


NDR

Elbphilharmonie
Orchester



Herbert
Blomstedt
&
Francesco
Piemontesi

Freitag, 11.12.20 — 20 Uhr
aus dem Großen Saal der Elbphilharmonie Hamburg
im Livestream auf [nдр.de/eo](https://www.ndr.de/eo) und in der NDR EO-App
im Radio live auf NDR Kultur

NDR

Elbphilharmonie
Orchester

Jubiläums- saison



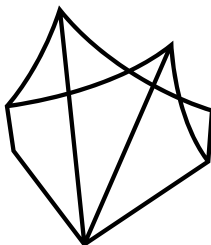
75

*Folgen Sie uns auf Instagram, Facebook, You Tube,
unter ndr.de/eo oder laden Sie sich die EO-App.*

ndr.de/eo



HERBERT BLOMSTEDT
Dirigent
FRANCESCO PIEMONTESE
Klavier



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 - 1791)

Konzert für Klavier und Orchester B-Dur KV 595

Entstehung: 1791 | Uraufführung: Wien, 4. März 1791 / Dauer: ca. 30 Min

- I. Allegro
- II. Larghetto
- III. Rondo. Allegro

— Pause —

FRANZ SCHUBERT (1797 - 1828)

Sinfonie Nr. 8 C-Dur D 944 „Die Große“

Entstehung: 1825-26 | Uraufführung: Leipzig, 21. März 1839 / Dauer: ca. 60 Min.

- I. Andante – Allegro ma non troppo
- II. Andante con moto
- III. Scherzo. Allegro vivace – Trio
- IV. Finale. Allegro vivace

Das Konzert wird live gestreamt auf [ndr.de/eo](https://www.ndr.de/eo) und in der NDR EO-App. Es ist außerdem live zu hören auf NDR Kultur. Video- und Audiomitschnitt bleiben danach online abrufbar.

Triumph der Schlichtheit



„Mozart am Klavier“, unvollendetes Ölgemälde von Joseph Lange (1789)

*Wir werden niemals
im Stande sein,
etwas Ähnliches zu
machen!*

Ludwig van Beethoven nach
der Aufführung eines Klavier-
konzerts von Mozart (1799)

Ähnlich wie Schuberts „Große“ C-Dur-Sinfonie, die als zweites Werk auf dem heutigen Konzertprogramm steht, gilt auch Mozarts B-Dur-Klavierkonzert KV 595 als summarischer Höhepunkt seines Schaffens: als besonders vollendeter, letzter Beitrag zur Gattung. Sofern man bei den beiden früh verstorbenen Komponisten überhaupt von einem solchen sprechen kann, sind Schuberts letzte Sinfonie und Mozarts letztes Klavierkonzert vom Mythos eines „Spätwerks“ umgeben. Und mit ebenjenem Mythos wird traditionell eine gewisse Abgeklärtheit assoziiert, die hier bei Mozart – zumal im Vergleich zu früheren Konzerten wie dem d-Moll-Konzert KV 466, dem c-Moll-Konzert KV 491 oder auch dem vorhergehenden „Krönungskonzert“ KV 537 – in der Tat deutlich spürbar ist: Kennzeichneten die genannten Werke emphatisch Mozarts Weg, seine Klavierkonzerte immer anspruchsvoller (und damit beim damaligen nach Attraktion und Unterhaltung verlangenden Publikum gleichzeitig unbeliebter) zu gestalten, so wirkt das B-Dur-Konzert KV 595 ungleich zurückgenommener und schlichter. Anders als die „sinfonischen Konzerte“ der Jahre ab 1785 kehrt das im Januar 1791 entstandene Werk nicht nur hinsichtlich der Orchesterbesetzung eher wieder zur kammermusikalischen Ausrichtung der Konzerte von 1784 zurück. Die Kontraste sind hier subtiler als in den „sinfonischen Konzerten“ und auch das konzertante Prinzip, der „Wettkampf“ zwischen Solist und Orchester tritt in den Hintergrund.

Mit diesem letzten Klavierkonzert verabschiedete sich Mozart am 4. März 1791 in Wien auch von der Konzertbühne – kein weiterer öffentlicher Auftritt sollte bis zu seinem Tod folgen. „Es steht ‚an der Pforte des

Himmels', vor den Toren der Ewigkeit“, schwärmte der Mozart-Biograf Alfred Einstein in unverhohlen „sentimentaler Verführung durch die Vorstellung ‚letztes Konzert‘“ von diesem „Abschiedswerk“. Es sei das totale musikalische Gegenstück zu Mozarts brieflichen Bekenntnissen, dass das Leben jeden Reiz für ihn verloren habe. In diesem Sinne ist es bezeichnend, dass Mozart im Finale sogar gleich zwei uneingeschränkt positiv besetzte, jugendlich verspielte Melodien eigenen Ursprungs verwendete: Der Refrain dieses Satzes klingt unüberhörbar an das wenig später komponierte Lied „Sehnsucht nach dem Frühlinge“ an („Komm lieber Mai und mache...“), und in den folgenden Takten steckt eine Wendung aus der Arie „É amore un ladroncello“, die Dorabella im 2. Akt der Oper „Cosi fan tutte“ singt.

Bemerkenswert ist vor allem, wie dramaturgisch fein Mozart in diesem Werk Komplexität allmählich zugunsten gelöster Einfachheit weichen lässt: Resultiert im 1. Satz aus der Mehrschichtigkeit des wohlklingenden Hauptthemas (eine Dreiklangsmelodie der Violinen steht signalartigen Bläserwürfen gegenüber) noch ein durchaus zerrissener Beginn der harmonisch weit ausholenden Durchführung, so scheint der eingängige Refrain des 3. Satzes einen betont leicht fasslichen Abschluss zu bedeuten. Dazwischen findet sich ein 3-teiliger 2. Satz, dessen Rahmenteil – ein Wechselspiel zwischen Klavier und Orchester – nach wirkungsvoll gestaltetem Wiedereintritt eine kunstvolle instrumentatorische Verfeinerung (das Thema des Klaviers wird in den Violinen und Flöten verdoppelt) erfährt. In der Tat ist das B-Dur-Konzert, um noch einmal Alfred Einstein zu zitieren, „ein Werk letzter Meisterschaft in der Erfindung ... Der Abschied ist zugleich die Gewissheit der Unsterblichkeit.“

MOZART ALS INNOVATOR

Wie kaum eine andere Gattung war das Klavierkonzert zu Mozarts Zeiten eine ausgesprochen öffentliche Angelegenheit. Klavierkonzerte schrieb man nicht etwa für den häuslichen Gebrauch oder zur privaten Unterhaltung, sondern vor allem, um in einer Stadt als Komponist und Pianist zu glänzen und sich damit zugleich als Instrumentalpädagoge oder Veranstalter von Konzerten zu empfehlen. Kein Wunder, dass Mozart als freischaffender Künstler in Wien kaum noch andere Instrumentalkonzerte schrieb. Etwas überspitzt könnte man sagen: Aus finanziellen Gründen wurde das Klavierkonzert neben der Oper zu jener Gattung, in der Mozart am innovativsten war und Maßstäbe setzte. Er befreite das Klavierkonzert von der Funktion reiner „Gesellschaftsmusik“ und vom Ruf eines „Showpiece“ für eitle Solisten. So markieren etwa das differenzierte Verhältnis von Klaviersatz und Orchesterklang, die neue Bedeutung der Holzbläser, der sinfonische Anspruch, der die aus dem Barock stammende Konzert-Form bisweilen vergessen macht, und nicht zuletzt der subjektive Ausdrucksgehalt die wesentlichen Errungenschaften der Wiener Klavierkonzerte Mozarts.

„Leben in allen Fasern, Bedeutung überall“



*Franz Schubert, Aquarell von
Wilhelm August Rieder (1825)*

SINFONISCHER PIONIER

*Immerhin ist die herrliche
C-Dur-Sinfonie sowie die
romantische in h-Moll dadurch
besonders bedeutungsvoll, dass
sie die Stammutter der
gesamten lyrischen Sinfonik,
von Mendelssohn, Schumann
angefangen über Brahms,
Tschaikowsky bis zu Bruckner
und Mahler geworden ist.*

Richard Strauss (1928)

Die Musikgeschichte ist voll schicksalhafter Ironie, die auch vor den genialsten Schöpfungen der Tonkunst nicht Halt macht. Im Fall der „Großen“ C-Dur-Sinfonie Franz Schuberts verhält es sich besonders haarsträubend: Nicht nur wehrte sich die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde gegen eine erste Aufführung, weil sie das Werk für unspielbar und zu lang befand, auch seine spätere Entdeckung verdanken wir nur einem Zufall und dem Gespür eines wahren Musikkenners. Robert Schumann fand die Partitur bei seinem Wien-Besuch 1839 im Nachlass von Schuberts Bruder Ferdinand und riet Felix Mendelssohn, sie einzustudieren. So erlebte die Sinfonie erst am 21. März 1839 in Leipzig ihre verspätete Uraufführung. Vielleicht hätte die romantische Sinfonik ohne diesen Fund eine andere Entwicklung genommen ...

Schubert hatte viel versprochen, als er einem Freund 1824 schrieb, er wolle sich nun „den Weg zur großen Sinfonie bahnen“. In der Tat war dann die 1825/26 komponierte C-Dur-Sinfonie nicht nur in ihren Dimensionen „groß“. Verglichen mit dem übermächtigen Erbe Beethovens fallen sofort etliche Elemente auf, mit denen Schubert völlig neue, für das 19. Jahrhundert künftig prägende Wege einschlägt: Da wäre zunächst die Instrumentation, in der den Bläsern (völlig neu: auch den Posaunen) eine vormals ungekannte (Haupt-)Rolle zugewiesen wird. Überhaupt rückt die Kategorie Klang hier gegenüber der thematischen Arbeit (Beethovens

FRANZ SCHUBERT

Sinfonie Nr. 8 C-Dur D 944 „Die Große“

Domäne) in den Vordergrund. Die enorm großräumige Anlage der Sätze, in denen lange Bögen aus rhythmisch oder dynamisch abgesetzten Bausteinen entstehen, weist bereits auf die Architektur Bruckners voraus. Am besten hat schließlich Schumann die Qualitäten dieses Werks auf den Punkt gebracht. Schon in einem Brief von 1839 bemerkte er: „das sind Menschenstimmen, alle Instrumente.“ In seinem enthusiastischen Zeitungsartikel von 1840 heißt es dann: „Hier ist, außer meisterlicher Technik der Komposition, noch Leben in allen Fasern, Kolorit bis in die feinste Abstufung, Bedeutung überall ... und über das Ganze endlich eine Romantik ausgegossen ... Und diese himmlische Länge der Sinfonie“. Letztere zu zweideutiger Berühmtheit gelangte Beobachtung ist positiv gemeint – wer den episch-romantischen Schönheiten dieses Schlüsselwerks bereitwillig folgt, dürfte das nur zu gut verstehen.

Schon die „Einleitung“ zum 1. Satz stellt sogleich mehrere der erwähnten Charakteristika dieser Sinfonie vor: Das von den Hörnern gespielte Thema deutet nicht nur auf ihren erhabenen, keine zeitliche Beschränkung kennenden Tonfall hin, sondern präsentiert auch ihr rhythmisches Kernmotiv (Punktierung). Die Variante in den Holzbläsern und die Fortführung in Celli und Bratschen, das festliche Tutti und die filigrane Umspielung der Violinen am Ende sind eindruckliche Beispiele für Schuberts klangliche Differenzierungskunst. Das folgende Allegro exponiert drei Themen: ein erstes, das um den Zentralton C kreist, dabei die Punktierung in den Streichern der Triolenbewegung in den Bläsern gegenüberstellt; ein zweites, slawisch gefärbtes, das in den Oboen erklingt; schließlich ein spannendes drittes, in dem sich die Punktierung in den erst geheimnisvoll, dann zunehmend drohenden Posaunen wiederfindet. Die kurze Durchführung mündet ganz unauffällig in

ZAHLENVERWIRRUNG

Wie viele vollgültige Sinfonien schrieb Schubert? – Lange Zeit suggerierten Schallplatteneinspielungen oder Konzertprogramme eine Neunzahl wie bei Beethoven oder Dvořák, indem die letzte, die „Große C-Dur-Sinfonie“ die Nummer 9 verpasst bekam. Diese Zahl resultierte aus gleich zwei Missverständnissen: Einerseits hatte Johannes Brahms als Herausgeber der „Alten Schubert-Ausgabe“ die „Unvollendete“ Sinfonie h-Moll als Nummer 8 der C-Dur-Sinfonie (hier Nr. 7) nachgestellt, sodass für letztere nur noch die Nr. 9 „frei“ war, als man den chronologischen Irrtum erkannte. Andererseits „stopfte“ man die dadurch entstandene Lücke an Stelle Nr. 7 einfach mit Entwürfen für die E-Dur-Sinfonie D 729 oder mit einer ominösen „Gmunden-Gast-einer Sinfonie“ bzw. der Hoffnung, sie werde eines Tages noch auftauchen. Seit der Neuauflage des Deutsch-Verzeichnisses im Jahr 1978 hat sich die chronologisch korrekte Reihenfolge (Nr. 7 = „Unvollendete“; Nr. 8 = „Große C-Dur“) durchgesetzt. Dennoch liest man bisweilen – vor allem im englischsprachigen Raum – immer noch von der „Großen C-Dur-Sinfonie“ als Nr. 9 ...

FRANZ SCHUBERT

Sinfonie Nr. 8 C-Dur D 944 „Die Große“

GENAUER HINGEHÖRT

Das Seitenthema im Finale von Schuberts „Großer“ C-Dur-Sinfonie beginnt mit einer charakteristischen viermaligen Tonwiederholung. Beim ersten Auftreten ist sie Ausgangspunkt für eine gesanglich beschwingte, fast tänzerische Melodie. In der Durchführung und in der Coda des Satzes aber wandelt sich dieses Viertelmotiv – vom Rest entkoppelt – zu bedrohlichen Orchester-Schlägen. Ähnlich klopfte schon der aus dem Totenreich auferstandene „steinerne Gast“ in der Komturszene aus Mozarts Oper „Don Giovanni“ an die Tür ...

die Reprise. Am Schluss erstrahlt dafür das Einleitungsthema noch einmal in hymnischem Glanz.

„Hier lauscht alles, als ob ein himmlischer Gast im Orchester herumschliche“, so Schumann über den 2. Satz. Soll man das Oboenthema über der rhythmisch markanten Streicherbegleitung nun tänzerisch, wehmütig oder gar trauermarschartig nennen? Es mündet in eine weich fließende Dur-Melodie der Holzbläser, um dann im Tutti durch die Punktierung dramatische Kraft zu gewinnen. Zu den schönsten Eingebungen Schuberts gehört das zweite Thema, eine ruhevollere Insel aus gesanglich beseelten Choralharmonien in verschiedenen Instrumentierungen. Nach der rondoartig wiederkehrenden ersten Themengruppe steigert sich die Musik zu einer gewaltigen Fortissimo-Katastrophe, deren Schockwirkung erst allmählich im schüchtern fragenden Cellogesang aufgefangen wird. Die Zerstückelung des Themas am Satzende bleibt somit nicht die einzige Reminiszenz an den Trauermarsch aus Beethovens „Eroica“, zu dem es auch in Melodik, Form und Dramaturgie einige Parallelen gibt.

Das Scherzo mit seinem markanten Haupt- und dem geschmeidig tänzerischen (punktieren!) Nebenthema hat ein feierliches Trio, in dem sich der Gesang der Bläser in weiten Bögen über harmonischen und klanglichen Flächen ausbreitet. Mit den rhythmischen Prinzipien Punktierung und Triole trumpft dann noch einmal der mehr als 1000 Takte umfassende 4. Satz auf. Die positive, wenn auch nicht euphorische Grundstimmung dieses Finales scheint sich zudem in Anklängen an das Freudenthema aus Beethovens Neunter Sinfonie, die vor allem in der Durchführung erscheinen, zu bestätigen.

Julius Heile

Herbert Blomstedt

Nobel, charmant, uneitel, bescheiden. Im Zusammenleben von Menschen mögen solche Eigenschaften eine große Rolle spielen und geschätzt werden. Für Ausnahmeerscheinungen wie Dirigenten sind sie eher untypisch. Aber wie auch immer die Vorstellung sein mag, die sich die Öffentlichkeit von Dirigenten macht, Herbert Blomstedt bildet darin eine Ausnahme, gerade weil er jene Eigenschaften besitzt, die man so wenig auf den Nenner eines dirigentischen Herrschaftsanspruchs bringen kann. Dass er in vielerlei Hinsicht die gängigen Klischeevorstellungen widerlegt, sollte freilich nicht zu der Annahme verleiten, dieser Künstler verfüge nicht über Durchsetzungskraft für seine klar gesteckten musikalischen Ziele. Wer einmal die Konzentration auf das Wesentliche der Musik, die Präzision in der Formulierung musikalischer Sachverhalte, wie sie aus der Partitur aufscheinen, die Hartnäckigkeit in der Durchsetzung einer ästhetischen Anschauung in Proben von Blomstedt erleben konnte, der wird wohl erstaunt gewesen sein, wie wenig es dazu despotischer Maßnahmen bedurfte. Im Grunde vertrat Herbert Blomstedt schon immer jenen Künstlertyp, dessen fachliche Kompetenz wie natürliche Autorität allen äußerlichen Nachdruck überflüssig macht. So hat er sich in den mehr als 60 Jahren seiner Karriere den uneingeschränkten Respekt der musikalischen Welt erworben. Viele herausragende Ensembles weltweit konnten sich in all den Jahren schon der Dienste des hoch angesehenen schwedischen Dirigenten mit künstlerischer Ausbildung in Uppsala, New York, Darmstadt und Basel versichern. Mit 93 Jahren steht Blomstedt nach wie vor mit enormer geistiger und körperlicher Präsenz am Pult aller führenden internationalen Orchester.



CHEFDIRIGENT

- Oslo Philharmonic Orchestra (1962–68)
- Dänisches Radio-Sinfonieorchester (1967–77)
- Schwedisches Radio-Sinfonieorchester (1977–82)
- Staatskapelle Dresden (1975–85)
- San Francisco Symphony Orchestra (1985–95)
- NDR Elbphilharmonie Orchester (1996–98)
- Gewandhausorchester Leipzig (1998–2005)

EHRENDIRIGENT

- Gewandhausorchester Leipzig
- Staatskapelle Dresden
- NHK Symphony Orchestra
- San Francisco Symphony Orchestra
- Dänisches Radio-Sinfonieorchester
- Schwedisches Radio-Sinfonieorchester
- Bamberger Symphoniker

Francesco Piemontesi



CD-VERÖFFENTLICHUNGEN (AUSWAHL)

- Schuberts letzte Klaviersonaten („Album der Woche“ bei BR Klassik)
- Liszts „Années de Pelerinage“
- Klavierkonzerte von Mozart mit dem Scottish Chamber Orchestra und Andrew Manze
- Préludes von Debussy
- Soloklavierwerke von Mozart
- Klavierkonzerte von Schumann und Dvořák mit dem BBC Symphony Orchestra

Francesco Piemontesi ist ein Pianist von außerordentlicher Ausdruckskraft, die sich mit einem hohen technischen Können verbindet. Weithin bekannt für seine Interpretation von Mozart und des frühromantischen Repertoires, hat Piemontesis künstlerische Sensibilität auch eine enge Affinität zum Repertoire des späteren 19. und 20. Jahrhunderts wie Brahms, Liszt, Dvořák, Ravel, Debussy, Bartók und darüber hinaus. Von einem seiner großen Lehrer und Mentoren, Alfred Brendel, sagt Piemontesi, dass dieser ihn lehrte, „die Details der Dinge zu lieben“. Zu Beginn der aktuellen Saison gab Piemontesi sein Debüt bei den Berliner Philharmonikern.

Außerdem ist er derzeit Artist in Residence beim Orchestre de la Suisse Romande. Der Pianist konzertierte weltweit mit großen Orchestern wie dem London Symphony, Los Angeles Philharmonic, Boston Symphony und Cleveland Orchestra, dem Symphonieorchester des BR, Gewandhausorchester Leipzig, Orchestre de Paris oder Tonhalle-Orchester Zürich. Er spielt Kammermusik mit Partnern wie Yuri Bashmet, Renaud und Gautier Capuçon, Leonidas Kavakos, Christian Tetzlaff, Jörg Widmann und dem Emerson String Quartet. Als Solist trat er in renommierten Konzertsälen wie dem Concertgebouw Amsterdam, der Berliner Philharmonie, dem Wiener Musikverein, der Londoner Wigmore Hall, Carnegie Hall New York und Suntory Hall Tokio auf. Auch bei den großen internationalen Festivals ist er ein gern gesehener Gast. Piemontesi studierte bei Arie Vardi, bevor er bei Alfred Brendel, Murray Perahia, Cécile Ousset und Alexis Weissenberg arbeitete. Er erlangte internationale Bekanntheit mit Preisen bei mehreren großen Wettbewerben, darunter der Queen Elisabeth Competition 2007. Seit 2012 ist er künstlerischer Leiter der Settimane Musicali di Ascona.

IMPRESSUM

Herausgegeben vom
NORDDEUTSCHEN RUNDFUNK
Programmdirektion Hörfunk
Orchester, Chor und Konzerte
Rothenbaumchaussee 132
20149 Hamburg
Leitung: Achim Dobschall

NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER
Management: Sonja Epping

Redaktion des Programmheftes
Julius Heile

Die Einführungstexte von Julius Heile
sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos
akg-images (S. 4, 7)
J. M. Pietsch (S. 9)
Marco Borggreve (S. 10)

Nachdruck, auch auszugsweise,
nur mit Genehmigung des **NDR** gestattet.

ndr.de/eo
youtube.com/NDRKlassik