



6. PHILHARMONISCHES KONZERT 1988/89

6.
PHILHARMONISCHES
KONZERT

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Sonnabend, den 21. Januar 1989, 19.30 Uhr

Sonntag, den 22. Januar 1989, 19.30 Uhr

dresdner philharmonie

Dirigent: Jörg-Peter Weigle

Solisten: Erich Krüger, Berlin, Viola
Peter Seydel, Berlin, Viola

Andrea Ihle, Dresden, Sopran

Elisabeth Wilke, Dresden, Alt

Ralph Eschrig, Berlin, Tenor

Roland Schubert, Leipzig Andreas Scheibner, Dresden, Baß

Chor: Philharmonischer Chor Dresden
Einstudierung Matthias Geissler

Wolfgang Amadeus Mozart: Sinfonie D-Dur KV 385 (Haffner)

1756–1791

Allegro con spirito

Andante

Menuett

Finale (Presto)

Antonin Vranický: Konzert für zwei Violen und Orchester C-Dur

1761–1820

Allegro

Romanze

Rondo (Allegro)

Erstaufführung

PAUSE

Carl Philipp Emanuel Bach: Magnificat für Soli, Chor und Orchester

1714–1788

D-Dur Wq 215

Magnificat (Chor)

Quia respexit (Sopran)

Quia fecit (Tenor)

Et misericordia eius (Chor)

Fecit potentiam (Baß)

Deposuit potentes (Alt, Tenor)

Suscepit Israel (Alt)

Gloria (Chor)

Sicut erat (Chor)

Zum 200. Todestag des Komponisten

am 14. Dezember 1988

Das Konzert wird vom Rundfunk der DDR aufgezeichnet.



ERICH KRÜGER, 1954 in Güstrow geboren, zunächst an der Musikschule seiner Heimatstadt und dann an der Spezialschule für Musik in Berlin ausgebildet, studierte von 1972–1979 an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin bei Prof. Alfred Lipka. 1977 gewann er beim Internationalen Instrumentalistenwettbewerb Markneukirchen den 2. Preis und erhielt das Mendelssohn-Stipendium. 1979 wurde er Solobratscher im Rundfunkorchester Leipzig, 1981 im Rundfunkinfonieorchester Berlin. Erich Krüger ist Mitglied des Aulin-Quartetts, das 1984 in Vercelli (Italien) einen 3. Preis errang. An der Berliner Musikhochschule nimmt er einen Lehrauftrag wahr. Gastspielreisen führten ihn in zahlreiche Länder.



PETER SEYDEL, 1938 in Zittau geboren, erhielt zuerst eine Ausbildung als Geigenbauer. Danach absolvierte er ein Violinstudium bei Prof. Gustav Fritzsche in Dresden. Als Mitglied eines Streichquartetts konnten noch während des Studiums internationale Preise errungen werden, so beim Joseph-Haydn-Wettbewerb in Budapest 1959 und beim Robert-Schumann-Wettbewerb in Berlin 1960. Seit 1971 ist er Solobratscher des Rundfunkinfonieorchesters Berlin. Mit dem Kammerorchester Berlin unternimmt er ständig Konzertreisen in viele Länder. Als Viola- und Viola d'amore-Solist konzertierte er in Japan, England, Frankreich und der BRD.

ZUR EINFÜHRUNG

Wolfgang Amadeus Mozarts Sinfonie D-Dur KV 385 (Haffner-Sinfonie) – nicht zu verwechseln mit der sechs Jahre früher geschriebenen Haffner-Serenade KV 250 – entstand aus einer zweiten Serenade, die der Komponist im Sommer des Jahres 1782 auf Wunsch seines Vaters für die befreundete Salzburger Familie Haffner schuf, und zwar diesmal zur Feier der Nabiliterung (Erhebung in den Adelsstand) des gleichnamigen Sohnes des Salzburger Bürgermeisters Sigmund Haffner. Mozart komponierte das Werk Ende Juli und Anfang August in größter Eile während dringender Nacharbeiten zu seiner im Juli uraufgeführten Oper „Die Entführung aus dem Serail“. Als ihm Leopold Mozart die Festmusik im Februar des folgenden Jahres zurückschickte, konnte sich der Sohn bereits gar nicht mehr an diese Komposition erinnern: „Die Neue Haffner Sinfonie hat mich ganz surpreniert – denn ich wußte kein Wort mehr davon; – die muß gewiß guten Effekt machen“, äußerte er in einem Brief an den Vater vom 15. Februar 1783. Wir kennen das liebenswürdige Werk, zu dem ursprünglich noch ein am Anfang und Schluß erklingender Marsch und ein wohl verlorengegangenes zweites Menuett gehörten, heute nur noch in der Form als viersätziges Sinfonie, in der es der Komponist – unter Hinzufügung von Flöten und Klarinetten in den Exsätzen – am 23. Februar 1783 in einer seiner Akademien in Wien aufführen ließ.

„Recht feurig gehen“ muß nach Mozarts Angabe das Einleitungs-Allegro, dessen Verlauf fast ausschließlich von dem unisono einsetzenden, durch seine kühnen Sprünge sehr charakteristischen Kopftitelmusik bestimmt wird. Dieses rhythmisch prägnante, mit seinem Umfang von über zwei Oktaven erstaunlich weit ausholende Thema, in seiner Anlage etwas betont prunkvoll und leicht theatralisch, wird in dem reich gearbeiteten Satz mit ungewöhnlicher kontrapunktischer Kunst durchgeführt. – Anmutig gibt sich das liebliche, melodisch schlichte Andante. Es folgt ein festliches, kraftvolles Menuett mit einem wirksam kontrastierenden, graziösen Teil das der Mozart-Forscher Alfred Einstein als den hervorragendsten Satz der Komposition bezeichnete und bereits mit dem Menuett der berühmten späten Es-Dur-Sinfonie KV 543 von 1788 verglich. – Das schwungvolle Finale, ein Presto-Satz in Verbindung von Sonaten- und Rondo-Form (nach Mozart „so geschwind, als es möglich ist“ auszuführen), besitzt wie der

erste Satz teilweise ein wenig opernhafte Züge. Das hübsche Hauptthema des Finalsatzes zeigt Verwandtschaft mit der Osmin-Arie „Ha, wie will ich triumphieren“ aus der „Entführung“, so die Entstehung der Sinfonie im gedanklichen Umkreis dieser Oper demonstrierend.

Die aus der mährischen Ortschaft Nová Ríše stammenden Brüder Pavel (1756–1808) und Antonín Vranický (1761–1820) haben eine hervorragende Rolle im Musikleben Wiens gespielt, wo sie hauptsächlich und bis zu ihrem Tode wirkten. Pavel Vranický, unter Joseph Haydn Geiger in der Kapelle des Fürsten Nikolaus Esterházy in Eisenstadt, leitete seit 1791 das Wiener Hofopernorchester und erwarb beträchtliches Ansehen durch seine Singspiele und Ballette. Sein „Oberon“ war die erste deutsche „Geisteroper“ und verweist schon auf die frühe Romantik.

Antonín Vranický war Schüler Johann Georg Albrechtsbergers in Wien. Seit 1790 stand er im Dienst des Fürsten Fr. J. M. Lobkowitz (seit 1797 als Kapellmeister) und 1814 wurde er noch Orchesterdirektor des Theaters an der Wien. Seine Werke – 15 Sinfonien, 14 Violinkonzerte, ein Konzert für zwei Violinen, Klavier-, Kammer- und Kirchenmusik – sind stilistisch an Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart orientiert. Eine Bearbeitung der „Schöpfung“ für Streichquintett (1800) fand den Beifall Haydns.

Das Konzert für zwei Violinen und Orchester C-Dur demonstriert die Vorliebe tschechischer Komponisten für seltene Instrumentenzusammenstellungen. Vor allem belegt es die Fähigkeit des Komponisten, die ganz eigenen klanglichen Möglichkeiten der Soloinstrumente, die zu einem echten Dialogisieren geführt werden, auszuschöpfen. Auch der große melodische Reichtum des Stückes beeindruckt, das bei aller Verwurzelung klassischen Mutterboden schon frühromantische Klangschwelgerei kennt. Dem ausgedehnten liebenswürdigen ersten Satz folgt eine innige Romanze (mit Kadenz); den Abschluß bildet ein musikantisches, frisch konzertierendes Rondo.

Carl Philipp Emanuel Bach – der zweitälteste und insgesamt wohl bedeutendste Sohn Johann Sebastian Bachs – ist nach seinen Wirkungsstätten unter dem Namen eines „Berliner“ oder „Hamburger“ Bach in die Musikgeschichte eingegangen. 24jährig wurde er Kammercembalist Friedrichs II. von Preußen, in dessen Dienst er fast dreißig Jahre lang tätig



Andrea Ihle



Elisabeth Wilke



Ralph Eschrig

Wir danken Herrn Roland Schubert, Leipzig, für die kurzfristige Übernahme der Baß-Partie in „Magnificat“ von C. Ph. E. Bach.

war. Da das Leben unter dem strengen Dienstzwang des Berliner Hofes ihn aber auf die Dauer immer weniger befriedigte, bemühte er sich verschiedentlich um eine andere Stellung. Doch erst 1768 gelang ihm der Wechsel: Er übernahm das Amt seines Patenonkels Georg Philipp Telemann als Stadtkirchenmusikdirektor und Kantor in Hamburg, das durch dessen Tod frei geworden war. Als einflussreiche, hochgeachtete Persönlichkeit wirkte er hier bis zu seinem Tode im Jahre 1788. Sein Ruhm als fortschrittlicher Komponist und Klavierpädagoge war unter seinen Zeitgenossen so groß, daß daneben das Andenken an seinen genialen Vater verblaßte. Carl Philipp Emanuel Bach, aus dessen Feder u. a. zahlreiche Sinfonien, Konzerte, Sonaten, Lieder und geistliche Werke vorliegen, muß als einer der wichtigsten Mittler zwischen Spätbarock, Empfindsamkeit und Klassik angesehen werden. Seine musikalische Sprache besitzt bereits jenen neuen Subjektivismus des Ausdrucks, der so kennzeichnend und entscheidend für den neuen Kompositionsstil war. Von den Wiener Klassikern, deren Schaffen er stark beeinflusste, wurde er als „Vater“ bezeichnet.

Das *Magnificat für Soli, Chor und Orchester D-Dur, Wq 215*, ein aus neun Sätzen bestehender Lobgesang der Maria, entstand im Jahre 1749, also während Carl Philipp Emanuel Bachs Berliner Schaffensperiode und zu Lebzeiten seines Vaters. Es handelt sich um eines der bedeutendsten Werke des Komponisten. Das handschriftlich überlieferte Stück, das erst 1829 – also vierzig Jahre nach dem Tode des Autors – erstmalig im Druck erschien, steht mit seinen festlichen Chorsätzen und Arien formal noch in den Traditionen des „Barock“. Doch weist die lyrische Stimmung der Arien, aber auch die stellenweise auftretende zweithemige Bauweise („Quia fecit“) auf die Übergangsposition des Komponisten auf dem Wege zur Klassik hin.

Dr. Hans-Günter Ottenberg schreibt in seiner Biographie Carl Philipp Emanuel Bachs (Leipzig 1982) über das Werk: „Über den Entstehungsanlaß ist gerätselt worden. Vielleicht schrieb es Bach in der Hoffnung, den Titel eines Hofkapellmeisters der Prinzessin Anna Amalia von Preußen zu erhalten. Selbst kompositorisch tätig, verfügte diese über eine umfangreiche Musikaliensammlung. Als eine eifrige Verfechterin der ‚gelehrten Schreibart‘ verehrte sie die Musik Johann Sebastian Bachs, schätzte aber auch Händel, Hasse, Carl Heinrich und Johann Gottlieb Graun und Carl

Philipp Emanuel Bach. Denkbar wäre auch, daß Bach das *Magnificat* als ‚Prüfungstück‘ für eine mögliche spätere Bewerbung um das Thomaskantorat in Leipzig vorsah. Zu einer Aufführung dieser Komposition scheint es schon recht früh – nämlich 1750 – in der Messtadt gekommen zu sein.

Carl von Winterfeld, der Verfasser der Abhandlung ‚Der evangelische Kirchengesang‘ (1843–1847) bezeichnet das *Magnificat* als ‚eine Mustersammlung mannichfaltiger Satzformen‘, und tatsächlich stellt dieses groß angelegte Chorwerk eine Verquickung von überlieferter Formenwelt und neuen, in Richtung auf die Wiener Klassikweisenden Zügen dar. Nun kommt in der Vertonung des liturgischen *Magnificat*textes ohnehin ein stärkeres traditionelles gattungsspezifisches Element zum Tragen. Nicht nur, daß den einzelnen Sätzen jeweils ein bestimmter Affektausdruck immanent ist, ihnen sind teilweise auch gleiche Gestaltungstechniken zugeordnet. Das ‚Sicut erat in principio‘ wird sowohl im *Magnificat D-Dur, BWV 243*, von Johann Sebastian Bach wie beim Sohn als Fuge behandelt. Beiden Werken liegt die Haupttonart D-Dur zugrunde, eine gebräuchliche Praxis, um in den Eck- und in einzelnen Binnensätzen die naturtönig geführten D-Trompeten zum Einsatz bringen zu können, aber auch ein gezieltes Mittel, den Affekt der Freude und Verherrlichung, den ‚Ton des Triumphes‘ zu treffen. Die Ähnlichkeit der instrumentalen Einleitungsabschnitte in beiden Vertonungen reicht bis in die kompositorische Struktur hinein: bewegte Sechzehntelpassagen in den Streichern und Holzbläsern, Schwerpunktmarkierungen und Dreiklangsbrechungen durch Trompeten und Pauken. Aber schon mit dem ersten Choreinsatz ändert sich das Bild auffällig: Johann Sebastian Bach baut ein kunstvolles polyphones Stimmengewirr auf, während der Sohn weitaus homophonere Wirkungen eines im ganzen einräuchernden Duktus beabsichtigt und erzielt. Auch in der Führung der Chorstimmen zeigt sich Carl Philipp Emanuel Bach weniger ‚instrumental‘. Unterschiedliche musikgeschichtliche Positionen und Musikideale manifestieren sich hier. Überwiegt bei Johann Sebastian Bach das polyphone Element und damit der Anteil der Chöre, die wiederum einen dramatischen Ton bedingen, so sind im *Magnificat* des Sohnes Oberstimmzentrität und Kantabilität die tragenden Säulen.

Das Schwergewicht liegt auf der Ausgestaltung der Solonummern, wodurch die kontrastreich-imitatorische Arbeit weitgehend zu-

rücktritt. Jedoch sind einige Chorfügen unmißverständlich dem Vorbild Johann Sebastian Bachs verpflichtet. Die Kopfmotive des ‚Fecit potentiam‘ und ‚Deposuit potentes‘ erweisen sich als fast notengetreue Übernahmen aus Teilen des väterlichen *Magnificats*. Die Nähe zur italienischen Oper ist mehr als einmal in Gestalt der verschiedenen Arientypen deutlich. Je nach Charakter der textlichen Vorlage wählt Carl Philipp Emanuel Bach einen empfindsamen, liedhaften, triumphierenden Ausdruck. Da finden wir den an Vorhaltsbildungen, engen Intervallfortschreitungen mit bevorzugter Sekundmotivik und dynamischen Abstufungen reichen Satz ‚Quia respexit‘. Im kunstvollen Wechselspiel zwischen Sopran und me-

lodieführenden ersten und zweiten Violinen gelingt Bach eine beseelte, die kleinsten Sinngebungen des Textes nachzeichnende Gesangsszene. Den Gegenpol hierzu bildet die nachfolgende Tenorarie ‚Quia fecit‘: aufsteigende Dreiklangsschritte, ein knapp formulierter, energischer Skalenanlauf zum Spitzenton d² und eine die Tonart bekräftigende Wendung markieren den Anfang. Der nach vorn drängende Impetus dieses thematischen Gebildes ist dem ganzen Stück eigen und klassifiziert es als zum Typus der Siegesarie gehörig. Mehrfach nehmen wir Anklänge etwa an spätere Vokalwerke von Mozart wahr, und nicht nur dort, wo sie durch eine ähnliche Melodiegestalt assoziiert werden.“

Carl Philipp Emanuel Bach: *Magnificat*

Chor:

*Magnificat anima mea Dominum,
et exultavit spiritus meus in Deo
salutari meo.*

Meine Seele erhebet den Herrn
und mein Geist freuet sich Gottes,
meines Heilands.

Sopran:

*Quia respexit humilitatem
ancillae suae; ecce enim ex
hoc beatam me dicent
omnes generationes*

Denn er hat angesehen die
Niedrigkeit seiner Magd; siehe
von nun an werden mich seligpreisen
alle Geschlechter.

Tenor:

*Quia fecit mihi magna, qui
potens est, et sanctum nomen
eius.*

Denn er hat große Dinge an mir
getan, der da mächtig ist und
dessen Name heilig ist.

Chor:

*Misericordia eius a pro-
genie in progenies timentibus
eum.*

Und seine Barmherzigkeit währet
immer für und für bei denen, die
ihn fürchten.

Baß:

*Fecit potentiam in brachio suo,
dispersit superbos mente cordis
sui.*

Er übet Gewalt mit seinem Arm
und zerstreuet, die hoffärtig sind
in ihres Herzens Sinn.

Alt und Tenor:

*Deposuit potentes de sede, et
exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis, et
divites dimisit inanes.*

Er stößt die Gewaltigen vom Stuhl
und erhebt die Niedrigen,
Die Hungrigen füllet er mit Gütern
und läßt die Reichen leer.



Alt:

Suscepit Israel puerum suum
recordatus misericordiae suae.
Sicut locutus est ad patres
nostros, Abraham et semini eius
in saecula.

Chor:

Gloria Patri et Filio et Spiritui
sancto.
Sicut erat in principio,
et nunc, et semper et in saecula
saeculorum. Amen

Er denket der Barmherzigkeit
und hilft seinem Diener Israel auf.
Wie er geredet hat zu unseren Vätern,
Abraham und seinem Samen ewiglich.

Ehre sei dem Vater und dem Sohne
und dem Heiligen Geiste.
Wie es war im Anfang, jetzt und
immerdar, und von Ewigkeit zu
Ewigkeit. Amen

(Deutsch nach Martin Luther)

**25 Jahre
Jugendklub der Dresdner Philharmonie
1964/1989**

Junge Leute mit Interesse für Musik und Kunst
und mit Freude an aktivem Gestalten und Or-
ganisieren!

Kommt zu uns!

Auskünfte erteilt Sabine Grosse,
Kulturpalast, Zimmer 577; Telefon 4 86 62 02

VORANKÜNDIGUNG:

Sonnabend, den 1. April 1989, 19.30 Uhr (Anrecht A 1)
Sonntag, den 2. April 1989, 19.30 Uhr (Anrecht A 2)
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

7. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent: Milan Horvat, SFR Jugoslawien
Solistin: Maria Littauer, Berlin/West, Klavier

Werke von Mozart und Bruckner

Programmblätter der Dresdner Philharmonie
Redaktion: Prof. Dr. habil. Dieter Härtwig

Chefdirigent: GMD Jörg-Peter Weigle - Spielzeit 1988/89
Druck: GGV, BT Heidenau III-25-16 3 JtG 007-73-83
EV? -,25 M