

eigener Mitleid hat es das als zweites Konzert geltende Opus 19, B-Dur, bereits vor dem ersten, heute erklingenden Konzert in C-Dur, op. 15, komponiert, aber erst 1801 endgültig schriftlich fixiert. Beide Konzerte spielte der Komponist erstmalig 1795 in seiner Wiener Akademie und – in überarbeiteter Form – Ende Oktober 1798 in Prag. Das Klavierkonzert in C-Dur bewegt sich inhaltlich, stilistisch und formal noch ganz im Rahmen jener „Gesellschaftsmusik“, wie sie die Händel- und Mozartzeit kannte. Dennoch sind durchaus schon typische Merkmale des späteren Personalstil des damals erst 25jährigen Komponisten zu erkennen: seine Eigenwilligkeit, Kraft und Phantasie.

Das spielreife Werk, das dem Solisten mit seinen Verknüpfungen und heillosen Läufen reichlich Gelegenheit gibt, seine technischen Fertigkeiten zu beweisen, besitzt durch die jugendliche Frische und klassische Klarheit seiner musikalischen Gedanken einen hellen, kraftvollen Charakter, der an die Nähe der 1. Sinfonie erinnert. Klarinetten, Trompeten und Posaunen verstärken nach dem feucht-optimistischen Einbruch. Wie üblich steht der erste, anfangs ruhige Satz (Allegro con brio) das Konzert in Szene. Die Orchesterleitung bringt die Themenabfolge. Ein skanderisches Marschthema kündet den strahlenden Charakter des Werkes an. Zunächst sehr begünstigt, wird es hier nun zum gestiegen. In E-Dur steht das ganzwillig zweite Thema, das nach einer kurzen Durchführung wieder vom Hauptgedanken und einem marschartigen Nachsatz abgelöst wird. Nun setzt das Soloinstrument ein und leitet zum Hauptthema über, das variiert und mit glanzvollen Passagen umspielt wird. Den Durchführungsteil beherrscht in erster Linie der Solist, obwohl das Orchester durchaus selbständig in die musikalische Entwicklung eintritt und den Satz – nach der solistischen Kadenz – epilogartig beidiebt. Von intimer Stimmungsgelbst erfüllt ist der Mittelteil, ein A-Dur-Largo, das wie eine große lyrische Gesangsweise des Solistenmimes erscheint. Einige Empfindungen drückt das kostbare Hauptthema, die reichen Verknüpfungen und Kantilenen dieses Satzes aus. Das Orchester, mit dem Solist dialogierend, steigert den Gefühlsgehalt der musikalischen Aussage. Mit einem übermäßigen melodischen Thema eröffnet der Solist das zweite Finale (Allegro). Auch das Kontrastthema beruht wie ein Volklied. Harmonisch, springt in der Charakter des Finales, das wirkungsvoll das Konzert beend.

D.U. 11.

Mit Beethovens 3. Klavierkonzert in c-Moll, op. 27, steigt die Entwicklung des Klavierkonzerts sprunghaft an. Die Zeit des Virtuosenkonzerts, das in erheblichem Maße die spielerischen Fertigkeiten des Pianisten zur Schau stellte und sie auf der Grundlage der Begleitung durch das Orchester möglichst wirkungsvoll zur Geltung brachte, schaltete überwunden. Die Virtuosität wird nun der Wechselbeziehung zwischen Orchester und Solistinstrument auf der Grundlage grundsätzlicher Gleichberechtigung in vollem Maße dienlich gemacht. Das Konzert wird der Form nach der Sinfonie angelehnt. Wenn Beethoven besonders in diesem Werk einen bedeutenden Schritt in der Entwicklung des Solokonzertes macht, so ist das weniger ein rein formaler Akt, sondern ist vor allem von Inhaltlichem und der Situation zu verstehen, in der er es schrieb. Wenigstens können zu diesem Konzert auch schon in früheren Jahren entstanden, so leistete Beethoven doch die entscheidende Arbeit an ihm im Jahre 1802, in dem er das archaische Dokument des Heiligenschatz Testamentes verfaßte. Die menschliche Thematik dieser seiner Auseinandersetzung mit seiner Umwelt ist aus diesem Konzert, dessen Hauptthema charakteristisch wie auch wieder c-Moll ist, deutlich spürbar. Doch wie immer, wenn Beethoven sich mit tragischen Problemen auseinandersetzt, vor die er durch die gesellschaftlichen Verhältnisse, durch das teilweise Unverständnis der Zeitgenossen seiner revolutionären musikalischen Ausdruckskraft gegenüber und durch seine tragische Erkrankung gestellt wird, ringt er sich durch die Probleme hindurch und überwindet die Tragik.

Der erste Satz (Allegro con brio) ist der wichtigste Schlußpunkt der Auseinandersetzung. Plötzlich steht das erste Thema vor uns, dessen abschließende Quartettphase vor allem in der Coda Bedeutung gewinnen werden. Das Seitenthema in der Parallelen E-Dur, von Violinen und Klarinetten gemeinsam vorgezogen, trägt schmerzlichen Ausdruck. Das Hauptthema setzt sich durch und schließt die orchestrale Exposition markant ab. Nach einem dramatischen Anlauf bezieht dann auch das Soloinstrument dieses Hauptthema heraus. Das nun folgende Wechselstück zwischen

Soloinstrument und Orchester ist ein deutlicher Beweis für die gleichberechtigte Stellung der beiden Partner in diesem Werk, das auch nach der Kadenz in der Coda noch nicht beendet ist, sondern hier eine letzte Entwicklung erfährt.

Der Mittelteil, ein Largo in $\frac{3}{4}$ -Takt, ist im Charakter den Erbkäuten völlig entrückt. Bewußt wählt Beethoven mit dem E-Dur dieses Satzes eine Tonart, die zwar als Mollart (Größenverwände) mit der Grundtonart c in Beziehung steht, diese Beziehung aber in ein düsteres Licht rückt. Das Klavier trägt solistisch das Thema vor, das von einer gefühlsvollen klärenden Gegenpartie und Ausgrenzung ist, und in das auch die filigranen Umspinnungen keine Unruhe hineinspielen vermögen. Zwischen dem Soloinstrument, für das Beethoven in diesem Satz neue Ausdrucksmittel erschuf, und dem Orchester ergibt sich in der Entwicklung des thematischen Materials ein Miteinander von wunderbarer Gelöstheit.

Das abschließende Rondo (Allegro) steht wieder in der Haupttonart c-Moll. Der düstere Charakter dieser Tonart erhält in dem dramatisch beginnenden Thema durch die Stimm-Beziehungen auf den schwachen Takten Bewegung und aufsteigende Züge. Das Thema wird vom Soloinstrument zum Orchester hinüber und von diesem wieder zurückgeführt, es tritt in Variation immer wieder auf und wird in seiner Entwicklung jeweils nur kurz von einer E-Dur- und einer A-Dur-Episode unterbrochen. Harmonisch interessante Rückgänge münden in die Dominante G-Dur ein. Nach einer kurzen Kadenz wechselt Takt und Tempo: In reiner C-Dur (Breite $\frac{3}{4}$ -Takt) leitet eine Variante des Kopfbogens die Coda ein, die schmerzvoll und strahlend das Konzert beendet.

B. 5.

Vorabendkonzert

Nachklang des

8. Außerordentlichen Konzertes

23. und 25. April 1963, jeweils 19.30 Uhr

Dirigert: Gerhard Röll Bauer

Solistin: Narda Karp, London

Worte von: J. Brahms, C. Franck und Fr. Chopin

Freier Kartenverkauf!

12. Außerordentliches Konzert

4. und 5. Mai 1963, jeweils 19.30 Uhr

Dirigert: Gerhard Röll Bauer

Solisten: Maria Kodrova, Moskau

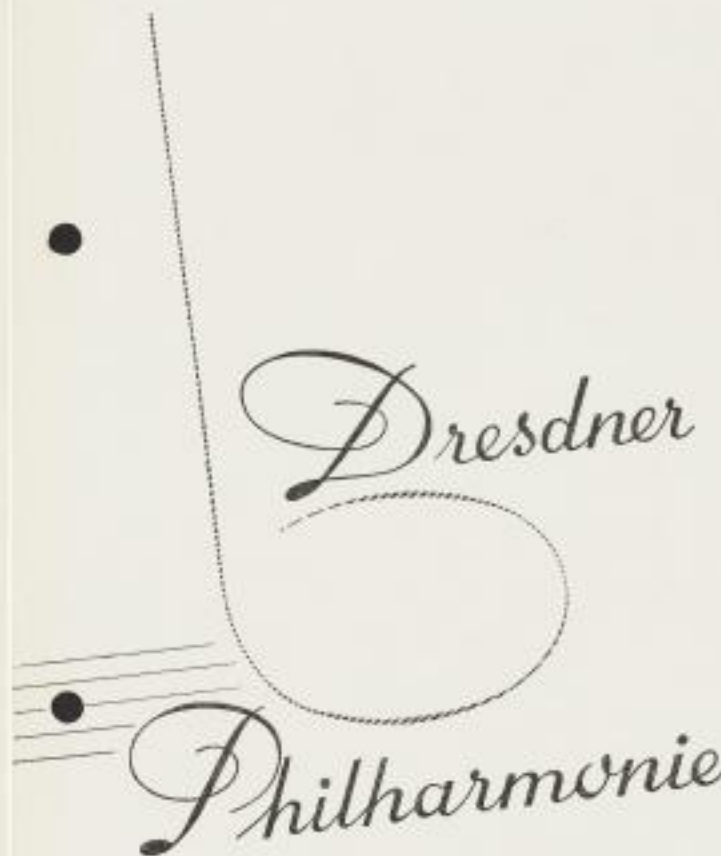
Marina Jaschwill, Moskau

Tatjana Prizrenko, Moskau

BEETHOVEN-ABEND

Freier Kartenverkauf!

6281 Pa 11 93 461 1 A - 6-0 509 25 43



Sonderkonzert 1962/1963

Ostersonntag, 14. April 1965, 19.30 Uhr

Ostermontag, 15. April 1965, 19.30 Uhr

SONDERKONZERT

Dirigent: Gerhard Rolf Bauer

Solist: Jörg Demus, Wien

LUDWIG VAN BEETHOVEN

1770-1827

8. Sinfonie F-Dur, op. 93

Allegro vivace e con brio
Allegretto scherzando
Tempo di Menuetto
Allegro vivace

1. Konzert für Klavier und Orchester C-Dur, op. 15

Allegro con brio
Largo
Rondo - Allegro

- Pause -

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

Allegro con brio
Largo
Rondo (Allegro)



Jörg Demus, Wien

ZUR EINFÜHRUNG

Ludwig van Beethoven 8. Sinfonie in F-Dur, op. 93, folgte unmittelbar auf die 7. Sinfonie. Das Werk entstand während eines Karantäneaufenthaltes in den böhmischen Bädern im Sommer 1812 und wurde nach einer handschriftlichen Bemerkung des Meisters auf der Partitur („Sinfonia Lutz in Month October 1812“) in Linz, wo er nach der Kur für einige Wochen seinen Bruder Johann Nepomuk vollendete. Die erste Aufführung fand in einem kleinen Konzertsaal Beethovens am 27. Februar 1814 in Wien statt, zusammen mit der Sinfonien und der Programmsinfonie „Waffengott Sieg über die Sinfonie bei Vindobona“. Bei den Zeitgenossen fand die Arbeit ebenfalls wenig Anklang. „Das Werk machte keine Partei“, heißt es in einer leinwandigen Notiz nach der Uraufführung Beethovens zeigte sich darüber nicht verärgert, er nannte seine „Kleine Sinfonie“ (so nannte er sie im Vergleich mit der „Großen“ 8. Sinfonie) habe den Hörern wohl deshalb nicht gefallen, „denn weil sie viel besser ist“. Der Grund für diesen Mangel an Verständnis (gemeinsam mit nicht in die Jahre, ebenso wie die vierte Sinfonie, nach heute noch ein wenig im Schatten ihrer berühmten Geschwisterwerke) lag nicht etwa in der besonderen Schwierigkeit des Werkes. Im Gegenteil, man kann wohl nach den verknüpfenden Schlußsätzen von Sinfonien erwarten und wie man versteht durch eine selbstige Zurückwendung auf Vorgänger (Anhänge) von früheren Werken, Anwendung von stilistischen Prinzipien (Hörten), die über hier durchaus keinen Rückschritt, sondern eher einen Rückblick von einer höheren Stufe aus darstellen. Herrns Scherzhaftigkeit, beschwätzte Behaglichkeit, launige Ironie, kritische Lebenshaltung und angestrengte Privat-Charakteristika des formal bemerkenswerten großformatigen Werks, in dem, wie auch schon in der 7. Sinfonie, wieder dem rhythmischen Element eine große Bedeutung zukommt.

Der ohne Einführung während mit dem frischen, über geistreichen Hauptthema beginnende 1. Satz (Allegro vivace e con brio) ist voller schalkhafter Details und kompositioneller Neugierchen. Er beginnt sich nach frühlich-moderatistischen Klängen bis zum gewaltigen Brachialstreich der C-Gaß, endet dann aber sehr grandios mit dem sich einem über zahlreicheren Kopfbreit die festlichen, stimmungsvollen Aufschwünge. — Auf einem launigen Satz verknüpfend, schließt Beethoven als 2. Satz ein humorvoll amüsantes, leicht-daktylisches Allegretto einleitend. Als Thema liegt dieses Satz ein Kreuz verknüpft, den die Melodie in heiklen Launen dem Entfalten des Meisters, Johann Nepomuk Müllers, gewidmet hatte; die Sechzehntelakkorde der Bläser zu Beginn, die gleichsam das Ticken des rockstabilen Zeitmessers nachahmen, bestimmen die Bewegung des viersachen, scherzhaften Satzes. — Der 3. Satz (Tempo di menuetto) erinnert an eines der best-nach Viokarna, im Trio erklingt über Sechzehn-Takten der Viokarna in Hornen und Klarineten eine rühmlichste, liebliche Melodie. — Das Finale, der weitaus umfangreichste Satz, in feiner Rondoform gehalten, stellt den eigentlichen Höhepunkt des Werkes dar. Übermäßige Laune, „geringfügige“ Humore äußern sich hier in zahlreicher drastischer Einfälle — so gleich im Anfang in dem (auch später wiederkehrenden) überstreichenden, dramatisch stark betonten, rasanten C-G, auch dem zarten im Pastissimo in überflüssigen Zeitraum vorüberstehenden F-Dur-Kontraste, die dann im Fortissimo-Takt gebildet wird. Das harmonisierende zweite Thema erklingt als frühe Kapellens der Viokarna. Mit großer kompositioneller Meisterschaft und bewundernswürdiger Einfühlungsvermögen, kann man privates Vorwissen und Können des bei der Wirklichkeit der Themen in dieser Satz, der trotz des überaus großen Hinters auch erstere Gegenüberstimmungen, schließt Einwärts abwärts, gestaltet. Durch einen (selbstigen, selbstigen) Prozedere wird das Finale abgeschlossen.

Beethoven hat mit seinen fünf Klavierkonzerten, die er zwischen die vierzigsten bis fünfzigsten Jahren als Pianist schrieb, Gipfelwerke der virtuellen Kammermusik geschaffen. Bereits vor der heiklen ersten Klavierkonzerten op. 15 und op. 19 hatte er sich mit der Komposition von Klavierwerken beschäftigt (Trio op. 1, solistische Sonaten) und auf diesem Schaffungsgebiet weit über musikalische Neuland, neue Klangfarben erschaffen als in der Sinfonie. Die Klavierkonzerte entstanden etwa parallel zu den ersten sechs Sinfonien. Als wie Gebirgsden des Meisters zwang, sich vor den Zeitgenossen hochpräzise pianistische Tätigkeiten anzugeben, hatte er sein best-nach Klavierkonzert, das heute in E-Dur, heute gebildet wird die mit dem dritten Konzert als zentrale Entwicklung seines kompositorischen Schaffens von instrumentell-großformatlicher Unterhaltbarkeit von lokal-schillerndem Bekanntheit auf der Höhepunkt geriet. Nach Beethovens