle nicht Herr werden.

Zweiter Satz, Andante. Am nächsten Tag. Der Schmerz ist ermüdet, ich denke, ich bin etwas beruhigt, ich denke an das Vergangene. Ich versuche zu flüchten. Ich bin erschöpft.

Dritter Satz, Menuetto: Der Schmerz ist wieder hier, ich flehe ihn an, mich zu schonen, ich bin aufgewühlt. Wird es immer so bleiben? Das Trio, wieder die ferne Vergangenheit, zu der ich zu flüchten versuche.

Vierter Satz, Allegro. Der Schmerzstrom erreicht mich wieder mit voller Wucht. Ich spüre, dass das Leid noch viel schlimmer wird, als ich gedacht habe. Ich kämpfe mich durch Schlamm und Moor und sehe das Ziel nicht. Und immer wieder die stillen Augenblicke, in denen ich an den Verlorenen denke. Möge er in Frieden ruhen, möge ich meine Ruhe finden.



TANKER OMKRING SYMFONIERNE

AF ADAM FISCHER

DATERET SALZBURG, APRIL 1773

KV 161b, førsesats, Et ungt par sidder ved havets bred. Bølgerne slår mod stranden. Solen glitrer, og der blæser en frisk vind. Mågerne flyver i store buer over dem og skriger.

Andensats, Den unge mand og pigen danser sammen. I begyndelsen fører han dansen, fordi han mener, at sådan bør det være. Men snart fornemmer de begge, at det er lettere og sikrere, hvis hun fører an. Så stopper de lige pludselig op og ser hinanden i øjnene. Tiden står stille. De danser videre.

Tredjesats, Dansen bliver stadig vildere, hun hopper rundt, han bliver mere og mere revet med. De ler begge over, hvor hjælpeløs og ubehændig han er. Men så går det fint, og til sidst er de begge svimle. De er lykkelige og udmattede.

DATERET SALZBURG, APRIL 1773

KV 162, Allegro assai, opbrudsstemning. Et lille barn vil udføre heltegerninger med sit træsværd (takt 26ff), takt 38: moderens øjne, som glæder sig ved synet af drengen. Høns løber hele tiden omkring og pikker korn.

Andensats, Andantino grazioso: hvide skyformationer på den blå himmel. I græsset høres cikader og græshopper.

Tredjesats, Presto assai: To unge hunde leger, bliver filtret ind i hinanden, stikker halen mellem benene og hyler rytmisk op. I de sidste takter kommer drengen med træsværdet til og slår løs på dem.

DATERET SALZBURG, MAJ 1773

KV 162b, førstesats, første del, allegro spiritoso: en strålende solskinsdag i maj, alt lever, alt svæver, alt vibrerer. Sidetemaet er som en vipstjært, der er lykkelig i solskinnet. Den hopper rundt, bevæger hovedet i ryk.

I anden del, Andante grazioso, lægger jeg mig ned i græsset, det bliver stille, jeg betragter græsstråene. Nedefra virker de store og mægtige, i det fjerne synger en drossel.

I tredje del (Presto assai) rejser jeg mig og løber afsted, jeg vil gerne virke kæk og elegant, men skal konstant nyse. Så bliver jeg noget melankolsk, tænker på forgængeligheden, men glemmer den igen.

DATERET SALZBURG, OKTOBER 1773

KV 173dA, Allegro spiritoso: Et ungt forelsket par, de prøver skiftevis at være seriøse, men ingen af dem kan klare det ret længe. Efter fjerde forsøg opgiver de og krammer hinanden leende.

Andensats, Andante grazioso: Pigen er alene, det er tidligt om morgenen. Tøvejr. Hun tænker på brylluppet, ser på sin brudekjole og prøver at forestille sig, hvordan hun vil føle sig, når hun har den på.

I tredjesats, Allegro, danser de begge til brylluppet. Snart føler de et stærkt ønske om at stikke af fra det hele med det samme. Efter den korte ophidselse danser de dog ærbart videre. Efter at have været fristet for fjerde gang løber de så bort og er ikke længere ærbare.

DATERET SALZBURG, OKTOBER 1773

KV 173dB, førsesats, Allegro con brio: Ny, umiddelbar smerte. Jeg har mistet nogen, forsøger at beskytte mig mod smerten og finde øjeblikke til mig selv, men smertestrømmen river mig med igen og igen, jeg bliver jaget, jeg kan ikke kontrollere mine følelser.

Andensats, Andante. Næste dag. Smerten er blevet træt, jeg tænker, jeg er noget beroliget, jeg tænker på det svundne. Jeg forsøger at flygte. Jeg er udmattet.

Tredjesats, Menuetto: Smerten er vendt tilbage, jeg bønfalder den om at skåne mig, jeg er oprevet. Vil det forblive sådan for altid? Trioen, igen den fjerne fortid, som jeg forsøger at flygte til.

Fjerdesats, Allegro. Smertestrømmen når mig påny med fuld kraft. Jeg føler, at sorgen vil blive endnu værre end jeg har troet. Jeg kæmper mig gennem mudder og mose og kan ikke se målet. Og igen og igen de stille øjeblikke, hvor jeg tænker på den jeg har mistet. Måtte han hvile i fred, måtte jeg finde min ro.

THE UNIQUE SYMPHONY?

BY CLAUD JOHANSEN

In 1773 Mozart wrote a symphony in G minor. At the time a symphony traditionally signalled grandeur, pomp, festivity or idyll. And along comes a 17-year-old provincial composer and makes his symphony explode in our faces: hammering syncopations, descending, lonely melodies and aggressive outbreaks of fury that send messages of rebellion and despair. It is as if the young composer is donning a dark mask and filling his normally so accommodating music with a hitherto unknown brutality and a raging temper. The music marks a quantum leap in the succession of symphonies – it is so passionate that you sense small blue flames licking the sides of the instruments. Some call it “the Little G Minor Symphony” simply to distinguish it from the more famous G minor symphony (no. 40), but as anyone can hear the name is an insult. It is Mozart’s first truly great symphony. It sounds like Romantic music forty years ahead of its time, and it is hardly strange that many writers about Mozart have attempted to find a human explanation. What happened in 1773? Was the man undergoing a crisis? Is this youthful rebellion? The truth is that we are unlikely to find out. The letters do not speak of problems, nor do other sources mention the slightest thing of that kind. But there is one thing we can say with certainty: he went on a journey to Vienna, and he heard a new kind of music there.

The new fashion was music in minor keys: serious, temperamental and moving music. The first experiments had been in Gluck’s Don Giovanni ballet from 1761. The ideas were developed further by Traetta in the opera Iphigenia in Tauris (1763). Count Zinzendorf saw and heard this ‘furious’ music: “The point where Orestes dreams of his mother is described quite realistically, and it gives rise to a scene with Furies which, since the ballet Don Giovanni, has now become a natural part of the French theatre in Vienna”. Furious music had become fashionable. The fashion spread, and around 1760 took the leap from the opera to the concert halls. In 1773 Mozart may have been fortunate enough to hear (or study) the minor-key symphonies of Johann Christian Bach, Dittersdorf and Vanhal. We know with certainty that he knew several of Haydn’s experiments.

Posterity has given this violently ‘modern’ music the name Sturm und Drang, but this is rationalization after the fact. Sturm und Drang was a German literary phenomenon. The concept comes

from a play about the American War of Independence by Maximilian Klinger. But that is from 1776, and many of the musical counterparts were written before it. There was apparently an urge for wildness and rebellion in many of the arts. The aim of the writers was to frighten, amaze and overwhelm the reader with strong feelings. The attitude was anti-rational and subjective – not rarely, it involved uncontrollable rage. This rubbed off on painting, where pictures of storms and shipwrecks became the great fashion. Nightmares could now serve as inspiration. To the shuddering joy of the audiences, modern theatre sets represented fearsome Gothic dungeons, and in 1764 Horace Walpole published *The Castle of Otranto* – the classic English Gothic novel.

The style was meant as a provocation, and it was surprisingly aggressive – probably much more so than we can grasp today. The composers only used it on special occasions – Haydn most frequently, and it was probably his attempts that stimulated Mozart. The cello virtuoso Boccherini boldly stole the ending of Gluck's violent *Don Giovanni* ballet and used it as the final movement of a symphony which, to put it mildly, differs from everything else the man wrote. He felt it was necessary to give it the title *The House of the Devil*, so that there was some sort of pretext for the brutality. These were the kinds of associations the new musical style evoked, and the Vienna audiences appear to have loved both the shudder and the modern, serious idiom.

The *Sturm und Drang* music (as we call it for want of a better name) has a number of elements in common: quivering tremolos, stamping syncopations, rhetorical outbursts and great leaps in the melody parts. The style had a long life. The furious musical outbursts in the theatrical funeral cantatas that Joseph Martin Kraus wrote for the burial of the murdered Gustav III in Stockholm in March 1792 can be traced directly back to the old Viennese *Fury* music.

Mozart encountered Gluck's ballet music and studied Haydn's symphonies. Then he went home to Salzburg and did it better than all the others. It is not certain that his *G Minor Symphony* is testimony to anything personal. It may also be his gifted contribution to the new style.

We must not forget that Mozart was first and foremost a man of the theatre. He loved to dress up and had experienced the Italian Carnival more than once. He was good at changing character – also as a composer; a practical ability for a man who need to characterize many different people in an opera at the same time. In the G Minor Symphony he makes himself dramatic, but we can see that it is probably just a journey into the darkness and back if we consider the works that came immediately before and after it. No trace of rebellion – everything as before. Or almost everything, for the furious style had still left its traces in him. He did not forget it, and he found a use for it many years later when he had the Stone Guest send Don Giovanni directly down into the flames of Hell. He used similar thumping syncopation and rugged minor-key eruptions in his great piano concertos in C minor and D minor. And in his very last opera, The Magic Flute, it was the same ragged, stabbing sounds that followed the Queen of the Night both up and down through the stage floor.

It will always remain guesswork to say that 17-year-old Mozart may have associated minor keys and rhythmic violence with death and the underworld. He himself never says a word about it, so to call the symphony an expression of a personal crisis is also pure guesswork.

The mask goes on and the mask comes off again – it is all a game in earnest. It was not necessarily the 17-year-old Mozart who had changed. But it is the 17-year-old Mozart's music that changes us.



DIE EINZIGARTIGE SINFONIE?

VON CLAUD JOHANSEN

Mozart schrieb 1773 eine Sinfonie in g-Moll. Zu dieser Zeit signalisiert eine Sinfonie herkömmlicherweise Größe, Pomp, Fest oder Idyll. Hier kommt nun ein siebzehnjähriger Provinzkomponist und lässt seine Sinfonie vor uns explodieren: hämmernde Synkopen, fallende einsame Melodien und aggressive Wutausbrüche, die Aufruhr und Verzweiflung ahnen lassen. Es scheint, als setze sich der junge Komponist eine dunkle Maske auf und fülle seine sonst so zuvorkommende Musik mit einer bisher unbekannten Brutalität und einem rasenden Temperament. Die Musik bezeichnet einen Quantensprung in der Reihe der Sinfonien; sie ist so leidenschaftlich, dass man förmlich spürt, wie blaue Flämmchen an den Instrumenten züngeln. Einige nennen sie „die kleine g-Mollsinfonie“, was nur daran liegen kann, das man sie von der berühmteren g-Mollsinfonie (Nr. 40) unterscheiden möchte. Doch diese Bezeichnung ist, wie jeder hören kann, eine Beleidigung. Die Sinfonie ist Mozarts erste wirklich große. Sie klingt wie romantische Musik vierzig Jahre zu früh, weshalb es nicht weiter überrascht, dass viele Mozartautoren nach einer menschlichen Erklärung gesucht haben: Was passierte 1773? War der Mann in einer Krise? Ist das Jugendrevolte? Die Wahrheit lautet, dass wir es wohl kaum erfahren werden. Die Briefe zeugen nicht von Problemen, und auch andere Quellen enthalten nicht die kleinste Andeutung in diese Richtung. Eines aber wissen wir mit Sicherheit: Er unternahm eine Reise nach Wien, und hier hörte er neue Musik.

Die neue Mode des Jahres war Musik in Moll. Ernst, temperamentvoll und ergreifend. Die ersten Versuche machte Gluck 1761 mit seinem Ballett Don Juan. Traetta führte die Ideen 1763 in seiner Oper Ifigenia in Tauride weiter. Graf Zinzendorf sah und hörte die rasende Musik und meinte, die Stelle, an der Orestes von seiner Mutter träumt, werde ganz wirklichkeitsgetreu geschildert, was zu dem Furienauftritt berechtigte, der seit dem Ballett Don Juan in Wien zu einem natürlichen Teil des französischen Theaters geworden sei. Die furiose Musik war in Mode gekommen, griff um sich und sprang schon um 1760 von der Oper auf die Konzertsäle über. Mozart konnte 1773 mit ein wenig Glück Mollsinfonien von Johann Christian Bach, Dittersdorf und Vanhal hören (oder studieren). Mit Sicherheit wissen wir, dass er mehrere von Haydns Versuchen kannte.

Die Nachwelt hat der heftigen modernen Musik die Bezeichnung Sturm und Drang angeheftet, was allerdings wohl als Rationalisierung zu bezeichnen ist. Sturm und Drang war ein deutsches Literaturphänomen. Der Begriff entstammt einem im amerikanischen Freiheitskrieg spielenden Schauspiel von Friedrich Maximilian Klinger. Das Stück wurde jedoch erst 1776 geschrieben, viele der musikalischen Pendants sind aber älter. Anscheinend herrschte jedoch in vielen Kunstarten der Drang zu Tollheit und Auflehnung. Die Autoren wollten den Leser mit starken Gefühlen erschrecken, verblüffen und überwältigen. In die antirationale und subjektive Haltung fließt nicht selten eine unbeherrschte Wut ein. Das färbt auf die Malerkunst ab, wo Bilder von Sturm und Schiffbruch zur großen Mode werden. Der Alptraum soll nun als Inspiration dienen. Moderne Theaterkulissen bilden zum schauernden Ergötzen des Publikums schauerliche Verliese ab. 1764 erscheint dann Walpoles „Castle of Otranto“, ein echter Schauerroman.

Der Stil war als Provokation gedacht und wirkte überrumpelnd aggressiv, sicher weit stärker, als wir heute begreifen. Die Komponisten nutzten ihn nur zu besonderen Gelegenheiten, besonders häufig machte das Haydn, und vermutlich waren es seine Versuche, die Mozart anregten. Der Cellovirtuose Boccherini stahl kühn den Schluss von Glucks stürmischem Don-Juan-Ballett und benutzte ihn als Finale einer Sinfonie, die sich gelinde gesagt von allem unterscheidet, was der Mann sonst geschrieben hat. Er empfand es als notwendig, der Sinfonie den Titel Das Haus des Teufels mitzugeben, was die Brutalität gleichsam entschuldigen sollte. Derartige Assoziationen weckte der neue Musikstil, und das Wiener Publikum liebte offenbar den Schauer und die moderne ernste Sprache.

Die Sturm-und-Drang-Musik (die diesen Namen nur in Ermangelung eines besseren trägt) weist mehrere gemeinsame Elemente auf. Bebende Tremoli, stampfende Synkopierungen, rhetorische Ausbrüche und große Sprünge der Melodiestimmen. Der Stil hält lange. Die rasenden musikalischen Ausbrüche in der theatralischen Begräbniskantate, die Joseph Martin Kraus 1792 für das Stockholmer Begräbnis des ermordeten Gustav III. schrieb, lässt sich direkt auf die alte Wiener Furienmusik zurückführen.

Mozart lernte Glucks Ballettmusik kennen und studierte Haydns Sinfonien, worauf er nach Salzburg zurückging und es besser machte als alle anderen. Es ist also nicht sicher, dass man es bei seiner Sinfonie in g-Moll mit einem persönlichen Zeugnis zu tun hat. Es kann sich dabei auch um seinen begabten Beitrag zu diesem Stil handeln.

Man darf nicht vergessen, dass Mozart in erster Linie Theatermann war. Er verkleidete sich liebend gern und hatte den italienischen Karneval mehr als einmal miterlebt. Er konnte gut den Charakter wechseln, auch als Komponist, eine praktische Eigenschaft für einen Mann, der in einer Oper viele Personen auf einmal charakterisieren musste. In der Sinfonie in g-Moll macht er auf Dramatik, doch wenn man sich die unmittelbar davor und danach liegenden Werke anschaut, wird deutlich, dass es sich wohl nur um eine Reise ins Dunkel und zurück handelt. Keine Spur von Aufruhr, alles bleibt beim Alten. Oder fast alles, denn der furiose Stil hat sich doch eingelagert. Er vergisst ihn nicht und braucht ihn viele Jahre später, als sein Steinerner Gast Don Giovanni direkt hinunter in die Flammen der Hölle schickt. Ähnlich stampfende Synkopen und zerrissene Mollausbrüche verwendet er auch in seinen großen Klavierkonzerten in c-Moll und d-Moll, und auch in seiner letzten Oper, der Zauberflöte, sind es die gleichen zerrissenen und stampfenden Klänge, die der Königin der Nacht in die Bühnenversenkung folgen und ihren Aufstieg begleiten.

Dass der siebzehnjährige Mozart die Molltonart und die rhythmischen Brutalitäten vielleicht mit Tod und Unterwelt verband, lässt sich demnach nur vermuten. Er selbst erwähnt das nie auch nur mit einem Wort, weshalb es wie gesagt reine Vermutung bleibt, wenn man die Sinfonie als Ausdruck einer persönlichen Krise bezeichnet.

Maske auf und Maske ab – das Ganze ist ein ernstes Spiel. Der siebzehnjährige Mozart hat sich nicht unbedingt verändert. Doch die Musik des siebzehnjährigen Mozart verändert uns.



DEN ENESTÅENDE SYMFONI?

AF CLAUS JOHANSEN

I 1773 skriver Mozart en symfoni i g-mol. På dette tidspunkt sender en symfoni traditionelt signaler om storhed, pomp, fest eller idyl. Og her kommer så en 17-årig provinskomponist og lader sin symfoni eksplodere i hovedet på os: Hamrende synkoper, nedadgående ensomme melodier og aggressive raseriudbrud, som sender budskaber om oprør og fortvivlelse. Det er, som om den unge komponist tager en mørk maske på og fylder sin ellers så imødekommende musik med en hidtil ukendt brutalitet og et rasende temperament. Musikken betegner et kvantespring i rækken af symfonier - den er så lidenskabelig, at man fornemmer små blå flammer slikke op ad instrumenterne. At nogen kalder den "den lille g-molsymfoni" skyldes kun ønsket om at adskille den fra den mere berømte g-molsymfoni (nr. 40), men som enhver kan høre, er tilnavnet en fornærmelse. Den er Mozarts første virkeligt store. Den lyder som romantisk musik 40 år for tidligt, og det er ikke sært, at mange Mozart-forfattere har forsøgt at finde en menneskelig forklaring: Hvad skete der i 1773? Var manden i krise? Er dette et ungdomsoprør? Sandheden er, at vi næppe får det at vide. Brevene taler ikke om problemer og øvrige kilder nævner heller ikke det mindste i den retning. Men én ting kan vi sige med sikkerhed: Han foretog en rejse til Wien, og her hørte han ny musik.

Den nye mode det år var musik i mol. Alvorlig, temperamentsfuld og gribende. De første forsøg blev gjort i Glucks Don Juan-ballet fra 1761. Idéerne blev ført videre af Traetta i operaen *Ifigenia in Tauride* (1763). Grev Zinzendorf så og hørte den rasende musik: "Det sted, hvor Orestes drømmer om sin moder, bliver beskrevet helt realistisk, og det giver anledning til et optrin med furier, som siden balletten Don Juan nu er blevet en naturlig del at det franske teater i Wien". Den furiose musik var blevet mode. Moden greb om sig og sprang omkring 1760 fra operaen til koncertsalene. I 1773 kunne Mozart med lidt held høre (eller studere) mol-symfonier af Johann Christian Bach, Dittersdorf og Vanhal. At han kendte flere af Haydns forsøg, ved vi med sikkerhed.

Eftertiden har givet den voldsomme moderne musik betegnelsen Sturm und Drang, men det er en eftertænkning. Sturm und Drang var et tysk litterært fænomen. Begrebet stammer fra et

skuespil om den amerikanske frihedskrig af Maximillian Klinger. Men det er fra 1776, og mange af de musikalske sidestykker er skrevet tidligere. Der var tilsyneladende en trang til vildskab og oprør i mange kunstarter. Målet for forfatterne bliver at skræmme, at forbløffe og at overvælde læseren med stærke følelser. Indstillingen er antirationel og subjektiv - ikke sjældent indgår ukontrolleret raseri. Det smitter af på malerkunsten, hvor billeder af storm og skibbrud bliver den store mode. Mareridt skal nu tjene som inspiration. Moderne teaterdekorationer fremstiller til publikums gysende fryd frygtelige gotiske fængsler. Og i 1764 udgiver Walpole sin "Castle of Otranto" - en ægte skrækroman.

Stilen var ment som en provokation, og den var overrumplende aggressiv - nok meget mere end vi fatter i dag. Komponisterne benyttede den kun ved særlige lejligheder - Haydn mest flittigt, og det var sikkert hans forsøg, som satte Mozart i gang. Cellovirtuosen Boccherini stjal modigt slutningen af Glucks voldsomme Don Juan-ballet og brugte den som finale i en symfoni, som mildt sagt adskiller sig fra alt, hvad den mand ellers skrev. Han følte det nødvendigt at give den titlen Djævelens Hus, så der ligesom var en undskyldning for brutaliteten. Det var den slags associationer, den nye musikstil vakte, og det wienske publikum har åbenbart elsket både gyset og det moderne alvorlige sprog.

Sturm und Drang-musikken (som vi kun kalder den i mangel af bedre navn) har en række elementer til fælles: Skælvende tremoli, stampende synkoperinger, retoriske udbrud og store spring i melodistemmerne. Stilen holder længe. De rasende musikalske udbrud i den teatraliske begravelseskantate, Joseph Martin Kraus skrev til den myrdede Gustav den 3.'s begravelse i Stockholm i marts 1792, kan føres direkte tilbage til den gamle wienske furiemusik.

Mozart mødte Glucks balletmusik og studerede Haydns symfonier. Så tog han hjem til Salzburg og gjorde det bedre end alle de andre. Det er ikke sikkert, at hans g-molsymfoni er et personligt vidnesbyrd. Den kan også være hans begavede bidrag til den nye stil.

Vi må ikke glemme, at Mozart først og fremmest var teatermand. Han elskede at klæde sig ud og havde oplevet det italienske karneval mere end én gang. Han var god til at skifte karakter – også som komponist – en praktisk egenskab for en mand, der har brug for at karakterisere mange personer i en opera på én gang. I g-molsymfonien gør han sig dramatisk, men at det nok blot er en rejse ind i mørket og retur, kan vi se, hvis vi betragter de værker, som kommer umiddelbart før og efter. Ingen spor af oprør – alt ved det gamle. Eller næsten alt, for den furiose stil har alligevel lagret sig. Han glemmer den ikke, og han får brug for den mange år senere, da han lader Stengæsten sende Don Giovanni direkte ned i Helvedes flammer. Han bruger lignende stampende synkoper og forrevne mol-udbrud i sine store klaverkoncerter i c-mol og d-mol. Og i den allersidste opera, Trylleflojten, er det de samme forrevne og huggende klange, som følger Nattens Dronning både op og ned gennem scenegulvet.

At den 17-årige Mozart måske har sat moltonearten og de rytmiske brutaliteter i forbindelse med død og underverden, er og bliver et gæt. Selv nævner han det aldrig med et ord, så at kalde symfonien et udtryk for en personlig krise er og bliver gætværk.

Masken på og masken af igen – det hele er en alvorlig leg. Det er ikke nødvendigvis den 17-årige Mozart, som har forandret sig. Men det er den 17-årige Mozarts musik, som forandrer os.





MOZART AND THE FRENCH HORN

BY CLAUD JOHANSEN

Mozart is no great composer for brass instruments. He never uses the trumpet as a melody instrument, and usually the trombones are only present as support for choruses. The only ones allowed to stick their brass necks out a little are the French horns, which are sometimes assigned a theme or a small melodic transition. While the great passages are in the strings and woodwinds, Mozart uses the horns as a kind of glue in the orchestra. It is the middle register he prefers, and the orchestral horns often function as a common denominator that links the high flutes, oboes and violins with the low cellos, bassoons and double-basses. For the most part they play long chordal notes, signals and fanfares. They support and lift the orchestra in the powerful passages and it is to a great extent the horns that make the Mozart orchestra sound like an orchestra.

The natural horns of the Mozart period differed radically from their modern successors. They managed without keys and valves. Everything was left to the musician's control of lips, air flow and nerves. In the paintings from the period we see how, both in the opera and the concert hall, the old natural horns were held high with the bell raised above the head of the (often standing) musician. It looked and sounded impressive, and it could be done because the horn player only used the notes he could produce with his lips – the so-called natural tones. For each new key the horn or parts of it had to be replaced.

In Mozart's youth horn playing underwent a minor revolution. In Dresden and Paris musicians experimented with new techniques. The new horns grew smaller. The 'hunting' look disappeared, but on the other hand the instruments became better suited to sophisticated chamber music. At the same time the horn players began to hold the horn along the side, so that the now seated musician could put his hand into the bell and lower the note a semitone or a whole tone when the music so required. This meant that in the right hands the horn could now play small melodies, and soon we encounter the designation 'hand-stopped horn'. Early in the 1700s brass 'crooks' had been invented, which could increase or decrease the length of the horn. The musician no longer needed to change instruments every time he had to play in a new key – it was enough to change a crook. In the 1750s the system was developed and improved. The result was the so-called 'invention horn', which with its sophisticated system of replaceable crooks enabled the musician to play in well nigh any key.

Normally Mozart prescribes two horns, but in a few serenades and symphonies (for example no. 25 in G minor) he uses four. They are ordered in two groups, each tuned in its own key. This enables him to have at least two horns at the same time – even when the modulations are so fast that the horn players have no time to change crooks. In several of the works one experiences how the horn parts jump back and forth between group 1 and group 2.

We can see that Mozart followed the development of the horn in his scores. The operas of his youth and most of the early symphonies can be played directly with raised Baroque horns and quite without stopped notes. The late piano concertos, the chamber music and the operas from Vienna are impossible without them. In Salzburg he was already working closely with the horn virtuoso Leutgeb, who was one of the first to use the new technique. On his Paris journey in 1778 he composed music for the Bohemian Punto, the greatest horn virtuoso of the age – and perhaps of all time. “Punto blows magnifique”, Mozart writes in a letter to his father. Punto was not just anyone. He was born as a son of a bonded serf, became a musician and died in 1803, recognized as one of the world's leading horn virtuosos as well as a hero of the revolution. At his funeral in 1803, at the wish of the deceased, the whole of Mozart's Requiem was performed (interestingly enough, one of the very few Mozart scores with no horn).

After Mozart's departure from Salzburg in 1781 he continued to collaborate with the horn player Leutgeb, who had in the meantime supplemented his musical activities with a cheese-importing firm in Vienna. The two worked together with much friendly teasing. Mozart furnished his friend with a quintet and four magnificent solo concertos which show that he respected the (by now rather tired) horn virtuoso.

The fresh, uneven, speaking quality of the horn of the Mozart period can be imitated on the instruments of our own day with valves. The modern sound is possibly a little more polished, but the horn players of today have an assurance that the old horn players might well have envied. In letters and in rather harsh comments in several of the preserved scores we can also see that Mozart was not deaf to the weaknesses of the natural horn, and that he certainly had a feeling for the entertaining qualities of a horn that misses the right note.

MOZART UND DAS HORN

VON CLAUD JOHANSEN

Mozart ist kein Blechbläserkomponist. Er benutzt die Trompete nie als Melodieinstrument und die Posaunen meist nur als Unterstützung für den Chor. Nur die Hörner dürfen sich ein bisschen vorwagen, ihnen wird ab und zu ein Thema oder ein kleiner melodischer Übergang zugeteilt. Die großen Prozesse liegen bei Streichern und Holzbläsern, die Hörner setzt Mozart dagegen als eine Art Orchesterleim ein. Er bevorzugt das Zwischenregister, wobei die Orchesterhörner oft als gemeinsamer Nenner dienen, der die hohen Flöten, die Oboen und Geigen mit den tiefen Celli, den Fagotten und Kontrabässen verbindet. Meist spielen sie lange Akkordtöne, Signale und Fanfaren. Sie unterstützen und heben das Orchester an den kräftigen Stellen. Es sind in hohem Maß die Hörner, die das Mozartorchester wie ein Orchester klingen lassen.

Die Naturhörner der Mozartzeit unterscheiden sich drastisch von ihren modernen Nachfahren. Sie kommen ohne Klappen und Ventile aus. Alles hängt davon ab, inwieweit der Musiker Lippen, Luftstrom und Nerven beherrscht. Auf zeitgenössischen Gemälden ist zu sehen, wie man in Oper und Konzertsaal die alten Naturhörner hochhält und dabei das Schallstück über den Kopf des (oft stehenden) Musikers hebt. Das sah gut aus, klang beeindruckend und war machbar, weil der Hornist nur die Töne verwendete, die er mit den Lippen hervorbringen konnte, die sogenannten Naturtöne. Bei jeder neuen Tonart musste man Teile des Horns oder das ganze Instrument austauschen.

In Mozarts Jugend erlebte das Hornspiel eine kleinere Revolution. In Dresden und Paris experimentierte man mit neuen Techniken. Die neuen Hörner wurden kleiner. Der Jagdeindruck verschwand, dafür eigneten sich die Instrumente jetzt besser für verfeinerte Kammermusik. Gleichzeitig gingen die Hornisten dazu über, das Horn seitlich zu halten, sodass der nun sitzende Musiker seine Hand in das Schallstück stecken und den Klang einen halben oder ganzen Ton senken konnte, wenn die Musik das verlangte, was wiederum bedeutete, dass das Horn in den richtigen Händen nun kleine Melodien spielen konnte. Bald stößt man dann auch auf die Bezeichnung „Handhorn“. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts hatte man Messingbügel erfunden, mit denen sich das Horn verkürzen oder verlängern ließ. Der Musiker brauchte nicht mehr das Instrument zu wechseln, wenn er in einer neuen Tonart spielen musste, es reichte, einen Messingbügel auszu-

tauschen. Dieses System wurde in den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts weiterentwickelt und verbessert. Dadurch erhielt man das sogenannte Inventionshorn, das es dem Musiker durch ein raffiniertes System auswechselbarer Bügel ermöglichte, so gut wie in allen Tonarten zu spielen.

Normalerweise schreibt Mozart zwei Hörner vor, doch in vereinzelt Serenaden und Sinfonien (z. B. der Nr 25 in g-Moll) benutzt er vier. Die Hörner sind in zwei, in unterschiedlichen Tonarten gestimmte Gruppen eingeteilt, was ihm die Möglichkeit bietet, gleichzeitig mindestens zwei Hörner spielen zu lassen, auch wenn die Modulationen so schnell sind, dass die Hornisten es nicht schaffen, den Bügel zu wechseln. In mehreren dieser Werke erlebt man, dass die Hornstimmen zwischen Gruppe eins und Gruppe zwei hin- und herspringen.

Mozarts Partitur ist zu entnehmen, dass er die Entwicklung des Horns mitverfolgte. Seine Jugendopern und die meisten der frühen Sinfonien lassen sich ohne Weiteres mit erhobenem Barockhorn und ganz ohne Stopptöne spielen. Die späten Klavierkonzerte, die Kammermusik und die Wiener Opern dagegen sind ohne unmöglich. Bereits in Salzburg arbeitete er eng mit dem Hornvirtuosen Leitgeb zusammen, der sich als einer der ersten dieser neuen Technik bediente. Auf seiner Reise nach Paris im Jahr 1773 komponierte Mozart Musik für den Böhmen Punto, den größten Hornvirtuosen der damaligen Zeit und vielleicht aller Zeiten. „Punto bläst magnifique“, schrieb Mozart in einem Brief an seinen Vater. Punto war nicht einfach irgendwer. Er wurde als armer, leibeigener Musiker geboren und starb 1803 anerkannt als einer der weltweit führenden Hornvirtuosen und als Held der Revolution. Bei seinem Begräbnis im Jahr 1803 führte man auf Wunsch des Verstorbenen Mozarts Requiem auf (interessanterweise eine der ganz wenigen Mozartpartituren ohne Horn).

Nachdem Mozart Salzburg 1781 verlassen hatte, setzte er die Zusammenarbeit mit dem Hornisten Leitgeb fort, der seine Musikertätigkeit in der Zwischenzeit um eine Wiener Käseimportfirma erweitert hatte. Die beiden arbeiteten unter freundschaftlichen Neckereien zusammen. Mozart versorgte den Freund mit einem Quintett und vier herrlichen Solokonzerten, die zeigen, wie sehr er den allmählich etwas müden Hornvirtuosen respektierte.

Die frische, ungleichmäßige und sprechende Qualität des Horns der Mozartzeit lässt sich auf unseren modernen Ventilinstrumenten gut nachahmen. Der moderne Klang ist möglicherweise etwas abgeschliffener, doch unsere zeitgenössischen Hornisten besitzen schließlich eine Sicherheit, die sich die alten nur wünschen konnten. Aus Briefen und einigen ziemlich groben Anmerkungen in mehreren der erhaltenen Partituren ist auch ersichtlich, dass Mozart gegenüber der Verletzlichkeit des Naturhorns nicht taub war und ganz entschieden Sinn für die Unterhaltungsqualitäten eines daneben hauenden Horns hatte.





MOZART OG HORNET

AF CLAUS JOHANSEN

Mozart er ikke messingblæsernes komponist. Han bruger aldrig trompeten som melodiinstrument, og oftest er basunerne kun med som støtte for kor. De eneste, som får lov at stikke næsen lidt frem, er hornene, som af til bliver tildelt et tema eller en lille melodisk overgang. Mens de store forløb ligger hos strygere og træblæsere, bruger Mozart hornene som en slags lim i orkestret. Det er mellemregistret, han foretrækker, og orkesterhornene fungerer ofte som en fællesnævner, der forbinder de høje fløjter, oboer og violiner med de dybe celloer, fagotter og kontrabasser. For det meste spiller de lange akkordtoner, signaler og fanfarer. De understøtter og løfter orkestret på de kraftige steder, og det er i høj grad hornene, som får Mozart-orkestret til at lyde som et orkester.

Mozart-tidens naturhorn adskiller sig drastisk fra deres moderne efterkommere. De klarer sig uden klapper og ventiler. Alt er overladt til musikerens kontrol over læber, luftstrøm og nerver. På datidens malerier ser vi, hvorledes man både i operaen og koncertsalen holdt de gamle naturhorn højt hævede med schalstykket løftet over (den ofte stående) musikers hoved. Det så flot ud og lød imponerende, og det kunne lade sig gøre, fordi hornisten kun benyttede sig af de toner, han kunne frembringe med læberne - de såkaldte naturtoner. For hver ny toneart måtte man udskifte hele eller dele af hornet.

I Mozarts ungdom gennemgik hornspillet en mindre revolution. I Dresden og Paris eksperimenterede man med nye teknikker. De nye horn blev mindre. Det jagtagtige forsvandt, men til gengæld blev instrumenterne mere egnede til forfinet kammermusik. På samme tid begyndte hornisterne at holde hornet langs siden, så den nu siddende musiker kunne stikke sin hånd ind i schalstykket og sænke lyden en halv eller en hel tone, når musikken krævede det. Det betød, at hornet i de rette hænder nu kunne spille små melodier, og snart møder vi betegnelsen "håndhorn". Tidligt i 1700-tallet havde man opfundet messingbøjler, som kunne forlænge eller forkorte hornets længde. Musikeren behøvede ikke længere at skifte instrument, hver gang han skulle spille i en ny toneart - det var nok at udskifte en messingbøjle. I 1750'erne blev systemet udviklet og forbedret. Resultatet blev det såkaldte inventionshorn, der med et raffineret system af udskiftelige bøjler satte musikeren i stand til at spille i så godt som alle tonearter.

Almindeligvis foreskriver Mozart to horn, men i enkelte serenader og symfonier (f.eks. nr. 25 i g-mol) bruger han fire. De er ordnet i to grupper, som er stemt i hver sin toneart. Det giver ham mulighed for at have mindst to horn med ad gangen, også når modulationerne går så hurtigt, at hornisterne ikke kan nå at skifte bøjle. I flere af de værker oplever man, hvorledes hornstems-erne springer frem og tilbage mellem gruppe 1 og gruppe 2.

At Mozart fulgte med i hornets udvikling, kan vi se i hans partiturer. Hans ungdomsoperaer og flertallet af de tidlige symfonier kan uden videre spilles med løftede barokhorn og helt uden stoptoner. De sene klaverkoncerter, kammermusikken og operaerne fra Wien er umulige uden. Allerede i Salzburg arbejdede han nært sammen med hornvirtuosen Leutgeb, som var en af de første, der brugte den nye teknik. På Paris-rejsen i 1778 komponerede han musik til böhmeren Punto; tidens – måske alle tiders – største hornvirtuos. "Punto bläst magnifique", skriver Mozart i et brev til sin far. Punto var ikke hvem som helst. Han var født som fattig livegen musiker og døde i 1803 anerkendt som en af verdens førende hornvirtuoser og som en af revolutionens helte. Ved hans begravelse i 1803 opførte man efter afdødes ønske hele Mozarts rekviem (interessant nok et af de ganske få Mozart-partiturer, som er uden horn).

Efter Mozarts opbrud fra Salzburg i 1781 fortsatte han samarbejdet med hornisten Leutgeb, der i mellemtiden havde udvidet sin musikervirksomhed med et osteimportfirma i Wien. De to arbejdede sammen under venskabelige drillerier. Mozart forsynede sin ven med en kvintet og fire pragtfulde solokoncerter, der viser, at han respekterede den efterhånden lidt trætte hornvirtuos.

Den friske uegale og talende kvalitet i Mozart-tidens horn kan godt efterlignes på vor tids instrumenter med ventiler. Den moderne klang er muligvis lidt mere poleret, men nutidens hornister har jo en sikkerhed, som de gamle nok kunne have ønsket sig. I breve og i temmelig barske bemærkninger i flere af de bevarede partiturer kan vi også se, at Mozart ikke var døv overfor naturhornets sårbarhed, og at han bestemt havde sans for de underholdningsmæssige kvaliteter i et horn, der rammer ved siden af.

ADAM FISCHER



The Hungarian-born Adam Fischer originates from Budapest and began his studies of conducting and composition at the Liszt Ferenc Academy of his home town. Further studies were completed with the legendary Hans Swarovsky in Vienna. Adam Fischer regularly conducts at all the major opera houses in Europe and the USA. His collaboration with the Wiener Staatsoper began in 1973, where he has led a large number of performances and highly successful premieres. In 1984 he gave his début at the Paris Opera (*Der Rosenkavalier*) and in 1986 at La Scala in Milan (*The Magic Flute*). In 1994 he made his début at the Metropolitan Opera New York with *Otello*. As of 2001 Adam Fischer holds also the position of General Music Director at the National Theatre of Mannheim. In 2001 he gave his premiere performance of Wagner's *Der Ring des Nibelungen* at Bayreuth. These performances were met with outstanding international media acclaim, which culminated to him being named „Conductor of the Year” by the German periodical *Opernwelt*. On the concert stage Adam Fischer is also a welcome guest of many of the world's most prestigious orchestras, such as the Vienna Philharmonic, Vienna Symphony Orchestra, Tonhalle Orchestra Zurich, Orchestre de Paris, London Philharmonic, Philharmonia Orchestra London, Royal Philharmonic, Chicago and Boston Symphony Orchestras, Tokyo Metropolitan Orchestra, NHK Symphony Orchestra as well as both the Hungarian National Philharmonic and the Hungarian Radio Symphony Orchestra, the latter of which he is also General Musik Director.

In 1987 Adam Fischer was co-founder of the Haydn Festival Eisenstadt in Austria. On this occasion he also founded the Austro-Hungarian Haydn Orchestra with which he continues to share a close collaboration up until today. Apart from concert and opera performances at the Haydn Festival Eisenstadt they have also recorded the complete symphonies of Joseph Haydn in the authentic Haydn Hall of the Esterházy Palace in Eisenstadt. This complete cycle was recorded by Nimbus Records.

As of 1998 he is Principal Conductor of the Danish National Chamber Orchestra in Copenhagen, with which he is presently recording all the „Opere Serie” of Wolfgang Amadeus Mozart. *Mitridate*, *Lucio Silla*, *Il Re Pastore* and *Idomeneo* have already been published; and *La Clemenza di Tito* will follow later.



1949 in Budapest geboren studierte Adam Fischer Komposition und Dirigieren zunächst in Budapest und dann in der Klasse von Hans Swarovsky in Wien. Adam Fischer dirigiert regelmäßig an den größten Opernhäusern Europas und der USA. Der Beginn seiner Zusammenarbeit mit der Wiener Staatsoper geht ins Jahr 1973 zurück. An diesem Haus hat er u.a. eine Reihe von Neuproduktionen geleitet. 1984 debütierte er an der Pariser Oper mit Der Rosenkavalier, 1986 an der Mailänder Scala mit Die Zauberflöte. Sein Debüt an der Metropolitan Oper in New York erfolgte 1994 mit Otello. Seit 2001 ist Adam Fischer Generalmusikdirektor am Nationaltheater Mannheim. 2001 dirigierte er Der Ring des Nibelungen zum ersten Mal in Bayreuth, was in der Presse große Begeisterung auslöste. Für diese Vorstellungen in Bayreuth wurde er 2002 von der deutschen Zeitschrift Opernwelt zum Dirigenten des Jahres gewählt.

Als Konzertdirigent ist Adam Fischer ein gern gesehener Gast in allen großen Musikzentren der Welt. So arbeitete er unter anderem mit folgenden Orchestern zusammen: Wiener Philharmoniker, Wiener Symphoniker, Tonhalle-Orchester Zürich, Orchestre de Paris, London Philharmonic, Philharmonia Orchestra London, Royal Philharmonic, Chicago und Boston Symphony Orchestra, Tokyo Metropolitan Orchestra, NHK Symphony Orchestra sowie mit der Ungarischen Nationalphilharmonie und dem Ungarischen Rundfunkorchester, wo er auch Chefdirigent ist.

Im Jahre 1987 war er Mitinitiator der Haydnfestspiele in Eisenstadt, für die er die Österreichisch-Ungarische Haydnphilharmonie gegründet hat. Außer Konzerten und Operaufführungen bei den Festspielen hat er mit der Haydnphilharmonie im Haydnsaal des Schlosses Esterházy zwischen 1987 und 2001 sämtliche Symphonien Josef Haydns für Nimbus Records eingespielt.

Seit 1998 ist er auch Chefdirigent der Sinfonietta des Dänischen Rundfunks, mit der er zur Zeit alle „Opere Serie“ von Mozart aufnimmt. Davon sind Mitridate, Lucio Silla, Il Re Pastore und Idomeneo bereits erschienen, La Clemenza di Tito erscheinen später.

Adam Fischer er født i Budapest i 1949 og uddannet på konservatoriet dér med videre studier i Wien hos Hans Swarofsky.

Han dirigerer regelmæssigt på de store operascener i Europa og USA. Hans samarbejde med Wiener Staatsoper begyndte i 1973, og han har siden dirigeret en lang række nyproduktioner. I 1984 debuterede han ved Pariseroperaen med Rosenkavalieren, i 1986 på La Scala med Tryllefløjten. Metropolitan-debuten var i 1994 med Verdis Otello. I 2001 blev Adam Fischer udnævnt til musikchef ved Mannheim Operaen. Samme år debuterede han ved Bayreuth Festspielene med en succesombrust udgave af Ringen, en præstation, der også gav ham titlen "Årets Dirigent" i Opernwelt 2002.

Også i koncertsalene er Adam Fischer meget efterspurgt; bl.a. har han arbejdet med Wiener Philharmonikerne, Wiener Symphonikerne, Tonhalle-Orchester Zürich, Orchester de Paris, London Philharmonic, Philharmonia Orchestra London, Royal Philharmonic, Chicago og Boston Symphony Orchestra, Tokyo Metropolitan Orchestra, NHK Symphony Orchestra og det Ungarske Nationalorkester og det Ungarske Radioorkester, hvor han også er chefdirigent.

I 1987 var han med til at stifte Haydn-Festivalen i Eistenstadt og det Østrig-Ungarske Haydnorkester, med hvem han har indspillet alle Joseph Haydns symfonier i den autentiske Haydn-sal i Esterhazys slot.

I 1998 tiltrådte han som chefdirigent for DR UnderholdningsOrkestret, og har her fokuseret på Mozart-repertoiret, først og fremmest ved indspilningerne af alle Mozarts opereserie.



DANISH NATIONAL CHAMBER ORCHESTRA/ DAS DÄNISCHE KAMMERORCHESTER

The Danish National Chamber Orchestra is the only professional chamber orchestra in Denmark, and a major representative among DR's national ensembles. Being a chamber orchestra is the distinctive hallmark of the Danish National Chamber Orchestra. It is constantly developing its particular sound and as a result a transparent sound rich in nuances is a constant feature of its music-making. The orchestra's starting point is naturally the Viennese classicism, primarily represented by Mozart, but the repertoire also covers other periods such as the second Viennese school and music by today's composers.

Das Dänische Kammerorchester ist das einzige professionelle Kammerorchester in Dänemark und gehört zu den herausragenden Ensembles des Dänischen Rundfunks. Die kleine Besetzung – das Ensemble besteht aus 42 Musikern – ist ein besonderes Markenzeichen der Sinfonietta, die im Laufe der Zeit einen ganz spezifischen und transparenten Klang und einen ebenso unwechselbaren Stil entwickelte. Der chronologische Anfang des Repertoires bildet natürlich die Wiener Klassik mit dem Schwerpunkt W.A. Mozart, doch das Orchester bringt auch anderer Epochen, darunter die Zweite Wiener Schule und zeitgenössische Musik, zur aufführung.

Ritmisk spændstighed, klangskønhed, glød ... mange er kravene, der stilles til orkestrets musikere, og evnen til at være fleksibel er en vigtig del af hverdagen. Orkestret er Danmarks eneste professionelle kammerorkester og et betydende medlem af DRs ensembler. At være et kammerorkester er DR RadioUnderholdningsOrkestrets særkende og adelsmærke. Orkestret arbejder aktivt med stil og identitet, således at en transparent nuancerig klang er et vandmærke i dets produktioner. Udgangspunktet for det klassiske repertoire er selvfølgelig den wienerklassiske skole, først og fremmest repræsenteret ved Mozart, men også andre perioder er med, såsom den 2. wienerklassiske skole og vore dages komponister. Og den danske musik har sit naturlige tilhørsforhold, som det passer sig for et statsensemble.



Recorded at the Danish Radio Concert Hall, Copenhagen February 2008 (22, 23, 24, 25)
and at DR Byen, Studie 2, Copenhagen January 2009 (27)
Recording producers: John Frandsen & Karl Bjerre Skibsted
(Symphony KV 173dB, Allegro con brio & Menuetto)
Sound Engineer: Lars C. Bruun
Executive Producer and Artistic Manager: Tatjana Kandel

English translation: James Manley
Deutsche Übersetzung: Monika Wesemann

Edition: Urtext of the New Mozart Edition, Bärenreiter-Verlag, Kassel

Artwork: Mads Winther

Distributed by Dacapo Records

Visit www.dr.dk/mozart for download and more information.

Nordea Danmark-fonden is primary sponsor for the recording of the collected Mozart-symphonies with Adam Fischer and the Danish National Chamber Orchestra.

© & © 2009 DRS 8

 **POST** is primary sponsor for the Danish National Chamber Orchestra

W.A. MOZART SYMPHONIES VOL. 7 (1773)

SYMPHONY IN G MAJOR, NO. 27, KV 161B, K199

- | | |
|----------------------|------|
| 1 Allegro | 4:13 |
| 2 Andantino grazioso | 4:17 |
| 3 Presto | 5:34 |

SYMPHONY IN C MAJOR, NO. 22, KV, 162

- | | |
|----------------------|------|
| 4 Allegro assai | 3:09 |
| 5 Andantino grazioso | 2:38 |
| 6 Presto assai | 1:44 |

SYMPHONY IN D MAJOR, NO. 23, KV 181, 162B

- | | |
|----------------------|------|
| 7 Allegro spiritoso | 4:53 |
| 8 Andantino grazioso | 2:03 |
| 9 Presto assai | 2:00 |

SYMPHONY IN B-FLAT MAJOR, NO. 24, KV 182, 173DA

- | | |
|-----------------------|------|
| 10 Allegro spiritoso | 3:58 |
| 11 Andantino grazioso | 2:18 |
| 12 Allegro | 3:04 |

SYMPHONY IN G MINOR, NO. 25, KV 183, 173DB

- | | |
|---------------------|------|
| 13 Allegro con brio | 9:44 |
| 14 Andante | 5:35 |
| 15 Menuetto | 3:02 |
| 16 Allegro | 6:36 |

Total playing time	65:19
--------------------	-------

ADAM FISCHER

THE DANISH NATIONAL CHAMBER ORCHESTRA

