



Mozart Symphonies 29 & 33 Clarinet Concerto

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN
ERNST SCHLADER · BERNHARD FORCK

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Symphony No. 29 in A Major, K. 201

1	I. Allegro moderato	9. 16
2	II. Andante	9. 01
3	III. Menuetto	3. 34
4	IV. Allegro con spirito	6. 53

Clarinet Concerto in A Major, K. 622 *

5	I. Allegro	12. 26
6	II. Adagio	6. 46
7	III. Rondo. Allegro	8. 40

Symphony No. 33 in B-Flat Major, K. 319

8	I. Allegro assai	6. 32
9	II. Andante moderato	4. 21
10	III. Menuetto	2. 59
11	IV. Finale. Allegro assai	9. 11

Total playing time: 79. 45

* Ernst Schlader, basset clarinet

Akademie für Alte Musik Berlin
Bernhard Forck, concertmaster

Violin 1

Bernhard Forck
Gudrun Engelhardt
Thomas Graewe
Barbara Halfter
Kerstin Erben

Violin 2

Elfa Rún Kristinsdóttir
Dörte Wetzel
Edburg Forck
Erik Dorset
Erika Takano-Forck

Viola

Ildiko Ludwig
Sabine Fehlandt
Annette Geiger

Cello

Katharina Litschig
Barbara Kernig

Double Bass

Christine Sticher

Flute

Christoph Huntgeburth
Emiko Matsuda

Oboe

Xenia Löffler
Michael Bosch

Basset Clarinet

Ernst Schlader

Bassoon

Christian Beuse
Eckhard Lenzing

Horn

Jana Švadlenková
Miroslav Rovenský



Never far from the stage

Mozart's **A Major Symphony No. 29** was written in 1774, a year after returning to Salzburg with his father from their final Italian tour. It is well known that the Mozarts' relations with the new Prince-Archbishop, Hieronymus von Colloredo, were not always easy, though posterity has been partial in its assessment. (The film *Amadeus* has not helped.) By eighteenth-century standards, the behaviour of both musicians was 'difficult', though few musicians would have welcomed Colloredo's austerity (aesthetic and financial). Nonetheless, Mozart had opportunity to write for the 'Rome of the North', a transalpine, Baroque capital with a long musical history, in a variety of genres, the symphony included.

Scored, as typical for Mozart's 'early' symphonies, for strings, two oboes, and two horns, it opens with a theme of appoggiatura-laden octave falls, which

scarcely seems melodic, yet whose progress presents a well-nigh operatic study in formal and dramatic momentum, dynamic contrasts included. With no composer are instrumental and dramatic music more intimately connected. The D Major *Andante* breathes the air of the Salzburg serenade, on the cusp of chamber and orchestral music, muted violins very much part of its character. Again, keen dynamic contrast, especially during the recapitulation, suggests a narrative that may lie beyond words yet which is no less dramatic for that. The minuet's opening dotted rhythms and trills prove almost quixotic, suggestive of Haydn or even Beethoven; metamorphosis into *fortissimo* fanfares reminds us they have no monopoly in such motivic transformation. A warmer yet chromatically inflected E Major trio offers balm. The 'hunting' finale plays with its models, extending thematic figuration in a fashion that both signals formal staging posts and comes halfway to C.P.E. Bach-like mannerism; or rather, it might, were

Mozart's dramatic impetus not so sure and strong as to sweep all before it.

Completed in early October 1791, the Viennese **Clarinet Concerto** was not only Mozart's last concerto, but his last instrumental work, although material for an earlier version (the Bassett Horn Concerto in G Major, KV 584b/621b) was composed in 1789. Long synonymous with 'autumnal', the work has latterly attracted performances of greater vigour, in reaction against Romantic sentimentality, as well as favouring revival of the 'basset' instrument on which Mozart's great friend Anton Stadler performed it — as for *Così fan tutte*, *La clemenza di Tito* (for whose premiere he travelled to Prague with Mozart), and the Clarinet Quintet. Mozart despatched the score to Stadler, still in Bohemia, who probably gave the premiere at a benefit concert on 16 October. One way or another — lost, pawned, or stolen — the manuscript went missing. When the Concerto was published in 1801, it was in a

version without the lower notes, as if it had never been written for the basset clarinet at all.

It is difficult, though, not to sense — as in, say, the Piano Concerto no.23, also in A major — a world of fathomless emotions that involve, without being restricted to, a typically Mozartian strong fragility of smiling through tears. This was, after all, the composer of the erotic agonies of *Così* and the otherworldly poignancy of the contemporaneous *Zauberflöte*. Which is not to say that it cannot be fun too: of course it can — and should — for here is a musical dramatist of Shakespearean proportions. Light scoring — two flutes, two bassoons, two horns, and strings — reminds us this is a woodwind, not a piano, concerto. Indeed, throughout the mood is often close to chamber music; the soloist will 'accompany' others as well as taking centre stage. Leaving aside mood and balance between the elegiac and high(er) spirits, there is definite 'lateness'



to the canonic writing heard as early as the opening *tutti*. There is subtlety and substance in the string parts to match the composer's quartet (or Clarinet Quintet) writing. Made to work hard, with little time to rest — and, as ever in Mozart, nowhere to hide — the soloist must ensure clarinet lines 'flow', to borrow the composer's demand for piano *cantabile*, 'like oil'.

The D Major *Adagio*, as songful as it is soulful, unfolds aria-like—although that 'like' is crucial. Mozart draws from opera but never simply writes as if this were another genre; he knows forces, capabilities, and expectations, especially when he stretches them, too well for that. A hymn-like quality, familiar from *Die Zauberflöte* and other Masonic music — Stadler was a member of the Craft too — hints at a resignation whose 'lateness' seems almost to beckon the world of Brahms. The sonata-rondo form of the finale recalls that to the A major Piano Concerto, as does the sense of fairyland, though as ever, Mozart's created

world is specific, not generic. Again, minor-mode passages and episodes remind us that Mozartian comedy, be it on stage or in the concert hall, is almost never without melancholy.

Written in 1779, Mozart's **Symphony No. 33** was his penultimate Salzburg symphony. It was initially a three-movement work after the Italianate model popular in Alpine Salzburg, a Minuet and Trio added a few years later, perhaps 1785, probably for performance in Vienna, where four movements were typical. The most strikingly 'forward-looking' feature is the high level of motivic cohesion, within and between movements. The first, third and fourth movements all open with a downward octave leap, B-flat to B-flat, audible to all. The generative variety of melodic profusion following opening statements is more striking still. Finely crafted balance between fundamentally diatonic harmonic rhythm and sinuous melodic chromaticism characterises the

first movement. So does the startling — with hindsight — appearance of a four-note contrapuntal tag that would reappear in the finale of the *Jupiter* Symphony. It is more immediately relevant to consider its previous appearance in the 'Credo' to the *Missa brevis*, KV 192/186f, and general adherence to South German contrapuntal tradition as seen in Johann Joseph Fux's *Gradus ad Parnassum*; as well as its reappearance in the second movement's development and, slightly modified, as thematic material for that to the finale too.

Experimentation may not be so overt in this Symphony as in some immediate predecessors; it is, in any case, rarely a prevailing characteristic of Mozart's symphonism. Nevertheless, reversal of events in the slow movement's recapitulation, the second subject's return preceding that of the first, offers formal 'deviation', albeit one with precedent in earlier works, as satisfying as it is

surprising. More noteworthy still, however, is the movement's serenade-like grace, serenity and warmth. A small wind section — two bassoons added to that of No.29 — shows we need not wait for the Vienna Mozart for fusion of the sensuous and intellectual. Such a dialectic also informs the 'Viennese' third movement, the ready cliché of Trio 'relaxation' undoubtedly true of this brief serenade. The Minuet's own sterness in miniature seems to prefigure the neo-classicism of *Tito*. The finale offers ebullience, contrapuntal mastery, orchestral virtuosity, and operatic sense of characterisation, oboes and horns taking a leading role, in which all the world is truly a stage. In 1786, the year of *Le nozze di Figaro*, Mozart would sell a copy of this symphony, together with Nos. 34 and 36 and three piano concertos, to the Fürstenberg court at Donaueschingen, attesting to a more extended after-life than for most of his Salzburg symphonies.

Mark Berry



An enigmatic clarinet

At the end of the 1780s, the Viennese court clarinetist Anton Paul Stadler developed a new instrument together with the imperial-royal court instrument maker Theodor Lotz. It had an expanded tonal range, and they called it an Inventionsklarinette (invention clarinet). Since no examples of it have survived, for a long time there was insufficient information to know the exact shape of the instrument that is now known as the basset clarinet. It was only in the 1990s, when program notes from Stadler's performances in Riga from 1794 with roughly engraved images were found, that the secret of the actual appearance and functionality of this instrument was discovered.

So what is special about the basset clarinet? Its range is five semitones lower than that of a conventional clarinet and makes it possible to compose for a range of more than four octaves. The additional tones are produced by special long-style keys that are operated

with the thumb of the right hand. In order to play even lower, an unusual amount of physical effort is required: if — in addition to these keys — the player closes the lowest tone hole with his leg or knee, the instrument's lowest note B is reached.

Thanks to its striking bell, which is reminiscent of a hollowed-out ball, the basset clarinet also has a suggestive and intimate sound. At the time, playing quietly was considered a specialty of Stadler, about whom people wrote with admiration that "one almost believes he doesn't blow."

Not only Stadler's clarinet, for which he supposedly never paid the instrument maker Lotz, but also the original sheet music of the clarinet concerto was unfortunately lost. Around 1801, three publishers published prints of the clarinet concerto, but in versions for the much more popular clarinet in A, therefore missing the particularly attractive low tones of the basset clarinet. As a result, the clarinet part was significantly cut, a

practice that remains often common in performances to this day.

On this recording, however, a clarinet part is used, which is designed taking all known sources into account and includes the basset tones. The instrument used was reconstructed from boxwood by the Innsbruck master instrument maker Prof. Rudolf Tutz. The illustrations on the program notes from Riga served as a model, although the number and mechanics of the keys are not clearly shown.

With a historical basset clarinet, the forked handles, i.e. handles in which holes remain open between the resting fingers, produce a particularly wide range of different timbres. Only then do numerous tongue-in-cheek details within Mozart's composition become apparent, which could have arisen from his humorous friendship with Anton Stadler. For example, certain sequences of notes in the first movement are almost unplayable and have a ghostly sound due to the demanding

fingering technique. Mozart knew the clarinet very well, and in his composition instructions, he advised his student Thomas Attwood to only write for the clarinet in C and F Major. This indicates that he deliberately challenged his friend Stadler in terms of playing technique.

Ernst Schlader & Linus Bickmann
(translation: Calvin B. Cooper)



Nie weit von der Bühne entfernt

Mozart schrieb seine **Symphonie Nr. 29** in A-Dur im Jahr 1774, ein Jahr nachdem er mit seinem Vater von ihrer letzten Italien-Tournee nach Salzburg zurückgekehrt war. Es ist weithin bekannt, dass die Beziehungen von Familie Mozart zum neuen Fürsterzbischof Hieronymus von Colloredo nicht immer einfach waren, wobei die Nachwelt in ihrer Einschätzung darüber ziemlich parteiisch ist. (Und der Film „Amadeus“ hat dabei nicht geholfen.) Nach den Maßstäben des achtzehnten Jahrhunderts war das Verhalten der beiden Musiker „schwierig“, aber wahrscheinlich hätten auch nur wenige Künstler Colloredos Strenge hinsichtlich ästhetischer und finanzieller Aspekte begrüßt. Nichtsdestotrotz hatte Mozart die Möglichkeit, für das „Rom des Nordens“, die in den Alpen gelegene barocke Metropole mit der langen Musikgeschichte, Werke aus vielzähligen Genres zu schreiben, die Symphonie eingeschlossen.

Wie es für Mozarts „frühe“ Symphonien üblich war, ist sie für Streicher, zwei Oboen und zwei Hörner komponiert. Sie beginnt mit einem Thema mit vorschlagsreichen Oktavsprüngen, das kaum melodisch zu sein scheint, dessen weiterer Verlauf aber eine nahezu opernhafte Studie ist im Hinblick auf formalen Aufbau, dramatischen Impetus und dynamische Kontraste. Bei keinem anderen Komponisten sind Instrumental- und Opernmusik so eng miteinander verflochten. Das *Andante* in D-Dur atmet den Hauch einer Salzburger Serenade, auf dem Scheitelpunkt zwischen Kammer- und Orchestermusik, wobei die gedämpften Violinen einen großen Teil des Satzcharakters ausmachen. Wieder deutet hier und besonders in der Reprise ein scharfer dynamischer Kontrast auf eine Erzählung hin, die vielleicht jenseits aller Worte liegen mag, aber darum nicht weniger dramatisch ist. Die punktierten Rhythmen und Triller am Beginn des *Menuetts* wirken fast phantastisch, lassen an Haydn oder sogar Beethoven denken;

ihre Metamorphose in Fortissimo-Fanfaren erinnert uns daran, dass die beiden kein Monopol auf derartige motivische Verwandlungen haben. Ein wärmeres, aber chromatisch modulierendes Trio in E-Dur bringt Balsam für die Seele. Das „Jagd“-Finale spielt mit seinen historischen Vorlagen, indem es deren Gestaltung in einer Weise ausbaut, die sowohl formale Zwischenstationen markiert als sich auch dem Manierismus von C.P.E. Bach annähert; oder besser gesagt sich annähern könnte, wenn Mozarts dramatische Triebkraft nicht so selbstsicher und stark wäre, dass sie alles hinwegfegen würde.

Das Anfang Oktober 1791 fertiggestellte Wiener **Klarinettenkonzert** war nicht nur Mozarts letztes Konzert, sondern ebenfalls sein letztes Instrumentalwerk, auch wenn Material für eine frühere Version (das Bassethornkonzert in G-Dur, KV 548b/621b) bereits 1789 komponiert wurde. Lange Zeit als melancholisches Spätwerk betrachtet, wurde das Konzert

in den letzten Jahren mit mehr Verve zur Aufführung gebracht, einerseits als Abkehr von einer romantisch-sentimentalen Klangvorstellung, andererseits zugunsten der Wiederbelebung der Bassettklarinetten, auf der Mozarts enger Freund Anton Stadler es einst spielte – wie auch „Cosi fan tutte“, „La clemenza di Tito“ (für deren Premiere er mit Mozart nach Prag reiste), und das Klarinettenquintett. Mozart schickte die Partitur zu Stadler, der sich noch in Böhmen aufhielt und die Uraufführung wahrscheinlich am 16. Oktober bei einem Benefizkonzert spielte. Auf die ein oder andere Weise – verloren, verpfändet oder gestohlen – ging das Manuskript verloren. Als das Konzert schließlich 1801 im Druck veröffentlicht wurde, lag es in einer Version ohne die tiefen Töne vor, als wäre es nie für die Bassettklarinetten geschrieben worden.

Es ist schwer, darin nicht die Welt der unergründlichen Emotionen zu spüren – wie übrigens auch im Klavierkonzert



Nr. 23, ebenfalls in A-Dur —, die, ohne darauf beschränkt zu sein, eine für Mozart typische große Zerbrechlichkeit zeigen, wie ein Lächeln unter Tränen. War er doch schließlich der Komponist der erotischen Qualen in „Cosi“ und der Eindringlichkeit der Jenseitswelt der zeitgleich entstandenen „Zauberflöte“. Das soll nicht heißen, dass nicht auch Spaß dabei sein könnte: Natürlich ist er das — und das soll er auch sein — da hier ein musikalischer Dramatiker von Shakespeare'schem Format am Werk ist. Die kleine Besetzung von zwei Flöten, zwei Fagotten, zwei Hörnern und Streichern erinnert uns daran, dass es ein Holzbläserkonzert ist, kein Klavierkonzert. Die Charakteristik ist sogar durchweg kammermusikalisch; die Solistin oder der Solist „begleitet“ andere genauso wie sie oder er solistisch im Mittelpunkt steht. Abgesehen von der Stimmung und dem Gleichgewicht zwischen elegischer und ausgelassen(er) er Stimmung gibt es eine deutliche „Reife“ in der kanonischen Komposition, die

bereits im ersten *Tutti* zu hören ist. In den Streicherstimmen kommt eine Subtilität und eine Substanz zum Tragen, die der Machart der Streichquartette (oder des Klarinettenquintetts) des Komponisten gleichen. Die Solistin oder der Solist wird stark gefordert, hat so gut wie keine Zeit sich auszuruhen — und kann sich wie immer in Mozarts Werken kaum verstecken. Sie oder er muss sicherstellen, dass die Klarinettenlinien „wie Öl fließen“, um der Forderung des Komponisten nach einem *piano cantabile* nachkommen zu können.

Das Adagio in D-Dur, so sanglich wie seelenreich, entwickelt sich arienhaft, wobei das „-haft“ dabei entscheidend ist. Mozart bedient sich am Opernstil, aber schreibt nie einfach so, als würde es sich nur um ein anderes Genre handeln; dafür kennt er die Kräfte, Möglichkeiten und Erwartungshaltungen zu gut, besonders wenn er sie überstrapaziert. Eine hymnische Qualität, bekannt aus der „Zauberflöte“ oder anderer Freimaurer-Musik — Anton

Stadler war ebenfalls Mitglied des Ordens — deutet auf eine Resignation hin, deren „Reife“ beinahe die Welt von Brahms heraufzubeschwören scheint. Die Sonaten-Rondo-Form des Finales lässt an das des A-Dur-Klavierkonzerts denken, genauso wie der Sinn für das Märchenhafte, obwohl die von Mozart geschaffene Welt wie immer spezifisch ist, nicht generisch. Wiederum erinnern uns mollartige Passagen und Episoden daran, dass die Mozart'sche Komödie — sei es auf der Opernbühne oder im Konzertsaal — beinahe nie ohne Melancholie auskommt.

Mozarts **Symphonie Nr. 33** von 1779 war seine vorletzte Salzburger Symphonie. Ursprünglich folgte sie als dreißigstes Werk dem in der Alpenstadt Salzburg beliebten italianisierten Modell. Ein Menuett mit Trio wurde ein paar Jahre später ergänzt, vermutlich 1785 und für Aufführungen in Wien, wo vier Sätze gebräuchlich waren. Der am meisten auffallende „zukunftsweisende“

Charakterzug ist die hohe Dichte an motivischen Zusammenhängen innerhalb und zwischen den Sätzen. Der erste, dritte und vierte Satz beginnen alle mit einem nach unten gerichteten Oktavsprung, von B zu B, hörbar für alle. Noch auffälliger ist die lebendige Vielfalt an melodischem Überfluss nach den einleitenden Takten. Der erste Satz zeichnet sich durch ein fein ausgearbeitetes Gleichgewicht zwischen grundlegend diatonisch-harmonischem Rhythmus und geschmeidiger melodischer Chromatik aus. Dies gilt auch für das — in der Rückschau — verblüffende Auftauchen eines kontrapunktischen Motivs aus vier Noten, das später im Finale der „Jupiter-Symphonie“ wieder auftauchen wird. Von unmittelbarer Bedeutung ist ihr früheres Vorkommen im Credo der Missa brevis, KV 192/186f, und das allgemeine Festhalten an der süddeutschen kontrapunktischen Tradition wie in Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum*. Auch taucht das Motiv erneut in der Durchführung des zweiten Satzes auf und leicht abgewandelt



auch als thematisches Material für die Durchführung des Finales.

Experimentiert wird in dieser Symphonie nicht so offensichtlich wie in einigen ihrer Vorgängerwerke; aber das ist ohnehin selten ein vorherrschender Charakterzug von Mozarts symphonischem Schaffen. Nichtsdestotrotz bietet die Umkehrung der Ereignisse in der Reprise des langsamen Satzes, bei der die Rückkehr des zweiten Themas der des ersten Themas vorausgeht, eine formale "Abweichung" — wenn auch eine, die bereits in früheren Werken zu finden ist —, die ebenso angenehm wie überraschend ist. Noch bemerkenswerter ist jedoch die serenadenhafte Anmut, Heiterkeit und Wärme des Satzes. Ein kleiner Bläusersatz — zwei Fagotte mehr als in der Symphonie Nr. 29 — zeigt, dass wir für die Verschmelzung vom Sinnlichen mit dem Intellektuellen nicht auf den Wiener Mozart warten müssen. Eine solche Dialektik findet sich auch im dritten „Wiener“ Satz, und das typische Klischee

eines auf Entspannung zielenden Trios trifft zweifellos auf diese kurze Serenade zu. Die dem Menuett eigene Strenge im Miniaturformat scheint Mozarts neuen Klassizismus in „Tito“ vorwegzunehmen. Das Finale bietet Überschwang, kontrapunktische Meisterschaft, orchestrale Virtuosität und eine opernhafte Ausführung — mit Oboen und Hörnern in einer Hauptrolle —, bei der wahrhaftig die ganze Welt eine Bühne ist. Im Jahr 1786, dem Entstehungsjahr von „Le nozze di Figaro“, verkaufte Mozart eine Kopie dieser Symphonie zusammen mit den Schwesterwerken Nr. 34 und 36 und drei Klavierkonzerten an den Fürstenbergischen Hof in Donaueschingen, was von einem längeren Nachleben zeugt als es bei den meisten seiner Salzburger Symphonien der Fall ist.

Mark Berry

(German translation: Christina Gembaczka)

Eine geheimnisvolle Klarinette

Ende der 1780er Jahre entwickelte der Wiener Hofklarinetist Anton Paul Stadler gemeinsam mit dem Kaiserlich-Königlichen Hofinstrumentenbauer Theodor Lotz ein neues Instrument mit einem erweiterten Tonumfang, das er als Inventionsklarinette bezeichnete. Da von ihr keine Exemplare erhalten sind, war man lange Zeit über die Gestalt des heute als Bassettklarinette bezeichneten Instruments nicht ausreichend informiert. Erst seit den 1990er Jahren, als Programmzettel von Auftritten Stadlers in Riga aus dem Jahr 1794 mit grob gestochenen Abbildungen gefunden wurden, kam man dem Geheimnis um das tatsächliche Aussehen und die Funktionalität dieses Instruments näher auf die Spur.


Was ist nun das Besondere der Bassettklarinette? Der Tonumfang reicht um fünf Halbtöne tiefer als jener einer herkömmlichen Klarinette und ermöglicht es, für einen Ambitus von mehr als vier

Oktaven zu komponieren. Die zusätzlichen Töne werden durch spezielle Langstillklappen, die mit dem Daumen der rechten Hand bedient werden, erzeugt. Um noch tiefer zu spielen, ist ein ungewöhnlicher Körpereinsatz gefragt: Schließt der Spieler zusätzlich zu diesen Klappen mit seinem Bein oder Knie das unterste Tonloch, wird der tiefste Ton H erreicht.

Durch ihren auffälligen Schalltrichter, der an eine ausgehöhlte Kugel erinnert, erhält die Bassettklarinette zudem einen suggestiven und intimen Klang. Gerade das leise Spielen galt seinerzeit als eine Spezialität Stadlers, über den man mit Bewunderung schrieb, „fast glaubet man, er blase nicht“.

Nicht nur Stadlers Klarinette, die er übrigens dem Instrumentenbauer Lotz angeblich niemals bezahlt hat, sondern auch die Originalnoten des Klarinettenkonzertes gingen leider verloren. Um 1801 erschienen zwar bei gleich drei Verlagen Drucke des Klarinettenkonzertes, allerdings in Fassungen





Concert-Anzeige.

Morgen Dienstag den 21^{ten} März, wird Herr Stadler, Kaysrl. Königl. Kammermusikus, mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung im hiesigen Schauspielhause, mit gütiger Beyhülfe der musikalischen Gesellschaft, sein drittes, und letztes Concert geben, worinn er sich zur Veränderung auf dem Bassett-Horn hören lassen wird.

Dies Instrument ist von eben der Beschaffenheit wie seine Inventions Clarinette, hat einen Umfang von Vier Oktaven, und drey halb Töne mehr in der Tiefe, als das sonst gewöhnliche Bassett-Horn.

Stücke sind folgende:
Erster Theil.

für die weit populärere Klarinette in A und somit ohne die gerade reizvollen tiefen Töne der Bassettklarinette. Die Klarinettenstimme wurde dadurch wesentlich beschnitten, eine Praxis, die in Aufführungen bis heute oft gebräuchlich ist.

Bei der vorliegenden Album-Aufnahme findet dagegen eine Klarinettenstimme Verwendung, die unter Berücksichtigung aller bekannter Quellen eingerichtet ist und um die Bassett-Töne ergänzt ist. Das verwendete Instrument wurde aus Buchsbaumholz vom Innsbrucker Instrumentenbaumeister Prof. Rudolf Tutz rekonstruiert. Als Vorlage dienen die Abbildungen auf den Programmzetteln aus Riga, aus denen allerdings die Anzahl und Mechanik der Klappen nicht eindeutig hervorgeht.

Mit einer historischen Bassettklarinette ergeben sich durch die Gabelgriffe, d.h. Griffe, in denen zwischen aufgelegten Fingern Löcher offen bleiben, besonders viele verschiedene Klangfarben. Erst so werden auch zahlreiche augenzwinkernde Details in Mozarts Komposition ersichtlich, die seiner humorvollen Freundschaft mit Anton Stadler entsprungen sein könnten. So sind etwa bestimmte Tonfolgen im ersten Satz aufgrund der anspruchsvollen Grifftechnik kaum spielbar und klanglich gespenstisch. Mozart, der über die Klarinette bestens Bescheid wusste und in Kompositionsanweisungen seinen Schüler Thomas Attwood etwa anwies, für die Klarinette nur in C- und F-Dur zu schreiben, forderte damit seinen Freund Stadler spieltechnisch ordentlich heraus.

Ernst Schlader & Linus Bickmann

Theaterzettel-Sammlung der Akademischen Bibliothek Lettland.

Abdruck mit freundlicher Genehmigung durch den Leiter der Abteilung Rara, Herrn Valdis Mazulis.

Theatre playbill collection of the Latvian Academic Library.

Reprinted with the kind permission of the Head of the Rara Department, Mr Valdis Mazulis.



The Akademie für Alte Musik Berlin (Akamus) was founded in 1982 in Berlin. Since its beginnings, it has become one of the world's leading chamber orchestras on period instruments and can look back on an unprecedented history of success. Whether in New York or Tokyo, London or Buenos Aires: Akamus is a regular and much sought-after guest on the most important European and international concert stages. For over 35 years, the orchestra has been playing a subscription series at the Konzerthaus Berlin. But the musical heart of Akamus also beats for music theatre: at the Berlin State Opera, the ensemble has regularly dedicated itself to baroque opera since 1994. Akamus performs under the changing direction of its two concertmasters Bernhard Forck and Georg Kallweit as well as selected conductors. The ensemble has a particularly close and long-standing artistic partnership with René Jacobs. The ensemble's recordings have won all the major recording awards, including the Grammy Award, Diapason d'Or, Gramophone Award, Choc de l'année and the Annual Prize of the German Record Critics. In 2006 the orchestra received the Telemann Prize of the City of Magdeburg, and in 2014 the Bach Medal of the City of Leipzig.

1982 in Berlin gegründet, gehört die Akademie für Alte Musik Berlin (kurz Akamus) heute zur Weltspitze der historisch informiert spielenden Kammerorchester und kann auf eine beispiellose Erfolgsgeschichte verweisen.

Ob in New York oder Tokyo, London oder Buenos Aires: Akamus ist ständiger und vielgefragter Gast auf den wichtigsten europäischen und internationalen Konzertpodien. Im Kulturleben seiner Heimatstadt Berlin ist Akamus ein zentraler Pfeiler. Seit über 35 Jahren gestaltet das Orchester eine Abonnement-Reihe im Konzerthaus Berlin. Das musikalische Herz von Akamus schlägt aber auch für das Musiktheater: An der

Berliner Staatsoper widmet sich das Ensemble seit 1994 regelmäßig der Barockoper. Das Ensemble musiziert unter der wechselnden Leitung seiner Konzertmeister Bernhard Forck und Georg Kallweit sowie ausgewählter Dirigenten. Besonders mit René Jacobs verbindet das Ensemble eine enge und langjährige künstlerische Partnerschaft. Aufnahmen des Ensembles wurden mit allen bedeutenden Schallplattenpreisen ausgezeichnet, darunter Grammy Award, Diapason d'Or, Gramophone Award und der Choc de l'année sowie der Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik. 2006 erhielt das Orchester den Telemann-Preis der Stadt Magdeburg, 2014 die Bach-Medaille der Stadt Leipzig.



Akademie für Alte Musik Berlin
© Uwe Arens



Ernst Schlader, born in Salzkammergut (Upper Austria), studied clarinet and organ as well as musicology and knowledge management in Linz, The Hague and Frankfurt. In 2012 he received the Upper Austrian Science Talent Promotion Award for his dissertation on the composer Georg Pasterwiz (1730–1803). Until 2017 he worked as an honorary professor for historical clarinet instruments at the State University of Music in Trossingen. He currently teaches at the University of Music and Performing Arts Vienna and at the Art University of Graz. As a musician and musicologist, Ernst Schlader has been working with historical clarinets for many years. Thanks to his archival research, numerous compositions were made available to the public again. He is a member of the Akademie für Alte Musik Berlin, and also performs, among other things, with the Collegium 1704, the Concentus Musicus Vienna, the Australian Chamber Orchestra and the New Orchestra Cologne. His work as a soloist, chamber and orchestral musician is documented on over 50 albums.

Ernst Schlader, geboren im oberösterreichischen Salzkammergut, studierte Klarinette, Orgel, Alte Musik, Musikwissenschaft und Wissens-Management in Linz, Den Haag und Frankfurt am Main. 2012 erhielt er für seine Dissertation über den Komponisten Georg Pasterwiz (1730–1803) die Talentförderungsprämie für Wissenschaft des Landes Oberösterreich. Bis 2017 war er als Honorar-Professor für historische Klarinetteninstrumente an der Staatlichen Hochschule für Musik in Trossingen tätig. Aktuell unterrichtet er an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und an der Kunst-Universität Graz. Als Musiker und Musikwissenschaftler beschäftigt sich Ernst Schlader seit vielen Jahren mit historischen Klarinetten. Durch seine Archivforschungen konnten zahlreiche Kompositionen der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht werden. Er ist Mitglied der Akademie für Alte Musik Berlin, außerdem musiziert er u. a. mit dem Collegium 1704, dem Concentus Musicus Wien, dem Australian Chamber Orchestra und dem Neuen Orchester Köln. Sein Wirken als Solist, Kammer- und Orchestermusiker ist auf über 50 Alben dokumentiert.



© Marianne Feiler



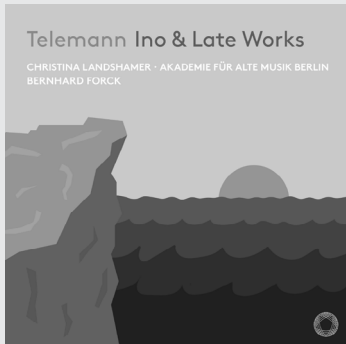
Also available on PENTATONE



PTC5187059



PTC5186275



PTC5187072



PTC5186987

Acknowledgements

PRODUCTION TEAM

Executive producer **Renaud Loranger**

A&R coordinator **Miljana Parcetic**

Recording producer **Michael Havenstein** | Balance engineer **Benedikt Schröder** (Teldex)

Cover design **Marjolein Coenrady** | Liner notes **Mark Berry**

German translation **Christina Gembaczka**

Product management & Design **Kasper van Kooten**

This album was recorded at the Teldex Studio in Berlin, Germany, 22-25 October 2023.

Kindly supported by Freunde und Förderer der Akademie für Alte Musik Berlin e.V.



PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Sean Hickey**

Director Marketing & Business Development **Silvia Pietrosanti**

Head of Catalogue, Product & Curation **Kasper van Kooten**





Sit back and enjoy



Track	Time	Genre
1.
2.
3.
4.
5.

Track 1: ...

Track 2: ...

Track 3: ...

Track 4: ...

Track 5: ...

Track 6: ...

