

SYMPHONY IN A MAJOR, NO. 29, KV 201 (KV 186A)

1 Allegro moderato	9:17
2 Andante	6:42
3 Menuetto & Trio	3:30
4 Allegro con spirito	6:46

SYMPHONY IN D MAJOR, NO. 30, KV 202 (KV 186B)

5 Molto allegro	5:49
6 Andantino con moto	4:42
7 Menuetto & Trio	3:36
8 Presto	4:50

SYMPHONY IN C MAJOR, NO. 28, KV 200 (KV 189K)

9 Allegro spiritoso	7:17
10 Andante	6:05
11 Menuetto allegretto & Trio	3:34
12 Presto	5:08

Total playing time 67:17





ON THE SYMPHONIES

ADAM FISCHER

SYMPHONY NO. 28 IN C MAJOR, KV 200
DATED SALZBURG, NOVEMBER 1774 (OR 1773)

On a beautiful summer evening I sit alone listening to the crickets and other animals trilling in the night. I have rarely felt so relaxed and at peace. In the second movement everything has become still: a single cricket can be heard in the distance. The air is luscious with but a gentle breeze disturbing my tranquility. At the beginning of the third movement the neighbour's dog barks contentedly before settling himself. He looks at me warmly and together we are united by the stillness of the music. Suddenly he springs up – excitedly wagging his tail before running off into the distance. During the fourth movement the crickets return in determined fashion. As I follow them into the garden they perform for me a concert of the most glorious nocturnal sounds. At the climax the dog returns snarling at the performers who scatter suddenly, leaving me to ponder the glories of the clear starlit night alone.

SYMPHONY NO. 29 IN A MAJOR, KV 201
DATED SALZBURG, APRIL 1774

A young girl gazes into the mirror. She has just returned from meeting her beloved and is finally convinced that he both loves and needs her. She giggles mischievously into the mirror and thinks: 'For sure, he doesn't know it yet, but wriggle though he might he will never escape my clutches! Of that I am certain.' In the second movement she dreams of her future and makes plans. She considers her past: her family life and her childhood. She wishes to have children of her own. In the third movement she becomes obsessed by her beloved's beard. Can she not somehow convince

him to remove it and buy himself some decent clothing while he's at it?? No arguing or else!! In the final movement she wanders distractedly around in her room, mulling over the recent declaration of love from her chosen one. She of course told him at the time it was the last thing she had expected and she would have to give his proposition some thought. Alone in her room she is able to react as she desires and springs excitedly into the air, laughing and skipping for joy before finally peering again into the mirror. 'You see, I told you.'

SYMPHONY NO. 30 IN D MAJOR, KV 202
DATED SALZBURG, MAY 1774

An old man wanders in the woods with his grandson. Though one is tired and the other old, by assisting each other they are able to continue. On their journey they observe the ants, the worms and the beetles which are moving all around them. They spot a thrush and hear other birds singing contentedly – yes, even a dove coos for them in the distance. The second movement sees them seated by a tree while a butterfly circles gently around them. The peace of the afternoon is all-pervasive as gentle white clouds hover above them. By the third movement they have lost their way and are struggling valiantly on through the thickets. They spot a spider's web, but the spider does not react. The fourth movement sees the grandfather struggling with hiccups, which his grandson finds terribly amusing, saying 'more grandpa, more!' He obliges his grandson – sometimes loudly, sometimes softly – and sometimes even threateningly. The child laughs and the pair of them make silly jokes throughout the remainder of this unforgettable afternoon.



GEDANKEN ÜBER DIE SYMPHONIEN

ADAM FISCHER

SYMPHONIE NR. 28 IN C-DUR, KV 200

DATIERT SALZBURG, NOVEMBER 1774 (ODER 1773)

Ich sitze an einem Sommerabend vor der Tür und höre dem Zirpen der Grillen und Zikaden zu. Ich fühle mich entspannt und glücklich. Irgendwie freudig erregt. Der zweite Satz: Es ist stiller geworden, eine Grille höre ich aber noch aus der Ferne. Die Luft ist herrlich, Blumen duften stark. Kurz kommt eine Brise auf. Dritter Satz : Der Nachbarhund bellt auf, beruhigt sich aber dann und legt sich nieder. Er guckt mich freundlich und stumm an. Eine Weile lauschen wir zu zweit den Tönen der Stille. Dann springt er auf und läuft davon. Er wedelt mit dem Schwanz. Vierter Satz: Plötzlich fangen die Zikaden wie verrückt wieder an. Ich gehe in den Garten, rundherum zirpen sie immer stärker. Ein richtiges Konzert. Der Hund kommt zurück und knurrt kurz. Oben ein herrlich klarer Sternenhimmel. Alles regt sich.

SYMPHONIE NR. 29 IN A-DUR, KV 201

DATIERT SALZBURG, APRIL 1774

Ein Mädchen sitzt vor dem Spiegel. Es hat sich gerade mit dem Jungen getroffen und hat nunmehr endlich das Gefühl, dass er sie auch liebt und braucht. Sie lächelt verschmitzt und zwinkert sich im Spiegel zu: „Ja, ja, er weiß es noch nicht, aber ich weiß es. Er wird zappeln, aber er entkommt mir nicht mehr! Ich weiß, was ich weiß!“ Zweiter Satz: Sie träumt, denkt an die Zukunft, macht Pläne. Sie denkt an ihre Eltern und die Kindheit. Sie will auch eine Familie haben. Im dritten Satz denkt sie, dass sie ihn dazu bringen muss, den Bart abzurazieren und

sich ganz anders zu kleiden. Keine Widerrede – so etwas wird im Keim erstickt! Der vierte Satz: Sie läuft wieder in ihr Zimmer, nachdem er ihr gerade eine Liebeserklärung gemacht und sie darauf gesagt hat, dass sie an so etwas nicht im Traum gedacht hätte, dass sie vollkommen überrascht sei, und allein überlegen wollte, wie sie darauf reagieren sollte. Im Zimmer lässt sie ihren Gefühlen freien Lauf. Sie lacht und hüpf, trommelt mit den Fäusten auf den Tisch, strahlt ihr Spiegelbild an: „Jjjaa!!!“

SYMPHONIE NR. 30 IN D-DUR, KV 202

DATIERT SALZBURG, MAI 1774

Ein Großvater geht mit dem kleinen Enkelsohn im Wald spazieren. Der eine kann nicht mehr, der andere noch nicht gut laufen, sie versuchen es aber zusammen. Sie beobachten Ameisen, Würmer und Käfer, die überall kriechen. Sie sehen eine Drossel, andere Vögel hören sie zwitschern. Aus der Ferne gurrts immer wieder eine Taube. Zweiter Satz: Sie setzen sich neben einen Baum. Auf einem Ast sitzt ein Schmetterling, fliegt weg. Weiße Wolken am Himmel, große Ruhe. Man hört Bienen summen. Dritter Satz: Sie kehren um, kommen von der Straße ab, es wird dichter im Dickicht, sie kommen nicht so schnell durch. Sie beobachten ein Spinnennetz, die Spinne rührt sich nicht. Vierter Satz: Der Großvater bekommt plötzlich einen Schluckauf. Der Kleine lacht, findet das sehr komisch, ruft dem Großvater zu: „nochmal!“ Der Großvater macht bereitwillig weiter, und immer wieder, mal laut, mal leise, dann wieder spielerisch drohend. Das Kind lacht. Beide blödeln begeistert, endlich sind beide restlos glücklich.



TANKER OMKRING SYMFONIERNE

AF ADAM FISCHER

SYMFONI NR. 28 I C-DUR, KV 200

DATERET SALZBURG, NOVEMBER 1774 (ELLER 1773)

Jeg sidder en sommerdag foran døren og hører på græshoppernes og cikadernes sang. Jeg føler mig afslappet og lykkelig. På en eller anden måde glad opstemt. 2. sats: Det er nu blevet mere stille, men en græshoppe hører jeg stadig i det fjerne. Luften er dejlig, blomsterne dufter stærkt. Man mærker en kortvarig brise. 3. sats: Naboens hund gør, men bliver rolig igen og lægger sig ned. Den ser på mig, venlig og tavs. Et stykke tid lytter vi sammen til stilhedens toner. Så springer den op og løber væk. Den logrer med halen. 4. sats: Pludselig begynder cikaderne helt forrykt igen. Jeg går ud i haven; rundt omkring synger de stadig stærkere. En rigtig koncert. Hunden kommer tilbage og knurrer lidt. For oven en smuk, klar stjernehimmel. Alt er i bevægelse.

SYMFONI NR. 29 I A-DUR, KV 201

DATERET SALZBURG, APRIL 1774

En pige sidder foran spejlet. Hun har lige været sammen med den unge mand og har fra nu af endelig følelsen af, at han også elsker hende og behøver hende. Hun smiler skælnsk og blinker til sig selv i spejlet: „Ja, ja, han ved det ikke endnu, men jeg ved det. Han vil sprælle i nettet, men han slipper ikke længere for mig! Jeg ved, hvad jeg ved!“ 2. sats: Hun drømmer, tænker på fremtiden, lægger planer. Hun tænker på sine forældre og barndommen. Hun vil også have en familie. I 3. sats tænker hun, at hun må få ham til at barbere skægget af, og han skal også gå helt anderledes klædt. Ingen indvendinger – sådanne bliver kvalt i starten! 4. sats: Hun løber tilbage til værelset,

efter at han lige har skænket hende en kærlighedserklæring, og efter at hun derpå sagde, at hun end ikke i drømme havde tænkt det muligt – at hun var aldeles overrasket, og at hun i enrum måtte overveje, hvordan hun skulle reagere. Inde i værelset giver hun følelserne frit løb. Hun ler, hun hopper op og ned, hun slår med knyttede hænder i bordet og stråler mod sit spejlbillede: „Ja-a-ah!!!!“

SYMFONI NR. 30 I D-DUR, KV 202

DATERET SALZBURG, MAJ 1774

En bedstefar går tur i skoven med sit barnebarn. Drengen er træt, bedstefaren er gammel, men de fortsætter turen ved fælles hjælp. De kigger på myrer, orme og biller, som de finder overalt. De får øje på en drossel, og flere andre fugle hører de kvidre. I det fjerne er der en due, der hele tiden kurrer. 2. sats: De sætter sig ved et træ. På en gren sidder en sommerfugl; den flyver væk. På himlen er der hvide skyer; alt ånder fred. Man kan høre bierne summe. 3. sats: Nu vil de tilbage, men de kommer bort fra vejen; i skovtykningen bliver der mere ufremkommeligt, de kommer ikke så hurtigt frem. Så ser de et edderkoppespind; edderkoppen sidder helt stille. 4. sats: Bedstefaren får pludselig hikke; det morer drengen, og han råber: ”Igen! igen!” – og bedstefaren gør ganske, som drengen ønsker, igen og igen, snart kraftigt, snart svagt, og nogle gange lyder det ligefrem truende. Drengen ler. Begge laver de en masse sjov, og til sidst er de begge fuldstændig lykkelige.



A FEW WORDS ABOUT MOZART REHEARSALS

BY CLAUD JOHANSEN

In the music archive of the Royal Danish Theatre, which is stored today in the Royal Library in Copenhagen, you can find a good deal of information about the situation of musicians in the eighteenth and nineteenth centuries. In one of the violin parts for Haydn's Symphony no. 84 a frustrated violinist has written an exclamation mark and the date 2nd January 1829, and beneath this mysterious message a colleague a generation later has added: "At this point there was also trouble on 3rd May 1878". The two notes are written beneath the music for the last movement of the symphony, where there are three fermatas in succession, and the music has to stop and start again. This could be difficult when, like the Royal Orchestra, one played this kind of intermission music with no conductor and as a rule without rehearsals.

The Royal Theatre's intermission music is one of Europe's last conductor-free areas. In Mozart's time the conductorless orchestra was the norm. This is amazing considering that the symphonies of Mozart's time are very complex – all the more amazing when you discover that many professional ensembles managed with a minimum of rehearsals, and that the concert programmes were often twice as long as those we know today.

We know that it was like this from contemporary descriptions. How it functioned we can only guess. We know that the musicians of the eighteenth century only played their own music. A church musician in the Leipzig of the 1730s was used to Bach's musical language, for he worked with it well nigh every day. If there were problems or questions about that Sunday's cantata, the composer was as a rule himself present. He did not conduct, but led the playing and could give instructions along the way. Other composers in the city wrote more or less brilliantly, but in the same style. It was a matter of course that the composers wrote for the musicians they had at their disposal. (Good trumpeter = lots of trumpet solos, worn-out old bassoonist = few bassoon solos). The composer knew what the orchestra was capable of, and the orchestra played all the music in the same way, for they had a tradition. Here we have one of the explanations why Mozart writes so relatively few instructions in his music: his colleagues know pretty well what he means when he writes 'minuet' – we know what that is, and here in Salzburg we usually play it our way. So it

is only if the composer wants his minuet particularly slow or fast that he notes this. The rest is almost automatic.

A modern symphony orchestra is expected to be able to play Baroque, Classical, more recent music, musicals, opera and jazz etc. The musicians must master many styles and change between them, often several times a day. The need for a controlling, stylistically assured conductor is therefore greater, and without several rehearsals things rarely go well. In the 1700s there was less need for rehearsals, and one style was enough. Few orchestras played music that was more than ten years old. Progressive musicians like Mozart learned new trends and fashions by listening to touring virtuosi. If this was not enough, they absorbed everything they could on study trips to France and Italy, where all the new things came from. But back home again they quickly found their way into the local tradition.

Music schools, academies? Forget it. The musicians of the eighteenth century had an apprenticeship. They inherited the tradition from one another and managed both rehearsals and performances without interference from a conductor. In his excellent memoirs Mozart's good colleague Dittersdorf describes how his teacher puts him in the local church orchestra as a little boy. There he sits with his violin at the back desk, and must keep up as well as he can. He learns the art from the player sitting next to him, and soon moves up beside the first violinist. At a Sunday Mass he is told to play the demanding solo that the leader should have played. He does so splendidly, and from then on he is fully trained.

Orchestral rehearsals then were rarely about interpretation. The point of them was to get as much of the music as possible in place before the concert. The players did not always succeed. We have to remember that in most orchestras there were several people who were infirm or decrepit. Retirement was a rarity. They turned up burnt-out, tired and not rarely drunk. In Copenhagen the leader of the Royal Orchestra complains to his director that the cello soloist Morell falls asleep during the performances, one of the hornists spits blood, while the old solo flautist is

now “entirely useless”. Such conditions were not uncommon. Add to this the ultra-short rehearsal time (usually just one rehearsal per concert), the wretched lighting and the fact that very few musicians could afford proper spectacles, but were nevertheless forced to play in semi-darkness from crabbed handwritten music. The end result would not always have been flawless.

Even in the famous *Concerts Spirituelles* things could go wrong. Mozart writes home from Paris on 3rd July 1778:

“I have written a new symphony for the opening concert. I was very nervous at the rehearsal, for never in my life have I heard anything worse. You cannot imagine how the musicians, twice in a row, sloshed their way through it. I felt terrible, and would have liked to take it one more time, but there was so much else to be rehearsed, so there was no time. So I went to bed, depressed and furious.”

It was not unusual to save money by reducing the number of musicians at the rehearsals. The Italian opera houses would often rehearse with a harpsichord and string quartet, and only filled the orchestra up for the dress rehearsal. Something similar was not uncommon, for example, at the court in Munich. Mozart writes home about the work with *Idomeneo* (1st December 1780):

“The rehearsal went very well. There were only six violins, but we had all the wind instruments. Today we are to have yet another rehearsal, and there will be twelve violins for Act One”.

There are several examples of Mozart playing his new piano concertos with no rehearsal at all. His father Leopold proudly tells his daughter (Vienna, 16th February 1785):

“The concerto was magnificent, and the orchestra played splendidly ... We were given a new, very fine piano concerto by Wolfgang, which the music copyist was not finished with when we arrived. Your brother had not even had time to play the Rondo through because he had to supervise the copying.”



When we see an actor in a film in the role of Mozart, gesticulating with his arms in front of an orchestra, this has little to do with reality. At the end of the eighteenth century the composer was present and gave instructions and good advice. It goes without saying that a man like Mozart had enough charisma for a whole opera house, but conduct he did not, for it was not necessary. The singer Michael Kelly has an account from the rehearsals of *The Marriage of Figaro*:

“I remember at the first rehearsal of the full band, Mozart was on the stage with his crimson pelisse and gold-laced cocked hat, giving the time of the music to the orchestra. Figaro's song, “Non più andrai, farfallone amoroso,” Bennuci gave, with the greatest animation and power of voice. I was standing close to Mozart, who, sotto voce, was repeating, Bravo! Bravo! Bennuci; and when Bennuci came to the fine passage, “Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar,” which he gave out with Stentorian lungs, the effect was electricity itself, for the whole of the performers on the stage, and those in the orchestra, as if actuated by one feeling of delight, vociferated Bravo! Bravo! Maestro – Viva, viva, grande Mozart. Those in the orchestra I thought would never have ceased applauding by beating the bows of their violins against the music desks. The little man acknowledged, by repeated obeisances, his thanks for the distinguished mark of enthusiastic applause bestowed upon him.”

MOZARTPROBEN

VON CLAUD JOHANSEN

Dem Notenarchiv des Königlichen Theaters von Kopenhagen, das heute in der Königlichen Bibliothek aufbewahrt wird, lässt sich ziemlich viel über die Arbeitsbedingungen der Musiker im 18. und 19. Jahrhundert entnehmen. In eine der Geigenstimmen zu Haydns Sinfonie Nr. 84 hat ein frustrierter Geiger ein Ausrufezeichen und das Datum 2. Januar 1829 geschrieben, und unter diese mysteriöse Mitteilung hat ein Kollege eine Generation später hinzugefügt: „An dieser Stelle gab es auch am 3. Mai 1878 Knatsch.“ Die beiden Anmerkungen stehen unter den Noten zum letzten Satz der Sinfonie, in dem nacheinander drei Fermaten vorkommen. Hier muss die Musik stoppen und wieder einsetzen. Das kann schwer sein, wenn man, wie die Königliche Kapelle, diese Art Zwischenaktmusik ohne Dirigent und in der Regel ohne Proben spielte.

Die Zwischenaktmusik des Königlichen Theaters ist einer von Europas letzten dirigentenfreien Bereichen. Zu Mozarts Zeiten war das dirigentenlose Orchester dagegen die Norm, was einigermaßen erstaunlich ist, wenn man bedenkt, dass die Sinfonien der Mozartzeit ziemlich kompliziert waren. Nicht weniger erstaunt ist man, wenn man feststellt, dass viele Berufsensembles mit einem Mindestmaß an Proben auskamen und die Konzertprogramme oft doppelt so lang waren wie die, die wir heute kennen.

Dass es einigermaßen klappte, wissen wir aus zeitgenössischen Schilderungen. Wie es klappte, müssen wir dagegen raten. Wir wissen, dass die Musiker des 18. Jahrhunderts nur ihre eigene Musik spielten. Ein Leipziger Kirchenmusiker der 30er Jahre des 18. Jahrhunderts war an Bachs Tonsprache gewöhnt, weil er so gut wie täglich damit arbeitete. Gab es Probleme oder Fragen zur Sonntagskantate, war der Komponist in der Regel selbst anwesend. Er dirigierte nicht, spielte aber vor und konnte zwischendurch Anweisungen erteilen. Andere Komponisten in der Stadt schrieben mehr oder weniger genial, aber doch im gleichen Stil. Es war selbstverständlich, dass die Komponisten für die Musiker schrieben, die ihnen zur Verfügung standen. Hatte man einen guten Trompeter, gab es viele Trompetensoli, konnte der Fagottist nicht mehr, schrieb man nur wenige Fagottsoli. Der Komponist wusste, was das Orchester leisten konnte, und das Orchester

wiederum spielte alle Musik auf die gleiche Weise, denn man hatte eine Tradition. Hierin liegt eine Erklärung der Tatsache, dass Mozart in seinen Noten nur verhältnismäßig wenige Anweisungen gab: Die Kollegen wissen einigermaßen, was er meint, wenn er Menuett schreibt, sowas kennen wir, und hier in Salzburg pflegen wir das auf unsere Weise zu spielen. Der Komponist notiert also nur, wenn er sein Menuett besonders langsam oder schnell gespielt haben will. Der Rest geht fast automatisch.

Von einem modernen Sinfonieorchester erwartet man dagegen, dass es Barock, Klassik, neuere Musik, Musicals, Oper, Jazz u. a. m. spielen kann. Die Musiker müssen viele Stilarten beherrschen und sie wechseln können, oft mehrere Male am Tag. Deshalb braucht man eher einen leitenden, stilsicheren Dirigenten, und ohne mehrere Proben geht es nur selten gut. Im 18. Jahrhundert brauchte man nicht so viele Proben, und ein Stil reichte aus. Nur wenige Orchester spielten mehr als zehn Jahre alte Musik. Progressive Musiker wie Mozart lernten neue Trends und Modernisierungen, indem sie reisenden Virtuosen zuhörten. Wenn das nicht ausreichte, holten sie sich neue Anregungen auf Studienreisen nach Frankreich und Italien, von woher alles Neue kam. Wieder daheim, fand man sich jedoch schnell wieder in die örtliche Tradition hinein.

Musikschule, Konservatorium? Kein Gedanke! Die Musiker des 18. Jahrhunderts gingen in die Meisterlehre. Sie erbten ihre Traditionen und kamen mit Proben und Aufführungen ohne die Einmischung eines Dirigenten klar. Mozarts guter Kollege Dittersdorf berichtet in seinen großartigen Erinnerungen, dass ihn sein Lehrer als kleinen Jungen in das Kirchenorchester am Ort steckte. Dort sitzt er dann mit seiner Geige am hintersten Pult und muss mithalten, so gut er nun einmal kann. Er guckt seinem Nachbarn die Kunst ab und rückt bald neben den Konzertmeister auf. Bei einer Sonntagsmesse wird ihm befohlen, das anspruchsvolle Solo zu spielen, das der Konzertmeister hätte übernehmen sollen. Das macht er phantastisch, und von da an ist er vollgültiger Orchestermusiker.

Bei Orchesterproben ging es damals nur selten um Interpretation. Vielmehr wollte man damit vor dem Konzert möglichst viele Noten richtig hinbekommen. Das gelang nicht immer. Man darf nicht vergessen, dass in den meisten Orchestern mehrere Kranke und Alte saßen. Rente war die große Ausnahme. Die Musiker traten an, ausgebrannt, müde und nicht selten betrunken. In Kopenhagen beschwerte sich der Leiter der Königlichen Kapelle bei seinem Chef darüber, dass der Solocellist Morell während der Vorstellungen einschläft, einer der Hornisten Blut spuckt und der alte Soloflötenist „völlig unbrauchbar“ ist. Diese Verhältnisse waren nicht ungewöhnlich. Hinzu kommen die überaus kurze Probenzeit (meist gab es pro Konzert nur eine Probe), die miserablen Lichtverhältnisse und die Tatsache, dass sich nur die wenigsten eine ordentliche Brille leisten konnten, aber trotzdem gezwungen waren, im Halbdunkel nach krakeligen, handschriftlichen Noten zu spielen. Das Endergebnis war nicht immer fehlerfrei.

Selbst bei den berühmten *Concerts Spirituelles* konnte es schief gehen. Mozart schreibt am 3. Juli 1778 aus Paris nach Hause:

„Ich habe eine sinfonie, um das Concert spirituel zu eröffnen, machen müssen ... bey der Prob war es mir sehr bange, denn ich habe mein lebe=Tag nichts schlechters gehört; sie können sich nicht vorstellen, wie sie die Sinfonie 2 mahl nacheinander herunter gehudelt, und herunter gekrazet haben. – mir war wahrlich ganz bang – ich hätte sie gerne noch einmahl Probirt, aber weil man allzeit so viell sachen Probirt, so war keine zeit mehr; ich musste also mit bangen herzen, und mit unzufriedenen und zornigen gemüth ins bette gehen.“

Ungewöhnlich war es auch nicht, dass man Geld sparte, indem man zu den Proben die Zahl der Musiker reduzierte. In den italienischen Opernhäusern probte man gern mit Cembalo und einem Streichquartett und füllte das Orchester erst zur Generalprobe auf. Ähnliches war beispielsweise auch am Hof in München nicht selten. Mozart schreibt über seine Arbeit mit dem *Idomeneo* (am 1. Dezember 1780) nach Hause:

„Die Probe ist ausserordentlich gut ausgefallen; – es waren nur in allem 6 violin, aber die gehörigen Blasinstrumenten ... Heute acht tage wollen wir eine zweyte machen. da werden wir zum Ersten Ackt ... 12 Geiger haben.“

Es gibt zahlreiche Beispiele dafür, dass Mozart seine neuen Klavierkonzerte ganz ohne Proben spielte. Sein Vater Leopold berichtet (Wien, 16. Februar 1785) seiner Tochter stolz:

„Das Concert war unvergleichlich, das Orchester vortrefflich ... dan war ein *neues vortreffliches Clavier Concert vom Wolfgang*, wo der Copist, da wir ankamen noch daran abschrieb, und dein Bruder das Rondeau noch nicht einmahl durchzuspielen Zeit hatte, weil er die Copiatur überwachen mußte.“

Wenn man im Film einen Schauspieler Mozart agieren sieht, der vor einem Orchester mit den Armen herumfuchtelte, so hat das kaum viel mit der Wirklichkeit zu tun. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts war der Komponist anwesend und kam mit Anweisungen und guten Ratschlägen. Ein Mann wie Mozart hatte natürlich Charisma für ein ganzes Opernhaus, aber dirigiert hat er also nicht, denn das war nicht notwendig. Der Sänger Michael Kelly berichtet von den Proben zu *Figaros Hochzeit*:

„Ich erinnere mich an die erste Probe, bei der das Orchester anwesend war. Mozart war auf der Bühne in seinem knallroten, mit Goldeinlagen verzierten Rock. Ich sehe ihn vor mir, wie er da stand und dem Orchester die richtigen Tempi angab. Benucci sang Figaros Arie „Non più andrai“ mit kraftvollstem Ausdruck und enormer Stimmkraft. Ich stand direkt neben Mozart, der ganz leise sagte: ‚Bravo Benucci‘, und als er zu „Cherubino alla vittoria ...“ kam, sang er aus voller Lunge. Die Wirkung war die reine Elektrizität, denn alle Mitwirkenden auf der Bühne und das gesamte Orchester wurden durch ein gemeinsames Freudengefühl beseelt und riefen ‚Bravo, bravo maestro. Viva, viva grande Mozart.‘ Ich glaubte einfach nicht, dass die Musiker im Orchester wieder aufhören würden. Sie klopfen mit ihren Bögen auf die Notenständer. Der kleine Mann bedankte sich mit einer Verbeugung für die enthusiastische Begeisterung, die ihm entgegen schlug.“



NOGET OM MOZARTPRØVER

AF CLAUS JOHANSEN

I Det kgl. Teaters nodearkiv, som i dag opbevares på Det kgl. Bibliotek i København, kan man få en del oplysninger om musikernes forhold i 17- og 1800-tallet. I en af violinstemmerne til Haydns symfoni nr. 84 har en frustreret violinist skrevet et udråbstegn og datoen 2. januar 1829, og under denne mystiske meddelelse har en kollega en generation senere tilføjet: "Paa dette sted var der ogsaa Vrovl den 3die Mai 1878". De to notater er skrevet under noderne til symfoniens sidste sats, hvor der forekommer tre fermater efter hinanden. Her skal musikken gå i stå og i gang igen. Det kan være svært, når man, som Det kgl. Kapel, spillede den slags mellemaktsmusik uden dirigent og som regel uden prøver.

Det kgl. Teaters mellemaktsmusik er et af Europas sidste dirigent-fri områder. På Mozarts tid var det dirigentløse orkester normen. Det er forbløffende i betragtning af, at Mozart-tidens symfonier er ganske komplicerede. Forbløffelsen bliver ikke mindre, når man opdager, at mange professionelle ensembler klarede sig med et minimum af prøver, og at koncertprogrammerne ofte var dobbelt så lange, som dem vi kender.

At det fungerede nogenlunde, ved vi fra samtidige beskrivelser. Hvordan det fungerede, må vi gætte os til. Vi ved, at 1700-tallets musikere kun spillede deres egen musik. En kirkemusiker i 1730'ernes Leipzig var vant til Bachs tonesprog, for han arbejdede med det så godt som hver dag. Var der problemer eller spørgsmål angående søndagens kantate, var komponisten som regel selv til stede. Han dirigerede ikke, men spillede for og kunne give instruktioner undervejs. Andre komponister i byen skrev mere eller mindre genialt, men i den samme stil. Det var en selvfølge, at komponisterne skrev til de musikere, de havde til rådighed. (God trompetist = masser af trompetsoloer, udbrændt gammel fagottist = få fagotsoloer). Komponisten vidste, hvad orkestret kunne yde, og orkestret spillede al musik på samme måde, for de havde en tradition. Her har vi en af forklaringerne på, at Mozart skriver forholdsvis få anvisninger ind i sine noder: Kollegerne ved nogenlunde, hvad han mener, når han skriver menuet, sådan én kender vi, og her i Salzburg plejer vi at spille den på vores måde. Så det er kun, hvis komponi-

sten ønsker sin menuet særlig langsom eller hurtig, at han noterer det. Resten kører nærmest automatisk.

Et moderne symfoniorkester forventes at kunne spille barok, klassik, nyere musik, musicals, opera og jazz mm. Musikerne skal beherske mange stilarter og skifte mellem dem, ofte flere gange om dagen. Derfor er behovet for en styrende stilsikker dirigent større, og uden adskillige prøver går det sjældent godt. I 1700-tallet var prøvebehovet mindre og én stil var nok. Kun få orkestre spillede musik, som var mere end 10 år gammel. Progressive musikere som Mozart lærte nye trends og moderetninger ved at lytte på omreisende virtuoser. Var det ikke nok, sugede de til sig på studierejser til Frankrig og Italien, hvor alt det nye kom fra. Men hjemme igen fandt man hurtigt ind i den lokale tradition.

Musikskole, konservatorium? Glem det. 1700-tallets musikere gik i mesterlære. De arvede traditionen fra hinanden og klarede både prøver og opførelser uden indblanding af en dirigent.

Mozarts gode kollega Dittersdorf har i sine fremragende erindringer fortalt, hvorledes han af sin lærer bliver anbragt i det lokale kirkeorkester som lille dreng. Der sidder han med sin violin på bageste pult, og må hænge på, så godt han kan. Han lærer kunsten af sin sidemand og rykker snart op ved siden af koncertmesteren. Ved en søndagsmesse får han besked på at spille den krævende solo, koncertmesteren skulle have spillet. Det gør han glimrende, og fra da af er han fuldbefaren.

Orkesterprøver handlede dengang sjældent om fortolkning. Meningen med dem var, at få så mange noder som muligt på plads inden koncerten. Det lykkedes ikke altid. Vi skal huske, at der i de fleste orkestre sad adskillige syge og oldinge. Pensionering var et særsyn. De mødte op udbrændte, trætte og ikke sjældent berusede. I København klager Det kgl. Kapels leder til sin chef over, at solocellisten Morell falder i søvn under forestillingerne, en af hornisterne spyt-



ter blod, mens den gamle solofløjtenist nu er “aldeles ubrugelig”. Den slags forhold var ikke ualmindelige. Læg dertil den ultrakorte prøvetid (oftest bare én prøve pr. koncert), de elendige lysforhold og det faktum, at kun de færreste havde råd til ordentlige briller, men alligevel var tvunget til at spille i halvmørke efter gnidrede håndskrevne noder. Slutresultatet har ikke altid været fejlfrit.

Selv ved de berømte *Concerts Spirituelles* kunne det gå galt. Mozart skriver hjem fra Paris 3. juli 1778:

“Jeg har skrevet en ny symfoni til åbningskoncerten. Jeg var meget nervøs til prøven, for aldrig i mit liv har jeg hørt noget værre. De kan ikke forestille Dem, hvordan musikerne to gange i træk sjaskede sig gennem den. Jeg havde det forfærdeligt, og ville gerne have haft en gang til, men der var så meget andet, som skulle prøves, så der var ikke tid. Så gik jeg i seng, skidt tilpas og rasende.”

Det var ikke ualmindeligt at spare penge ved at reducere antallet af musikere til prøverne. I de italienske operahuse prøvede man gerne med cembalo og en strygekvartet og fyldte først orkestret op til generalprøven. Noget lignende var ikke ualmindeligt f.eks. ved hoffet i München. Mozart skriver hjem om arbejdet med *Idomeneo* (1. december 1780):

“Prøven gik meget godt. Der var kun 6 violiner, men vi havde alle blæserinstrumenterne. I dag skal vi have endnu en prøve, og der kommer 12 violiner til første akt”.

Der er adskillige eksempler på, at Mozart spillede sine nye klaverkoncerter helt uden prøve. Hans far Leopold fortæller stolt sin datter (Wien, 16. februar 1785):

“Koncerten var storartet, og orkestret spillede glimrende ... Vi fik en ny og meget fin klaverkoncert af Wolfgang, som nodeskriveren ikke var færdig med, da vi kom. Rondo'en havde din bror ikke engang haft tid til at spille igennem, fordi han måtte overvåge afskriften.”

Når vi på film ser en skuespiller i rollen som Mozart fægtende med armene foran et orkester, har det næppe meget med virkeligheden at gøre. I slutningen af 1700-tallet var komponisten til stede, og gav anvisninger og gode råd. Det siger sig selv, at en mand som Mozart naturligvis har haft karisma nok til et helt operahus, men dirigere gjorde han altså ikke, for det var ikke nødvendigt. Sangeren Michael Kelly fortæller fra prøverne på *Figaros Bryllup*:

“Jeg husker den første prøve, hvor orkestret var til stede. Mozart var på scenen med sin højrode frakke smykket med guldindlæg. Jeg ser ham for mig, som han stod der, og gav orkestret det rigtige tempo. Benucci sang Figaros sang “Non più andrai” med det mest kraftfulde udtryk og enorm stemmekraft. Jeg stod tæt ved Mozart, som ganske svagt sagde: “Bravo Benucci”, og da han kom til “Cherubino alla vittoria ...” sang han af sine lungers fulde kraft. Effekten var som den rene elektricitet, for alle de medvirkende på scenen og hele orkestret blev optændt af en fælles følelse af fryd og råbte “Bravo, bravo maestro. Viva, viva grande Mozart”. Jeg troede ganske enkelt ikke, musikerne i orkestret ville holde op igen. De slog deres buer mod nodedativerne. Den lille mand takkede bukkende for den entusiastiske begejstring, som strømmede ham i møde”.

MOZART AND THE VIOLIN

BY CLAUD JOHANSEN

In Mozart's symphonies the second violins play the quite indispensable roles of accompanist, minor character and driving force. The first violins are the principal characters from start to finish. They sing some of the world's best melodies, they create dramatic high points, and if there are to be virtuoso passages, it is they who get all 'the hard bits'. The violin parts in a Mozart symphony (listen for example to the last movement of the Haffner, Linz or Jupiter symphony) have passages that are just as demanding as those you find in a solo concerto. But they can be learned, for they were written by a man who himself played the violin.

Anyone who works with Mozart's orchestral music must give some thought to the vague concept we call performance practice. That is, how did Mozart want his music played? Once, when we put the question to the violinist Sandor Wegh, he replied straightforwardly: "So gut wie möglich!" (As well as possible!), but what was good in the second half of the eighteenth century? And is the same good today? Many traditions have disappeared – and yes, the music includes certain items of information about tempo and shading, but they do not say much about timbre, articulation, pulse and phrasing. This kind of thing is left to the conductor, but in the 1700s the musicians played within a tradition and without external control.

WHAT DID MOZART EXPECT OF A VIOLINIST?

We are fortunate in knowing that Leopold Mozart, the composer's father, wrote *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburg 1756) a textbook in the art of playing the violin. It is useful as a source, as long as it is not viewed as a straightforward checklist for his son's music. But it is the closest we have, and it was written by the man who taught his son both to play the violin and to compose, and who functioned as a 'coach' for most of Wolfgang's life. Although the two could disagree, they seem to have had the same taste when it comes to violin music and its execution. We cannot be sure that Wolfgang read his father's book, but he was influenced by the attitudes it expresses. Leopold Mozart's violin tutorial is chock-full of useful information that can also be used in the execution of the symphonies. Space only permits a few examples here.



Leopold prefers relatively thick violin strings which, along with his way of holding the bow, should produce "an honest and virile tone from the violin".

The left-hand technique is very sophisticated. He recommends for example that one should stay on the same string as far as possible, even when this does not come quite easily. In his view this produces a uniform tone quality and a 'cantabile' expression. That was not so common in the eighteenth century.

The musicians of the Baroque played almost without vibrato. Leopold has nothing against vibrato, but he sees it as an ornament, something one only uses now and then: "it would be an error if every note were played with the tremolo. Performers there are who tremble consistently on each note as if they had the palsy." His son agreed. In a letter (12th June 1778) he writes: "The human voice trembles naturally – but in its own way; people imitate it not only on wind instruments, but also on bowed instruments. But the moment the appropriate limit is overstepped, it is no longer beautiful – for it is against nature."

Father and son both knew what they liked. Leopold writes of the violinist Nardini: "One cannot find a better player when it comes to beauty, purity, consistent tones and a cantabile style, but he plays very lightly." Wolfgang on Regina Strinasacchi: "she has a great deal of taste and feeling in her playing" (1783). Two years later his father writes about her: "There is not one note without sentiment ... Her whole heart and soul is with the melody, and her tone and its strength is equally beautiful."

THE BEST VIOLINIST IN EUROPE?

Mozart was an outstanding violinist, especially in his younger years. As a child he was already an experienced orchestral musician, and without further ado could perform as a soloist. In the travel letters of 1777 and 1778 he writes a little about his own abilities. He is in Munich, and is going to celebrate the host of the inn where he is living. The man loves music, so a small

orchestra is gathered. After being the soloist in three piano concertos, Mozart fetches his violin and plays the lead in his own divertimento (K287), one of the few virtuoso numbers he wrote. In the report to his father he writes: "All their eyes opened wide. I played as if I was the best violinist in Europe." He is unlikely to have been that, for he spent most of his time on other things than practicing. But he had technique, if he could play the many runs, leaps and high notes in his own divertimento. And surely no one is in any doubt about his musicality. His father Leopold Mozart knew it. He was himself an excellent violin teacher. A few days later he wrote: "You do not know yourself how well you play the violin."

The piano pulled at him, and so did the operas, and shortly afterwards Mozart stopped as a professional violinist. "I no longer want to be a fiddler," he wrote (11th September 1778), and probably meant he no longer wants to be a violin soloist. But at private gatherings he continued. It is said that in Vienna he played quartets with his composer colleagues Haydn, Dittersdorf and Vanhal, but on this kind of occasion he preferred to play viola. He knew both instruments intimately, and used his knowledge when he composed.

HOW DOES A MOZART VIOLIN SOUND?

Two of his violins are preserved. He used the first one as a child. It is about two-thirds of the size of an adult violin; a splendid instrument built by Mayr, who worked for the Archbishop of Salzburg. The other violin is from the famous Stainer workshop, whose instruments were acclaimed all over Europe. In 1791 Francesco Galeazzi writes with great praise for Stainer violins. He rates them higher than the famous old Italian instruments, and explains what a violin should be able to do: "a good violin should have a full sound, robust and loud, but graceful and not strident, and as sweet and clear as possible; but its principal merit consists in the evenness of its tone, which should have the same strength and quality on all four strings."



Mozart's violins were fitted out in a very old-fashioned way. But in the course of his life taste changed and there is much to indicate that he certainly had nothing against the warm, strong tone one finds for example in a Stradivarius violin. He had grown up with the far from standardized Baroque violin bows, but in his final years he probably knew about the bows that had been developed by Francois Tourte. They are immensely sophisticated and so thoroughly effective that the system, with few changes, is still used. But articulation and timbre are not the same as with a 'classic' 18th-century bow, where the difference between up-stroke and downstroke is quite dramatic. Mozart may have worked with violins that were fitted with a new type of string that produced a fuller sound than those of the Baroque. This is not a matter of mere volume, but also of other harmonics. Rebuilding old violins so they were suited to modern music was not an unknown phenomenon in his time. But the completely changed old violins only came into fashion in the generation after him.

CAN WE USE THE SOURCES FOR ANYTHING?

Modern musicians who play Mozart's symphonies on so-called modern violins with so-called modern bows cannot of course recreate the sound from Mozart's time, but the effect can easily be achieved by 'new' instruments. Whoever wishes to do so must at least be aware that the bowing technique and articulation in Mozart's time were extremely refined with subtle shading. There were fixed rules for articulation and phrasing, and although they are not written in the music, they can be found in sources from the time. The timbre is harder to recreate, but there is much to suggest that Mozart was fond of a rounded, relatively full tone and a cantabile playing style. He liked contrasts, and it is unlikely that he would have cared for a later age's eternally vibrating string group.



MOZART UND DIE VIOLINE

VON CLAUD JOHANSEN

In Mozarts Sinfonien spielt die Gruppe der zweiten Violinen eine unentbehrliche Rolle als Begleiterin, Nebenperson und Motor. Die ersten Violinen sind von Anfang bis Ende Hauptpersonen. Sie singen mit die besten Melodien der Welt, schaffen dramatische Höhepunkte, und wenn virtuose Passagen gebraucht werden, wird ihnen alles „Schwere“ zugeteilt. Die Geigenstimmen einer Mozartsinfonie (z. B. im letzten Satz der Haffner-, Linzer- oder Jupitersinfonie) enthalten ebenso anspruchsvolle Passagen, wie man sie in einem Solokonzert findet. Doch sie lassen sich lernen, weil sie von einem Mann geschrieben wurden, der selbst Geige spielte.

Wer immer sich mit Mozarts Orchestermusik beschäftigt, muss gewisse Überlegungen zu dem vagen Begriff Aufführungspraxis anstellen, sich also mit der Frage befassen, wie Mozart seine Musik gespielt haben wollte. Als wir die Frage einmal dem Violinisten Sandor Wegh stellten, antwortete er geradeheraus: „So gut wie möglich!“ Doch was hieß gut in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, und ist das heute auch noch gut? Viele Traditionen sind verschwunden. Die Noten geben zwar gewisse Auskunft über Tempo und Nuancen, sagen jedoch nicht viel über Klang, Artikulation, Rhythmus und Phrasierung aus. So etwas überlassen wir heute dem Dirigenten, doch im 18. Jahrhundert spielten die Musiker nach einer Tradition und ohne Leitung.

WAS ERWARTETE MOZART VON EINEM GEIGER?

Glücklicherweise schrieb der Vater des Komponisten, Leopold Mozart, den „Versuch einer gründlichen Violinschule“ (Augsburg 1756), ein Lehrbuch der Geigenkunst. Das Werk ist eine nützliche Quelle, solange man es nicht als eindeutigen Schlüssel zur Musik des Sohnes versteht. Näher kommen wir ihr allerdings nicht, und außerdem stammt es von einem Mann, der seinem Sohn das Geigenspiel und das Komponieren beibrachte und ihn den größten Teil seines Leben als Coach begleitete. Die beiden konnten zwar unterschiedlicher Meinung sein, hatten aber anscheinend doch den gleichen Geschmack, wenn es um Geigenmusik und ihre Ausführung ging. Wolfgang hat das Buch seines Vaters nicht unbedingt gelesen, war aber doch von den darin

zum Ausdruck kommenden Haltungen geprägt. Leopold Mozarts Violinschule enthält eine Fülle nützlicher Informationen, die auch für die Aufführung der Sinfonien brauchbar sind. An dieser Stelle seien aus Platzgründen nur ein paar Beispiele angeführt.

Leopold bevorzugt verhältnismäßig dicke Geigensaiten, die zusammen mit der Bogenhaltung „einen ehrlichen und mannhaften Violinton“ hervorbringen sollen.

Die Technik der linken Hand ist ziemlich anspruchsvoll. Er empfiehlt beispielsweise, dass man möglichst auf derselben Saite spielt, auch wenn das nicht ganz leicht fällt. Das bringt seiner Meinung nach eine gleichmäßige Tonqualität und einen sangbaren Ausdruck hervor, etwas, was im 18. Jahrhundert nicht so üblich war.

Die Barockmusiker spielten fast ohne Vibrato. Leopold hat zwar nichts gegen Vibrato, betrachtet es jedoch als eine Verzierung, als etwas, was man ab und zu gebrauchen kann. Seiner Ansicht nach wäre es falsch, wollte man jede Note mit einem Tremolo spielen. Er weiß aber, dass es Musiker gibt, die ständig auf jeder Note vibrieren, als hätten sie das Zittern. Sein Sohn war der gleichen Meinung. In einem Brief vom 12. Juni 1778 schreibt er: „die Menschenstimme zittert schon selbst – aber so – in einem solchen grade, daß es schön ist – daß ist die Natur der stimme, man macht ihrs auch nicht allein auf den blas-instrumenten, sondern auch auf den geigen instrumenten nach ... so bald man aber über die schrancken geht, so ist es nicht mehr schön – weil es wieder die Natur ist.“

Vater und Sohn wussten beide, was sie mochten. Leopold schreibt über den Geiger Nardini, man finde keinen besseren Spieler, wenn es um Schönheit, Reinheit, gleichmäßige Töne und einen sangbaren Stil gehe, er spiele jedoch recht leicht. Wolfgang sagt über Regina Strinasacchi, sie habe einen Gutteil Geschmack und Gefühl in ihrem Spiel. Zwei Jahre später schreibt sein Vater

über sie: „Sie spielt keine Note ohne Empfindung ... ihr ganzes Herz und Seele ist bey der Melodie; und eben so schön ist ihr Ton, und auch kraft des Tones.“ (8. Dezember 1785)

EUROPAS BESTER GEIGER?

Mozart war vor allem in seinen jungen Jahren ein hervorragender Geiger. Bereits als Kind war er ein versierter Orchestermusiker und konnte ohne Weiteres als Solist auftreten. In den Reisebriefen von 1777 und 1778 schreibt er ein wenig über seine eigenen Fähigkeiten. Er ist in München und feiert mit anderen den Wirt des Gasthofs, in dem er wohnt. Der Mann liebt Musik, man versammelt also ein kleines Orchester. Nachdem er in drei Klavierkonzerten als Solist gespielt hat, holt Mozart seine Geige und führt in seinem eigenen Divertimento (K287) an, einer der wenigen Virtuosennummern von seiner Hand. Im Bericht an den Vater erzählt er: „da schauete alles gros drein. ich spielte als wenn ich der grösste geiger in Ganz Europa wäre.“ Das war er kaum, denn die meiste Zeit verbrachte er anders als mit Üben. Doch Technik hatte er, wenn er die vielen Läufe, Sprünge und hohen Töne seines eigenen Divertimentos spielen konnte. Und seine Musikalität dürfte wohl außer Zweifel stehen. Sein Vater Leopold Mozart wusste das. Er selbst war ein hervorragender Geigenlehrer. Ein paar Tage später (am 18. Oktober 1778) schrieb er: „du weisst selbst nicht wie gut du Violin spielst ...“

Es zog ihn zum Klavier und zu den Opern, weshalb er kurze Zeit später die Laufbahn als Berufsgeiger aufgab; „einen geiger gebe ich nicht mehr ab“ schreibt er (am 11. September 1778), womit er wohl meint, dass er kein Solist mehr sein wolle. Bei privaten Zusammenkünften spielte er jedoch weiter. Es heißt, dass er in Wien mit den Komponistenkollegen Haydn, Dittersdorf und Vanhal Quartette spielte, doch bei solchen Gelegenheiten bevorzugte er die Bratsche. Er kannte beide Instrumente eingehend und machte sich dieses Wissen beim Komponieren zunutze.

WIE KLINGT EINE MOZARTGEIGE?

Zwei von Mozarts Geigen sind erhalten. Die erste benutzte er als Kind. Sie hat etwa zwei Drittel der Maße einer Erwachsenengeige. Ein vorzügliches Instrument, das von Mayr gebaut wurde, der für den Erzbischof von Salzburg arbeitete. Die zweite stammt aus der berühmten Stainerwerkstatt, deren Instrumente überall in Europa gepriesen wurden. Francesco Galeazzi äußert sich 1791 sehr lobend über die Stainergeigen. Er schätzt sie mehr als die berühmten alten itali-

enischen Instrumente und erklärt, was eine Geige können muss. Sie muss: „... einen vollen Ton haben, robust und kräftig, graziös und nicht schrill, sondern so süß und klar wie möglich. Ihre wichtigste Tugend ist die Gleichmäßigkeit des Tons, der auf allen vier Saiten die gleiche Stärke und Qualität haben muss.“

Mozarts Geigen waren ziemlich altmodisch eingerichtet. Doch im Laufe seines Lebens änderte sich der Geschmack, und viel spricht dafür, dass er bestimmt nichts gegen den warmen und starken Ton einzuwenden hatte, den man beispielsweise bei einer Stradivarius findet. Er war mit den bei weitem nicht standardisierten Barockgeigenbogen aufgewachsen, kannte während seiner letzten Lebensjahre aber wahrscheinlich auch die von François Tourte entwickelten Bogen. Sie sind ungeheuer raffiniert und so durchdacht effektiv, dass das System mit wenigen Änderungen heute noch in Gebrauch ist. Artikulation und Klang sind jedoch nicht die gleichen wie bei einem „klassischen“ Bogen des 18. Jahrhunderts, bei dem zwischen Auf- und Abstrich ein ziemlich spektakulärer Unterschied besteht. Mozart hat vielleicht mit Geigen gearbeitet, die mit einer neuen Art von Saiten aufgezogen waren, die einen stärkeren Klang besaßen als die Barockinstrumente. Dabei geht es allerdings nicht nur um mehr Stärke, sondern auch um andere Obertöne. Zu Mozarts Zeit war es durchaus kein unbekanntes Phänomen, dass man alte Violinen umbaute, sodass sie zu der modernen Musik passten. Doch die ganz veränderten alten Violinen kommen erst in der Generation nach ihm in Mode.

KÖNNEN WIR DIE QUELLEN GEBRAUCHEN?

Moderne Musiker, die Mozarts Sinfonien auf sogenannten modernen Violinen mit sogenannten modernen Bogen spielen, können den Klang von damals natürlich nicht nachbilden, doch die Wirkungen lassen sich durchaus auch von „neuen“ Instrumenten vermitteln. Wer das möchte, muss sich zumindest darüber im Klaren sein, dass die Bogentechnik und die Artikulation zu Mozarts Zeit äußerst verfeinert und sehr nuanciert waren. Es gab feste Regeln für Artikulation und Phrasierung, sie lassen sich in den zeitgenössischen Quellen finden, auch wenn sie nicht in den Noten stehen. Der Klang ist dagegen schwerer nachzubilden, viel deutet jedoch darauf hin, dass Mozart einen runden, verhältnismäßig großen Ton und einen sangbaren Spielstil mochte. Er liebte Kontraste und hätte kaum sehr viel für die ewig vibrierende Streichergruppe einer späteren Zeit übrig gehabt.

MOZART OG VIOLINEN

AF CLAUS JOHANSEN

I Mozarts symfonier har andenviolingruppen den helt uudværlige rolle som ledsager, biperson og motor. Førsteviolinerne er hovedpersoner fra begyndelse til slutningen. De synger nogle af verdens bedste melodier, de skaber dramatiske højdepunkter, og skal der være virtuose passager, er det dem, som får alt "det svære". Violinstemmerne i en Mozart-symfoni (hør f.eks. sidste sats af Haffner- Linzer- eller Jupitersymfonien) indeholder passager, der er lige så krævende som dem, man finder i en solokonzert. Men de kan læres, for de er skrevet af en mand, der selv spillede violin.

Enhver, som beskæftiger sig med Mozarts orkestermusik, må gøre sig visse tanker om det tågede begreb, der hedder opførelsespraksis. Altså: Hvordan ville Mozart have sin musik spillet. Da vi engang stillede spørgsmålet til violinisten Sandor Vegh svarede han lige ud: "So gut wie möglich!" (Så godt som muligt), men hvad var godt i anden halvdel af 1700-tallet, og er det samme godt i dag? Mange traditioner er forsvundet, og jo, noderne rummer visse oplysninger om tempo og nuancer, men de siger ikke meget om klang, artikulation, puls og frasering. Den slags overlader vi til dirigenten, men i 1700-tallet spillede musikerne på en tradition og uden styring.

HVAD FORVENTEDE MOZART AF EN VIOLINIST?

Vi er så heldige, at Leopold Mozart, komponistens far, skrev "Versuch einer gründlichen Violinschule" (Augsburg 1756) en lærebog i kunsten at spille violin. Den er nyttig som kilde, så længe man ikke opfatter den som ren facitliste til sønnens musik. Men den er det nærmeste, vi har, og den er skrevet af den mand, som både lærte sin søn at spille violin og komponere, og som fungerede som coach det meste af Wolfgangs liv. Selv om de to kunne være uenige, lader de til at have samme smag, når det gælder violin-musik og udførelsen af den. Det er ikke sikkert, at Wolfgang har læst sin fars bog, men han var præget af de holdninger, den giver udtryk for. Leopold Mozarts violinskole bugner af nyttige informationer, som også kan bruges i udførelsen af symfonierne. Pladsen her tillader kun nogle få eksempler.

Leopold foretrækker forholdsvis tykke violinstrenger, der sammen med hans måde at holde buen på skal frembringe "en ærlig og mandig violin-tone".

Venstrehåndsteknikken er ret avanceret. Han anbefaler f.eks., at man holder sig på den samme streng så vidt det er muligt også, når det ikke falder helt let. Det giver efter hans mening en ensartet tonekvalitet og et sangbart udtryk. Det var ikke så almindeligt i 1700-tallet.

Barokmusikerne spillede næsten uden vibrato. Leopold har intet mod vibrato, men han opfatter det som et ornament, noget man kun bruger af og til: "det ville være forkert at spille hver node med et tremolo. Der findes musikere, som vibrerer konstant på hver en node, som havde de rystesygge". Hans søn var enig. I et brev (12. juni 1778) skriver han: "Den menneskelige stemme bærer naturligt – men på sin egen måde – folk efterligner det ikke bare på blæseinstrumenter, men også på strygeinstrumenter. Men i det øjeblik den passende grænse bliver overskredet, er det ikke længere smukt – for det er imod naturen".

Både far og søn vidste, hvad de kunne lide. Leopold skriver om violinisten Nardini: "Man kan ikke finde en bedre spiller, når det drejer sig om skønhed, renhed, ensartede toner og en sangbar stil, men han spiller ret let". Wolfgang om Regina Strinasacchi: "hun har en hel del smag og følelse i sit spil" (1783). To år senere skriver hans far om hende: "Der er ikke én node uden følelse. Hendes hele hjerte og sjæl er med melodien, og hendes tone og dens kraft er lige smukke".

EUROPAS BEDSTE VIOLINIST?

Mozart var en fremragende violinspiller især i de unge år. Allerede som barn var han en rutineret orkestermusiker, og kunne uden videre optræde som solist I rejsebrevene 1777 og 1778 skriver han en smule om sine egne evner. Han er i München, og er med til at fejre værten på den kro, hvor han bor. Manden elsker musik, så der bliver samlet et lille orkester. Efter at have været solist i tre klaverkoncerter, henter Mozart sin violin, og spiller for i sit eget divertimento (KV287) et af de

få virtuosnumre, han skrev. I rapporten til sin far fortæller han: "De spærrede alle sammen øjnene op. Jeg spillede, som var jeg Europas bedste violinist". Det var han næppe, for han brugte det meste af sin tid på andet end at øve sig. Men teknik havde han, hvis han kunne spille de mange løb, spring og høje toner i sit eget divertimento. Og hans musikalitet er ingen vel i tvivl om. Hans far Leopold Mozart vidste det. Han var selv en fremragende violinpædagog. Et par dage efter skrev han: "Du ved ikke selv, hvor godt du spiller violin".

Klaveret trak i ham, det gjorde operaerne også, og kort tid efter stoppede Mozart som professionel violinist. "Jeg vil ikke længere være spillemand" skriver han (11. september 1778), og mener nok, at han ikke længere vil være violinsolist. Men ved private sammenkomster fortsatte han. Det fortælles, at han i Wien spillede kvarterer med komponistkollegerne Haydn, Dittersdorf og Vanhal, men ved den slags lejligheder foretrak han at spille bratsch. Han kendte begge instrumenter nøje, og brugte sin viden, når han komponerede.

HVORDAN KLINGER EN MOZART-VIOLIN?

To af hans violiner er bevaret. Den første brugte han som barn. Den er ca. 2/3dels størrelse af en voksen violin. Et glimrende instrument bygget af Mayr, som arbejdede for ærkebiskoppen i Salzburg. Den anden er fra det berømte Stainer-værksted, hvis instrumenter blev hyldet overalt i Europa. I 1791 skriver Francesco Galeazzi meget rosende om Stainervioliner. Han sætter dem højere end de berømte gamle italienske instrumenter, og forklarer, hvad en violin skal kunne. Den skal: "... have en fyldig tone, robust og kraftig, gracios og ikke skrigende, men så sød og klar som muligt. Dens vigtigste dyd er jævnhed i tonen, som skal have samme styrke og kvalitet på alle fire strenge"

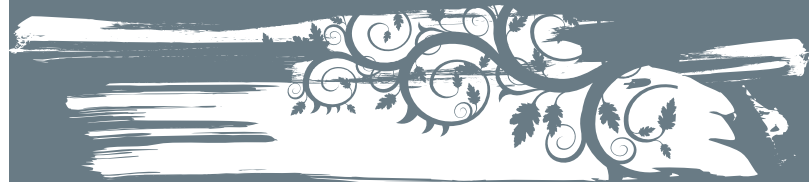
Mozarts violiner var indrettet ret gammeldags. Men i løbet af hans liv ændrede smagen sig og meget tyder på, at han bestemt ikke havde noget imod den varme og stærke tone, man finder f.eks. i en Stradivarius-violin. Han var vokset op med de langtfra standardiserede barokviolinbuer, men han kendte i sine sidste år

sandsynligvis til de buer, som blev udviklet af Francois Tourte. De er umådeligt raffinerede og så gennemtænkt effektive, at systemet med få ændringer stadig anvendes. Men artikulation og klang er ikke det samme som med en "klassisk" 1700tals-bue, hvor forskellen på op- og nedstrøg er ganske dramatisk. Mozart har måske arbejdet med violiner, som var sat op med en ny type strenge, der gav en større lyd fra sig end barokkens. Det handler her ikke blot om mere styrke, men også om andre overtoner. At bygge gamle violiner om, så de passede til den moderne musik, var ikke et ukendt fænomen på hans tid. Men de helt ændrede gamle violiner kommer først på mode generationen efter ham.

KAN VI BRUGE KILDERNE TIL NOGET?

Moderne musikere, der spiller Mozarts symfonier på såkaldt moderne violiner med såkaldt moderne buer, kan naturligvis ikke genskabe lyden fra dengang, men effekterne kan godt formidles af "nye" instrumenter. Den, der ønsker det, må i det mindste være klar over, at bue-teknikken og artikulationen på Mozarts tid var yderst forfintet og meget nuanceret. Der var faste regler for artikulation og frasing, og selv om de ikke står i noderne, kan de findes i kilder fra tiden. Klangens er sværere at genskabe, men meget tyder på, at Mozart holdt af en rund forholdsvis stor tone og en sangbar spillestil. Han holdt af kontraster, og han ville næppe ville have brudt sig om en senere tids evigt vibrerende strygergruppe.

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 to him being named "Conductor of the Year" by the German periodical *Opernwelt*. On the concert stage Adam Fischer is also a welcome guest of many of the world's most prestigious orchestras, such as the Vienna Philharmonic, Vienna Symphony Orchestra, Tonhalle Orchestra Zurich, Orchestre de Paris, London Philharmonic, Philharmonia Orchestra London, Royal Philharmonic, Chicago and Boston Symphony Orchestras, Tokyo Metropolitan Orchestra, NHK Symphony Orchestra as well as both the Hungarian National Philharmonic and the Hungarian Radio Symphony Orchestra; 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.

1949 i 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 Operaufführungen bei den Festspielen hat er mit der Haydnphilharmonie im Haydnsaal des Schlosses Esterházy zwischen 1987 und 2001 sämtliche Symphonien Josef Haydns für Nimbus Records eingespielt.

Seit 1998 ist er noch dazu 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.

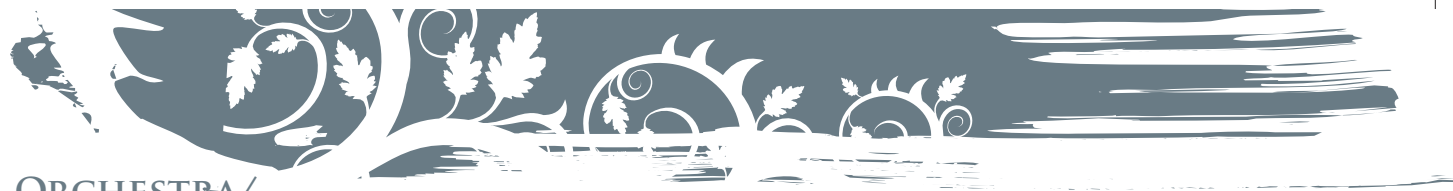
Adam Fischer er født i Budapest i 1949 og uddannet på konservatoriet dér, med videre studier i Wien hos Hans Swarofsky.

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 *Trylleflojten*. 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 Festspillene 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 Esterházy's 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

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

Rytmsk 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. wienerklassiske skole 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, October 2009 and April 2010

Recording Producer: John Frandsen

Sound Engineer: Lars C. Bruun

Executive Producer and Artistic Manager: Tatjana Kandel

© & © 2010 Danish National Chamber Orchestra

English translation: James Manley

Deutsche Übersetzung: Monika Wesemann

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

Artwork: Mads Winther

Distributed by Dacapo Records

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

DRS 10

