

DRESDNER

Philharmonie

1. ZYKLUS-KONZERT

1966/67

KONGRESS-SAAL DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM

Freitag, den 26. August 1966, 19.30 Uhr

1. Abend im Anrecht C für Betriebe

Sonnabend, den 27. August 1966, 19.30 Uhr

Sonntag, den 28. August 1966, 19.30 Uhr

1. ZYKLUS-KONZERT DAS KOMPONISTENPORTRÄT

Dirigent: Horst Förster

Solisten: Helmut Rucker, Dresden, Flöte
Hans Otto, Dresden, Cembalo

JOHANN SEBASTIAN BACH

1685-1750

Brandenburgisches Konzert Nr. 3 G-Dur BWV 1048

Allegro moderato - Allegro

Suite Nr. 2 h-Moll BWV 1067

Ouvertüre - Rondeau - Sarabande - Bourrée I und II
Polonaise - Double - Menuett - Badinerie

P a u s e

Konzert für Cembalo und Streichorchester
d-Moll BWV 1052

Allegro - Adagio - Allegro

Suite Nr. 3 D-Dur BWV 1068

Ouvertüre - Air - Gavotte I und II
Bourrée - Gigue



Hans Otto, Jahrgang 1922, war Mitglied des Leipziger Thomaskirchenchor, studierte an der Leipziger Musikhochschule Orgel bei Karl Straube, Klavier bei Anton Rbeden, Theorie und Komposition bei Johannes Weyrauch und Wilhelm Weismann. Nach kurzer Konzerttätigkeit in Leipzig wurde er 1945 als Kantor und Organist an die Heilig-Geist-Kirche in Dresden und als Dozent für künstlerisches Orgelspiel an die Landeskirchenmusikschule berufen. Außerdem entfaltete Hans Otto eine umfangreiche Konzerttätigkeit in der DDR und in Westdeutschland, solistisch und mit führenden Orchestern, bei Kreuzchor, Rundfunk, Schallplatte und in der „Stunde der Musik“. Auch als Chorleiter und Dirigent von Oratorien u. a. sowie als Komponist tritt er hervor.



Helmut Rucker wurde 1929 in Dresden geboren. Nach dem Abitur studierte er in den Jahren 1948 bis 1951 an der Staatlichen Akademie für Musik und Theater in Dresden, u. a. bei seinem Vater Prof. Fritz Rucker. Sein erstes Engagement führte ihn 1952 als Solo-Flötist an das Geraer Theaterschester, ein Jahr später an das Große Rundfunkorchester Berlin. 1956 wurde er Solo-Flötist im Gewandhausorchester Leipzig, seit 1963 wirkt er in der gleichen Position an der Dresdner Philharmonie. Helmut Rucker erhielt 1954 den Kunstpreis der DDR sowie zweimal einen ersten Preis bei musikalischen Wettbewerben. Solistisch trat er bisher in der DDR, in Westdeutschland sowie in verschiedenen westeuropäischen Ländern in Erscheinung.

JOHANN SEBASTIAN BACH

entstammt einer Musikerfamilie, von der mindestens 50 Musiker von namhafter Begabung bekannt sind, und außer Bach selbst neun als bedeutende Komponisten hervortreten, darunter seine vier Söhne: Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Johann Friedrich und Johann Christian Bach.

Johann Sebastian Bach wurde als Sohn eines Stadtpfeifers in Eisenach am 21. März 1685 geboren. Den früh verwaisten Knaben nahm sein älterer Bruder in Ohrdruf auf. In der Klosterschule zu Lüneburg erhielt er nicht nur seine klassische Bildung, sondern verdiente sich auch seinen Unterhalt durch seine schöne Sopranstimme in den Kirchenmusiken der Michaelskirche. Mit achtzehn Jahren wurde Bach Geiger beim Herzog von Weimar und fünf Monate später Organist in Arnstadt. Sein musikalischer Gesichtskreis war schon früh recht weit. Beim Bruder hatte er die französische Klaviermusik kennengelernt; eine Fußreise von Lüneburg nach Hamburg hatte ihn mit der prunkvollen Orgelmusik der norddeutschen Schule, besonders Reinkens, bekannt gemacht, von Arnstadt aus reiste er nach Lübeck, um Buxtehude zu hören. Vier Jahre blieb Bach in Arnstadt, ein Jahr in Mühlhausen als Organist.

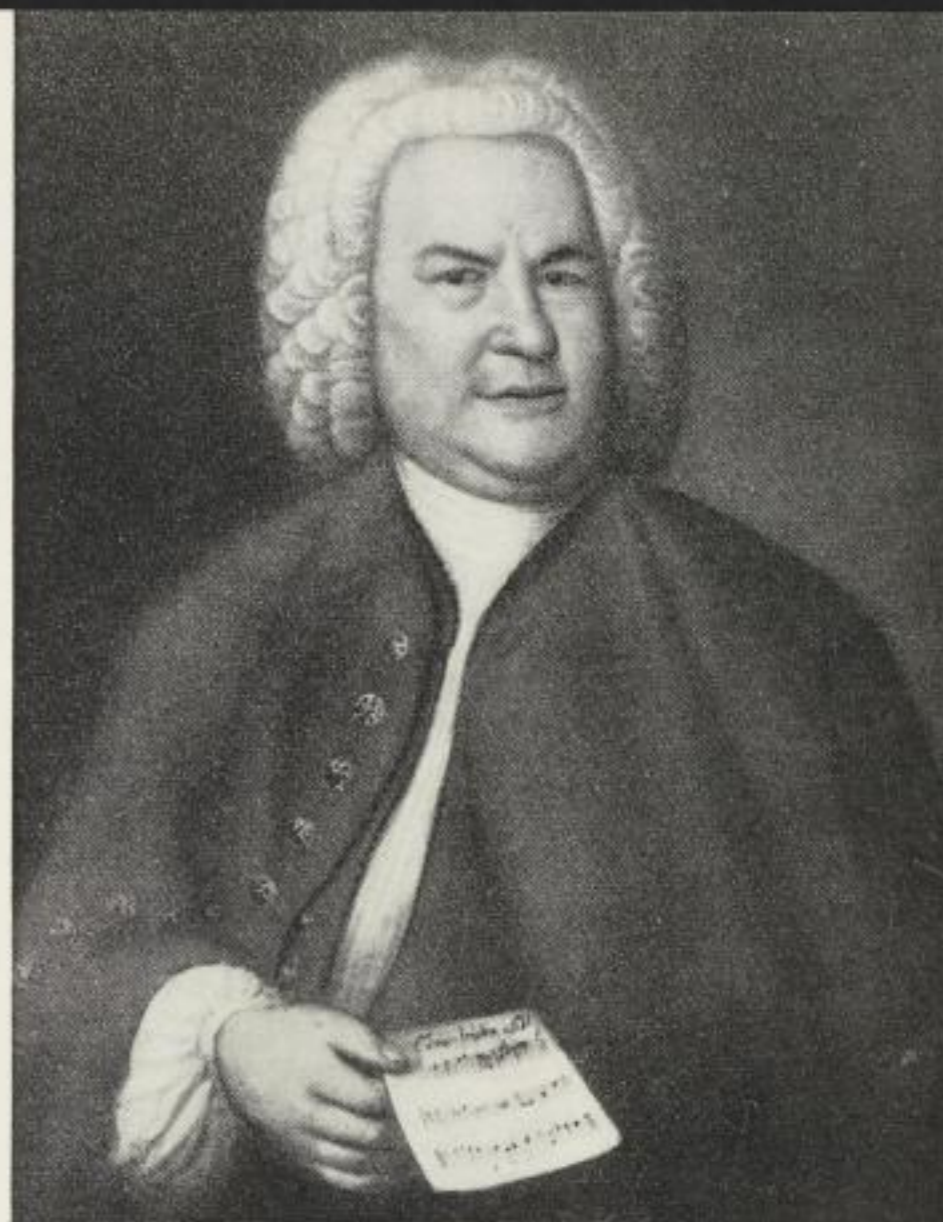
In Weimar wurde er dann Violinist, Cembalist und Hoforganist. Hier schuf er Kantaten in einer durch Neumeister begonnenen neuen Textrichtung nach italienischem Vorbild. In Dresden besuchte er die Oper, an der Antonio Lotti, ein ernster Meister, wirkte. Er war auf das stärkste beeindruckt von der neuen Gattung des Konzertes, das aus Italien kam, bearbeitete solche Konzerte, darunter fünf von Vivaldi; hier schrieb er große Orgelwerke, wie die Passacaglia in c-Moll, die große Toccata und Fuge in C-Dur, auch weltliche Kantaten. Sein Abschied von Weimar war recht unangenehm, denn der Herzog sperrte Bach vier Wochen ein, weil er diesen Abschied zu beharrlich gefordert hatte.

In Köthen wurde Bach Hofkapellmeister. Er hatte mit der Kapelle zu musizieren, und hier entstanden seine herrlichen Kammermusikwerke, Solosonaten und -suiten für Violine, darunter die Ciaconna, Triosonaten, die Brandenburgischen Konzerte, Klavierwerke wie das Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann, ein weiteres Klavierbüchlein für seine zweite Gattin, Anna Magdalena, französische Suiten, das Orgelbüchlein, der erste Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ (1722), die Inventionen und 1723 die Johannespassion.

Bach bewarb sich dann um die durch den Tod Kuhnau frei gewordene Stelle des Thomaskantors in Leipzig. Unter den Bewerbern wurde Telemann auserwählt, der aber nicht kam. Auch Christoph Graupner zog es vor, in Darmstadt zu bleiben. Bach legte seine Probe mit einer Kantate am 7. Februar 1723 ab, und noch vor seiner Ernennung führte er in der Thomaskirche seine Johannespassion auf. 27 Jahre hat Bach bis zu seinem Tode in Leipzig gewirkt. Die Verhältnisse an der Thomasschule waren keine schönen, die Disziplin locker, die Räume eng, der musikalische Dienst der Schüler anstrengend. Bach übernahm auch 1729 eines der beiden bestehenden Collegia musica, das ein- bis zweimal wöchentlich in Leipziger Kaffeehäusern neueste Instrumentalmusik spielte und dort wahrscheinlich auch Bachs „Kaffeekantate“ und „Phöbus und Pan“ aufführte.

Bachs Stellung als Director musicus (Städtischer Musikdirektor) und Thomaskantor in Leipzig war hoch angesehen, er selbst gut bezahlt mit 700 Talern – allerdings erhielt der italienische Komponist Lotti im nahen Dresden am Hofe im Jahre 1717 mit seiner Frau, einer Sängerin, 10 000 Taler!

Daß Bach überhaupt nach Leipzig gekommen war, beruht nicht darauf, daß er sich ganz der Kirchenmusik widmen wollte. „Viele Musiker sehnen sich nach der Stadt“, schreibt der Dichter und Musiker Johannes Beer 1714, „weil der Dienst bei Hofe unsicher ist“. Das hatte Bach erfahren! Es hätte ihm zwar anfänglich gar nicht „anständig“ sein wollen, aus einem Kapellmeister ein Kantor zu werden, schrieb er 1730 an einen Jugendfreund in Danzig, er habe jedoch die Veränderung dann doch vorgenommen, da man ihm die Leipziger Stellung sehr angenehm geschildert habe (zumal hinsichtlich der Studienwünsche seiner Söhne). Nun wolle er aber doch seine „Fortun“ (Glück) anderweitig suchen, weil der Dienst nicht so erklecklich (einträglich), wie man ihm beschrieben, der Ort „sehr teuer“ und die Obrigkeit „wunderlich“ und „der Musik wenig ergeben“ sei. Die Schwierigkeiten, die Bach beim Rat fand, waren nicht immer unbegründet. So wollte



JOHANN
SEBASTIAN
BACH

er keinen Lateinunterricht geben – was allerdings eine für die musikalischen Kantoren höchst lästige Verpflichtung war.

Trotz der Enge der Verhältnisse hat Bach in Leipzig eine überaus reiche Schaffens-tätigkeit entfaltet. Sein größtes Chorwerk, die Matthäuspassion, wurde 1729 aufgeführt. Fünf Jahrgänge Kantaten hat Bach insgesamt (schon vor Leipzig beginnend) geschrieben; das sind an 300, von denen 222 erhalten sind. Ihr musikalischer Reichtum ist für uns schier unerschöpflich. Eine Messe hat Bach für den katholischen Hof in Dresden komponiert, die ihm einen Titel einbringen sollte. Als „Klavierübung“ gab er in vier Heften seine späteren bedeutendsten Orgel- und Klavierwerke heraus.

Sein Familienleben brachte Glück und Unglück, von seinen zwanzig Kindern starben zehn in frühestem Alter, ein Sohn in der Blüte der Jahre. Die lebenden waren insgesamt „geborene Musici“, der älteste, Wilhelm Friedemann, war zu des Vaters Lebzeiten in gewichtigen Organistenämtern in Dresden und Halle, Carl Philipp Emanuel am Hofe Friedrichs II. in Potsdam, wo ihn der Vater besuchte. Der König empfing ihn 1747 in hohen Ehren, und Bach widmete diesem ein „Musikalisches Opfer“ mit Ausarbeitungen eines ihm zur Improvisation gegebenen Themas. Bachs letztes Werk, die „Kunst der Fuge“, blieb unvollendet, ein Gipfelwerk kontrapunktischer Kunst, dessen Wurzeln bis in die Kunst der Niederländer zurückreichen.

Als Bach 1750 starb, war es längst zu einem großen Stilumschwung gekommen. Bach wurde vergessen. Um so größer wurde sein Einfluß auf die Musiker des 19. und 20. Jahrhunderts, von Mendelssohn über Schumann und Wagner zu Reger und Hindemith. Bach sah den „Endzweck“ der Musik in ihrer Komposition zu „Ehren Gottes“, aber auch „zur Recreation des Gemütes“. Und zur „Erfrischung, Erneuerung“ des Gemütes sollen insbesondere die Instrumentalwerke dienen.

Hans Engel

Die Erhaltung des Andenkens an diesen großen Mann ist nicht bloß Kunstangelegenheit, sie ist Nationalangelegenheit.

Johann Nikolaus Forkel

Nicht Bach, sondern Meer sollte er heißen, wegen seines unendlichen, unausschöpflichen Reichtums von Tonkombinationen und Harmonien.

Ludwig van Beethoven

Wer Johann Sebastian Bach gründlich kennt, dem ist nichts mehr neu in der Musik.

Julius Rietz

Bach ist für mich Anfang und Ende aller Musik; auf ihm ruht und fußt jeder wahre Fortschritt.

Max Reger

Es ist die Eigenart und das untrügliche Kennzeichen eines großen, erhabenen Kunstwerkes, daß es über seine zeitbedingte Abhängigkeit hinaus bei den sich ablösenden Epochen, Lebensformen, Geschlechtern und gesellschaftlichen Ordnungen doch für jede Generation ein Spiegelbild ihres Wesens bleiben kann. Was könnte für uns, die doch in einer neuen Lebensgestaltung zunächst den Stoff und die elementarsten Bausteine in Zucht und Ordnung zu setzen haben, sprechender in einer künstlerischen Gestaltung sein, als die Klarheit im Aufbau, in dem das Bezügliche des Kleinsten zum Großen, des Keimes zur Entwicklung, die Bindung vom Teil zum Ganzen, vom Mikro- zum Makrokosmos und nicht zuletzt die Abhängigkeit zum übergeordneten Gesetz steht. Für uns wäre es eine geschichtliche Lüge, Bach zu romantisieren, ihn mystisch zu umhüllen – sein Werk lebt strahlend in Klarheit und deshalb im Optimismus – und bestätigt doch eigentlich die Ethik der geordneten, menschenwürdigen Lebensgestaltung. So möge das Gedächtnis an diesen großen Komponisten eine neue Offenbarung für das Gegenwärtige in sich tragen, daß das Wesentliche dieses überragenden Gesamtwerkes unversehrt erkannt werde und uns allen als Lebenskanon diene.

Franz Konwitschny

Ich sehe in Johann Sebastian Bach eine der gewaltigsten Erscheinungen im Bereich unserer gesamten abendländischen Kultur überhaupt. Wie bei kaum einem anderen Schaffenden vermählt sich bei ihm die strenge Form in höchster und letzter Vollendung mit tiefstem geistigem Gehalt. So erleben wir in jedem seiner Werke das Wunder einer absoluten Vollkommenheit von innen und außen, und wir erkennen in der schlackenlosen Ausgeglichenheit von Form und Inhalt einen beglückenden Hinweis auf die Gedankenwege des Humanismus. Gleichfalls wie ein Wunder mutet der ungeheure Reichtum seines Schaffens an, und immer wieder von neuem staunt man vor solcher Schöpferkraft, die im Großen wie im Kleinen stets nur vollendete technische Meisterschaft und zugleich tiefstes musikalisches Empfinden darzustellen vermag.

Hermann Abendroth

ZUR EINFÜHRUNG

Johann Sebastian Bach hat mit seinen sechs Brandenburgischen Konzerten, die er 1721 – während seiner Kapellmeistertätigkeit in Köthen – dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg widmete und die er „Konzerte mit mehreren Instrumenten“ nannte, den absoluten Gipfelpunkt spätbarocker deutscher Instrumentalmusik geschaffen. Wie Händel in seinen Concerti grossi ging auch Bach auf italienische Barockmeister, Corelli, Vivaldi usw., zurück, gab aber der Gattung des „Concertos“ durchaus mehr Eigenes als sein großer Zeitgenosse. Wohl musiziert auch er in den Brandenburgischen Konzerten im Sinne der Concerti grossi, d. h. wechselnd zwischen dem Tutti, dem gesamten Orchester, und dem Concertino, einer Gruppe von Soloinstrumenten, erfüllt jedoch die traditionelle Form mit einem ganz neuen, persönlichen Geist. Hinsichtlich Vielseitigkeit der immer kammermusikalischen Besetzung, Dichte der polyphon-motivischen Satzarbeit, Geistigkeit, Empfindungsgehalt und Klarheit der Form sind Bachs Brandenburgischen Konzerten in der späteren Musikgeschichte kaum gleichwertige Leistungen in dieser Gattung gegenüberzustellen.

Im dritten, heute erklingenden *Brandenburgischen Konzert in G-Dur* knüpfte Bach an die altvenezianische Mehrchörigkeit an, d. h., er läßt ein mehrfach besetztes Streichorchester „per choro“, mit wechselnden Chören, konzertieren. Concertinoartig sind aus dem Tutti des Streichorchesters drei Sologruppen, je drei Violinen, Bratschen und Celli, herausgelöst, die mit der vollen Orchesterbesetzung „wettstreiten“. Die zwei Sätze des Werkes werden durch zwei lang gehaltene kadenzierende Akkorde verbunden.

Aus dem hinreißend-schwungvollen Hauptthema des ersten Satzes, vom Tutti zu Beginn vorgetragen, entwickelt sich der großartige, logisch zwingende Aufbau dieses Satzes: Zwischen zehn Tuttiepisoden werfen sich die solistischen Instrumentalgruppen das Hauptmotiv – und auch Seitengedanken – in einem geistreichen, immer bis ins letzte konzentrierten Spiel zu. Besonders kraftvoll wirkt die Schlußsteigerung. Die „durchbruchene“ Satztechnik des Stückes nimmt das voraus, was die Musikwissenschaft bei Joseph Haydn, 50 Jahre später, als thematische Arbeit bezeichnet. Weniger festlich ist die Stimmung des zweiten Satzes, der in stürmisch-wirbeligem $\frac{12}{8}$ -Rhythmus unaufhörlich dahineilt. Eine unerhört dichte, geistvolle Kontrapunktik kennzeichnet auch diesen Satz.

Zu Bachs Orchesterwerken gehören neben den verschiedenen Solokonzerten für einzelne Instrumente und Orchester und den berühmten Brandenburgischen Konzerten vier Orchestersuiten, auch Ouvertüren genannt. Diese Werke stellen Musterbeispiele der Barocksuite dar, wie sie in dieser Art in Deutschland zwischen 1680 und 1750 von vielen Komponisten gepflegt wurde: zyklische Folgen der verschiedenartigsten, mehr oder weniger stilisierten Tanzformen. Durch die prunkvollen, meist recht ausgedehnten Einleitungssätze im Stil der dreiteilig angelegten französischen Ouvertüre, die den Tanzsätzen vorangestellt sind, erhielten diese Suiten auch den Namen Ouvertüre. Bachs Orchestersuiten, von denen die beiden ersten vermutlich noch der Zeit entstammen, in der er als fürstlicher Kapellmeister in Köthen wirkte, während die zwei anderen in Leipzig geschrieben wurden, werden durch die besonderen Kennzeichen seines Stiles, durch die selbst in den Tanzsätzen spürbare kontrapunktische Arbeit und den Reichtum der Erfindung weit über den Charakter der Gebrauchsmusik herausgehoben, als die sie ihr Komponist und seine Zeit wahrscheinlich nur empfanden.

Die *Suite Nr. 2 in b-Moll für Flöte, Streicher und Continuo* bringt nach der kunstvollen, breit ausladenden Ouvertüre, deren Mittelteil als Fugato gestaltet ist, ein graziöses, lebhaftes Rondeau mit dreimal wiederkehrendem Hauptteil. Es folgt eine gravitatische Sarabande, in der die Mittelstimmen (Flöte und Violinen) mit dem Baß einen strengen Kanon in der Unterquinte durchführen; anschließend ertönen zwei Bourrées, von denen die zweite die zartere Ergänzung der frischen, vorwärtsdrängenden ersten bildet. Nach einer gemessen dahinschreitenden Polonaise, bei deren Double (Variation) die Flöte die hier im Baß liegende Melodie in virtuosen Figurationen umrankt, und einem anmutigen Menuett klingt die Suite wirbelnd mit einer leichten, tändelnden Badinerie

(frz., Scherz, Schalkerei) aus. Das höfisch-elegante, witzig-geistreiche kleine Werk ist von echtestem Rokokogeist erfüllt und zeigt in seiner feinen, zierlichen Grazie den großen Thomaskantor einmal von einer ganz anderen Seite.

Bei Bachs Klavierkonzerten (der Meister verwendete bis zu vier Soloinstrumente) handelt es sich in den meisten Fällen um Übertragungen von Violinkonzerten, zum Teil von fremder Hand stammend. Aus derartigen Transkriptionen ist die Gattung des Klavierkonzertes überhaupt entstanden. Unter dem Klavier verstand man in der Barockzeit natürlich nicht den modernen Hammerflügel, sondern das Cembalo, dessen Saiten nicht „angeschlagen“, sondern „angerissen“ werden.

Bachs heute wohl populärstes Klavierkonzert, das *d-Moll-Konzert* (BWV 1052), das noch um 1850 Hans von Bülow als „Nicht-Musik“ bezeichnet und sich geweigert hat, es zu spielen, wird von einigen Forschern als nicht „echt“ bezeichnet. Möglicherweise hat der Komponist, wie es zu seiner Zeit allgemein üblich war, eine fremde Komposition auf seine Weise umgearbeitet, vor allem kontrapunktisch bereichert. Wiederum griff er dabei auf ein Konzert für ein Streichinstrument zurück, das er auf das „Klavier“ übertrug, es sowohl für Cembalo als auch für Orgel einrichtete (als Einleitung zu einer Kantate). Ungeachtet aller Echtheitsproblematik, die in erster Linie die Fachwelt beschäftigt, ist das Werk ein herrliches, substanzreiches und tiefgründiges Stück Musik, das in vielen Details (Figuration des Soloinstrumentes, motivisch-imitatorische Begleittechnik des Orchesters) die unverkennbaren Züge der Bachschen Handschrift trägt.

Ein ernstes, häufig wiederkehrendes Tutthema der Streicher, scharf synkopiert, das gleich zu Beginn vorgestellt wird, prägt den Charakter des ersten Satzes (Allegro). Neue Klangfiguren dazu entwickelt der Solist. Am Beginn und am Schluß des Adagios steht eine einstimmige Figur von dunklem Ausdruckscharakter, über die sich eine stark verzierte Melodie entfaltet. Cembalo und Violinen duettieren in kanonischer Führung. Ein energisches Profil besitzt der Schlußsatz, der auf die gegensätzlichen Themen von Tutti und Solo begründet ist und seine Spannungen aus deren Widerstreit erhält.

Als großer, festlicher Abschluß unseres heutigen Bach-Abends, mit dem die Spielzeit 1966/67 der Dresdner Philharmonie eröffnet wird, erklingt die dreihörige *Suite Nr. 3 in D-Dur für zwei Oboen, drei Trompeten, Pauken, Streichquartett und Continuo*. Der erste Satz beginnt mit einem feierlichen Grave-Einleitungsteil im punktierten Rhythmus, dem sich ein ausgedehntes Fugato anschließt. Trompeten und Pauken setzen helle Glanzlichter. Der zweite Satz dieser Suite ist der berühmteste: ein Air, was Lied, Gesang, Arie bedeutet. Die unerhört ausdrucksvolle, ergreifende und zugleich trostvolle Melodie der Violinen dieses vom Streichquartett auszuführenden Satzes gehört zu Bachs gefühlsreichsten Einfällen (kein Wunder, daß sie in einer romantisch-gefühlvollen Bearbeitung verfälscht wurde). In den anschließenden beiden Gavotten wirken die Trompeten mit tonangebend. Nach einer Bourrée folgt eine längere Gigue, in der ebenfalls der Trompetenchor registerhaft eingesetzt ist.

Dr. Dieter Härtwig

VORANKÜNDIGUNG:

Sonnabend, den 3. September 1966, 19 Uhr, im Dresdner Zwinger

Sonntag, den 4. September 1966, 19 Uhr, im Dresdner Zwinger

1. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Ludwig van Beethoven, IX. Sinfonie d-Moll op. 125

Dirigent: Horst Förster

Solisten: Brünnhild Friedland, Dresden, Sopran

Gerda Schriever, Leipzig, Alt

Rolf Apreck, Leipzig, Tenor

Hellmuth Kaphahn, Dresden, Baß

Chöre: Städtischer Chor Dresden

Sinfoniechor Dresden

Beethovenchor Dresden

(Bei ungünstigem Wetter jeweils 20 Uhr
im Kongreßsaal des Deutschen Hygiene-Museums)

Programmblätter der Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1966/67 – Künstlerischer Leiter: Prof. Horst Förster

Redaktion: Dr. Dieter Härtwig

Druck: Grafischer Großbetrieb Völkerfreundschaft Dresden, Zentrale Ausbildungsstätte

39/127 III 9 5 2 766 It G 009/45/66