

DRESDNER

Philharmonie

4. PHILHARMONISCHES KONZERT

1966/67

KONGRESS-SAAL DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM

Freitag, den 2. Dezember 1966, 19.30 Uhr
Sonnabend, den 3. Dezember 1966, 19.30 Uhr
Sonntag, den 4. Dezember 1966, 19.30 Uhr

4. Philharmonisches Konzert

Dirigent: György Lehel, VR Ungarn
Solist: Walter Hartwich, Dresden, Violine

Fidelio F. Finke
geb. 1891

„Der Heimweg“ — sinfonisches Intermezzo
aus der Oper „Die Jakobsfahrt“

DDR-Erstaufführung

Zum 75. Geburtstag des Komponisten am 22. Oktober 1966

Bohuslav Martinů
1890 – 1959

Konzert für Violine und Orchester

Andante – Poco Allegro – Moderato – Andante
Andante moderato
Poco allegro – Allegro

Erstaufführung

PAUSE

Anton Bruckner
1824 – 1896

Sinfonie Nr. 4 Es-Dur („Romantische Sinfonie“)

Bewegt, nicht zu schnell
Andante quasi Allegretto
Scherzo, bewegt
Finale, bewegt, doch nicht zu schnell



GYÖRGY LEHEL wurde 1926 in Budapest geboren. Seine musikalischen Studien absolvierte er bei den Professoren Pál Kadosa und László Somogyi. Er ist seit 1947 Dirigent und seit 1962 Generalmusikdirektor des Sinfonieorchesters des Ungarischen Rundfunks in Budapest. Außerdem konzertiert er ständig im Ausland (u. a. in Paris, Moskau, Tokio, Mailand, Palermo, Brüssel, Prag, Berlin, Warschau, Frankfurt/Main, München, Leipzig, Dresden, Wien, Linz, Bukarest). Zahlreiche von ihm dirigierte Schallplatten wurden bei Westminster, der Deutschen Grammophon-Gesellschaft, bei Supraphon und Qualiton aufgenommen. 1955 und 1962 wurde dem Künstler der Franz-Liszt-Preis verliehen. Die Dresdner Philharmonie dirigierte György Lehel bereits im Jahre 1965 und im März dieses Jahres.



WALTER HARTWICH wurde 1932 in Braunsberg (CSSR) geboren. Er erhielt seine musikalische Ausbildung bei Prof. Gerhard Bossa an den Musikhochschulen Weimar und Leipzig, später bei Prof. György Garay. Nach dem Examen war er vier Jahre beim Staatlichen Sinfonieorchester Halle und drei Jahre beim Rundfunksinfonieorchester Leipzig als Konzertmeister tätig. Seit September 1962 wirkt er als 1. Konzertmeister der Dresdner Philharmonie.

ZUR EINFÜHRUNG

Fidelio F. Fínke wurde 1891 in Josefstal in Nordböhmen geboren, wo sein Vater als Musikpädagoge wirkte. Diesem verdankte der Knabe die ersten Berührungen mit der Musik Wagners, Webers, Regers und Strauss'. Bald fand er selber den Weg zur Musik. Sein Musikstudium absolvierte er am Lehrerseminar zu Reichenberg in Böhmen, bei Privatlehrern und am Konservatorium Prag, wo er in der Meisterklasse des tschechischen Komponisten Vítězslav Novák Aufnahme fand. Noch während des Studiums, 1910, wurde seine auffallende Begabung durch die Verleihung des Brahms-Preises des Wiener Tonkünstler-Vereins ausgezeichnet. Nach seinem Studium ließ sich Fínke in Prag als Privatmusikerzieher und Chordirigent nieder. 1920 bis 1926 lehrte er an der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag Komposition. Nach der Ernennung zum Professor wurde ihm 1927 als Nachfolger seines Onkels Romeo Fínke die Leitung dieses Institutes angetragen, die er – zugleich als Lehrer einer Meisterklasse für Komposition – bis 1945 versah. Verschiedene Ämter bekleidete der inzwischen zu großem Ansehen gelangte Komponist innerhalb des tschechischen Musikerziehungswesens; außerdem wirkte er 1932 bis 1938 als Präsidiumsmitglied des Internationalen Verbandes für Musikerziehung und als Mitglied des Vorstandes der IGMM. 1946 erfolgte die ehrenvolle Berufung als Direktor und Leiter einer Meisterklasse für Komposition an die damalige Staatliche Akademie für Musik und Theater in Dresden. Von 1951 bis 1959 war er als Professor für Komposition an der Hochschule für Musik in Leipzig tätig.

Sein zahlreiche Genres umfassendes Schaffen, darunter Opern, Orchestersuiten, Lieder, Chöre, Klavier- und Kammermusikwerke, fand seit dem 1. Weltkrieg – nach Aufführungen in Donaueschingen, Wien, Baden-Baden und Prag – rasch internationale Anerkennung. Bis zum 1. Weltkrieg war Fínkes Stil verhaftet in den Klangbezirken der deutschen Romantik, gewürzt mit Elementen tschechischer Musik. Doch zeigten sich schon damals jene typischen Züge, die dem eigenständigen Oeuvre des Komponisten bis in die Gegenwart erhalten blieben: sein frisches, urtümliches Musikantentum, das gepaart mit einer kräftigen Dosis Humor und Ironie, seinem Stil die unverkennbare Note gibt. Nach einer vorübergehenden Auseinandersetzung mit der Kunst Arnold Schönbergs und dem Expressionismus begannen sich – in den 30er und 40er Jahren – in Fínkes schöpferischer Entwicklung Tendenzen der Vereinfachung der Mittel durchzusetzen, die in den 50er Jahren unmittelbar zur Klarheit und Reife seines Spätstiles führten.

Die in den Jahren 1932 bis 1935 nach einem Legendenspiel von Dietzschmidt komponierte Oper „*Die Jakobsfahrt*“, deren zweiter Akt 1935 konzertmäßig durch Erich Kleiber uraufgeführt wurde und die als vollständiges Werk 1936 in Prag unter George Szell zur erfolgreichen Bühnenaufführung gelangte, bedeutete dem Komponisten damals Zusammenfassung alles dessen, was er sich an Möglichkeiten der musikalischen Technik und des Ausdrucks bis dahin erobert hatte. Vor allem ging es ihm um die Spiegelung auch der feinsten psychologischen Zusammenhänge im Gang der Handlung durch eine über Wagner und Strauss hinaus entwickelte Behandlung von Leitmotiven, die, auf höchst kunstvolle Art variiert und verarbeitet, zur Grundlage der musikalischen Entwicklung wurden. Ein ganzer Akt erwächst so aus wenigen Motiven. Der dramatische Kern dieser mittelalterlichen Legende ist der Konflikt zwischen Wahrheitsdrang und eifriger Selbstliebe in der Brust eines Menschen. Der Schwab aus Heigerloh hat schwere Schuld auf sich geladen. Sie würde ihm verziehen, wenn er den Mut zum offenen Bekenntnis dem davon unmittelbar betroffenen, jedoch ahnungslosen jungen Grafen aus Peigernland gegenüber fände. Aus Furcht aber, dessen Liebe zu verlieren, unterdrückt er immer wieder diesen Wahrheitsdrang in seiner Brust und findet schließlich schreckliche Strafe dafür.

Das *sinfonische Intermezzo*, das die zwei Teile des zweiten Aktes der Oper miteinander verbindet, steht genau in der Mitte des Werkes. Es hat gewissermaßen die Bedeutung

einer Peripetie und faßt die Hauptmomente des inhaltlichen Anliegens wie der Handlung der Oper bei Betonung des Tragischen zusammen. Die Überschrift „*Der Heimweg*“ deutet an, daß sich die beiden Haupthelden, von einer Pilgerfahrt mit den Jakobsbrüdern kommend, auf dem Weg in die Heimat befinden. Die bereits dargelegte Stückidee gelangt vor allem in diesem Zwischenspiel zur musikalischen Ausprägung, naturgemäß auf der Basis der für das ganze Werk grundlegenden Leitmotive. Der Anfang des Intermezzos stellt eine Vision der hochaufragenden Wallfahrtskirche, des Domes zu Compostella, dar, der in der Erinnerung der beiden heimwärts Wandernden auftaucht. Dann deutet sich die bedrückte Gangart des von bohrendem Schuldgefühl belasteten Schwab an. Dazu kontrastiert eine zarte Oboenmelodie, die auf den jungen frohgestimmten und arglosen Grafen hinweist, der nichts von den gewaltigen inneren Kämpfen seines Wandergesährten ahnt. Ein Wanderlied erklingt, das schon im ersten Akt begegnet. Immer wieder aber erscheint das Schuldmotiv dazwischen. Eine Hornmelodie nimmt das Maïenlied des dritten Aktes vorweg. Empfindungen beim Anblick einer beglückenden Frühlingslandschaft werden wach. Erneut steigt Beklemmung herauf, wird das Schuldgefühl Schwabs stärker, und mit dem Schuldmotiv verklingt auch das sinfonische Intermezzo, mit dessen DDR-Erstaufführung die Dresdner Philharmonie nachträglich ehrend des 75. Geburtstages Fidelio F. Fínkes gedenkt, den der Komponist, Nationalpreisträger unserer Republik und Mitglied der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, am 22. Oktober dieses Jahres feiern konnte. Übrigens erhielt Fínke für die Oper „*Die Jakobsfahrt*“ zum zweiten Male den Nationalpreis der tschechoslowakischen Republik.

Bobuslav Martinů Oeuvre repräsentiert im internationalen Musikleben wohl am nachhaltigsten den Begriff der tschechoslowakischen Gegenwartsmusik, ohne daß dieser – bei der stattlichen Schar bedeutender zeitgenössischer Komponisten unseres Nachbarlandes – darauf beschränkt wäre. Der vielseitige, kraftvoll eigenständige Komponist, 1890 in Polička in Böhmen geboren, begann seine Musikerlaufbahn zunächst nicht mit ausschließlich schöpferischer Tätigkeit. Vielmehr saß er – nach dem Studium am Prager Konservatorium – zehn Jahre lang als Orchestergeiger in der Tschechischen Philharmonie. Daneben schulte er sich autodidaktisch in Komposition. Ein Ballett, „*Ishtar*“, erlebte bereits seine Uraufführung am Prager Nationaltheater, ehe Martinů in Josef Suk den ersten Kompositionslehrer fand. 1923 ging er nach Paris, und hier (bis 1940 lebte er in Frankreich), in der damaligen internationalen Musikmetropole, unter den Augen seines Lehrers Albert Roussel, wurde Martinů seiner Berufung gewahrt, besann er sich aber auch gleichzeitig auf sein urtümliches tschechisches Musikantentum, das Erbe seiner Nationalität, das er seitdem niemals verleugnet hat. Für das stilistische „*Sichfinden*“ des jungen Komponisten wurden, wie eben angedeutet, seine ersten Pariser Jahre sehr wesentlich. Die antiwagnerische Musik fesselte ihn, die „*Gruppe der Sechs*“, Honegger, Milhaud, aber auch mit Strawinskys Schaffen begann er sich auseinanderzusetzen. Doch vorübergehende Begeisterung für diesen oder jenen Stil vermochte Martinů nicht von seinem Weg abzubringen. Zunächst wollte er einen neuen nationaltschechischen Opernstil entwickeln. Manche Versuche belegen uns sein Ringen um eigene, gültige musikdramatische Formen (allein sieben unveröffentlichte Opern aus den Jahren 1926 bis 1937 und acht ebenfalls noch kaum verlegte Ballette), jedoch auch verschiedene, in die Öffentlichkeit gedrungene Stationen auf dem Wege zum Ziel: das Mirakelspiel „*Das Wunder unserer Frau*“ (1933), „*Julietta oder der Traumschlüssel*“ (1936/37), die Kurzoper „*Komödie auf der Brücke*“ (1935) und „*Die Heirat*“ (nach Gogol, 1953), die Pastoraloper „*Wovon die Menschen leben*“ (nach Tolstoi, 1953), die Goldoni-Oper „*Mirandolina*“ (1954) und die „*Griechische Passion*“ (1956). Aufschlußreich ist, daß im Gesamtwerk des tschechischen Meisters der Anteil der Instrumentalmusik dominiert, vielleicht weil die instrumentalen Ausdrucks-

möglichkeiten seinem Temperament mehr entsprachen und seiner Ansicht vom schöpferischen Prozeß. Sein Verwurzelsein im musikalisch-folkloristischen Heimatboden bewahrte ihn in all den Jahren in der Fremde, nicht zuletzt während seines Amerikaaufenthaltes (1941 bis 1946), vor Nachahmung ihm nicht gemäßer Stile, Auffassungen, Richtungen. Stets stand er in engstem Kontakt mit der Heimat, war er sich seiner nationalen Sendung auch im Ausland bewußt und nahm lebhaften Anteil an dem traurigen Geschick seines Volkes während der Kriegsjahre. So schuf der Komponist unter dem Eindruck der Tragödie von München, die das Schicksal seines Vaterlandes besiegelte und ihn äußerst unglücklich machte, eines seiner bedeutendsten Werke, das Doppelkonzert für zwei Streichorchester, Klavier und Pauken, und 1943 den Orchesterhymnus „Lidice“ als Protest gegen die Ausrottung des gleichnamigen tschechischen Dorfes durch die Faschisten und in memoriam der Opfer dieser Barbarei. Nachdem Martinů jahrelang Musikprofessor an der Princeton University und zeitweilig auch Kompositionslehrer am Manes College sowie in Tanglewood gewesen war, folgte er 1946 einer Berufung als Professor für Komposition an das Prager Konservatorium. Seitdem lehrte er abwechselnd in Prag, New York, Pratteln (Schweiz) und auf Reisen. Am 28. August 1959 verstarb er in Liedsdorf (Schweiz).

Das *Konzert für Violine und Orchester* schrieb Martinů 1943 für den Geiger Mischa Elman, der es am 31. Dezember des gleichen Jahres mit dem Bostoner Sinfonieorchester unter Serge Kussewitzky zur Uraufführung brachte. Das Werk nützte alle Möglichkeiten der Geigentechnik und verknüpft auf überzeugende Weise klassische Elemente mit dem ganz eigenen Ausdruck des Komponisten. Martinů hat über die Komposition folgendes geäußert: „Die Idee des Konzertes erschien vor meinem geistigen Auge in folgender Anordnung: Andante – ein breiter lyrischer Gesang von großer Intensität, der zu einem Allegro überleitet, das die Technik und die virtuosen Möglichkeiten des Instruments ausnützt und die Gestalt einer einsätzigen Komposition hat. Die endgültige Form besitzt konzertante Struktur. Den ernstesten Charakter habe ich im ersten lyrischen Satz gewahrt; und auch im Mittelteil (Allegro) kehrt das Andante-Thema gegen Ende wieder. Der zweite Satz ist eine Art Ruhepunkt, eine Brücke, die zum Allegro-Finale führt. Es ist ein Intermezzo moderato, fast bukolisch, begleitet von nur einem Teil des Orchesters; es mündet attacca in das in Allegro gehaltene Finale. Dies begünstigt die Violintechnik, die von breiten, massiven Tutti-Passagen begleitet ist. Das Konzert endet in einer Art *Stretto, Allegro vivo*.“

Die Musikgeschichte nennt Anton Bruckner mit Recht einen Sinfoniker, „nicht weil er im wesentlichen Sinfonien geschrieben hat oder weil er mit der Zahl neun in Beethovens Nachbarschaft steht, sondern weil er in dieser Form *sein* Gültiges so ausgesagthat, daß wir es aus der Entwicklungsgeschichte der Sinfonie nicht mehr wegdenken können. Bruckner hatte unablässig gelernt, geübt und ausgeübt, das letztere nicht wie ein Instrumentalist oder Dirigent auf breiter Basis, sondern auf der Orgelbank. Er hatte musikalisches Kapital in kleiner Münze angehäuft, aber nicht, um es wie ein Geizhals zu horten, sondern um Zinsen daraus zu schlagen zu gegebener Zeit. Er war, als er die Reihe der Sinfonien begann, weder ein Mann der kühlen Berechnung, der sich etwa gesagt hätte, dies oder jenes verlangt die Gegenwart, noch war er einer, der in blinder Vermessenheit nach den Sternen griff, sondern das Große, hier die Sinfonie, war ihm gerade groß genug, um es auf seine Art zu füllen, zu erfüllen“ (M. Dehnert). Berechtigt weist Friedrich Blume darauf hin, daß Bruckners Weltanschauung von einer Reihe elementarer Gegensatzpaare bestimmt ist: „Gott und Teufel, Leben und Tod, Gut und Böse, Seligkeit und Verdammnis, Licht und Finsternis, Niederlage und Sieg sind die Welt, in der er lebt.“ „Das ist auch die Welt, die in Bruckners Musik dargestellt ist. Um seine Vorstellungswelt

sinnfällig, bildhaft darzustellen, hat Bruckner eine Tonsprache von großer Eindringlichkeit entwickelt. Man hat in der Beschreibung der Brucknerschen Tonsprache ihre Abhängigkeit von Richard Wagner oft über Gebühr betont. Nur in seiner Harmonik zeigt Bruckner Wagnersche Einflüsse. Seine Melodik kommt weit eher aus der Tradition Beethovens und Schuberts. Aber auch der Einfluß Bachs ist in den kurzen, prägnanten und im Hinblick auf kontrapunktische Arbeit erfundenen Themen nicht zu überhören. Bei alledem ist Bruckners Tonsprache äußerst originell, und diese Originalität verdankt er gerade jener Fähigkeit, die von seinen Biographen übersehen, von ihm selbst jedoch in sehr aufschlußreicher Weise dargestellt wurde: seiner Fähigkeit, aus der Beobachtung der Wirklichkeit neue Intonationen zu gewinnen“ (G. Knepler).

Bruckners Sinfonien, insgesamt Höchstleistungen der Sinfonik des vergangenen Jahrhunderts, weisen eine ganz unverwechselbare Organik auf. Wohl kennen auch sie die vier Sätze der Beethovenschen Sinfonie, die thematisch-motivische Arbeit. Aber Bruckner stellt nicht wie Beethoven dualistische Themen, etwa ein männliches und ein weibliches, gegenüber, sondern läßt seine Themen (oft drei in einem Satz) sich gleichsam aus dem Nichts entfalten zu zwingenden Melodiebögen, ja melodischen Blöcken (diese Entwicklung hält selbst in der Durchführung an). Weniger also dialektische Auseinandersetzung, sondern mehr thematisch-geistiges Wachstum zeigen diese Werke. Bruckners musikalisches Bauprinzip, das gewaltige Klangblöcke neben Episoden von innigstem Ausdruck setzt, wird meistens im letzten Satz gekrönt, wenn alle Themen der Sinfonie in großartig-hymnischer Schlußsteigerung wiederkehren. Bruckners Tonsprache atmet echt romantischen, klangschwelgerischen Geist. Die Melodienseligkeit der Volksmusik seiner oberösterreichischen Heimat hat ihn oft genug inspiriert. Monumental, riesenhaft sind die äußeren Formen der Brucknerschen Sinfonien, die einmal „zyklopische Orgelprovisionen“ genannt wurden, doch niemals sind sie formlos. Ihre Gesetzmäßigkeiten erschließen sich nicht auf den ersten Blick, sondern erfordern vom Hörer intensive Aufmerksamkeit und Hörbereitschaft.

Die am 22. November 1874 vollendete erste Gestalt der *Sinfonie Nr. 4 Es-Dur, der Romantischen Sinfonie*, wie Bruckner sie nannte, wurde bald vom Komponisten verworfen, der sich erst nach mehreren Umarbeitungen zufriedengab. Verhältnismäßig spät, im Februar 1881, gelangte das Werk durch die Wiener Philharmoniker unter Hans Richter zur Uraufführung. Heute gilt die „Vierte“ als die populärste unter den Brucknerschen Sinfonien. Man hat sie auch nicht zu Unrecht als die „Sinfonie des deutschen Waldes“ bezeichnet. Der Begriff des „Romantischen“ verband sich in der Vorstellung Bruckners zweifellos mit dem Mittelalter, denn er charakterisierte die Stimmung des ersten Satzes folgendermaßen: „Mittelalterliche Stadt – Morgendämmerung – von den Stadttürmen ertönen Morgenweckerufe – die Tore öffnen sich – auf stolzen Rossen sprengen die Ritter hinaus ins Freie – der Zauber des Waldes umfängt sie – Waldesrauschen – Vogelgesang – und so entwickelt sich das romantische Bild.“ Doch wäre es entschieden zu weit gegangen, wollte man diese auf eine Grundstimmung verweisenden Worte als ein konkretes Programm auslegen.

Über dem Es-Dur-Tremolo der Streicher erhebt sich ein Hornmotiv, mit dem die erste Themengruppe des ersten Satzes (Bewegt, nicht zu schnell) beginnt. Gesanglich ist das zweite Doppel-Thema, das einen Vogelruf, den Ruf der Waldmeise, nachbildet. In der kunstvollen, hochpoetischen Durchführung wird außer einem dritten Thema noch ein feierliches Choralthema in die musikalische Entwicklung einbezogen. Das große Es-Dur-Hauptthema bestimmt mit seiner gewaltigen, lichtvollen Wirkung die Koda. – Zu Beginn des zweiten Satzes (Andante quasi Allegretto) stimmen die Celli zur subordinierten Trauermarsch-Begleitung der Violinen und Bratschen einen seelenvollen, traurigen Gesang an. (Der Komponist sprach in diesem Zusammenhang von der „zurückgewiesenen Liebe eines verliebten Burschen“.) Vor dem Eintritt des den Bratschen zugewiesenen, an die

Stimmung des ersten anknüpfenden zweiten Themas erscheint auch hier ein Choralsatz. Liedhaft, strophisch fast ist der Aufbau dieses Satzes. – Klassische Formgestalt hat das Scherzo (Bewegt), dessen Hauptteil von fröhlichem Hörnerschall erfüllt ist. Rufen die Hornsignale zur Jagd, so bringen Flöte und Klarinette im Trio eine sich anmutig wiegende Ländlermelodie, die Bruckner „erläutert“ hat als „Tanzweise während der Mahlzeit zur Jagd“. Der Scherzo-Hauptteil wird sodann wiederholt. – Sehr großflächig ist die Anlage des Finales (Bewegt, doch nicht zu schnell), das zunächst mit einer Einleitung beginnt. Über nimmermüdem Pochen der Streichbässe auf einem Ton lassen die Blechbläser schließlich nochmals das Scherzomotiv erschallen. Die in dieser Einleitung enthaltenen rhythmischen Anspielungen auf den ersten Satz lassen die Einheit des gesamten sinfonischen Zyklus spürbar werden. Selbst im gewaltigen Es-Dur-Hauptthema ist keimhaft das Urthema der ganzen Sinfonie enthalten, das Hauptthema des ersten Satzes, das bald in originaler Gestalt erscheint. Während das zweite Thema stimmungsmäßig aufhellt, beginnt das dritte Thema zunächst düster. Auch der kontrapunkt- und phantasie-reichen Durchführung geht – wie dann der Coda – eine Einleitung voraus. Machtvoll, mit feierlichen Choralklängen und aufrüttelnden Trompetenrufen, verklingt der Satz in strahlendem Es-Dur.

Dr. Dieter Härtwig

VORANKÜNDIGUNG:

25. und 26. Dezember 1966, jeweils 19.30 Uhr, Kongreßsaal
8. AUSSERORDENTLICHES KONZERT
 Dirigent: Heinz Bongartz, Dresden
 Solist: Lew Oborin, Sowjetunion (Klavier)
 Werke von Engelbert Humperdinck, Fryderyk Chopin und Antonin Dvořák Freier Kartenverkauf
31. Dezember 1966, 19.00 Uhr, Kongreßsaal
9. AUSSERORDENTLICHES KONZERT
 „Fröhlicher Jahreswechsel mit der Dresdner Philharmonie“
 Dirigent: Kurt Wöss, Österreich Freier Kartenverkauf
- 20., 21. und 22. Januar 1967, jeweils 19.30 Uhr, Kongreßsaal
 (Einführungsvorträge jeweils 18.30 Uhr, Dr. Dieter Härtwig)
5. PHILHARMONISCHES KONZERT
 Dirigent: Klaus Tennstedt, Schwerin
 Solist: Gerhard Puchelt, Berlin (Klavier)
 Werke von Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven und Paul Hindemith Anrecht A
24. Januar 1967, 19.30 Uhr, Steinsaal
3. KAMMERMUSIKABEND
 Werke von Josef Jelinek, Ludwig van Beethoven, Francis Poulenc und Antonin Dvořák (Dumky-Trio)
 Anrecht D und freier Kartenverkauf

Programmblätter der Dresdner Philharmonie – Spielzeit 1966/67 – Künstlerischer Leiter: Prof. Horst Förster
 Redaktion: Dr. Dieter Härtwig
 Druck: Grafischer Großbetrieb Völkerfreundschaft Dresden, Zentrale Ausbildungsstätte
 39/177 III 9 5 1,8 1166 It-G 009 74 66