

annehmen, daß Beethoven sich bereits geraume Zeit vor der endgültigen Niederschrift mit Einzelheiten der Thematik und der formalen Anlage befaßt hat.

Im ersten Satze überläßt er die vollständige Exposition beider Themen dem Orchester. Erst nach Wiederverweilen der Hauptstimme c-Moll, in der das 1. Thema steigend, entschlossen und federnd, fortissimo erklingt, setzt das Soloinstrument ein, das die gesamte Exposition, quasi im Pianissimo übersetzt, noch einmal ablaufen läßt, um dann, vom Orchester begleitet oder aber im Wechselspiel mit Teilen desselben, die Führung nicht mehr aus der Hand zu geben.

Anderer der zweite Satz, in dem das Soloinstrument unbegleitet das Thema vorträgt, bis das Orchester es abnimmt, um dann bis zum Ende des Satzes die Führung zu behalten, während das Klavier um die Melodien der Orchesterinstrumente ausdrucksvolle figurative Arabesken windet.

Und wieder anders das abschließende Rondó: Hier übergibt mit selbstverständlicher Geistesklarheit eine Partie dem anderen die Führung, sobald er das Nötigste gesagt hat, ein „concertato“ im ursprünglichen Sinne der Gattung als friedlicher Wettstreit zwischen Soloinstrument und Orchester. Diese Satzanlage liegt bereits im Charakter des Themas wie in der strengen Periodizität seines Auftrages begründet. Über Beethovens eigene Interpretation des Soloparts im oben erwähnten Konzert vom Jahre 1802 berichtet Seyfried 1857 in der „Cäcilia“:

„Beim Vertrage seiner Concerti-Sätze lud er mich ein, ihm zuzusehen; aber – hilf Himmel! – das war leichter gesagt als getan; ich erblühte fast lauter leere Blätter; höchstens auf einer oder der andern Seite ein paar, nur ihm zum erinnernden Leitfaden dienende, mit rein unverständlichen ägyptischen Hieroglyphen beschriftet; denn er spielte beinahe die ganze Präzisions-Stimme bloß aus dem Gedächtniß, da ihm, wie fast gewöhnlich der Fall ist, die Zeit zu kurz ward, solche vollständig zu Papier zu bringen. So sah er mir also nur jedesmal einen verstorbenen Widm., wenn er mit einer dergleichen unächtbaren Passage am Ende war, und meinte kaum zu bergende Angstlichkeit, dieses entscheidenden Moment ja nicht zu versäumen, machte ihm einen ganz lässlichen Spaß, wußte er sich nach bei unseren gemeinschaftlichen jovialen Abendfeiern vor Lachen ausschütten wollte.“

Prof. W. BÄNSCH

Literaturhinweise:

Leitfaden: Georg Friedrich Händel, Stuttgart 1984.
Abert: W.A. Mozart, Leipzig 1968
Beller: Tübische von Beethoven, Leipzig 1972

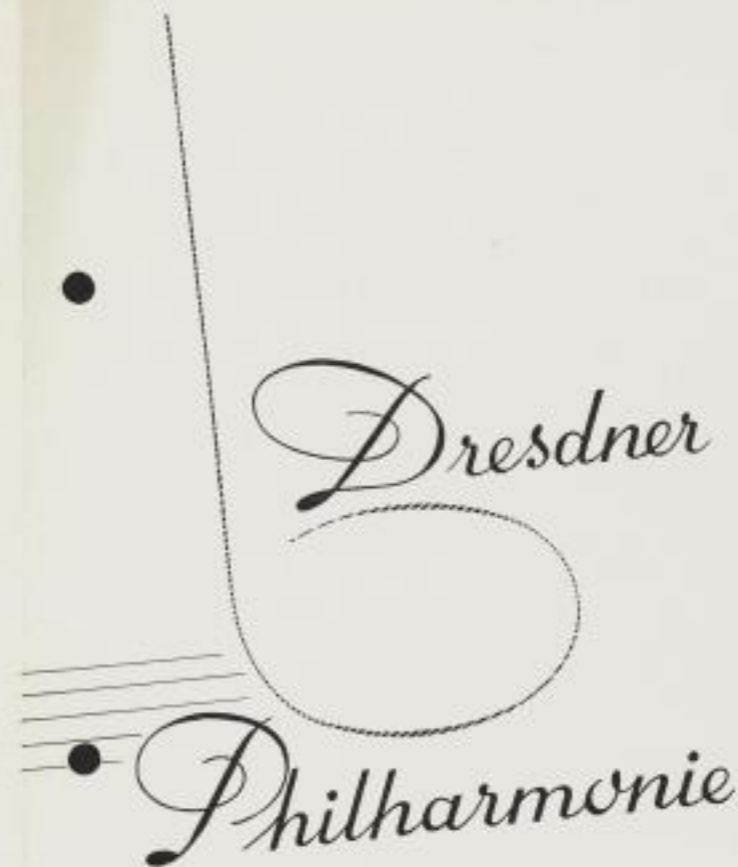
Vorankündigung:

3. Außerordentliches Konzert

25./26. Dezember 1960, jeweils 19.30 Uhr
Dirigent: Prof. Heinz Bongers
Solist: Tiber Gasperek, Bratislava
Freier Kartenverkauf!

4. Außerordentliches Konzert

31. Dezember 1960, 19.00 Uhr
1. Januar 1961, 19.30 Uhr
Dirigent: Siegfried Gilhofer
Solist: Prof. Amadeus Weberminko, Leipzig
Freier Kartenverkauf!



3. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

5007 Ba III-4-4 1960 1.2. 3-G 000/0074



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

Montag, 13. Dezember 1960, 19.30 Uhr
Mittwoch, 14. Dezember 1960, 20.00 Uhr

2. Außerordentliches Konzert

DIRIGENT
Siegfried Geißler

SOLISTIN
Rita Bouboulidi, Athen

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

(1685–1759)

Aus der Feuerwerksmusik
(Concerto grosso Nr. 26)

Ouverture — Bourée — La Paix —
La Rejouissance — Menuett I und II

WOLFGANG AMADEUS MOZART

(1756–1791)

Konzert für Klavier und Orchester d-Moll KV 466

Allegro
Romanze
Rondo, allegro assai

PAUSE

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770–1827)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 c-Moll op. 37

Allegro con brio
Largo
Rondo, allegro

EINFÜHRUNG

Georg Friedrich Händels „Feuerwerksmusik“ („Music for the royal fireworks“) ist ein Auftragswerk, geschrieben für ein großes Feuerwerk im Londener Green Park am 27. April 1749, das zur Feier des im Oktober 1748 geschlossenen Friedens von Aachen veranstaltet wurde. Den Schlüsselstück unter die erste Aufführung seines 100 gleichzeitig abgesetzten Kanonenschüsse, und besahe hier das Feuerwerk einen Brand des königlichen Schlosses zur Folge gehabt und damit den Rahmen sich damals beliebten „Spektakelstücke“ ungewöhnlich erweitert.

Von zwei Wiederholungen der Einführung sei die eine in Vauchell erwähnt, die, vor rund 12.000 Personen anwesend, die „Feuerwerksmusik“ zu einem der populärsten Werke Händels worden ließ.

Die Besetzung, auf eine Wiedergabe unter fixem Händel angelegt, ist ursprünglich nur Blasinstrumenten vor, und zwar 12 erste, 8 zweite, 4 dritte Oboen, 3 erste, 4 zweite Fagotten und die drei Horn- wie Trompetenstimmen je dreifach besetzt. Die Streichinstrumente fügte Händel erst nachträglich für Aufführungen in geschlossenen Räumen hinzu, so – bei ungeschänder Reduzierung der Bläser – gleichmäßig die Möglichkeit zentraler Alternativen bei Wiederholungen einzelner Teile schaffen.

Eingeleitet wird das Werk durch eine ausgelebte Ouvertüre im Französischen Stil (langsame Einführung, die am Schluß wiederholt wird, und schneller Minuetto), in der Händel auf ein früheres Werk zurückgriff. Sie bildet die konzertante Einleitung zu den nachfolgenden fünf kleineren Stücken, die, ihren Titeln entsprechend, allegorische Darstellungen auf der Szene begleiten und, als Bestände einer „Suite“, bald stilisierte Tanzformen (Bourée, 2 Menuette, bald kurze Programmstücke („Der Frieden“, „Die Freude“) darstellen. Im „Frieden“ (Largo alla Siciliana) bringt Händel – vielleicht gar als Zitat einer in Italien gebürtigen Volkweise – eine Melodie, wie sie am Weihnachtstage in Sizilien und Süditalien ganz vor Kirchentüren und vor Marienbildern ertönt worden. Die gesamte Suite wagt all die Vorzüge der Händelschen Tonsprache auf, die mit sein Werk so nachdrücklich pflegen lassen: zierliche Melodik, organische formale Gliederung, Bescheidung auf das gerade Notwendige in eigenständig geführten Stimmen und vom Ausdruck her Orientierung an den positiven Seiten des menschlichen Lebens.

Das Klavierkonzert d-Moll (K. V. 466) vom 10. Februar 1785, das erste Werk dieser Gattung, das Mozart in einer Mollart schrieb, dem 19. Jahrhundert wird das geliefteste aller Mozartschen Klavierkonzerte, ist nach seiner Aussage so recht dazu angetan, von Mozart als dem Vorgänger Beethovens zu sprechen. Es gehört zu der Reihe der ab 1785 entstandenen Meisterkonzerte, die für Mozart insofern von besonderem Reiz waren, als er Sonnerhaltens im Sinfonische zu weiten mußte, das Orchester aus seiner nur begleitenden Rolle heben und so zum echten Partner des Klaviers machen durfte, hierbei den zeitgenössischen Formenschriften mit allen Künsten der Durchführung, der Variation, des Kostentrunkens erfüllend, allen Reiz der Klangfarben auskostend und nicht zuletzt der Phantasie ihren wohlabgemessenen

Spielraum zureichend. Somit schuf er diese Werke sowohl für Kontor als auch für Liebhaber, wie Stellen aus einem Brief vom Jahre 1782 an seinen Vater belegen, wenn er schreibt, seine Konzerte seien das „Mittelglied zwischen schwer und leicht“, „sehr brillant“, „angenehm in die Ohren“, „ohne ins Lasse zu fallen“, „die und die können auch Kontor allein zufrieden sein“, doch so, daß die Nichtkenner damit zufrieden sein müssen, ohne zu wissen warum“. Damit wagt er eindeutig Abstand zu Komponisten wie etwa dem „Höhen Mechanicus“ Gluck, die nach Entbindung, Wärme und innerem Gehalt ihrer Arbeiten kaltsowas an ihn heranreichten. So nimmt es nicht wunder, wenn kein Geringerer als Beethoven zu den Ecksteinen dieses d-Moll-Konzertes zwei Kakozien schrieb, damit die geringe Gemeinschaft zueinander setzen und Mozarts Werk unterstreichen.

Im ersten Satz übernimmt das Orchester die Generalexposition, der das Klavier mit einem kontrastierenden Introspektivthema folgt, das auch in der ersten Phase der Durchführung dominiert. Dem Soloinstrument vorbehalten (was häufig bei Mozart) bleibt auch die endgültige Form das 2. Thema, das in der Exposition erst angedeutet war. Die Durchführung, meistlich gestrichelt, führt in Steigerungen (zunehmender Verwendung des Hauptthemas, welches das Seitenthema in seine diversen Bereiche hineinzieht) zu einer ästhetischen Gipfelung, welche die tragische Grundstimmung nachdrücklich unterstreicht und in einen Epilog kluger Grundhaltung mündet.

In der dem Charakter nach freundlicher gemutterten dristelligen Romanze durchdringen Lied-, Variation- und Sonettform einander und bieten so eine ganz für Mozart charakteristischen Formkombination, die von souveräner Beherrschung der kompositorischen Mittel zeugt.

Das Rondo schließlich knüpft thematisch an den ersten Satz an. Das vom Klavier eingeführte aufbereitende Hauptthema ist eine Umkehr von Material aus dem Hauptthema des ersten Satzes. Zwar durch eine verkürzte Fassung des Hauptthemas voneinander getrennte Zwischenspiele sind Varianten des zweiten Themas an dem ersten Satz. Die Durchführungsepisoden, die noch sind im thematischen Detailarbeit wie kontrastpunktierten Verzweigungen, führen zu einem Abgang in spannungslösenden D-Dur, dem eine das Diatonik des Anfangs verjagende nachende Epilogweise folgt.

Über Ludwig van Beethovens dieses Klavierkonzert op. 37 aus dem Jahre 1800 wußten die Zeitgenossen (nämlich im Chor auch mit Vorbehalten argumentierende Stimmen) zu urteilen: „Das Konzert gehört ohne Zweifel unter Beethovens schönste Kompositionen“ (1804) und „vielleicht das Höchste dieser Art von Konzertwerken, welches die Kunstlehre von allen Meistern aufzuweisen hat“ (1812).

Der Komponist selbst spielte es erstmals öffentlich in seiner zweiten großen Akademie vom 2. April 1803, deren Programm darüber auch die beiden ersten Sinfonien und das Ouvertüre „Christus am Ölberg“ umfaßte.

Das Werk weist seinen ganzen Zuschnitt noch über das herkömmliche Virtuosenkonzert hinaus. Seine großartige Ursprünglichkeit, das Fehlen hervorhebender rhythmischer Besonderheiten, die Nähe der geistlichen Themen zur Follie lassen

