

SYMPHONY IN D MAJOR, NO. 35, KV 385 "HAFFNER"

1 Allegro con spirito	5:25
2 Andante	6:08
3 Menuetto	2:52
4 Presto	3:49

SYMPHONY IN D MAJOR, NO. 38, KV 504 "PRAGUE"

5 Adagio – allegro	17:16
6 Andante	10:20
7 Finale (presto)	7:16

Total playing time	53:05
--------------------	-------





MOZART AND HIS PARLOUR MAID

BY CLAUD JOHANSEN

I'm up to my ears in work, for before Sunday I must arrange my new opera for wind instruments. If I don't do it myself, someone else will get there first and take all the profit.

W.A. Mozart, 1782

He was both businessman and artist, and we can safely underline both words. Mozart was one of the first musicians who chose to work without overall control from a princely house or a church. And he did so amazingly well. His letters are a gold mine for anyone interested in music, but there is certainly also a lot about finances. He complains about low audience figures and stingy fees. He speculates about where he can make quick deals and earn well from his art. He is not alone. Read the memoirs of the age: Casanova's, Da Ponte's, Goldoni's. True enough, the artists and adventurers of the eighteenth century were preoccupied with the good life and love, but they were also fervent about money, money and money. They had to be. Anyone who could not pay his bills fell victim to illness, ruin, darkness and destruction. They knew this, for they saw examples of it every day.

The symphonies we have recorded were almost all written on commission and for money. Mozart was not a Romantic artist like Beethoven, who often composed from an inner urge and preferably 'for eternity'. As a rule Mozart had a pecuniary incentive. He might well give compositions away to his friends, but the great bulk of what he wrote was created for business reasons.

Was he rich or poor? The question is relevant, but impossible to answer. First we have to be aware that the social differences were vast at the end of the eighteenth century. Haydn's employer,

Prince Esterhazy, owned about 45,000 buildings: houses, mansions and palaces. His possessions had an overall area of 4 million hectares, and his annual income was somewhere in excess of 700,000 florins a year. Liserl Schwemmer had no fortune and owned nothing in 1784 when she was engaged as a servant girl by the Mozarts. She is unlikely to have been dissatisfied with her wages of 12 florins a year, plus board and lodgings. The Mozart family's friends from the middle class earned between 200 and 1000 florins, while Austrian civil servants and officers could have an income as high as about 10,000. An annual income in Vienna thus lay somewhere between that of the Prince and the parlour maid, but the majority of people were closer to Liserl's 12 florins than the Prince's 700,000.

It is not easy to find out where a musician ranked in this system. Much of Haydn's salary consisted of wine, firewood and candles, things that were indispensable and expensive. His orchestral musicians earned around 400 florins, but were given subsidies for clothes, transport and instruments. In Salzburg the young Mozart earned about 400 florins as a court organist, while his well known father had to be content with 350, even though he was court conductor. It is not surprising that father and son did what they could to get away, for in the neighbouring cities colleagues like Dittersdorf and Vanhal earned more than five times as much for similar work. For several years the famous Mozart had to be content with 400 florins, while the salary of love of his youth, the soprano Aloisia Weber, soared up around 1000. At the Burgtheater in Vienna the singers were paid more than twice this sum. The Emperor Joseph II exclaimed despairingly that the bass singer Benucci (Mozart's first Figaro) had now cost the state the same as 100 grenadiers!

All these amounts make little sense if we do not consider prices. The author Schiller tells us that a single man could live decently in Jena for 400 florins a year, while in Dresden and Weimar he needed at least 600. He does not mention conditions in Vienna, but we know from other sources that it was expensive. In the inner city people could easily pay 500-700 florins for an apartment. A proper suit of clothes cost between 30 and 50 florins (that is, four times Liserl's annual wages). A lady's dress could easily cost her 100, so when Mozart's sister procured a black evening gown for 70 florins, her father breathed a sigh of relief. Fine clothing was a necessity for an ambitious musician, especially for one who like Mozart chose to live as a free artist. The worst that could happen was for him to be viewed as a servant. He had to be on an equal footing with civil servants and courtiers, at least in external appearance. He succeeded in this when he moved to the imperial city, but at a cost.

In Vienna his earnings came from several sources: he put on concerts in the mansions of the aristocracy, where he was very popular at the beginning of the 1780s as a pianist and chamber musician. He was particularly famous for his inspired improvisations. He gave private concerts on Mondays, Thursdays, Fridays and Sundays around the city. We know that on one occasion he received 225 florins – that is, half of what he normally earned in a year in Salzburg. It is not clear what he earned otherwise on private concerts, but it was not small change. In addition he organized subscription concerts at the theatre with the court orchestra and himself as piano soloist. In the good years he could earn almost 1500 florins on these events alone, more than 100 times the annual wages of young Liserl.

There were good years and less good years. The best years were at the beginning of the 1780s, and the plentiful flow of money was even supplemented by other, more stable earnings. As a rule he taught 3-4 pupils in the morning. Several of them were rich amateur musicians who never bothered to practice, but liked to go to music lessons two or three times a week. Mozart only taught them in the winter season, and he had no qualms about taking a fee of 27 florins a week per pupil (that could have paid his parlour maid's wages for two years). To this he could add the earnings from the music publishers, who were mainly interested in his chamber music and music drama. *The Marriage of Figaro* and the other great Vienna operas brought him 450 florins each; the late ones, for example *Così fan tutte*, earned him even more. In 1787 Mozart was appointed Imperial

Chamber Musician. It has often been emphasized that the salary of 800 florins was much less than the amount that had been given to his colleague Gluck, but it was still more than his parlour maid could earn from hard work throughout a whole life.

Mozart's finances were rather impenetrable to himself, but they are more transparent for us. There were good years in Vienna at the beginning and less good ones towards the end. His annual income in the ten Vienna years was between 2000 and 6000 florins, which places him fairly high in the financial hierarchy. If he nevertheless had economic problems, it was because he worked freelance. In period of illness, or when the urge and the mood failed him, he earned nothing. He had no insurance, a whole family to support, and no help when his wife had to go to a health resort. It is true that he borrowed money from his friends, but in the larger context this was by no means chickenfeed. It is true that he often lived expensively, but it was part of the business to signal prosperity, which also explains the expensive clothing, the daily visits by the hairdresser, the costly piano, the billiard room, the horse and carriage, the valet and Liserl Schwemmer, the young servant girl, who despite everything survived on a wage that was about 600 times less than his.

Read more about the finances of the Mozart family in:

C. Bär: "Er war kein guter Wirt". *Acta Mozartiana* 25 (1978)

H.C. Robbins Landon: *The new Mozart Compendium*. Thames and Hudson (1990)

A. Steptoe: "Mozart and poverty". *Musical Times* 125 (1984)



MOZART UND SEIN DIENSTMÄDCHEN

CLAUS JOHANSEN

*Nun habe ich keine geringe arbeit.-bis sonntag acht tag muss meine Opera auf die harmonie
gesezt seyn – sonst kommt mir einer bevor- und hat anstatt meiner den Profit davon...*

W.A. Mozart, 1782

Er war Geschäftsmann und Künstler, und man kann durchaus beides unterstreichen. Mozart war einer der ersten Musiker, der arbeiten wollte, ohne sich von einem Fürstenhaus oder einer Kirche Vorschriften machen zu lassen. Das schaffte er erstaunlich gut. Seine Briefe sind eine Goldgrube für jeden Musikinteressierten, es steht aber auch ziemlich viel über die Finanzen darin. Er beschwert sich über zu geringen Publikumszulauf und über geizige Honorare. Er denkt darüber nach, wo man schnelle Geschäfte machen und an seiner Kunst gut verdienen könnte. Er steht damit nicht allein. Man braucht nur die zeitgenössischen Erinnerungen zu lesen, eines Casanova, da Ponte, Goldoni. Die Künstler und Abenteurer des 18. Jahrhunderts beschäftigten das gute Leben und die Liebe, wirklich versessen aber waren sie auf Geld, Geld und noch mal Geld. Dazu waren sie gezwungen. Wer nicht bezahlen konnte, wurde von Krankheit, Untergang, Finsternis und Vernichtung eingeholt. Das wussten sie, solche Beispiele hatten sie täglich vor Augen.

Die von uns eingespielten Sinfonien wurden fast alle im Auftrag von irgendjemandem und für Geld geschrieben. Mozart war kein romantischer Künstler wie Beethoven, der oft aus innerem Drang heraus und am liebsten für die Ewigkeit komponierte. Mozart hatte in der Regel einen finanziellen Anlass. Er konnte seinen Freunden durchaus Kompositionen schenken, doch weitaus die meisten entstanden aus Geschäftsgründen.

War er reich oder arm? Die Frage ist zwar relevant, lässt sich aber unmöglich beantworten. Zunächst einmal muss man sich klar machen, dass die gesellschaftlichen Unterschiede gegen Ende des 18. Jahrhunderts gigantisch waren. Haydns Arbeitgeber, Fürst Esterhazy, besaß etwa 45 000 Gebäude, Häuser, Palais und Schlösser. Seine Ländereien umfassten vier Millionen Hektar Land, sein Jahreseinkommen lag ein gutes Stück über 700 000 Gulden. Liserl Schwammerl dagegen war unermögend und besitzlos, als sie 1784 bei Mozart als Dienstmädchen eingestellt wurde. Sie dürfte mit ihrem Jahreslohn von 12 Gulden kaum unzufrieden gewesen sein. Hinzu kamen Unterkunft und Verpflegung. Die Mittelschichtfreunde der Familie Mozart verdienten zwischen 200 und 1000 Gulden, während es österreichische Beamte und Offiziere auf Einkünfte um die 10.000 Gulden bringen konnten. Ein Jahreseinkommen in Wien war also irgendwo zwischen den Einkünften des Fürsten und dem Lohn des Dienstmädchens anzusetzen, wobei die Mehrheit ja wohl näher bei Liserls 12 Gulden als bei den 700.000 des Fürsten lag.

Es ist nicht leicht zu beurteilen, wo ein Musiker in diesem System platziert war. Ein netter Teil von Haydns Lohn bestand aus Wein, Brennholz und Kerzen, also aus Dingen, die unentbehrlich und teuer waren. Seine Orchestermusiker verdienten um die 400 Gulden, bekamen aber auch noch Zuschüsse für Kleidung, Transport und Instrumente. In Salzburg verdiente der junge Mozart als Hoforganist ungefähr 400 Gulden, während sich sein berühmter Vater mit 350 begnügen musste, obwohl er Hofkapellmeister war. Nicht weiter verwunderlich also, dass Vater und Sohn alles in ihrer Macht Stehende unternahmen, um weg zu kommen; denn in den Nachbarstädten verdienten Kollegen wie Dittersdorf und Vanhal für ähnliche Arbeit über fünfmal so viel. Der berühmte

Mozart musste mehrere Jahre mit 400 Gulden vorlieb nehmen, während das Salär seiner Jugendliebe, der Sopranistin Aloysia Weber, auf an die 1000 Gulden kletterte. Am Burgtheater in Wien bekamen die Sänger mehr als das Doppelte. Kaiser Joseph II. brach verzweifelt aus, der Bass Benucci (Mozarts erster Figaro) habe den Staat jetzt so viel gekostet wie hundert Grenadiere!

Alle diese Summen sind allerdings nicht sonderlich aussagekräftig, wenn man die Preise außer Acht lässt. Der Dichter Schiller erklärt, ein unverheirateter Mann könne in Jena für 400 Gulden pro Jahr anständig leben, in Dresden oder Weimar aber braucht er mindestens 600. Über die Verhältnisse in Wien sagt er nichts, von anderer Seite her wissen wir jedoch, dass das Leben dort teuer war. In der Innenstadt bezahlte man für eine Wohnung mit Leichtigkeit 500-700 Gulden. Ein ordentlicher Frack kostete zwischen 30 und 50 Gulden (also viermal so viel wie Liserls Jahreslohn). Ein Damenkleid konnte leicht 100 verschlingen, als Mozarts Schwester sich eine große Gesellschaftsrobe für 70 Gulden anschaffte, atmete ihr Vater also erleichtert auf. Vornehme Kleidung war für einen ehrgeizigen Musiker eine Notwendigkeit, vor allem für einen wie Mozart, der sich entschlossen hatte, sich als frei schaffender Künstler durchzubringen. Das Schlimmste, was ihm passieren konnte, war, wenn man in ihm den Dienstboten sah. Er musste mit Beamten und Höflingen auf gleichem Fuß stehen, jedenfalls rein äußerlich. Das gelang ihm zwar, als er in die kaiserliche Stadt zog, aber es kostete auch.

In Wien bezog er Einkünfte aus mehreren Quellen. Er gab Konzerte in den Adelspalästen, wo er zu Beginn der 1780er Jahre ein sehr beliebter Pianist und Kammermusiker war. Berühmt waren vor allem seine göttlichen Improvisationen. Er gab montags, donnerstags, freitags und sonntags auch überall in der Stadt Privatkonzerte. Wir wissen, dass er bei einer Gelegenheit 225 Gulden erhielt, also die Hälfte dessen, was er in Salzburg im Laufe eines Jahres zu verdienen pflegte. Unklar ist, was er sonst noch mit Privatkonzerten verdiente, aber Kleingeld war das nicht. Außerdem veranstaltete er am Theater mit dem Hoforchester und sich selbst als Klaviersolisten Abonnementskonzerte. In den guten Jahren konnte er allein mit diesen Veranstaltungen fast 1500 Gulden verdienen, mehr als hundertmal den Jahreslohn der Jungfrau Liserl.

Es gab gute und weniger gute Jahre. Anfang der 1780er lagen die besten, und das viele Geld wurde sogar noch durch andere und stabilere Einnahmen ergänzt. Er unterrichtete drei bis vier Schüler,

in der Regel am Vormittag. Mehrere von ihnen waren reiche Amateurmusiker, die keine Lust zum Üben hatten, aber gern zwei- bis dreimal pro Woche zum Unterricht kommen wollten. Mozart unterrichtete sie nur im Winterhalbjahr und nahm ohne mit der Wimper zu zucken einen Preis von 27 Gulden pro Woche und Schüler (das bezahlte den Jahreslohn seines Dienstmädchens gleich für zwei Jahre!). Hinzu kamen die Einkünfte von den Musikverlagen, die vor allem an seiner Kammermusik und Musikdramatik interessiert waren. Figaros Hochzeit und die anderen großen Wiener Opern brachten ihm jeweils 450 Gulden ein, die späten, z. B. *Così fan Tutte*, sogar noch mehr. Im Jahr 1787 wurde Mozart zum Kaiserlichen Kammermusicus ernannt. Man hat oft betont, dass das Gehalt von 800 Gulden weitaus geringer war als der Betrag, den man dem Kollegen Gluck gezahlt hatte, doch es war immer noch mehr, als sein Dienstmädchen mit harter Arbeit während eines langen Lebens verdienen konnte.

Mozarts wirtschaftliche Lage war für ihn recht unüberschaubar, für uns ist sie es noch mehr. Er hatte anfangs in Wien gute Jahre, gegen Ende dagegen weniger gute. Sein Jahreseinkommen schwankte in den zehn Wiener Jahren zwischen 2000 und 6000 Gulden, was ihn auf der finanziellen Rangleiter ziemlich weit oben platzierte. Wenn er dennoch finanzielle Probleme hatte, lag das an seiner freiberuflichen Tätigkeit. In Krankheitszeiten oder wenn ihn Lust und Laune im Stich ließen, verdiente er nichts. Er hatte keine Versicherungen, eine ganze Familie zu versorgen und niemanden, der ihm half, wenn seine Frau zur Kur fuhr. Es stimmt, er pumpte seine Freunde an, im großen Zusammenhang bedeutete das jedoch nichts. Es stimmt auch, dass er oft teuer wohnte, doch Wohlstand zu signalisieren gehörte zum Geschäft, was auch die teure Kleidung, den täglichen Friseurbesuch, das kostbare Klavier, den Billardsalon, die Pferdekutsche, den Kammerdiener und das junge Dienstmädchen Liserl Schwemmer erklärt, die trotz allem mit einem Lohn überleben konnte, der sechshundertmal unter seinem eigenen lag.

Mehr zur finanziellen Lage der Familie Mozart in:

C. Bär: „Er war kein guter Wirt“, *Acta Mozartiana* 25 (1978)

H.C. Robbins Landon: *The new Mozart Compendium*, Thames and Hudson (1990)

A. Steptoe: „Mozart and poverty“. *Musical Times* 125 (1984)



MOZART OG HANS STUEPIGE

AF CLAUS JOHANSEN

Jeg har Arbejde til op over begge Ører, for inden Søndag må jeg arrangere min nye Opera for Blæse-instrumenter. Hvis ikke jeg selv gør det, kommer en Anden mig i Forkøbet, og tager hele Fortjenesten.
W.A. Mozart, 1782

Han var både forretningsmand og kunstner, og vi kan roligt sætte streg under begge ord. Mozart var en af de første musikere, der valgte at arbejde uden at lade sig topstyre fra et fyrstehus eller en kirke. Og han klarede det forbløffende godt. Hans breve er en guldgrube for enhver musikinteresseret, men der står skam også en del om økonomi. Han brokker sig over for lave publikumstal og over fedtede honorarer. Han spekulerer over, hvor man kan gøre hurtige forretninger og tjene godt på sin kunst. Han er ikke alene. Læs erindringer fra tiden: Casanova, da Ponte, Goldoni. 1700-tallets kunstnere og eventyrere var skam optaget af det gode liv og kærligheden, men de brændte for penge, penge og penge. De var nødt til det. Den som ikke kunne betale, blev indhentet af sygdom, undergang, mørke og udslettelse. De vidste det, for de så eksempler på det hver dag.

De symfonier, vi har indspillet er næsten alle skrevet på bestilling og for penge. Mozart var ikke romantisk kunstner som Beethoven, der ofte komponerede af indre trang og helst for evigheden. Mozart havde som regel en økonomisk anledning. Han kunne godt forære kompositioner til sine venner, men langt det meste, han skrev, blev skabt af forretningsgrunde.

Var han rig eller fattig? Spørgsmålet er relevant, men umuligt at besvare. Først må vi gøre os klart, at de sociale forskelle var gigantiske i slutningen af 1700-tallet. Haydns arbejdsgiver fyrst Esterhazy

ejede omkring 45.000 bygninger: Huse, palæer og slotte. Hans besiddelser var på 4 millioner hektar, og hans årlige indkomst lå et stykke over 700.000 floriner om året. Liserl Schwemmer var uden formue, og ejede intet, da hun i 1784 blev ansat som tjenestepige hos Mozart. Hun var næppe utilfreds med sin løn på 12 floriner om året, foroven i den kom kost og logi. Mozartfamiliens venner fra middelklassen tjente mellem 200 og 1000 floriner, mens østrigske embedsmænd og officerer kunne komme op på en indtægt i nærheden af 10.000. En årlig indkomst i Wien ligger altså et sted mellem fyrsten og tjenestepigen, men flertallet var jo tættere på Liserls 12 floriner end på fyrstens 700.000.

Det er ikke let at finde ud af, hvor en musiker er placeret i dette system. En pæn del af Haydns løn bestod af vin, brænde og lys, ting som var uundværlige og dyre. Hans orkestermusikere tjente omkring 400 floriner, men de fik tilskud til tøj, transport og instrumenter. I Salzburg tjente den unge Mozart omkring 400 floriner som hoforganist, mens hans berømte far måtte nøjes med 350, skønt han var hofkapelmester. Det er ikke underligt, at far og søn gjorde, hvad de kunne for at komme væk, for i nabobyerne tjente kolleger som Dittersdorf og Vanhal mere end fem gange så meget for lignende arbejde. Den berømte Mozart måtte i adskillige år nøjes med 400 floriner, mens hans ungdomskærlighed sopranen Aloysia Webers salær fløj op omkring de 1000. På Burgteater i Wien fik sangerne mere end det dobbelte. Kejser Joseph 2. udbød fortvivlet, at basangeren Benucci (Mozarts første Figaro) nu havde kostet staten det samme som 100 grenaderer!

Alle disse beløb giver jo dårligt mening, hvis vi ikke tager priserne i betragtning. Forfatteren Schiller fortæller, at en enlig mand kan leve anstændigt i Jena for 400 floriner om året, men i

Dresden og Weimar skal han bruge mindst 600. Forholdene i Wien nævner han ikke, men fra anden side ved vi, at der var dyrt. I den indre by betalte man let 500-700 floriner for en lejlighed. Et ordentligt sæt tøj kostede mellem 30 og 50 floriner (altså fire gange så meget som Liserls årsløn). En damekjole løb let op i 100, så da Mozarts søster anskaffede en sort selskabskjole til 70 floriner, åndede hendes far lettet op. Fint tøj var en nødvendighed for en ambitiøs musiker, især for en, der som Mozart valgte at klare sig som fri kunstner. Det værste, der kunne ske var, at han blev opfattet som tjener. Han måtte være på lige fod med embedsmænd og hoffolk, i hvert fald i det ydre. Det lykkedes, da han flyttede til kejserens by, men det kostede.

I Wien kom hans indtægter fra flere kilder: Han afholdt koncerter i adelspalæerne, hvor han i begyndelsen af 1780'erne var meget populær som pianist og kammermusiker. Især var han berømt for sine guddommelige improvisationer. Han afholdt private koncerter mandag, torsdag, fredag og søndag rundt omkring i byen. Vi ved, at han ved en enkelt lejlighed modtog 225 floriner, altså halvdelen af, hvad han plejede at tjene på et år i Salzburg. Det er uklart, hvad han i øvrigt tjente på private koncerter, men det var ikke småpenge. Desuden arrangerede han abonnementskoncerter på teatret med hoforkestret og sig selv som klaversolist. I de gode år kunne han tjene næsten 1500 floriner alene på disse arrangementer, mere end 100 gange jomfru Liserls årsløn.

Der var gode år og mindre gode år. Begyndelsen af 1780'erne var de bedste, og de mange penge blev endda suppleret af andre og mere stabile indtægter. Han underviste 3-4 elever som regel om formiddagen. Flere af dem var rige amatørmusikere, som ikke gad øve sig, men gerne ville gå til spil to-tre gange om ugen. Mozart underviste dem kun i vinterhalvåret, og tog uden at blinke en pris på 27 floriner om ugen pr. elev (det kunne betale hans stuepiges løn i to år). Dertil kom indtægter fra musikforlagene, som især var interesserede i hans kammermusik og musikdramatik. Figaros Bryllup og de andre store wieneroperaer gav ham 450 floriner hver, de sene, f.eks. Così Fan Tutte, gav endnu mere. I 1787 blev Mozart udnævnt til Kejserlig Kammermusicus. Det er ofte blevet fremhævet, at lønnen på 800 floriner var meget mindre end det beløb, man havde givet kollegaen Gluck, men det var stadig mere end hans stuepige kunne nå at tjene på hårdt arbejde gennem et langt liv.

Mozarts økonomi var ret uoverskuelig for ham selv, og den er mere uoverskuelig for os. Der var gode år i Wien i begyndelsen og mindre gode hen imod slutningen. Hans årsindkomst svingede

i de ti wiener-år mellem 2.000 og 6.000 floriner, hvilket placerer ham ret højt i det økonomiske hierarki. Når han alligevel havde økonomiske problemer skyldte det, at han var freelancer. I sygdomsperioder eller når lysten og humøret svigtede, tjente han intet. Han havde ingen forsikringer, en hel familie at forsørge, og ingen hjælp, når hans kone skulle på kurophold. Det er rigtigt, at han lånte penge af sine venner, men i den store sammenhæng var det småpenge. Det er rigtigt, at han ofte boede dyrt, men det var en del af forretningen at signalere velstand, hvilket også forklarer det dyre tøj, det daglige besøg af frisøren, det kostbare klaver, billardsalonen, hestevognen, kammertjeneren og Liserl Schwemmer den unge tjenestepige, der trods alt overlevede på en løn, som var ca. 600 gange mindre end hans.

Læs mere om Mozartsfamiliens økonomi i:

C. Bär: "Er war kein guter Wirt" Acta Mozartiana 25 (1978)

H.C: Robbins Landon: "The new Mozart Compendium". Thames and Hudson (1990)

A. Steptoe: "Mozart and poverty" Musical Times 125 (1984)



MOZART AND THE TRUMPET

BY CLAUD JOHANSEN

From a preserved catalogue we know that the very young Mozart wrote a trumpet concerto. It has unfortunately been lost. That was the first and last time he let a trumpet play a melody in the orchestral context. There may be a small fanfare when the men are about to go off to war in the operas, or when God Himself is to be acclaimed in the sacred music, but these are mostly in long notes, triads and short signals, as a rule supplied by two trumpets and timpani – an effect, a well concealed weapon, that he puts in when the big gestures are required. Trumpets and timpani signal glory, aristocracy, loftiness and festivity. Fine folk like the Count and Doctor Bartolo have trumpets and timpani on their side. Their opponent, the commoner Figaro, borrows the trumpets in the aria where he is preparing the page for the active life of the officer, but that is because he is describing the heroic life in the army.

Trumpets appear in about a quarter of Mozart's works. In the scores he calls them *clarino* or *tromba*. They take their starting point in a basic tuning, for example in C, but this could be changed by lengthening or shortening the instrument with small brass tubes. Mozart operates most with trumpets in C, D, E flat and B flat, but there were other pitches, and in general there was a tradition where the musicians themselves chose the instruments that were best suited to the job.

In the eighteenth century trumpets were almost always without valves or keys. A long brass tube, at one end a mouthpiece and a musician, at the other a bell that sent the brass sound out into the world. With the right man it could reach a surprisingly high pitch – the low pitch may have been easier, but

then there were great distances between usable notes. If one is to compose for such an instrument, one must know both the capabilities of the musician and the limitations of the instrument.

From the earliest symphonies on Mozart was well aware of the advantages and disadvantages, and he also exploited the atmospheric sounds one can get with muted trumpets – that is, instruments that have been made fainter by dampers. From the letters we know that he was very interested in the various timbral effects that could be produced with different mutes.

Mozart wrote more than 351 compositions with trumpets. When the heroic emotions were to be aroused, they were often accompanied by timpani, but not always. There are several explanations, one being that music paper was expensive! Most timpani parts were easy and predictable, and it was quite normal for the timpanist to follow the trumpets without having his own music; playing when they played and pausing with them. This means that in our own day the conductor has to decide whether timpani should be used at all, or whether the trumpets are on their own. When the composer wanted independent timpani parts (as in the E flat major symphony K 543) then of course he wrote them out. The timpani of the eighteenth century were of brass, wood and skin, but the big difference was in the drumsticks, which were then a good deal harder than those normally used today. This produces clearer articulation and more of the sound of 'drums'.

Trumpeters and timpanists were not always great virtuosi, and already at an early stage in his life this sometimes irritated Mozart. On 30 December 1767 a music-loving cleric in Brno wrote:

"An 11-year-old boy and his 15-year-old sister were accompanied by the citizens of the town. He garnered acclaim from everyone, but he could not abide the trumpets, because they were incapable of staying in tune with the others."



MOZART UND DIE TROMPETE

VON CLAUD JOHANSEN

Aus einem überlieferten Katalog wissen wir, dass der sehr junge Mozart ein Trompetenkoncert geschrieben hat, das leider verschwunden ist. Es war das erste und das letzte Mal, dass er eine Trompete im Orchesterzusammenhang eine Melodie spielen ließ. Doch, doch, eine kleine Fanfare kann schon noch mal auftauchen, wenn die Männer in den Opern in den Krieg ziehen oder wenn in der Kirchenmusik Gott gehuldigt werden soll, doch dabei handelt es sich meist um lange Töne, um Dreiklänge und um kurze Signale, die in der Regel von zwei Trompeten und einer Pauke geliefert werden. Eine Wirkung, eine gut versteckte Waffe, die er einsetzt, wenn etwas richtig deutlich werden soll. Trompeten und Pauken signalisieren Ehre, Aristokratie, Erhabenheit und Fest. Vornehme Leute wie Graf Almaviva und Doktor Bartolo haben Pauken und Trompeten auf ihrer Seite. Ihr Gegner, der bürgerliche Figaro, leiht sich die Trompeten in der Arie aus, mit der er den Pagen auf das muntere Offiziersleben vorbereitet, doch damit schildert er ja auch das heroische Dasein in der Armee.

Trompeten kommen in etwa einem Viertel der Mozartschen Werke vor. In den Partituren nennt er sie *clarino* oder *tromba*. Sie gehen von einer Grundstimmung, z. B. von C, aus, die man jedoch verändern konnte, indem man das Instrument mit kleinen Messingröhren verlängerte oder verkürzte. Mozart operiert meist mit Trompeten in C, D, Es und B, aber es gab auch andere Stimmungen, und im Übrigen war es üblich, dass die Musiker selbst die Instrumente wählten, die sich für eine bestimmte Aufgabe am besten eigneten.

Im 18. Jahrhundert hatten Trompeten so gut wie nie Ventile oder Klappen. Ein langes Messingrohr, an dem einen Ende ein Mundstück und ein Musiker, am anderen ein Trichter, der Messingtöne in die Welt schickte. Das war alles. Doch mit dem richtigen Mann kann so eine Trompete erstaunlich hoch kommen, die Tiefe ist leichter, brauchbare Töne kommen dabei allerdings trotzdem nur in großen Abständen heraus. Will man für so ein Ding komponieren, muss man die Fähigkeiten der Musiker und die Begrenzungen des Instruments gut kennen.

Mozart ist sich bereits in seinen frühen Sinfonien über die Vor- und Nachteile völlig im Klaren und nutzt auch die stimmungsvollen Klänge aus, die sich mit sordinierten Trompeten erzielen lassen, also mit Instrumenten, die man mit Dämpfern geschwächt hat. Aus Briefen wissen wir, dass er mächtig in den Klangwirkungen aufging, die man mit unterschiedlichen Dämpfern hervorbringen konnte.

Mozart schrieb über dreihundertfünfzig Kompositionen mit Trompete. Sollen die heroischen Gefühle geweckt werden, kommen als Begleitung durchaus auch Pauken vor, doch nicht immer. Dafür gibt es mehrere Erklärungen, eine davon war die Tatsache, dass Notenpapier teuer war! Die meisten Paukenstimmen waren leicht und vorhersagbar, weshalb es völlig normal war, dass der Paukist den Trompeten ohne eigene Noten folgte. Er spielte, wenn sie spielten, und machte mit ihnen zusammen Pause. Deshalb muss der Dirigent unserer Tage entscheiden, ob er überhaupt Pauken dabei haben oder die Trompeten sich selbst überlassen will. Wenn der Komponist selbständige Paukenstimmen wollte, wie beispielsweise in der Es-Dur-Sinfonie K543, schrieb er sie natürlich aus. Die Pauken des 18. Jahrhunderts waren aus Messing, Holz und Fell, den großen Unterschied bringen jedoch die Schlägel, die früher ein Gutteil härter waren als die heute normalerweise benutzten. Das bewirkt eine deutlichere Artikulation und klingt mehr nach „Trommel“.

Trompeter und Paukisten waren nicht immer große Virtuosen, was Mozart schon in jungen Jahren ärgern konnte. Am 30. Dezember 1767 schrieb ein geistlicher Musikliebhaber in Brno:

„Ein elfjähriger Knabe und seine fünfzehnjährige Schwester wurden von den Bürgern der Stadt begleitet. Er ertete von allen Bewunderung, konnte aber die Trompeten nicht ertragen, weil sie außerstande waren, zusammen zu stimmen.“





MOZART OG TROMPETEN

AF CLAUDS JOHANSEN

Fra et bevaret katalog ved vi, at den meget unge Mozart skrev en trompetkoncert. Den er desværre forsvundet. Det var første og sidste gang, han lod en trompet spille en melodi i orkestersammenhæng. Jo da: Der kan komme en lille fanfare, når mændene skal i krig i operaerne, eller når Gud selv hyldes i kirkemusikken, men mest lange toner, treklinge og korte signaler som regel leveret af to trompeter og en pauke. En effekt, et godt skjult våben, han sætter ind, når der tales med store bogstaver. Trompeter og pauker signalerer ære, aristokrati, højhed og fest. Fine folk som Greven og Doktor Bartolo har trompeter og pauker på deres side. Deres modstander den borgerlige Figaro låner trompeterne i den arie, hvor han forbereder pagen på det friske liv som officer, men det er jo fordi han beskriver det heroiske liv i armeen.

Der optræder trompeter i omkring en fjerdedel af Mozarts værker. I partiturerne kalder han dem clarino eller tromba. De tager udgangspunkt i en grundstemning f.eks. C, men man kunne ændre den ved at forlænge eller forkorte instrumentet med små messing-rør. Mozart opererer mest med trompeter i C, D, Es og B, men der var andre stemninger og i øvrigt tradition for, at musikerne selv valgte de instrumenter, som egnede sig bedst til opgaven

I 1700-tallet er trompeter så godt som altid uden ventiler eller klapper. Et langt messingrør, i den ene ende et mundstykke og en musiker, i den anden en tragt, som sender messinglyd ud i verden. Med den rette mand kan den komme forbavsende højt op, dybden er nok lettere, men her er der stor afstand mellem brugbare toner. Skal man komponere for sådan en, må man kende både musikernes evner og instrumentets begrænsninger.

Mozart er fra de tidligste symfonier hel klar over fordele og ulemper, og han udnytter også de stemningsfulde klange, man kan opnå med sordinerede trompeter, altså instrumenter, som er gjort svage ved hjælp af dæmpere. Fra brevene ved vi, at han gik vældigt op i de forskellige klangvirkninger der kunne frembringes med forskellige dæmpere.

Mozart skrev mere end 351 kompositioner med trompet. Når de heroiske følelser skal vækkes, følger der gerne pauker med, men ikke altid. Der er flere forklaringer, en af dem er, at nodepapir var dyrt! De fleste paukestemmer var lette og forudsigelige, og det var helt normalt, at paukespilleren uden egne noder fulgte trompeterne: Spillede, når de spillede og holdt pause med dem. Det betyder, at dirigenten i vore dage må beslutte om der overhovedet skal være pauker med, eller om trompeterne er på egen hånd. Når komponisten ønskede selvstændige paukestemmer (som i Es-dursymfonien K 543) skrev han dem naturligvis ud. 1700-tallets pauker var af messing, træ og skind, men den store forskel ligger i køllerne, som dengang var en del hårdere end dem, man normalt anvender i dag. Det giver en tydeligere artikulation og lyder mere af "tromme".

Trompetister og paukister var ikke altid store virtuoser, og det kunne irritere Mozart allerede tidligt i livet. 30. december 1767 december skriver en gejstlig musikelsker i Brno:

"En 11-årig dreng og hans 15-årige søster blev akkompagneret af byens borgere. Han høstede beundring fra alle, men han kunne ikke udholde trompeterne, fordi de var ude af stand til stemme sammen"

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 also holds 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 in his 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; he is also the Principal Conductor of the last of these.

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 collaborate closely 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 at present 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.



ADAM FISCHER

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 dem *Rosenkavalier*, 1986 an der Mailänder Scala mit der *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 den *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 Opernaufführungen bei den Festspielen hat er mit der Haydnphilharmonie im Haydnssaal des Schlosses Esterházy zwischen 1987 und 2001 sämtliche Symphonien Josef Haydns für Nimbus Records eingespielt.

Seit 1998 ist er außerdem beim Dänischen Rundfunk als Chefdirigent des Dänischen Kammerorchesters verpflichtet, mit dem 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* erscheint 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 *Ring*, 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, Orchestre 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 Eisenstadt 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 *opere serie*. *Mitridate*, *Lucio Silla*, *Il Re Pastore* og *Idomeneo* er allerede udgivet, og *La Clemenza di Tito* følger senere.



DANISH NATIONAL CHAMBER ORCHESTRA/ DAS DÄNISCHE KAMMERORCHESTER/ DR UNDERHOLDNINGSORKESTRET

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 transparency 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 mit Berufsmusikern besetzte Kammerorchester von Dänemark und gehört zu den herausragenden Ensembles des Dänischen Rundfunks. Die kleine Besetzung – das Ensemble besteht aus zweiundvierzig Musikern – ist ein besonderes Markenzeichen der Sinfonietta, die im Laufe der Zeit einen ganz spezifischen und transparenten Klang und einen ebenso unverwechselbaren Stil entwickelt hat. Den chronologischen Anfang des Repertoires bildet natürlich die Wiener Klassik mit dem Schwerpunkt W.A. Mozart, doch das Orchester spielt auch die Musik anderer Epochen, nicht zuletzt die zweite Wiener Schule und zeitgenössische Musik.

Rytisk spændstighed, klangskønhed, glød ... mange er kravene, der stilles til orkestrets musikere, og evnen til at være flexibel 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 UnderholdningsOrkestrets 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. wienerskole og vore dages komponister. Og den danske musik har sit naturlige tilhørsforhold, som det passer sig for et statsensemble.

Recorded at DR Koncerthuset, Studio 2, Copenhagen, February, April and August 2012
Recording Producer: John Frandsen
Sound Engineer: Lars C. Bruun
Executive Producer & Artistic Manager: Tatjana Kandel and Klaus Ib Jørgensen

© & © 2013 Danish National Chamber Orchestra

English translation: James Manley
Deutsche Übersetzung: Monika Wesemann

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

Design: Mads Winther
Layout: Hans Mathiasen

Distributed by Dacapo Records

Visit www.dr.dk/mozart for 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.

DRS 14

