



6. ZYKLUS-KONZERT 1980/81

6.
ZYKLUS-KONZERT
MOZART-SCHUMANN-ZYKLUS

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Sonnabend, den 10. Januar 1981, 20.00 Uhr

Sonntag, den 11. Januar 1981, 20.00 Uhr

dresdner philharmonie

Dirigent: Herbert Kegel

Solist: Manfred Scherzer, Dresden, Violine

Ernst Hermann Meyer
geb. 1905

Sinfonie für Streicher

Adagio molto maestoso, ma non troppo lento
Assai allegro
Larghetto
Adagio — Allegro con fuoco

Zum 75. Geburtstag des Komponisten am
8. Dezember 1980

Robert Schumann
1810—1856

Konzert für Violine und Orchester d-Moll

In kräftigem, nicht zu schnellem Tempo
Langsam
Lebhaft, doch nicht schnell

PAUSE

Wolfgang Amadeus Mozart
1756—1791

Sinfonie g-Moll KV 550

Allegro molto
Andante
Menuett (Allegretto)
Allegro assai



MANFRED SCHERZER wurde in Dresden geboren. Er studierte bei seinem Vater und bei Gustav Havemann in Berlin. Bereits 1950 wurde er an die Dresdner Staatskapelle verpflichtet. 1954—1973 wirkte er als 1. Konzertmeister an der Komischen Oper Berlin und war von 1973 bis 1975 Solist und 1. Konzertmeister des Gewandhausorchesters Leipzig. Seitdem widmet sich der Künstler ausschließlich seinen umfangreichen solistischen Verpflichtungen (in fast allen europäischen Ländern, in den USA, in Südamerika, Japan und China), seiner Lehrtätigkeit als Professor für Violinspiel

an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden (seit 1976) und als Leiter des von ihm gegründeten Dresdner Kammerorchesters. Besondere internationale Erfolge errang er in New York, Washington, London, Wien, Salzburg sowie beim Dubrovnik-Festival, Flandern-Festival, Maggio Musicale Fiorentino, bei den Budapester Musikwochen, bei den Dresdner Musikfestspielen und beim Festival in Lyon. 1969 erhielt der Künstler den Preis der Musikkritik in Berlin, 1964 den Kunstpreis und 1972 den Nationalpreis der DDR.



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

ZUR EINFÜHRUNG

Ernst Hermann Meyer wurde im Jahre 1905 in Berlin als Sohn eines Arztes und einer Malerin geboren. Seit 1919 erhielt er von Walter Hirschberg Unterricht in Musiktheorie. 1927 begann er in Berlin bei Johannes Wolf, Friedrich Blume, Arnold Schering und Erich von Hornbostel das Studium der Musikwissenschaft, das er in Heidelberg bei Heinrich Bessler mit einer Dissertation über „Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts“ abschloß. Gleichzeitig vervollkommnete er sich bei Max Butting, Paul Hindemith und namentlich bei Hanns Eisler in der Komposition. In den schweren Jahren der Emigration nach 1933 mußte er sich notgedrungen Brotberufen zuwenden, die mit seinem künstlerischen und wissenschaftlichen Beruf wenig oder nichts zu tun hatten. Doch die Verbindung zur Arbeiterschaft — er emigrierte nach England und betätigte sich als Dirigent von Arbeiterchören, für die er auch komponierte — gab ihm neue Energie, seine wissenschaftlichen und kompositorischen Ziele zu verfolgen. 1948 wurde er als Ordinarius für Musiksoziologie an die Humboldt-Universität Berlin berufen. Prof. Meyer, der mehrfach mit dem Nationalpreis und anderen hohen staatlichen Auszeichnungen unserer Republik geehrt und 1965 zum Ehrendoktor der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg ernannt wurde, ist seit 1950 Ordentliches Mitglied der Akademie der Künste der DDR und war 1965–1969 deren Vizepräsident. Seit 1967 ist er ferner Präsident der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft und seit 1968 des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR (1965–1971 auch des Muskrates der DDR).

Das künstlerische und wissenschaftliche Wirken verschmilzt bei E. H. Meyer zur Einheit; er genießt Achtung und Verehrung als bedeutender Komponist und Gelehrter. Neben grundlegenden Beiträgen zur marxistischen Musikwissenschaft hat er eine Fülle vielfältiger und kontrastreicher Kompositionen vorgelegt, darunter Standardwerke der sozialistischen Vokalsinfonik, Oratorien, Kantaten, Massen- und Sololieder, Chöre, die Oper „Reiter der Nacht“, Filmmusiken, aber auch bedeutende Kammermusiken und Werke für Orchester, die den Besuchern unserer Konzerte größtenteils vorgestellt wurden. In E. H. Meyers Stil sind die verschiedensten Nuancen von zarter Lyrik

bis zur grellen Dissonanz und Härte dramatischer Höhepunkte vereinigt. Aus den Interpretationen Meyerscher Werke bei der Dresdner Philharmonie heben sich die Uraufführungen der Konzertanten Sinfonie für Klavier und Orchester (1962) sowie der im Auftrag des Orchesters geschriebenen Sinfonietta (1967), aus der die Sinfonie in B hervorging, und die Sinfonia „Kontraste, Konflikte“ (1977) hervor. Letzteres Werk gab auch den Titel für ein 1979 erschienenenes Erinnerungsbuch.

Als Nachklang zu seinem 75. Geburtstag, den der Künstler unter großer Anteilnahme der Musikwelt am 8. Dezember 1980 feiern konnte, interpretieren die Dresdner Philharmonie unter ihrem Chefdirigenten Prof. Herbert Kegel heute das wohl bedeutendste Orchesterwerk des Komponisten, seine großangelegte Sinfonie für Streicher, deren Urfassung 1946/47 in Château-d'Oex (Schweiz) und in London für den englischen Dirigenten Arnold Goldsbrough geschrieben wurde, den er während seiner Emigrationsjahre in England (1933–1947) kennengelernt hatte. 1957/58 unterzog der Komponist das Werk weitreichender Umarbeitungen. Die Uraufführung erfolgte 1958 mit dem Leipziger Rundfunk-Sinfonieorchester unter Gerhard Pflüger. Entstanden in den schweren Jahren der Emigration, vollendet schließlich in endgültiger Gestalt in der DDR, ist diese hochexpressive Sinfonie erfüllt von Erinnerungen und Hoffnungen, die den Komponisten nach dem Ende des Krieges bewegten, erfüllt von Gedanken des Ringens und Kämpfens, von unerbittlichen Auseinandersetzungen, aber auch von der Gewißheit des Sieges, vom Glauben an die Menschen und ihre Zukunft.

Prof. Dr. Alfred Brockhaus, aus der wissenschaftlichen Schule Prof. Meyers hervorgegangen, analysierte das Werk seines Lehrers wie folgt: „Der erste Satz (Adagio molto maestoso) ist dreiteilig gegliedert. Sofort setzt das Hauptthema ein, in weiten Intervallen und scharfpunktierter Rhythmik, es ist hart, düster und aufbegehrend (sempre appassionato e marziale lautet die Anmerkung des Komponisten). Nach einer knappen Entwicklung bricht dieser thematische Gedanke unvermittelt ab, und es folgt ein zweites Thema, das wohl aus dem motivischen Gehalt des Hauptthemas abgeleitet ist, aber einen anderen Aspekt der Gefühlshaltung zum Ausdruck bringt: die vorwiegend von Triolen geprägte Melodie ist von schmerzlicher Klage erfüllt. Von hier aus steigert sich die Entwicklung immer mehr,

drohend pochende Baß-Figuren werden von schwirrenden Klängen der Violinen und Bratschen begleitet, bis zu einem Höhepunkt mit peitschenden Rhythmen und grellen Dissonanzen. Dem schließt sich ein Mittelteil an, in dessen gedämpften Melodien zunächst eine nachdenkliche Haltung hervortritt. Hier ist die ausdrucksvolle Linienführung der Violinen tonangebend — jedoch nicht lange, denn wieder erklingen die mahnenden Baß-Intonationen, und eine breitströmende, unerbittlich vorwärtstreibende Passage leitet zur Reprise. Sie knüpft an das Hauptthema an; nach einmal verdichtet sich der Satz zu schrillen Dissonanzen, um dann plötzlich mit einem knappen, wie ein Aufschrei wirkenden Motiv abzubrechen.

Der zweite Satz (Assai allegro) greift den Scherzo-Ton auf. Nach einem Einleitungsabschnitt, in dem das für alles Folgende verbindliche thematische Material erklingt und kurz ausgedeutet wird, folgt eine vorwiegend polyphone Verarbeitung der verschiedenen Motive, in der vor allem die häufig bitonale Harmonik auffällt. In diesem Scherzo vereinen sich heitere Züge mit ironischen und herben Schattierungen, so daß trotz des schnellen Tempos, der vorwiegend tänzerischen Rhythmik und auch grazilen Melodik der Grundcharakter ein grotesker ist. Eine verkürzte Reprise beschließt den Satz.

Eine feine, zarte Innigkeit und starkes Pathos prägen den Gehalt des dritten Satzes (Larghetto). Im Vordergrund steht das melodische Spiel einzelner Instrumente, dem an einigen Stellen kraftvolle Tutti-Partien eingefügt sind. Ausgesprochen akkordische Episoden stehen neben polyphonen Abschnitten des Streicher-Chors. Der Komponist gab dem Satz die Vortrags-Anweisung: 'Nachdenklich, mit großem, ernsthaftem Ausdruck.' Nach der Härte und Wucht des ersten und den bitteren Ironismen des zweiten Satzes kommt hier die volle strömende Kantabilität der Streicher zur Geltung. Die Instrumente des Ensembles ertönen vorwiegend *con sordini* (mit Dämpfer), dennoch repräsentieren die Höhepunkte — am Ende des ersten Teiles und in der Reprise — jenes kraftvolle Pathos, aus dem dann die Entschlossenheit zur Überwindung des Leides, der Bitterkeit und auch der Ironie und Groteske entspringt. Der Satz verklingt mit leisen Flageolett-Akkorden des Tutti und einer feinzielerten Melodie der Solo-Violine.

Dann tritt mit der langsamen Einleitung des Finales (Adagio) noch einmal das Thema des

Drohenden, Mahnenden auf, das der Komponist aus dem ersten Satz übernimmt. Ihm schließt sich das Thema (Allegro *con fuoco*) einer Variationenfolge an, die dem Schlußsatz das tragende Formgerüst verleiht. Dieses Thema wird in neun Variationen ausgedeutet, die sich in drei Gruppen gliedern. Deren erste (Variation 1–4) steigert die Klänge zu immer dringenderer, leidenschaftlicherer Aussage bis zu einem Höhepunkt im Furioso. Lyrisch und expressiv verläuft die zweite Gruppe (Variation 5–7), in langsamen Tempi, besinnlich und zurückhaltend. In der fünften Variation treten alle Instrumente solistisch auf; dieser Teil ist von fast transparenter Klarheit, im übertragenen Sinne mit einem Pastellgemälde zu vergleichen. Nach der Steigerung in der sechsten Variation, in der in ausdrucksvoll-zarter Tongebung wieder volle Streicherklänge vorherrschen, ist die siebente ganz kurz. Glissandi und extrem hohe Lagen der Violinen geben dieser ins Phantastisch-Atmosphärische führenden Variation im Pianissimo das Gepräge. Mit der achten Variation (Allegretto *grazioso*) setzt eine erneute Zusammenballung ein, der Charakter ist energischer und führt zu einem *Can fuoco* (9. Variation), bis schließlich in der Coda, parallel zum Variationenthema, wiederum das Hauptthema des ersten Satzes erklingt. Es wird von einem erregten Paukenwirbel begleitet und bestätigt die Grundidee der Sinfonie: das Leid und die Bitterkeit der Vergangenheit zu überwinden und zielbewußt vorwärtszuschreiten.“

Der Einführung in Robert Schumanns Violinkonzert d-Moll seien zunächst einige Bemerkungen des Interpreten, Prof. Manfred Scherzer, vorangestellt:

„Unter den Violinkonzerten unserer großen Meister fristet bisher noch immer das Werk von Robert Schumann ein Schattendasein. Es entstand im Frühherbst des Jahres 1853 und ist eines der letzten vollendeten Werke des Komponisten. Joseph Joachim hatte ihn bei seinem Besuch in Düsseldorf nach der Vollendung der Violinfantasie C-Dur dazu ermutigt. In knapp 14 Tagen beendete Schumann die Niederschrift. In diese Zeit fiel auch der Besuch des zwanzigjährigen Johannes Brahms, der Robert und Clara Schumann mit seinen Kompositionen bekannt machte. Es waren für Schumann glückliche Tage, die ihm neuen Auftrieb gaben und zweifellos auch im Violinkonzert



ihren Niederschlag fanden. Wir können uns heute nur auf Vermutungen stützen, die nicht im künstlerischen Bereich zu suchen sind, weshalb das Violinkonzert durch den berühmten Geiger nie zur Aufführung kam. Nach Joachim's Tod ging die Partitur, in die niemand Einblick erhielt, in den Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek über mit einer testamentarischen Verfügung, die eine Veröffentlichung erst nach Jahrzehnten gestattete. Durch Verkürzung der Sperrfrist erklang das Werk im November 1937 in Düsseldorf mit dem bedeutenden Solisten Georg Kulenkampff zum ersten Mal. Die Uraufführung fand somit in einer Zeit statt, deren barbarischer Ehrgeiz daran lag, die faschistische Kriegsmaschinerie in Gang zu setzen. Daß diese Jahre nicht dazu angetan waren, das humanistische Erbe eines Robert Schumann zu pflegen und ein bis dahin unbekanntes Werk dieses Meisters in gebührender Weise zu würdigen, liegt auf der Hand. Unsere Aufgabe ist es, nicht unkontrolliert Gedankengut, das sich damals, nicht zum Vorteil des Violinkonzertes, gebildet hat, teilweise Einschränkungen und Abwertungen in sich birgt, unterschwellig zu übernehmen. Selbst in Schumann-Biografien der jüngsten Zeit, die dem Konzert „Größe, ja Großartigkeit“ nicht absprechen können, wird an Fehleinschätzungen, die unschwer widerlegen sind, festgehalten. Erst unserer Musikwissenschaft gelang es, wie in so vielen Fällen, durch Neubewertung die Bedeutung dieses Werkes zu erkennen.

Schumann bevorzugt im Violinkonzert die tiefe Lage des Instruments. Dazu stellt das Werk noch exorbitante Anforderungen an den Solisten, ohne ihn jedoch brillieren zu lassen. Darin ist der entscheidende Grund zu suchen, weshalb dem Werk nur ganz vereinzelt in den Konzertsälen zu begegnen ist, obgleich der Mittelsatz beispielsweise zu den schönsten und edelsten Eingebungen Schumanns gehört. Dieser innige Gesang beschäftigte ihn nochmals kurz vor seinem Tode. Brahms schrieb zu diesem Thema: „Wie ein im Entschweben freundlich grübender Genius spricht es uns an, und wir gedenken mit Verehrung und Rührung des herrlichen Menschen und Künstlers.“ Von bemerkenswerter Schönheit ist auch der pausenlose Übergang vom langsamen Satz in das Finale. Wie improvisierend kündigt sich im Solopart das Thema des letzten Satzes an, der von heiterer Grazie ist.

Schumann übersandte Joachim das Werk mit den Worten: „Sie erhalten hier das Konzert,

möge es Sie anmuten.“ Diese Worte Schumanns sollten endlich — 125 Jahre nach seinem Tod — Gehör finden und die Bereitschaft wecken, unsere Schumann-Pflege um ein wichtiges Werk zu bereichern.“

Es bedarf nicht der Annahme mystischer Unheilsahnungen, um das Eindringen ernster, ja tragischer Züge in Schumanns Musik zu verstehen, wie sie uns im ersten Satz des Violinkonzertes begegnen. Schwere und dunkle Ereignisse hatte es für ihn genug gegeben, im individuellen wie im sozialen Leben: Bereits der Tod Mendelssohns, des verehrtesten Zeitgenossen, im November 1847 war ein solches gewesen, genannt seien auch die Stürme Revolution und mehr noch die durch ihr Scheitern erzwungene Änderung des politischen Klimas, die Schumann und andere progressive Künstler bedrückte, und die bedrohliche, am Ende katastrophale Verschlechterung seines Gesundheitszustandes. Es sollte aber nicht übersehen werden, daß die gedankliche Vertiefung (nur zum Teil kann sie als „tragisch“ qualifiziert werden) in einem späten Werk wie dem Violinkonzert Schumanns an sich eine entschiedene Bereicherung dieses Genres und der Musikkultur überhaupt darstellt. Das Bewußtsein davon hat sich freilich erst noch durchzusetzen, und das kann es nur, wenn das Konzert allgemeiner Besitz der Musikfreunde geworden sein wird.

Der unverwechselbare, ernst-eindringliche Gestus des Kopfsatzes im d-Moll-Violinkonzert von Schumann wird geprägt durch das majestätische, kontrapunktisch angelegte und verarbeitete Hauptthema. Wirkt dieser Gestus nicht in Brahms' Klavierkonzert gleicher Tonart weiter? Das Neue, das Schumann in das konzertante Genre eingebracht hat, trug tatsächlich dort schon Frucht. Ein wunderbar ausschwingendes Seitenthema tritt hinzu, dann in der Reprise besondere Dominanz hält, wenn es die Wendung des Satzes nach Dur begründet, die bis zum Schluß nicht mehr in Frage gestellt wird. Tragen die beiden Rahmenteile unverkennbar dramatische Züge, so ist die Durchführung eigentümlich verhalten, zurückgenommen — auch dies ein neues Ausdruckselement, von Schumann zweifellos bewußt eingesetzt und nicht etwa mit Gestaltungsschwäche zu verwechseln (Exposition und Reprise enthalten ja genügend „Zündstoff“). Ganz unmittelbar erschließt sich der Mittelsatz des Konzerts, in dem aus schwebend-synkopischem Gewebe die ausdrucksvoll-„romantische“ Geigenmelodie gleichsam hervorsteigt. Schu-

mann hat sie wenige Monate später, als „Geisterthema“, nochmals aufgegriffen und in Klaviervariationen abgewandelt — seine letzte kompositorische Arbeit.

Das Finale entwickelt sich direkt aus dem langsamen Satz, wobei als thematische Klammer des ganzen Werkes ein Motiv des Seitenthemas im ersten Satz in Erscheinung tritt. Kräftig-volkstümliche Züge begegnen uns nun im Schlußsatz, der den Charakter einer Polonaise oder Mazurka trägt. Obwohl hier die virtuoseren Möglichkeiten des Solfonstruments vom Komponisten am stärksten ausgeschöpft werden, enthüllt sich zugleich am deutlichsten die ganz und gar sinfonische Anlage des Konzerts, die es für den Nur-Virtuosen so wenig „dankbar“ macht: Alles Passagenwerk der Violine wird den thematischen Gedanken des Orchesters untergeordnet, muß zurücktreten in dienende Funktion, bloße Umspielung. Was Schumann hier vielleicht zu weit getrieben hat (eben den sinfonischen Zug im Konzert), erweist sich in den Werken Brahms' und anderer als „Zug der Zeit“ — anders gesagt: Schumanns Violinkonzert war zukunftsweisend, erhielt aber nie die Möglichkeit, diese hohe Qualität öffentlich zu zeigen. Erst unser Jahrhundert vermag die unverdiente Zurücksetzung des Werkes wettzumachen.

Wolfgang Amadeus Mozarts „große“ g-Moll-Sinfonie (KV 550) — so genannt zum Unterschied von der fünfzehn Jahre früher entstandenen „kleinen“ in der gleichen Tonart (KV 183) — ist eine der berühmtesten letzten drei Sinfonien des Komponisten, die auf diesem Gebiet seines Schaffens Abschluß und Höhepunkt zugleich darstellen. In unmittelbarer Folge wurden die Sinfonien in Es-Dur (KV 543), g-Moll und C-Dur (KV 551) im Sommer Jahres 1788 in der unfaßbar kurzen Zeit von Juni bis August niedergeschrieben. Es ist uns kein bestimmter Anlaß für die Entstehung dieser drei ihrem Charakter nach so verschiedenen gearteten Meisterwerke bekannt; wir wissen nicht einmal, ob Mozart sie überhaupt jemals in einer Aufführung gehört hat. Wenn auch keine Hinweise dafür existieren, daß der Komponist die drei Sinfonien als eine Art Trilogie, als in sich zusammenhängende Einheit geplant hätte, so bilden die anmutig-heitere Es-Dur-, die dunkelgestimmte, schmerz erfüllte g-Moll- und die strahlende, lösende C-Dur- („Jupiter“-) Sinfonie doch durch organisches Sich-Ergänzen ihrer Inhalte eine natürliche Einheit, gehören sie innerlich zusammen.

In einer Zeit schwerster wirtschaftlicher Sorgen geschaffen (gerade aus dem Sommer 1788 liegen verzweifelte Briefe des Meisters vor), zeigt die g-Moll-Sinfonie den erschütternden Niederschlag der „schwarzen Gedanken“, von denen Mozart einmal schreibt, zeigt die ersten Zweifel, die ihn bedrängten. Nirgends finden wir bei ihm ein Gegenstück, in dem mit einer solchen Ausschließlichkeit schmerzlichen Empfindungen Ausdruck gegeben wurde, wie in diesem von Leid und Schicksalskampf geprägten Werk. Mozarts Zeitgenossen empfanden die Sinfonie denn auch als befremdend düster, ja noch im Jahre 1802 wird sie in einer Leipziger Kritik „schauerlich“ genannt. Während die Romantik dagegen sogar hier wieder nur den „ewig heiteren“ Mozart sah und die Komposition als „anmutig-graziös“ auffaßte, müssen wir heute doch trotz der Verklärung des Schmerzes durch wunderbar edle Formen, durch das klassische Streben nach Klarheit und Schönheit wieder die heftige seelische Erregung, die das Werk durchzieht, sein tragisches, düsteres Grundgefühl und die volle Größe dieser Schmerzlichkeit zu erkennen suchen.

Ohne Einleitung beginnt der erste Satz (Allegro molto) sogleich mit der erregten Klage des Hauptthemas. Auch das zweite Thema bringt keinen Gegensatz, sondern erweitert lediglich den dunklen Charakter der heraufbeschworenen Stimmung durch sehnsuchtsvoll-wehmütige Töne. Die starke innere Spannung des Hauptthemas, dessen motivisches Material in der Durchführung dominiert, hält während des ganzen Satzes an. Nach erschütternden Wendungen, in denen trotziges Aufbegehren mit rührender Klage wechselt und zu dramatischen Auseinandersetzungen führt, klingt der Satz in schmerzlicher Resignation aus. — Im zweiten Satz, einem weit ausschwingenden, edlen Andante, bleibt der Grundcharakter trotz schwärmerischen Schwelgens in sanfteren, weicheren Klängen ebenfalls traurig und nachdenklich. Neben dem schwermütigen ersten Thema werden hier zwei weitere, kunstvoll miteinander verwobene Themen bedeutungsvoll. — Selbst das folgende Menuett verrät kaum noch seine Herkunft von der zierlichen, verspielten Tanzform des Rokoko, sondern ist in seiner herben, ja schroffen Anlage im Gegenteil ein Sinfoniesatz von der gleichen Bedeutung und Härte wie etwa der erste Satz. Nur im lieblichen Trio wird vorübergehend ein heiter-tröstlicher Ton angeschlagen. — Voller Unruhe und Leidenschaftlichkeit stürmt schließlich das Finale dahin, dessen



Hauptthema übrigens Beethoven später als melodischen Kern des Scherzos seiner 5. Sinfonie c-Moll verwendete. Fast nirgends findet sich ein Ruhepunkt, auch das gesangliche zweite Thema kann nur kurze Zeit Beruhigung bringen. Schärfste Auseinandersetzungen mit kon-

trapunktischen Verdichtungen und kühnen Modulationen in entfernteste Tonarten kennzeichnen den Verlauf dieses Satzes. An der tragischen Grundstimmung festhaltend, schließt die Sinfonie ohne befreiende Lösung ab.

VORANKÜNDIGUNGEN:

Mittwoch, den 21. Januar 1981, 20.00 Uhr, AK (J)
Donnerstag, den 22. Januar 1981, 20.00 Uhr, Freiverkauf
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

5. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Johannes Winkler
Solistin: Mirka Pokorná, CSSR, Klavier
Werke von Schubert, Chatschaturjan und Skrjabin

Sonnabend, den 31. Januar 1981, 20.00 Uhr, Anrecht B
Sonntag, den 1. Februar 1981, 20.00 Uhr, Anrecht C 1
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Einführungsvorträge jeweils 19.00 Uhr
Dr. habil. Dieter Härtwig

7. ZYKLUS-KONZERT

Dirigent: Johannes Winkler
Solistin: Elfrun Gabriel, Leipzig, Klavier
Philharmonischer Chor Dresden, Einstudierung Matthias Geissler

Werke von Siegfried Köhler, Schumann und Mozart

Im Anschluß an das 7. Zyklus-Konzert am 31. Januar 1981 findet ein **Foyergespräch** über die Uraufführung der „Festlichen Inventionen“ von Siegfried Köhler statt. Interessierte Konzertbesucher sind dazu herzlich eingeladen (Die Garderobe ist unmittelbar nach Konzertende abzuholen).

Wir weisen darauf hin, daß das **8. Zyklus-Konzert** entgegen dem Kartenaufdruck bereits am

Sonntag, dem 15. Februar 1981 (Anrecht B) und Montag, dem 16. Februar 1981 (Anrecht C 2) stattfindet.

Programmplätter der Dresdner Philharmonie –
Redaktion: Dr. habil. Dieter Härtwig
Die Einführung in das Violinkonzert von R. Schumann
schrieb G. Nauhaus

Spielzeit 1980/81 – Chefdirigent: Prof. Herbert Kegel
Druck: GGV, Prod.-Stätte Pirna III-25-12 ItG 89-80

EVP –,25 M