



Dresdner
Philharmonie

3. PHILHARMONISCHES KONZERT
1978/79

DRESDNER PHILHARMONIE

Freitag, den 3. November 1978, 20.00 Uhr
Sonnabend, den 4. November 1978, 20.00 Uhr
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

3. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent: Johannes Winkler
Solisten: Gisela Pohl, Leipzig, Alt
Yaeko Yamane, Japan, Klavier
Chor: Philharmonischer Chor Dresden
Einstudierung: Herwig Saffert

Rudolf Wagner-Régeny Genesis für Alt, gemischten Chor und kleines Orchester
1903–1969

- I Dominus prima die creat coelum, terram et lucem
(Am ersten Tag schuf Gott Himmel, Erde und das Licht) –
Largo
- II – secundo firmamentum
(am zweiten das Firmament) –
Andante moderato
- III – tertia die fecit aridam et vegetabilia; herbas virentes et arbores
(am dritten Erdreich und Pflanzen, Kräuter und Bäume) –
Allegretto moderato
- IV – quarto luminaria coeli: solem, lunam, stellas
(am vierten die Lichter des Himmels: Sonne, Mond und Sterne) –
Andante
- V – quinto pisces et aves
(am fünften Fische und Vögel) –
Allegretto non troppo
- VI – sexta bestias, jumenta et reptilia, denique hominem,
cui subiecit omnia, quae creaverat
(am sechsten die wilden Tiere, das Vieh und kriechende Gewürm und
danach den Menschen, der zum Herrscher über alles gesetzt wurde).
Moderato
Erstaufführung
Zum 75. Geburtstag des Komponisten am 28. August 1978

Edvard Grieg Konzert für Klavier und Orchester a-Moll op. 16
1843–1907
Allegro molto moderato
Adagio
Allegro moderato molto e marcato

PAUSE

Johannes Brahms Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 73
1833–1897
Allegro non troppo
Adagio non troppo
Allegretto grazioso
Allegro con spirito



GISELA POHL stammt aus Leipzig und studierte von 1956 bis 1959 an der Berliner Musikhochschule bei F. Trommler. Sie wirkte zunächst als Altistin im Großen Chor des Berliner Rundfunks und setzte 1965 bis 1967 ihr Studium an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin fort, das sie mit dem Staatsexamen als Solistin abschloß. Nach Engagements am Brandenburger Theater (1967/1968), an der Komischen Oper Berlin (1968–1970), am Hans-Otto-Theater Potsdam (1970 bis 1974), am Leipziger Opernhaus (1974/75) wurde sie 1975 Solistin am Leipziger Gewandhausorchester. Neben einer regen Gastspieltätigkeit im In- und Ausland wurde Gisela Pohl zu zahlreichen Rundfunk- und Fernsehproduktionen sowie zu Schallplattenaufnahmen verpflichtet.

YAEKO YAMANE wurde in Tokio geboren als Tochter des namhaften japanischen Musikwissenschaftlers Prof. Dr. G. Yamane. Ihre musikalische Ausbildung erhielt sie zunächst in ihrer Heimatstadt, sodann am Pariser Konservatorium (bei Prof. L. Levy), ferner in Zürich (bei Prof. M. Egger), Westberlin (bei Prof. H. Roloff) und in Moskau (bei Prof. J. Flijer). Im Jahre 1958 gewann sie beim Internationalen Wettbewerb in Barcelona den ersten Preis und begann ab 1960 ihre Konzerttätigkeit. Bisher konzertierte sie höchst erfolgreich in Japan, in der DDR, BRD, in der Schweiz, in Italien, Frankreich, in der Sowjetunion, CSSR, in Jugoslawien, Polen und Rumänien. Bei der Dresdner Philharmonie ist sie seit 1967 ständiger Gast.



ZUR EINFÜHRUNG

Rudolf Wagner-Régeny, vor 75 Jahren am 28. August 1903 in Szász-Regen (Siebenbürgen) geboren, verbrachte Kindheit und Schulzeit nach in der verfallenden österreichisch-ungarischen Monarchie. Kurz nach dem ersten Weltkrieg begann er sein Studium am Leipziger Konservatorium, siedelte aber bald nach Berlin über, um hier nach Studien bei R. Krasselt, F. E. Koch, E. N. von Reznicsek, F. Schreker und S. Ochs 1923 seine musikalische Ausbildung abzuschließen. In den Jahren 1927 bis 1930 reiste er mit Rudolf von Laban und seiner Kammertanzbühne als dessen Kapellmeister und Komponist durch Deutschland, die Schweiz und Holland. 1929 traf Wagner-Régeny in Essen mit dem Bühnenbildner, Maler und Schriftsteller Caspar Neher zusammen, der ihm in der Folgezeit, beginnend mit dem „Günstling“, die Textbücher für seine bekanntesten Opern lieferte, die den Namen des Komponisten in die Welt trugen. Der entscheidende Durchbruch gelang 1935 mit der überaus erfolgreichen Uraufführung des „Günstling“ an der Staatsoper Dresden unter Karl Böhm, die schlagartig Wagner-Régeny in die vorderste Reihe der zeitgenössischen deutschen Opernkomponisten rücken ließ. 1939 folgten – unter Herbert von Karajan – die „Bürger von Calais“ in Berlin, sodann 1941 an der Wiener Staatsoper „Johanna Balk“ unter Leopold Ludwig. Dann, 1943, wurde der Künstler zum Militärdienst einberufen, der schwere gesundheitliche Schädigung brachte. 1947 wurde Wagner-Régeny zum Direktor der neugegründeten Musikhochschule Rostock sowie zugleich zum Professor und Leiter der Meisterklasse für Komposition ernannt. 1950 erfolgte seine Berufung als Professor für Komposition an die ebenfalls neugegründete Deutsche Hochschule für Musik in Berlin, wo er bis 1968 wirkte. Gleichzeitig leitete er eine Meisterklasse für Komposition an der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Mit dem szenischen Oratorium „Prometheus“ (nach Aischylos) wurde 1959 das neuerbaute Haus des Staatstheaters Kassel eingeweiht. 1961 gelangte während der Salzburger Festspiele die Hofmannsthal-Oper „Das Bergwerk zu Falun“ zur Uraufführung. Der Komponist verstarb am 18. September 1969 in Berlin.

Wagner-Régeny, Nationalpreisträger, Ordentliches Mitglied der Akademie der Künste der DDR zu Berlin wie auch Mitglied der Akademie der Künste in Westberlin und der Bayerischen Akademie der Schönen Künste zu München, eine der prominentesten Komponistenpersönlichkeiten unserer Republik, war vor allem Opernkomponist, der sich namentlich in den Neher-Opern der mittleren Schaffensperiode als legitimer Fortsetzer des von Brecht und Weill begründeten gesellschaftskritischen, lehrhaft-epischen Musiktheaters erwies. Aber auch verschiedene gewichtige Orchester- und Kammermusikwerke, Klavierstücke, Lieder und Kantaten demonstrieren eindringlich seine auf stärkste Verdichtung der melodischen Linien bedachte Tonsprache, die das Laute, das Grelle und die Klangschwelgerei bewußt vermeidet. Seine antiromantische „Kunst der Ausparung“ verbindet strenges Formbewußtsein, kunstvolle lineare Stimmführung, herben Klangcharakter mit innerer Gespanntheit des Ausdrucks. Obwohl sie durch gefühlsmäßige Verhaltenheit Distanz hält, besitzt seine Musik zugleich ein hohes Maß an Deutlichkeit und Verständlichkeit. Busonis neoklassizistische Bestrebungen führte Wagner-Régeny in seinem Spätwerk zur Synthese mit der subjektiv modifizierten Dodekaphonie.

Die Konzertbesucher der Dresdner Philharmonie hatten in den letzten Jahren verschiedentlich Gelegenheit, mit den Werken des Dresden so sehr verbundenen Komponisten bekannt zu werden. Erinnert sei an die denkwürdigen Uraufführungen der Kantaten „Schir Haschirim“ (1966) und „An die Sonne“ (1971) sowie der „Gesänge des Abschieds“ (1972), an die Erstaufführung der „Mythologischen Figurinen“ (1969) und auch an die Uraufführung der Hesse-Klavierlieder (1969). Heute nun erklingt als Dresdner Erstaufführung die Kantate

„Genesis“ für Altsolo, vierstimmigen gemischten Chor und kleines Orchester, die in den Jahren 1955/56 entstand und bereits damals vom Komponisten als sein künstlerisches Testament bezeichnet wurde. Das Werk brachte Herbert Kegel 1956 in Leipzig mit dem Rundfunkchor, dem Rundfunksinfonieorchester und der Münchner Altistin Herta Töpfer zur Uraufführung. Wie alle Arbeiten Wagner-Régenys besitzt auch die Kantate „Genesis“ eine eindeutige künstlerische Grundhaltung. Sie besteht in der Besinnung auf Klarheit, Einfachheit, Wahrhaftigkeit, Disziplin, in der Vermeidung alles Überflüssigen und Verschwommenen.

Schon immer hat die alttestamentarische Schöpfungslegende die Kunstschaffenden, nicht zuletzt die Komponisten, veranlaßt, sie mit ihren Möglichkeiten individuell zu gestalten. Von Haydns Oratorium „Die Schöpfung“ spannt sich dabei ein weiter Bogen bis zu den vielfältigen Darstellungen des 20. Jahrhunderts, zu denen auch Wagner-Régenys „Genesis“ nach dem ersten Buch Mose in der lateinischen Übersetzung der „Vulgata“ gehört. Über die künstlerisch-philosophische Idee, die er in der Kantate „Genesis“ gestaltete, äußerte sich der Komponist folgendermaßen: „Es ist heute, in der Mitte des 20. Jahrhunderts, notwendig, einem Werke, welches die Schöpfungsgeschichte zum Gegenstand hat, eine erklärende Einleitung in Worten vorzuschicken. Wohl hat zu allen Zeiten, mögen sie ‚obergläubisch-primitiv‘ oder ‚aufgeklärt-selbstbewußt‘ gewesen sein, die Einsicht in das Werden unserer Welt die Unterschiede festgestellt zwischen: Licht und Finsternis; zwischen Festem und Flüssigem; zwischen Räumen, die ‚oben‘, und solchen, die ‚unten‘ liegen; wie auch die Unterschiede in der Höherbildung der Lebewesen in der zeitlichen Folge. Mich hat die Freude an der Vorahnung der althebräischen Geistigkeit bewogen, die GENESIS des Moses in Musik zu setzen. Denn diese Ahnung ist 2000 Jahre später von der Naturwissenschaft bestätigt worden; daß aus Nebeln (dem Chaos) die Erde entstand, daß Leben durch die Einwirkungen des Lichtes sich bildete, daß es im Wasser seinen Ursprung fand, daß die Rolle der Pflanzen aus dem Anorganischen des Erdreichs die Organismen des Tieres (und des Menschen) gleichsam hervorspielte...“

Diese Gedanken und Bilder, mögen sie logisch-begründet oder ahnungsvoll erschaut sein, erregen die Phantasie und führen zu beglückender Zusammenschau des Einzelnen. Schließlich hebt die in ihrer Logik und Präzision unübertroffene Einfachheit der lateinischen Sprache das Bildwerk der Schöpfung in die Sphäre des Längergültigen, als es alle ‚lebenden‘ Sprachen zu tun vermochten. Wer an die Unbeweisbarkeit sowohl der theologisch-idealistischen als auch der wissenschaftlich-materialistischen Anschauungen glaubt, der mag wie Goethe im „Erstaunen“ über alles Gewordene, Vergehende und Wiederwerdende sein Genüge finden!“ Weit gespannt ist also der inhaltliche Radius des Werkes, der uns gestattet, die Schöpfungslegende, unabhängig von ihrem religiösen Sinngehalt, „als Ausdruck jener großen Problematik des Werdens und Vergehens“ aufzufassen, „welche die Wissenschaft und Kunst zu allen Zeiten bewegt hat und immer bewegen wird“ (H. Seeger).

Musikalisch beeindruckt das Werk durch seine geistige Reife und seelische Tiefe; es erstrebt intime, doch keineswegs esoterische Wirkungen. Die Einfachheit des Satzes, bei höchster Kunstfertigkeit auf der Grundlage logischer Klangverknüpfungen einer erweiterten Tonalität, ist kaum überbietbar; die ernste Größe und Würde, das Ethos der erreichten Aussage um so bedeutender. Wagner-Régeny will den Text nicht deuten, nicht auslegen, er berichtet, er verbildlicht ihn. Ausdrucksträger sind die Solostimme und die eindringlichen Chorpatrien, denen ein teils kantabel-schwingendes, teils engstufiges, immer schlichtes Melos zugewiesen ist, das durch häufige Tonrepetitionen fast liturgisch-psalmodierenden Rezitativcharakter erhält, dabei aber sowohl einer „lebendigen Steigerung voller innerer Dramatik“ (H. Seeger) als auch herber Ariosi fähig ist.



Die melodischen Linien mit ihren spannungserfüllten Intervallschritten, die leicht überschaubaren akkordischen Zusammenklänge der Singstimmen werden von einer an den variablen Metren geschulten Rhythmik getragen. Ohne in Tonmalereien zu verfallen, eignet der Musik große Bildhaftigkeit. Dieser Plastizität des musikalischen Ausdrucks dient auch das sparsam, aber charakteristisch eingesetzte Orchester, dessen kleinste Motive, Läufe des Klaviers, Klänge der Röhrenglocken, der Trompeten von eminenter Bedeutung für das Ganze sind. Entsprechend den „sechs Schöpfungstagen“ gliedert sich die Kantate in sechs Abschnitte, die in sich eine Einheit bilden. Formale, motivisch-thematische Beziehungen schlagen Bögen zu den einzelnen Sätzen, verbinden auch Anfang und Schluß des Werkes, indem der Komponist zu gegensätzlichem inhaltlichem Geschehen das gleiche musikalische Material einsetzt, damit andeutend, daß sich der Kreislauf Leben – Vergänglichkeit geschlossen hat: Symbolhaft erklingt der Choral-Cantus-firmus „Es ist nun aus mit meinem Leben“ in der Trompete gerade über der Textstelle „Et creavit Deus hominem“. Dieser und das Paternoster bringen den Gipfelpunkt des sechsten Schöpfungstages. Horst Seeger hat auf die inhaltlich bedingte Entwicklung hingewiesen, die feststehende Textformeln wie „Et vidit Deus, quod esset bonum“ oder das „Et factum est ita“ im Verlauf der Komposition erfahren, damit „die wachsende Vermenschlichung des gesamten Inhalts“ widerspiegelnd, die im sechsten Teil „mit der legendären Erschaffung des Menschen ihre Krönung“ findet. Und Walther Vetter stellte zu Recht fest: „Wagner-Regenys Genesis gehört zu jener Musik, die man oft hören muß, um sie innerlich aufzunehmen und sie zu verstehen; die man immer wieder hören kann, ohne ihrer überdrüssig zu werden.“

Der zu seiner Zeit auch als Pianist und Dirigent angesehene norwegische Komponist Edvard Grieg hatte in seiner Eigenschaft als erster Nationalmusiker seines Landes keine Vorgänger, keine Tradition, an der er hätte angeschlossen können. Er war der erste skandinavische Komponist, der die Volksmusik seiner Heimat in die Sphäre der Kunstmusik hob, nicht aber, indem er folkloristische Elemente wörtlich zitierte, sondern indem er sein eigenes Schaffen an der charakteristischen Wesensart norwegischer Volksmusik ausrichtete. Am Ende seines Lebens schrieb Grieg einmal: „Künstler wie Bach und Beethoven haben auf den Höhen Kirchen und Tempel errichtet. Ich wollte ... Wohnstätten für die Menschen bauen, in denen sie sich heimisch und glücklich fühlen ... Ich habe die Volksmusik meines Landes aufgezeichnet. In Stil und Formgebung bin ich ein deutscher Romantiker der Schumann-Schule geblieben. Aber zugleich habe ich den reichen Schatz der Volkslieder meines Landes ausgeschöpft und habe aus dieser bisher noch unerforschten Emanation der nordischen Volksseele eine nationale Kunst zu schaffen versucht.“ Mit seiner bodenständigen Kunst, seinen schwermütig-lyrischen, aber auch kräftigen Liedern, seinen eigenwilligen, häufig tänzerisch profilierten kleinen Instrumentalformen eroberte Grieg die Gunst der Musikfreunde in aller Welt. Seine immer und im guten Wortsinne volkstümliche Musik ist gekennzeichnet durch eine sinnhafte Melodik, eine herbsüße Harmonik, farbig-satte Instrumentation und eine aparte, von skandinavischer Folklore beeinflusste Rhythmik.

Unter Edvard Griegs wenigen größeren Kompositionen ragt das 1868, also mit 25 Jahren geschriebene Klavierkonzert a-Moll op. 16 bedeutend heraus. Der Komponist widmete es dem norwegischen Pianisten Edmund Neupert, der es 1869 in Kristiania erfolgreich uraufführte. Das Beispiel des Schumannschen Klavierkonzerts a-Moll hat maßgeblich die Gestaltung dieses Griegschen Jugendwerkes beeinflusst, das übrigens ebenfalls mottohaft vom Soloinstrument eröffnet wird. Aber auch die virtuose Klaviertechnik Chopins und Liszts mag Anregungen geboten haben. Nicht ohne Grund hat Hans von Bülow Grieg einmal den „Chopin des Nordens“ genannt. Nach dem energischen Vorspruch stellt das Orchester das anfangs rhythmisch-markante, dann in fließende

melodische Bewegung übergehende Hauptthema vor, das auch vom Klavier aufgegriffen wird. Der Solist leitet sodann zum lyrischen Seitenthema über, das zuerst in den Celli erklingt; rhapsodisch freizügig, gedrängt ist die Durchführung. Zum pianistischen Höhepunkt des Satzes wird die große Kadenz, in die die Reprise mündet. Das Hauptthema wird hier prächtig ausgeschmückt. In der kurzen Coda erklingt nochmals das Einleitungsmotto. Echten Griegschen Personalstil bietet der zweite Satz (Adagio) mit seiner ruhig strömenden Des-Dur-Melodie, die gedämpfte Streicher vortragen, bis sie der Solist aufgreift und zu einer imposanten Steigerung führt. Nur durch eine Fermate getrennt, schließt sich das Finale an. Norwegische Volkstanzrhythmen bestimmen das Hauptthema. Einer energiegeladenen Kadenz folgt eine stürmische Stretta. Dann wird der Satz mit dem lyrischen Seitenthema in jubelnder Ausdruckssteigerung gekrönt und beschlossen.

Johannes Brahms' Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 73, im Jahre 1877 komponiert, entstammt einer glücklichen Lebensperiode des Meisters, deren ruhige Heiterkeit sich in den meisten der in dieser Zeit vollendeten Werke widerspiegelt. So ist auch die Grundstimmung der D-Dur-Sinfonie durch Lebensbejahung, Lebensfreude und innere Gelöstheit gekennzeichnet. Das Werk, das oft als die „Pastorale“ des Komponisten bezeichnet wurde, steht in starkem Gegensatz zu der vorangegangenen, leidenschaftlich-kämpferischen c-Moll Sinfonie und verhält sich zu ihr vergleichsweise etwa wie Beethovens „Sechste“ zu seiner „Fünften“ oder Dvořáks achte zur siebenten Sinfonie. Landschaftliche Eindrücke, Naturstimmungen sollen auch bei der Entstehung dieser Brahms-Sinfonie eine wesentliche Rolle gespielt haben. „Das ist ja lauter blauer Himmel, Quellenrieseln, Sonnenschein und kühler, grüner Schatten. Am Wörther See muß es doch schön sein“, äußerte der dem Komponisten befreundete Chirurg Theodor Billroth zu der in wenigen sonnenerfüllten Sommermonaten in Pörschach am See in den Kärntner Bergen geschriebenen Komposition, die in ihrer pastoralen Lieblichkeit dem ein Jahr später dort entstandenen Violinkonzert nahe verwandt ist. „Eine glückliche, wannige Stimmung geht durch das Ganze, und alles trägt so den Stempel der Vollendung und des mühelosen Ausströmens abgeklärter Gedanken und warmer Empfindungen.“ Doch entbehrt das sehr einheitliche und geschlossene, an herrlichen Einfällen überreiche Werk trotz seiner lichten und freudigen, lyrischen Grundhaltung, trotz seiner Bindung an die „heitere“ klassische Themen- und Formenwelt, keineswegs kraftvoller, ja zum Teil auch tragischer Töne. Am 30. Dezember 1877 fand die Uraufführung der Sinfonie (die Brahms übrigens in einem Brief an seinen Verleger Fritz Simrock humorvoll „das neue liebliche Ungeheuer“ nannte) durch die Wiener Philharmoniker unter der Leitung von Hans Richter statt: Clara Schumanns Voraussage „Mit dieser Sinfonie wird er auch beim Publikum durchschlagenderen Erfolg haben als mit der ersten“ sollte sich dabei nachhaltig bestätigen.

Eine meisterhafte variationsmäßige Durchdringung und Bindung der einzelnen gegensätzlichen Themen, aus der eine ungewein starke Einheitlichkeit der Stimmung erwächst, charakterisiert gleich den ersten Satz (Allegro non troppo). Entscheidend für den Aufbau des gesamten Werkes ist das aus drei Tönen (d – cis – d) bestehende Anfangsmotiv, das in Violoncelli und Kontrabässen quasi wie ein Motto dem in den Hörnern einsetzenden Hauptthema vorausgeschickt wird und als Grundmotiv in zahlreichen Varianten und Ableitungen die Sinfonie durchzieht. In Hörnern und Holzbläsern erklingt das Hauptthema des Satzes wie ein Frage- und Antwortspiel; geheimnisvolle Klänge der Posaunen und der Baßuba folgen. Nach diesem wie eine selbständige Einleitung anmutenden Beginn tragen die Violinen eine weitgeschwungene, bereits abgeleitete Weise vor. Es verbreitet sich eine ausgelassene Fröhlichkeit, die jedoch

durch das dunkel gefärbte, von den Violoncelli angestimmte zweite Thema wieder gedämpft wird. In der poesievollen Durchführung des Satzes, die durchaus große Steigerungen aufweist und ihren Höhepunkt in einem Fugato erreicht, dominieren das Grundmotiv, das Hauptthema und daraus abgeleitete Gedanken. Noch einmal erklingen die schönen Melodien des Satzes in der wieder von ungetrübter pastoraler Stimmung erfüllten Reprise.

Ein wenig melancholisch, empfindungsschwerer gibt sich der folgende, in dreiteiliger Liedform angelegte Satz (Adagio ma non troppo). Sein Hauptthema bildet eine schwermütige Cello-Kantilene in H-Dur, die dann von den Violinen aufgenommen wird. Nach einer kurzen, vom Horn begonnenen fugierten Episode erfolgt ein Taktwechsel; der Mittelteil setzt mit einem für Brahms sehr charakteristischen synkopierten Thema der Holzbläser ein. Unruhige, erregte Klänge führen zu spannungsvollem musikalischen Geschehen. Doch mit der Wiederkehr des wehmütigen Cellothemas durch die Flöten in der freien Wiederholung des ersten Teiles beruhigt sich der Aufruhr wieder. In milder Resignation verklingt der Satz, dessen Hauptthema in der Coda, in Holzbläsern, Streichern und schließlich in der Klarinette zu gedämpften Triolenschlägen der Pauke zerbröckelt.

Besonders beliebt wurde in kurzer Zeit der mit seiner gemütvollen Liebenswürdigkeit etwas an Schubert erinnernde dritte Satz (Allegretto grazioso). Durch die Holzbläser erklingt, von Pizzikato-Achteln der Celli begleitet, das anmutige menuettartige G-Dur-Hauptthema mit seinen drolligen Vorschlägen auf dem dritten Viertel, das übrigens auch aus einer Ableitung des Grundmotivs der Sinfonie gewonnen wurde. Auch ein zweimal in verschiedener Form auftretender, rasch vorbeihuschender Trioteil kann als Variierung des Hauptthemas erkannt werden. Aber trotz dieser kunstvoll verzahnten, zum Teil leicht ungarisch gefärbten Thematik erscheint der sehr wirkungsvoll instrumentierte Satz wie mit leichter Hand hingezaubert.

Unproblematisch gibt sich auch das jubelnd ausklingende, beschwingte Finale der Sinfonie, von dem der gefürchtete Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick sagte: „Mozarts Blut fließt in seinen Adern“. Nach dem ein wenig zurückhaltenden, geheimnisvollen Beginn – das Hauptthema huscht zunächst wie von Ferne ertönend in den Streichern vorbei, ehe es im Orchestertutti aufklingt – entfaltet sich kräftige Fröhlichkeit. Auch das sexten- und terzenselige, etwas ruhigere zweite Thema stellen die Streicher (Violinen und Violen) vor. Diese beiden Hauptthemen, die sich in der Coda schließlich vereinigen, sowie das immer wieder benutzte Grundmotiv des Werkes und daraus abgeleitete Nebengedanken tragen das Geschehen des trotz einiger besinnlicher Wendungen kaum von Schatten berührten Finalsatzes, der das Werk in festlicher Freude beschließt.

Dr. habil. Dieter Härtwig

VORANKÜNDIGUNG :

Mittwoch, den 13. Dezember 1978, 20.00 Uhr (Anrecht A 1)
Donnerstag, den 14. Dezember 1978, 20.00 Uhr (Anrecht A 2)
Festsaal des Kulturpalastes Dresden
Einführungsvorträge jeweils 19.00 Uhr Dr. habil. Dieter Härtwig

4. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent: Herbert Kegel
Solist: Igor Politkowski, Sowjetunion, Violine
Werke von Schenker, Tschaikowski und Beethoven

Programmblätter der Dresdner Philharmonie - Spielzeit 1978/79 - Chefdirigent: Prof. Herbert Kegel
Redaktion: Dr. habil. Dieter Härtwig
Druck: GGV, Produktionsstätte Pirna - III-25-12 3 T. ItG 009-66-78

EVP -25 M