



Copyright: Mat Hennek

RECORDED: WIENER KONZERTHAUS 17.-19. MAY 2010,
CASINO BAUMGARTEN 26./27. OCTOBER 2010
RECORDING SUPERVISOR: JENS JAMIN
SOUND DIRECTOR: OTHMAR EICHINGER
SOUND ENGINEER: CLAUS PITSCH
MUSIC EDITOR AND MASTERING: OTHMAR EICHINGER
PRODUCER: HUBERT HAAS

PHOTOS DIGIPAK: COVER BARBARA LUISI (BALU PHOTOGRAPHY),
MAT HENNEK, ANDREAS BALON
PHOTOS BOOKLET: MAT HENNEK, BARBARA LUISI (BALU PHOTOGRAPHY),
LUKAS BECK, OTHMAR EICHINGER
BOOKLETTEXT: DANIEL REVERS
ENGLISH TRANSLATION: J&M BERRIDGE
SPANISH TRANSLATION: MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ NEBREDÁ
ARTWORK: WWW.CLAUSEN-PARTNER.EU

MOZART – SCHUMANN
PIANO CONCERTOS

CHOPIN
VARIATIONS ON MOZART'S THEME
"LA CI DAREM LA MANO"

MARGARITA
HOHENRIEDER
PIANO

WIENER
SYMPHONIKER
FABIO LUISI
CONDUCTOR

WOLFGANG AMADEUS MOZART
PIANO CONCERTO NO. 23 A-MAJOR KV 488
1. ALLEGRO 11:25
2. ADAGIO 06:58
3. ALLEGRO ASSAI 08:19

FRÉDÉRIC CHOPIN
VARIATIONS IN B-FLAT "LA CI DAREM LA MANO"
FROM MOZART'S "DON GIOVANNI"
4. INTRODUCTION – THEME 06:18
5. VARIATIONS 11:25

ROBERT SCHUMANN
PIANO CONCERTO A-MINOR OP. 54
6. ALLEGRO AFFETTUOSO 14:11
7. INTERMEZZO (ANDANTINO GRAZIOSO) 05:01
8. ALLEGRO VIVACE 10:53

TOTAL 75:06

WOLFGANG AMADEUS MOZART – KV 488 – A-DUR

Mit dem Vorgängerkonzert KV 482 in Es-Dur und dem Nachfolgekonzert KV 491 in c-moll zusammen nimmt dieses Werk eine Sonderstellung innerhalb der Klavierkonzerte Mozarts ein. Allen drei Konzerten ist gemein, dass das Orchester über Klarinetten verfügt, mit Ausnahme des c-moll Klavierkonzerts finden sich jedoch Klarinetten anstatt der Oboen – eine Kompositionspraxis, die von Mozarts Schüler Thomas Attwood in seinen Studienaufzeichnungen belegt wird. Ein alternativer Partiturentwurf zu einem Mittelsatz in D-Dur (KV 488a) sowie mehrere alternative Rondo-Finalsätze belegen sowohl die Schwierigkeiten, die Mozart mit der Vollendung dieses Werkes hatte, als auch die zuerst geplante Besetzung mit zwei Oboen. Obwohl das Klavierkonzert KV 488 in A-Dur laut Mozarts eigenem Werkverzeichnis am 2. März 1786 vollendet wurde, wies der Mozart-Forscher Alan Tyson nach, dass sich erstmalige Arbeiten an diesem Konzert schon auf das Jahr 1784 zurückdatieren lassen.

KV 488 ist auch heute noch eines der populärsten und am meisten aufgeführten Klavierkonzerte Mozarts, was nicht zuletzt auf die bescheidene Orchesterbesetzung von einer Flöte, zwei Klarinetten, zwei Fagotten, zwei Hörnern sowie den obligatorischen Streichersatz zurückzuführen ist. KV 488 besticht jedoch auch durch die für Mozart typische Schwerelosigkeit des Klanges sowie einem gegenüber seinen Zeitgenossen bedeutungsmäßig stark hervorgehobenen Bläsesatz, der im Rahmen der Klavierkonzerte durchaus eigenständig agiert. Ebenso alteriert der Komponist die Rolle des Klaviers: neben der Funktion als Soloinstrument und der als Begleitung des Orchesters wird die Klavierstimme teilweise in das Orchester integriert, sie wirkt sozusagen auch als „Orchesterinstrument“ mit.

Der erste Satz entpuppt sich anfänglich als recht konventionell gehalten, hält aber, typisch für Mozart, einige Überraschungen bereit. Neben dem Haupt- und Seitenthema enthält die Exposition noch ein drittes Thema, aus dessen Material ein Gutteil der Durchführung entwickelt wird und welches in der Reprise ebenfalls wieder aufscheint. Ebenso ungewöhnlich ist die in diesem Fall sogar in die Partitur niedergeschriebene Kadenz.

Bezeichnend für die Komposition ist der langsame Mittelsatz, eine dreiteilige, durch ein Siciliano-Thema geprägte Liedform mit abschließender Coda in fis-Moll: solcherart ein Ausnahmefall innerhalb Mozarts Klavierkonzerte. Er selbst hatte die Forderung aufgestellt, dass die Mittelsätze der Klavierkonzerte im Regelfall „Andante“ sein sollen, das in diesem Falle gewählte „Adagio“ widerspricht nicht nur dieser Aussage, sondern auch generell Mozarts Vorliebe für schnellere Tempi. Als Komponist wie auch als Interpret war ihm die

exakte Einhaltung des Tempos sehr wichtig, hierauf weist er gerade bei der Wahl von „Andante“ als Tempo mehrfach hin (man solle es nicht zu langsam spielen). Sonstige Siciliano-Sätze weisen bei Mozart mit einer Ausnahme (und dies ist eine Klaversonate) immer ein schnelleres Tempo auf. Dies lässt sich in diesem Fall vielleicht durch die verwendete Tonart und deren Symbolik in zeitgenössischen Interpretationen erklären. Das Faktum, dass der Mittelsatz in der parallelen Tonart steht, ist nicht ungewöhnlich, die Verwendung der selten gebrauchten Tonart fis-Moll hingegen schon. Peter Gülke wies im Mozart-Handbuch darauf hin, dass durch die Wahl des langsamen Tempos der typischen Siciliano-Charakteristik von schwingender Schwerelosigkeit entgegengewirkt werden sollte. Die bekannteste zeitgenössische Tonartenästhetik von Christian Friedrich Daniel Schubart (1806) schreibt der Tonart fis-Moll folgende Eigenschaften zu: „Ein finsterner Ton; er zerrt an der Leidenschaft wie ein bissiger Hund am Gewande. Groll und Missvergnügen ist seine Sprache. Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu sein, daher schmachtet er immer nach der Ruhe in A-Dur oder nach der triumphierenden Seligkeit von D-Dur hin.“

Mit dem dritten Satz führt der Solist, abermals den Satz eröffnend, die Musik zur Tonika A-Dur zurück und beginnt damit ein weitläufiges Rondo von über 500 Takten, welches jedoch durch die raffinierten Wechsel der Bewegungs- und Satzarten sowie der Prägung harmonischer Bereiche den Charakter einer rasanten Stretta aufrechterhält. Obwohl der Aufbau des Rondos theoretisch nicht mehr als drei Themen erfordern würde, enthält es deren fünf. Nachdem sich der Komponist im Laufe des Rondos immer weiter von dem im Ritornell vorgestellten Material entfernt hat, kehrt er erst mit der Überleitung kurz vor der buffoartigen Coda zu den Wurzeln zurück.

FRÉDÉRIC CHOPIN – VARIATION OP. 2

Die Geschichte der Variation in B-Dur von Frédéric Chopin ist eine einzige Erfolgsgeschichte. Die im Sommer 1827, also noch während Chopins Studienzeit, entstandene *Variations sur „Là ci darem la mano“* de „Don Juan“ de Mozart mit der Opuszahl 2 erregte großes Aufsehen. Der damals erst siebzehnjährige Chopin schuf ein Werk, das Robert Schumann später mit seiner enthusiastischen Rezension *Ein Opus II* in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ mit der berühmten Phrase: „Hut ab, ihr Herren, ein Genie“ beenden sollte. Weitere durchschlagig positive Rezensionen von Friedrich Wieck und Franz Stoepl trugen zur Popularität des Werkes bei, und Clara Wieck, später Clara Schumann, nahm das Werk alsbald in ihr Konzertprogramm auf.

Am 11. August 1829 spielte Frédéric Chopin dieses Werk im Rahmen seiner Konzertpremiere in Wien wäh-

rend eines Konzerts im Kärntnerthortheater. In einem Brief nach Hause schrieb er, dass der Applaus des Publikums nach jeder Variation so laut gewesen sein muss, dass er nicht einmal das orchestrale tutti dazwischen hören konnte. Bereits ein Jahr später ging das Werk in Wien in Druck, mit einer Widmung an Chopins Freund Titus Woyciechowski.

Die Inszenierung des Solisten auf der Bühne wurde zu einem fundamentalen Bestandteil eines Konzertauftritts in der romantischen Ära, dementsprechend wandelten sich auch die Kompositionen für Soloklavier. Schlagwörter wie Virtuosität und Brillanz dominierten den Sprachgebrauch und das ästhetische Verständnis. Die insgesamt fünf Variationen plus Finale sind ein beeindruckendes Kapitel im Rahmen der Virtuosenkompositionen dieser Zeit. Die Selbstdarstellung des Solisten auf der Bühne, die später in den Schaukämpfen der großen romantischen Interpreten wie Franz Liszt, Sigismund Thalberg u.a. mündeten, wurde hier bereits vorweggenommen.

Doch Chopins Variation besticht nicht nur durch pianistisch anspruchsvolle Passagen, sondern lehnt sich stark an das Original von Mozart an. Bereits in der Introduction erobert Chopin das Interesse des Hörers mit unkonventionellen Methoden. Voll von Arpeggien und rezitativähnlichen Strukturen, die stark an das Mozart'sche Original erinnern, endet sie in einer improvisatorischen Passage gefolgt von einer Kadenz, welche in das folgende Thema überleitet, welches Note für Note exakt wiedergeben ist und so bescheiden auftritt wie in Mozarts Oper. Die darauf folgenden vier Variationen beleuchten das Thema in unterschiedlichen Schattierungen und Stimmungen, bleiben aber alle in B-Dur. Diese Tonart verlässt Chopin erst in seiner letzten Variation Adagio espressivo, welche sich nicht nur im gewählten Tempo und in der Tonart (b-moll), sondern auch im Metrum von den anderen vier absetzt. Das abschließende Finale („Alla Polacca“, von manchen Autoren auch als 6. Variation bezeichnet), welches durch bravouröse Polonaisegebern angefangen wird und sich von Höhepunkt zu Höhepunkt schraubt, wurde von John Rink zu Recht als „Parade virtuoser Pyrotechnik“ bezeichnet.

ROBERT SCHUMANN – OP. 54 – A-MOLL

Bereits in den späten 20er und den frühen 30er Jahren des 19. Jahrhunderts begann sich Robert Schumann mit der Gattung des Klavierkonzertes auseinanderzusetzen, jedoch ohne Erfolg; alle Versuche in diese Richtung blieben in einem fragmentarischen Stadium stecken. Erst im Jahre 1841, beflügelt durch seinen Durchbruch in der Gattung Symphonie, befasste sich Schumann erneut mit dem Klavierkonzert. Ursprüngliches

Ziel war es, ein einsätziges Konzertstück, eine „Phantasie“ nach dem Vorbild Webers zu schaffen. Dieses schloss Schumann im Mai 1841 denn auch ab und vermerkte es mit dem Eintrag: „Clavierconcert nach eigener Form“. In dieser Form fand das Werk zu zwei privaten Aufführungen im Leipziger Gewandhaus im August 1841, gespielt von Clara Schumann.

In ihrem Tagebuch vermerkte die Solistin auch ihre Gedanken zu diesem Werk: „Das Clavier ist auf das feinste mit dem Orchester verwebt – man kann sich das Eine nicht denken ohne das Andere.“ Damit steht das Werk nicht nur in formaler Hinsicht in Distanz zu den konventionellen Virtuosenkonzerten seiner Zeit, sondern auch bezüglich in der Bedeutung des Orchesters. Anstelle eines bloßen Begleitapparates im Hintergrund nimmt die Orchesterstimme im Schumanns Werk eine zentrale, dem Klavier gegenüber gleichberechtigte Rolle ein.

Größere Probleme schlugen dem Komponisten beim Versuch einer Drucklegung entgegen. Mehrere Anfragen bei den renommiertesten Verlagen wurden abschlägig beschieden, selbst als Schumann bei einer Drucklegung auf ein Honorar verzichten wollte, besserte sich die Situation nicht, die Phantasie blieb zu Schumanns Lebzeiten unveröffentlicht. Sie blieb in dieser Form bis zum Sommer 1845 als solche bestehen. Im Juni des Jahres begann sich Schumann mit der Komposition eines Finalsatzes zu beschäftigen, welchen er mit Rondo betitelte. Kurz darauf, im Juli, entstand der Mittelsatz „Andante grazioso“, der erst später seinen finalen Titel „Intermezzo“ bekam. Schließlich arbeitete er die ursprüngliche Phantasie zum Kopfsatz des Konzertes um, eine Arbeit, die mit dem 29. Juli 1845 abgeschlossen war. Bereits zwei Tage später findet sich in Clara Schumanns Tagebuch der Eintrag, dass das Manuskript bereits einem Kopisten zu Ausarbeitung der Orchesterstimmen übergeben worden sei.

Die Uraufführung des Konzertes fand am 4. Dezember 1845 in Dresden im Hôtel de Saxe statt. Da das öffentliche Konzertleben in Dresden zu dieser Zeit jedoch recht bescheiden war, blieb das Konzert bestenfalls mäßig besucht. Trotz der positiven Rezensionen seitens der Presse über diese Uraufführung war die Leipziger Erstaufführung, welche einen knappen Monat später am 1. Januar 1846 im Gewandhaus stattfand, weitaus bedeutender. Aufgrund des medialen Interesses an diesem Konzert sowie der wiederum positiven Rezensionen konnte Schumann sein Werk endlich drucken lassen, die Stimmen erschienen im Juli 1846 bei Breitkopf & Härtel. Ein Druck der kompletten Partitur fand jedoch erst posthum statt, sie lag erst im September 1862 in einer Ausgabe vor.

Obwohl Ferdinand Hiller im Erstdruck der offizielle Widmungsträger ist, steht das Konzert in starker Verbindung mit der Person Clara Schumann, die nicht nur in beiden Erstaufführungen als Solistin fungierte, son-

dern darüber hinaus durch wiederholte Aufführungen des Werkes für die Verbreitung desselben sorgte. Überdies ist sie in zweifacher Form im Konzert selbst vertreten. Das Kopfmotiv des Hauptthemas besteht aus der Tonfolge C-H-A-A, ein Kryptogramm ihres Davidsbündlernamens „Chiara“ (die einzigen Buchstaben aus diesem Namen, welche über Tonhöhenäquivalente verfügen), zusätzlich wird im „Intermezzo“ ein Motiv aus ihrer Klaviersonate g-moll zitiert.

WOLFGANG AMADEUS MOZART – K488 – A MAJOR

Together with the preceding K482 in E flat major and the following K491 in C minor, this concerto occupies a special place in Mozart's piano concerto oeuvre in that all three works have clarinets in the orchestra. In the C minor work, they are used alongside of oboes, but in the other two they replace them – a practice mentioned in the study notes of Mozart's pupil Thomas Attwood. An alternative draft score of a middle movement in D major (K488a) and several alternative final rondo movements show that Mozart had difficulty completing K488 and that he initially intended it to include two oboes. The Piano Concerto K488 in A major was completed on March 2, 1786 according to Mozart's own work catalogue, but Mozart scholar Alan Tyson has pointed out that the first drafts date back to 1784.

K488 is still one of the most popular and frequently performed of Mozart's piano concertos, a fact that may not least be put down to its modest orchestral forces of one flute, two clarinets, two bassoons, two horns and the obligatory strings. However, K488 is also attractive because it creates the typically Mozartian sense of weightlessness and compared with its contemporaries, it contains prominent writing for the wind section, giving it a degree of independence. The role of the piano also varies: in addition to functioning as solo instrument and accompanying the orchestra, the piano part is sometimes integrated into the orchestra, functioning so to speak as an orchestral instrument.

The first movement begins very conventionally but, as is typical with Mozart, holds surprises in store. In addition to the principal and subsidiary themes, the exposition contains a third theme, material from which takes up a good deal of the development section and also reappears in the recapitulation. The cadenza – written out in this case – is likewise unusual.

The slow middle movement is particularly significant, being a ternary song form with a siciliana theme and a concluding coda in F sharp minor – an exception in Mozart's piano concerto oeuvre. He had himself

maintained that an Andante movement should come in the middle of piano concertos, and the Adagio chosen here contradicts not only what he had said but also Mozart's general partiality for faster tempos. Both as composer and performer, he set great store by the exact observance of tempos, and he repeatedly stated that Andante movements in particular should not be played too slowly. With a single exception (in a piano sonata), Mozart always specified a faster tempo for siciliana movements. In the case of K488, the slower tempo might perhaps be explained by the contemporary symbolism associated with the key. The fact that the middle movement is in the relative minor key is not unusual in itself, but the key of F sharp minor was seldom used at the time. In Das Mozart-Handbuch, Peter Gülke pointed out that the choice of the slow tempo is intended to counter the typical swinging weightlessness of the siciliana. In the best known contemporary treatise on key symbolism, Christian Friedrich Daniel Schubart in 1806 ascribed the following qualities to F sharp minor: "A darker tone; it tears at passion as a vicious dog does at one's clothes. Rancour and discontent are its language. It does not seem to be satisfied with what it is, and therefore constantly pines after the peace of A major or the triumphant bliss of D major."

The soloist, who again opens, leads the third movement back to the tonic A major and begins an extensive rondo of more than 500 bars that maintains the character of a fast stretta by virtue of the sophisticated variety of writing and harmony. Although the structure of the rondo would theoretically require no more than three themes, it contains five. After becoming ever more distant from the material presented in the ritornello, the music returns to its roots in a transitional section shortly before the buffo-like coda.

FRÉDÉRIC CHOPIN – VARIATIONS OP. 2

Frédéric Chopin's Variations in B flat major tell a real success story. Written in the summer of 1827, while Chopin was still studying, the Variations sur "Là ci darem la mano" de "Don Juan" de Mozart op. 2 created a major sensation. The seventeen-year-old Chopin had created a work that later led Robert Schumann to write an enthusiastic review entitled "An opus II" in the Allgemeine musikalische Zeitung that ended with the famous phrase: "Hats off, gentlemen, a genius". Other strikingly positive reviews by Friedrich Wieck and Franz Stoepl further increased the work's popularity, and Clara Wieck, later Clara Schumann, soon added the work to her concert programme.

Frédéric Chopin played the work at the Kärntnertor Theatre on August 11, 1829 – his Vienna concert premiere. He wrote home that the audience's applause after each variation was so loud that he could not

even hear the orchestral tutti in between. The work was published in Vienna just a year later, with a dedication to Chopin's friend Tytus Woyciechowski.

The idolization of the soloist on the stage became part and parcel of concert appearances in the Romantic era, and the same applied to compositions for solo piano. Buzzwords like "virtuosity" and "brilliance" dominated conversation and critique. The five variations plus finale represent an impressive chapter in the history of virtuoso compositions at that time, anticipating the self-aggrandizement of the soloist on the stage, as was later seen in the "exhibition bouts" of great Romantic performers like Franz Liszt and Sigismund Thalberg.

Although Chopin's Variations contain highly demanding passages, they remain close to Mozart's original. Unconventional methods capture the listener's interest even in the introduction. Full of arpeggios and recitative-like structures that strongly recall Mozart's original treatment, it ends in an improvisatory passage followed by a cadenza that leads into the theme, rendered note for note and just as modestly as in the opera. The four variations which follow illuminate the theme with diverse nuances and in various moods but remain in B flat major. Chopin forsakes this key only in the last variation (*Adagio espressivo*), which is in B flat minor and contrasts with the others in tempo and metre. The concluding Finale (*Alla Polacca*, also referred to as the sixth variation by many authors), begins in bravura polonaise style and mounts from climax to climax. With justification, John Rink referred to it as "a parade of virtuosic pyrotechnics".

ROBERT SCHUMANN – OP. 54 – A MINOR

Robert Schumann first confronted the piano concerto genre in the late 1820s and early 1830s, but without success; all his attempts produced no more than fragments. It was only in 1841, inspired by his breakthrough in the symphony genre, that Schumann involved himself once again with the piano concerto. His original target was to create a one-movement concert piece, a "Fantasy" after Weber's model. Schumann completed it in May 1841, referring to it as a "piano concerto in my own form". In this form, the work was played by Clara Schumann in two private performances at the Leipzig Gewandhaus in August 1841.

She made the following note in her diary: "The piano is interwoven with the orchestra in the finest way – the one is unthinkable without the other." The work contrasted with the conventional virtuoso concertos of the time not only in form but also in respect of the weight it lends to the orchestra. Instead of merely providing

background accompaniment, the orchestral part is just as central in Schumann's work as that of the piano.

The composer had great difficulty getting the work published. Several major publishing houses turned it down, even when Schumann offered to revoke his right to royalties on sales; the Fantasy was not published during Schumann's lifetime. Its form remained unchanged until the summer of 1845; in June Schumann began to compose a final movement, which he entitled Rondo. Shortly afterwards, in July, he completed the middle movement (*Andante grazioso*), which he later entitled *Intermezzo*. Finally, he revised the original Fantasy, transforming it into the opening movement of the concerto, completing the work on July 29, 1845. Only two days later, Clara Schumann noted in her diary that the manuscript was already in the hands of a copyist to produce the orchestral parts.

The premiere of the concerto took place at the Hotel de Saxe in Dresden on December 4, 1845. Public concert life not yet being well organized in Dresden, the performance was no more than moderately attended, but the press responded positively. The Leipzig first performance at the Gewandhaus less than a month later, on January 1, 1846, was far more important. Enormous press interest and positive reviews at last permitted Schumann to publish the work, and the parts were put onto the market by Breitkopf & Härtel in July 1846. The complete score was however only published posthumously – in September 1862.

Although the concerto was dedicated to Ferdinand Hiller in the first edition, the work is closely associated with Clara Schumann, who not only presented the two first performances but continued to perform the work afterwards, thus ensuring its popularity. She moreover makes two symbolic appearances in the concerto. The introductory motif of the principal theme consists of the notes C-H-A-A*, a cryptogram of "Chiara", the name Robert gave her in his Davidsbündler writings; a motif from Clara's Piano Sonata in G minor is also quoted in the *Intermezzo*.

* C-B-A-A in English notation.

Translation: J & M Berridge

WOLFGANG AMADEUS MOZART – KV 488 – LA MAYOR

Con el predecesor Concierto K. 482 en mi bemol y el Concierto sucesor K. 491 en do menor juntos, este trabajo alcanza una posición especial dentro de los conciertos para piano de Mozart. En estos tres conciertos es común que la orquesta cuente con clarinetes, con excepción del concierto de piano en c menor en donde hay clarinetes en vez de oboes – una práctica compositiva utilizada por Thomas Attwood alumno de Mozart. Un proyecto de puntaje alternativo a un movimiento central en re mayor (KV 488a), así como varios rondó alternativos en los finales demuestran claramente las dificultades que tuvo Mozart con la realización de este trabajo, así como las ideas iniciales de utilizar dos oboes. Aunque según en el catálogo temático de obras de Mozart dice que el concierto para piano K. 488 en la mayor fue terminado el 2 de Marzo de 1786, el erudito en Mozart, Alan Tyson demostró que el trabajo inicial de este concierto se remonta al año 1784.

KV 488 sigue siendo uno de los conciertos más populares y más mencionados para piano de Mozart, que no es para menos, debido a la modesta orquesta de una flauta, dos clarinetes, dos fagotes y dos trompas así como los indispensables instrumentos de cuerda. Sin embargo el concierto K488 también cuenta con la típica ingravidez de sonido de Mozart por encima de sus contemporáneos, así como con una sección de vientos fuertes semánticamente resaltados que actúa con total independencia en el ámbito de los conciertos para piano. Del mismo modo, el compositor altera el papel del piano, además de la función como instrumento solista y como acompañamiento de la orquesta también esta integrado el piano parcialmente en la orquesta y actúa conjuntamente como si fuera el "instrumento de la orquesta".

Inicialmente sostuvo que el primer conjunto resulta ser bastante convencional, pero se detiene, típico de Mozart, prepara algunas sorpresas. Además del tema principal y del tema secundario de la trama, la exposición contiene un tercer tema de este material de la cual una buena parte de la aplicación se desarrollará y que vuelve a aparecer en la recapitulación. Igualmente inusual es que en este caso este incluso escrito en la partitura de cadencia.

Es característico de la composición el movimiento lento central de las tres piezas formado por un tema de Siciliano con coda final en fa menor sostenido en forma excepcional dentro de los conciertos de piano de Mozart. Él mismo impuso la regla de que los movimientos de medios de los conciertos para piano deberían ser "Andante", y que el seleccionado en este caso "Adagio" no sólo contradice esta afirmación, sino que también en general la preferencia de Mozart para los tempos más rápidos. Como compositor y como intérprete era muy importante para el seguir el ritmo preciso y es por eso que elige el ritmo " Andante ", en

varias ocasiones (que no debe de ser tocado muy lento). Las demás composiciones de Siciliano presentadas por Mozart, con excepción de (una sonata para piano) tienen siempre un ritmo más rápido. Esto quizás se explica por la clave utilizada y su simbolismo en las interpretaciones contemporáneas en este caso. El hecho de que el centro se encuentra en la chaveta no es poco común, y se utiliza la clave fa sostenido menor aunque se utiliza sólo en raras ocasiones. Peter Gülke señaló en la Guía de Mozart que a través de la elección de un tempo mas lento se contrarrestarían las características típicas de ingravidez vibrante del Siciliano. Los más conocidos de la estética contemporánea de clave Christian Friedrich y Daniel Schubart (1806) escribieron sobre la clave de fa sostenido menor las siguientes propiedades: "Un tono finstrerer; Este tira de la pasión como un perro que muerde el ropaje. El resentimiento y el descontento son su lenguaje. Parece quedarle claro que esta no es su posición, es por esto que languidece después de descansar en La Mayor ó después de la dicha triunfal de Re Mayor. "

Con el tercer conjunto dirige el solista y sólo en el momento de la apertura del conjunto, con la música en tónica de La mayor vuelve y comienza con esto un extenso Rondo paseando por más de 500 ciclos, pero que mantiene el cambio sutil de movimiento y tipos de registro, así como la creación de espacios armoniosos y manteniendo el carácter de un rápido Stretta. Aunque la estructura del Rondo teóricamente requeriría no más de tres temas, este contiene cinco. Después de que el compositor en el transcurso del Rondo omite algunas partes del ritonello que él mismo expuso, vuelve a sus raíces durante la transición de la buffoartigen Coda.

FRÉDÉRIC CHOPIN – VARIACIONES OP. 2

La historia de la variación en si bemol mayor de Frédéric Chopin es una historia única de éxito, en el verano de 1827, aún durante la época de los estudios de Chopin, presentó variaciones "La ci darem la mano" de "Don Juan" de Mozart con el número de Opus 2, que causaron un gran revuelo . El aquel entonces chico de diecisiete años Chopin creó una obra, que mas tarde Robert Schumann en una entusiasta reseña al Opus II escrita en el "Diario de la Música" terminando esta con la famosa frase: "Me quito el sombrero, señores, un genio. "Las rotundas críticas positivas de Friedrich Wieck y Franz Stöpel contribuyeron a la popularidad de la obra. Clara Wieck y al poco tiempo Clara Schumann introdujeron la obra en su programa de conciertos.

El 11 de Agosto de 1829, Frédéric Chopin dirigió este trabajo con motivo del estreno de su concierto en Viena durante un concierto en el teatro Kärntnerthor. En una carta que envió a su casa , escribió que los

aplausos del público después de cada modificación eran tan fuertes que ni siquiera podía oír a la orquesta completa. Un año más tarde la obra fue impresa en Viena, con dedicatoria a Tito Woyciechowski, amigo de Chopin.

La puesta en escena de los solistas en el escenario era parte fundamental de un concierto en la época romántica, por lo tanto, también desfilaron las composiciones para solos de piano. Etiquetas como: virtuosismo y brillantez, dominaban el lenguaje y la comprensión estética. Las cinco variantes más la Finale son un capítulo impresionante en las virtuosas composiciones de esos tiempos. La auto- presentación de los solistas en el escenario, gesto que después fue adoptado por grandes artistas románticos como: Franz Liszt, Segismundo Thalberg

Aunque la Variación de Chopin no sólo se destaca por exigir pasajes pianísticos, si no que también se apoya en gran medida en el original de Mozart. Ya durante la introducción Chopin capturó el interés del oyente con métodos no convencionales. Lleno de arpeggios y estructuras recitativas que recuerda mucho al de original de Mozart, que termina en un pasaje de improvisación seguido de una cadencia, que se traslada al siguiente tema reproduciendo con exactitud nota por nota y es tan modesto como ocurre en la ópera de Mozart. Las cuatro variantes siguientes iluminan el tema en diferentes tonos y estados de ánimo, aunque todas permanecen en sí bemol mayor. Chopin abandona esta clave únicamente en su último Adagio variación espressivo, que se acopla no sólo en el tempo seleccionado y en la clave (si bemol menor), sino también en el ritmo de los otros cuatro. El final final ("Alla Polacca", mencionado por algunos autores como una variación de 6), que se alimenta de Polonaisegestern bravura y encaja de cima a cima, fue descrito por John Pista con razón como un "desfile de pirotecnia virtuoso".

ROBERT SCHUMANN – OP. 54 – A MINOR

A finales de los años 20 y principios de los años 30 de los años 1900, Robert Schumann comenzó a lidiar con el género del concierto para piano, pero sin éxito, todos los intentos en esta dirección quedaron atascados en un estado fragmentario. Fue hasta 1841, que volvió a intentarlo impulsado por el avance en el género Sinfonía, Concierto para piano de Schumann. La meta original era crear un concierto de una sola pieza, una "fantasía" para lograr el prototipo de Webers. Esto concluyó Schumann en Mayo de 1841 y señaló que, así como de la inscripción: "Concierto para piano en alguna forma". De esta forma el trabajo se llevó a cabo en Agosto de 1841 en dos presentaciones privadas en Leipzig Gewandhaus, interpretado por Clara Schumann.

En su diario, el solista también tomó nota de sus pensamientos sobre este trabajo: "El mejor pianista entretejido con la orquesta- uno no puede coincidir lo uno sin lo otro". Así que el trabajo no queda sólo en términos formales distanciado de los convencionales conciertos virtuosos de su tiempo, sino también con respecto a la significativa importancia de la orquesta. En la obra de Schumann la orquesta en lugar de ser un simple acompañamiento de obras complementarias, toma un papel central al mismo nivel e importancia que el piano.

Grandes problemas surgieron cuando el compositor intenta impedir una publicación. Múltiples solicitudes por parte de las más prestigiosas editoriales fueron rechazadas, aunque estaban dispuestos a dar una remuneración por la impresión, la situación no mejoró, la Fantasía no se publicó durante la vida de Schumann. Permaneció inédita hasta el verano de 1845. En junio de ese mismo año Schumann comenzó a trabajar en el final de su composición la cual tituló Rondo. Poco después, en julio, concluyó el movimiento medio "Andante grazioso", que más tarde obtuvo el título final de "Intermezzo". Finalmente, trabajó para el movimiento original de la fantasía del concierto, esta obra fue concluida el 29 de julio de 1845. Justo dos días más tarde se encontró un registro en diario de Clara en donde decía que el manuscrito había sido entregado a un copista para el desarrollo de las piezas orquestales.

El primer concierto tuvo lugar el 4 Diciembre de 1845 en Dresde en el Hôtel de Saxe. Como esos tiempos la vida de carácter publica concertal en Dresden era modesta, sin embargo, el concierto se fue masivamente visitado. A pesar de las críticas positivas de la prensa hizo fue hasta el 1 de enero de 1846 en Leipzig donde se celebró la actuación más significativa en el Gewandhaus, esto debido al interés que los medios tenían en este concierto. Gracias al interés de los medios en este concierto y las continuas críticas positivas Schumann pudo Schumann imprimir su trabajo, por último, las voces aparecieron en julio de 1846 por Breitkopf & Hartel. Fue hasta Septiembre de 1862 que se hizo una impresión de la partitura completa a título póstumo en una edición anterior.

Aunque la primera edición fue dedicada oficialmente a Ferdinand Hiller, el concierto está en estrecha relación con la persona de Clara Schumann, que fungió como solista en ambas presentaciones, sino también por las repetidas actuaciones de los trabajos previstos para su difusión. Por otra parte, está presente en dos formas en el concierto en sí. El principal motivo del tema principal consiste en una secuencia de notas C-H-A-A, un criptograma sus Davidsbündlernamens "Chiara" (las únicas letras del nombre que tienen un tono equivalente), además que en "Intermezzo" cita un motivo de su Sonata para piano en sol menor.



Copyright: Mat Hennek

MARGARITA HÖHENRIEDER

Die herausragende Münchner Pianistin Margarita Höhenrieder ist der breiten Öffentlichkeit wenig bekannt. In Fachkreisen wird sie hoch geschätzt und als Solistin von den Dirigenten Claudio Abbado, Riccardo Chailly, James Levine, Fabio Luisi, Lorin Maazel sowie von vielen namhaften Orchestern, wie z.B. dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, den Münchner Philharmonikern, der Sächsischen Staatskapelle Dresden, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Mozarteum Orchester Salzburg, dem Mahler Chamber Orchestra und dem New York Philharmonic eingeladen.

Das Klavierspiel liegt Margarita Höhenrieder seit ihrer Kindheit im Blut. Schon als kleines Mädchen ist sie fasziniert vom Spiel ihrer Mutter und erhält mit fünf Jahren ersten Unterricht bei der bekannten Klavierpädagogin Anna Stadler in München. Bereits mit 7 Jahren nimmt sie an ihrem ersten Wettbewerb teil und mit 10 gewinnt sie den ersten Preis im Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“. Mit 11 Jahren gibt Margarita Höhenrieder ihren ersten Klavierabend, mit 13 Jahren spielt sie ihre erste Schallplatte ein. In den darauf folgenden Jahren wird sie mit zahlreichen Preisen bei internationalen Wettbewerben ausgezeichnet. 1981 gewinnt Sie den 1. Preis beim bedeutenden BUSONI-Wettbewerb in Bozen und reiht sich damit in die Liste anderer BUSONI-Preisträger, wie z.B. Martha Argerich und Jörg Demus, ein. Ihr künstlerischer Weg führt sie fortan verstärkt in die großen Musikzentren der Welt wie Berlin, München, Paris, Rom, Salzburg, Mexico City und New York. Es folgen viele Festivals, Schallplatten und später CDs. 1984 feiert sie mit großem Erfolg ihr Debüt in der New Yorker Carnegie Hall.

Nach Ihrem Studium an der Münchner Musikhochschule bei Ludwig Hoffmann erhält Margarita Höhenrieder ein USA Stipendium von der deutschen Studienstiftung und dem DAAD, und geht für zwei Jahre zu Leon Fleisher nach Baltimore, USA. Zeitgenössischer Musik, wie etwa den Werken von Harald Genzmer, Ulrich Stranz, und Wilhelm Killmayer gegenüber, ist die Pianistin aufgeschlossen. Das ihr von Genzmer gewidmete Konzert für Klavier, Trompete und Streicher hat sie uraufgeführt und auf CD veröffentlicht.

Sein letztes großes Werk, eine Fantasie des Abschieds „**Wie ein Traum am Rande der Unendlichkeit**“ widmete er ebenfalls der Künstlerin, die es zusammen mit dem Soloflötisten der Berliner Philharmoniker Emmanuel Pahud 2009 in Rom zur Uraufführung brachte und auch von Solo Musica veröffentlicht wurde. Neben Mozart und Beethoven gehört ihre große Liebe der Romantik. Die gegenseitige Inspiration des Künstlerpaares Clara und Robert Schumann hat sie so fasziniert, dass sie ihre beiden a-moll Klavierkonzerte zusammen auf einer CD bei BMG/RCA veröffentlichte.

Ebenfalls auf dem Label Solo Musica erhältlich ist das Quartett op. 47 von Schumann und das Sextett op. 110 von Mendelssohn mit dem Gewandhaus-Quartett.

Wesentliche musikalische Impulse verdankt Margarita Höhenrieder außerdem der Freundschaft und Zusammenarbeit mit Alfred Brendel.

Margarita Höhenrieder, an outstanding pianist from Munich, rarely performs in concerts. She is little known to the general public but highly respected among experts. She has been invited to perform as a soloist by the conductors Claudio Abbado, Riccardo Chailly, James Levine, Fabio Luisi, Lorin Maazel as well as by renowned orchestras such as the Symphony Orchestra of Bavarian Radio, the Munich Philharmonic Orchestra, the Staatskapelle of Dresden, the Gewandhaus Orchestra of Leipzig, the Mozarteum Orchestra of Salzburg, the Mahler Chamber Orchestra and the New York Philharmonic.

Playing the piano has been second nature to her since her childhood. Fascinated by her mother's playing when she was a little girl, she began having lessons with the renowned piano teacher Anna Stadler in Munich at the age of five. She took part in her first competition at the age of seven and won first prize at the national "Jugend musiziert" competition when she was ten. Margarita Höhenrieder gave her first piano recital at the age of eleven and made her first recording when she was thirteen. In the following years she was awarded numerous prizes at international competitions. In 1981 she won first prize at the prestigious Busoni Competition in Bolzano, thus joining the ranks of pianists like Martha Argerich and Jörg Demus. Her career then increasingly took her to the world's major musical centres, including Berlin, Munich, Paris, Rome, Salzburg, Mexico City and New York. She went on to perform at many music festivals and to record on vinyl and later on CD. In 1984 she celebrated her very successful debut at the Carnegie Hall in New York.

After having studied with Ludwig Hoffmann at the Munich College of Music, Margarita Höhenrieder was awarded a scholarship to study in the USA by the Deutsche Studienstiftung and the DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst – an exchange programme), and she studied with Leon Fleisher in Baltimore for two years. She is open-minded about contemporary music like the works of Harald Genzmer, Ulrich Stranz and Wilhelm Killmayer. She premiered the Concerto for piano, trumpet and strings Genzmer dedicated to her and recorded it on CD.

He also dedicated his last great oeuvre, a farewell fantasy called "Like A Dream At The Rim Of Infinity" to the artist, who performed its premiere together with the Berlin Philharmonics' solo flutist Emmanuel Pahud in Rome in the year 2009. Besides Mozart and Beethoven, Romanticism is Margarita's greatest love.

Her fascination with the mutual inspiration of Clara and Robert Schumann, both artists and married couple, has caused her to publish both of her piano concertos in a-minor together on one CD with the BMG/RCA company. She also recorded the quartet op. 47 by Schumann and the sextet op. 110 by Mendelssohn with the Gewandhaus-Quartett on Solo Musica.

Margarita Höhenrieder also owes some essential musical inspiration to her friendship and cooperation with Alfred Brendel.

FABIO LUISI

Fabio Luisi wurde 1959 in Genua geboren und begann bereits im Alter von vier Jahren mit dem Klavierspiel. Luisi erhielt sein Klavierdiplom 1978 am Konservatorium Niccolò Paganini in Genua. Danach setzte er seine pianistischen Studien bei Antonio Bacchelli und Aldo Ciccolini in Paris fort. Er begann das Kapellmeisterstudium an der Grazer Musikhochschule bei Milan Horvat und erhielt 1983 das Kapellmeisterdiplom mit Auszeichnung. Luisi trat noch im selben Jahr sein erstes Engagement als Korrepetitor mit Dirigierverpflichtung an der Grazer Oper an. Sein Dirigierdebüt gab er 1984 in Martina Franca mit Cimarosas Requiem. 1987 verließ Luisi die Grazer Oper und begann seine internationale Karriere. 1989 debütierte er bei den Opernfestspielen an der Bayerischen Staatsoper München mit Il barbiere di Siviglia, an der Staatsoper unter den Linden in Berlin mit Le nozze di Figaro und an der Wiener Staatsoper mit Tosca, die er als seine „Schicksalsoper“ bezeichnet. Seit dem erfolgreichen Einstand an diesen Opernhäusern ist er ständiger Gastdirigent von Repertoire-Vorstellungen, Wiederaufnahmen und Neuproduktionen. Sein Debüt in Amerika feierte er 2000 mit einer Neuproduktion von Rigoletto in Chicago (Lyric Opera). 2002 debütierte er bei den Salzburger Festspielen in einer Neuproduktion von Die Liebe der Danae, gefolgt von einer konzertanten Aufführung der Ägyptischen Helena, die eine stetige Zusammenarbeit mit der Sächsischen Staatskapelle Dresden zur Folge hatte. Auch im symphonischen Bereich begann Luisi's Weg in der Stadt seiner Dirigentenausbildung: 1990 wurde unter seiner künstlerischen Leitung das Grazer Symphonische Orchester neu gegründet. Die zweite Hälfte der 90er-Jahre stand im Zeichen des Karriere-Aufbaus in den Bereichen Live-Konzert, Rundfunkaufnahme und CD-Produktion, wobei drei Orchester für diese Tätigkeitsfelder entstehen: 1995 wurde er künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Tonkünstler-Orchesters Niederösterreich und 1996 künstlerischer Leiter des Sinfonieorchesters des Mitteldeutschen Rundfunks in Leipzig. 1997 wurde er zum künstlerischen Leiter und Musikdirektor des Orchestre de la Suisse Romande in Genf berufen. Im Februar 2000 gab Fabio Luisi sein Konzertdebüt in den Vereinigten Staaten bei einem Auftritt mit dem New York Philharmonic. Zusätzlich



Copyright: Barbara Luisi

wurde Luisi Anfang 2004 Generalmusikdirektor der Sächsischen Staatsoper Dresden und Chefdirigent der Sächsischen Staatskapelle ab der Saison 2007 – 08. Hier folgte er auf Persönlichkeiten wie Fritz Busch, Karl Böhm, Josef Keilberth, Rudolf Kempe und Giuseppe Sinopoli. Seit 2005 ist Luisi Chefdirigent der Wiener Symphoniker, seit der Saison 2012 – 13 ist er neuer Generalmusikdirektor am Opernhaus Zürich. Im September 2011 wurde Luisi zudem zum Chefdirigenten an der Metropolitan Opera in New York ernannt.

Fabio Luisi was born in Genoa in 1959 and began to play piano at the age of four. Luisi received his diploma exam in piano at the Niccolò Paganini Conservatory in Genoa in 1978. He then continued his piano studies with Antonio Bacchelli and Aldo Ciccolini in Paris. Further Luisi began conducting studies under Milan Horvat at the Musikhochschule in Graz. Luisi received his conducting diploma with honours in 1983 and took up his first position as an opera coach and conductor at the Graz Opera that same year. In 1984, he made his conducting debut with Cimarosa's Requiem in Martina Franca. Luisi left the Graz Opera to begin his international career in 1987. In 1989, he debuted in *Il barbiere di Siviglia* at the Bayerische Staatsoper Munich, *Le nozze di Figaro* at the Staatsoper unter den Linden Berlin, and *Tosca* (which he calls his "fateful opera") at the Wiener Staatsoper. Since making successful debuts at the aforementioned houses, he has been a regular guest conductor for repertory productions, revivals and new productions. He celebrated his American debut in 2000 with a new production of *Rigoletto* at Chicago's Lyric Opera. In 2002, he debuted at the Salzburger Festspiele in a new production of *Die Liebe der Danae*, followed by a concertante performance of *Die Ägyptische Helena* that led to an ongoing collaboration with the Sächsische Staatskapelle Dresden. Luisi's path in the symphonic realm also began in the city where he studied conducting. The Grazer Symphonisches Orchester was re-established under his artistic direction in 1990. The second half of the 90s was marked by career building in terms of live concerts, radio recordings and CD projects, and three orchestras took part in these activities: In 1995, he became Artistic Director and Principal Conductor of the Tonkünstler Orchester Niederösterreich and in 1996 Artistic Director of the Symphonieorchester des Mitteldeutschen Rundfunks in Leipzig. In 1997 Luisi was appointed Artistic and Music Director of the Orchestre de la Suisse Romande in Geneva. In February 2000, Fabio Luisi made his U.S. debut with the New York Philharmonic. Moreover, beginning in the 2007 – 08 season, Luisi was appointed Musical Director of the Sächsische Staatsoper Dresden and Principal Conductor of the Sächsische Staatskapelle, following in the footsteps of such figures as Fritz Busch, Karl Böhm, Josef Keilberth, Rudolf Kempe and Giuseppe Sinopoli. Since 2005 Luisi has been Chief Conductor of the Wiener Symphoniker, beginning in the 2012 – 13 season, he became Music Director of the Zurich Opera. In September 2011, Luisi has also been appointed as Principal Conductor of the Metropolitan Opera in New York.

DIE WIENER SYMPHONIKER

Die Wiener Symphoniker sind Wiens Konzertorchester und Kulturbotschafter und damit verantwortlich für den weitaus größten Teil des symphonischen Musiklebens dieser Stadt. Die Aktivitäten des Orchesters sind vielfältig, wobei die Pflege der traditionellen Wiener Klangkultur einen zentralen Stellenwert einnimmt. Ende des 19. Jahrhunderts war die Zeit reif für die Gründung eines neuen Wiener Orchesters, das einerseits populäre Orchesterkonzerte veranstalten und andererseits den Bedarf an Ur- und Erstaufführungen damaliger zeitgenössischer Werke abdecken sollte. Im Oktober 1900 präsentierte sich der neue Klangkörper (damals unter dem Namen „Wiener Concertverein“) mit Ferdinand Löwe am Pult im Großen Musikvereinssaal erstmals der Öffentlichkeit. Heute so selbstverständlich im Repertoire verankerte Werke wie Anton Bruckners Neunte Symphonie, Arnold Schönbergs Gurre-Lieder, Maurice Ravels Konzert für die linke Hand und Franz Schmidts Das Buch mit sieben Siegeln wurden von den Wiener Symphonikern uraufgeführt. Im Laufe seiner Geschichte prägten herausragende Dirigentenpersönlichkeiten wie Bruno Walter, Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler, Oswald Kabasta, George Szell oder Hans Knappertsbusch entscheidend den Klangkörper. In den letzten Jahrzehnten waren es die Chefdirigenten Herbert von Karajan (1950–1960) und Wolfgang Sawallisch (1960–1970), die das Klangbild des Orchesters formten. In dieser Position folgten – nach kurzzeitiger Rückkehr von Josef Krips – Carlo Maria Giulini und Gennadij Roshdestvenskij. Georges Prêtre war zwischen 1986 und 1991 Chefdirigent, danach übernahmen Rafael Frühbeck de Burgos und Vladimir Fedosejev diese Position. Seit der Saison 2005–06 leitet Fabio Luisi die Wiener Symphoniker, ihm folgt ab 2014–15 Philippe Jordan. Als Gastdirigenten feierten zudem Stars wie Leonard Bernstein, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Claudio Abbado, Carlos Kleiber oder Sergiu Celibidache viel beachtete Erfolge. Die Wiener Symphoniker absolvieren pro Saison über 150 Konzert- und Opernauftritte, wovon die Mehrzahl in Wiens renommierten Konzerthäusern Musikverein und Konzerthaus stattfindet. Bereits seit 1946 sind die Wiener Symphoniker jeden Sommer das „Orchestra in Residence“ der Bregenzer Festspiele. Dort treten sie nicht nur als Opernorchester beim Spiel am See und bei der Oper im Festspielhaus in Erscheinung, sondern sind auch mit mehreren Orchesterkonzerten im Programm des Festivals vertreten. Zusätzlich wirken die Wiener Symphoniker seit 2006 bei zahlreichen Opernproduktionen im Theater an der Wien mit und unterstreichen damit ihre herausragende Stellung im Musikleben Wiens.

The Wiener Symphoniker handles the lion's share of symphonic activity that makes up the musical life of the Austrian capital. The preservation of the traditional, Viennese orchestral sound occupies a central place in the orchestra's various artistic pursuits. The end of the 19th century was precisely the right time to establish



a new Viennese orchestra for the purpose of presenting orchestral concerts with broad appeal, on the one hand, and to meet the need for first performances and premieres of contemporary works, on the other. In October 1900, the newly formed Wiener Concertverein, as it was called back then, gave its first public performance at the Vienna Musikverein with Ferdinand Löwe on the podium. The Wiener Symphoniker has premiered works that are now undisputed staples of the orchestral repertoire, including Anton Bruckner's Ninth Symphony, Arnold Schönberg's Gurre-Lieder, Maurice Ravel's Piano Concerto for the Left Hand, and Franz Schmidt's The Book with Seven Seals. Over the course of its history, conducting greats like Bruno Walter, Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler, Oswald Kabasta, George Szell and Hans Knappertsbusch have left an indelible mark on the orchestra. In later decades, Herbert von Karajan (1950–1960) and Wolfgang Sawallisch (1960–1970) were the Chief Conductors who moulded the sound of the orchestra most significantly. After the brief return of Josef Krips, the position of Chief Conductor was filled by Carlo Maria Giulini and Gennadij Roshdestvensky. Georges Prêtre was Chief Conductor from 1986 to 1991. Rafael Frühbeck de Burgos and Vladimir Fedosejev then assumed leadership of the orchestra. Fabio Luisi accepted the position of Chief Conductor and Artistic Director at the start of the 2005–06 season, his successor in 2014–15 will be Philippe Jordan. Leading lights who have enjoyed notable success as guests on the podium of the Wiener Symphoniker include Leonard Bernstein, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Claudio Abbado and Sergiu Celibidache. The Wiener Symphoniker appears in more than 150 concerts and operatic performances per season, the vast majority of which take place in Vienna's wellknown concert venues, the Musikverein and the Konzerthaus. Since 1946, the Wiener Symphoniker has been the orchestra in residence at the Bregenzer Festspiele, where it also plays the majority of operatic and symphonic performances. The orchestra also took on a new challenge at the beginning of 2006: That's when the Theater an der Wien became a functioning opera house again, and the orchestra has been responsible for a significant number of productions ever since.



STEINWAY
IN AUSTRIA

wiener  konzerthaus



Solo
MUSICA

© 2013 Solo Musica GmbH
Agnes-Bernauer-Straße 181, 80687 München
www.solo-musica.de