

15. und 16. Dezember 2017
Semperoper

**SONDERKONZERT MIT
EHRENDIRIGENT HERBERT BLOMSTEDT**

Herbert

BLOMSTEDT

Martin

HELMCHEN



SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN



15. und 16. Dezember 2017
Semperoper

SONDERKONZERT MIT
EHRENDIRIGENT HERBERT BLOMSTEDT

Herbert
BLOMSTEDT
Martin
HELMCHEN

Kunst zählt zu den wichtigsten Kulturgütern unserer Gesellschaft und setzt immer wieder neue Impulse, die uns inspirieren und zum Nachdenken anregen. Wir freuen uns daher ganz besonders, als Partner der Semperoper Dresden Kunst und Kultur zu fördern und so einen Beitrag leisten zu können.

VOLKSWAGEN

AKTIENGESELLSCHAFT



SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN

SONDERKONZERT MIT EHRENDIRIGENT HERBERT BLOMSTEDT

FREITAG
15.12.17
19 UHR

SAMSTAG
16.12.17
11 UHR

SEMPEROPER
DRESDEN

Herbert Blomstedt

Dirigent

Martin Helmchen

Klavier

Die Kraft des Geistes

Neben seiner Allgewalt ist Jupiter, oberster römischer Gott, auch bekannt für seine berüchtigten Verwandlungskünste, die den »Himmelsvater« in tausend Gestalten zeigen. Mozarts sogenannte Jupiter-Symphonie, seine letzte der Gattung, gilt als ausgemachtes Wunderwerk der musikalischen Verwandlung und Verfügungsgewalt. Souverän überträgt sie die Kraft des Geistes auf die Materie. Sein Klavierkonzert in C-Dur KV 503 belegt ebenso eindrucksvoll sein enormes Maß an Produktivität.

Aufzeichnung durch MDR Kultur

Sendetermin: 26. Dezember 2017, ab 20.05 Uhr bei MDR Kultur

PROGRAMM

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Klavierkonzert C-Dur KV 503

1. Allegro maestoso
2. Andante
3. Finale. Allegretto

PAUSE

Wolfgang Amadeus Mozart

Symphonie C-Dur KV 551 »Jupiter«

1. Allegro vivace
2. Andante cantabile
3. Menuetto. Allegretto
4. Molto allegro





Herbert Blomstedt

EHRENDIRIGENT DER SÄCHSISCHEN STAATSKAPELLE DRESDEN

Mehr als 40 Jahre währt bereits das enge freundschaftliche Verhältnis zwischen Herbert Blomstedt und der Staatskapelle Dresden. Nach seinem hiesigen Einstand im April 1969 prägte er von 1975 bis 1985 als Chefdirigent das Orchester: Ein Jahrzehnt, das nicht nur künstlerisch unvergessen bleibt, sondern auch, unter schwierigen politischen Vorzeichen, aus menschlicher Sicht ein besonderes Kapitel in der langen Kapellgeschichte markiert. Über die Dresdner »Hausgötter« hinaus dirigierte Herbert Blomstedt in seiner Amtszeit ein Repertoire, das das barocke Kapell-Erbe sowie zahlreiche Ur- und Erstaufführungen einschloss. 1985 fand unter seiner Leitung das erste Konzert der Kapelle in der wieder aufgebauten Semperoper statt, unzählige Werke spielte er mit dem Orchester auf Schallplatte ein. Weit über 300 Konzerte hat er bis heute mit der Kapelle gegeben, allein zehn Mal trat er im traditionsreichen Palmsonntagskonzert ans Pult, dazu leitete er eine Reihe von Opernproduktionen, damals noch im Großen Haus (Schauspielhaus). 2007 würdigte ihn die Staatskapelle mit der Goldenen Ehrennadel. Im Mai 2016 ernannte sie ihn zu ihrem Ehrendirigenten.

Geboren in den USA als Sohn schwedischer Eltern, gab Herbert Blomstedt sein Pultdebüt 1954 beim Stockholmer Philharmonischen Orchester, später übernahm er Chefposten bei den Osloer Philharmonikern sowie dem Dänischen und dem Schwedischen Radio-Symphonieorchester in Kopenhagen bzw. Stockholm. Er war Music Director des San Francisco Symphony, Chefdirigent des NDR Sinfonieorchesters in Hamburg und 18. Gewandhauskapellmeister in Leipzig. Zum Ehrendirigenten ernannten ihn die Orchester in San Francisco, Leipzig, Kopenhagen und Stockholm, die Bamberger Symphoniker und das NHK Symphony Orchestra in Tokio.

Als Gastdirigent arbeitet Herbert Blomstedt mit den renommiertesten Orchestern zusammen. 2011 feierte er ein spätes Debüt bei den Wiener Philharmonikern, das umgehend zu einer regelmäßigen Zusammenarbeit führte. Er ist gewähltes Mitglied der Königlich-Schwedischen Musikakademie, mehrfacher Ehrendoktor und wurde 2003 mit dem Großen Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland geehrt. Im April 2016 erhielt er für sein künstlerisches Lebenswerk den renommierten dänischen Léonie-Sonning-Musikpreis. Herbert Blomstedt feierte im Juli 2017 seinen neunzigsten Geburtstag.





Martin Helmchen Klavier

Es gibt Shooting-Stars, die mit einem Paukenschlag die Konzertszene betreten und manchmal schnell wieder verschwinden. Und es gibt Musiker, die sich allmählich ins Rampenlicht spielen und irgendwann nicht mehr wegzudenken sind. Normalerweise hätte der Gewinn des Concours Clara Haskill auch den 19-jährigen Martin Helmchen in die Star-Rotation der Klassikwelt katapultiert. Doch ließen es die Konzertagenten und Plattenfirmen stattdessen langsam angehen. So entwickelte sich Helmchens Karriere allmählich, aber stetig – wofür er im Nachhinein sehr dankbar ist: »Ich hatte genügend Zeit und Freiräume für meine künstlerische Entwicklung.«

1982 geboren, besuchte er das Berliner Musikgymnasium »Carl Philipp Emanuel Bach« und studierte an der Hochschule »Hanns Eisler« bei Galina Iwanzowa und in Hannover bei dem legendären Arie Vardi. Ausgestattet mit dem virtuosen Rüstzeug der russischen Schule entwickelte er seine eigene Musizierhaltung.

Er gastiert bei den führenden Orchestern in Boston und Chicago, London und Cleveland, Paris und Tokio sowie bei den großen deutschen Rundfunkorchestern. Mit seinen Debüts bei den Berliner, den Wiener, den New Yorker Philharmonikern und dem Concertgebouworkest Amsterdam ist er inzwischen endgültig im Olymp angekommen. Zu den Dirigenten, mit denen er regelmäßig zusammenarbeitet, gehören Herbert Blomstedt und Philippe Herreweghe, Vladimir Jurowski, Sir Neville Marriner (†), Andris Nelsons und Andrés Orozco-Estrada, Michael Sanderling und vor allem sein langjähriger Partner und Förderer Christoph von Dohnányi.

Martin Helmchen liegt die Kammermusik besonders am Herzen. Geprägt auf diesem Feld vor allem von den Cellisten Boris Pergamenschikow und Heinrich Schiff, musiziert er regelmäßig mit seiner Frau Marie-Elisabeth Hecker, Veronika Eberle, Julia Fischer, Antoine Tamestit, Christian Tetzlaff, Antje Weithaas, Carolin Widmann, Juliane Banse und Matthias Goerne.

Auf CD hat er u. a. Klavierkonzerte von Mozart, Schumann, Dvořák, Mendelssohn, Schostakowitsch und George Benjamin sowie Solowerke und Kammermusik von Schubert, Schumann und Brahms aufgenommen. Gemeinsam mit seiner Frau Marie-Elisabeth Hecker engagiert er sich außerdem im Projekt »Music Road Rwanda«. Seit 2010 ist er Associate Professor an der Kronberg Academy.



Wolfgang Amadeus Mozart

* 27. Januar 1756 in Salzburg

† 5. Dezember 1791 in Wien

Klavierkonzert C-Dur KV 503

1. Allegro maestoso
2. Andante
3. Finale. Allegretto

ENTSTEHUNG

Beginn wahrscheinlich im Winter 1784/85
Fertigstellung nach Mozarts eigenhändigem »Werkverzeichnis« am 4. Dezember 1786

URAUFFÜHRUNG

vermutlich im Rahmen eines der geplanten Akademiekonzerte im Dezember 1786 in Wien

BESETZUNG

Soloklavier | Flöte,
2 Oboen, 2 Fagotte,
2 Hörner, 2 Trompeten,
Pauken und Streicher

DAUER

ca. 30-35 Minuten

DOPPELTER BLICK

Mozarts Klavierkonzert C-Dur KV 503

Welche Erwartungen Mozart an seine eigenen Klavierkonzerte stellt, teilt er dem Vater in einem Brief vom 28. Dezember 1782 mit: »die *Concerten* sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht – sind sehr *Brillant* – angenehm in die ohren – Natürlich, ohne in das leere zu fallen – hie und da – können auch kener allein *satisfaction* erhalten – doch so – daß die nichtkener damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum.« Wie es seiner Ansicht nach um die Sache des Mitteldings bestellt ist, beschreibt er einige Zeilen weiter: »aber was wollen sie! – das mittelding – das wahre in allen sachen kent und schätzt man izt nimer.« Um Beifall zu erhalten, müsse man entweder verständlich schreiben – oder unverständlich, will es gerade deswegen gefallen, »eben weil es kein vernünftiger Mensch verstehen kann«. Hinsichtlich ihrer Wirkung reflektiert Mozart seine Kompositionsweise sehr genau. Sein Hang zum »Popolaren« schließt das Intrikate nicht aus. Das hat Folgen nicht nur für den Ausdruck, sondern auch für die Form. Mozart zeigt sich bestrebt, die Grenzen der Gattungen zu erweitern, er sucht nach Öffnungen. Sein Geist, sein Denken und Fühlen, zielt auf den gesamten Menschen, auf seine Widersprüchlichkeit und Eitelkeit ebenso wie auf seine Liebesfähigkeit und Duldsamkeit. Der Theologe Karl Barth geht sogar noch weiter, wenn er im Mozart-Jahr 1956 schreibt: »Mozarts Musik ist universal. Man staunt immer wieder, was alles bei ihm zu Worte kommt: der Himmel und die Erde, die Natur und der Mensch, die Komödie und die Tragödie, die Leidenschaft in allen ihren Formen und der tiefste innere Friede, die Jungfrau Maria und die Dämonen, das Hochamt der Kirche, die wunderliche Feierlichkeit und der Tanzsaal.« Nirgends wird die Inanspruchnahme eines »Mitteldings« deutlicher als in Mozarts Opern, die neben den Klavierkonzerten zu seinem beliebtesten Genre zählen. Gerade seine am 1. Mai 1786 in Wien uraufgeführte Oper »Le nozze di Figaro« rechnet mit der Sprengung eines Gattungsbegriffs. Im Vorwort zum deutschen Textbuch sprechen Da Ponte und Mozart von einer »fast neuen Art des Schauspiels«. In Mozarts »Werkverzeichnis« firmiert der »Figaro« als »opera buffa«, während im italienischen Libretto die Bezeichnung »Comedia per musica« verwendet wird. Selbst Rossini



muss gestehen, dass er und andere Italiener nur »opere buffe« geschaffen hätten, während Mozarts »Figaro« ein wahrhaftiges »dramma giocoso« darstelle. Wie der Publizist und Theaterintendant Ivan Nagel bemerkt, löst sich das kaum umsetzbare Paradox eines »dramma giocoso« für den »Figaro« mit einem Geniestreich: »Eben jener Stachel des Gattungswidrigen in ihm treibt die Gattung zu ihrem reinsten Triumph.« Nagels Bemerkung lässt sich umstandslos auf Mozarts im »Figaro«-Uraufführungsjahr entstandenes Klavierkonzert C-Dur KV 503 übertragen. Die Philosophie des »Mitteldings«, die Zusammenführung unterschiedlicher Gattungen wie ästhetischer Ausrichtungen, offenbart einen doppelten Blick, der »von einer doppelten Einrahmung her auf jede Einzelheit fällt« (Ivan Nagel). Im C-Dur-Klavierkonzert KV 503 wird deutlich, wie sehr das Werk vom Wesen des Symphonischen durchdrungen ist. Nicht umsonst gilt es als das größte, schwierigste und symphonischste aller Klavierkonzerte Mozarts. Rein äußerlich teilt sich das Symphonische in der Besetzung mit: Mozart scheut nicht die Verwendung von Pauken und Trompeten. Vor allem aber zeigt sich das Symphonische in der Erarbeitung großflächig formaler Dimensionen. Der erste Satz ist Mozarts umfangreichster Konzertsatz, die Orchesterexposition ist die längste, die er je geschrieben hat. Die Einleitungstakte zum ersten Satz beginnen im Stil einer *opera seria*-Ouvertüre mit scharf punktierten C-Dur-Akkorden, in denen Reste einer französischen Ouvertüre nachklingen. Mit dem Mittel der doppelten Punktierung erhob sich im barocken Frankreich das Publikum bei Eintreten des Königs. Doch ist fraglich, ob Mozart wenige Monate nach seinem »Figaro« noch an eine derartige Wirkung denkt. Die folgenden Synkopen in den Violinen laden die anfangs fast schon statuarisch wirkende Erhabenheit jedenfalls mit einer vorwärtsdrängenden Dynamik auf. Mit der Gegenüberstellung zweier rhythmischer Grundfiguren auf engstem Raum gleich zu Beginn äußert sich Mozarts Wille, Konträres zusammenzudenken. Die Welt des Adels dürfte sich in den Anfangstakten ebenso angesprochen gefühlt haben wie die Welt des aufstrebenden, in Bewegung geratenen Bürgertums. Hinzu kommt, dass Mozart sich für lange Zeit nicht auf ein eindeutiges Thema festlegt. Das auf Tonrepetitionen aufgebaute, pochend sich anschließende Motiv der Violinen folgt den Regeln einer auf Vorhalten beruhenden Harmonik, bevor ein aufsteigender Sechzehntellauf über eine Oktave für Ausgleich sorgt. Darin steckt das Modell einer sogenannten Mannheimer Rakete, die im Sinne eines zündenden Feuerwerks nicht wenig Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Konsequenter treibt Mozart das Spiel weiter, wenn er beide Bewegungsimpulse (sowohl Tonwiederholungen wie auch die Motorik der Tonleiter) übereinanderschichtet und so ein wirkliches, zeitgleich zutage tretendes »Mittelding« herstellt. Man könnte auch von einer



Wolfgang Amadeus Mozart, *Portrait, in Anlehnung an das Familiengemälde von 1780/81, postum erstellt von Barbara Krafft, 1819*

Zunahme an symphonischer Konzentration oder Komplexität sprechen, die ihrer eigenen, motivgesteuerten Logik folgt. Doch geht Mozart noch weiter und spielt mit den Farben. Genauer gesagt, setzt er die Kunst des *chiaroscuro* ein, eine wirkungsvolle Verteilung pittoresker Hell-Dunkel-Kontraste. Momente der Verschattung und Erleuchtung verarbeitet Mozart schon früh in seinen Opern als probate Mittel einer Stimmungseintrübung und -aufhellung. Dosierte eingesetzt, liefern sie Zündstoff für stimmungsvolle Effekte, vor allem, wenn sie in einem rasch aufkommenden Dur-Moll-Wechsel erfolgen. Dort, wo man den Einsatz des Klaviers im ersten Satz des Konzerts nach einer orchestralen Stauung erwarten könnte, setzt ein zweites Motiv ein, dessen pochender Anfang aus dem ersten Motiv abgeleitet ist. Ohne Überleitung intoniert es die Mollvariante in eingängiger Melodik, die entfernt an Figaros provokative Frage »Will der Herr Graf ein Tänzchen wagen?« erinnert. Doch wie um die Provokation gleich wieder aufzuheben, teilt sich das einprägsame Motto quasi nebenbei mit. Oft genug finden sich beim reifen Mozart die größten Schönheiten, so der Autor Maynard Solomon, »auf eng umgrenztem Raum, konzentriert in flüchtigen, in sich abgeschlossenen



Passagen, deren überwältigende Wirkung noch verstärkt wird durch deren unerwartetes Auftauchen und ihr ebenso rasches Abflauen in einem weniger stürmischen Kontext«. So paradox es klingt: Der doppelte Blick fällt schneller auf Dinge, die nicht von Dauer sind. Das gilt auch für den eher unauffälligen, improvisatorischen Auftritt des Pianisten. Im weiteren Verlauf agieren Solist und Orchester in einem klangfarblich ausgestalteten Dialog, der den Anspruch eines tatsächlichen Konzertierens nach außen hin vertritt. Wie fasziniert Mozart von der Idee eines »Mitteldings« gewesen sein muss, zeigt sich im Fall des C-Dur-Klavierkonzerts anhand der Existenz eines Skizzenblatts unter der Überschrift »Mittelgedanken«. Darin sind Entwürfe zu mehreren Stellen aus dem ersten Satz enthalten, die die weithin verbreitete Annahme widerlegen, Mozart habe seine Kompositionen quasi aus dem Kopf niedergeschrieben. Gerade dann, wenn es darum geht, Genres zusammenzuführen, bedarf es augenscheinlich einer mehrstufigen Arbeitsweise, die zwischen Idee und Umsetzung vermittelt. Der zweite Satz stellt Bezüge zum ersten her. Genau wie der Kopfsatz beginnt auch er mit einem absteigenden Dreiklang, bevor sich später im Klavier ein Thema herauschält, das durch seine *Leggiero*-Setzung mit aufgesetztem Triller rokokohafte Züge trägt. Im weiteren Verlauf kommt es zu vorbereiteten Sprüngen über zwei Oktaven, die dem zierlichen Thema so etwas wie einen Rahmen geben, ihn fast sprengen, bevor am Ende eine aufsteigende Klavierlinie in Oktavparallele den Satz im Pianissimo aushaucht. Symphonisch ist der Anfang des Finalrondos, wenn die Streicher – untypischerweise – das Refrainthema anstimmen. Mit einem marschähnlichen Einwurf in den Bläsern ähnelt der Beginn einem Divertimento, bevor sich das Thema nach Moll verschattet, um wenig später in Sechzehnteltriolen förmlich davonzustürzen und somit dem Solisten Platz für die Bühne zu machen. Am Schluss mündet das Wechselspiel von solistischem und orchestralem Agieren in ein wiederum von Sechzehnteltriolen getragenes Durcheinander in weitestgehendem Unisono – Ausdruck einer spielerischen Ausgelassenheit, die es nicht erlaubt, bis auf ihren Grund zu blicken.

Entwicklungsschub und Wertschätzung

Mozarts eigenen Angaben zufolge, wird das C-Dur-Klavierkonzert am 4. Dezember 1786 vollendet – so steht es jedenfalls in seinem »Verzeichnüss aller meiner Werke«. 1987 gelingt jedoch dem englischen Musikwissenschaftler Alan Tyson anhand von Papier- und Wasserzeichen-Untersuchungen der Nachweis, dass die Komposition bereits im Winter 1784/85 begonnen und zunächst liegen gelassen wurde. Als Mozart für die Adventszeit 1786 vier neue Akademien im Trattner-



Der Graben in Wien, im rechten Vordergrund der Trattnerhof, Ausschnitt aus einem Stich von Carl Schütz, 1781



schen Kasino plant, holt er das Werk hervor und vervollständigt es. Das Trattnersche Kasino, auch Trattnerhof genannt, ist ein geräumiges Wohnhaus am Graben, das über einen großen Saal verfügt, der nicht selten als Konzertsaal genutzt wird. Allein 1784 veranstaltet Mozart hier drei Konzerte. Bis zum Spätsommer 1784 wohnt er für einige Zeit im Trattnerhof. Eigentümer ist der Hof-Buchdrucker, Buchhändler und Verleger Johann Thomas Trattner, dessen Frau eine Schülerin Mozarts ist. Den Hinweis zum Trattnerhof liefert Leopold Mozart seiner Tochter »Nannerl« in einem Schreiben vom 8. Dezember 1786: Er bezieht sich auf einen verschollenen Brief seines Sohnes, der »sehr unlesbar« sei, wie er gegenüber seiner Tochter klagt, aus dem aber offensichtlich hervorgeht, »daß er [Mozart] auf dem *Casin 4 Adventaccademien* giebt«. Vermutlich spielt Mozart die Uraufführung bereits einen Tag nach seinem Eintrag ins »Werkverzeichnis« eigenhändig, belegbar ist das allerdings nicht. Gelegentlich wird auch die Akademie der Pianistin Maximiliana Willmann am 7. März 1787 im Kärntnertortheater als Premierendatum angenommen. Nur zwei Tage nach seinem Eintrag ins »Verzeichnis« notiert Mozart den Abschluss einer Symphonie in D-Dur (KV 504), die sogenannte Prager-Symphonie, seine bis dahin großartigste Symphonie mit einem vergleichsweise ähnlichen glanzvollen Beginn wie im Klavierkonzert KV 503. Mozart überträgt seinen im »Figaro« sichtbar gewordenen Entwicklungsschub auf das Feld des Konzerts und der Symphonie. Eine Aufführung in Kursachsen 1789 legt den Schluss nahe, dass er eine besondere Wertschätzung für sein C-Dur-Klavierkonzert hegt. Auf seiner Reise nach Berlin macht er u. a. in Dresden und Leipzig Station. Während er an der Elbe Mitte April vermutlich das »Krönungskonzert« D-Dur KV 537 in zwei Hofkonzerten zur Aufführung bringt, organisiert er einen Monat später eine Akademie im Leipziger Gewandhaus, wo neben anderen Werken auch das Klavierkonzert C-Dur KV 503 erklingt, nicht ohne dabei Schwierigkeiten in den Proben zu überwinden. Es heißt, Mozart habe sich eine Schuhschnalle zerbrochen, weil er mit dem Fuß den Takt gestampft habe. Man weiß nicht, ob man geneigt ist zu glauben, dass die Musiker nicht in der Lage sind, den Takt zu halten. Sollte in der Episode dennoch etwas Wahres stecken, kann man sie als das selbstbewusste Auftreten eines Meisters werten. Dass sich Mozart zunächst durchsetzen muss, unterstreicht die Neuheit seiner Kompositionen, die gekonnt das »Popolare« mit dem Schwierigen verbinden. Schon im Dezember 1780 hatte der Filius seinem Vater aus München geschrieben: »wegen dem sogenannten *Popolare* sorgen sie nichts, denn, in meiner Oper ist Musick für aller Gattung leute; – ausgenommen für lange ohren nicht.« Das gilt für alle seine Werke.

ANDRÉ PODSCHUN



STEINWAY & SONS

Anspruch entsteht aus Leidenschaft
Musikfreude pur ein Leben lang

Ihr Steinway Investment



PIANO  GÄBLER

Comeniusstr. 99 - 01309 Dresden

Tel.: 0351-268 95 15 - Fax: 0351-268 95 16

Flügel - Klaviere - Digitalpianos

info@piano-gaebler.de - www.piano-gaebler.de

Wolfgang Amadeus Mozart

* 27. Januar 1756 in Salzburg

† 5. Dezember 1791 in Wien

Symphonie C-Dur KV 551 »Jupiter«

1. Allegro vivace
2. Andante cantabile
3. Menuetto. Allegretto
4. Molto allegro

ENTSTEHUNG

Juni/Juli 1788 in Wien,
Fertigstellung laut Mozarts
»Werkverzeichnüß« am
10. August 1788

URAUFFÜHRUNG

nicht überliefert

BESETZUNG

Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte,
2 Hörner, 2 Trompeten,
Pauken und Streicher

DAUER

ca. 30-35 Minuten

ZU DEN DREI STERNEN

Mozarts »Jupiter-Symphonie«

Mozarts C-Dur-Symphonie KV 551 steht am Endpunkt einer Reihe von drei Symphonien, die zu seinen letzten Beiträgen auf diesem Gebiet zählen. Allein der Zeitraum ihrer Komposition lässt aufmerken und ist in Mozarts Schaffen doch alles andere als ungewöhnlich: Für seine symphonische Trias braucht er knapp gerechnet acht, maximal neun Wochen. Sie fallen in die Juni- und Julitage des Jahres 1788. Entstehungsort ist der Alsergrund Nr. 135 »Zu den drei Sternen«, Gartenseite, nordwestliche Vorstadt Wiens, wohin er erst Mitte Juni 1788 aus vermutlich finanziellen Gründen gezogen ist. Es ist die Zeit der Bettelbriefe an den befreundeten Kaufmann und Logenbruder Johann Michael Puchberg. »Ich habe ohnehin nicht viel in der Stadt zu thun, und kann, da ich den vielen besuchen nicht ausgesetzt bin, mit mehrerer Mühe arbeiten«, versucht der rastlose Komponist am 17. Juni 1788 dem »ächten und wahren Freund« die Vorzüge seines abgelegenen Heims zu erklären. Zehn Tage später, am Tag nach Abschluss der Es-Dur-Symphonie (der ersten in der Dreiergruppe), scheint ihm die städtische Abwechslung indes bereits zu fehlen: »Kommen Sie doch zu mir, und besuchen Sie mich«, bittet er Puchberg, »ich bin immer zu Hause; – ich habe in den 10 Tagen daß ich hier wohne mehr gearbeitet als im andern Logis in 2 Monaten; und kämen mir nicht so oft so schwarze Gedanken (die ich mir mit Gewalt aus=schlagen muß) würde es mir noch besser von Statten gehen; denn ich wohne angenehm, – bequem – und – wohlfeil!« Aus den Briefen gehen jedoch kaum die Gründe seines Unbehagens hervor. Worin sich seine bedrängte Lage äußert, bleibt offen. Vermutlich spielen die in dieser Zeit verstärkt anfallenden Kosten für ärztliche Behandlung und



Kuraufenthalte seiner Frau Constanze eine Rolle. Die Steigerung seiner Ausgaben ist es, die Mozart 1788 wahrscheinlich zu einem Akademiekonzert veranlasst, um seine frisch komponierten Symphonien zur Aufführung zu bringen. Belegbar ist die Akademie jedoch nicht. Nachweislich erklingt die »Jupiter-Symphonie« erst nach der Jahrhundertwende. Eine Akademie, die Mozart am 15. Oktober 1790 anlässlich der Inthronisationsfeierlichkeiten von Kaiser Leopold II., dem Nachfolger und jüngeren Bruder von Joseph II., in Frankfurt gibt, kündigt an: »Eine neue grosse Simphonie von Herrn Mozart«, ohne allerdings Einzelheiten zu nennen.

Durchlässigkeit der Konvention

Viel Raum für Spekulation. Demgegenüber gelten die drei Werke als Manifeste einer faktischen Unantastbarkeit, was sie als Zeugnisse für das freie Spiel der Phantasie noch wertvoller macht. »Sie wissen, daß ich so zu sagen in der Musique stecke – daß ich den ganzen Tag damit umgehe – daß ich gern speculiere – studiere – überlege«, schreibt Mozart zehn Jahre zuvor an den Vater. Bereits als Vierzehnjähriger zeigt er sich empfänglich für eine Symbolik der Zahlen. Als »Freund des Zahlenhausens«, wie er sich nennt, geht es ihm nicht nur um das ordnende Zählen eines ausübenden Musikers. Die Lust an Verknüpfungen regt an, steckt doch in jeder Verwandlung eine Freude an produktiver Inifizierung. Dass Mozart in der Wiener Vorstadt ausgerechnet in ein Haus zieht, das »Zu den drei Sternen« heißt, mag selbst für einen hellhörigen Komponisten wie ihn Zufall sein, passt aber in ein Schema, dessen Offenheit für das unmittelbare Umfeld kreative Einschläge nicht von vornherein abwürgt. Auch die Trias der letzten Symphonien verbindet mehr als nur eine gewöhnliche Zahlenspielerei. Die alten Meister der Tonkunst sehen in der Drei das Walten einer aus der göttlichen Dreieinigkeit abgeleiteten Vollkommenheit. In der Proportionenlehre gilt sie ebenfalls als wichtige Maßzahl. Ihre Aufspaltung hat den Goldenen Schnitt zur Folge (ca. $\frac{2}{3} + \frac{1}{3}$), der für das Formgefühl in der Kunst – hauptsächlich in der Renaissance – prägend ist. Mozarts Klaviersonaten, vor allem ihre Kopfsätze, lassen einen inneren Rhythmus ahnen, der sich dem Goldenen Schnitt anzuschmiegen weiß, ohne ihn auf seine Fahnen zu schreiben. Abgezirkelt ist ein solches Agieren also nicht. Was auf den ersten Blick eine Einengung des Gedankens nahelegt, führt zu einer Durchlässigkeit der Konvention. Die Ideale einer heraufdämmernden Zeit werfen ihre Schatten voraus. »Wo willst du, kühner Fremdling, hin?«, heißt es in der »Zauberflöte«. Erst das dritte Anklopfen öffnet ein Tor und lässt die Antwort herein. Mozart bringt ein Ritual der Freimaurer ins Spiel. Die



Mozart 1789 in Dresden, Silberstiftzeichnung auf Elfenbeinkarton von Doris Stock, 16./17. April 1789. Mozart lernt die Künstlerin im Haus ihres Schwagers Christian Gottfried Körner in Dresden kennen, wo sie ihn portraitiert.



Beginn der »Jupiter-Symphonie«, Autograph, 1788

Zeichen stehen auf Herrschaft des Gedankens, auf menschenfreundliche Würde. Bereits der eröffnende Dreischlag im ersten Satz der »Jupiter-Symphonie« legt solches Denken nahe. Hier tönt eine Entschiedenheit, die es braucht, um sich als freier Musiker Gehör zu verschaffen – vor allem, wenn sich der Wiener Adel im gerade tobenden Russisch-Österreichischen Türkenkrieg mit musikalischen Aufträgen zurückhält. Die drei wuchtigen Anfangsschläge stehen für sich, gefolgt von einer sich aufschwingenden Linie in den ersten Violinen, harmonisch getragen von Vorhalten, deren kurzzeitige Auflösung in einen neuerlichen Vorhalt hineinspringt. Dieser singende, fast flehende Gestus dauert nur zwei Takte, bevor der anfangs exponierte Dreischlag wiederholt wird. In nur wenigen Augenblicken modelliert Mozart ein klassisches Frage-Antwort-Schema: fordernd die Frage, zögernd die Reaktion. Schlicht und dezent tönt das zweite Thema. Mit der Verwendung rokokohafter Versatzstücke (spielerische Punktierungen und Verzierungen im Nachsatz) orientiert es sich an höfischen Ausdrucksformen, wenngleich sein Habitus zu erkennen gibt, einer anderen Hemisphäre zu entstammen. Das dritte Thema ist der Welt der *opera buffa* entsprungen, seine offenkundige

Verwandtschaft zu einem der Hauptthemen in Mozarts Arie »Un bacio di mano« KV 541 lässt sich kaum leugnen. Die häufig formulierte These, Mozart habe mit den drei Themen verschiedene Gesellschaftsschichten dargestellt (die aristokratische, bürgerliche sowie die volkstümliche), ist nachvollziehbar – zumindest hinsichtlich Mozarts Moderation dreier sich gegenseitig absetzender Stilspären. Nach einem gesanglich-warmen zweiten Satz mit gelegentlichen wuchtigen Eintrübungen folgt ein tänzerisches Menuett. In seinem Trio-Teil nimmt Mozart das viertönige Hauptmotiv des Finalsatzes vorweg. Es zeigt sich, dass mit der Vier eine weitere Zahl Bedeutung erlangt: Dank seines markanten Sekund-Terz-Anstiegs wächst das Vierton-Motiv im Finalsatz zu einer eigenen, objektivierenden Gestaltungsmacht heran. Als verdeckter *cantus firmus* begegnet es bereits in Mozarts früheren Kompositionen, beispielsweise im Credo-Thema der F-Dur-Messe KV 192/186f von 1774. Seine unverwechselbare Anlage erinnert an die Anfänge mancher gregorianischer Melodien. Mühelos eignen sich die vier Töne als Schablone für einige zentrale Themen der Werkgruppe, so für das Hauptthema aus dem Finalsatz der Es-Dur-Symphonie, die Hauptthemen aus dem ersten und letzten Satz der g-Moll-Symphonie sowie für den Beginn der »Jupiter-Symphonie«. In allen Fällen ist die Harmonik so konstruiert, dass sich die tonliche Abfolge des Motivs problemlos einfügen lässt.

Kraft zur Verwandlung

Nicht von ungefähr trägt die C-Dur-Symphonie den nicht von Mozart stammenden Beinamen »Jupiter«. Der oberste römische Gott ist neben seiner Allgewalt vor allem für seine berüchtigten Verwandlungskünste bekannt, die den Himmelsvater in tausend Gestalten zeigen. Mozarts »Jupiter-Symphonie« gilt demgemäß als ausgemachtes Wunderwerk einer musikalischen Verwandlungs- und Verfügungsgewalt. Überlegen überträgt Mozart die Kraft des Geistes auf die Materie. Am eindrucksvollsten gelingt ihm das im letzten Satz. So souverän, wie er hier die Zügel der Gestaltung zu jedem Zeitpunkt in den Händen hält, so rätselhaft und bezwingend erscheint die Logik, die dem Finale ihren Stempel aufdrückt. Gestalterischer Dreh- und Angelpunkt ist das bereits erwähnte Vierton-Motiv, dessen Struktur es ermöglicht, die gelehrte Fuge mit dem galanten Stil zu verbinden. »Mit diesem Material öffnet Mozart nun alle Schleusen des mehrfachen Kontrapunktes; in immer neuer Verschlingung schlagen die vertrauten Gedanken an das Ohr der Hörers, und er kann nur staunen über die wunderbare Leichtigkeit, mit der diese aufs höchste gesteigerte Lebensenergie auf ihn eindringt«, bemerkt der deutsche Musikhistoriker Hermann Abert in seiner vielbeachteten Mozart-Studie. Mitunter



ist von einer klassischen Dramatisierung der Instrumentalmusik die Rede – ein quirliges Ensemble verschiedener Charaktere, das in Gestik und Stimmführung an »Personen einer Opera buffa« denken lässt (Ulrich Michels). Andererseits fühlt man sich an Haydns Bemerkung gegenüber Georg August Griesinger erinnert, er habe in seinen Symphonien stets »moralische Charaktere« dargestellt – will man mit moralisch hier handelnde Wesenheiten verstehen. Maßgeblich trägt das brillant gearbeitete Finale dazu bei, dass die Symphonie bald als die »klassische Mozartsche aus C dur mit der Schlußfuge« bezeichnet wird (*Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1808). Ungeachtet dessen, ob es sich tatsächlich um eine mustergültige Fuge handelt, verdeutlichen die kontrapunktischen Ballungen Mozarts kompositorischen Anspruch – was nicht heißt, dass er auf wirkungsvolle Effekte des Kontrasts verzichtet: Gegen Ende schlägt die »höchste Komplexität beinahe vermittelungslos in fast naive Homophonie« um (Arnold Werner-Jensen), triumphiert ein schnell repetitives akkordisches Zusammenschlagen, das die zuvor erklangenen freien Stimmen in assoziativen Marschanklängen demonstrativ bündelt. Dieser Umschlagpunkt steht beispielhaft für das Kontrapunkt- und Fugverständnis der Wiener Klassik. Aus Beethovens Worten scheint sich Mozarts Geist jedenfalls gleichermaßen mitzuteilen: »Eine Fuge zu machen ist keine Kunst, ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzzeit gemacht. Aber die Phantasie will auch ihr Recht behaupten, und heut zu Tage muß in die alt hergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen.« Die Kraft zur Verwandlung aus sich selbst heraus lenkt den Blick auf einen freien Gestaltungswillen. Sich aufschwingend, lässt er jene zurück, die sich die Hervorbringung von Mozarts symphonischem Vermächtnis nur zu erklären wissen als »Appell an die Ewigkeit«. Alfred Einsteins Wendung insinuiert eine vollkommene Einheit, in der die Ströme der Intuition eindrucksvoll zur Konzentration gerinnen. Doch suggeriert die Kennzeichnung »vollkommen« eine statische, abgeschlossene Welt, und nicht, was zum Wesen der Seelen, zumal den schöpferischen, vor allem gehört: ihre innere Bewegtheit. Mozarts prekäre Lage während der Arbeit an seinen letzten Symphonien zwingt ihn, nicht stehen zu bleiben. Sie befeuert sein Kraftzentrum in der einzigen Art, sinnvoll mit dem Leben umzugehen. Der ungeheure Schaffensrausch des Jahres 1788 lässt vermuten, wie viel für ihn auf dem Spiel steht. Im Zustand gesteigerter Produktivität stürzt er sich von Projekt zu Projekt, fasst er neue Pläne und erfindet sich immer wieder neu. Nie ist er im eigentlichen Sinne »fertig«. Die Seele, scheint es, setzt auf ein fortwährendes Beginnen. Sie ist, heißt es bei Goethe, »geprägte Form, die lebend sich entwickelt«.

ANDRÉ PODSCHUN

INTERNATIONALE
MESSIAEN-TAGE
GÖRLITZ ZGORZELEC
12. - 15.01.2018

www.festival-music-messiaen.net



INTERNATIONALE
MESSIAEN-TAGE
GÖRLITZ ZGORZELEC

1. Violinen

Matthias Wollong / 1. Konzertmeister
Thomas Meining
Jörg Faßmann
Tibor Gyenge
Christian Uhlig
Barbara Meining
Martina Groth
Henrik Woll
Anja Krauß
Sae Shimabara

2. Violinen

Reinhard Krauß / Konzertmeister
Matthias Meißner
Jens Metzner
Ulrike Scobel
Beate Prasse
Martin Fraustadt
Robert Kusnyer
Michael Schmid
Ga-Youn Son-Turrell
Kurara Tsujimoto

Bratschen

Florian Richter / Solo
Michael Horwath
Ralf Dietze
Claudia Briesenick
Zsuzsanna Schmidt-Antal
Luke Turrell

Violoncelli

Simon Kalbhenn / Solo
Bernward Gruner
Jörg Hassenrück
Anke Heyn

Kontrabässe

Andreas Wylezol / Solo
Martin Knauer
Thomas Grosche

Flöte

| Rozália Szabó / Solo

Oboen

| Bernd Schober / Solo
| Sibylle Schreiber

Fagotte

| Thomas Eberhardt / Solo
| Hannes Schirlitz

Hörner

| Zoltán Mácsai / Solo
| Julius Rönnebeck

Trompeten

| Tobias Willner / Solo
| Siegfried Schneider

Pauken

| Thomas Käßler / Solo

international
Wunderharfe **Freunde**
unterstützen **patron**
engagement begeistern
verbinden **network**
gewinnen **Staatskapelle**
tradition Dresden
junge Menschen fördern
friends Gesellschaft
Netzwerk **close**
hautnah



GESELLSCHAFT DER FREUNDE DER
STAATSKAPELLE DRESDEN E.V.

KÖNIGSTRASSE 1
01097 DRESDEN | GERMANY
INFO@GFSKDD.DE | WWW.GFSKDD.DE

Vorschau

Silvesterkonzert der Staatskapelle Dresden

SAMSTAG 30.12.17 20 UHR
SONNTAG 31.12.17 17.15 UHR
SEMPEROPER DRESDEN

Christian Thielemann Dirigent
Angela Denoke Sopran
Elisabeth Kulman Mezzosopran
Daniel Behle Tenor

Filmmusikhits zum
100. Gründungsjubiläum der Ufa

4. Symphoniekonzert

FREITAG 5.1.18 20 UHR
SAMSTAG 6.1.18 20 UHR
SONNTAG 7.1.18 11 UHR
SEMPEROPER DRESDEN

Daniel Harding Dirigent
(anstelle des erkrankten Robin Ticciati)
Isabelle Faust Violine
Regula Mühlemann Sopran

Alban Berg
Violinkonzert »Dem Andenken eines Engels«
Gustav Mahler
Symphonie Nr. 4 G-Dur

Wir freuen uns auf Sie!
Come and join us!



Sächsische Staatskapelle Dresden
Chefdirigent Christian Thielemann

Spielzeit 2017|2018

HERAUSGEBER
Sächsische Staatstheater –
Semperoper Dresden
© Dezember 2017

REDAKTION
André Podschun

GESTALTUNG UND LAYOUT
schech.net
Strategie. Kommunikation. Design.

DRUCK
Union Druckerei Dresden GmbH

ANZEIGENVERTRIEB
Anzeigenvermarktung
Semperoper Dresden
Lisa Hermann
Telefon: 0351/49 11 645
E-Mail: anzeigen@semperoper.de

TEXTNACHWEISE
Die Einführungstexte von André Podschun sind
Originalbeiträge für dieses Programmheft.

BILDNACHWEISE
J.M. Pietsch (S. 4); Giorgia Bertazzi (S. 6);
Otto Erich Deutsch, Mozart. A Documentary
Biography, Stanford 1965 (S. 11); British
Library, London (S. 13); Stiftung Mozar-
teum Salzburg (S. 19); Sinfonie in C KV 551
(»Jupiter-Sinfonie«). Faksimile der autogra-
phen Partitur, herausgegeben von Karl-Heinz
Köhler, Leipzig, 1978 (S. 20)

Urheber, die nicht ermittelt oder erreicht
werden konnten, werden wegen nachträglicher
Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.

Private Bild- und Tonaufnahmen sind aus
urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet.

WWW.STAATSKAPELLE-DRESDEN.DE

Sächsische
Staatskapelle Dresden
Künstlerische Leitung/
Orchesterdirektion

Christian Thielemann
Chefdirigent
Maria Grätzel
Persönliche Referentin
von Christian Thielemann

Jan Nast
Orchesterdirektor

Dennis Gerlach
Konzertdramaturg,
Künstlerische Planung

André Podschun
Programmheftredaktion,
Konzerteinführungen

Matthias Claudi
PR und Marketing

Alexandra MacDonald
Assistentin des Orchesterdirektors

Elisabeth Roeder von Diersburg
Orchesterdisponentin

Matthias Gries
Orchesterinspizient

Steffen Tietz
Golo Leuschke
Wolfgang Preiß
Stefan Other
Orchesterwarte

Agnes Thiel
Vincent Marbach
Notenbibliothek

Staatskapelle live



WWW.FACEBOOK.COM/STAATSKAPELLE.DRESDEN



Partner der Staatskapelle Dresden

VOLKSWAGEN

AKTIENGESELLSCHAFT