

DRESDNER

Philharmonie

7. ZYKLUS-KONZERT

1966/67

KONGRESS-SAAL DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM

Sonnabend, den 4. März 1967, 19.30 Uhr

Sonntag, den 5. März 1967, 19.30 Uhr

7. ZYKLUS-KONZERT

DAS KOMPONISTENPORTRÄT

Dirigent: György Lehel, VR Ungarn

Chöre: Städtischer Chor Dresden
Einstudierung: Wolfgang Berger
Sinfoniechor Dresden
Einstudierung: Hans-Dieter Pflüger

IGOR STRAWINSKY

geb. 1882

Zum bevorstehenden 85. Geburtstag des Komponisten
am 5. (17.) Juni 1967

Petruschka – Burleske Szenen in vier Teilen

- I Fastnacht und Jahrmarktstreiben – Russischer Tanz
- II Petruschka
- III Der Mohr – Walzer
- IV Fastnacht und Jahrmarktstreiben – Tanz der Ammen –
Der Bauer und der Bär – Zigeuner und Kaufmann –
Tanz der Kutscher – Tanz der Masken – Streit des Mohren
mit Petruschka – Petruschkas Tod –
Polizei und der Gaukler – Petruschkas Geist

PAUSE

Sinfonie in drei Sätzen

- I
- II Andante
- III Con moto

Erstaufführung

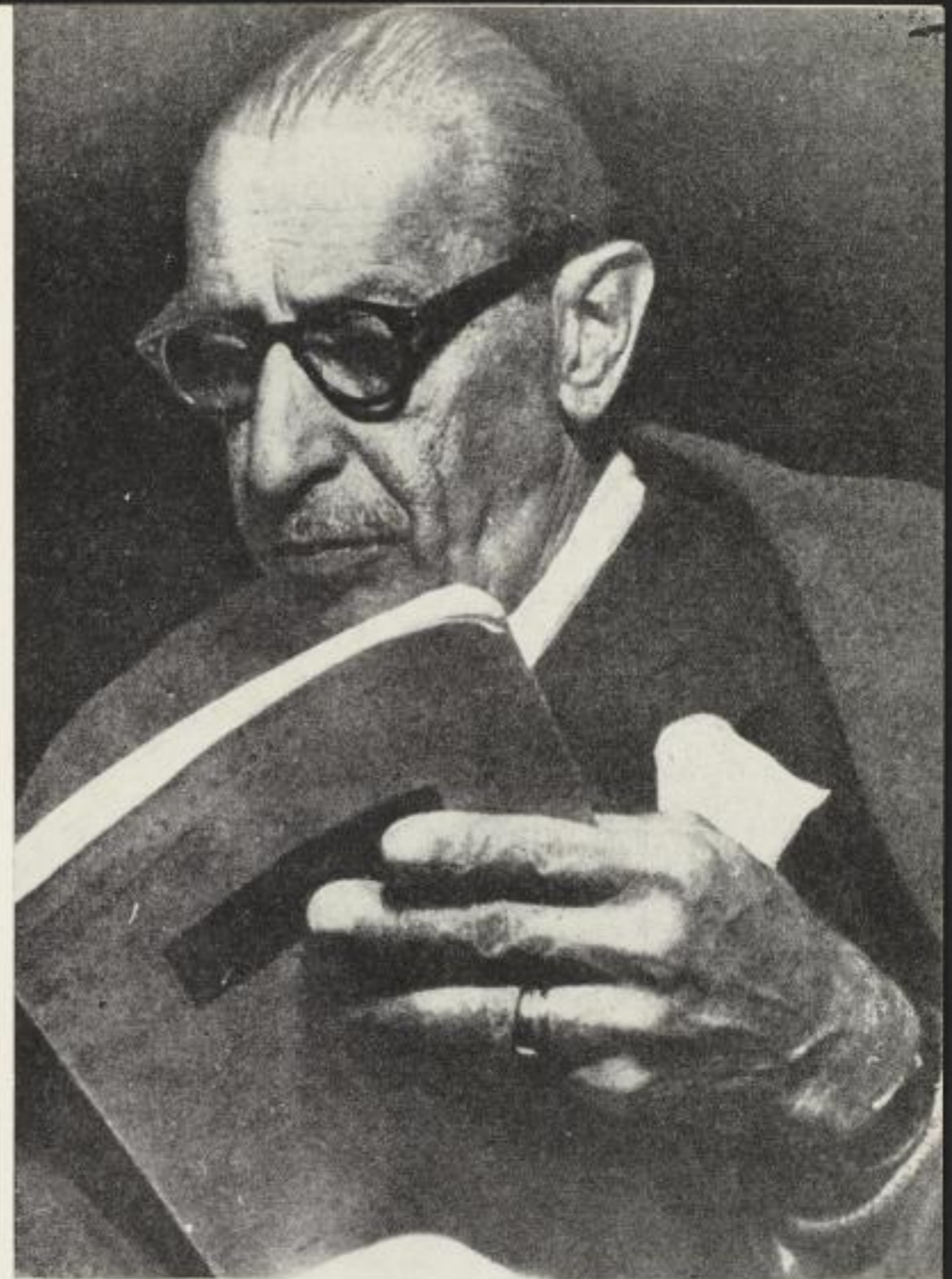
Psalmensinfonie für gemischten Chor und Orchester

- I Exaudi orationem meam, Domine
- II Expectans expectavi Dominum
- III Alleluja – Laudate Dominum

Zum ersten Male

Klavier I: Karl-Heinz Naumann

Klavier II: Fritz-Karl Markow



Igor Stravinsky

IGOR STRAWINSKY

gilt in der bürgerlichen Musikwelt als der bedeutendste Komponist unseres Jahrhunderts. Er hat in seinem langen Leben mehrmals für schockartig wirkende Überraschungen gesorgt. Seit dem berühmten Theaterskandal bei der Pariser Uraufführung seines Balletts „Le Sacre du Printemps“ (Frühlingsopfer) im Jahre 1913 versetzte er durch manch einen plötzlichen Stilwechsel die Gemüter in Erregung. Eine seiner größten Überraschungen war aber seine positive Antwort auf eine Einladung des sowjetischen Komponistenverbandes, anlässlich seines 80. Geburtstages sein Heimatland zu besuchen, das er bereits 1914 verlassen und inzwischen nie wieder betreten hatte. Zwar nicht genau an seinem Ebrentag, aber einige Monate später dirigierte Strawinsky Ende September bis Anfang Oktober 1962 in Moskau und Leningrad mit großem Erfolg mehrere Konzerte mit eigenen Werken.

Strawinsky hat eine lange und widerspruchsvolle Entwicklung durchgemessen. Er stand im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts jener Gruppe von russischen Künstlern nahe, die sich der engstirnigen zaristischen Kulturdiktatur widersetzen, den trockenen Akademismus im künstlerischen Schaffen ablehnten, mit den Ideen und Grundsätzen der französischen Impressionisten und Symbolisten liebäugelten und die Theorie der „reinen Kunst“ predigten, die von den „Fesseln“ gesellschaftlicher Forderungen unabhängig sein sollte. Und als der unternehmungslustige Kunsthändler Sergej Djagilew, eine der führenden Persönlichkeiten jener oppositionellen Künstlergruppe, in Paris groß aufgezogene Festveranstaltungen mit russischer Musik und russischen Balletten organisierte, in denen er die besten russischen Künstler, wie den Sänger Schatjapin, den Pianisten und Komponisten Rachmaninow, die Ballettkünstler Pawlowa, Karsawina, Nisinski, Fokin und viele andere auftreten ließ und damit ein unglaubliches Aufsehen erregte, begann auch der schnelle, steile Aufstieg des jungen Strawinsky. Djagilew beauftragte ihn mit der Komposition des russischen Märchenballettes „Der Feuervogel“, und Strawinsky entledigte sich dieser Aufgabe mit erstaunlicher Virtuosität: Er schuf auf der Grundlage russischer Intonationen eine in allen Klangfarben schillernde, brillante impressionistische Ballettmusik. Nach diesem Erfolg, der Strawinsky schlagartig weltberühmt machte, zog Djagilew den jungen Komponisten häufig zur Mitarbeit an seinen sensationellen „Ballets russes“ heran. Bereits 1911 folgte das russische Jahrmarktspiel „Petruschka“ und 1913 „Le Sacre du Printemps“, ein Ballett, in dem heidnische Riten des alten Rußlands mit ungestüme Wildheit und raffiniert-aufreizender Härte gestaltet wurden. Strawinsky hatte damit bereits den glitzernden Impressionismus des „Feuervogel“ überwunden und gleichzeitig mit seinem Landsmann Sergej Prokofjew (Tokkata für Klavier, 1912) und dem Ungarn Béla Bartók (Allegro barbaro für Klavier, 1911) in Auflehnung gegen die Enge und Beschränktheit der vorherrschenden bürgerlichen Kunstauffassungen einen musikalischen Stil geschaffen, der durch die Entladung rhythmischer Energien, die Einführung verschiedenartigster metrisch-rhythmischer Unregelmäßigkeiten und polyrhythmischer Überlagerungen auf die Weiterentwicklung der Musik einen sehr großen Einfluß ausübte. Dabei war Strawinsky mit diesen Werken durchaus noch verbunden mit der Tradition der russischen Volksmusik und russischen Meistern wie Mussorgski, Borodin und auch seinem Lehrmeister Rimski-Korsakow. Auch in dem Ballett „Les Noces“ („Russische Bauernbodenzeit“, 1914–1923), in der Geschichte vom Soldaten“ (1918) und einigen anderen Werken jener Zeit herrscht noch das russische Idiom in seiner Musiksprache vor sowie das Streben nach einer knappen, konzentrierten, alles Überflüssige vermeidenden musikalischen Ausdrucksweise, die ebenfalls für die weitere Entwicklung der Musik richtungsweisend war.

Die Große Sozialistische Oktoberrevolution hatte inzwischen in Strawinskys Heimatland gesiegt und auch seinen weiteren Lebens- und Schaffensweg entscheidend beeinflusst – wenn auch in negativem Sinne. Prokofjew erkannte während seiner jahrelangen Emigration schon bald, daß er als Künstler in der Fremde auf die Dauer verdorren würde; durch seine Rückkehr in die Sowjetunion im Jahre 1934 fand er den Weg zurück zu den heimatischen Wurzeln und gleichzeitig vorwärts zur realistischen Kunst, ja zum sozialistischen Realismus. Strawinsky dagegen schritt konsequent in der umgekehrten Richtung: Er wurde zum heimatlosen Kosmopoliten: zunächst in der Schweiz, dann in Frankreich und schließlich in den USA.

Nach den aufsebenenerregenden und in manchem Sinne sogar epochenmachenden Werken seiner „russischen“ Periode überraschte Strawinsky seit dem Beginn der zwanziger Jahre mit Kompositionen, deren Haltung und Stil man etwas oberflächlich mit der Bezeichnung „Neoklassizismus“ zu charakterisieren pflegt. Im Gegensatz zu der starken Emotionalität solcher Werke wie „Le Sacre du Printemps“ oder „Les Noces“ sind seine Kompositionen seit den Balletten „Pulcinella“ (1919), „Apollon Musagète“ und „Kuß der Fee“ (1928) ganz bewußt leidenschaftslos, von einer glasklaren, handwerklich außerordentlich gekonnten Faktur, absichtlich unabhängig von jeglicher Bindung an die Volksmusik.

Strawinsky erlebte zwei Weltkriege, er beobachtete die revolutionäre Umwandlung in seinem Heimatlande und später in anderen Ländern, er sah scharfe Klassenkämpfe in den imperialistischen Ländern. Aber er erweckte stets den Eindruck, als sei er nur ein leidenschaftsloser Betrachter, als gingen ihn die weltumspannenden Auseinandersetzungen gar nichts an. Er schrieb eine ganze Reihe von Werken, in denen er ganz bewußt jeglichen Gedanken- und Gefühlsinhalt miß. Daher auch seine Vorliebe für Ballette ohne jegliches Sujet, wie „Scenes de ballett“ (1938) und „Agon“ (1957). Außerordentliche Gewandtheit legte er in der Übernahme der verschiedenartigsten musikalischen Stilmittel der Vergangenheit an den Tag. In „Pulcinella“ bezog er sich auf die Musik Pergolesis, im „Kuß der Fee“ auf die Tschaikowskis, in anderen Werken auf die Jazzmusik, auf Bach, Weber, Gounod, die alte kirchliche Liturgie. Selbstverständlich verarbeitete Strawinsky die verschiedenartigen Mittel und schmolz sie in ganz persönlicher Weise in seine eigene kühl-glasklare Musiksprache um. Wie er selbst bezeugte, holte er sich das Material für seine Stile aus den verschiedensten Quellen. In dem zehnjährigen Oratorium „Oedipus Rex“ (1926/27) benutzte er lateinische Texte als rein phonetisches Material. Auch die Volksmusik interessierte ihn nur noch insoweit, wie er sie in melodischer, rhythmischer, harmonischer und koloristischer Hinsicht für seine Werke nutzbar machen konnte. Bei einer solchen Haltung war es schließlich durchaus folgerichtig, daß er sich vor reichlich zehn Jahren der seriellen Schreibweise, der Dodekaphonie wandte, die er zuvor stets heftig bekämpft hatte. So bieten Strawinskys Leben, seine Kompositionen und Schriften das sehr widerspruchsvolle Bild eines Musikers, der die Hauptrichtungen der Musik des imperialistischen Zeitalters mitbestimmte.

Während seines Aufenthaltes 1962 in Moskau sprach der greise Komponist ein weises Wort aus, das von einer außerordentlichen geistigen Reife zeugt und viele Strawinsky-Verehrer, vor allem in westlichen Ländern, zum Nachdenken bringen sollte. In seiner Antwort auf eine freundschaftliche Begrüßung sowjetischer Berufskollegen sagte er wörtlich: „Ich bin aus dem zaristischen Rußland weggefahren, aus dem Rußland, das in der Kunst nichts Neues anerkennen wollte, und ich war froh, weggekommen zu sein. Als hier Veränderungen vor sich gingen, war ich leider nicht dabei, sonst wäre ich wahrscheinlich mit Euch gewesen ... Ich habe ein Volk voller Optimismus wiedergefunden und fühle mich verjüngt.“ Dieses vielleicht wichtigste Selbstzeugnis Strawinskys, das in so hohem Alter abgegeben wurde, hat nichts mit Resignation zu tun. Es ist das Eingeständnis, daß die gesellschaftliche Verhältnisse Denken und Handeln auch des Künstlers formen. Und das ist viel – sehr viel für den Künstler und Menschen Strawinsky.

Prof. Dr. Eberhard Rebling

ZUR EINFÜHRUNG

Igor Strawinsky hat nahezu alle Gebiete der Musik mit Werken bereichert. Sein Schaffen ist durch beinahe rätselhafte Vielseitigkeit charakterisiert. Herausgewachsen aus einer Opposition gegen Schwulst, Unwahrheit und Sentimentalität in der Kunst, will Strawinskys Musik keine hypnotischen Rauschzustände auslösen, keine „allgemeinen Gefühle“ wecken. Sie bezieht ihre Wirkungen aus einer geschärften geistigen Disziplin, einer logisch-konstruktiven Ordnung des musikalischen Materials, einer betonten Transparenz der Klanglichkeit und des Melodischen, das nicht mehr streng an die Dur-Moll-Tonalität gebunden ist, und vor allem aus einer rhythmisch-motorischen Vitalität, deren Anregungen aus der russischen Folklore und der Jazzmusik stammen. Dabei ist Strawinsky alles andere als ein Revolutionär der Musik – eine Unterstellung, gegen die er sich immer leidenschaftlich gewehrt hat. Was Strawinsky die Tradition bedeutet, der er eng verbunden ist, darüber hat er sich mehrfach geäußert. Und seine Überzeugung, daß die Kunst der Gegenwart nur aus einer

Synthese mit der Tradition hervorgehen kann, hat er nicht nur theoretisch, sondern vor allem praktisch, mit seinen Werken demonstriert. „Eine Erneuerung ist nur dann fruchtbar, wenn sie Hand in Hand mit der Tradition vor sich geht. Die lebendige Dialektik gebietet, daß Erneuerung und Tradition sich in einem gleichzeitigen Vorgang entwickeln und stützen. Es ist für einen Menschen der Gegenwart unmöglich, voll und ganz die Musik einer vorhergegangenen Epoche – in ihrem altmodischen Gewand und in einer Sprache, die man nicht mehr spricht – zu erfassen und ihren Sinn zu verstehen, ohne ein lebendiges Gefühl für die Gegenwart zu haben... Denn nur diejenigen, die wirklich lebendig sind, verstehen es, das wirkliche Leben derer zu entdecken, welche ‚tot‘ sind... Die wahre Tradition ist nicht Zeuge einer abgeschlossenen Vergangenheit; sie ist eine lebendige Kraft, welche die Gegenwart antregt und belehrt... Weit davon entfernt, die Nachahmung des Gewesenen zu bedeuten, setzt die Tradition die Realität des Dauernden voraus... Man knüpft an eine Tradition an, um etwas Neues zu machen. Die Tradition sichert auf solche Weise die Kontinuität des Schöpferischen.“

Eines der meisterlichsten, ja genialsten Werke Strawinskys ist das gemeinsam mit Alexander Benois geschaffene Ballett *Petruschka*, das 1911 in Paris uraufgeführt wurde und 1947 vom Komponisten nochmals überarbeitet, in der Instrumentation aufgelichtet, in der rhythmischen Notierung vereinfacht wurde. Diese revidierte Fassung der Partitur bildet den ersten Teil unseres heutigen Konzerts. Ursprünglich hatte Strawinsky eine Art Klavierkonzert schreiben wollen (erst in der Fassung von 1947 wurde die Verwendung des Klaviers ausgeglichen und überzeugender in das bisherige Klangbild eingefügt). Dabei war die Assoziation einer entfesselten Puppe entstanden, die „durch ihre diabolischen Sprünge das Orchester zur Verzweiflung bringt, das nun seinerseits ihr mit drohenden Fanfaren antwortet“. Dank des Interesses Djagilews an dem Werk nahm es bald Gestalt an als „choreographisches Schauspiel“, dessen Handlung uns in den Faschingstrubel eines Petersburger Jahrmarktes versetzt. Ein Gaukler, ein Schausteller, führt seine Poppen vor, eine Ballerina, einen Mohren und den russischen Kasper Petruschka. Sein magisches Flötenspiel bringt die Puppen zum Leben und Tanzen. Petruschka, der fast menschliche Züge besitzt, liebt die Ballerina, der jedoch menschliche Wärme fehlt. Sie hat sich ihrerseits in den grotesk und farbenfreudig aufgeputzten Mohren verliebt, der in unbeherrschter Eifersucht Petruschka mit seinem Schwert verfolgt und ihn schließlich tötet. Diese Tragödie der Puppen spielt sich vor einem kontrastreichen, farbenprächtigen Hintergrund ab, der plastischen Schilderung eines Volksfestes. „Petruschka – das ist das Leben selbst! Seine ganze Musik ist von solch einem Schwung, solcher Frische, solchem Geist, solcher gesunden, echten Fröhlichkeit, solcher unaufhaltsamen Kühnheit erfüllt...“ – äußerte Nikolai Mjaskowski einmal, und Sergej Prokofjew stellte fest: „Petruschka ist in höchstem Grade unterhaltsam, lebensvoll, heiter, witzig und interessant“.

Diesen Urteilen ist kaum etwas hinzuzufügen. Die Verwurzelung der burlesken Szenen „Petruschka“ im russischen Mutterboden ist offensichtlich und überall spürbar – im Musikalischen wie in der ganzen „Atmosphäre“, die das Werk besitzt. Mitreißende Vitalität und gestische Schlagkraft sind nicht die geringsten Vorzüge der längst populär gewordenen Partitur, deren bekanntestes Stück wohl der kraftvolle und schwungvolle Russische Tanz ist. Grotteske Sprünge und marionettenhafte Bewegungen kennzeichnen Petruschka (das Klavier ist bedeutsam an der Charakteristik dieser Puppe beteiligt). Als unberechenbar und aufbrausend wird der Mohr geschildert. Der Walzer ist parodistisch den „Steirischen Tänzen“ von Josef Lanner nachgebildet. Das bunte Jahrmarktstreiben ist durch eine flirrende, turbulente Musik stimmungsvoll wiedergegeben. Russische Volkslied- bzw. Volkstanzthemen prägen den Tanz der Ammen und der Kutscher. Ihre Melodien vermischen sich im Jahrmarktswirbel, bei dem auch Maskenaufzüge nicht fehlen. Am Schluß intoniert die Trompete ein letztes Mal – wie im „Till Eulenspiegel“ von Richard Strauss – das „neckende“ Thema des Helden. „Ich wollte, daß der Trompetendialog in zwei Tonalitäten am Schluß zeigt, daß Petruschkas Geist immer noch protestiert... Auf diese letzten Seiten war ich und bin ich noch jetzt stolz, mehr als auf irgendwelche andere Stellen der Partitur“, bekannte Strawinsky.

Einem Werk des 28jährigen Komponisten folgt nach der Konzertpause eine Arbeit des 63jährigen Meisters, die dennoch stilistische Reminiszenzen an seine Sturm-und-Drang-Zeit,



György Lehel, der Dirigent unseres heutigen Konzerts, wurde 1926 in Budapest geboren. Seine musikalischen Studien absolvierte er bei den Professoren Pál Kodosa 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 sowie im März und Dezember 1966.

an die kühne Klanglichkeit und vulkanische Rhythmik etwa des „*Sacre du Printemps*“ aufweist; die *Sinfonie in drei Sätzen*, die 1945 im Auftrag der Philharmonic Symphony Society of New York entstand und von dieser ein Jahr später uraufgeführt wurde. Im Programmheft der Uraufführung schrieb Strawinsky: „Meine Sinfonie ist der New York Philharmonic Society als Dank für eine 20jährige Zusammenarbeit mit dieser hervorragenden musikalischen Institution gewidmet. Der Sinfonie liegt kein Programm zugrunde, es wäre vergeblich, ein solches in meinem Werke zu suchen. Doch es ist möglich, daß der Eindruck unserer schwierigen Zeit mit ihren heftigen und wechselnden Ereignissen, ihrer Verzweiflung und Hoffnung, ihrer unausgesetzten Peinigung, ihrer Spannung und schließlich Entspannung und Erleichterung Spuren in dieser Sinfonie zurückgelassen hat“. Tatsächlich ist die Sinfonie, vor allem in ihren von leidenschaftlicher Dramatik und pathetischer Spannung erfüllten Ecksätzen, eine der wenigen Kompositionen des späten Strawinsky, in denen der Atem unserer Zeit deutlich spürbar wird. In dieser seiner wohl bedeutendsten und anspruchsvollsten Auseinandersetzung mit dem sinfonischen Zyklus verschmolz der Komponist rückblickend die verschiedensten Stationen seiner künstlerischen Entwicklung bis zum Ende des zweiten Weltkrieges zu überzeugender Einheit. Die musikalische Entwicklung dieses sinfonische und konzertante Elemente miteinander vereinigenden Werkes beruht auf einer „Verbindung und Vereinheitlichung klar umrissener Themenblöcke und Klangflächen durch die Kontinuität einer sich logisch und organisch entwickelnden Gestaltungskraft“ (I. Dahl).

Als sich Strawinsky bereits 1942 mit dem Gedanken trug, ein sinfonisches Werk zu schreiben, dachte er zunächst an ein Klavierkonzert. Nach Erhalt des Auftrages verwendete er die schon fertigen Teile bei der Sinfonie. So ist es erklärlich, daß im ersten Satz der Sinfonie, einer dreiteiligen Tokkata, dem Klavier virtuose solistische Aufgaben zugewiesen sind. Zu Beginn wird das gesamte musikalische Material des Werkes in konzentrierter klanglicher Form exponiert. Dann folgt ein kammermusikalisch aufgelockerter, polyphoner Durchführungsteil (mit solistischem Klavier). Im Schlußteil wird an die „Haltung“ des

Beginns angeknüpft. – Im kontrastierenden zweiten Satz (Andante), einem graziösen, lyrisch-transparenten Intermezzo, sind Harfe und Soloflöte Hauptträger des musikalischen Geschehens, das sich ganz linear entfaltet. – Nach kurzem akkordischen Zwischenspiel folgt ohne Pause das Finale (Con moto), in dem Klavier und Harfe in den Orchesterklang eingefügt sind. Hier walten eminente rhythmische und dynamische Energien. Charakteristisch sind vor allem ein Fanfarenmotiv und die Erinnerungen an das Andante. Nach mächtiger Klangentladung beginnen Posaunen und Klavier ein eigenwilliges Fugato. Eine Coda mit dramatischer Stretta steht am Schluß.

Jenseits der „ungezügelter Flammen“, der dynamischen Üppigkeit, die in der Musik des jungen Strawinsky begegnen, liegt das Imponierende der *Psalmen-Sinfonie für gemischten Chor und Orchester* in der kühl-sachlichen Geschlossenheit, in der archaischen Größe des Werkes, das, ein Prototyp beherrschter neuer Klassizität Strawinskyscher Prägung, heute bereits klassische Gültigkeit besitzt. Das 1930, im 48. Lebensjahr des Komponisten, geschaffene Werk ist dem Bostoner Sinfonieorchester aus Anlaß seines 50jährigen Bestehens gewidmet. Strawinsky beabsichtigte, im Aufbau der Sätze eine Ordnung zu bewahren, „durch welche sich die Sinfonie von der Suite unterscheidet“. Außerdem war es sein Wunsch, eine Komposition zu schaffen, die „weder die Rolle des Chores auf einstimmigen Gesang, noch die des Orchesters auf reine Begleitung beschränkt“. So entstand ein dreisätziger Zyklus mit großer kontrapunktischer Entwicklung, der musikalisch-stilistische Elemente vom griechisch-orthodoxen Kirchengesang, der Barockmusik bis hin zum 19. Jahrhundert in unerhört persönlicher, beeindruckender Weise vereint. Die textliche Grundlage bilden Verse aus dem 38. und 39. Psalm sowie der 150. Psalm der Vulgata. Der erste Satz (Präludium) äußert – entsprechend dem zugrundeliegenden Text – die Bitte um himmlische Barmherzigkeit, der zweite (Doppelfuge) die Dankbarkeit für erwiesene Gnade, der dritte (Allegro) ist eine Hymne zum Lob und Ruhm Gottes. Die Orchesterbesetzung besteht aus verstärkten Bläsern (keine Klarinetten), Celli und Kontrabässen (keine Violinen und Bratschen), zwei Klavieren, Harfe und Schlagzeug.

„Der erste Satz ist auf zwei kontrastierenden Themen aufgebaut: Das erste ist dramatisch, mit scharfen Sforzando-Akkorden des Orchesters, die sich mit unruhigen, aber gleichmäßigen Achteln in Oboe und Fagott abwechseln, das zweite besteht aus strengen, in Sekunden geführten Klagen des Chores über einer ostinaten Baßgrundlage: Exaudi orationem meam, Domine“ (B. Jarustowski). Der zweite Satz beginnt mit einer vierstimmigen Fuge der Holzbläser in c-Moll. Der einsetzende Chor („Expectans expectavi Dominum“) stimmt eine weitere Fuge in Es-Dur an. Beide Themen werden zu einer Doppelfuge verarbeitet. Bei einer späteren Engführung der Chorfüge schweigt das Orchester. Nach verschiedenster kontrapunktischer Verarbeitung der beiden Themen verklingt der Satz leise. Feierlich, orgelartig verkündet der Chor im dritten Satz das „Alleluja“ und „Laudate“. Nach dieser Einleitung schaffen charakteristische, erregte Achtel-Repetitionen des Allegro-Teiles einen Höhepunkt, der wieder abklingt. Nach einem neuerlichen, machtvollen Höhepunkt greift die Entwicklung auf die langsame Einleitung zurück, um dann wieder das thematische Material des Allegrobegins zu verarbeiten. Ein ruhiger Fugateil leitet zur Coda über, in der über einem 42taktigen Ostinato (Klaviere, Harfe) die Sopranmelodie schwebt, während sich die übrigen Chorstimmen fast nur in Sekundschritten bewegen. Mit dem „Alleluja“ und dem „Laudate“ verklingt das Werk.

Dr. Dieter Härtwig

VORANKÜNDIGUNG:

11. und 12. März 1967, jeweils 19.30 Uhr, Kongreßsaal

12. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Ude Nissen, Erfurt

Solist: Helmut Roloff, Berlin, Klavier

Werke von Siegfried Matthus, Robert Schumann und Johannes Brahms

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

40459 III 9 5 1,2 367 It G 009/10/67