

Sir J.E. Gardiner Anmerkungen zu

W.A. MOZART

Symphonien 39 & 41

Mozart komponierte insgesamt rund fünfzig Symphonien, wenn wir die Werke einbeziehen, die er aus Opernouvertüren oder Serenaden adaptierte, indem er Sätze hinzufügte oder tilgte. Die erste Symphonie schrieb er schon als Kind in den Jahren 1764/65, zur Zeit seiner Reise nach London, und die meisten sind frühe Werke und recht kurz. Viele entstanden unter den Eindrücken seiner Reisen im frühen Jugendalter (zum Beispiel seiner ersten Italienreise 1769–71), doch seine produktivste Zeit als Symphoniker war in den Jahren zwischen 1771 und 1774, als er – in Salzburg – nicht weniger als siebzehn Werke dieser Gattung komponierte. Davon sind einige dem heutigen Publikum vertraut, vor allem KV 183 in g-moll und KV 201 in A-dur, nach der gängigen Zählung Nr. 25 und 29.

Nach 1781, als er sich in Wien niedergelassen hatte, schrieb er nur noch sechs, und die ersten beiden davon – die 'Haffner' (KV 385) und die 'Linzer' (KV 425) – waren, wie ihre Titel andeuten, ursprünglich zur Aufführung außerhalb Wiens bestimmt (die Haffners waren Freunde der Mozarts in Salzburg). Die 'Prager' Symphonie wurde zwar in dieser Stadt aufgeführt, war aber zum ersten Mal in Wien zu hören.

In seinen ersten Jahren in Wien gab Mozart viele Konzerte, darunter einige sehr erfolgreiche Subskriptionsreihen, und daher erscheint es auf den ersten Blick merkwürdig, dass er nicht das Bedürfnis hatte, neue Symphonien zu komponieren. Der Grund war sicherlich, dass er die Aufmerksamkeit auf seine überragenden Talente am Klavier lenken wollte und zwischen 1782 und 1786 fünfzehn neue Konzerte für eigene Zwecke (oder gelegentlich einen begabten Schüler) verfasste. Das Programm seiner Konzerte enthielt auch Symphonien, aber er griff auf die Werke zurück, die er schon früher komponiert hatte, und ließ die 'Haffner' und 'Linzer' in Wien aufführen.

Doch nach einigen erfolgreichen Jahren als freischaffender Musiker geriet Mozart immer häufiger in finanzielle Bedrängnis. Als Grund für seinen schwindenden Erfolg und die Verschlechterung seiner wirtschaftlichen Situation wird normalerweise angeführt, das launenhafte Wiener Publikum sei ihn leid geworden, nachdem die Neuheit seines Klavierspiels ihren Reiz verloren hatte. Die Wahrheit dürfte vielschichtiger gewesen sein: Von 1785 an wurden seine neuen Werke, vor allem die emotional dichtereren Kompositionen in Moll – wie das Klavierkonzert in g-moll KV 478, das Klavierkonzert in c-moll KV 491 und das Streichquartett in g-moll KV 519 – immer anspruchsvoller und dürften bei den Musikfreunden der feinen Gesellschaft Unmut erregt haben.

Und Mozart könnte ganz einfach ein Opfer der wirtschaftlichen Flaute gewesen sein – der erfolglose Krieg gegen das Osmanische Reich, der Anfang 1788 begonnen hatte, wirkte sich auf die Finanzen Kaiser Josephs II. verheerend aus. Mozarts Situation erreichte im Juni 1788 einen Tiefpunkt. Die Wiener Uraufführung seiner Oper *Don Giovanni* war nicht der Erfolg gewesen, den er

erhofft hatte, und er und Constanze waren gezwungen, in eine billigere Wohnung in der Vorstadt zu ziehen. Am 29. Juni starb ihre Tochter Theresia mit acht Monaten, nur ein paar Wochen nachdem sich Mozart genötigt gesehen hatte, den ersten einer langen Reihe von Briefen zu schreiben, in denen er seinen Freund und Logenbruder Michael Puchberg um finanzielle Unterstützung bat.

In einem dieser Gesuche, mit Datum vom 27. Juni, schreibt er von 'schwarzen Gedanken, die ich mir mit Gewalt ausschlagen muß'. Gleichwohl war diese Zeit höchst produktiv. Mozarts Werkverzeichnis zeigt, dass er zwischen dem 22. Juni und dem 10. August seine letzten drei Symphonien, zwei Klaviertrios, zwei Sonaten und zwei bis drei kürzere Stücke fertigstellte.

Die drei großen Symphonien dürften ihn gut und gerne während der ersten Monate des Jahres 1788 beschäftigt haben, doch dass er 'mit Gewalt' gegen 'schwarze Gedanken' ankämpfen musste, gibt immerhin zu denken. Zu welchem Zweck schrieb er die Symphonien? Ihre Gegensätze in Tonart und Charakter sind ein deutlicher Hinweis darauf, dass sie als Werkgruppe gedacht waren – plante er eine Veröffentlichung? Bereitete er sich auf eine Reise nach Paris oder London vor? Oder begab er sich wieder einmal, wie bei den sechs Streichquartetten von 1783–85, auf die Spuren Joseph Haydns, dessen herrliche 'Pariser' Symphonien (Nr. 82–87) gerade im Druck erschienen waren? Es ist sicher kein Zufall, dass die Symphonien die gleichen Tonarten aufweisen wie die ersten drei in Haydns Zyklus.

Die Symphonien in Es-dur Nr. 39 und C-dur Nr. 41 verwenden beide die vollständige Orchesterbesetzung, mit Trompeten und Pauken, wie sie im 18. Jahrhundert üblich war. In Nr. 39 ersetzt Mozart die gewohnten Oboen durch Klarinetten und beginnt die technischen Möglichkeiten der gewählten Instrumentierung bereits in dem brillant besetzten ersten Takt der langsamen Einleitung auszuschöpfen.

Diese Introduction ist reicher und komplexer als alle, die Haydn bis dahin geschrieben hatte: Ihre Fortbewegung wird durch zwei aufsteigende harmonische Folgen vorangetrieben, die durch eine geheimnisvolle Passage getrennt sind, in der über einer liegenden Bassnote der dominierende punktierte Rhythmus ruhig wiederholt wird. Eine abwärts eilende Skala, zum ersten Mal im zweiten Takt der Symphonie zu hören, ist ein wichtiges Merkmal der Einleitung, kehrt im folgenden Allegro wieder und ist zuletzt noch einmal in der brillanten Coda dieses Satzes zu hören.

Charakteristisch für die im ersten und letzten Satz sowie im Menuett vom vollen Orchester gespielten Passagen ist das energische Spiel der ersten und zweiten, unisono geführten Violinen, während die Bläser eine ungewöhnlich voll klingende harmonische Stütze liefern. Doch wenn diese Passagen Mozart in höchstem Überschwang zeigen, so sind die beiden Hauptthemen des ersten Allegros intim und berührend. Auch im dritten Satz wechselt das derbe Menuett mit einem sehr viel sanfteren, walzerartigen Trio. Hier machen die Gäste des Orchesters, die Klarinetten, ihre Aufwartung und liefern Melodie und Begleitung.

Das Andante beginnt mit einem schlichten Solo der Streicher; diese Melodie enthält im Grunde schon das ganze Material eines komplexen, in sich gerundeten Satzes. Ein vorüberziehender Schatten, während sich das Thema für kurze Zeit nach Moll wendet, führt später zu einer Reihe entfernter Modulationen. Diese erscheinen im Laufe der zweiten von zwei emsigen Episoden; zuvor lieferte der erste Einsatz der Bläser, die Kadenzphrase des Hauptthemas ausbreitend, einen Gedanken, der zu einer kontrapunktisch angelegten Serenade für alle Holzbläser erweitert wird. Der letzte Satz zeigt, dass sich Mozart von Haydns höchst geistreichen Finalsätzen inspirieren ließ, wenn er den Bläsern gestattet, das Thema der Violinen zu unterbrechen, und viele überraschende Tonartwechsel einführt, in denen das Anfangsmotiv des Themas ständig auftaucht, wie eine unverwüstliche Zeichentrickfigur.

Im mittleren Teil des Satzes jedoch wird das allgegenwärtige Motiv ernsthaft und ergeht sich in einer rasanten Darbietung kontrapunktischer Erfindungskraft. Mozarts letzte Symphonie gehört zu einer Reihe feierlicher Werke großen Stils in C-dur (wie sie auch in Haydns Schaffen vorhanden sind), die auch einige frühe Werke sowie die Symphonie Nr. 34 KV 338 (1780) und die 'Linzer' KV 425 umfasst. Aber typisch für Mozart ist, dass dieses Werk verschiedene musikalische Stimmungen nebeneinander stellt.

Auf die martialische Einleitung antwortet sofort ein sehnsuchtsvolles Motiv in den Violinen, das sich später zu einer gefühlvollen, aufsteigenden Passage erweitert. Das zweite Thema, graziös mit seinen chromatischen Alterationen, wird plötzlich durch einen lauten Ausbruch in der Molltonart unterbrochen, und vor Abschluss der Exposition scheint eine unbeschwerte Phrase in die Welt der Opera buffa zu führen. Ausgerechnet dieses Motiv dominiert den größten Teil der Durchführung und lässt dabei unerwartet ernste, kontrapunktische Züge erkennen.

Das Andante weist ein ähnlich komplexes Netz kontrastierender Gedanken auf. Die Förmlichkeit der Anfangsphrase führt zu einer innigen, getragenen Kantilene; eine verzierte Phrase in den Violinen, als Antwort auf die Wiederholung der Anfangsphrase im Bass, formiert sich zur Basis einer herrlichen, in die Höhe aufsteigenden Episode. Auch eine beunruhigende Überleitung in Moll ist vorhanden, mit seufzenden Synkopierungen und einem ungewöhnlichen Aufbrechen der Metrik (eine Weile scheint die Musik im Zweiertakt zu sein, statt des sonst in diesem Satz üblichen Dreiertaktes). Ein schönes zweites Thema – das Haydn in seiner Symphonie Nr. 98 zitierte, nachdem er von Mozarts Tod erfahren hatte – rückt die Bläser in den Vordergrund.

Im Menuett gesellen sich die im Andante abwesenden Trompeten und Pauken hinzu und geben der Symphonie ihren aristokratischen Charakter zurück. Typisch für Mozart ist, dass er den Trompeten nicht nur eine imposante Fanfare gestattet, um den Eindruck der Feierlichkeit zu verstärken, sondern den Satz noch dazu in eine andere, gefühlvolle Richtung lenkt, wenn ein Abschnitt für Soloholzbläser den chromatischen Abstieg des Hauptthemas erweitert und intensiviert.

Das Finale der *Jupiter*-Symphonie ist eine der markantesten von vielen Gelegenheiten, wo Mozart die Sonatenform durch kontrapunktische Techniken

bereichert. Auf einer Ebene haben die Themen den lebendigen Charakter, den man im Finale einer Symphonie erwartet; auf einer anderen Ebene sind sie alle darauf ausgelegt, in einem kunstvollen Konstrukt kontrapunktischer Beziehungen miteinander zu harmonieren. Das aus vier Noten bestehende Anfangsmotiv ist eine gängige Formel des 18. Jahrhunderts, die Mozart schon vorher verschiedentlich benutzt hatte (in der Sonate für Klavier und Violine zum Beispiel).

Hier klingt es besonders vertraut, da es bereits im Trioteil des Menuetts zu hören war, als Basslinie zu Beginn des Andantes sowie, von Verzierungen umkleidet, in der sehnsuchtsvollen Phrase im ersten Satz. Von den wenigen Takten an, wenn dieses Anfangsthema eine fünfstimmige fugierte Exposition entstehen lässt, bis hin zur Coda, wo fünf verschiedene Themen in einer Art Reigen zu hören sind, beweist Mozart seine kompositorische Virtuosität. Und das Ganze beseelt ein ungewöhnlicher Geist, eine Mischung aus intellektueller Erregung, erhabener Ordnung und Spaß an der Sache.

Der Titel 'Jupiter' mag nicht authentisch sein, aber die Musik hat auf jeden Fall etwas Gottähnliches.

Duncan Druce, 2011

MOZART AM SELBEN ABEND

Bei einem unserer regelmäßigen Treffen erzählte mir Steve Long, der Chef von Floating Earth, der Toningenieure, die wir bei unseren Musikproduktionen in Großbritannien eingesetzt haben, sie machten regelmäßig Aufnahmen von Rockkonzerten für Bands, die noch am selben Abend CDs des Konzerts an das Publikum verkauften. Das brachte mich auf den Gedanken, das bei einem unserer Konzerte auch einmal zu versuchen, sobald sich die Gelegenheit ergäbe, und John Eliot war sofort einverstanden.

Kurz nach diesem Gespräch gingen wir auf eine lange Konzertreise durch Europa und die USA, auf der die English Baroque Soloists und der Monteverdi Choir zwei Mozart-Programme (seine letzten drei Symphonien bzw. die Messe in c-moll) aufführten. Die Tournee sollte am 9. Februar 2006 in der Cadogan Hall in London mit beiden Programmen enden: zwei Symphonien (Nr. 39 und 41) in der ersten Hälfte und die Messe in der zweiten.

Die Konzerte auf der Reise klappten immer besser, und so kamen wir auf die Idee, die Symphonien bei unserem Abschlusskonzert in London aufzunehmen. Während Chor und Orchester die Messe aufführen, würden wir das Material vorbereiten, so viele CDs wie möglich brennen und diese dann 'On The Night' – am selben Abend – verkaufen. (Damals dachten wir, wir könnten dieses Kunststück wiederholen, und hatten uns für die neue Marke diesen Namen ausgedacht.) Soweit ich weiß, ist das bisher bei keinem Konzert klassischer Musik in Großbritannien versucht worden, und während unsere skurrile Idee die Medien lockte, war die Aussicht recht groß, mit Eiern beworfen zu werden – weil die Technik nicht richtig funktionieren, das Publikum uns behindern oder irgendwelche andere Fehlerteufel dazwischenfunken würden.

Die Vorbereitung war mühsam – wir mussten uns Gedanken über die Logistik machen, nicht nur was die eigentliche Aufnahme betraf (nur eine kurze Probe, um die Mikrophone auszurichten und den Klang auszubalancieren), sondern auch die Verteilung der fertigen CDs in einem Konzerthaus, das zwar ein wunderschöner Ort war, um dort zu musizieren und Musik zu hören, aber mit seinen vielen Korridoren und Treppen doch eher einem Kaninchengehege glich. Wir mussten auch dafür sorgen, dass von technischer Seite das Niveau der musikalischen

7

Aufführung erhalten blieb. Doch jemand hatte einmal so schön gesagt: ‘Es gibt keine Probleme, es gibt nur Lösungen’, und so erschienen wir an jenem Tag mit den fix und fertigen CD-Hüllen, der Aufnahmewagen parkte hinter dem Konzertsaal, unsere ‘Kommandozentrale’ war im Gebäude eingerichtet, das Orchester befand sich auf der Bühne, und die Leute von News at Ten hatten sich aufgebaut, um den Verkauf der ersten CDs am Ende des Konzerts live im Fernsehen zu übertragen.

Die Aufführung verlief glatt (ein paar kleine Schnitzer und ab und zu sehr lautes Husten), doch während Chor und Orchester zurück auf die Bühne gingen, um die (zum Glück lange) Messe aufzuführen, hatten die Fehlerteufel ihren Auftritt: Die CD-Brenner, die der guten Ordnung halber CDs im Eiltempo hätten ausstoßen sollen, reduzierten ihre Geschwindigkeit auf einen Bruchteil der erwarteten Leistung, so dass am Ende des Konzerts nur ungefähr ein Viertel der bestellten CDs fertig war.

Es half alles nichts, wir mussten – in meinem Fall mit hochhackigen Schuhen! – hin und her rennen zwischen unserem Kontrollraum und der Verkaufstheke (vier Treppen runter, durch die Garderobe der Musiker durch, wieder eine Treppe rauf und quer durch die Bar), um jedes Mal rund zwanzig CDs zu liefern, in den Mengen eben, wie sie aus den Maschinen kamen. Als mein Herzschlag wieder auf normales Niveau abgesunken war, hörte ich, das gebe dem Erlebnis Pfiff, den Käufern mache das Warten nichts aus – und zum Glück hatten wir CDs zum Verkauf fertig, als die Nachrichtenleute live im britischen Fernsehen auftauchten! Dieses Ereignis war nur möglich, weil es gelungen ist, die technischen und stilistischen Herausforderungen dieser Musik zu meistern: Dirigent und Musiker haben nach vielen Jahren gemeinsamen Musizierens ein beeindruckend hohes Niveau erreicht, und die Spieler waren so großzügig, die Veröffentlichung der Aufnahme ohne Honorar zu erlauben.

Die CD wurde in limitierter Auflage produziert und war bisher noch nicht im freien Handel erhältlich. Trotz geringfügiger Nachbesserungen, zum Beispiel wurden störende Hustengeräusche entfernt, ist sie eine Momentaufnahme dessen, was bei dem Konzert in der Cadogan Hall geschah – am selben Abend.

Copyright: Isabella Gardiner

Übersetzung: Gudrun Meier