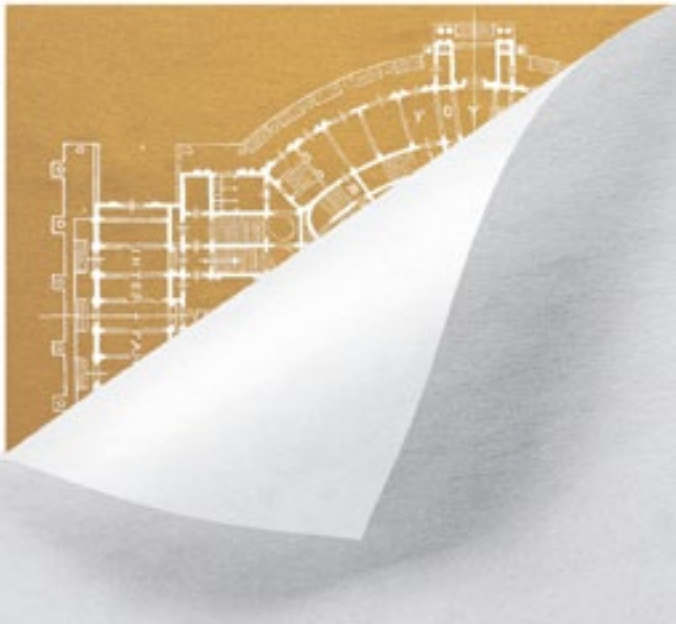
3. März 2019
Semperoper

SONDERKONZERT MIT
RUDOLF BUCHBINDER

Rudolf

BUCHBINDER

SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN



Dresden klingt und glänzt!
Kunst gehört zu den wichtigsten Kulturgütern unserer Gesellschaft.
Wir freuen uns daher ganz besonders, als Partner der Semperoper Dresden Kunst und Kultur zu fördern und so einen Beitrag leisten zu können.

vwgroupculture
volkswagengroup_culture

VOLKSWAGEN
AKTIENGESELLSCHAFT

3. März 2019
Semperoper

SONDERKONZERT MIT RUDOLF BUCHBINDER

Rudolf
BUCHBINDER

SÄCHSISCHE STAATSKAPELLE DRESDEN

SONDERKONZERT MIT RUDOLF BUCHBINDER

SONNTAG
3.3.19
11 UHR

SEMPEROPER
DRESDEN

Rudolf Buchbinder

Klavier und Leitung

Fortsetzung Beethovens Klavierkonzerte

Mit dem Œuvre Ludwig van Beethovens beschäftigt sich Rudolf Buchbinder bereits seit seiner frühen Jugend. Der Pianist hat die Klavierkonzerte des Komponisten mit allen bedeutenden Orchestern aufgeführt und dabei oft auch selbst geleitet. »Nach wie vor bringt die Auseinandersetzung mit dem Klavierwerk Beethovens auch mich noch zum Staunen«, bekennt er. An diesem Staunen will er sein Publikum teilhaben lassen und zudem Stationen auf dem Weg eines schöpferisch reichen Lebens plastisch nachzeichnen.

PROGRAMM

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 B-Dur op. 19
1. Allegro con brio
2. Adagio
3. Rondo. Molto allegro

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4 G-Dur op. 58
1. Allegro moderato
2. Andante con moto
3. Rondo. Vivace

PAUSE

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 c-Moll op. 37
1. Allegro con brio
2. Largo
3. Rondo. Allegro

Rudolf Buchbinder spielt die Originalkadenzen von Beethoven.

Rudolf Buchbinder
Klavier und Leitung

Seit vielen Jahren zählt Rudolf Buchbinder zu den prägenden Persönlichkeiten der Klavierwelt, geschätzt für seine Interpretationen der Werke Bachs bis zur zeitgenössischen Musik. Immer wieder füllt der Wiener Pianist von seinem Instrument aus auch die Doppelrolle des Solisten und Dirigenten aus, dazu verantwortet er seit 2007 als Künstlerischer Leiter das Grafenegg Festival. Mit der Sächsischen Staatskapelle teilte sich Rudolf Buchbinder erstmals 1987 bei den Salzburger Festspielen das Podium. Zahlreiche gemeinsame Auftritte folgten seit 2008, einschließlich Tourneen durch Europa und die USA. In besonderer Erinnerung dürfte dem Dresdner Publikum auch die Kapell-Saison 2010/2011 geblieben sein, in der Rudolf Buchbinder als erster Künstler den Titel des Capell-Virtuosen trug. Ein programmatischer Schwerpunkt seiner damaligen Residenz war die Aufführung aller Beethoven-Sonaten in der Semperoper; der auf CD erschienene Live-Mitschnitt wurde mit dem ECHO Klassik 2012 prämiert. In mehr als 45 Städten weltweit präsentierte Buchbinder bereits das »Neue Testament« des Klaviers in zyklischer Wiedergabe. 2014 war er der erste Pianist in der Geschichte der Salzburger Festspiele, der dort an sieben Abenden sämtliche Beethoven-Sonaten aufführte. In der Saison 2015/2016 präsentierte Rudolf Buchbinder seinen 50. Beethoven-Sonaten-Zyklus im Wiener Musikverein.

Über 100 Aufnahmen dokumentieren die Vielfalt von Rudolf Buchbinders Repertoire. Aufsehen erregte er mit seiner preisgekrönten Einspielung des Klavier-Gesamtwerkes von Haydn, aber auch mit einer Reihe von Live-Alben, darunter Aufzeichnungen der beiden Brahms-Konzerte. Auf DVD veröffentlicht sind u. a. die fünf Beethoven-Konzerte mit ihm als Solisten und Dirigenten der Wiener Philharmoniker. In gleicher Funktion nahm er im Juni 2015 mit der Sächsischen Staatskapelle Dresden auch drei Mozart-Klavierkonzerte auf CD und DVD auf. Zwei Bücher sind von ihm bislang erschienen, seine Autobiographie »Da Capo« sowie »Mein Beethoven – Leben mit dem Meister«. Zuletzt war Rudolf Buchbinder in der Dresdner Semperoper im Januar 2018 mit Beethovens Klavierkonzerten Nr. 1 und Nr. 5 zu erleben.

Ludwig van Beethoven

* (getauft) 17. Dezember 1770 in Bonn
† 26. März 1827 in Wien

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 B-Dur op. 19

1. Allegro con brio
2. Adagio
3. Rondo. Molto allegro

ENTSTEHUNG
erste Version: 1790
zweite Version: 1794
dritte Version: 1794/1795
vierte Version: mutmaßlich vor der zweiten Hälfte 1798
Druckfassung: 1801 bei Hoffmeister & Co., Wien und Leipzig

WIDMUNG
Carl Nicklas Edler von Nickelsberg

ERSTAUFFÜHRUNG
zweite und dritte Version: wahrscheinlich 1794/1795 in Wien
vierte Version: im Oktober 1798 in einer Beethoven-Akademie im Wiener Konviktsaal

BESETZUNG
Soloklavier
Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, Streicher

DAUER
ca. 25 Minuten

LOSLÖSUNG VON VORBILDERN

Beethovens zweites Klavierkonzert

Als die Sache mit dem Fußtritt in den Hintern eskaliert, versucht Wolfgang Amadeus Mozart seinen Entschluss, nach Wien zu gehen, vor seinem Vater wortreich zu rechtfertigen: »Die Wiener sind wohl leute die gerne abschiessen – aber nur am Theater. – und mein fach ist zu beliebt hier, als daß ich mich nicht *Souteniren* [behaupten] sollte. Hier ist doch gewis das Clavierland!« 1781 bedeutet der Wechsel aus einer halbwegs gesicherten höfischen Anstellung hin zu einem freien Musikerdasein ein risikoreiches Wagnis. Doch lockt das Wiener »Clavierland« mit seinen vielfältigen Chancen in den zahlreichen Salons der Hocharistokratie weit mehr als es abschreckt. Der Schritt des 25-Jährigen zieht den erhofften Erfolg jedenfalls nach sich. Mozart reüssiert unter anderem mit neuen Klavierwerken und begeistert ein neugieriges Publikum. In den ersten Jahren an der Donau prägt er das Musikleben der kaiserlichen Hauptstadt ganz wesentlich.

Unterdessen reift am Rhein eine weitere außergewöhnliche Begabung heran. In einem der ersten Berichte über den jungen Beethoven schreibt Christian Gottlob Neefe 1783: »Dieses junge Genie verdiente Unterstützung, daß es reisen könnte. Es würde gewiß ein zweiter Wolfgang Amadeus Mozart werden, wenn er so fortschritte, wie er angefangen.« Seit Anfang der 1780er Jahre wird Beethoven von Neefe in Klavier- und Orgelspiel unterrichtet und von dem Musikgelehrten in mehrere Standardwerke der Theorie eingeführt. Neefe ist es auch, der gemeinsam mit dem Grafen Waldstein 1787 einen Studienaufenthalt für Beethoven in Wien erwirkt. Dort kommt es zu einer Begegnung mit dem 14 Jahre älteren Mozart, der den seherischen Satz prägt: »Dieser Jüngling wird noch viel in der Welt von sich reden machen.« Darin mag ein gewisses Maß an nachträglicher Legendenbildung mitschwingen, mit der man ebenso vorsichtig sein sollte wie mit der kolportierten

Ludwig van Beethoven, um 1800
Stich von Johann Neidl nach einer Zeichnung von Gandolph Ernst Stainhauser von Treuburg

Überlieferung, Mozarts Klavierspiel habe anlässlich eines öffentlichen Auftretens für Beethoven bereits nicht mehr zeitgemäß geklungen. Die Verknüpfungen, wie auch immer man sie bewertet, sind damit allerdings gesetzt. Als Beethoven Anfang November 1792 Bonn verlässt und nach Wien aufbricht, lautet der prophetische Stammbucheintrag des Grafen Waldstein: »Lieber Beethoven! Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozart's Genius trauert noch und beweinet den Tod seines Zöglings. Bey dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung; durch ihn wünscht er noch einmal mit jemandem vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozart's Geist aus Haydns Händen.«

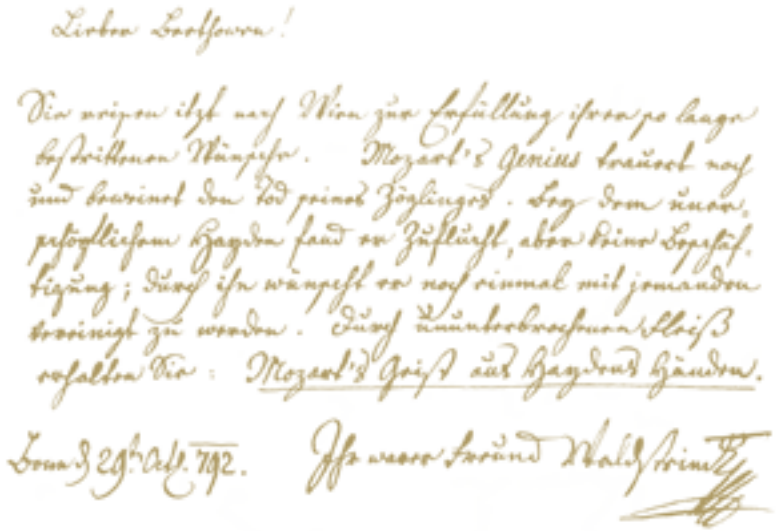
Arbeit an mehreren Fassungen

Doch was heißt hier Mozarts Geist? In Wien betritt der junge Beethoven die Bühne des »Clavierlands«, wo der Schatten des Älteren noch drei Jahre nach seinem Tod allenthalben zu spüren ist. Die Erwartungen des Publikums sind vom Stil des Salzburger Komponisten geprägt, ihnen vermag sich der Neuankömmling nicht restlos zu entziehen. In diesem Sinne liest sich Waldsteins Eintrag als Beschwörung einer Kontinuität, die für Beethoven nicht unproblematisch ist, wenn er als Pianist und Komponist eigner Geltung wahrgenommen werden will. Die Entstehung des zweiten Klavierkonzerts spiegelt diesen ambivalenten Prozess exemplarisch wider. Sie beschreibt den langwierigen Weg der Emanzipation auf einem Feld, das von Mozart reich bestellt wurde. Schon die Vorgeschichte liest sich kompliziert. Erste Skizzen zu einem Klavierkonzert reichen in das Jahr 1786, als Beethoven besoldetes Mitglied der Bonner Hofkapelle ist. Die Ursprünge des späteren Klavierkonzerts op. 19 liegen damit im zeitlichen Umfeld zu Mozarts Klavierkonzert Es-Dur KV 482, das am 23. Dezember 1785 uraufgeführt wird. Dessen Schlusssatz dient Beethoven als Modell für das ursprüngliche Finale in op. 19 und steht für eine seiner ersten großen Auseinandersetzungen mit Mozart. Umso bezeichnender ist es, wenn er dieses Rondo 1794/1795 durch eine Neukomposition ersetzt. Augenscheinlich will Beethoven den Eindruck einer allzu großen Nähe zu dem Salzburger Meister vermeiden.

Noch aber ist es nicht soweit. Die erste Version von op. 19 beendet er 1790. Mehrere Fassungen der Bonner Version schließen sich an, sie stehen im Zusammenhang mit öffentlichen Wiener Aufführungen in den Jahren 1793, 1794/1795 und 1798 und münden in die Vorbereitung für den Druck 1801. Wie schwierig es ist, dem Werk innerhalb seiner langen Entstehung eine gleichwohl sinnfällige Form zu verleihen, zeigt eine Äußerung Beethovens an seinen Verleger Hoffmeister, wenn er es als ein Stück ankündigt, »welches ich … für keins von meinen besten ausgebe«. Das Unbehagen hat Gründe. In dem anhaltenden Schaffensprozess offenbart sich Beethovens vielschichtige Entwicklung als Komponist, der in jeder neueren Version bestehende Versatzstücke integrieren muss, will er nicht in weiten Teilen eine Neukomposition vorlegen. Beethoven arbeitet an der Quadratur des Kreises. Die Detailarbeit folgt in nicht wenigen Zügen Mozart, während die übergeordnete Gestalt dem Anschein einer

reinen Stilkopie aus dem Weg zu gehen sucht und nach einer individuellen Formgebung strebt. Es ist der Kontrast, den Beethoven kurzerhand zum kompositorischen Mittel erhebt. Der Anfang des Konzerts präsentiert einen geschlossenen sechzehntaktigen Hauptsatzgedanken, dessen einzelne Teile im Gegensatz zueinander stehen. Daraus ergeben sich symmetrische Entsprechungen mit dem Ziel einer gliedernden Wirkung – und das mit einer Konsequenz, die über Mozart hinausführt. Vermutlich stammt das Eingangsthema bereits aus der Bonner Zeit. Aus erhaltenen Skizzen geht jedenfalls hervor, dass es in späteren Fassungen nicht mehr in Frage gestellt wird. Seine kohärente Gestalt macht jeden Eingriff, jede Veränderung schwierig, wenn nicht unmöglich. Da ist es fast folgerichtig, dass der lyrische Nebengedanke identisch mit dem Kontrastmotiv des Hauptthemas ist. Erst im späteren Verlauf fügt Beethoven unvermittelt einen neuen lyrisch-kantablen Gedanken ein, der als Episode dem Grundsatz ausgleichender Vermittlung von Kontrastierungen entgegensteht. Wahrscheinlich platziert Beethoven dieses Seitenthema nicht vor 1798, als die formale Anlage in ihren Grundzügen bereits feststeht. Generell äußert sich in der Behandlung der Seitenthemen das Problem, mit dem Beethoven es in diesem Satz zu tun hat. Die Herausforderung liegt darin, eine ausgewogene Balance zwischen der auch harmonischen Geschlossenheit des Hauptthemas und den tonartlich entfernt angesiedelten Seitenthemen herzustellen und daraus den Impuls einer wechselseitigen Entwicklung zu gewinnen.

Die Skizzen der jeweiligen Fassungen belegen Beethovens Ringen um eine Lösung dieser Frage und lassen vermuten, dass gerade der erste Satz viel zu der bereits zitierten Bemerkung beigetragen hat, von einem Werk zu sprechen, »welches ich … für keins von meinen besten ausgebe«. Die folgenden Sätze kennen die konzeptionelle Anstrengung des Kopfsatzes in weit geringerem Maße. Als Beethoven 1794/1795 das Werk für Wien gründlich revidiert, arbeitet er das Adagio stetig und mit zielsicherem Blick um und erreicht eine auf die großen Adagiosätze der folgenden Jahre vorausweisende Dichte. Die Anlage ist nicht gefangen in einer Dualität kontrastierender Teilbereiche und kennt folglich nicht das Problem eines festgefügten Schemas. Vielmehr gibt es Abschnitte, in denen die melodisch-harmonische Struktur des Hauptthemas allmählich aufgelöst wird, was im Grunde durch eine freie monothematische Kompositionsweise begünstigt wird und Beethoven weit mehr Möglichkeiten für eine dialogisierende Rollenverteilung zwischen Solopart und Orchester bietet. Auch das neu komponierte Rondofinale liegt um 1798 im Vergleich zur Druckversion in großen Teilen ausgearbeitet vor. Einer der weiteren Gründe, warum Beethoven das ältere Rondo verwirft, könnte in der Gewichtung des Soloparts liegen. Aus der erhaltenen Fassung des


Liebes Beethoven!

Du reisest itzt nach Wien zur Erfüllung deiner so lange bestrittenen Wünsche. Mozart's Genius trauret noch und beweinet den Tod seines Zöglings. Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung; durch ihn wünschet er noch einmal mit jemandem vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalte Du Mozart's Geist aus Haydens Händen.

Bonn d 29ten Oct. 1792. Ihr wahrer Freund Waldstein

Stammbucheintrag des Grafen Waldstein *vom 29. Oktober 1792*

entfernten Satzes geht hervor, wie übersichtlich die Aufgaben sind, die Beethoven dem Solisten zuteilt. Die Neukomposition lässt dem Solisten mehr Raum und überträgt ihm wichtigere Aufgaben, indem sämtliche für das Rondo konstitutiven Formabschnitte, also alle Ritornelle und Couplets, vom ihm eröffnet werden. Der Satz besticht durch eine gleichförmige Motorik der Spielfiguren in virtuoser Bravour und einer Themenbildung, deren häufige Synkopensetzung und plötzlich auftretende Sforzato-Akzente zweifellos Beethovens Personalstil erkennen lassen. Die Rastlosigkeit des musikalischen Verlaufs vermittelt mitunter den Eindruck einer Mühelosigkeit. Jedoch ist die Zwanglosigkeit, mit der die verschiedenen Themen und Motive am Hörer vorüberziehen, nicht Ausdruck einer kompositorischen Lässigkeit, der die musikalische Gestaltung zuzufliegen scheint. Auch hier spricht die Vielzahl der überlieferten Skizzen eine andere Sprache. Es ist die Sprache eines unbeirrten Ringens, Änderns und Verwerfens, aus der erst nach und nach so etwas entsteht, was eine perlende Leichtigkeit suggeriert. Der mühevolle Weg aus dem Schatten Mozarts ist nicht abgeschlossen, eine wichtige Etappe immerhin aber genommen.

ANDRÉ PODSCHUN

Ludwig van Beethoven

* (getauft) 17. Dezember 1770 in Bonn
† 26. März 1827 in Wien

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4 G-Dur op. 58

1. Allegro moderato
2. Andante con moto
3. Rondo. Vivace

ENTSTEHUNG
erste Skizzen 1803/1804
beendet 1805/1806

WIDMUNG
Rudolph Erzherzog von Österreich

URAUFFÜHRUNG
im März 1807 in Wien;
erste öffentliche Aufführung am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien

BESETZUNG
Soloklavier
Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Streicher

DAUER
ca. 30-35 Minuten

DIALOG UND AUSTAUSCH

Beethovens viertes Klavierkonzert

»Ohne das Pianoforte hätte er seinen Werdegang nicht machen können«, urteilt Adolf Bernhard Marx in seiner großen Beethovenabhandlung von 1859. Beethoven denkt als Komponist pianistisch, während er als Pianist kompositorisch denkt – eine verschlungene, überaus schöpferische Einheit. Auf dem Wege des Klaviers schreitet Beethoven fort und tastet sich in immer höhere ästhetische Bereiche vor. Dabei geht es ihm um Entwicklung, um das Erfinden von Neuem, in dem der Kern eines für das neunzehnte Jahrhundert folgenreichen Fortschrittsglaubens liegt. Im Juli 1819 schreibt er an den Erzherzog Rudolph: »allein Freiheit, weiter gehn ist in der Kunstwelt, wie in der gantzen großen Schöpfung Zweck.« An anderer Stelle heißt es: »Die Kunst verlangt von uns, daß wir nicht stehenbleiben.« Wenn die Frage auf den inneren Antrieb seines Schaffens kommt, ist er überzeugt, dass »keine Regel sei, die nicht durch eine andere um des Schönen willen verstoßen werden dürfte« – was nichts anderes meint, als dass Kunst erst mit der Überwindung von Regeln zur Kunst wird. Bereits der Beginn des 1805/1806 komponierten vierten Klavierkonzertes liefert davon ein beredtes Zeugnis. Erstmalig in der Geschichte der Gattung setzt das Klavier am Anfang des Werkes allein ein. Der Dialog wird vom Individuum eröffnet. Kein auftrumpfendes Beginnen hebt da an, vielmehr ein »dolce« singendes, versonnenzögerliches, zugleich vollgriffiges Tönen, das durch seine Kompaktheit ebenso wie durch seinen durchlässigen Glanz die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Was hier einfach durchwirkt scheint, stellt in harmonischer Sicht die Verhältnisse um, indem bereits der erste Akkord, stehend in der Grundtonart, nach wiederholtem Anschlagen nach Auflösung strebt. Beethoven lotet Freiräume in der Harmonik aus. Es ist bezeichnend,

wenn die Streicher nach dem Solobeginn in einer neuen tonalen Stufe antworten und damit dem Hauptthema eine andere Färbung verleihen. Spätestens hier wird klar, dass der eigentliche Anfang des Stückes kein Präludieren war, sondern in engem Austausch mit dem Orchester steht. Nichts deutet auf einen Konflikt, beide Partner verhalten sich zueinander in augenscheinlicher Ausgeglichenheit. Als gäbe es nichts Natürlicheres, schält sich im weiteren Verlauf der Solopart aus den Stimmen des Orchesters heraus, und umgekehrt. Nur wenige Jahre vor der Komposition am vierten Klavierkonzert gelangt Beethoven 1801 gegenüber einem Schüler zur Feststellung: »Der Mensch repräsentiert einzeln ebenso das Gesamtleben der Gesellschaft, wie die Gesellschaft nur ein größeres Individuum vorstellt.« Der heroische Einzelne bewegt sich innerhalb der Grenzen der Gemeinschaft. Im Verbund mit anderen ist er für sein Handeln verantwortlich, so wie sich die Kodizes eines allgemein festgeschriebenen Verhaltens auf der Basis von Werten der Aufklärung geradewegs auf das Individuum auswirken und von diesem getragen werden. Bei Beethoven wird damit eine Verlagerung sichtbar, die auf mehr Vermittlung setzt. Doch ist damit nicht die Aufhebung einer dialektischen Beziehung gemeint. Der Prozess der Annäherung wird weiterhin von schroffen Gegenüberstellungen begleitet. Ein größerer Gegensatz zwischen Solist und Orchester als im zweiten Satz scheint nicht denkbar. Auf der einen Seite die geballte Kraft der Streicher in scharfen Punktierungen und wuchtigem Unisono, was den Konflikt nur noch befeuert, ihn zuspitzt. Auf der anderen Seite das weltentrückte Subjekt, aus dem heraus pure Empfindung strömt und damit den gegenüberliegenden Pol verdichteter Intensität einnimmt. Der Solopart singt, er teilt eine Stimmung mit, die ihr eigenes Reich schafft. Über dem Abgrund des zerklüfteten Orchesters spannt sich eine schwebende Seele, die ihrer Gefährdung spätestens im Zittern der Trillerfiguren gewahr wird. Gegen Ende des Satzes erzwingt sie durch ihre Unmittelbarkeit eine leichte Annäherung beider Partner, eine erste Verständigung, die gleichzeitig so etwas sein könnte wie die Vorstufe zu einem endgültigen Abschied. Die letzte Geste im Klavier setzt einen Moment frei, der unvergesslich ist, nicht wiederholbar und damit einzigartig. Robert Schumann hat den zweiten Satz das »groß-geheimnisvolle Adagio« genannt. Und ein Geheimnis bleibt es auch. So wie es direkt anspricht, entzieht es sich. Sein Ende ist reines Bekenntnis. Selten zuvor wurde eine sich mehr preisgebende Geste komponiert, die sich im selben Moment keusch vor aller Welt verschließt. Man hat das Adagio oft im Lichte der Liebe Beethovens zu Josephine Gräfin von Brunsvik gedeutet. Ihr Verhältnis erlebt ein Jahr vor Entstehung des Werkes seine vielleicht größte emotionale Regsamkeit. Beethovens Neigung dürfte nicht einseitig gewesen sein, sie wird durchaus erwidert, doch widersetzt sich Josephine Brunswik ihren Kindern zuliebe einer Heirat. Man kann sich Beethovens Kummer angesichts der Aussichtslosigkeit seiner Hoffnungen vorstellen. Doch als er Josephine einen Brief zwischen Herbst 1804 und Frühjahr 1805 schreibt, ist ihr endgültiger Entschluss noch weit entfernt: »aber ein innerer Gram – hatte mich lang – meiner sonst gewöhnlichen Spannkraft beraubt, einige Zeit hindurch als das Gefühl der Liebe in mir für sie angebetete J. / zu keimen anfing, vermehrte sich dieser noch – sobald wir einmal wieder ungestört bejsammen sind, dann sollen sie von meinen wirklichen Leiden und von dem Kampf mit mir selbst zwischen Tod und leben, den ich einige Zeit hindurch führte unterrichtet sejn – Ein Ereigniß machte mich lange Zeit an aller Glückseeligkeit des Lebens hienieden zweifeln – nun ist es nicht halb mehr so arg, ich habe ihr Herz gewonnen, o ich weiß es gewiß.« Ein Kampf zwischen Leben und Tod ist dem Adagio zweifellos eingeschrieben. Solopart und Orchester scheinen nicht nur die Rollen der Liebenden auszufüllen, sondern geben die innere Zerrissenheit eines fühlenden Menschen wieder, der an einer ungewissen Situation leidet. Dieser Wettstreit macht sich auch an der Nahtstelle zwischen zweitem und drittem Satz bemerkbar, wenn am Schluss des Adagios ein wirkliches Ende erreicht ist, dem nichts nachzufolgen vermag, und mit dem Rondothema des neuen Satzes eine Leichtigkeit auf den Plan tritt, die zunächst überrascht. »Ich habe ihr Herz gewonnen, o ich weiß es gewiß« – der plötzliche Gefühlsumschwung bedarf keiner weiteren Worte. Immerhin, seit der Arbeit an seiner Oper »Fidelio« ist Beethoven dieser rasche Stimmungswechsel auch dramaturgisch geläufig. Das Werk, das Erzherzog Rudolph gewidmet ist, wird im März 1807 halböffentlich im Wiener Palais Lobkowitz mit Beethoven am Klavier erstaufgeführt. Am 22. Dezember 1808 kommt es im Rahmen einer vierstündigen Akademie mit weiteren Werken des Komponisten am Theater an der Wien erstmals zu einer öffentlichen Aufführung.

Ludwig van Beethoven, *Gemälde von Joseph Willibrord Mähler, 1804-1805*

ANDRÉ PODSCHUN

Ludwig van Beethoven

* (getauft) 17. Dezember 1770 in Bonn
† 26. März 1827 in Wien

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

1. Allegro con brio
2. Largo
3. Rondo. Allegro

ENTSTEHUNG
1796-1803 in Berlin, Prag und Wien

WIDMUNG
Prinz Louis Ferdinand von Preußen

URAUFFÜHRUNG
5. April 1803 in der Großen musikalischen Akademie im Theater an der Wien mit Beethoven am Klavier

BESETZUNG
Soloklavier
2 Flöten, 2 Oboen,
2 Klarinetten, 2 Fagotte,
2 Hörner, 2 Trompeten,
Pauken, Streicher

DAUER
ca. 35 Minuten

SPIELERISCHE ELEGANZ UND KLAGENDE RHETORIK

Beethovens drittes Klavierkonzert

Von allen fünf Klavierkonzerten Ludwig van Beethovens steht einzig das dritte in einer Molltonart. Das besagt zunächst wenig, fällt beim ersten Blick jedoch auf. Ein Einzelgänger in der Mitte der Werkgruppe, ein Solitär, der die Aufmerksamkeit schnell auf sich lenkt, als den Vergleich zu seinen Geschwisterwerken aufzunehmen. Das ist im Grunde auch sinnvoll, denn jedes Opus steht für sich und erhebt einen absoluten Anspruch. Dafür tritt Beethoven allemal ein, auch wenn seine Wege dahin mehreren Wandlungen unterliegen. Grob gesprochen, fällt die Herausbildung des c-Moll-Konzertes in eine Phase genreübergreifender Neuorientierung und beschreibt einen Aufbruch, der sich für Experimente und Neuerkundungen offen zeigt. Immerhin, die Entstehung zieht sich mit einigen Unterbrechungen über mehrere Jahre hin. Mit den produktiven Ausflügen in andere Gattungen, die gerade in diese Zeit fallen, schärft Beethoven sein kompositorisches Profil und nutzt die Gelegenheit, hier gewonnene Erfahrungen auf ihm bereits vertrauten Feldern anzuwenden.

Erste Skizzen des Konzerts finden sich im zeitlichen Umfeld zu seinen Konzertreisen nach Berlin 1796 und Prag 1798. Vermutlich entsteht der erste thematische Entwurf zum Kopfsatz im Oktober 1798 in temporärer Nähe zu Beethovens Prag-Reise. Weitere Hinweise zur Arbeit am c-Moll-Konzert im Jahr 1798 sind nicht überliefert. Beethovens Bruder Kaspar Karl bemerkt noch im März 1802 in einem Brief an

Ludwig van Beethoven, *Elfenbeinminiatur von Christian Horneman, 1802*

den Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel: »Ferner werden wir in 3 bis 4 Wochen eine grose Simpfonie [gemeint ist die zweite Symphonie in D-Dur], und ein Konzert für das Klavier haben.« Das ist zu optimistisch gedacht, wie sich bald herausstellt, und möglicherweise liegt die Motivation darin, den Verleger hinzuhalten. In Leipzig, so wird klar, muss man sich noch bis zur Fertigstellung gedulden – und nicht nur dort. Dabei gibt es gute Gründe anzunehmen, dass der erste Satz weitgehend ausgereift und der zweite in Auszügen zur ursprünglich geplanten Uraufführung am 2. April 1800 im Hofburgtheater vorliegen, jedoch angesichts der noch unvollendeten Komposition nicht gespielt werden. Später dann, als sich die Zeichen 1803 für die Uraufführung zunehmend verdichten, kommt es zu einer Revision des ersten Satzes, ferner zu einer genaueren Festlegung des zweiten und zu einer ersten Niederschrift des dritten Satzes, sodass eine längere Unterbrechung der Komposition nach dem April 1800 wahrscheinlich ist. Doch bedeutet auch diese aufführbare Version von 1803 zunächst nur eine weitere, wenngleich wichtige Station innerhalb der Genese des Werks, da Beethoven den Klavierpart zur Uraufführung offensichtlich weitgehend improvisiert hat.

Die Premiere des Stücks spielt sich im Rahmen einer groß angelegten musikalischen Akademie im Theater an der Wien am 5. April 1803 ab, in der ausnahmslos Werke von Beethoven zur Aufführung kommen. Geplant ist ein enorm umfangreiches Programm: die zweite Symphonie, das c-Moll-Klavierkonzert, die erste Symphonie sowie das Oratorium »Christus am Ölberge«. Von Beethovens Schüler Ferdinand Ries ist ein Bericht über die Generalprobe am Vormittag jenes 5. April überliefert: »Die Probe fing um acht Uhr morgens an … Es war eine schreckliche Probe und um halb drei Uhr Alles erschöpft und mehr oder weniger unzufrieden. Fürst Karl Lichnowsky, der von Anfang der Probe beiwohnte, hatte Butterbrot, kaltes Fleisch und Wein in großen Körben holen lassen. Freundlich ersuchte er Alle, zuzugreifen, welches nun auch mit beiden Händen geschah und den Erfolg hatte, dass man wieder guter Dinge wurde. Nun bat der Fürst, das Oratorium noch einmal durchzuprobieren, damit es Abends recht gut ginge und das erste Werk dieser Art von Beethoven, seiner würdig, ins Publikum gebracht würde. Die Probe fing also wieder an. Das Concert begann um sechs Uhr, war aber so lang, dass ein Paar Stücke nicht gegeben wurden.« Für das c-Moll-Klavierkonzert bittet Beethoven den Kapellmeister des Theaters Ignaz von Seyfried zum Umblättern während des Spiels. Noch Jahre später erinnert sich Seyfried: »Beethoven ergötzte sich an meiner Verwunderung, als ich in der aufliegenden Stimme trotz der bewaffneten Augen ausser dem Schlüssel, der Vorzeichnung und verschieden über das Blatt hinlaufenden Kreuz- und Querstrichen wenig mehr als Nichts zu gewahren im Stande

Theater an der Wien, *Jakob Alt, 1815*

war. Er hatte sich nämlich, einzig zur Erinnerung, blos die Ritornelle und die Eintritte der Solos mittelst nur ihm verständlicher Zeichen notirt und das Niederschreiben für den zukünftigen Druck auf einen gelegeneren, mehr Musse gewährenden Zeitpunkt prolongiert. Bei solcher Gestalt der Sachen wurde also zwischen uns der Accord [die Übereinstimmung] geschlossen, gemäss welchem ich jedes Mal vor Beendigung einer Seite zum Vertiren [Umwenden] avisirt werden sollte. Während der Production jedoch konnte der damals noch so lebenslustige, für jeden harmlosen Scherz und unschuldige Neckerei immerdar gestimmte Meister sich die Lust nicht versagen, mich recht in die Enge zu treiben und das verabredete Signal so lange als möglich, meistens bis zum letzten Entscheidungsmoment hinauszuschieben.« Liest man die Zeilen, gewinnt man den Eindruck, dass hier alles andere als reines Improvisationsspiel am Werk ist. Beethoven scheint vielmehr weite Passagen im Kopf zu haben. Mit nur sparsam fixierten Zeichen schafft er eine Gedächtnisstütze, die für Nichteingeweihte mühsam zu entziffern ist. Seyfried spricht von »fast lauter leeren Blättern«, die er erblickt habe. Wozu aber braucht Beethoven einen Seitenwender, wenn es nur »leere Blätter« gibt? Offensichtlich bezieht er seinen Witz aus einem insgeheimen Wissensvorsprung, der dem Publikum das Gefühl vermittelt, Zeuge unmittelbarer Eingebung zu sein. Vielleicht aber, so sei mit Vorsicht hinzugefügt, kompensiert Beethoven damit auch eine Form der Kommunikation, die durch zunehmende Schwerhörigkeit gekennzeichnet ist. Beethoven beobachtet, was ein anderer Beobachter beobachtet und vertauscht damit die Verknüpfungsprozesse zwischen Bewusstseinssystemen – ein »Spaß«, der bei den Hörern nicht recht ankommt. Der Rezensent der Uraufführungskritik schreibt in der *Zeitung für die elegante Welt*: »Weniger gelungen war das folgende Konzert aus C moll, das auch Hr. v.B., der sonst als ein vorzüglicher Klavierspieler bekannt ist, nicht zur vollen Zufriedenheit des Publikums vortrug.« Weitaus besser ergeht es der zweiten Aufführung 1804, in der Ferdinand Ries dem Werk zum Durchbruch verhilft. Die *Allgemeine Musikalische Zeitung* vermerkt: »Dies Konzert gehört ohnstreitig unter Beethovens schönste Kompositionen. Es wurde meisterhaft ausgeführt. Hr. Ries, der die Solostimme hatte, ist gegenwärtig Beethovens einziger Schüler, und sein leidenschaftlicher Verehrer; er hatte das Stück ganz unter seines Lehrers Leitung geübt, und zeigte einen sehr gebundenen, ausdrucksvollen Vortrag, so wie ungemeine Fertigkeit und Sicherheit in leichter Besiegung ausgezeichneter Schwierigkeiten.«

»sempre con gran espressione«

Es mag zutreffen, dass dieses Konzert zum schönsten gehört, was Beethoven geschrieben hat, neu ist es in der Behandlung durchaus. Das Werk fällt in eine Phase, in der Beethoven seinen Horizont weitet: in diesem Zeitraum entsteht das Oratorium »Christus am Ölberge« und seine Ballettmusik »Die Geschöpfe des Prometheus«. Spürbar will Beethoven sich von seinen Vorgängern absetzen, vor allem von Joseph Haydn. Paradoxerweise bedient sich dieser Bruch zahlreicher Entlehnungen und Anklänge an eben jene Wegbereiter, die Beethoven eigentlich zu überwinden sucht. Man merkt, es findet eine Auseinandersetzung statt – namentlich mit Mozart, dessen c-Moll-Klavierkonzert KV 491 an einigen Stellen in Resonanz zu Beethovens c-Moll-Konzert tritt. Der Respekt gegenüber dem Salzburger Meister ist trotz aller Emanzipationsbestrebungen nicht zu überhören. Es überrascht daher kaum, dass Beethoven gerade dieses Werk von Mozart besonders geschätzt haben soll. Dennoch gibt sich der Kopfsatz alles andere als mozartisch. Das Orchestertutti am Anfang des Satzes, durch einen vollen Halt und eine wirkungsvolle Fermate vom Nachfolgenden getrennt, macht einen so selbständigen Eindruck, als handele es sich um ein geschlossenes Werk. Dem Einschnitt folgt eine aufgelockerte Formstruktur, die aus der Soloexposition eine verzierte Fassung des Tutti macht, statt wie bei Mozart zu einer neuen dramatischen Darstellung des Materials zu kommen.

Das eigentlich Neue ereignet sich im zweiten Satz, in dem nicht nur die Wahl der Tonart ungewöhnlich ist. Im Largo spürt man den Atem einer Arie, verwoben in eine Ornamentik ausgeschriebener Verzie-

rungen, sogenannter Fiorituren, die den Hauch eines sich verströmenden Geistes ahnen lassen. Die Intimität erfordert eine deutliche Reduzierung der Orchesterbesetzung: Die im Kopfsatz agierenden Oboen, Klarinetten, Trompeten und Pauken pausieren hier ganz, lediglich die Flöten, Fagotte und Hörner kommen zum Einsatz, zudem gedämpfte Streicher. Auffallend ist im Mittelteil ein sich entspinnender Dialog zwischen Fagott und erster Flöte, begleitet von akkordischen Figurationen im Klavier und Streichern im Pizzicato. Wenn Beethoven in der Kadenz ein *sempre con gran espressione* vorschreibt, untermauert er damit die Intention des Satzes, alles auf Ausdruck auszurichten, auf Intensivierung eines Zeitgefühls, das im Klavierpart den Einsatz aller Mittel und damit eine Auffächerung verschiedener Stimmungen anstrebt. Ein früher Rezensent spricht denn auch von »einem der ausdrucksvollsten und empfindungsreichsten Instrumentalstücke, die jemals geschrieben worden sind«.

Klassisches Denken, wenn es auch eigene Wege geht, ist jedoch auf Ausgleich angelegt, auf Kontrastierung. Und so pendelt das Thema des dritten Satzes zwischen natürlicher und kunstfertiger Anmutung und verbindet spielerische Leichtigkeit mit seufzender Rhetorik. In seiner einprägsamen Gestalt etabliert es sich zusehends als Kraftzentrum des Rondos. Das Ganze erinnert an die Empfehlung des Beethovenschülers Carl Czerny, das Thema sei zwar klagend, aber mit naiver Einfachheit vorzutragen. Doch auch hier wird das Idiomatische stilistisch verändert, wenn es im Mittelteil zu einem die Stimmen verdichtenden Fugato kommt. Einmal mehr zeigt sich Beethoven als Komponist, der die Elastizität des Themas nutzt, um daraus eine Vielfalt abzuleiten, die sich trotz loslösender Tendenzen von führenden Komponisten seiner Zeit weiterhin dem klassischen Ideal der Einheit in der Mannigfaltigkeit verpflichtet fühlt.

Der Anstoß zum Werk hatte sich während Beethovens Aufenthalt in Berlin 1796 ergeben, als der Komponist unter anderem die persönliche Bekanntschaft mit Prinz Louis Ferdinand von Preußen macht, einem versierten Klavierspieler und nicht unbegabten Tonsetzer. 1804, acht Jahre später, weilt der Prinz anlässlich der österreichischen Herbstmanöver für kurze Zeit in Wien, wo er im Palais des Fürsten Lobkowitz Beethovens »Eroica« hört. Hier schließt sich der Bogen: Beethoven widmet dem Prinzen sein Klavierkonzert, das im Stich fast fertiggestellt ist, und macht den preußischen Prinzen zum Kronzeugen einer Entwicklung, an deren Anfangs- und Endpunkt der viel bewunderte »preußische Apoll« selber stand.

ANDRÉ PODSCHUN

STEINWAY & SONS

Anspruch entsteht aus Leidenschaft
Musikfreude pur ein Leben lang

Ihr Steinway Investment

PIANO GÄBLER
Comeniusstr. 99 - 01309 Dresden
Tel.: 0351-268 95 15 - Fax: 0351-268 95 16
Flügel - Klaviere - Digitalpianos
info@piano-gaebler.de - www.piano-gaebler.de

Orchesterbesetzung

SÄCHSISCHE STAATSKAPELLE DRESDEN

1. Violinen

Roland Straumer / 1. Konzertmeister
Robert Lis
Johanna Mittag
Jörg Kettmann
Susanne Branny
Birgit Jahn
Martina Groth
Anja Krauß
Anett Baumann
Ludovica Nardone

2. Violinen

Holger Grohs / Konzertmeister
Annette Thiem
Stephan Drechsel
Jens Metzner
Alexander Ernst
Robert Kusnyer
Yukiko Inose
Michael Schmid

Bratschen

Michael Neuhaus / Solo
Andreas Schreiber
Ulrich Milatz
Zsuzsanna Schmidt-Antal
Juliane Preiß
Luke Turrell

Violoncelli

Friedwart Christian Dittmann / Solo
Martin Jungnickel
Johann-Christoph Schulze
Natalia Costiuc

Kontrabässe

Andreas Wylezol / Solo
Martin Knauer
Helmut Branny

Flöten

Rozália Szabó / Solo
Cordula Bräuer

Oboen

Bernd Schober / Solo
Volker Hanemann

Klarinetten

Wolfram Große / Solo
Egbert Esterl

Fagotte

Philipp Zeller / Solo
Erik Reike

Hörner

Erich Markwart / Solo
Liu Yang*

Trompeten

Tobias Willner / Solo
Gerd Graner

Pauken

Thomas Käppler / Solo

* als Akademist

SONDERKONZERT MIT DEM CAPELL-VIRTUOSEN FRANK PETER ZIMMERMANN

24. März 2019 | 11.00 Uhr
Semperoper Dresden

Johann Sebastian Bach
Doppelkonzert d-Moll (ursprünglich c-Moll) BWV 1060R
Konzert für Violine, Streicher und Bc BWV 1055 A-Dur
Konzert für Violine, Streicher und Bc BWV 1056 g-Moll
Doppelkonzert d-Moll BWV 1043

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia concertante Es-Dur KV 364

FRANK PETER ZIMMERMANN
Violine und Leitung

SERGE ZIMMERMANN
Violine

ANTOINE TAMESTIT
Viola

SÄCHSISCHE STAATSKAPELLE DRESDEN

Vorschau

2. Aufführungsabend

FREITAG 15.3.19 20 UHR
SEMPEROPER DRESDEN

Christoph Gedschold Dirigent
Simon Etzold Schlagzeug

Peter Eötvös
»Speaking Drums«,
Vier Gedichte für Schlagzeug solo und Orchester
Joseph Haydn
Symphonie Nr. 90 C-Dur Hob. I:90
Richard Strauss
»Der Bürger als Edelmann« op. 60, Suite

9. Symphoniekonzert

Palmsonntagskonzert

SONNTAG 14.4.19 20 UHR
MONTAG 15.4.19 20 UHR
SEMPEROPER DRESDEN

Omer Meir Wellber Dirigent
Steven Isserlis Violoncello
Sarah-Jane Brandon Sopran
Katija Dragojevic Mezzosopran
Luis Gomes Tenor
Milan Siljanov Bass
Dresdner Kammerchor

Henryk Górecki
»Amen« für gemischten Chor a cappella op. 35
Joseph Haydn
Violoncellokonzert D-Dur Hob. VIIb:2
»Missa in angustiis« d-Moll Hob. XXII:11 »Nelson-Messe«

IMPRESSUM

SÄCHSISCHE STAATSKAPELLE DRESDEN

Sächsische Staatskapelle Dresden
Chefdirigent Christian Thielemann

Spielzeit 2018|2019

HERAUSGEBER
Die Sächsische Staatskapelle Dresden
ist ein Ensemble im Staatsbetrieb
Sächsische Staatstheater – Staatsoper Dresden
Theaterplatz 2, 01067 Dresden

GESCHÄFTSFÜHRUNG
Peter Theiler
Intendant der Staatsoper
Wolfgang Rothe
Kaufmännischer Geschäftsführer
© März 2019

REDAKTION
André Podschun

GESTALTUNG UND LAYOUT
schech.net
Strategie. Kommunikation. Design.

DRUCK
Union Druckerei Dresden GmbH

ANZEIGENVERTRIEB
Anzeigenvermarktung Semperoper Dresden
Max-Joseph Groß
Telefon: 089/540 447 424
E-Mail: anzeigen@semperoper.de

TEXTNACHWEISE
Die Artikel von André Podschun sind
Originalbeiträge für die Programmhefte
der Sächsischen Staatskapelle Dresden.

BILDNACHWEISE
Marco Borggreve (S. 4); Dieter Rexroth, Beethoven. Leben – Werke – Dokumente, Mainz und München 1982 (S. 8, 11); Historisches Museum der Stadt Wien (S. 15, 20); Beethovenhaus Bonn, Sammlung Bodmer (S. 18)

Urheber, die nicht ermittelt oder erreicht werden konnten, werden wegen nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.

Private Bild- und Tonaufnahmen sind aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet.

WWW.STAATSKAPELLE-DRESDEN.DE

Sächsische Staatskapelle Dresden
Künstlerische Leitung/
Orchesterdirektion

Christian Thielemann
Chefdirigent

Maria Grätzel
Persönliche Referentin
von Christian Thielemann

Jan Nast
Orchesterdirektor

Dennis Gerlach
Konzertdramaturg,
Künstlerische Planung

André Podschun
Programmheftredaktion,
Konzerteinführungen

N.N.
Presse und Marketing

Alexandra MacDonald
Assistentin des Orchesterdirektors

Cornelia Ameling
Orchesterdisponentin

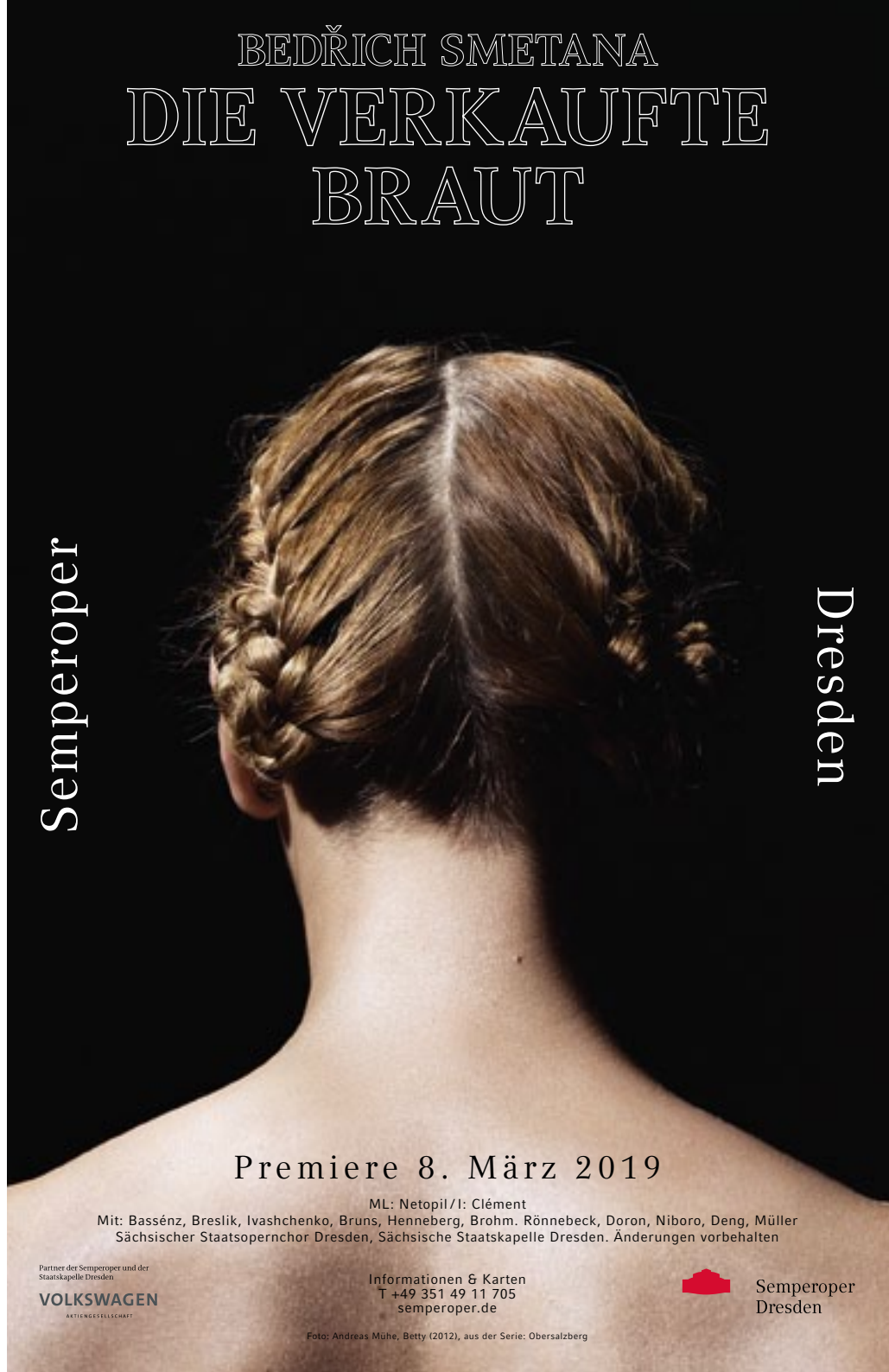
Matthias Gries
Orchesterinspizient

Steffen Tietz
Golo Leuschke
Wolfgang Preiß
Stefan Other
Orchesterwarte

Agnes Thiel
Vincent Marbach
Notenbibliothek

BEDŘICH SMETANA
DIE VERKAUFTE BRAUT

Semperoper Dresden



Premiere 8. März 2019

ML: Netopil / I: Clément
Mit: Bassénz, Breslik, Ivashchenko, Bruns, Henneberg, Brohm. Rönnebeck, Doron, Niboro, Deng, Müller
Sächsischer Staatsopernchor Dresden, Sächsische Staatskapelle Dresden. Änderungen vorbehalten

Partner der Semperoper und der Staatskapelle Dresden
VOLKSWAGEN AKTIENGESELLSCHAFT

Informationen & Karten
T +49 351 49 11 705
semperoper.de

Semperoper Dresden

Foto: Andreas Mühe, Betty (2012), aus der Serie: Obersalzberg

Partner der Staatskapelle Dresden

VOLKSWAGEN

AKTIENGESELLSCHAFT