

Handwritten musical score for Mozart's Symphony No. 38, "Prague". The score is written on ten staves, with the following parts labeled on the left:

- Violini I*
- Violini II*
- Violoncelli*
- Contrabassi*
- Viola*
- Bassi*
- Alto*
- Soprano*
- Organo*
- Choro*

The score is written in brown ink on aged paper. The top of the page features the number "11.78" and the title "Symphonie No. 38". The bottom of the page features the number "11.92" and the title "Symphonie No. 41".



MOZART 38 "PRAGUE"
 SYMPHONIES 41 "JUPITER"

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Symphonie n°38 "Prague" en Ré majeur / *D major* / D-dur K.504

1	I. Adagio - Allegro	15'59
2	II. Andante	9'53
3	III. Finale. Presto	6'42

Symphonie n°41 "Jupiter" en Ut majeur / *C major* / C-dur K.551

4	I. Allegro vivace	10'38
5	II. Andante cantabile	9'52
6	III. Menuetto. Allegretto - Trio	3'23
7	IV. Molto Allegro	12'01

Freiburger Barockorchester

<i>Violons 1</i>	<i>Petra Mülleians, Daniela Helm, Beatrix Hülsemann, Martina Graulich Gerd-Uwe Klein, Eva Borhi, Swantje Hoffmann</i>
<i>Violons 2</i>	<i>Brian Dean, Christa Kittel, Kathrin Tröger, Peter Barczy Karin Dean, Lotta Suvanto</i>
<i>Altos</i>	<i>Christian Goosses, Hugo Bollschweiler, Lothar Haas, Werner Saller</i>
<i>Violoncelles</i>	<i>Stefan Mühleisen, Ute Petersilge, Ute Sommer</i>
<i>Contrebasses</i>	<i>Love Persson, Dane Roberts, James Munro</i>
<i>Flûtes</i>	<i>Karl Kaiser, Paul Dahme</i>
<i>Hautbois</i>	<i>Ann-Kathrin Brüggemann, Maike Buhrow</i>
<i>Bassons</i>	<i>Javier Zafra, Eyal Streett</i>
<i>Trompettes</i>	<i>Friedemann Immer, François Petit-Laurent</i>
<i>Cors</i>	<i>Anneke Scott, Bart Aerbeydt</i>
<i>Timbales</i>	<i>Karl Fischer</i>
<i>Pianoforte</i>	<i>Giorgio Paronuzzi</i>

Direction René Jacobs

Lorsque Mozart vint s'installer à Vienne en 1781, il avait déjà, en tenant compte des arrangements et des sérénades, une cinquantaine de symphonies à son actif. Dans les dernières années de sa vie, en revanche, il n'acheva plus que six œuvres de ce type, préférant faire porter ses efforts sur l'opéra et le concerto pour piano. Il faut dire que d'autres compositeurs proposaient alors au public viennois des symphonies en quantité largement suffisante. Rien d'étonnant alors à ce que les deux premières symphonies écrites par Mozart durant sa période viennoise n'aient rien à voir avec la capitale autrichienne : la symphonie "Haffner" K.385, terminée durant l'été 1782, répond à une commande émanant de cette famille salzbourgeoise, tandis que la symphonie "Linzi" K.425 doit son origine à un concert que Mozart donna dans cette ville en novembre 1783 alors qu'il revenait de Salzbourg.

La **symphonie en Ré majeur K.504**, en revanche, terminée le 6 décembre 1786, fut très probablement composée pour une série de concerts d'abonnement – on les appelait alors des "académies" – que Mozart envisageait d'organiser à Vienne durant les semaines de l'Avent de l'année 1786. Pourtant, la première exécution dont on ait une trace effective n'eut pas lieu dans ce cadre, mais à Prague : d'où l'appellation sous laquelle la symphonie devint célèbre. Mozart la dirigea lors d'un concert donné au Théâtre National de cette ville le 19 janvier 1787, deux jours après la création au même endroit des *Noces de Figaro* – et l'immense succès que cet opéra lui valut auprès du public pragois.

On ne saurait nier une certaine proximité entre les deux œuvres, ni plus généralement un caractère en quelque sorte scénique de la symphonie. Ne retrouve-t-on pas dans le thème principal du mouvement final un écho du duo "Aprite presto, aprite" du 2^e acte de *Figaro* ? La petite fanfare interprétée par les cors juste après le thème de l'*Allegro* ne rappelle-t-elle pas le "Non più andrai" de *Figaro* ? L'introduction – *adagio* – du premier mouvement, quant à elle, paraît anticiper l'univers sonore de *Don Giovanni*. L'élément commun aux trois mouvements est une tonalité dramatique qui semble faire de l'abstraite

construction symphonique l'accompagnement idéal de n'importe quelle situation scénique. Cela vaut pour le majestueux mouvement initial aussi bien que pour l'*Andante*, marqué par un caractère tragique latent, ou pour le final aux accents presque cabotins.

On s'est souvent demandé pourquoi Mozart, contrairement à une pratique devenue la règle à Vienne, n'a pas intégré de menuet à cette symphonie. Le compositeur lui-même n'apporte aucun élément de réponse. Il est d'ailleurs probable qu'il n'aurait pas compris le sens de cette question, lui qui avait déjà composé plusieurs grandes symphonies en trois mouvements, à l'image de la symphonie "Paris" K.297 ou de celle en Ut majeur K.338. Il n'est guère vraisemblable qu'il ait partagé l'avis de certains théoriciens contemporains pour qui le menuet, que d'aucuns trouvaient "inconvenant" et "affecté", n'avait pas sa place dans le genre symphonique. Une explication possible est alors qu'il ait craint, par la composition d'un mouvement supplémentaire, de dépasser les dimensions habituelles à l'époque pour une œuvre de ce genre : le mouvement initial, inhabituellement long, compte à lui seul plus de 300 mesures.

Mozart composa ses trois dernières symphonies – en Mi bémol majeur K.543, en sol mineur K.550 et en Ut majeur K.551 – en l'espace de deux mois seulement, durant l'été 1788. Mais on ne sait rien des circonstances : pour quelle occasion ? à la demande de qui ? De même, il n'y a pas de traces tangibles de leur exécution. On en a déduit au XIX^e siècle que ces symphonies n'avaient pas été jouées du vivant de leur compositeur, qui ne les aurait écrites que par amour de l'art. Mais il est peu probable qu'il se soit attelé à cette tâche sans raison concrète. Il devait avoir, au moins pour la symphonie en Ut majeur, un concert en vue à court terme. En effet, il reprit dans le premier mouvement le thème de l'aria "Un bacio di mano" K.541, composée en mai 1788 pour l'opéra de Pasquale Anfossi *Le gelosie fortunate* ; or cet opéra fut donné, avec l'aria de Mozart, pour la première fois à Vienne le 2 juin : une citation de ce genre n'a de sens que si le public est en mesure de comprendre l'allusion. Il n'est pas

exclu que cette symphonie, comme les deux autres d'ailleurs, ait été destinée à une exécution dans le cadre de l'une des "académies" que Mozart envisageait d'organiser durant l'été 1788. Mais rien ne permet d'affirmer que l'un de ces concerts ait réellement eu lieu.

Le 10 août 1788, Mozart acheva la plus imposante et, si l'on considère son final parfaitement inhabituel, la plus ambitieuse de ses trois dernières symphonies. C'est la Grande-Bretagne qui lui donna le majestueux surnom de **"Symphonie Jupiter"**. En 1819 déjà, elle fut interprétée sous cette appellation lors d'un concert donné à Edimbourg, avant d'apparaître, toujours ainsi dénommée, dans des programmes de concerts londoniens au début des années 1820. Tout porte à croire que le violoniste et impresario allemand Johann Peter Salomon fut à l'origine de cette dénomination. En Allemagne, en revanche, au début du XIX^e siècle, on l'appelait la "symphonie à la fugue finale".

Exception faite du caractère relativement humoristique de l'emprunt fait à l'aria, cette symphonie évoque plutôt des œuvres de musique représentative ou liturgique. La tonalité d'Ut majeur, ainsi que l'utilisation de timbales et de trompettes, lui donnent un caractère solennel et festif, et les rythmes pointés et les fanfares du premier mouvement évoquent inmanquablement les œuvres représentatives de la musique d'apparat. Ainsi le mouvement lent commence-t-il comme une sarabande, la plus noble des danses de cour. Le menuet lui-même renonce à sa légèreté habituelle pour se muer en un mouvement dansant grave et sérieux, parfaitement "symphonique". Que le mouvement final présente des éléments empruntés au style de la fugue et soit dominé par un motif de quatre notes, dont l'usage remonte à Palestrina, est donc parfaitement conséquent. Ce motif était très apprécié des maîtres de la polyphonie, qui l'utilisaient comme un *cantus firmus*, et Mozart lui-même y recourut à plusieurs reprises, entre autres dans le premier mouvement de la symphonie en Si bémol majeur K.319. Qu'en est-il exactement du style fugué dans ce mouvement ? Mesuré à l'aune des critères appliqués par Bach et ses contemporains, il semblerait que ce final

ne soit pas une fugue *stricto sensu*. Mais à l'époque de Mozart, la conception de la fugue avait changé, notamment sous l'influence de la forme sonate. C'est ainsi que les passages imitatifs ou *fugato* sont ici intégrés dans le contexte d'un mouvement de sonate de grande envergure. Dans la *coda*, ils débouchent finalement sur une sorte de fugue finale réunissant, selon les règles du contrepoint, les cinq thèmes différents, y compris le motif de quatre notes : sans conteste l'une des performances les plus grandioses de toute la littérature symphonique.

ANDREAS FRIESENHAGEN
Traduction Elisabeth Rothmund

When Mozart moved to Vienna in 1781, he already had around fifty symphonies to his credit (counting arrangements of serenades and overtures). In the last ten years of his life, however, he completed only a further six works in this genre. The main focus of his compositional activity was placed on the opera and the piano concerto. In any case, symphonies were offered to the Viennese public *en masse* by other composers. Hence it is not surprising that the first two symphonies that Mozart composed during his Viennese period actually have nothing to do with the Austrian capital. The ‘Haffner’ Symphony K385 was written in the summer of 1782 on commission from the Salzburg family of the same name, while the ‘Linz’ Symphony K425 owed its origins to a concert that Mozart gave in that city in November 1783 on his way back from a visit to Salzburg. The Symphony in D major K504, on the other hand, was probably written for the subscription concerts, known as ‘academies’, that Mozart hoped to organise in Vienna for Advent 1786; he completed it on 6 December of that year. However, the first known performance took place not in Vienna, but in Prague, a circumstance that has earned the symphony its popular nickname. Mozart conducted it at an academy in the Prague National Theatre on 19 January 1787, two days after witnessing a performance there of his opera *Le nozze di Figaro* – and seeing for himself the great success this work was then enjoying with the citizens of Prague. The ‘Prague’ Symphony cannot deny a certain kinship with this opera, and indeed with music drama in general. Are there not echoes of the duet ‘Aprite presto, aprite’ from Act II of *Figaro* in the main theme of the symphony’s finale? Does the little horn fanfare that is heard immediately after the first theme of the Allegro not recall Figaro’s ‘Non più andrai’? In the Adagio introduction to the first movement, on the other hand, we may think Mozart is offering us a foretaste of the sound-world of *Don Giovanni*. Common to all three movements is a basically dramatic approach that seems virtually to turn the abstract symphonic construction into music to accompany a variety of theatrical situations. This applies equally to the lofty opening movement, the Andante with its climate of latent tragedy, and the more obvious play-acting of the finale.

One question that often arises is why Mozart did not write a minuet for this symphony, as had already become the norm in Vienna. The composer himself has left us no answer. It is quite possible that, having already written such distinguished three-movement works as the 'Paris' Symphony K297 and the Symphony in C major K338, he would simply not have understood the question. Mozart could hardly have shared the view of some contemporary theorists that the 'indecent', 'dandified' minuet had no business appearing in a symphony. One possible remaining explanation is that, in view of the unusually long opening movement, which lasts more than 300 bars, he was afraid that the addition of a further movement would all too clearly exceed the customary dimensions for a symphony of the period.

Mozart composed his last three symphonies – the E flat major K543, the G minor K550, and the C major K551 – in the space of just two months in the summer of 1788. We do not know for what occasion or in response to whose commission Mozart wrote these three works, nor can we find certain evidence of their performance. This led nineteenth-century commentators to conclude that the symphonies were not played during his lifetime, and that he composed them out of sheer artistic necessity. But he probably did not set to work without some concrete opportunity of hearing the pieces. For the C major symphony, at least, Mozart must definitely have had an imminent performance in his sights: he took over into its first movement the theme of the aria 'Un bacio di mano' K541, which he had composed in May 1788 for insertion in Pasquale Anfossi's opera *Le gelosie fortunate*; the work was premiered in Vienna, with Mozart's aria, on 2 June. But a quotation of this kind was meaningful only if there was an audience that could recognise it. Perhaps the symphony – like its two sister works – was conceived for performance in one of the academies that Mozart planned for the summer of 1788. But whether any of these concerts ever actually took place is not recorded.

Mozart completed this most splendid and (with respect to its extraordinary finale) perhaps also most demanding of the last three symphonies on 10 August 1788. It acquired its sonorous nickname of 'Jupiter' Symphony in Great Britain. As early as

1819 the piece was already being performed under this name in Edinburgh, and by the early 1820s it crops up with the same title in London concert programmes. The nickname supposedly stems from the violinist and impresario Johann Peter Salomon, a native of Bonn. In Germany, however, the work was known in the early nineteenth century as the *Sinfonie mit der Schlußfuge*, ‘Symphony with the closing fugue’.

Apart from the somewhat humorous character of the aria quotation, the symphony appears above all to evoke aristocratic and liturgical associations. Hence the key of C major and the scoring for trumpets and drums symbolise a festive character, which in the first movement is taken still closer to the sphere of ceremonial music by the use of dotted rhythms and fanfares. Hence, too, the slow movement begins like the most dignified of the old courtly dances, the sarabande. Even the minuet lacks the customary light-heartedness; it is, rather, a serious, wholly ‘symphonic’ dance movement. So it seems only logical that the last movement should display elements of fugal style and be based on a four-note motif whose use can be traced back to Giovanni Pierluigi da Palestrina. The tag in question was already a favourite cantus firmus with the masters of polyphony, and Mozart himself employed it several times, among others in the first movement development of his Symphony in B flat major K319.

What, though, of the fugal style in this movement? If we judge it by the standards of Bach and his contemporaries, this finale can hardly be described as a fugue. But, in Mozart’s time, the concept of fugal writing had changed, submitting as it were the requirements of the sonata principle. Thus fugato and imitative passages are here incorporated within the context of a large-scale sonata movement. Finally, in the coda, they flow into a sort of ‘closing fugue’ that combines five different themes, including the four-note motif, in counterpoint – one of the most tremendous achievements in the whole symphonic literature.

ANDREAS FRIESENHAGEN

Translation: Charles Johnston

Als Mozart 1781 nach Wien übersiedelte, hatte er – Arrangements von Serenaden und Ouvertüren eingerechnet – bereits rund fünfzig Sinfonien vorzuweisen. In den letzten zehn Jahren seines Lebens vollendete er nur noch sechs Werke dieser Art. Den Schwerpunkt seiner kompositorischen Tätigkeit legte er statt dessen auf die Oper und das Klavierkonzert. Sinfonien wurden dem Wiener Publikum von anderen Komponisten ohnehin *en masse* geboten. Daß die beiden ersten Sinfonien, die Mozart in seiner Wiener Zeit komponierte, gar nichts mit Wien zu tun haben, überrascht daher nicht: Mit der “Haffner”-Sinfonie KV 385 erfüllte Mozart im Sommer 1782 einen Auftrag der gleichnamigen Salzburger Familie. Die “Linzer” Sinfonie KV 425 entstand für ein Konzert, das er im November 1783 auf der Rückreise von einem Salzburg-Aufenthalt in Linz gab.

Die am 6. Dezember 1786 vollendete Sinfonie D-dur KV 504 schrieb Mozart dagegen vermutlich für die Subskriptionskonzerte, sogenannte “Akademien”, die er im Advent 1786 in Wien zu veranstalten hoffte. Die erste nachweisbare Aufführung fand aber nicht dort, sondern in Prag statt, was der Sinfonie ihren populären Beinamen eintrug. Mozart dirigierte sie bei einer Akademie im Prager National-Theater am 19. Januar 1787, zwei Tage nachdem er dort eine Aufführung seiner Oper “Le Nozze di Figaro” erleben konnte – und den großen Erfolg, den dieses Werk seinerzeit bei den Pragern hatte.

Eine gewisse Nähe zu dieser Oper, ja zum musikdramatischen Genre überhaupt kann die “Prager Sinfonie” nicht verleugnen. Gibt es nicht Anklänge an das Duett “Aprite presto, aprite” aus dem 2. Akt des “Figaro” im Hauptthema des Sinfoniefinals? erinnert nicht die kleine Hornfanfare, die im Allegro direkt nach dem Hauptthema erklingt, an Figaros “Non più andrai”? In der Adagio-Einleitung zum ersten Satz hingegen meint man eine Vorwegnahme der Klangwelt des “Don Giovanni” zu erkennen. Allen drei Sätzen gemeinsam ist eine dramatische Grundhaltung, die aus der abstrakten sinfonischen Konstruktion geradezu

die Begleitmusik zu szenischen Situationen aller Art zu machen scheint. Das gilt für den erhabenen Kopfsatz ebenso wie für das Andante mit seiner latenten Tragik und das eher komödiantisch empfundene Finale.

Oft wurde die Frage gestellt, warum Mozart zu dieser Sinfonie nicht den damals in Wien bereits zur Regel gewordenen Menuettsatz komponiert hat. Der Komponist selbst gibt uns darauf keine Antwort. Vielleicht hätte er, der etwa mit der „Pariser Sinfonie“ KV 297 oder der C-dur-Sinfonie KV 338 bereits eminente dreisätzige Sinfonien geschrieben hatte, diese Frage auch gar nicht verstanden. Die Ansicht einiger zeitgenössischer Theoretiker, daß das „anstößige“, „stutzerhafte“ Menuett in einer Sinfonie nichts zu suchen habe, dürfte Mozart kaum geteilt haben. Bleibt als mögliche Erklärung, daß er angesichts des mit über 300 Takten ungewöhnlich langen Kopfsatzes fürchtete, die zu dieser Zeit für eine Sinfonie üblichen Dimensionen mit einem zusätzlichen Satz allzu deutlich zu überschreiten.

Seine drei letzten Sinfonien – Es-dur KV 543, g-moll KV 550 und C-dur KV 551 – komponierte Mozart innerhalb von nur zwei Monaten im Sommer 1788. Es ist nicht bekannt, für welche Gelegenheit bzw. in wessen Auftrag Mozart diese drei Werke schrieb. Ebenso wenig lassen sich Aufführungen mit Bestimmtheit nachweisen. Daraus hat man im 19. Jahrhundert geschlossen, diese Sinfonien seien zu seinen Lebzeiten nicht aufgeführt worden, und er habe sie allein aus künstlerischem Antrieb verfaßt. Doch hat er sich wahrscheinlich nicht ohne einen konkreten Anlaß an die Arbeit gemacht. Zumindest bei der C-dur-Sinfonie muß Mozart sogar eine baldige Aufführung im Visier gehabt haben: Er übernahm in deren ersten Satz das Thema aus der Arie „Un bacio di mano“ KV 541, die er im Mai 1788 als Einlage in Pasquale Anfossis Oper „Le gelosie fortunate“ komponiert hatte; die Oper erklang mitsamt Mozarts Arie am 2. Juni erstmals in Wien. Ein solches Zitat erscheint aber nur dann sinnvoll, wenn es ein Publikum gab, das es auch wiedererkennen konnte. Vielleicht war die Sinfonie

– wie ihre beiden Schwesterwerke – ja zur Aufführung in einer der Akademien gedacht, die Mozart für den Sommer 1788 plante. Ob überhaupt eines dieser Konzerte stattfand, ist jedoch nicht überliefert.

Mozart vollendete die prächtigste, und mit Blick auf ihr außergewöhnliches Finale vielleicht auch anspruchsvollste der letzten drei Sinfonien am 10. August 1788. Ihren klangvollen Beinamen “Jupiter-Sinfonie” erhielt sie in Großbritannien. Schon 1819 wurde die Sinfonie unter diesem Namen in Edinburgh aufgeführt, Anfang der 1820er Jahre taucht sie dann, so bezeichnet, in Londoner Konzertprogrammen auf. Angeblich geht der Beiname auf den aus Bonn stammenden Geiger und Impresario Johann Peter Salomon zurück. In Deutschland war die Sinfonie im frühen 19. Jahrhundert dagegen als “die Sinfonie mit der Schlußfuge” bekannt.

Abgesehen von dem eher humorigen Charakter des Arienzitats scheint die Sinfonie vor allem herrschaftliche und liturgische Assoziationen hervorzurufen. So stehen die Tonart C-dur und die Besetzung mit Pauken und Trompeten für einen festlichen Charakter, der im ersten Satz durch punktierte Rhythmen und Fanfaren zusätzlich in die Nähe der Repräsentationsmusik gerückt wird. So beginnt der langsame Satz wie der würdevollste der alten höfischen Tänze, die Sarabande. Selbst dem Menuett fehlt die übliche Leichtigkeit, es ist vielmehr ein ernster, ganz und gar “sinfonischer” Tanzsatz. Daß der Finalsatz Elemente des Fugenstils aufweist und von einem viertönigen Motiv bestimmt wird, dessen Gebrauch sich bis zu Giovanni Pierluigi da Palestrina zurückverfolgen läßt, erscheint da nur folgerichtig. Das Motiv war bereits bei den Meistern der Polyphonie als Cantus firmus beliebt, und Mozart selbst verwendete es gleich mehrfach, unter anderem in der Durchführung des ersten Satzes der Sinfonie B-dur KV 319.

Wie steht es aber um den Fugenstil in diesem Satz? Legt man den Maßstab an, den Bach und seine Zeitgenossen hatten, wird man dieses Finale kaum als Fuge

bezeichnen können. Zu Mozarts Zeit hatte sich dieses Verständnis – sozusagen unter der Voraussetzung des Sonatenprinzips – jedoch gewandelt. Fugato- und imitatorische Passagen sind in diesem Satz folglich in den Kontext eines großdimensionierten Sonatensatzes integriert. Sie münden schließlich in der Coda in eine Art “Schlußfuge”, die fünf verschiedene Themen, darunter auch das Viertonmotiv, kontrapunktisch vereint – eine der großartigsten Leistungen der gesamten Sinfonienliteratur.

ANDREAS FRIESENHAGEN



René Jacobs a commencé le chant en tant que choriste à la Cathédrale de Gand, sa ville natale. Parallèlement à des études de philologie classique à l'Université de Gand, il approfondit sa formation à Bruxelles, puis à La Haye. Il rencontre les frères Kuijken, Alfred Deller et Gustav Leonhardt, qui l'encouragent à se spécialiser dans le registre de contre-ténor. En quelques années, il en deviendra l'un des plus éminents représentants, donnant des récitals à travers le monde entier.

Passionné par un immense répertoire baroque restant à découvrir, il crée dès 1977 le Concerto Vocale. Son activité de chef le conduira à diriger sur les grandes scènes européennes et au Japon les opéras de Monteverdi, Cesti, Cavalli, Gluck ou Haendel. La plupart de ces productions ont été enregistrées et ont obtenu les distinctions les plus prestigieuses. Depuis 1997, René Jacobs est directeur artistique du Festival d'Innsbruck.

René Jacobs se consacre avec passion à l'opéra vénitien depuis de nombreuses années, un travail parvenu à son point culminant avec le triomphe de *La Calisto* de Cavalli au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles en 1993 – une production reprise à Berlin, Barcelone, Lyon et Montpellier. Il conduisait en mai 2004 la création moderne d'*Eliogabalo* du même auteur, autre production de La Monnaie reprise à Innsbruck la même année. En 2005-2006, il dirigeait un nouveau cycle des opéras de Monteverdi au Staatsoper de Berlin.

En tant que principal chef invité et conseiller artistique pour le répertoire baroque au Staatsoper de Berlin, il a dirigé *Orpheus* de Telemann, *Cleopatra e Cesare* de Graun, *Opera seria* de Gassmann et *Così fan tutte* de Mozart (ce dernier étant repris au Festival d'Aix-en-Provence en 2000 et au Théâtre des Champs-Élysées). En 2002, ce même théâtre accueillait une nouvelle production des *Nozze di Figaro*, reprise à Paris et à Londres (Barbican) en juin 2004.

Le Syndicat Professionnel de la Critique Dramatique et Musicale lui a remis le "Grand Prix du meilleur spectacle lyrique de l'année 1998" pour *L'Orfeo* de Monteverdi, qu'il avait dirigé au Festival d'Aix-en-Provence en juillet (production du Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles). Le magazine *Diapason* le distinguait comme

“Personnalité musicale de l’année 1999” pour ses enregistrements de *Così fan tutte* et de l’oratorio *Il primo omicidio* d’Alessandro Scarlatti. En 2001, l’Académie Charles Cros lui a décerné sa plus haute distinction en lui attribuant le “Prix in honorem”, pour son enregistrement de *Croesus* de Keiser et pour l’ensemble de sa carrière. 2004 marqua un nouveau triomphe dans la presse internationale : son *Rinaldo* était distingué par un Cannes Classical Award ; en Angleterre, la revue *Gramophone* consacrait son enregistrement des *Noces de Figaro* “enregistrement de l’année” ; en France *Le Monde de la Musique* distinguait ce même enregistrement par un Choc de l’année alors que *Les Saisons* étaient élues Diapason d’or de l’année ; en Allemagne, la critique couronnait sa carrière d’un Deutsche Schallplattenpreis alors que le magazine *Opernwelt* consacrait la production d’*Eliogabalo* comme “redécouverte de l’année 2004”. Enfin, en 2005, René Jacobs était élu Artiste de l’année par le MIDEM qui distinguait également ses *Noces de Figaro* de deux MIDEM Classical Awards (meilleur enregistrement dans la catégorie “Opéra” et enregistrement de l’année 2005). Quelques semaines plus tard, ce même enregistrement était distingué à Los Angeles par un Grammy Award (Best Opera 2005).

Longtemps professeur à la Schola Cantorum Basiliensis, René Jacobs a gardé une relation privilégiée avec cette institution où il a formé de nombreux chanteurs qui se produisent aujourd’hui sur les grandes scènes internationales.

René Jacobs began singing as a choirboy at the cathedral of his native city of Ghent. While studying Classics at the University of Ghent, he continued his musical training in Brussels, then at The Hague. He met the Kuijken brothers, Alfred Deller and Gustav Leonhardt, who encouraged him to specialise in the countertenor register. In the space of a few years he became one of the most eminent exponents of this voice, giving recitals all over the world. Passionately interested in the immense Baroque repertoire still to be discovered, he created the ensemble Concerto Vocale in 1977. His work as a conductor subsequently saw him leading performances of the operas of Monteverdi, Cesti, Cavalli, Gluck and Handel in the foremost venues in Europe and Japan.

Most of these productions have been recorded and have won the most prestigious awards. Since 1997 René Jacobs has been artistic director of the Innsbruck Festival. René Jacobs has been an enthusiastic advocate of Venetian opera for many years, an activity that reached its zenith with the triumph of Cavalli's *La Calisto* at the Théâtre de la Monnaie in Brussels in 1993 – a production subsequently revived in Berlin, Barcelona, Lyon and Montpellier. He will conduct the new staging of the same composer's *Eliogabalo* at La Monnaie in May 2004, and this production will also be seen at the Innsbruck Festival in August of the same year. In the 2005-06 season he will have conducted a new cycle of the Monteverdi operas at the Berlin Staatsoper. As principal guest conductor and artistic adviser for Baroque repertoire at the Berlin Staatsoper, he has conducted Telemann's *Orpheus*, Graun's *Cleopatra e Cesare*, Gassmann's *Opera seria* and Mozart's *Così fan tutte*. He also conducted the latter opera at the Aix-en-Provence Festival in 2000, and at the Théâtre des Champs-Élysées. In 2002, the same theatre was the venue for a new production of *Le nozze di Figaro*, revived in Paris and London (Barbican Centre) in June 2004.

The Syndicat Professionnel de la Critique Dramatique et Musicale (French theatre and opera critics' circle) awarded him the Grand Prix for the best operatic production of 1998 for Monteverdi's *L'Orfeo*, which he conducted at the Aix-en-Provence Festival in July of that year (in the production of the Théâtre Royal de la Monnaie). The magazine *Diapason* named him 'Musical Personality of the Year 1999' for his recordings of *Così fan tutte* and of the oratorio *Il primo omicidio* by Alessandro Scarlatti. In 2001 the Académie Charles Cros awarded him its highest distinction, the 'Prix in honorem', for his recording of Keiser's *Croesus* and for his entire career. The year 2004 was marked by a new series of triumphs in the international press: his recording of Handel's *Rinaldo* received a Cannes Classical Award; in the UK, *Gramophone* voted his version of *Le nozze di Figaro* Record of the Year; in France *Le Monde de la Musique* awarded the same recording a 'Choc' of the year while Haydn's *Die Jahreszeiten* received a *Diapason* d'Or of the year; in Germany the press honoured him with a Deutscher Schallplattenpreis while the magazine *Opernwelt* named the production

of *Eliogabalo* ‘rediscovery of the year 2004’. Finally, in 2005, René Jacobs has just been chosen as Artist of the Year by MIDEM, and his recording of *Le nozze di Figaro* has been distinguished by two MIDEM Classical Awards. A few weeks later the same recording won a Grammy award in Los Angeles (Best Opera 2005).

René Jacobs was for many years a professor at the Schola Cantorum Basiliensis, and maintains a close relationship with this institution, where he trained many singers who now appear in the great international opera houses.

René Jacobs kam als Chorknabe in seiner Heimatstadt Gent zur Musik. Während er an der Universität Gent klassische Philologie studierte, führte er seine Gesangsstudien in Brüssel und Den Haag weiter. Die Begegnungen mit den Brüdern Kuijken, Gustav Leonhardt und Alfred Deller ermutigten ihn, sich als Countertenor zu spezialisieren. Seine große Karriere in diesem Stimmfach führte ihn durch ganz Europa, in die USA und in den Fernen Osten.

Angezogen von der Barockmusik und deren vielfältigen Entdeckungen, gründete René Jacobs 1977 das Ensemble Concerto Vocale. Viele seiner Produktionen, Opern von Monteverdi, Cesti, Cavalli, Gluck, Händel u.a. in Europa und Japan, wurden unter seiner Leitung zu Marksteinen der barocken Interpretationspraxis. Seit 1991 ist er künstlerischer Direktor des Opernprogramms der Festspiele für Alte Musik in Innsbruck. René Jacobs widmet sich seit vielen Jahren mit Begeisterung der venezianischen Oper; diese Arbeit fand in Brüssel am Théâtre Royal de la Monnaie mit dem triumphtalen Erfolg von Cavallis *La Calisto* ihren Höhepunkt. Die Produktion wurde in Berlin, Barcelona, Lyon und Montpellier wiederaufgenommen. Im Mai 2004 wird er am Théâtre de la Monnaie in Brüssel die Erstaufführung der Oper *Eliogabalo* von Cavalli dirigieren und diese Produktion im August des gleichen Jahres bei den Festspielen in Innsbruck vorstellen. In der Spielzeit 2005-2006 wird er an der Staatsoper Berlin wieder einen Monteverdi-Zyklus dirigieren.

In seiner Eigenschaft als erster ständiger Gastdirigent und künstlerischer Berater für das Barockrepertoire der Berliner Staatsoper dirigierte er mit großem Erfolg

Orpheus von Telemann, *Cleopatra e Cesare* von Graun, *Opera seria* von Gassmann und *Cosí fan tutte* von Mozart, die letztere auch beim Festival d'Aix-en-Provence 2000 und am Théâtre des Champs-Élysées. Dort kam 2002 eine Neuproduktion der Oper *Le nozze di Figaro* heraus, die im Juni 2004 auch in Paris und London (Barbican) gegeben wird.

Der Syndicat Professionnel de la Critique Dramatique et Musicale hat ihm für den *Orfeo* von Monteverdi, den er im Juli beim Festival d'Aix-en-Provence dirigiert hatte (eine Produktion des Théâtre Royal de la Monnaie Brüssel), den Grand prix der besten Opernproduktion des Jahres 1998 verliehen. Von der Zeitschrift *Diapason* ist er für seine Einspielung der Oper *Cosí fan tutte* und des Oratoriums *Il primo omicidio* von Alessandro Scarlatti als "Personnalité musicale de l'année 1999" ausgezeichnet worden. Im Jahr 2001 ehrte ihn die Académie Charles Cros für seine Einspielung des *Croesus* von Keiser und für sein Lebenswerk mit dem "Prix in honorem", der höchsten Auszeichnung, die sie zu vergeben hat. 2004 war erneut ein Jahr großer internationaler Erfolge: sein *Rinaldo* wurde mit einem Cannes Classical Award ausgezeichnet; in England kürte die Zeitschrift Gramophone seine Einspielung von *Le nozze di Figaro* zur "Einspielung des Jahres"; in Frankreich erhielt die gleiche Einspielung den Prix Choc de l'année der Zeitschrift *Le Monde de la Musique*, *Die Jahreszeiten* wurde mit einem Diapason d'or de l'année ausgezeichnet; in Deutschland wurde ihm für sein Lebenswerk der Deutsche Schallplattenpreis der Kritik verliehen, und die Zeitschrift *Opernwelt* kürte die Produktion von *Eliogabalo* zur "Wiederentdeckung des Jahres 2004". Schließlich wurde René Jacobs zum Jahresbeginn 2005 von der MIDEM zum Künstler des Jahres 2005 gewählt und sein *Le nozze di Figaro* mit zwei MIDEM Classical Awards ausgezeichnet. Einige Wochen später, hat dieselbe Aufnahme ein Grammy Award in Los Angeles gewonnen (Best Opera 2005).

René Jacobs, der lange Zeit einen Lehrauftrag an der Schola Cantorum Basiliensis hatte, ist dieser Einrichtung, aus der zahlreiche von ihm ausgebildete Sänger hervorgegangen sind, die heute auf den bedeutendsten Bühnen der Welt auftreten, immer noch in besonderer Weise verbunden.



L'expérimentation sonore fait partie du quotidien d'un orchestre baroque. En effet, bien plus que les instruments "modernes", les instruments d'époque offrent une multiplicité de possibilités sonores, toutes méritant un traitement égal. Que ce soit dû au choix délibéré d'une organisation en autogestion ou à la personnalité de ses musiciens, le **Freiburger Barockorchester** fait preuve depuis ses débuts d'une ouverture peu commune à l'expérimentation musicale, associée au souhait de répondre avec le plus grand professionnalisme aux exigences de la scène musicale internationale. Ainsi, les collaborations régulières avec des artistes tels René Jacobs ou Ivor Bolton, Cecilia Bartoli, Thomas Quasthoff ou Andreas Staier, font autant partie de l'existence quotidienne de l'orchestre que ses projets "en solo", dirigés du pupitre de premier violon par les deux directeurs artistiques, Petra Mülleians ou Gottfried von der Goltz.

Cela fait bien longtemps que le Freiburger Barockorchester ne se limite plus au XVII^e siècle et au début du XVIII^e. Bien que sa carrière ait commencé avec la musique baroque, il a rapidement étendu son répertoire jusqu'au milieu du XIX^e siècle, voire à la musique contemporaine. Ainsi, à l'initiative de Siemens Arts Program, cinq compositeurs européens ont écrit à l'intention du Freiburger Barockorchester de nouvelles œuvres créées le 27 août 2005 au Festival de Lucerne.

À côté de leurs nombreux engagements en tant qu'invités, les "Freiburger" organisent aussi leur propre série de concerts au Konzerthaus de Fribourg, à la Liederhalle de Stuttgart ainsi qu'à la Philharmonie de Berlin.

Experiments in sound are part of everyday life for a Baroque orchestra. For, much more than 'modern' instruments, their period counterparts offer a multitude of sonic possibilities, all of them deserving equal treatment. Whether because of the **Freiburger Barockorchester's** deliberate choice of a self-governing organisation or because of the personalities of its musicians, the orchestra showed right from the start an open-minded attitude to musical experimentation, and has always

seen this as perfectly compatible with its readiness to fulfil the requirements of the international music business at the highest professional level. As a result, its regular collaborations with such artists as René Jacobs or Ivor Bolton, Cecilia Bartoli, Thomas Quasthoff or Andreas Staier, are just as much a feature of the orchestra's everyday existence as its 'solo' projects, led from the first violin desk by the joint artistic directors Petra Müllejans or Gottfried von der Goltz.

The Freiburger Barockorchester has long extended its repertoire beyond the seventeenth and early eighteenth centuries. Although it did of course begin its career with Baroque music, it soon ventured as far as the mid-nineteenth century and even into contemporary music. Hence, on the initiative of Siemens Arts Program, five European composers wrote works for the Freiburger Barockorchester, which were premiered at the Lucerne Festival on 27 August 2005.

Alongside their many guest appearances, the 'Freiburgers' will also be continuing to promote their own successful concert series at the Freiburg Konzerthaus, the Stuttgart Liederhalle, and the Berlin Philharmonie.

Klangexperimente gehören zum Alltag eines Barockorchesters. Denn mehr als "moderne" bieten historische Instrumente eine Vielzahl gleichwertig zu behandelnder Klangmöglichkeiten. Ob es an ihrer selbstbewussten Selbstverwaltung liegt oder an den Persönlichkeiten der Musiker des **Freiburger Barockorchester**: die Offenheit für das musikalische Experiment gehörte von Anfang an dazu und war für die Musiker immer schon vereinbar mit der Bereitschaft, die Bedingungen des internationalen Musikgeschäfts auf hohem professionellem Niveau zu erfüllen. So gehören die regelmäßigen Zusammenarbeiten mit Künstlern wie René Jacobs oder Ivor Bolton, wie Cecilia Bartoli, Thomas Quasthoff oder Andreas Staier ebenso zum erfolgreichen Orchesteralltag wie die Projekte in "Eigenregie", vom ersten Pult aus geführt von den beiden künstlerischen Leitern Petra Müllejans und Gottfried von der Goltz.

Auf die Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts ist das Freiburger Barockorchester schon lange nicht mehr beschränkt. Mit Barockmusik fing es zwar an, aber bald schon erweiterte sich das Repertoire bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts und bis zum Spiel zeitgenössischer Musik. So schrieben fünf europäische Komponisten als Initiative von Siemens Arts Program Werke für das Freiburger Barockorchester (Uraufführung: 27.08.05 beim Lucerne Festival).

Neben der Vielzahl von Gastverpflichtungen veranstalten die "Freiburger" auch ihre erfolgreichen eigenen Konzertreihen im Konzerthaus Freiburg, in der Stuttgarter Liederhalle und in der Berliner Philharmonie.

harmonia mundi s.a., Mas de Vert, F-13200 Arles © 2007

Enregistrement août 2006 au Congress Innsbruck, Saal Tirol

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son et montage : René Möller, Teldex Studio Berlin

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Couverture et p. 14 : Photos Eric Larrayadiou

Couverture livret : manuscrit du début du mouvement

initial de la symphonie n°41

Freiburger Barockorchester : photo Peter Kanneberger

Maquette Atelier harmonia mundi

Imprimé en Autriche

www.harmoniamundi.com

René Jacobs / Freiburger Barockorchester

Parutions récentes / Recent Releases



G.F. HAENDEL

Messiah, Oratorio en 3 actes
(version 1750, Londres)

K. Avemo, P. Bardon, L. Zazzo, K. van Rensburg

N. Davies, The Choir of Clare College
2 CD HMC 901928.29 - 2 SACD HMC 801928.29



J. HAYDN

Die Jahreszeiten

Les Saisons / The Seasons

M. Petersen, W. Güra, D. Henschel

RIAS Kammerchor

2 CD HMC 901829.30 - 2 SACD HMC 801829.30



J. HAYDN

Symphonies n°91 & 92 "Oxford"

Scena di Berenice

Bernarda Fink, mezzo-soprano

CD HMC 901849



W.A. MOZART

La clemenza di Tito

Opera seria K.621 sur un livret original de Metastasio

M. Padmore, A. Pendatchanska, B. Fink

M.C. Chappuis, S. Im, S. Foresti, RIAS Kammerchor

2 CD HMC 901923.24 - 2 SACD HMC 801923.24

HMC 901958