

Jupiter Booklet-Versuch

W.A.Mozart: Jupiter-Sinfonie

Ein fiktives Interview mit Hartmut Haenchen

Persönliches

Was bedeutet die Jupiter-Sinfonie für Sie ganz persönlich?

Den Höhepunkt und Wendepunkt der Sinfonief orm.

Wie haben Sie einen Zugang zu diesem Werk gefunden?

So, wie ich das immer mache: mit Quellenstudium. In diesem Fall half mir, nachdem ich viele der früheren Sinfonien und Opern und Konzerte Mozarts dirigiert habe, mich dem Opus summum anzunähern: das Autograph, welches erst 1977 nach Berlin zurückkehrte. Ich durfte es in der Staatsbibliothek einsehen. Heute besitze ich einen Faksimile-Druck, der mir eine wichtige Hilfe ist.

Was war und ist Ihnen besonders wichtig bei der Interpretation des Werkes?

Dieses Werk verbirgt den Zwiespalt des Menschen in einer großen Einheit der musikalischen Sprache. Dieses herauszuarbeiten und heutigen Menschen mit den Einsichten der Aufführungspraxis nahe zu bringen, ist mir wichtig. Ich habe mich mit den Quellen der Entstehungszeit gründlich beschäftigt. So sind z.B. die Metronomzahlen, die Johann Nepomuk Hummel später aufgeschrieben hat, sehr wichtige Anhaltspunkte für die Temponahme.

(1. Satz Halbe 96, 3. Satz: Ganzer Takt 88, Finale: Halbe 144) Alles sehr flüssige Tempi. Wichtig sind mir auch Mozarts Artikulations-Bezeichnungen, die im Spätwerk noch viel eindeutiger sind als im Frühwerk. Die Fragen von Punkt und Keil spielen in der Jupiter-Sinfonie eine große Rolle. Die Unterschiede arbeite ich ebenso heraus, wie die Herstellung großer Bögen. Die Errungenschaft modernen Orchesterspiels (welches Ensembles der „historischen Aufführungspraxis“ fälschlicherweise auch immer praktizieren), gleiche Striche zu haben, bringt oftmals falsche Artikulationen. Ich stelle durch unterschiedliche Bogenführung Mozarts originale Bögen wieder her.

Zur Interpretations- und Rezeptionsgeschichte.

Zunächst wurde das Werk in Mozarts Zeit durchaus nicht als der Höhepunkt sinfonischer Arbeit von der Mehrheit des Publikums begriffen.

Erst außerhalb Wiens setzte sich diese Sinfonie langsam durch. Aufführungen in England spielten dabei Anfang des 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle.

Was gab es für Strömungen?

Die Sinfonie wurde im Zuge der Beethoven-Sinfonien aufgeführt und aus Beethovenschem Geist heraus zunächst verstanden.

In der Romantik vermisste man, dass man die persönliche Situation von Mozart nicht heraushören konnte. Sie wurde mit Lebensgeschichte „beladen“. Aber man hatte seit der ersten Mozart-Gesamtausgabe zumindest eine gute Partitur-Ausgabe, die auf dem Autograph beruhte. Dann kam die Objektivierung im zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts, die sozusagen als Gegenreaktion auf die Überromantisierung versuchte, jede persönliche Sicht zu unterbinden.

Schließlich seit der Mitte des 20. Jahrhunderts die Erkenntnisse der Aufführungspraxis, die zum großen Teil neue Extreme schufen, ohne wirklich wissenschaftlich stichhaltig zu

sein oder gar ein Musizieren für ein heutiges Publikum bedeuteten.

Wie sind diese aus heutiger Sicht zu bewerten?

Heute existieren verschiedene Ansätze nebeneinander. Obwohl zumindest in der Mehrzahl der Medien nur die „historische Aufführungspraxis“ geduldet wird.

Was halten Sie von der so genannten „historischen Aufführungspraxis“?

Wenn Sie damit wissenschaftliche Erkenntnisse meinen, die einer Aufführung zu Grunde liegen, halte ich sehr viel davon. Wenn Sie damit schon wieder verkrustete Ansichten meinen, die von einer „authentischen Aufführungspraxis“ sprechen, sehr wenig. Wir haben kein historisches Publikum. Alles um einen Hörer von Heute ist anders. Also ist auch seine Rezeption anders.

Mozart war in seiner Aufführungspraxis selbst sehr großzügig. Er liebte riesig besetzte Orchester (wie übrigens Haydn auch) schon seit seinen frühen Mailänder Erfahrungen. Er führte seine Werke auch in kleiner Besetzung auf. Es gab für ihn nur eine dem Anlass und Augenblick gemäße richtige Besetzung. Im Gegensatz zu heutigen Verdikten wurde durchaus mit Vibrato gespielt und Leopolds Mozarts Bemerkung „Es giebt schon solche Spieler, die bey ieder Note beständig zittern, als wenn sie das immerwährende Fieber hätten“ bezieht sich auf ein zuviel, nicht auf ein „gar nicht“. Denn Leopold Mozart sagt auch, dass „jede lang aushaltende Note“ Vibrato haben darf. Wir gehen also sehr variabel, wie es Leopold verlangt, mit dem Vibrato um.

Ebenso spielt man heute historisch sehr viel mit leeren Saiten: Leopold Mozart fand aber, „dass der Spieler sehr vernünftig handelt, wenn er die leeren Saiten selten oder gar nicht hören lässt“.

Vieles, was heute als Standard der „historischen Aufführungspraxis“ gelobt wird, ist wissenschaftlich und musikalisch nicht haltbar. Nicht umsonst sind die führenden Köpfe dieser Praxis zum modernen Orchester zurückgekehrt. Auch, weil man dort noch Tonartencharakteristik hören kann, denn eine heute weltweit praktizierte historische Stimmung gab es nicht und niemand kann alte und neue Stimmungen nach ihren Affekten empfinden.

Zur Komposition

Wo ordnen Sie die Jupiter-Sinfonie musikgeschichtlich ein?

Als Höhepunkt der sinfonischen Entwicklung im 18. Jahrhundert. Es ist das größte (man vergleiche nur die letzten großen Sinfonien) und glänzendste sinfonische Werk Mozarts. Schon allein die Dimensionen übersteigen alles bis dahin Dagewesene: Der letzte Satz hat 423 Takte (Es-Dur-Finale 263, g-Moll-Finale 308). Vor allem Schubert baut darauf auf. Seine B-Dur-Sinfonie schließt genau an der g-Moll an und die C-Dur-Sinfonie an der Jupiter.

Haydn, der einmal mit seinen Streichquartetten Vorbild für Mozart war, nimmt für seine letzten 10 Sinfonien (Londoner) diese Sinfonie zum Vorbild.

Welchen Stellenwert nimmt sie aus heutiger Sicht in der Entwicklung der Sinfonie ein?

Sie ist die einsame Verbindung von Freiheit und Gesetz.

Analyse

Können Sie Beispiele nennen, was Sie an der Komposition von Mozart besonders fasziniert?

Die Unregelmäßigkeit, die Ausdruck von Mozarts eigener Freiheit ist. Z. B. ganz deutlich seine Korrektur von ursprünglich 4 Takten, die auf drei Takte gekürzt werden. Das macht die c-Moll-Episode im 1. Satz (siehe Autograph Takt 91/92) noch aufregender. Oder in der kontrapunktischen Kunst, die über seine eigenen frühen Arbeiten weit hinausgeht und hier ganz dem Ausdruck dient. Bis dahin, dass er den Kontrabass als eigene Stimme heranzieht – aber auch hier (IV, 36 ff) eben nicht in der gleichmäßigen 4taktigen Periodizität, sondern 3,4,3,4,3.

Oder es sind die abrupten Abbrüche von freundlichen Entwicklungen (T.80):

Überraschend geht es c-Moll weiter und wenn man die traditionelle Schlussentwicklung der Exposition erwartet, bringt er unverhofft ein Eigenzitat (T.101) aus der Arie KV 541 „Un bacio di mano“, welche er fast zeitgleich schrieb. Oder die Holzbläser haben Lust, die heitere Sicht wieder fortzusetzen (eine der witzigsten Passagen) (T.183), doch dann kommt plötzlich die Reprise (deswegen auch kein cresc.). Die Reprise ist auch gegenüber früheren Werken viel variiertes und der Moll-Anteil wieder sehr groß.

1. Satz:

Ich finde, dass man bereits in den ersten Takten der Sinfonie eine unglaubliche Materialfülle an Themen, Melodien, Rhythmik usw. erkennen kann. Sehen Sie das auch so?

Ja. Mozart schafft es in wenigen Takten, das ganze Menschsein darzustellen. Die Ouvertüren-Situation der Neapolitaner beantwortet er mit einem sinnenden Motiv der Streicher, welches ich auch versuche, im Tempo leicht abzusetzen. Es ist das männlich/weibliche Prinzip. Gemeinsam ist es das lebensbejahende Prinzip. Auch das zweite Thema ist aus zwei Motiven, die gegensätzlich sind, aufgebaut (T.56), hier aber umgekehrt: erst sehnsuchtsvoll nach oben strebend, dann scherzend nach unten fallend, während gleichzeitig – und das zeigt wieder die hohe Kunst Mozarts – die Violoncelli das erste Motiv sehnsuchtsvoll spielen.

War das zu Zeiten Mozarts etwas Außergewöhnliches?

Diese antithetische Themenkonstruktion ist nicht neu, aber bei Mozart wird sie eben zum Inbegriff des Lebendigen. Es gab also solcherlei Ideen auch schon früher, aber Mozart ist der Vollender einer ganzen Entwicklung, die mit den Bach-Söhnen angefangen hat, und er schlägt sogar bereits den Bogen wieder zum Bach-Vater. Und das ist außergewöhnlich.

2. Satz

Was war Ihnen bei der Interpretation des 2. Satzes besonders wichtig?

Der Begriff des „cantabile“. Der Satz ist Andante (also gehend und nicht langsam) cantabile überschrieben. Kaum ein anderer Begriff hat Mozart bei der Ausführung so beschäftigt wie das „cantabile“. In seinen überlieferten Briefen gibt es allein dazu sechs umfangreiche Aussagen. Es war ja das Bestreben der Instrumentalisten, dem Gesange nachzueifern. Nichts anderes soll die Bezeichnung bezwecken. Wenn man heute Künstler der „authentischen Aufführungspraxis“ hört, ist das meistens genau der Gegensatz von cantabile. Da wird gekratzt und geschlagen, oftmals alles zerhackt. Aber nicht gesungen.

Es gibt Musikwissenschaftler, die den 2. Satz in die Nähe späterer Adagios rücken? Können

Sie das bestätigen?

Nein. Zunächst ist durch die Tempovorgabe schon deutlich, dass es sich nicht um ein Adagio handelt. Die kleinen Notenwerte deuten eher darauf, dass unter dem Gesange Aufregung herrscht. Und im zweiten Thema ist eher von „agitato“ – also Erregung – zu sprechen, als von einem ruhigen Adagio.

Das erste Thema zeigt uns, wovon der 2. Satz handelt. Es kommt bereits in ähnlicher Form in Glucks Orfeo vor. (Die wunderbare Arie des Orfeo: „Che puro ciel“). Also von den Wundern der Seligen im Himmel, während das zweite Thema unsere Leiden und Erregungen auf der Erde abhandelt. Aber auch das himmlische Thema wird bereits durch harte Schläge der Realität unterbrochen.

Ungewöhnlich im zweiten Satz ist auch wieder, dass Mozart die Periodizität auf 7 Takte erweitert. (T.32-38)

3. Satz

Was können Sie zum 3. Satz erzählen?

Das absteigende Kernmotiv ist in seinem Affekt zweigeteilt. Die teilweise chromatisch abstürzende Linie wird durch tänzerische Akkorde aufgefangen.

Im Trio wird schon das 1. Thema des letzten Satzes exponiert, welches auch das Thema des Fugato wird. (Trio Takt 99, bzw. Anfang letzter Satz). Dieses Thema ist nahezu ein musikalisches Signum bei Mozart, wie BACH bei Bach. Es kommt insgesamt in zwölf weiteren Werken vor. Zuerst erscheint es in der Sinfonie Es-Dur KV 16, erhält in der Sinfonie B-Dur KV 319 große Bedeutung und führt auch das zweite Finale der Zauberflöte zum Höhepunkt. Brahms verwendet es ebenfalls in sieben seiner Werke.

4. Satz

Die Jupiter-Sinfonie ist vor allem durch den Schlusssatz berühmt geworden. Was ist für Sie das Herausragende an diesem Schlusssatz?

Die Verquickung von Sonatenform mit bis zu fünfstimmiger Kontrapunktik.

Bevor die Sinfonie den Beinamen „Jupiter“ bekommen hat, hieß sie lange Zeit die „Sinfonie mit der Schlussfuge“. Aber eigentlich ist das ja keine Fuge. Es ist, so sagt man, eine Verbindung von Fuge und Sonate. Was hat Mozart hier gemacht? Wie hat er diese beiden Pole miteinander verbunden?

Es ist tatsächlich keine richtige Schlussfuge, sondern nur die erste fünfstimmige Durchführung einer solchen. Es ist ein Sonatensatz mit Exposition, Durchführung im fugierten Spiel und einer Reprise. Mozart zeigt sich hier als letzter großer Kontrapunktiker. Die Dimensionen dieses Satzes sprengen das bis dahin übliche. Aber auch hier lebt Mozart seine Freiheit aus. Er sprengt wieder die üblichen Rahmen gleicher Perioden (wie sie noch Bruckner bis aufs Komma praktiziert). Seine Fugeneinsätze sind immer unsymmetrisch: Nicht alle 4 oder 2 Takte kommt eine Stimme. Es ist 3,4,3,4,3.

Zur Entstehung

Wie sah Mozarts Lebenssituation aus, als er an der Jupiter-Sinfonie?

Umgerechnet auf unsere heutige Zeit hat Mozart in seinem kurzen Leben viel Geld verdient. Um 1788 verschlechterte sich die Situation aber für ihn drastisch. Einmal lag das am zweiten Türkenkrieg, für den gespart werden musste. Und auch damals herrschte bereits die Politik, dass zuerst an der Kultur gespart wurde. Z.B. war das für

Mozart wichtige Kärntner-Theater fast das ganze Jahr 1788, in dem die Sinfonie entstand, geschlossen.

Während in Europa seine Werke mehr und mehr aufgeführt wurden, hörte man sie in Wien immer weniger. Damals wurden ja nicht die einzelnen Aufführungen bezahlt und Mozart war ein „freier“ Komponist, also für seine Zeit ganz ungewöhnlich ohne feste Anstellung. Er erhielt auch nur die Hälfte der Gage, die z. B. Salieri bei Hofe erhielt. In seiner Freiheit begann er sich von der Gesellschaft zu lösen und entfremdete sich. Sein Freundeskreis schrumpfte plötzlich schnell, seine Gönner zogen sich zurück. Er hatte mit Figaro auch ein Libretto gewählt, welches in großen Teilen der Gesellschaft nicht akzeptiert wurde, da es revolutionäre Gedanken enthielt. In diesem Jahr 1788 schrieb er innerhalb von weniger als zwei Monaten (Juni-August) die drei letzten Sinfonien, also drei Jahre vor seinem Tod. 16 Tage nach Abschluss der g-Moll-Sinfonie stellt er am 10. August 1788 die C-Dur-Sinfonie fertig. Am Autograph der Partitur ist ersichtlich, in welcher Eile er schrieb. Die bei ihm übliche Zweischichtigkeit der Ausführung (dunkle und helle Tinte) ist nur an wenigen Stellen zu sehen. Sie war – wie die anderen Sinfonien – möglicherweise für ein Subskriptionskonzert bestimmt, mit dem er Geld zu verdienen hoffte. Dieses fand aber nicht wie erhofft statt. Er befand sich in bedrängter Lage und gedrückter Stimmung. Mozart war seinem Publikum zu weit voraus. Der Kaiser sagte bei der Aufführung des Don Giovanni im gleichen Jahr in Wien: „das ist keine Speise für die Zähne meiner Wiener“. Mozart soll geantwortet haben: „Lassen wir ihnen Zeit zum Kauen“. Auch von seiner Frau entfremdete er sich immer mehr. Auf der anderen Seite: Constanze war – nachdem Mozart ihr die Bachschen Fugen heimbrachte – nahezu süchtig nach Fugen und drängte Mozart, eine Fuge nach der anderen zu schreiben. Fast alle sind unvollendet oder binden sich in einem Sonatensatz ein. Vollendet ist eigentlich nur die große c-Moll-Fuge, einem seiner gewaltigsten Klavierwerke, welches er später als Adagio und Fuge für Streicher bearbeitete. Bedenken wir, dass in die Zeit der Entstehung der Trias auch noch sein Umzug am 17. Juni 1788 aus der schönen Wohnung der Innenstadt, die er nicht mehr bezahlen konnte, in die Vorstadt stattfand und dass wenige Tage später seine Tochter Teresia starb.

Hatte die Stadt Wien, die freiheitliche Atmosphäre dort und Mozarts Liebe zu der Stadt etwas mit der Komposition zu tun? Wurde er inspiriert?

Ich denke, Inspiration kam bestenfalls aus seinem Willen zur Freiheit.

Wie kam die Jupiter-Sinfonie zu ihrem Namen, der ja erst nach dem Tode Mozarts entstanden ist?

Vermutlich stammt der Name von dem Londoner Geiger und Konzertunternehmer Johann Peter Salomon. Der Titel ist uns erstmalig in einem Konzertprogramm aus dem Jahre 1819 beim Edinburgh Music Festival überliefert.

Jupiter, der höchste römische Gott (später dem griechischen Zeus gleichgesetzt), ist der Himmelsgott und Gott des Lichtes, auch als Schlachtenlenker bekannt. Er verkörpert Kraft und Klarheit. Jupiter ist der Meister der Unsterblichen. Alles dies trifft für die Umschreibung der Sinfonie zu. Insofern ist es ein treffender Name. Auf Salomon, der sich in Vermarktung auskannte, gehen auch einige Namen bei Haydn-Sinfonien zurück.

Die drei letzten Sinfonien Mozarts werden oft in einen Zusammenhang gebracht.-Wo sehen Sie zwischen ihnen eine Verbindung?

Die Streicher-Episode der Jupiter-Sinfonie aus dem 1. Thema des 1. Satzes ist verwandt mit dem 2. und 3. Takt des 2. Satzes der Es-Dur-Sinfonie. Das Menuett hat viel

Ähnlichkeit mit dem der g-Moll-Sinfonie. Auch hier herrscht die motivische Geschlossenheit und die starke Variierung im dritten Teil.

Welche Rolle, welchen Stellenwert nimmt in dieser „Trilogie“ die Jupiter-Sinfonie ein?

- die freundlich heitere Es-Dur

- die leidenschaftlich gespannte, schmerzliche g-Moll

- die sieghaft strahlende, kraftvolle Zusammenfassung beider: C-Dur.

Auch wenn sie sicher nicht ausdrücklich als Zyklus geschaffen sind: sie hängen innerlich zusammen. Vergessen wir aber nicht, dass Mozart davor auch Meisterwerke geschrieben hat.