

hänssler
CLASSIC

SALIERI & BEETHOVEN

in Dialogue



DIANA TOMSCHE JOSHUA WHITENER KAI PREÜBKER

HEIDELBERGER SINFONIKER

TIMO JOUKO HERRMANN

SALIERI & BEETHOVEN *im Dialog*

Antonio Salieri (1750-1825)

(1) Ouvertüre zu *Habsburg* (1805)* 5'33

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

(2) Introdution zu *Vestas Feuer* (1803) 10'23

Antonio Salieri

(3) Ouvertüre zu *Cesare in Farmacusa*
(1800)..... 4'06

Ludwig van Beethoven

(4) Terzett op. 116 (1802/03) 8'07

Antonio Salieri

(5) Ouvertüre zu *L'oracolo muto* (1802)* 4'37

(6) Finale zu *La riedificazione di Gerusalemme*
(1805)* 15'34

Gesamtspielzeit / Total time: 47'40

Diana Tomsche, Sopran-Solo (2, 4, 6)

Joshua Whitener, Tenor-Solo (2, 4, 6)

Kai Preußker, Bass-Solo (2, 4, 6)

Thomas Jakobs, Tenor-Solo (2) und Chor-Tenor (6)

Thomas Dorn, Chor-Tenor (6)

Matthias Eschli, Chor-Bass (6)

Stefan Müller-Ruppert, Chor-Bass (6)

Heidelberger Sinfoniker

Timo Jouko Herrmann, Leitung

*Weltersteinspielung / World premiere recording

Kritische Ausgaben der Werke Salieris /
Critical editions of Salieri's works:

Dr. Timo Jouko Herrmann

Autographe Quellen / Autograph sources:

Ouvertüre zu *Habsburg* A-Wn: Mus.Hs.16425

Ouvertüre zu *Cesare in Farmacusa* A-Wn:

Mus.Hs.16513

Ouvertüre zu *L'oracolo muto* I-Fc: F.P.T.596.3

Finale I zu *La riedificazione di Gerusalemme*

A-Wn: Mus.Hs.4514

„Der Schüler Beethoven war da!“

„Der Schüler Beethoven war da!“ – diesen in Lapidarschrift geschriebenen Satz las der junge Klaviervirtuose Ignaz Moscheles auf einem Zettel im Haus seines Lehrers, des Wiener Hofkapellmeisters Antonio Salieri. „Ein Beethoven kann noch von einem Salieri lernen? Um wieviel mehr ich“, dachte sich der damals vierzehnjährige Kunstjünger und glühende Beethoven-Verehrer! In der Tat lässt es aufforchen, dass sich der 1808 bereits weithin anerkannte Genius Beethoven immer noch von Salieri beraten ließ. Die beiden Musiker traten vermutlich Mitte der 1790er-Jahre in persönlichen Kontakt, im März 1795 präsentierte sich Beethoven erstmals als Solist mit einem eigenen Klavierkonzert unter Salieris Leitung dem Wiener Publikum. Als Virtuose und Instrumentalkomponist war er bereits eine anerkannte Größe, doch im repräsentativen Genre der Oper hatte er noch nichts vorzuweisen. Beethoven begann damals, den Wunsch nach einer Betätigung auf dem Feld des Musiktheaters mit Nachdruck zu verfolgen und wurde sich offenbar bald seines Nachholbedarfs im Bereich der Vokalmusik bewusst. Salieri hingegen war auf diesem Gebiet seit Jahrzehnten die unangefochtene Autorität in Wien. Seine Schüler unterrichtete der umgängliche und gut vernetzte Maestro stets unentgeltlich, und Beethoven machte von der Möglichkeit kostenloser Lektionen über Jahre hinweg Gebrauch. Er dankte für Salieris Wohltaten mit der Widmung der Violin-

sonaten op. 12 sowie mit der Komposition eines Variationszyklus' über ein Duettino aus Salieris Oper *Falstaff ossia Le tre burle*.

Da um 1800 an der Wiener Hofoper noch immer die italienische Sprache dominierte, stand in Beethovens Unterricht bei Salieri zunächst der Umgang mit der italienischen Prosodie im Fokus. Beethovens Übungen mit Korrekturen Salieris haben sich ebenso erhalten wie von ihm angefertigte Singstimmenauszüge von Nummern aus Salieris französischem Sensationsstück *Les Danaïdes*. In den Lehrstunden dürften neben den eher trockenen Deklamationsübungen jedoch auch ganz praktische musikdramaturgische und -ästhetische Fragen erörtert worden sein. Seit seinem Debüt als Opernkomponist im Jahr 1770 hatte Salieri in beinahe allen musikdramatischen Genres große Erfolge gefeiert. Seine Bühnenwerke in italienischer, deutscher und französischer Sprache wurden in ganz Europa nachgespielt, viele davon galten an der Wende zum 19. Jahrhundert als Repertoireklassiker. In Beethovens Wiener Vokalwerken ist Salieris Einfluss deutlich spürbar, besonders in der eher an Sprachmelodie und -rhythmus orientierten Singstimmenbehandlung, jedoch auch im Gebrauch bestimmter melodischer oder musikhretorischer Floskeln, die mittlerweile als charakteristisch für Salieris Stil angesehen werden. Deutlich tritt dies etwa in Beethovens **Terzett op. 116** (4) zu Tage. Im Mittelteil des Ensembles evoziert Beethoven

die Stimmung einer charakteristischen Terzett-Konstellation aus Salieris Erfolgsoper *Axur, Re d'Ormus*, in dem der titelgebende Tyrann das terzenselige Abschiedsduett eines zum Tode verurteilten Liebespaares zu stören sucht. Im schnellen Schlussteil lässt er außerdem ein absteigendes Viertonmotiv durch die Singstimmen wandern, das sein Lehrer überhaupt häufig genutzt hat und von dem Musikwissenschaftler John A. Rice als „Salieri-Wendung“ bezeichnet wurde.



Die Textvorlage des Terzetts stammt aus dem 1774 entstandenen Libretto *Medonte* von Giovanni de Gamerra; sie vermochte Beethoven kaum zu einer differenzierten Charakterisierung der singenden Personen anzuregen. Die etwas holzschnittartige musikalische Zeichnung der Protagonisten verweist jedoch auch auf den nur wenig erfahrenen Vokalkomponisten, der auf den von Salieri gerne erteilten Rat baut, bei der Opernkomposition mit eher breitem Pinsel zu gestalten als sich in zu vielen Details zu verlieren.² Typisch für Beethoven bleibt bei alledem der sinfonisch durchgearbeitete Orchestersatz, auf den Salieri selbst in seinen Werken selten allzu große Mühe verwendete.

¹ Moscheles/*Aus Moscheles' Leben*, Bd. I, S. 11

² „Der Opernkomponist sollte nach seiner Ansicht kein Miniatur-Maler seyn und sich nicht mit ängstlicher Ausführung gewisser Figuren und anderen contrapunktistischen Künsteleyen befassen. Er forderte des Effectes halber grosse, kühne Züge, wie diess bey der Kullissen-Malerey der Fall ist“, schrieb der Salieri-Schüler Anselm Hüttenbrenner in seinem *Kleinen Beytrag zu Salieri's Biographie* (AmZ, Nr. 48, 30. November 1825, Sp. 798).

Ähnliches lässt sich auch über die Eröffnungsszene der Oper *Vestas Feuer* (2) sagen, die Beethoven 1803 auf ein Textbuch des *Zauberflöten*-Librettisten Schikaneder zu komponieren begonnen hatte. Das Liebespaar Volivia und Sartagones wird nach einem heimlichen Stelldichein von Volivias Vater Porus und dessen Diener Malo, der ebenfalls ein Auge auf Volivia geworfen hat, überrascht. Sartagones' Vater war einst Porus' großer Widersacher. Gerührt von der Standhaftigkeit des Liebespaares beschließt dieser er jedoch, Sartagones nicht für die Verbrechen des Vaters anzuklagen und gibt der Verbindung seinen Segen. Die im Terzett op. 116 vorherrschende Schwarz-Weiß-Zeichnung der Figuren ist hier dem Versuch einer feineren Charakterisierung der Protagonisten gewichen. Auf dem Weg zur Komposition des *Fidelio* stellt diese Szene aus *Vestas Feuer* einen wichtigen Markstein dar; im Schlussteil wird sogar das Duett „O namenlose Freude“ vorweggenommen.

Auf Salieri blieb die Auseinandersetzung mit seinem genialen Schüler ebenfalls nicht ohne Auswirkungen. Er fing an, seinen Orchestersatz differenzierter zu betrachten und fantasievoller auszugestalten. Ein eindrucksvolles Beispiel hierfür ist das alternative Finale, das er für den ersten Akt der „Azione sacra“ *La riedificazione di*

Gerusalemme ossia Chabri e Nehemia (6) seines Kollegen Niccolò Zingarelli geschrieben hat. Wie in Beethovens Terzett op. 116 steht in dieser ausgedehnten Szene ein verzweifelltes Liebespaar, der hebräische Prinz Chabri und seine babylonische Geliebte Artalice, einem unversöhnlichen Bösewicht, dem diese Fremdheirat verabscheuenden Judäer Nehemia, gegenüber.³ Die ganze Szene bildet ein lebendiges Tableau, fast schon ein Miniaturdrama, in dem sich Accompagnato-Rezitative, ariose Abschnitte, Chöreinswürfe und Duett-Sequenzen effektiv abwechseln. Als in sich geschlossene Einheit erscheint einzig das kurz vor dem schnellen Schlussteil stehende, gewissermaßen als retardierendes Moment eingeschobene Gebet Artalices. Die nacheinander folgenden Auftritte der Protagonisten boten Salieri zu Beginn der Szene die Möglichkeit, die Figuren musikalisch individuell einzuführen. Wie Beethoven im wenig später uraufgeführten *Fidelio* bediente Salieri hier den damals beliebten Topos der Sotterraneo-Szene, also einer Kerker- oder Unterweltsszene. Den Schauplatz, eine düstere Kaverne in den Bergen, wird mit einer frühromantisch gedeckten Farbpalette heraufbeschworen: Gedämpfte Streicher in tiefer Lage bilden das harmonische Fundament für Soli von Klarinette,

Fagott und Hörnern. Die bizarre Szenerie regte Salieri zu einer weitschweifigen, bis nach Ces-Dur reichenden Harmonik sowie zu ungewöhnlichen Klangrückungen an.

Im Rahmen der Beschäftigung mit Beethovens Œuvre treten in Salieris späteren Partituren auch vermehrt Ansätze zu motivisch-thematischer Arbeit auf. Im Vorspiel zur allegorischen Kantate *L'oracolo muto* (5) etwa verarbeitet er die unscheinbare Auftaktfigur der zu Beginn des Allegro-Teils „dolce scherzando“ anhebenden Solo-Oboe immer wieder aufs Neue. Das Dreitonmotiv wird abgespalten und sequenziert oder auch von der Melodiestimme in die Bässe transferriert. All dies erscheint beim Hören ganz natürlich und entpuppt sich erst bei genauerem Hinsehen als bewusste motivische Verarbeitung.



Salieri hat die kompositorische Entwicklung Beethovens auch in späteren Jahren genau beobachtet und sich als Dirigent immer wieder verschiedener seiner Werke wie etwa der 7. Sinfonie oder des Oratoriums *Christus am Ölberge* angenommen. Bei der Uraufführung der Schlachtensinfonie *Wellingtons Sieg* am 8. Dezember 1813 unterstützte Sa-

³ Die Rolle des Chabri war von Zingarelli 1804 als Hosenrolle für die Mezzosopranistin Maria Marcolini konzipiert worden. In Salieris alternativem Finale von 1805 ist die Rolle im Sopranschlüssel notiert. Es ist unklar, wer in der konzertanten Wiener Aufführung diese Partie gesungen hat. Um die Nähe zu Beethovens Terzett deutlicher hervortreten zu lassen, haben wir uns für die Besetzung mit einem Tenor entschieden.

lieri Beethoven als Hilfsdirigent der Kanonen- und Gewehrsalven. Bereits 1799 hatte er in Vorspiel seiner patriotischen Kantate *Der Tyroler Landsturm* mit programmatisch motiviertem Schlachtenlärm experimentiert. Auch im Vorspiel zu seiner 1800 uraufgeführten heroisch-komischen Oper **Cesare in Farmacusa** (3) benutzte Salieri Geräuscheffekte. Die einen Seesturm darstellende Ouvertüre stammte aus der Oper *Europa riconosciuta*, die er 1778 zur Eröffnung der Mailänder Scala geschrieben hatte. Für Wien modernisierte er die Instrumentation und notierte zudem genaue Einsätze für theatralische Geräuschemacher wie Donnermaschine und Regenrohr. Unkonventionell ist schon der Beginn: Beim Öffnen des Vorhangs blendet ein greller Blitz die Zuschauer, worauf sogleich ein mächtiger Orchesterdonner einsetzt. Um das aufgewühlte Meer zu schildern, arbeitet Salieri in dieser Ouvertüre mit teilweise noch barock anmutenden Klangfiguren. Eine für seinen eigenen Stil charakteristische Wendung ist jedoch das von den Holzbläsern etablierte Klagemotiv, mit der er die Verzweiflungsschreie der Schiffbrüchigen instrumental umsetzt und die in vielen anderen seiner Werke ebenfalls zur Anwendung kommt. Auch Beethoven macht in der Szene aus *Vestas Feuer* Gebrauch von diesem Motiv, wenn das Liebespaar um Gnade und Segen des Vaters bittet.



Zu Beethovenscher Klangwucht fand Salieri in der Kantate **Habsburg** (1), die er 1805 auf ein Huldigungsgedicht von Ferdinand von Geramb verfasste. In diesem Werk werden die goldenen Zeiten jenes Herrscherhauses heraufbeschworen, in dessen Diensten Salieri fast sein ganzes Leben stand. Die imperiale Pracht der Ouvertüre lässt mit ihren Trompetensignalen und Paukenschlägen keine Zweifel am repräsentativen Charakter der Komposition. Als Seitenthema dient eine Art Volkshymne, die über dem Wirbeln einer Militärtrommel von den Holzbläsern angestimmt wird. Für die Zuhörer der Uraufführung am 30. März 1806 musste diese Kantate wie ein Abgesang auf das durch die napoleonischen Kriege geschwächte Heilige Römische Reich Deutscher Nation wirken, das wenige Monate später aufgelöst wurde. Salieri sah seine gewohnte Welt mit ihren alten höfischen Strukturen zusammenbrechen. Er begann sich intensiver um den musikalischen Nachwuchs zu kümmern und verstummte kompositorisch nach und nach. Es begann die Zeit des romantisch-freien Künstlers Beethoven, das sich nicht nur in der Geisteshaltung, sondern auch im äußeren Erscheinungsbild von den altgedienten Hofmusikern abzusetzen wusste. So erinnerte sich die Pianistin Frau von

Bernhard „noch genau, wie sowohl Haydn als Salieri [...] auf dem Sopha sassen, beide stets auf das sorgfältigste nach der ältern Mode mit Haarbeutel, Schuhen und Seidenstrümpfen bekleidet, während Beethoven [...] in der freiern Weise der neuen [...] Mode, ja fast nachlässig gekleidet zu kommen pflegte.“⁴

© Dr. Timo Jouko Herrmann (2020)

Diana Tomsche (Sopran) studierte an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden und bildete sich in Meisterkursen bei Elisabeth Schwarzkopf, Brigitte Fassbaender und Walther Berry weiter. Sie war Finalistin beim I Cestelli-Wettbewerb in Berlin und beim Belvedere-Wettbewerb in Wien. 2001 debütierte sie als Zerbinetta in Strauss' *Ariadne auf Naxos* am Lucent Dans Theater in Den Haag. Später war sie Ensemblemitglied am Staatstheater Saarbrücken und am Badischen Staatstheater Karlsruhe, wo sie die wichtigsten Partien ihres Faches sang und sich ein breites Repertoire bis hin zu Uraufführungspartien von Wolfgang Rihm (*Eine Straße – Lucile*) erarbeitete. Seither sang sie an Häusern wie der Staatsoper Stuttgart, der Semperoper Dresden (UA *Dorina e Nibbio* von Lucia Ronchetti), der Staatsoper Berlin, der Oper Leipzig, dem Nationaltheater Mannheim, der Staatsoper Hannover und der Oper Bonn, wo sie für ihre Interpretation der Gilda als beste Nachwuchssängerin nominiert wurde. Auslandsengagements führten in die Schweiz, Niederlande, Belgien, Österreich, Italien, Ungarn, Polen, Korea und in die Türkei. Sie war Gast bei den Wiener Festwochen, den Dresdner Musikfestspielen, den Händelfestspielen Karlsruhe und dem Musikfestival Istanbul. Ihre Konzert- und Liedtätigkeit führte sie unter anderem an den Gasteig in München, in

⁴Nohl/*Beethovens Leben*, Bd. I, S. 22.

die Berliner Philharmonie, die Hamburger Laeiszahle, die Bremer Glocke und ins Auditorium di Milano. Mit den Heidelberger Sinfonikern unter der Leitung von Timo Jouko Herrmann nahm sie die in drei Kategorien für den OPUS KLASSIK nominierte CD *Salieri – strictly private* auf.

Joshua Whitener (Tenor) sang an verschiedenen Opernhäusern in Deutschland, Österreich und den USA. Nach ersten Erfahrungen im Opernstudio der Glimmerglass Opera, der Central City Opera und der Des Moines Metro Opera, war er an den Häusern Zwickau/Plauen, Würzburg, Dortmund und Mannheim mehrere Spielzeiten lang fest engagiert. Während der gesamten Zeit setzte er seine Gasttätigkeit an Opernhäusern wie z.B. Teatro alla Scala, den Salzburger Festspielen, sowie in Darmstadt, Essen, Mannheim, Dortmund, Kassel, Linz, Innsbruck, Meiningen, Gelsenkirchen und Würzburg fort. Sein breit gefächertes Repertoire beinhaltet sowohl Mozartpartien wie Don Ottavio, Ferrando und Tamino als auch Belcanto-Rollen wie Elvino, Nemorino und Don Ramiro. Daneben debütierte er in Rollen des deutschen Faches wie etwa Lionel (*Martha*), Baron Kronthal (*Der Wildschütz*), Walther von der Vogelweide (*Tannhäuser*) und Narraboth (*Salome*). Große Erfolge feierte er als Tom Rakewell (*The Rake's Progress*), Lysander (*A Midsummernight's Dream*) und Andres (*Wozzeck*). Seine Konzerttätigkeit führte ihn in viele bedeutende Konzertsäle in Europa und den USA. Sein Repertoire reicht dabei von Werken des Barock

(Evangelist in Bachs Johannespassion), bis zu den Werken der Klassik (Beethovens 9. Sinfonie), Romantik (Verdis Requiem) und der Moderne (Brittens Serenade für Tenor und Horn). Joshua Whitener absolvierte ein Doktorratsstudium an der Indiana School of Music, wo er bei Constanza Cuccaro studierte. Während seiner Zeit in Indiana war er als „Associate Instructor of Voice“ tätig. In Mai 2019 wurde ein Teil seiner Dissertation *The German School of Singing: A Compendium of German Treatises 1848-1965* in der renommierten Zeitschrift *The Journal of Singing* veröffentlicht. Zudem hatte er neben seiner Tätigkeit als Opernsänger einen Lehrauftrag an der Universität Würzburg, seit 2005 leitet er ein privates Gesangstudio. Seit der Spielzeit 2017/18 ist er Ensemblemitglied des Nationaltheaters Mannheim.

Kai Preußker (Bariton) war Mitglied im Dresdner Kreuzchor, mit dem er u. a. Konzertreisen nach Japan, Südamerika und ins Baltikum unternahm. Sowohl den Masterstudiengang Gesang als auch die Solistenklasse an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart schloss er mit Auszeichnung ab. Er war Preisträger des Rudolf-Mauersberger-Stipendiums, des Gesangswettbewerbs des Lions Clubs Stuttgart-Schlossgarten sowie Stipendiat der Hermann Haake Stiftung. 2010 wurde er Mitglied im Opernstudio der Staatsoper Stuttgart und anschließend festes Ensemblemitglied der Staatsoper Stuttgart. Seit 2014 ist er freischaffend tätig und gastierte

unter anderem an folgenden Opernhäusern: Aalto-Musiktheater Essen, Theater Magdeburg, Staatstheater Augsburg, Luzerner Theater, Theater Lindau sowie bei den Schlossfestspielen Zwingenberg. Zu seinen Partien zählen u.a. Graf (*Le Nozze di Figaro*), Don Giovanni (*Don Giovanni*), Kaspar (*Der Freischütz*), Belcore (*Der Liebestrank*), Allazim (*Zaide*), Peter Besenbinder (*Hänsel und Gretel*), Sprecher (*Die Zauberflöte*) sowie Graf Homonay (*Der Zigeunerbaron*). Daneben ist er ein gefragter Lied- und Oratoriensänger. Sein Repertoire reicht von Kantaten und Passionen Bachs, Haydns *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten*, den Requiem von Mozart und Brahms, Rossinis *Stabat Mater* und *Petite Messe Solennelle* bis hin zu Werken von Elgar oder Tippett. Er arbeitete u. a. mit dem Staatsorchester Stuttgart, dem SWR Symphonieorchester, il Gusto Barocco, der Stiftsmusik Stuttgart, den Stuttgarter Hymnus-Chorknaben und dem Dresdner Kreuzchor zusammen. Auf CD ist Kai Preußker u.a. als Thoas in Händels *Oreste* sowie als Aja in der Uraufführungsproduktion von Radoslaw Pallar' *Tutanchamun* zu hören, die beide für den Preis der Deutschen Schallplattenkritik nominiert wurden. Kai Preußker arbeitete mit Dirigenten wie Sylvain Cambreling, Giuliano Carella, Titus Engel, Patrick Fournillier, James Gaffigan, Jörg Halubek, Simon Hewitt, Manfred Honeck, Ryusuke Numajiri, Andrés Orozco-Estrada, Christoph Poppen, Uwe Sandner, Michael Schönwandt, Marc Soustrot sowie mit Regisseuren wie Jan Philipp Gloger, Marco

Štorman, Julia Hübner, Andrea Moses, Barbara Tacchini, Jossi Wieler und Sergio Morabito.

Mitreißende Spielfreude, eine außergewöhnliche Bühnenpräsenz und ihr ebenso spannungsreicher wie differenzierter Aufführungsstil sind Markenzeichen der **Heidelberger Sinfoniker**. Ihren Schwerpunkt haben sie auf die Wiener Klassik und frühe deutsche Romantik gesetzt, wobei sie sich gleichzeitig intensiv mit den Werken der Mannheimer Schule und der Vorklassik beschäftigen. Der Interpretationsstil des Orchesters wurde entscheidend geprägt von einer Schulung in historischer Aufführungspraxis bei Nikolaus Harnoncourt und ausgefeilt in der Probenarbeit des ehemaligen Dirigenten Thomas Fey, der sich wegen eines Unfalls aus der Musikwelt zurückziehen musste. Die Heidelberger Sinfoniker arbeiten mit weltweit renommierten Solisten wie Fazil Say, Martin Stadtfeld, Haiou Zhang, Ragna Schirmer, Carolin Widmann, Maximilian Hornung, Rudolf Buchbinder, Thomas Zehetmair, Giuliano Carmignola u. a. Tourneen führten das Orchester in viele Länder Europas, ebenfalls nach Südamerika und nach Japan. Besonders durch ihre mehr als 50 CD-Aufnahmen, vor allem für das Label *hänssler Classic*, haben die Heidelberger Sinfoniker in den letzten Jahren Aufsehen erregt – etliche Aufnahmen erhielten internationale Auszeichnungen, darunter auch die Nominierungen für den Cannes Classical Award 2003 sowie für den International Classical Music Award 2011.

Das Orchester spielt seit dem Ausscheiden von Thomas Fey unter der Leitung seines Konzertmeisters Benjamin Spillner, oder Dirigenten wie Michael Hofstetter, Timo Jouko Herrmann, Frieder Bernius, Reinhard Goebel oder Sebastian Tewinkel. Im September 2020 wurde Johannes Klumpp zum neuen künstlerischen Leiter der Heidelberger Sinfoniker ernannt. Mit ihm soll auch der Zyklus der Haydn-Sinfonien vollendet werden.

Timo Jouko Herrmann (Leitung) gilt als einer der wenigen international anerkannten Salieri-Forscher. Seine großen musikwissenschaftlichen Publikationen über Salieri werden als Standardwerke zu Leben und Werk des Komponisten angesehen, sie wurden u.a. im Fachblatt *Die Musikforschung* und im Feuilleton des *New Yorker* gewürdigt. Durch die sensationelle Wiederentdeckung des von Salieri und Mozart gemeinsam vertonten Freudenliedes *Per la ricuperata salute di Ofelia KV 477a* erlangte Herrmann weltweite Bekanntheit. Er studierte an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim Komposition bei Ulrich Leyendecker und Musikwissenschaft bei Hermann Jung, bei dem er über Salieris deutschsprachige Bühnenwerke promovierte. Seine dirigentische Ausbildung erhielt er bei Klaus Arp. Weitere wichtige Impulse und Anregungen erhielt Herrmann von den Komponisten Hermann Schäfer, Krzysztof Meyer, Detlev Glanert, Roberto Doati

und Wladimir Sagorzew. Schon zu Studienzeiten wurde Herrmann mit zahlreichen Preisen bedacht, darunter der Kompositionspreis von SAP SE und Stadt Walldorf und der Gebrüder-Graun-Preis sowie Stipendien der Wilhelm-Müller-Stiftung, der Vereinigung „Yehudi Menuhin – Live Music Now“ und der Händel-Akademie Karlsruhe. Als Komponist schuf er u.a. Werke für das Gewandhaus zu Leipzig (*Fünf Fabeln nach Jean de la Fontaine*), die Oper Dortmund (*Hamlet – Sein oder Nichtsein*) und das Theater für Niedersachsen Hildesheim (*Fama*). Seine Kompositionen erscheinen beim Friedrich Hofmeister Musikverlag Leipzig und beim Verlag Neue Musik Berlin in Druck. Er hat diverse CD-Einspielungen mit Werken Salieris konzipiert und musikwissenschaftlich betreut, darunter eine Grammy-nominierte Aufnahme mit dem Mannheimer Mozartorchester unter Thomas Fey. Seit 2014 steht er regelmäßig als Gastdirigent am Pult der Heidelberg Sinfoniker. Die erste gemeinsame CD *Salieri – strictly private* wurde 2020 in drei Kategorien für den OPUS KLASSIK nominiert.

Gesangstexte

Ludwig van Beethoven: *Introduktion zu Vestas Feuer*
(Text: Emanuel Schikaneder)

Malo (*läuft hastig heraus*)
Blick, o Herr, durch diese Bäume,
sieh die Tochter Hand in Hand
mit Sartagones dort stehen.

Porus
Ist es Wahrheit? Sind es Träume?
Hast du sie genau erkannt?

Malo
Hab erkannt und hab gesehen
beide Arm in Armen gehen.

Porus
Ha! Verflucht sei diese Stunde,
wenn die Tochter sich vergisst!
Komm, sie hör aus meinem Munde,
dass verstoßen sie nun ist!
(*Sie wollen links hineingehen*)

Malo
Still! Still! Sie kommen näher an.

Porus
Ja, ja, sie kommen näher an.

Malo/Porus
Lauern wollen wir im Stillen,
und dann sollen beide fühlen,
dass der Vater strafen kann.
(*Sie gehen in das Grabmal*)

Sartagones
Liebe Freundin, lebe wohl!
Sieh, schon fängt es an zu tagen.

Volivia
Ach, wie ist mein Herz so voll,
voll von Ahnung, voll von Zagen.

Sartagones
Zagheit kennt die Liebe nicht,
treu zu sein ist unsre Pflicht.

Volivia
Dies schwörst du mir?

Sartagones
Dies schwör ich dir.
(*Porus kommt langsam heraus, zieht sein Schwert;
Malo folgt ihm*)

Volivia
Nun zum Vater, meinem Freund!
Um seinen Segen lass uns flehen.

Sartagones
Ach, er hasst mich, ist mein Feind!
Mit welchem Aug' wird er mich sehen?

Volivia
Er hasst niemand, glaube mir,
teilt mit jedem Freud und Schmerz!
Bürgen will ich dir dafür,
dass uns beiden schlägt das Herz.

Sartagones
Dies schwörst du mir?

Volivia
Dies schwör ich dir.

Volivia/Sartagones
Lass uns zum Vater eilen,
lass länger uns nicht weilen;
komm, wir wollen gehn!
(*Porus tritt ihnen in den Weg*)

Porus (*zu Sartagones*)
Dein Vater war mein Feind,
schwur Hass und Fluch mir ewig.

Sartagones

Ach, sei dem Sohne Freund!
Mir ihr fühl' ich mich selig.

Volivia/Sartagones

Ach, trenn uns beide nicht!
Wir lieben uns zu sehr!

Porus (zu Volivia)

Und du vergisst die Pflicht;
ich kenne dich nicht mehr.
(zu Sartagones)

Du aber weich von hier,
denn ich verachte dich.

Sartagones

Wie? Du verachtest mich?

Porus

Ja, ich verachte dich.

Sartagones (zieht sein Schwert)

Wenn du mir nicht vergibst,
so strafe mich dies Schwert.
Sag an, wird sie nicht mein?

Porus

Nein, niemals wird sie dein!

Sartagones (kniert nieder und setzt sich das Schwert auf die Brust)

Nicht mein?

Volivia/Porus

Halt ein!

(Porus schlägt ihm das Schwert mit dem seinen aus der Hand. Kurzes Ritornell, das den Kampf des Vaters ausdrückt)

Porus

Warum soll Vaters Schuld er büßen,
da er das Licht der Welt nicht kannte?

Volivia/Sartagones

Hier liegen wir zu deinen Füßen!
Reich uns des Vaters Segenshand.

Porus

Weil du sie wahrhaft liebst,
so sei sie dir beschert.
Steh auf, ich bin dein Freund.
(küsst ihn und legt Sartagones' Hände in die der Volivia)
Und so – sind wir vereint.

Malo

Weh mir! Sie ist dahin.
Für mich ist sie ewig hin.

Volivia/Sartagones

Nie war ich so froh wie heute,
niemals fühl't ich diese Freude!

Volivia/Sartagones/Porus

Gute Götter, blickt herab!
Segnet unsre/ihre reinen Triebe;
ewig treu sei unsre/eure Liebe,
ewig treu bis in das Grab.

Ludwig van Beethoven: Terzett op. 116 (Text: Giovanni de Gamerra)

Medonte

Tremate, empi, tremate,
dell' ire mie severe
su quelle fronti altere
il fulmine cadrà.

Selena

Risparmia, o Dio, quel sangue...

Arsace

...fà ch'io sol cada e sangue,

Selena/Arsace

sfoga lo sdegno in me,

Medonte

Ambi frenati io voglio
vittima al mio rigore.

Selena/Arsace

d'un innocente ardore
o barbara mercè.

Medonte

Tolgansi agli occhi miei,
quegli abboriti sposi!

Selena

A quest' affanno...

Arsace

Ai pianti...

Medonte

Hò di macigno il cor.

Selena

Son queste, amato bene,
le amabili catene
onde m'avvinse amor.

Arsace

Son questi, idolo mio,
quei cari lacci oh Dio,
che ci serbava amor.

Medonte

E quest' avversi Dei,
dunque la fè che in lei
facea sperarmi amor.

Selena/Arsace/Medonte

Stelle tiranne omai
hò tollerato assai,
si fiera crudeltà.

Antonio Salieri: Finale zum ersten Akt von
La riedificazione di Gerusalemme ossia Chabri e Nehemia
(Text: Andrea Leone Tottola nach Antonio Sografi)

Artalice

Qual densa notte! Qual silenzio!
Quale spaventevol funesto per le mie pene
orrido luogo è questo!
O cielo! In tanti orrori già l'anima è smarrita.
Fra questi alpestri sassi
che fia di scorta
a miei tremanti passi.

Chabri

A te ritorno, o cara.
Il cor non regge lungi da te.
Ma quivi altro non sento
che il cader raro e lento d'umida stile,
e il basso mormorio dell'aer grave, e del cadente rio.

Nehemia

Supremo Dio, tu mi conduci e reggi.
Io ti vedo, io ti seguo,
i passi miei deh tu sosteni, e della coppia infida
l'onte a punire il braccio mio tu guida.

Coro

Regna silenzio
mesto, profondo,
e sembra il mondo
qui fine aver.

Chabri

Che veggio! Nehemia!
Oh ciel! quale sorpresa!

Nehemia

Ecco, ecco l'infido.
La tua consorte, o Chabri,
sarà in mia man.

Qui è l'inoltriano, amici.
Forse in quell' antro oscuro
Chabri nasconderà gli errori suoi.

Artalice

Che pretendi tu qui?
Dimmi, che vuoi?
Io stesso intrepida
fra queste tenebre
i giorni miseri
finir saprò

Nehemia

Veggio quel perfido,
la rea qui miro...
Non so risolvere,
smanio, deliro,
freno non ho.

Chabri

La sposa tenera
or mi s'invola...
Fra tanti spasimi
chi mi consola?
Che far non sò.

Coro

Confuso, e tacito
qui ognun resto.

Artalice

Uomo diletto al ciel!
Due fidi cuori, che sempre avvinse un conjugale
affetto,
se tu divider vuoi, ah pria che ti risolva a tale eccesso
svenami pure al mio consorte appresso.
La nostra vita face perche estinta si vuol?
Di questi orrori che additò il sentiero?

Dunque del mio dolore pietà non sentirà quel duro
core?

Sposo... se in questo istante mi sei vicino,
io son contenta appieno:
Il destino per me sia pur spietato;
idolo mio, saprò morirli al lato.

Ah proteggi, o ciel pietoso,
il mio fido, e puro ardore;
non resiste a tal dolore
nel mio sen languente il cor.

Coro

Tuona il cielo!
Il suol si scuote!
Ah che il nume a chiare notte,
l'ira sua dimostra già.

Nehemia

S'allontani: Iddio lo vuole...
Questo nodo è in ciel proscritto.
E fra ceppi il suo delitto
l'empio Chabri pagherà.

Coro

Dunque vieni!

Artalice

Io qui mi sveno.

Chabri

Deh t'arresta.

Artalice

Io gemo, e peno.

Artalice/Chabri

Ah per noi non s'è pietà.
Ah chi vide mai di questa
più terribile funesta,
più crudel fatalità.

Heidelberger Sinfoniker

Violine 1

Benjamin Spillner (Konzertmeister)
Silke Maurer
Liuba Petrova
Ulrich Zimmer
Monika Beck
Isabel Zimmer

Violine 2

Ariane Volm
Jochen Steyer
Petra Wolff
Britta Zeus
Friedemann Kienzle

Viola

Annette Hartmann
Iris Gerlinger
Thomas Gerlinger
Laura Möhr

Violoncello

Pirkko Langer
Bianca Breitfeld
Jutta Neuhaus

Kontrabass

Michael Neuhaus
Michael Tkacz

Flöte

Vanessa Hepers
Delphine Roche

Oboe

Andrius Puskunigis
Antoine Cottinet

Klarinette

Martin Vogel
Matthias Ritter

Fagott

Daniel Handsworth
ChiaChi Wen

Horn

Thorsten Hagedorn
Bolko Kloosterman

Trompeta

Michael Maisch
Corinna Hoefeld

Pauke

Martin Homann

SALIERI AND BEETHOVEN *in Dialogue*

“The pupil Beethoven was here!”

“The pupil Beethoven was here!” – the young piano virtuoso Ignaz Moscheles caught sight of this sentence in block letters on a note in the house of his teacher Antonio Salieri, Kapellmeister to the Viennese court. “A man like Beethoven still has something to learn from somebody like Salieri? How much more do I!” thought the fourteen-year-old acolyte of the arts and ardent admirer of Beethoven.⁵ It is indeed noteworthy that Beethoven, who by 1808 was already widely acknowledged as a genius, was still ready to take advice from Salieri. The two musicians must first have met in the mid-1790s; Beethoven made his first appearance as a soloist in Vienna in March 1795 with a piano concerto of his own that Salieri conducted. He was already known as a virtuoso and instrumental composer, but had yet to make his mark in the prestigious genre of opera. Beethoven began at that time to pursue his goal of employment in the operatic sphere and was evidently aware of his relative lack of experience in the field of vocal music. Salieri for his part was Vienna’s unchallenged authority on the subject and had been so for decades. The sociable and well connected

maestro never charged his students, and Beethoven made good use of the offer of free lessons over the years. He thanked Salieri for his generosity by dedicating his op. 12 Violin Sonatas to him and by composing a set of variations on a Duettino from Salieri’s opera *Falstaff ossia Le tre burle*.

As Italian was still the preferred language of the Viennese court opera about 1800, Beethoven’s instruction from Salieri initially concentrated on the rhythm and intonation of Italian verse. Beethoven’s exercises as corrected by Salieri have survived, as have a number of vocal-part extracts from numbers in Salieri’s sensational French piece *Les Danaïdes*. The lessons must have gone beyond mere exercises in declamation and addressed strictly practical questions of dramatic momentum and aesthetics in music. Since his debut as an opera composer in 1770, Salieri had enjoyed great success in practically all genres of music drama. His stage works in Italian, German and French were performed all over Europe, where many of them were considered classics of the repertoire at the start of the 19th century. His influence is clearly perceptible in Beethoven’s Viennese vocal works, particularly in the handling of the sung

part and its orientation towards the melody and rhythm of the language, and also in the use of particular melodic or rhetorical flourishes now seen as part of Salieri’s style. There are clear examples of this in Beethoven’s **Terzett op. 116** (4). In the middle section of the ensemble, Beethoven evokes the mood of a characteristic Terzett model from Salieri’s successful opera *Axur, Re d’Ormuz*, in which the eponymous tyrant seeks to interrupt the sweet parting duet of two lovers condemned to death. In the fast concluding section he also sends a descending four-note motif on a journey through the sung parts, a device that his teacher constantly used, one identified as peculiar to Salieri by musicologist John A. Rice.



The text of the Terzett is taken from the 1774 libretto to *Medonte* by Giovanni de Gamerra; it gave Beethoven little scope to vary the portrayal of his characters. The somewhat wooden musical depiction of the principal actors indicates a novice composer for the voice, building on the advice generously given by Salieri to paint with a broad brush in composing opera rather than losing one’s way in countless details.⁶ The symphonic depth of the orchestra score, with which

Salieri rarely went to much trouble, is typical of Beethoven.

Much the same may be said about the opening scene of the opera ***Vestas Feuer*** (2), which Beethoven had started composing in 1803 to words by the librettist of *The Magic Flute*, Emanuel Schikaneder. The young lovers Volivia and Sartagones are surprised at a secret rendezvous by Volivia’s father Porus and his servant Malo, who has also taken a liking to Volivia. The father of Sartagones was once Porus’s great rival. Touched by the loyalty of the loving pair, however, Porus resolves not to blame Sartagones for the misdeeds of his father and gives the liaison his blessing. The predominant black-and-white of the character portrayal has yielded here to a more nuanced characterization of the principal actors. This scene from *Vestas Feuer* represents a substantial step forward towards the composition of *Fidelio*; the closing section even anticipates the duet “O namenlose Freude”.

Salieri himself could not fail to be affected by the interaction with his gifted pupil. He began to vary his orchestral writing more and gave his imagination free rein. An impressive example of this is the alternative finale that he wrote for the first act of the “Azione sacra” ***La riedificazione***

⁶“The Opera Composer should not in his view be a Miniaturist and not occupy himself with fearful execution of certain Figures and other contrapuntal artifice. He called, for the sake of the Effect, for bold, sweeping strokes, such as are seen in the painting of stage sets,” wrote Salieri’s pupil Anselm Hüttenbrenner in his *Kleiner Beytrag zu Salieri’s Biographie* (AmZ, No. 48, November 30, 1825, col. 798).

⁵Moscheles/*Aus Moscheles’ Leben*, Vol. I, p. 11

di Gerusalemme ossia Chabri e Nehemia (6) by his colleague Niccolò Zingarelli. As in Beethoven's Terzett op. 116, this extended scene confronts two despairing lovers, the Hebrew Prince Chabri and his Babylonian sweetheart Artalice, with an incorrigible villain, an opponent of this mixed marriage, the Judean Nehemia.⁷ The whole scene is a vivid tableau, almost a mini-drama, in which there is a striking alternation of *accompagnato* recitative, *arioso* passages, choral interjections and duet sequences. A self-contained episode appears in the form of the prayer by Artalice inserted almost as a reflective interlude shortly before the fast closing section. The successive entries of the protagonists at the beginning of the scene gave Salieri the opportunity to give each of the actors an individual musical identity. Like Beethoven in *Fidelio*, premiered not long afterwards, Salieri here resorts to the then popular stock device of the *sottterraneo* scene, set in a dungeon or the underworld. The location here, a gloomy cavern in the mountains, is conjured up with an early-Romantic array of tone colours: muted strings in low register lay the harmonic foundation for clarinet, bassoon and horn solos. The bizarre setting prompted Salieri to make a wide-ranging harmonic excursion extending to C flat major and to unaccustomed modulations.

Salieri's involvement with Beethoven's oeuvre led to repeated ventures into motivic-thematic work in his later scores. In the prelude to the allegorical cantata **L'oracolo muto** (5), for example, he constantly modifies the modest opening figure presented by the solo oboe "dolce scherzando" at the start of the Allegro section. The three-note motif is split up and sequenced or transferred from the melody line to the bass. All that sounds quite natural when played and proves only upon closer inspection to be a deliberate motivic elaboration.



Salieri continued to keep a close eye on Beethoven's compositional development in later years and repeatedly conducted works of his such as the Seventh Symphony and the oratorio *Christus am Ölberge* (Christ on the Mount of Olives). When Beethoven's battle symphony *Wellingtons Sieg* (Wellington's Victory) was performed on December 8, 1813, Salieri assisted Beethoven as auxiliary conductor of the cannon and rifle salvos. He had experimented as early as 1799 with programmatically inspired battle sounds in the prelude to his patriotic cantata *Der Tyroler Landsturm*. The introductory music to his heroic comic opera

Cesare in Farmacusa (3), premiered in 1800, again shows Salieri resorting to sound effects. Depicting a storm at sea, the overture was taken from the opera *Europa riconosciuta*, which he had written in 1778 for the opening of La Scala in Milan. For Vienna, he updated the instrumentation and added precise entries for theatrical noise makers such as thunder machine and drainpipe. The very start is unconventional: the curtain goes up on a fierce flash of lightning, dazzling the audience, followed by a mighty rumble of thunder from the orchestra. For his portrayal of the stormy sea in this overture, Salieri adopts sound patterns that often recall the Baroque. One characteristic feature of his style, also to be found in many other works of his, is the sighing motif established by the woodwind, with which he captures the anguished cries of the shipwrecked mariners. Beethoven too makes use of this "sigh" in the scene from *Vestas Feuer*, where the lovers plead for a father's mercy and blessing.



Salieri generated a Beethovenian fullness of sound in his cantata **Habsburg** (1), which he set in 1805 to an honorific ode by Ferdinand von Geramb. This is a work that rejoices in the great days of the ruling dynasty in whose service Salieri spent almost the whole of his life. With its trumpets and drums, the imperial splendour of the overture

leaves no doubt as to the laudatory character of the composition. The secondary theme is in the manner of a patriotic song heard in the woodwind over the roll of a military drum. For those present at its premiere performance on March 30, 1806, the cantata must have sounded like a farewell to the Holy Roman Empire of the German Nation sorely diminished by the Napoleonic wars and fated to last only a few months more. Salieri saw his familiar world with its old courtly structures falling apart. He started to take more interest in the new generation of musicians and gradually stopped composing. This was the era of the romantically free spirit Beethoven, set apart from long-serving court musicians as much in his outward appearance as in his personal attitude. The pianist Frau von Bernhard recalled "exactly how both Haydn and Salieri [...] sat on the Sofa, both always meticulously dressed in the old manner with hair-net, shoes and silk stockings, whereas Beethoven [...] would come almost casually dressed in the freer manner of the new [...] fashion."⁸

Dr. Timo Jouko Herrmann (2020)

Diana Tomsche (soprano) studied at the Carl Maria von Weber conservatoire in Dresden and built on her studies in master classes with Elisabeth Schwarzkopf, Brigitte Fassbaender and Walther Berry. She was a finalist in the I Cestelli

⁷The role of Chabri was created by Zingarelli in 1804 as a "breeches role" for mezzo-soprano Maria Marcolini. In Salieri's alternative finale of 1805, the role is notated for soprano. It is not clear who sang this part in the concertante Vienna performance. To bring out more clearly the proximity to Beethoven's Terzett, we have opted for a setting with tenor on this occasion.

⁸Nohl, *Beethovens Leben*, Vol. I, p. 22.

Competition in Berlin and the Belvedere Competition in Vienna. In 2001 she made her debut as Zerbinetta in Strauss's *Ariadne auf Naxos* at the Lucent Dans Theater in The Hague. She was later a member of the ensemble at the Staatstheater Saarbrücken and the Badisches Staatstheater in Karlsruhe, where she sang the major roles for her fach and worked up a wide-ranging repertoire including premiere parts in works by Wolfgang Rihm (*Eine Strasse – Lucile*). Since then she has sung at such opera houses as the Staatsoper Stuttgart, the Dresden Semperoper (premiere of *Dorina e Nibbio* by Lucia Ronchetti), the Staatsoper Unter den Linden in Berlin, the Leipzig Opera, Nationaltheater Mannheim, the Hanover Staatsoper and the Bonn Opera, where she was nominated Best New Generation Singer for her interpretation of Gilda. Engagements abroad have included Switzerland, the Netherlands, Belgium, Austria, Italy, Hungary, Poland, Korea and Turkey. She has guested at the Wiener Festwochen in Vienna, the Dresden Music Festival, the Handel Festival in Karlsruhe and the Istanbul Music Festival. Her concert and Lieder performances have taken her to the Gasteig in Munich, the Berlin Philharmonie, Hamburg's Laeiszhalle, Die Glocke in Bremen and the Auditorium di Milano. Joined by the Heidelberger Sinfoniker under the direction of Timo Jouko Herrmann, she recorded a CD nominated for the OPUS KLASSIK awards in three categories: *Salieri – strictly private*.

Joshua Whitener (tenor) has sung at various opera houses in Germany, Austria and the USA. After early experiences in the opera studio of the Glimmerglass Opera, the Central City Opera and the Des Moines Metro Opera, he was employed over several seasons at the opera houses in Zwickau/Plauen, Würzburg, Dortmund and Mannheim. For the whole of this period he continued to make guest appearances at La Scala in Milan, the Salzburg Festival and opera houses in Darmstadt, Essen, Mannheim, Dortmund, Kassel, Linz, Innsbruck, Meiningen, Gelsenkirchen and Würzburg. His broad-based repertoire extends from Mozart roles such as Don Ottavio, Ferrando and Tamino to bel canto parts like Elvino, Nemorino and Don Ramiro. He has also debuted in such characteristic German opera roles as Lionel (*Martha*), Baron Kroenthal (*Der Wildschütz*), Walther von der Vogelweide (*Tannhäuser*) and Narraboth (*Salome*). He enjoyed outstanding success as Tom Rakewell (*The Rake's Progress*), Lysander (*A Midsummer Night's Dream*) and Andres (*Wozzeck*). His performances in concert have taken him to many notable venues in Europe and the USA. His concert repertoire extends from Baroque works (Evangelist in Bach's St John Passion) through Classical works (Beethoven's Ninth Symphony), the Romantic era (Verdi's Requiem) and modern music (Britten's Serenade for Tenor and Horn). Joshua Whitener attained a doctorate at the Indiana School of Music, where he studied with Constanza Cuccaro. During his

time in Indiana he was engaged as Associate Instructor of Voice. In May 2019 a part of his dissertation *The German School of Singing: A Compendium of German Treatises 1848-1965* was published in the prestigious periodical *The Journal of Singing*. He has complemented his activities as an opera singer with a teaching post at Würzburg University; since 2005 he has run a private vocal studio. He has been a member of the Nationaltheater Mannheim ensemble since the 2017/18 season.

Kai Preußker (baritone) was a member of the Dresden Kreuzkirche choir, with which he undertook concert tours of Japan, South America and the Baltic states. He graduated with distinction from his Master's in singing and from the soloist class at the Stuttgart Musikhochschule. He has been awarded the Rudolf Mauersberger Scholarship, won the singing competition of the Stuttgart-Schlossgarten Lions Club and received a scholarship from the Hermann Haake Foundation. He was a member of the Opera Studio of the Staatsoper Stuttgart in 2010 and subsequently a full member of the Stuttgart ensemble. He has been freelance since 2014 and has guested at such notable opera houses as the Aalto-Musiktheater in Essen, Theater Magdeburg, Staatstheater Augsburg, the Lucerne Theatre, Theater Lindau, and at the Schloss Zwingenberg Festival. His roles include the Count (*Le Nozze di Figaro*), Don Giovanni (*Don Giovanni*), Kaspar (*Der Freischütz*), Belcore (*Der*

Liebestrank), Allazim (*Zaide*), Peter Besenbinder (*Hänsel und Gretel*), Reciter (*Die Zauberflöte*) and Count Homonay (*Der Zigeunerbaron*). He is also much in demand as a Lieder singer and oratorio soloist. His repertoire ranges from the Bach Cantatas and Passions and Haydn's *Creation* and *The Seasons*, the Requiems by Mozart and Brahms, Rossini's *Stabat Mater* and *Petite Messe Solennelle* to 20th-century works by Elgar and Tippett. He has worked with the Staatsorchester Stuttgart, the SWR Symphony Orchestra, il Gusto Barocco, Stiftsmusik Stuttgart, the Stuttgart Hymnus Boys' Choir and the Dresden Kreuzchor. Kai Preussker can be heard on CD as Toante in Handel's *Oreste* and as Aja in the premiere performance of Radoslaw Pallarz's *Tutanachamun*, both of which were nominated for the German Record Critics' Prize. Kai Preussker has sung for such conductors as Sylvain Cambreling, Giuliano Carella, Titus Engel, Patrick Fournillier, James Gaffigan, Jörg Halubek, Simon Hewitt, Manfred Honeck, Ryusuke Numajiri, Andrés Orozco-Estrada, Christoph Poppen, Uwe Sandner, Michael Schönwandt and Marc Soustrot and for directors such as Jan Philipp Gloger, Marco Štorman, Julia Hübner, Andrea Moses, Barbara Tacchini, Jossi Wieler and Sergio Morabito.

Infectious delight in music-making, an exceptional stage presence and their exciting and yet nuanced performance style are the special characteristics of the **Heidelberg Symphony Orchestra**. Their main emphasis is on the Vien-

nese Classical era and the early German Romantics, alongside an intensive involvement with the works of the Mannheim School and the pre-Classical period. The orchestra's interpretative style was essentially shaped in a course of historical performance practice with Nikolaus Harnoncourt and refined in rehearsal work with its former conductor Thomas Fey, who was obliged to retire from the concert podium after a serious accident. The Heidelberg Symphony Orchestra has played with world-famous soloists Fazil Say, Martin Stadtfeld, Haiou Zhang, Ragna Schirmer, Carolin Widmann, Maximilian Hornung, Rudolf Buchbinder, Thomas Zehetmair, Giuliano Carmignola and more. Tours have taken the orchestra to many European countries, South America and Japan. More than 50 CD releases, notably for the *hänssler Classic* label, have in recent years put the Heidelberg Symphony Orchestra in the spotlight – some of its recordings winning international awards, also earning nominations for the 2003 Cannes Classical Award and the International Classical Music Award of 2011.

Since the departure of Thomas Fey, the orchestra has played under the direction of its leader Benjamin Spillner (recordings of Haydn symphonies) and for such conductors as Johannes Klumpp, Michael Hofstetter, Timo Jouko Herrmann, Stefan Klingele, Sebastian Tewinkel and Frieder Bernius.

Timo Jouko Herrmann (direction) is considered one of the few internationally acknowledged Salieri researchers. His major musicological publications about Salieri are viewed as standard works on the life and work of the composer, and have been welcomed in the specialist periodical *Die Musikforschung* and in the arts and culture pages of the *New Yorker*. His sensational rediscovery of the celebratory cantata *Per la ricuperata salute di Ofelia* K. 477a brought Herrmann worldwide recognition. As a student at the Musikhochschule in Mannheim, he took composition with Ulrich Leyendecker and musicology with Hermann Jung, for whom he wrote his doctoral dissertation on Salieri's German-language stage works. He took instruction in conducting from Klaus Arp, gaining further important insights and ideas from the composers Hermann Schäfer, Krzysztof Meyer, Detlev Glanert, Roberto Doati and Vladimir Zagortsev. While still a student, Timo Jouko Herrmann won valuable awards including the composition prize from SAP SE and the city of Walldorf, the Gebrüder Graun Prize and scholarships from the Wilhelm Müller Foundation, the "Yehudi Menuhin – Live Music Now" association and the Handel Academy in Karlsruhe. As a composer, he has written works for the Leipzig Gewandhaus (*Fünf Fabeln nach Jean de la Fontaine*), the Dortmund Opera (*Hamlet – Sein oder Nichtsein*) and the Theatre for Lower Saxony in Hildesheim

(*Fama*). His compositions are published by Friedrich Hofmeister in Leipzig and Verlag Neue Musik in Berlin. He has planned and supervised various CD recordings with works of Salieri's, including a Grammy-nominated recording with the Mannheim Mozart Orchestra under Thomas Fey. Since 2014 he has made regular appearances as guest conductor at the rostrum of the Heidelberger Sinfoniker. Their first joint CD *Salieri – strictly private* was nominated in three categories in 2020 for the OPUS KLASSIK awards.

Translation: Janet and Michael Berridge, Berlin

Aufnahme / Recordings:

März 2020 Martin-Luther-Haus, Dossenheim

Aufnahmeleitung & Schnitt / Director of Recording & Mastering

Eckhard Steiger, audioproduktion eckhard steiger, Sandhausen



Einführungstext / Programme Notes: Dr. Timo Jouko Herrmann

Übersetzung / Translation: J & M Berridge

Coverphoto: © karandaev - stock.adobe.com

Graphic Arts: SPIESZDESIGN

© & © 2020 by Profil Medien GmbH

D - 73765 Neuhausen
info@haensslerprofil.de
www.haensslerprofil.de

HC20067

