

A portrait of Adam Fischer, a middle-aged man with thinning hair, wearing a dark sweater over a white collared shirt. He is holding a baton in his right hand. The portrait is framed by a decorative border with white scrollwork and leaves. In the background of the portrait, a portion of a painting of a man in a red coat is visible.

ADAM FISCHER
W.A. MOZART
SYMPHONIES

VOL. 4 (1771)

Golfgrum Abnadi Mozart

THE DANISH NATIONAL CHAMBER ORCHESTRA

SYMPHONY IN G MAJOR, NO. 12, KV 110 (75B) (1771)

- | | |
|--------------------|------|
| 1. Allegro | 5:38 |
| 2. Andante | 3:30 |
| 3. Menuetto & Trio | 3:18 |
| 4. Allegro | 1:55 |

SYMPHONY IN C MAJOR, KV 96 (111B) (1771)

- | | |
|--------------------|------|
| 5. Allegro | 1:47 |
| 6. Andante | 3:58 |
| 7. Menuetto & Trio | 2:44 |
| 8. Allegro molto | 2:58 |

SYMPHONY IN F MAJOR, NO. 13, KV 112 (1771)

- | | |
|---------------------|------|
| 9. Allegro | 3:43 |
| 10. Andante | 3:03 |
| 11. Menuetto & Trio | 1:43 |
| 12. Molto allegro | 2:10 |

SYMPHONY IN A MAJOR, NO. 14, KV 114 (1771)

- | | |
|----------------------|------|
| 13. Allegro moderato | 6:46 |
| 14. Andante | 4:24 |
| 15. Menuetto & Trio | 2:41 |
| 16. Molto allegro | 3:57 |

Total playing time	54:12
--------------------	-------





ON THE SYMPHONIES

ADAM FISCHER

DATED SALZBURG, JULY 1771

No. 12: A boy runs across the field. It is morning, early in the summer, everything is green, he is in high spirits. Then it gets warmer, he walks more slowly and reflectively. 2nd movement: Later he grows sad, not really knowing why. Trio: He almost cries – and then it is over; he runs merrily on. He jumps, whistles, and even sings. He does not know I can see him. If he knew, he would suddenly stop jumping and singing and would be ashamed. And I am happy he cannot see me.

DATED MILAN, OCTOBER/NOVEMBER 1771?

KV 96: Grandfather makes faces, puffs out his cheeks, the child laughs and imitates him. 2nd movement: Mother is sitting by herself on a bench. She is sad, perhaps she is worried about Father, who is away on a journey. She has tears in her eyes, but smiles at her child. A scene like the one between Homer's Hector and his wife. Last movement: The grandfather has bought a rattle for the child, who is enthusiastic, jumps, moves to one side, dances with the rattle. The grandfather dances too, he is also enthusiastic. Only the mother is less high-spirited, she is slightly annoyed at him for giving such gifts. It's easy for him, he's hard of hearing, she can't help thinking.



DATED MILAN, 2ND NOVEMBER 1771

No. 13: A boy and girl drive off in a horse-drawn carriage. He is in an enthusiastic, adventurous mood, she is quietly contented. The same house, the same tree, the same cloud affects them differently. She laughs at him, they are in love. 2nd movement: An awkward, slow old man tries to visit his sleeping grandchild without waking the child. He moves very cautiously. The child would probably not wake up anyway: fast asleep or awake and not letting on, so the old man will walk faster? In the end everyone is celebrating and dancing: girls, boys, grandfather and child.

DATED SALZBURG 30TH DECEMBER 1771

No. 14: I am standing on the beach. The water in the bay is blue, so is the sky. Two ducks swim by, the smaller one, with some delay, imitating each movement of the larger one. In the distance gulls are flying. 2nd movement: The water is calm in an unreal way. Beneath it, too, one sees fish darting off. 3rd movement: Finally the wind rises a little, the waves get small foaming crests. The water quivers, everything is in fresh motion. Ducks, gulls suddenly seem to have woken up.



GEDANKEN ÜBER DIE SINFONIEN

ADAM FISCHER

DATIERT SALZBURG, JULI 1771

No. 12: Ein Junge läuft über das Feld. Es ist Morgen, Frühsommer, alles ist grün, er ist gutgelaunt. Dann wird es heißer, er geht langsamer und nachdenklicher. Zweiter Satz: Und dann wird er traurig, er weiß eigentlich nicht, warum. Trio: Fast weint er. Und dann ist das vorbei, er läuft fröhlich weiter. Er hüpf, pfeift und singt sogar. Er weiß nicht, dass ich ihn sehe. Wüsste er das, würde er mit dem Hüpfen und Singen sofort aufhören und sich schämen. Und ich bin froh, dass er mich nicht sieht.

DATIERT MAILAND, OKTOBER/NOVEMBER 1771?

KV 96: Der Großvater macht Fratzten, bläst die Backe auf, das Kind lacht, macht ihn nach. Zweiter Satz: Die Mutter sitzt abseits auf einer Bank. Sie ist traurig, vielleicht hat sie Angst um den Vater, der verreist ist. Sie hat Tränen in den Augen, lacht aber ihr Kind an. Eine Szene wie zwischen Hector und seiner Frau bei Homer. Letzter Satz: Der Großvater hat dem Kind eine Ratsche gekauft, es ist begeistert, hüpf, trollt sich, tanzt mit der Ratsche. Der Großvater tanzt mit, er ist auch begeistert. Nur die Mutter ist etwas weniger begeistert. Sie ärgert sich ein bisschen, dass er solche Geschenke macht. Er hat's ja leicht, er ist schwerhörig, denkt sie unwillkürlich.



DATIERT MAILAND, 2. NOVEMBER 1771

No. 13: Ein Junge und ein Mädchen fahren mit einer Kutsche. Er ist in begeisterter Aufbruchstimmung, sie ist still fröhlich. Dasselbe Haus, derselbe Baum, dieselbe Wolke wirken auf beide unterschiedlich. Sie lacht über ihn, sie haben sich lieb. Zweiter Satz: Ein ungelenker, behäbiger alter Mann versucht sein schlafendes Enkelkind zu besuchen, ohne es zu wecken. Ganz vorsichtig bewegt er sich. Das Kind würde wahrscheinlich sowieso nicht aufwachen, es schläft fest, oder ist es wach und will sich nur nicht verraten, damit der Alte schneller geht? Am Schluss feiern und tanzen alle: Mädchen, Junge, Großvater, Kind.

DATIERT SALZBURG, 30. DEZEMBER 1771

No. 14: Ich stehe am Ufer, das Wasser der Meeresbucht ist blau, der Himmel auch. Zwei Enten schwimmen vorbei, die kleinere macht jede Bewegung der größeren mit einiger Verspätung genau nach. In der Ferne fliegen Möwen. Zweiter Satz: Das Wasser ist in einer unwirklichen Art ruhig. Man sieht auch unten die Fische flitzen. Dritter Satz: Zum Schluss kommt endlich eine Brise auf, kleine Schaumkronen bilden sich. Das Wasser vibriert, alles ist in frischer Bewegung. Enten, Möwen wirken wie plötzlich aufgewacht.



TANKER OMKRING SYMFONIERNE

AF ADAM FISCHER

DATERET SALZBURG, JULI 1771

Nr. 12: En dreng løber hen over marken. Det er morgen, tidligt på sommeren, alt er grønt, han er i godt humør. Så bliver det varmere, han går langsommere og mere eftertænksomt. 2. sats: Og så bliver han trist, han ved egentlig ikke hvorfor. Trio: Han græder næsten. Og så er det forbi, han løber lystigt videre. Han hopper, pifter og synger endog. Han ved ikke, at jeg ser ham. Vidste han det, ville han straks holde op med at hoppe og synge og skamme sig. Og jeg er glad for, at han ikke kan se mig.

DATERET MILANO, OKTOBER/NOVEMBER 1771?

KV 96: Bedstefaderen laver grimasser, puster kinden op, barnet griner og efterligner ham. 2. sats: Moderen sidder for sig selv på en bænk. Hun er sørgmodig, måske bekymrer hun sig over faderen, som er bortrejst. Hun har tårer i øjnene, men smiler til sit barn. En scene som mellem Homers Hektor og hans kone. Sidste sats: Bedstefaderen har købt en skralde til barnet, som er begejstret, hopper, går til side, danser med skralden. Bedstefaderen danser med, han er også begejstret. Kun moderen er mindre begejstret, hun ærgrer sig en smule over, at han giver sådanne gaver. Han har det jo nemt, han er tunghør, tænker hun uvilkårligt.



DATERET MILANO, 2. NOVEMBER 1771

Nr. 13: En dreng og en pige kører af sted i hestevogn. Han er i en begejstret opbrudsstemning, hun er stille fornøjet. Det samme hus, det samme træ, den samme sky påvirker dem forskelligt. Hun griner ad ham, de har hinanden kær. 2. sats: En kejtet, sindig gammel mand forsøger at besøge sit sovende barnebarn uden at vække det. Han bevæger sig helt forsigtigt. Barnet ville sandsynligvis alligevel ikke vågne, det sover tungt, eller er det vågent og vil bare ikke røbe sig, for at den gamle skal gå hurtigere? Til sidst fester og danser alle: piger, drenge, bedstefar og barn.

DATERET SALZBURG 30. DECEMBER 1771

Nr. 14: Jeg står ved strandbredden. Vandet i havbugten er blå, det er himlen også. To ænder svømmer forbi, den mindste efterligner noget forsinket hver enkelt af den stores bevægelser. I det fjerne flyver måger. 2 sats: Vandet er på en uvirkelig måde roligt. Man ser også nedenunder fiskene pile afsted. 3. sats: Til sidst blæser det en smule op, bølgerne får små skumtoppe. Vandet vibrerer, alt er i frisk bevægelse. Ænder, måger synes pludselig at være vågnet op.

MUSICAL JOURNEYS

BY CLAUS JOHANSEN

The roads of Europe have been a disaster ever since the fall of the Roman Empire. It is downright dangerous to travel overland. In the peripheral areas you are threatened by robbers. The inns are dirty, the food unpalatable and expensive. People who travel fall ill. It takes a long time to get over an extended journey in the eighteenth century. And yet they travel.

Poor Bohemian wind players criss-cross Europe. They play at the inns, get small jobs with the noble families, help the local amateur orchestra, assist at the theatres. They reach as far as Scandinavia, where we come across them at the manor houses as something between servants and musicians. Many of them are virtuosi, but people look down on them. They come from Bohemia, so they are called 'bohemians', and the title is nothing to boast about. Nevertheless they travel.

There are also the real virtuosi. They live 'on the road' too, and they sleep at the inns, but they have more money. They don't travel like Gypsies; they plan their tours, sail from St. Petersburg to London, ride in their own carriages, perhaps with servants and assistants. They advertise in the newspapers, they are soloists with local orchestras. They have contacts, connections and letters of introduction from the right people to the right people. They speak several languages. It isn't easy, but they travel anyway.

Then there are the stars: often opera singers, especially female sopranos or male castrati. But also composers and violin virtuosi. They travel like royalty, they bring a large staff, their own beds, costumes, jewellery, money. They sell tickets everywhere, the newspapers write about them, the audiences crowd in. They conquer Paris, Vienna and London and are private friends of kings and princes. The legends still live about Farinelli, Faustina Bordoni and in the next generation Paganini and Rossini. For most of them the journey often goes from south to north.

Then there are those who travel the other way - out into the world to learn. The Swedish clarinetist Crusell goes to Berlin, studies intensively with one of the great masters, gives a concert and hands over all the takings to his teacher before continuing to Paris. The Danish oboist Barth



does something similar in Dresden. They set out as students and come home as masters. Often their home country seems to have shrunk, and the longing to travel remains with them. Out there people understood them.

Mozart's Italian journeys involve elements of all this. His father's plan is to get him engaged at an opera house. It does not succeed, but he gets commissions for and successes with three great operas.

Italy influenced the rest of his life. But the journeys left other traces. Illnesses plagued the little man from Salzburg, and most of them began during his youthful travels. Mozart spent almost a third of his life travelling. Most of his later ailments were a direct result of his travelling life.

Italy was no 'culture shock'. The music was known in Salzburg, which was often visited by Italian virtuosi. And northern Italy was not all that Italian – Lombardy with Milan was an Austrian province, and one of the Mozart family's friends and supporters was the governor. The Duke of Tuscany was the future Leopold II of Austria. You got around – even without being perfectly fluent in Italian. So the two Austrian travellers were received as eminent guests. They conversed with princes, had an audience with the Pope, and discussed musical matters with the legendary Padre Martini in Bologna. The idea was that Wolfgang would also learn something, but most teachers had to give up. He understood it all intuitively. He was more at ease with the Italian style than many Italians. He learned the language quickly. Soon he understood the culture. En route he performed in the local academies on violin, organ and harpsichord. He was a master of improvisation, but also brought with him a stack of symphonies written in the modern Italian style. Music written by a unique individual who spent a total of ten years of his life on the road.

MUSIKALISCHE REISEN

VON CLAUD JOHANSEN

Europas Straßen sind seit dem Untergang des Römischen Reiches in katastrophalem Zustand. Über Land zu reisen ist direkt gefährlich. In den Landgebieten lauern Räuber. Die Gasthöfe sind schmutzig, das Essen ist ziemlich ungenießbar und teuer. Leute, die reisen, werden krank. Im 18. Jahrhundert braucht es lange, bis man sich von einer längeren Reise erholt hat. Und trotzdem reisen die Leute.

Arme böhmische Bläser ziehen durch Europa. Sie spielen in den Gasthöfen, haben Gelegenheitsjobs bei den Adelsfamilien, helfen in den örtlichen Laienorchestern aus, assistieren an den Theatern. Sie kommen bis nach Skandinavien, wo man sie auf den Rittergütern antrifft, eine Mischung aus Bediensteten und Musikern. Viele sind Virtuosen, doch man sieht auf sie herab. Sie kommen aus Böhmen, weshalb man sie Boheme nennt, was kein Titel war, mit dem man sich brüsten konnte. Trotzdem reisen sie.

Es gibt auch die richtigen Virtuosen. Sie leben ebenfalls auf der Landstraße, sie schlafen in den Gasthöfen, aber sie haben mehr Geld. Sie reisen nicht wie die Zigeuner, sondern planen ihre Tournées, sie nehmen das Schiff von St. Petersburg nach London. Fahren in der eigenen Kutsche.





Bringen vielleicht Diener und Helfer mit. Sie setzen Anzeigen in die Zeitungen, spielen als Solisten mit örtlichen Orchestern. Sie haben Kontakte, Verbindungen und Einführungsschreiben von den richtigen Leuten an die richtigen Leute. Sie sprechen mehrere Sprachen. Leicht ist es nicht, aber sie reisen trotzdem.

Dann sind da noch die Sterne. Oft Opernsänger, gern weibliche Soprane oder Kastraten. Aber auch Komponisten und Geigenvirtuosen. Sie reisen wie die Fürsten, sie haben viel Personal, ein eigenes Bett, Kostüme, Schmuck, Geld. Sie verkaufen sich überall gut, die Zeitungen schreiben über sie, das Publikum strömt in Scharen herbei. Sie erobern Paris, Wien und London und pflegen private Freundschaften mit Königen und Fürsten. Die Legenden, die sich um Farinelli, Faustina Bordoni und in der nächsten Generation um Paganini und Rossini ranken, sind heute noch lebendig. Ihre Reise führt sie in den meisten Fällen von Süden nach Norden.

Dann gibt es auch noch welche, die den Weg in die andere Richtung nehmen, nach Süden, um etwas zu lernen. Der schwedische Klarinettist Crusell geht nach Berlin, studiert intensiv bei einem der großen Meister, gibt ein Konzert und liefert alle seine Einnahmen bei seinem Lehrer ab, bevor er nach Paris weiterzieht. Der dänische Oboist Barth macht in Dresden etwas Ähnliches. Sie ziehen als Studierende aus und kehren als Meister wieder zurück. Oft ist die Heimat geschrumpft, das Fernweh sitzt tief in ihnen. Dort draußen wurden sie verstanden.

Mozarts italienische Reisen bergen Elemente von allem. Sein Vater verfolgt den Plan, dem Sohn eine Anstellung an einem Opernhaus zu verschaffen. Das gelingt zwar nicht, aber er erhält den Auftrag für drei große Opern, mit denen er auch viel Erfolg hat.

Italien prägt ihn für den Rest des Lebens. Doch die Reisen hinterlassen auch andere Spuren. Krankheiten quälen den kleinen Mann aus Salzburg, die meisten davon lassen sich auf die Jugendreisen zurückführen. Mozart verbrachte fast ein Drittel seines Lebens auf Reisen. Die meisten seiner Leiden waren eine direkte Folge des Reiselebens.

Italien war kein Kulturschock. Die Musik kannte man in Salzburg, das oft Besuch von italienischen Virtuosen hatte, und Norditalien war ja auch nicht so italienisch. Schließlich war die Lombardei mit Mailand eine österreichische Provinz, in der ein Freund und Gönner der Mozartfamilie Gouverneur war. Der Herzog von Toscana war der künftige Leopold II. von Österreich. Man kam weit herum, auch ohne perfekte Italienischkenntnisse. Die beiden reisenden Österreicher werden also als vornehme Gäste empfangen. Sie konversieren mit Fürsten, erhalten eine Audienz beim Papst und diskutieren in Bologna musikalische Themen mit der Legende Padre Martini. Wolfgang soll eigentlich auch etwas lernen, doch die meisten Lehrer müssen kapitulieren. Er begreift intuitiv alles, ist im italienischen Stil besser zu Hause als viele Italiener. Die Sprache lernt er schnell. Die Kultur versteht er bald. Unterwegs tritt er an den Akademien der Reiseorte mit Geige, Orgel und Cembalo auf. Er ist ein Meister der Improvisation, bringt aber auch einen Stapel im modernen italienischen Stil geschriebene Sinfonien mit, Musik einer einzigartigen Persönlichkeit, die insgesamt zehn Jahre ihres Lebens auf Reisen verbrachte.



MUSIKALSKE REJSER

AF CLAUS JOHANSEN

Europas veje har været katastrofale siden romerrigets undergang. Det er direkte farligt at rejse over land. I randmråderne truer røvere. Kroerne er beskidte, maden ulækker og dyr. Folk der rejser bliver syge. Det tager lang tid at komme sig oven på en længere rejse i 1700tallet. Og alligevel rejser de.

Fattige bøhmiske blæsere drager gennem Europa. Spiller på kroerne, får småjobs hos adelsfamilierne, hjælper det lokale amatørorkester, assisterer på teatrene. De når helt til Skandinavien, hvor vi kan møde dem på herregårdene som en blanding af tjenere og musikere. Mange af dem er virtuoser, men man ser ned på dem. De kommer fra Bøhmen, så de bliver kaldt bohemer, og den titel er ikke noget at prale med. Alligevel rejser de.

Der er også de rigtige virtuoser. De lever også på landevejene, de sover også på kroerne, men de har flere penge. De rejser ikke som sigøjnere, men planlægger deres turnéer, sejler fra Skt. Petersborg til London. Kører i egen vogn. Medbringer måske tjenere og assistenter. De annoncerer i aviserne, er solister med lokale orkestre. De har kontakter, forbindelser og introduktions-skrivelser fra de rigtige til de rigtige. De taler forskellige sprog. Nemt er det ikke, men de rejser alligevel.

Så er der stjernerne. Ofte operasangere, gerne kvindelige sopraner eller mandlige kastrater. Men også komponister og violinvirtuoser. De rejser som fyrster, de medbringer stort personale, egen seng, kostumer, smykker, penge. De sælger billetter overalt, aviserne skriver om dem, publikum strømmer til. De erobrer Paris, Wien og London, er private venner med konger og fyrster. Legenderne lever endnu om Farinelli, Faustina Bordoni og i næste generation Paganini og Rossini. For de fleste af dem går rejsen gerne fra syd mod nord.



Så er der dem, som tager den anden vej, sydpå for at lære noget. Den svenske klarinettist Crusell drager til Berlin, studerer intenst hos en af de store mestre, afholder en koncert og afleverer samtlige indtægter til sin lærer, inden han fortsætter til Paris. Den danske oboist Barth gør noget tilsvarende i Dresden. De rejser ud som studerende og vender hjem som mestre. Ofte er hjemlandet skrumpet, og rejseælengslen sidder i dem. Derude blev de forstået.

Mozarts italiensrejser indeholder elementer af det hele. Hans fars plan går ud på at få ham ansat ved et operahus. Det lykkes ikke, men han får bestilling på og succes med tre kæmpeoperaer.

Italien præger resten af hans liv. Men rejserne sætter sig andre spor. Sygdomme plager den lille mand fra Salzburg, og de fleste af dem bliver grundlagt på ungdomsrejserne. Mozart tilbragte næsten en tredjedel af sit liv med at rejse. De fleste af hans senere lidelser var en direkte følge af rejselivet.

Italien var ikke et kulturchok. Man kendte musikken i Salzburg, som tit havde besøg af italienske virtuoser. Og Norditalien var jo ikke mere italiensk end at Lombardiet med Milano var en østrigsk provins og en af Mozart-familiens venner og støtter var guvernør. Hertugen af Toscana var den kommende Leopold den 2. af Østrig. Man kom langt omkring også uden at være perfekt til italiensk. Så de to rejsende østrigere modtages som fornemme gæster. De konverserer med fyrster, er i audiens hos paven og diskuterer musikalske emner med legenden Padre Martini i Bologna. Det er meningen at Wolfgang også skal lære noget, men de fleste lærere må give op. Han forstår intuitivt det hele. Han er bedre inde i den italienske stil end mange italienere. Sproget lærer han hurtigt. Kulturen forstår han snart. Undervejs optræder han i de lokale akademier med violin, orgel og cembalo. Han er en mester i at improvisere, men han medbringer også en stak symfonier skrevet i den moderne italienske stil. Man kan høre nogle af dem på denne CD. Musik skrevet af en enestående person, der tilbragte sammenlagt 10 år af sit liv med at rejse.



MOZART AND THE BASS GROUP

BY CLAUD JOHANSEN

What is a Mozart orchestra? Nothing but a phrase. Mozart worked with many kinds of orchestras, and they varied greatly. The four symphonies were written for or shortly after the three great tours to Italy in the 1770s. They were composed for specific occasions, but there is no indication that he composed them with the potential of the Italian orchestras in mind. He wrote more or less as he always did. The G major symphony K 110 was composed in Salzburg in the period between the first two tours. In Salzburg it was probably performed by an ensemble that normally consisted of two 'leaders' as well as 19 'violins' (which meant both first and second violins and violas), a cello, three double-basses, two oboes (whose players probably also played flute), two bassoons, three French horns, two trumpets and a timpanist (the last of these had a day off in many Mozart symphonies).

We know that the symphony went with him on the second Italian tour and was performed several times in the winter of 1771 in Milan and Brixen. It is possible, but not likely, that it sounded as it had back in Salzburg; the playing style in Italy was different. Italian musicians were well known (and later notorious) for improvising and adding freely to the composer's score. In most parts of Italy the concert pitch was higher, and the orchestral sound therefore brighter and perhaps also sharper. The sounds from the eighteenth century have unfortunately vanished, so much of this must remain conjecture. It should be added too that Italy was not one country, but a number of principalities, city-states and republics. Each region had its tradition. But a certain shared practice was maintained by the many travelling virtuosi and opera singers who went from town to town and from theatre to theatre. Many sources suggest that there was a common Italian musical aesthetic, and that it was different from those of other countries.

The most famous Italian orchestras were attached to the opera houses in Turin, Milan and Naples. Mozart heard all of them and worked with the first two. The orchestra in Milan had 28 violins, six violas, two cellos, six double-basses, two flutes, four oboes, two bassoons, four horns, two trumpets and timpani. We have the figures from the old payroll lists, and two things in particular are interesting: the larger Italian opera orchestras were almost twice the size of the court orchestra in Salzburg, and they were unusually bass-heavy. The proportions within the bass group too were different. In the 1780s the orchestra in Naples had two cellos and eight

double-basses, that is a ratio of 1:4, which produces a quite different sound from what Mozart knew (and we know), with a ratio of cello to bass closer to 2:1. In addition two or four bassoons often played with the bass part (even when the composer did not so stipulate). This gave the bass further sound and contour. Another characteristic of the Italian orchestras was the many violins, while there were relatively few violas. In short, in Italy the orchestras had a tendency to favour the top and bottom ranges. The sonorous bass group, according to experts, made even a rather 'dry' theatre space sound like a church. The sound was well grounded in the bass and was 'old-fashioned' like that of a Baroque orchestra. It is no coincidence that Italian music from the second half of the eighteenth century consisted mainly of melody and bass. A German traveller comments: "The Italians staff their orchestras with more basses than we do, and everywhere I consider the result very good – moreover the other parts in fact gain more prominence and are far from being drowned out."

The giant Italian orchestras functioned, like all other orchestras at the time, without a conductor. The musicians sat in long rows parallel with the stage. One half faced the audience, the other the stage. For symphonies the writer Galeazzi recommended them to sit up against a wall: "The violins sit in two rows, one facing the other, so they can look one another in the eye" (which means half of them sat with their backs to the audience). "If there are only two bass instruments, place them near the harpsichord, such that the cellist is close to the harpsichordist and the leader of the first violins. But if there are more bass instruments played by good professional musicians, place some of them at the other end of the orchestra". The description continues, but we stop here, for the tendency is clear: the bass instruments must be spread out over the orchestra to keep the pulse and intonation together, and the heart of the ensemble is a harpsichordist in collaboration with a cellist, a bassist and the leader of the violins. When they keep together the rest follow. A splendid arrangement in a world that could afford very few rehearsals.

The principle was the same in the smaller orchestras. Mozart and his father worked together with several of them in the mansions of the aristocracy. We can see how this kind of thing worked in paintings and drawings from the period. Again a harpsichord at the centre, bass instruments close to the harpsichordist, a single viola, a couple of first and second violins in two rows facing

each other (even when they are only four in all) and the prescribed winds: first oboe with the first violins, second oboe with the second violins, while the two hornists always sit together. Why? Because that is how the music of the eighteenth century was composed.

We do not know whether father and son were enthusiastic about or frustrated by the Italian conditions. In their letters they are naturally busy talking about other things. But in January 1770 a few remarks come from the young man: "The opera in Mantua was charming. The orchestra was not bad. In Cremona the orchestra is good and the first violinist is called Spagnoletto," the otherwise critical 14-year-old writes. In the archives we can see that the Cremona orchestra had ten violins, two violas, one cello, three double-basses, two oboes, two horns and a harpsichord.

Did the Italian orchestras leave their mark on Mozart? Possibly. It is striking that for the rest of his life Mozart viewed the cello as a bass instrument. While Haydn, Boccherini and many others wrote virtuoso cello concertos and sonatas, Mozart used his cellists to lay down a foundation, or as the Italians say, a *fondamento*. In much orchestral and chamber music he does not even distinguish between cello and bass. His manuscripts often specify succinctly "Basso", and that covers quite a bit. A concerto with violin, viola and solo cello is abandoned, a cello sonata remains unfinished. In the Concertone for two solo violins there is a small solo segment for cello, that is all. While Haydn fills his symphonies with magnificent cello solos, Mozart avoids them. Only in 1789, when he writes three string quartets for the cello-crazy King Friedrich Wilhelm II of Prussia, does he show what he could have done for solo cello. Perhaps it is coincidental that nothing ever came of it, perhaps it was simply due to a lack of commissions – or else it was because in his youth he had learned in Italy that bass instruments work best in the depths as a foundation for the rest.



MOZART UND DIE BÄSSE

VON CLAUD JOHANSEN

Was ist ein Mozartorchester? Nichts als ein Wort. Mozart arbeitete mit ganz unterschiedlichen Orchestern. Die vier Sinfonien wurden für die große Italienreise der 1770er Jahre oder kurz danach geschrieben. Sie wurden für bestimmte Gelegenheiten komponiert, wobei jedoch nichts darauf hindeutet, dass er sie für die Möglichkeiten der italienischen Orchester komponierte. Er schrieb in etwa wie immer. Die G-Dur-Sinfonie K 110 entstand zwischen den ersten beiden Reisen in Salzburg. Dort wurde sie wahrscheinlich von einem Ensemble gespielt, das normalerweise aus zwei Konzertmeistern sowie 19 „Violinen“ (der Begriff deckte die ersten und zweiten Geigen sowie die Bratschen ab) bestand, außerdem aus einem Cello, drei Bässen, zwei Oboen (die wahrscheinlich auch Flöte spielten), zwei Fagotten, zwei Hörnern, zwei Trompeten und einem Paukenspieler (letztere hatten in vielen Mozartsinfonien frei).

Wir wissen, dass die Sinfonie auf die zweite Italienreise mitkam und im Winter 1771 in Mailand und Brixen mehrmals aufgeführt wurde. Möglich, dass sie so klang wie daheim in Salzburg, wahrscheinlich ist das allerdings nicht, die Italiener hatten einen anderen Spielstil. Italienische Musiker waren bekannt (und später auch berüchtigt) dafür, dass sie improvisierten und den Noten des Komponisten nicht gerade wenig hinzufügten. Der Kammerton lag an den meisten Orten Italiens höher, was den Orchesterklang heller und vielleicht auch schärfer machte. Der Klang des 18. Jahrhunderts ist leider verschwunden, vieles ist und muss also Vermutung bleiben. Hinzu kommt, dass Italien ja kein einheitliches Land war, sondern aus mehreren Fürstentümern, Stadtstaaten und Republiken bestand. Jede Region pflegte ihre eigenen Traditionen. Eine gewisse Gemeinsamkeit wurde allerdings durch die vielen Wandervirtuosen und Opernsänger vermittelt, die von Stadt zu Stadt und von Theater zu Theater zogen. Viele Quellen deuten darauf hin, dass es eine gemeinitalienische Musikästhetik gab, und diese sich von denen anderer Länder unterschied.

Die berühmtesten italienischen Orchester waren an den Opernhäusern von Turin, Mailand und Neapel zu finden. Mozart hörte sie alle und arbeitete mit den beiden ersteren zusammen. Das



Mailänder Orchester hatte 28 Geigen, sechs Bratschen, zwei Celli, sechs Kontrabässe, zwei Flöten, vier Oboen, zwei Fagotte, vier Hörner, zwei Trompeten und Pauken. Die Zahlen lassen sich den alten Besoldungslisten entnehmen, wobei insbesondere zwei Dinge interessant sind: Die größeren italienischen Opernorchester sind fast doppelt so groß wie das Salzburger Hoforchester, und die Bässe haben darin ein ungewöhnliches Gewicht. Auch innerhalb der Bassgruppe wird anders gewichtet. Das Orchester von Neapel hat in den 1780er Jahren zwei Celli und acht Kontrabässe. Das Verhältnis ist also 1:4, was einen ganz anderen Klang ergibt als den, den Mozart (und wir) kennen. Wir sind eher daran gewöhnt, dass zwischen Cello und Bass ein Verhältnis von etwa 2:1 besteht. Hinzu kam, dass zwei oder vier Fagotte oftmals die Basstimme mitspielten (auch wenn das vonseiten des Komponisten nicht vorgeschrieben war). Das verleiht dem Fundament zusätzlich Klang und Kontur. Kennzeichnend für die italienischen Orchester sind die vielen Geigen, während man nur verhältnismäßig wenige Bratschen findet. Kurz gesagt: In Italien tendieren die Orchester dazu, die Spitze und das Fundament des Orchesters zu begünstigen. Die sonore Bassgruppe lässt nach Aussage von Experten selbst einen recht trockenen Theaterraum wie eine Kirche klingen. Der Klang ist bassfundiert und „altmodisch“ wie der eines Barockorchesters. Nicht zufällig besteht italienische Musik aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in erster Linie aus Melodie und Bass. Ein deutscher Reisender berichtet, dass die Italiener ihre Orchester mit mehr Bässen besetzten, und er das Ergebnis überall sehr gut gefunden habe. Außerdem träten die anderen Stimmen praktisch stärker hervor und würden durchaus nicht übertäubt.

Die italienischen Riesenorchester funktionierten wie alle anderen Orchester ohne Dirigent. Die Musiker saßen in langen Reihen parallel zur Bühne. Die eine Hälfte war dem Publikum, die

andere der Bühne zugewandt. Für Sinfonien empfahl ihnen der Schriftsteller Galeazzi, sich an eine Wand zu setzen: „Die Violinen sitzen in zwei Reihen, eine gegenüber der anderen, damit sie einander in die Augen sehen können“, was heißt, dass die Hälfte dem Publikum den Rücken zukehrte. „Wenn es nur zwei Bassinstrumente gibt, sind sie in der Nähe des Cembalos anzubringen, sodass das Cello nahe beim Cembalisten und dem Anführer der Violinen sitzt. Gibt es dagegen mehrere Bassinstrumente, die von guten Berufsmusikern gespielt werden, dann sind einige davon am anderen Ende des Orchesters zu platzieren.“ Die Beschreibung geht noch weiter, wir können sie jedoch an diesem Punkt verlassen, denn die Tendenz ist klar: Die Bassinstrumente sind über das ganze Orchester zu verteilen, um Puls und Intonation zusammenzuhalten, und das Herz des Ensembles bildet ein Cembalist zusammen mit einem Cellisten, einem Bassisten sowie dem Anführer der Violinen. Wenn sie gemeinsam spielen, hängt sich der Rest an. Eine großartige Einrichtung in einer Welt, in der man sich nur ganz wenige Proben leisten konnte.

Das Prinzip galt auch für die kleineren Orchester. Mozart und sein Vater arbeiteten in den Adelspalästen mit mehreren davon zusammen. Auf zeitgenössischen Gemälden und Zeichnungen ist zu sehen, wie das vor sich gehen konnte. Wiederum ein Cembalo als Mittelpunkt, Bassinstrumente nahe beim Cembalisten, eine vereinzelte Bratsche, ein paar erste und zweite Geigen in zwei einander gegenüber liegenden Reihen (auch wenn es insgesamt nur vier sind) und die vorschriftsmäßigen Bläser: die erste Oboe bei der ersten Geige, die zweite Oboe bei der zweiten Geige, doch die beiden Hornisten sitzen immer zusammen. Warum? Weil die Musik des 18. Jahrhunderts so komponiert ist.

Wir wissen nicht, ob Vater und Sohn von den italienischen Zuständen begeistert oder enttäuscht waren. In ihren Briefen haben sie natürlich genug anderes zu erzählen. Im Januar 1770 lässt der junge Mann in einem Brief an seine Schwester jedoch einige Bemerkungen fallen: „Die opera zu mantua ist hübsch gewesen ... das Orchestro ist nicht übel gewesen. Zu Cremona das orchestro gut, und der erste Violinist nemt sich Spagnoletto“ schreibt der ansonsten so kritische Vierzehnjährige. Aus den Archiven ist ersichtlich, dass in dem erwähnten Orchester von Cremona zehn Geigen, zwei Bratschen, ein Cello, drei Kontrabässe, zwei Oboen, zwei Hörner und ein Cembalo spielten.

Hinterließen die italienischen Orchester Spuren? Möglicherweise. Auffällig ist, dass Mozart während seines weiteren Lebens das Cello als Bassinstrument begreift. Während Haydn, Boccherini und viele andere virtuose Cellokonzerte und -sonaten schreiben, nutzt Mozart seine Cellisten dazu, eine Grundlage oder, wie die Italiener sagen, ein „Fondamento“ zu schaffen. In einem Großteil seiner Orchester- und Kammermusik unterscheidet er nicht einmal zwischen Cello und Bass. In seinen Manuskripten heißt es häufig kurz und gut „Basso“, was alles Mögliche abdecken kann. Ein Konzert mit Geige, Bratsche und Solocello wird aufgegeben, eine Cellosonate bleibt unvollendet. Im Concertone für zwei Sologeigen gibt es eine kleine Solopartie für Cello, das ist alles. Während Haydn seine Sinfonien mit herrlichen Cellosoli füllt, macht Mozart einen Bogen darum. Nur als er 1789 drei Streichquartette für den celloversessenen König Friedrich Wilhelm II. von Preußen schreibt, zeigt er, was er für Solocello hätte machen können. Vielleicht war es ein Zufall, dass daraus nie etwas wurde, vielleicht lag es aber auch nur an fehlenden Aufträgen. Oder es lag daran, dass er in seiner Jugend in Italien gelernt hatte, dass es Bassinstrumenten in der Tiefe, als Fundament des übrigen Orchesters, am besten geht.



MOZART OG BASGRUPPEN

AF CLAUD JOHANSEN

Hvad er et Mozart-orkester? Ikke andet end et ord. Han arbejdede med mange slags orkestre, og de var vidt forskellige. De fire symfonier, som er indspillet på denne CD, er skrevet til eller kort tid efter de tre store italiensrejser i 1770'erne. De er komponeret til specifikke lejligheder, men intet tyder på, at han komponerede dem til de italienske orkestres muligheder. Han skrev nogenlunde, som han plejede. G-dursymfonien K 110 er komponeret i Salzburg i perioden mellem de første to rejser. I Salzburg er den sandsynligvis blevet udført af et ensemble, som til daglig bestod af 2 koncertmestre samt 19 "violiner" (hvilket dækkede over første-, andenviolin og bratsch), 1 cello, 3 basser, 2 oboer (der sandsynligvis også spillede fløjte), 2 fagotter, 3 horn, 2 trompeter og en paukespiller (de sidstnævnte havde fri i mange Mozartsymfonier).

Vi ved, at symfonien kom med på den anden italiensrejse og blev opført adskillige gange i vinteren 1771 i Milano og Brixen. Det er muligt, at den klang som hjemme i Salzburg, men det er ikke sandsynligt. Spillestilen var en anden. Italienske musikere var kendte (og senere berygtede) for at improvisere og tilføje ikke så lidt til komponistens noder. Kammertonen var de fleste steder i Italien højere, orkesterklangen dermed lysere og måske også mere skarp. Lyden fra 1700tallet er desværre forsvundet, så meget af dette er og bliver gætteri. Det skal tilføjes, at Italien jo ikke var ét land men en række fyrstendømmer, bystater og republikker. Hver region havde sine traditioner. Men et vist fællesskab blev opretholdt af de mange omreisende virtuoser og operasangere, der drog fra by til by og fra teater til teater. Mange kilder tyder på, at der var en fællesitaliensk musikæstetik, og at den adskilte sig fra andre landes.

De mest berømte italienske orkestre var tilknyttet operahusene i Torino, Milano og Napoli. Mozart hørte dem alle og arbejdede sammen med de to første. Orkestret i Milano havde 28 violiner, 6 bratscher, 2 celloer, 6 kontrabasser, 2 fløjter, 4 oboer 2 fagotter, 4 horn 2 trompeter og pauker. Tallene har vi fra de gamle lønningslister, og især to forhold er interessante: De større italienske operaorkestre er næsten dobbelt så store som hof-orkestret i Salzburg, og de er usædvanligt bas-tunge. Vægtningen inden for basgruppen er også anderledes. Orkestret i Napoli har i 1780'erne 2 celloer og 8 kontrabasser, altså 1:4, hvilket giver en helt anden lyd end den, Mozart (og vi) kender,

hvor forholdet mellem cello og bas er tættere på 2:1. Dertil kommer, at to eller fire fagotter ofte spillede med på basstemmen (også når komponisten ikke foreskriver dem). Det giver bunden yderligere klang og kontur. Karakteristisk for de italienske orkestre er de mange violiner, men bratscher er der forholdsvis få af. Kort sagt: I Italien har orkestrene en tendens til at favorisere toppen og bunden af orkestret. Den sonore basgruppe får ifølge eksperter selv et ret tørt teaterum til at klinge som en kirke. Klangens basfunderet og "gammeldags" som et barokorkester. Det er ikke tilfældigt, at italiensk musik fra anden halvdel af 1700tallet primært består af melodi og bas. En tysk rejsende fortæller: "Italienerne bemander deres orkestre med flere basser end vi, og overalt fandt jeg resultatet meget godt – desuden blev de andre stemmer faktisk mere prominente og var langt fra at være overdøvede".

De italienske kæmpeorkestre fungerede som alle andre orkestre uden dirigent. Musikerne sad på lange rækker parallelt med scenen. Den ene halvdel vendte mod publikum, den anden mod scenen. Til symfonier anbefalede forfatteren Galeazzi dem at sidde op ad en væg: "Violinerne sidder i to rækker, en over for den anden, så de kan se hinanden i øjnene" (det vil sige, at halvdelen af dem sad med ryggen til publikum). "Hvis der kun er to bas-instrumenter, så placer dem i nærheden af cembaloet, således at celloen er tæt ved cembalisten og førsteviolinerne anfører. Men hvis der er flere bas-instrumenter, og de er gode professionelle musikere, så placer nogle af dem i den anden ende af orkestret." Beskrivelsen fortsætter, men vi står af her, for tendensen er klar:



Bas-instrumenterne skal spredes ud over orkestret, for at holde sammen på puls og intonation, og ensembles hjerte er en cembalist i samarbejde med en cellist, en bassist samt violinernes anfører. Når de følges ad, hænger resten på. En glimrende ordning i en verden, hvor der kun var råd til ganske få prøver.

Princippet var det samme i de mindre orkestre. Mozart og hans far arbejdede sammen med flere af dem i adelspalæerne. Vi kan se, hvordan den slags kunne foregå, på malerier og tegninger fra tiden. Igen et cembalo som centrum, bas-instrumenter tæt ved cembalisten, en enkelt bratsch, et par første og andenvioliner i to rækker over for hinanden (også når de kun er 4 i alt) og de foreskrevne blæsere: Første obo hos førsteviolinerne, anden obo hos andenviolinerne, men de to hornister sidder altid sammen. Hvorfor? Fordi sådan er 1700tallets musik komponeret.

Vi ved ikke, om far og søn var begejstrede eller skuffede over de italienske tilstande. I brevene har de naturligt nok travlt med at fortælle om andre ting. Men i januar 1770 kommer der et par bemærkninger fra den unge mand: "Operaen i Mantua var charmerende. Orkestret var ikke dårligt. I Cremona er orkestret godt, og førsteviolinen hedder Spagnoletto." skriver den ellers kritiske 14årige. I arkiverne kan vi se, at det omtalte Cremona-orkester havde 10 violiner, 2 bratscher, 1 cello, 3 kontrabasser, 2 oboer, 2 horn og et cembalo.

Satte de italienske orkestre sig spor? Muligvis. Det er påfaldende, at Mozart resten af livet opfatter celloen som et basinstrument. Mens Haydn, Boccherini og mange andre skriver virtuose cello-koncerter og sonater, bruger Mozart sine cellister til at skabe bund eller, som italienerne siger, "fondamento". I megen orkester- og kammermusik skelner han ikke engang mellem cello og bas. I hans manuskripter hedder det ofte kort og godt "Basso", og det kan dække lidt af hvert. En koncert med violin, bratsch og solocello bliver opgivet, en cellosone forbliver ufuldendt. I Concertonen for to solovioliner er der et lille soloparti for cello, det er alt. Mens Haydn fylder sine symfonier med pragtfulde cellosoloer, går Mozart udenom. Kun, da han i 1789 skriver tre strygekvartetter til den cellotossede kong Friedrich Wilhelm II af Preussen, viser han, hvad han kunne have lavet for solocello. Måske var det et tilfælde, at det aldrig blev til noget, måske skyldes det blot manglende bestillinger. Eller også var det, fordi han i sin ungdom havde lært i Italien, at basinstrumenter har det bedst i dybden som fundament for resten.



ADAM FISCHER



The Hungarian-born Adam Fischer originates from Budapest and began his studies of conducting and composition at the Liszt Ferenc Academy of his home town. Further studies were completed with the legendary Hans Swarovsky in Vienna. Adam Fischer regularly conducts at all the major opera houses in Europe and the USA. His collaboration with the Wiener Staatsoper began in 1973, where he has led a large number of performances and highly successful premieres. In 1984 he gave his début at the Paris Opera (*Der Rosenkavalier*) and in 1986 at La Scala in Milan (*The Magic Flute*). In 1994 he made his début at the Metropolitan Opera New York with *Otello*. As of 2001 Adam Fischer also holds the position of General Music Director at the National Theatre of Mannheim. In 2001 he gave his premiere performance of Wagner's *Der Ring des Nibelungen* at Bayreuth. These performances were met with outstanding international media acclaim, which culminated in 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 of which he is also General Musik Director.

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 up until 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 presently 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 in Budapest geboren studierte Adam Fischer Komposition und Dirigieren zunächst in Budapest und dann in der Klasse von Hans Swarovsky in Wien.

Adam Fischer dirigiert regelmäßig an den größten Opernhäusern Europas und der USA. Der Beginn seiner Zusammenarbeit mit der Wiener Staatsoper geht ins Jahr 1973 zurück. An diesem Haus hat er u.a. eine Reihe von Neuproduktionen geleitet. 1984 debütierte er an der Pariser Oper mit *Der Rosenkavalier*, 1986 an der Mailänder Scala mit *Die 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 *Der 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 Haydnssaal 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 den 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 *Rosenkavaleren*, i 1986 på La Scala med *Tryllefløjten*. Metropolitan-debuten var i 1994 med Verdis *Otello*. I 2001 blev Adam Fischer udnævnt til musikchef ved Mannheim Operaen. Samme år debuterede han ved Bayreuth Festspillene med en succesombrust udgave af *Ringen*, 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 Eistenstadt og det Østrig-Ungarske Haydnorkester, med hvem han har indspillet alle Joseph Haydns symfonier i den autentiske Haydn-sal i Esterhazys slot.

I 1998 tiltrådte han som chefdirigent for DR UnderholdningsOrkestret, og har her fokuseret på Mozart-repertoiret, først og fremmest ved indspilningerne af alle Mozarts *opere serie*. *Mitridate*, *Lucio Silla*, *Il Re Pastore* og *Idomeneo* er allerede udgivet, og *La Clemenza di Tito* følger senere.



DANISH NATIONAL CHAMBER ORCHESTRA/ DAS DÄNISCHE KAMMERORCHESTER

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 transparent sound 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 herausragendsten 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 entwickelt hat. 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.

Ritmisk spændstighed, klangskønhed, glød ... mange er kravene, der stilles til orkestrets musikere, og evnen til at være fleksibel 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 RadioUnderholdningsOrkestrets 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, Copenhagen 2009
Recording Producer: John Frandsen
Sound Engineer: Lars C. Bruun
Executive Producer and Artistic Manager: Tatjana Kandel

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

Nordea Danmark-fonden is primary sponsor for the recording of the collected Mozart-symphonies with Adam Fischer and the Danish National Chamber Orchestra.

®&© 2009 DRS 9

Goffigering Amadei Mozart

W.A. MOZART SYMPHONIES VOL. 4 (1771)

SYMPHONY IN G MAJOR, NO. 12, KV 110 (75B) (1771)

- | | |
|--------------------|------|
| 1. Allegro | 5:38 |
| 2. Andante | 3:30 |
| 3. Menuetto & Trio | 3:18 |
| 4. Allegro | 1:50 |

SYMPHONY IN C MAJOR, KV 96 (111B) (1771)

- | | |
|--------------------|------|
| 5. Allegro | 1:46 |
| 6. Andante | 3:58 |
| 7. Menuetto & Trio | 2:44 |
| 8. Molto allegro | 2:52 |

SYMPHONY IN F MAJOR, NO. 13, KV 112 (1771)

- | | |
|---------------------|------|
| 9. Allegro | 3:42 |
| 10. Andante | 3:03 |
| 11. Menuetto & Trio | 1:43 |
| 12. Molto allegro | 2:04 |

SYMPHONY IN A MAJOR, NO. 14, KV 114 (1771)

- | | |
|----------------------|------|
| 13. Allegro moderato | 6:45 |
| 14. Andante | 4:24 |
| 15. Menuetto & Trio | 2:41 |
| 16. Molto allegro | 3:56 |

Total playing time 54:14

ADAM FISCHER

THE DANISH NATIONAL CHAMBER ORCHESTRA

NY STREGKODE fra Hans

7 47313 15426 5

