



1. ZYKLUS-KONZERT 1984/85

## 1. ZYKLUS-KONZERT

**BACH – HÄNDEL** Freitag, den 31. August 1984, 20.00 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden Sonnabend, den 1. September 1984, 20.00 Uhr

# dresdner philharmonie

Dirigent: Reinhard Seehafer, Berlin  
Solisten: Michael Erxleben, Berlin, Violine  
Claudia Graswurm, Berlin, Alt  
Ekkehard Wagner, Leipzig, Tenor  
Gothart Stier, Leipzig, Baß  
Chor: Philharmonischer Chor Dresden  
Einstudierung Matthias Geissler

**Paul Dessau** **Bach-Variationen für großes Orchester**  
1894–1979 Zum 90. Geburtstag des Komponisten am  
19. Dezember 1984

**Alban Berg** **Konzert für Violine und Orchester**  
1885–1935 Andante – Allegretto  
Allegro – Adagio  
Zum 100. Geburtstag des Komponisten am  
9. Februar 1985

PAUSE

**Johann Sebastian Bach** **„O Ewigkeit, du Donnerwort“ – Kantate für Alt,  
Tenor, Baß, Chor, Orchester und Basso continuo BWV 60**  
1685–1750

- I. O Ewigkeit, du Donnerwort  
(Duett Alt/Tenor)
- II. O schwerer Gang  
(Rezitativ Alt/Tenor)
- III. Mein letztes Lager  
(Duett Alt/Tenor)
- IV. Der Tod bleibt (Rezitativ und  
Arioso Alt/Baß)
- V. Es ist genug (Chor)



MICHAEL ERXLEBEN, 1960 in Dresden geboren, wurde seit 1965 zunächst von Annemarie Dietze (1974/77 an der Spezialschule für Musik) ausgebildet; 1977/78 studierte er am Rimski-Korsakow-Konservatorium in Leningrad bei Michail Wolman und Boris Gutnikow und kam 1978 an die Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin in die Meisterklasse von Werner Scholtz. Verschiedentlich nahm er an den Internationalen Musikseminaren in Weimar – Kurse von Max Rostal und Wladimir Malinin – und in Łancut (VR Polen) teil. Zweimal wurde er Preisträger des Bach-Wettbewerbes für Kinder und Jugendliche in Leipzig, beim Internationalen Violin-Wettbewerb in

Glasgow errang er den 3. Preis, beim Internationalen L.-Spahr-Wettbewerb in Freiburg (BRD) 1979 den 1. Preis, beim 1. Fritz-Kreisler-Wettbewerb in Wien erhielt er ein Ehrendiplom und wurde beim IV. Internationalen Bach-Wettbewerb 1980 in Leipzig 1. Preisträger. Vom Ministerium für Kultur wurde ihm das Mendelssohn-Stipendium 1980/81 zuerkannt. Seit 1982 ist er als 1. Konzertmeister des Berliner Sinfonieorchesters tätig. Er absolvierte Gastspiele in der DDR und im Ausland sowie Rundfunk- und Fernsehproduktionen. Bei der Dresdner Philharmonie war er bereits 1982 zu Gast.



## ZUR EINFÜHRUNG

In die Ehrungen für Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel anlässlich des 300. Geburtstages dieser beiden großen Komponisten im Jahre 1985 schaltet sich die Dresdner Philharmonie mit ihrem heute beginnenden *Bach – Händel – Zyklus* tatkräftig ein. Neben Originalwerken beider Meister aus verschiedensten Genres erklingen Bearbeitungen und „Huldigungen“ aus dem 20. Jh., werden Bach und Händel gewissermaßen im Spannungsfeld ihres und unseres Jahrhunderts gezeigt, denn auch Kompositionen der Zeitgenossen Antonio Vivaldi, Benedetto Marcello und Georg Philipp Telemann wie der Bach-Söhne Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel und Johann Christian fehlen in der Konzertreihe nicht, die natürlich angesichts des Umfangs und der Weite ihres Themas nur eine begrenzte, wenn auch – so hoffen wir – bezeichnende Werkauswahl bieten kann.

Den Anfang macht die Arbeit eines der bedeutendsten Repräsentanten des DDR-Musikschaffens: die *Bach – Variationen* von Paul Dessau, der am 19. Dezember dieses Jahres 90 Jahre alt geworden wäre. Es handelt sich um eine repräsentative Würdigung des Namens BACH (dieses Tonsymbol, das beginnend bei Bach selbst, in der Musikgeschichte bis in unsere Tage hinein vielfältige Gestaltung erfahren hat, prägt die Einleitung des Variationenzyklus, der zwar von einem Thema des Bach-Sohnes Carl Philipp Emanuel ausgeht, jedoch als zweites Thema einen Gedanken des Vaters einbezieht, der auch am Schluß – mit Motiven aus einem Orgelwerk – nochmals zitiert wird). Dessaus *Bach-Variationen*, die im Frühjahr 1963 zum 400jährigen Bestehen der Mecklenburgischen Staatskapelle Schwerin komponiert wurden, sind nicht nur origineller, ja kühner Ausdruck seiner Bach-Verehrung, sondern zugleich ein für den progressiven Komponisten ungemein typischer Schaffensbeleg: eigenwillig, rhythmisch prägnant bei geschärfter Dissonantik, ihr Ausdruckswille ist mit durchdachter, konzentrierter Struktur realisiert.

Paul Dessau äußerte über sein Werk: „Lange Jahre zögerte ich, den ‚Bauerntanz‘ von Carl Philipp Emanuel Bach zum Thema eines Variationswerkes zu verarbeiten. Das hatte besonders darin seinen Grund, weil dieses Stück schon ohne Veränderungen eine

Kompliziertheit darbot, die einer Bearbeitung (denn darum geht es schließlich bei Variationen) meines Erachtens im Wege stand. Das aus Viertel- und Achtelnoten bestehende Thema wird gleich durch Halbe- und Viertelnoten (also durch doppelte Werte) begleitet. Im fünften Takt bereits tritt als dritte Stimme der Hauptgedanke in der Umkehrung auf, was soviel besagt: Aufsteigende Linien werden abwärts geführt und umgekehrt. Im zweiten Abschnitt des ‚Bauerntanzes‘ beginnt Philipp Emanuel mit der zweiten Hälfte von Teil I, jedoch mit vertauschten Stimmen (d. h. die obere wird zur unteren) und bringt die ersten vier Takte von Teil I als Schlußperiode von Teil II. Der dritte Teil des Tanzes ist eine Wiederholung des ersten. Somit finden wir eine äußerst komplizierte Form von Dreiteiligkeit vor (a – b – a), die, wie gesagt, für die Variationsform durch die von Philipp Emanuel vorweggenommenen Kunstmittel schwer geeignet ist. Ich begrüßte aber den Antrag des Mecklenburgischen Staatstheaters umso mehr, als mich die lange geplante Arbeit, Variationen über dieses Thema zu schreiben, vor eine große Kraftprobe stellte, zu der ich mich lange Zeit nicht für fähig hielt.

Da es sich um ein Geburtstagsgeschenk handelte, mußte ich dafür sorgen, daß jeder Instrumentalist möglichst gebührend zu Worte kommt. So erhielt der erste Konzertmeister diverse größere und kleinere Soli, die Holzblas- wie die Blechinstrumente müssen zeigen, was man zu leisten imstande ist; nicht zu vergessen das Schlagzeug, das bekanntlich oft das Rückgrat eines Musikstückes ist. Selbstverständlich hat auch der gesamte Streichkörper sein Scherflein zum Ganzen wesentlich beizutragen. Ich kann aber auch Sie, meine lieben Hörer, nicht aus dem Arbeitsprozeß ausschließen, denn von Ihnen und Ihrem produktiven Mithören hängt meine Arbeit und ihr Erfolg ab. Ich ist bislang nur von einem Thema, dem ‚Bauerntanz‘ des zweiten Sohnes des großen Johann Sebastian Bach gesprochen worden. Es gibt da aber noch ein zweites. Das zweite stammt vom Vater, Johann Sebastian selbst, und zwar handelt es sich um eine kleine *Musette*, eine aus dem Französischen kommende dudelsackähnliche Tanzweise, die Sie im Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach finden können. Ich denke, daß Sie mit mir übereinstimmen werden, daß sich beide Themata gut zusammen ausnehmen.

Zu den Variationen schrieb ich eine kurze Einleitung. In ihr wird das Tonsymbol B–A–C–H

verarbeitet. Am Schluß der Einleitung treten Elemente auf, die erst später zur Verarbeitung herangezogen werden. So spielen die fünf Anfangsnote (Quintole) eine Rolle in der vierten Variation. Die erste ist eine ‚pizzicato-Variation‘ (gezapfte Noten), die aus den Intervallen des ‚Bauerntanzes‘ gewonnen wurde, und die dann mit einem markanten Paukenrhythmus in die zweite überleitet. In ihr werden Intervalle ausgetauscht, die von den Flöten zu den Fagotten wandern, und die von den tiefen Streichern unterstützt werden. Im Gegensatz zu dem komplizierten Thema ist diese Variation sehr einfach. Variation zwei ist ein kleiner Marsch, in der erstmalig die Musette als zweites Thema verarbeitet wird. Die erste Trompete in F-Dur, Posaune und Tuba in G-Dur intonieren lustig zum Es-Dur der Variation. Das Ganze ist eine Bläservariation mit Begleitung von etwas Schlagzeug. Die vierte Variation bringt nun in den Streichern das anfänglich intonierte Quintolenmotiv zu den charakteristischen Intervallen (Quart-Quint) des ‚Bauerntanzes‘. Gegen Schluß dieser Variation steht das erste längere Violinsolo, welches beide Themata bereits verarbeitet. Die darauffolgende fünfte Variation stellt nun erst eigentlich das ‚Musette‘-Thema vor. Hier löst sich die Solovioline mit der Flöte ab, während das Hauptthema (‚Bauerntanz‘) in Horn und Posaune kontrapunktiert wird. Es handelt sich hier um eine äußerst durchsichtige, fein ziselierte Arbeit, die die Chromatik J. S. Bachs ausnutzt. Die anschließende sechste Variation ist die erste im Tempo ruhige. Sie übernimmt von der ‚Musette‘ die vier Sechzehntel als Begleitfigur einer langausgewobenen Melodie, die dem diatonischen Element des ‚Bauerntanzes‘ abgewonnen wurde. Die siebente Variation ist eine Rumba (ein auf Kuba gepflegter Tanz). Von den acht Achteln werden das vierte und fünfte betont. Die interessante Vorlage schuf Friedrich Goldmann, während die neunte Variation auf eine Idee meines Freundes Rudolf Wagner-Régeny zurückzuführen ist, der das Philipp-Emanuel Thema mit seinen in sich verkehrten (umgedrehten) Intervallen zu einer wunderbaren Melodie verarbeitet hat. Die zehnte Variation ist eine Art ‚stretta‘, eine gedrängte Schlußpassage, die überleitet zur letzten (elften) Variation, einer Apotheose, einer Verherrlichung von Vater und Sohn gleichkommend. (Daß am Schluß Motive der ersten Triosonate für Orgel des Johann Sebastian Bach eingearbeitet wurden, sei nur am Rande erwähnt). So erhält das Werk einen festlichen Abschluß.“

Der österreichische Komponist Alban Berg, dessen 100. Geburtstag am 9. Februar 1985 zu begehen sein wird, in den Jahren 1904 bis 1910 Schüler von Arnold Schönberg, dessen spätere Kompositionsmethode „mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen“ in persönlicher Modifizierung Grundlage seines Schaffens wurde, 1930 zum Mitglied der Preußischen Akademie der Künste ernannt und 1933 von den Faschisten veremnt und verboten, schuf mit seiner 1925 von Erich Kleiber an der Berliner Staatsoper uraufgeführten Oper „Wozzeck“ ein Hauptwerk des musikalischen Expressionismus, das würdig neben den Leistungen der expressionistischen Maler Marc, Nolde, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Kirchner, Kokoschka steht. Das nicht sehr umfangreiche, jedoch höchst bedeutende Gesamtwerk Bergs gipfelt fraglos im musikdramatischen Teil, ausgenommen sei das *Violinkonzert*, vollendet vier Monate vor seinem Tode am Weihnachtsabend 1935 in Wien, ein Werk, zu dessen Gunsten er die Arbeit an der Oper „Lulu“ abbrach. Auch hier haben wir – wie im „Wozzeck“ – eine der hervorragendsten musikalischen Kunstäußerungen der ausklingenden bürgerlichen Kunstperiode vor uns, eine Komposition, die die zwingenden lyrischen und dramatischen Qualitäten ihres Autors, seine Tiefe der Empfindung, seine Leidenschaftlichkeit wie seine sensitive Feinnervigkeit und Schwermut offenbart. Die Tonsprache Alban Bergs, die sich nicht zuletzt in einer spannungsgeladenen Harmonik äußert, empfindet man heute trotz ihrer typisch expressionistischen Haltung als klassisch-allgemeingültig.

Bergs Violinkonzert ist „dem Andenken eines Engels“ gewidmet, der 18jährig an Kinderlähmung verstorbenen Manon, Tochter der Witwe des Komponisten Gustav Mahlers aus zweiter Ehe mit dem Bauhausarchitekten Gropius. Der erste Satz des Werkes zeigt das lebensfrohe Kind, der zweite sein Sterben und die „Befreiung vom Tod“ (eine gewisse Parallele läßt sich also zu „Tod und Verklärung“ von Richard Strauss ziehen. Dennoch: welcher Unterschied!). Ein tragisches Schicksal wollte es, daß dieses in künstlerischer und menschlicher Einsamkeit geschaffene Opus der „Schwanengesang“ des Komponisten werden sollte. Die Schatten eines nahen Todes geistern über dem ergreifenden musikalischen Geschehen, in dem sich Programmatisches und Absolutes, Expressives und Konstruktives zu symbolischem Ausdruck verdichten. Bei erstem, elegischem Grundcharakter, nur episodenhaft konzertant-virtuos aufgelockert, besitzt das Violinkonzert





zwei Hauptteile, die in sich nochmals zweigeteilt sind: I. Andante-Allegretto, II. Allegro-Adagio. Am ehesten vielleicht dringt man in das Wesen des Werkes, in seine Organik ein, wenn man mit der ungewohnten Satzfolge (langsam, lebhaft, schnell, sehr langsam) bildhafte Vorstellungen verknüpft: der erste Satz gibt die Anmut und Reinheit, die ungebrochene Laune und Heiterkeit des Kindes wieder, das schon auf seinem Schmerzenslager liegt (Andante), im Allegretto scheint es zu träumen. Im zweiten Satz gestaltet der Komponist die Sterbeszene mit visionärer Eindringlichkeit. Das schmerzhaft zerrissene Allegro schildert das Aufbäumen des kranken Mädchens gegen den Tod, das Adagio sein Sterben, seine ergreifende „Verklärung“.

Für den musikalischen Aufbau des Werkes entscheidend wird das am Beginn und Schluß des Andante erscheinende Quintenmotiv, das im Allegretto wieder auftaucht, zu Anfang des Allegro von den Streichern und Bläsern „verzerrt“ wird und im Schlußakkord des Adagio im gedämpften Streicherklang „erlischt“. Zu diesem Motiv stehen in engster Beziehung die Hauptgedanken der einzelnen Sätze, die aus einer zwölftönigen Terzenreihe entwickelt werden. Im Allegretto begegnen (mit regelrechter dreimaliger Triabildung bei Wiederholung des Hauptsatzes) walzer- und ländlerhafte Anklänge, ein Körltner Volkslied scheint Berg inspiriert zu haben. Der Todeskampf im zweiten Satz (Allegro) wird durch eine erregte Kadenz des Soloinstrumentals mit Orchesterbegleitung dargestellt. Als eine der großartigsten Stellen empfinden wir – ähnlich dem Einsatz des BACH-Themas in der „Kunst der Fuge“ – im Adagio den Eintritt des Bachschen Sterbchorales „Es ist genug“ (aus der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“, BWV 60, mit der unser heutiges Konzert ausklingt), der völlig organisch in die Zwölftonstruktur eingefügt wird.

Der Gefühlsausdruck dieser Stelle ist einzigartig und weist mit Entschiedenheit auf die Neuartigkeit der Bergschen Tonsprache hin, die „eine Verschmelzung von Klangfarbe und Harmonik“ in ... „Vergeistigung die musikalischen Elemente neu zusammenfaßt“ (Wörner). Der zitierte Bach-Choral setzt zuerst in der Solovioline ein (Berg unterlegte ihm die Worte: „Es ist genug, Herr, wenn es dir gefällt, so spann mich doch aus“). Darauf erscheint er – in der originalen Bachschen Harmonisierung! – in den Holzbläsern. Diesem Gesang

zwischen Violine und Holzbläsern folgt eine hymnische Steigerung, die in einem erschütternden, leidenschaftlichen Orchesterausbruch gipfelt. Der Satzausklang – kontrastierend zu dieser Erregung – wirkt verklärt.

Die Verwendung des Bach-Chorales durch Alban Berg mag durch das Finale von Gustav Mahlers „Auferstehungsinfonie“ über Klopstocks Kirchenlied wie vor allem durch Arnold Schönbergs nachschöpferische Beschäftigung mit Bachschen Chorälen und Choralbearbeitungen angeregt worden sein. Sie stellt eine variationsmäßige Behandlung des von Bach harmonisierten Ahleschen Kirchenliedes dar, geschult an der von den alten Orgelmeistern gepflegten Kunst der Choralvariation und gleich den Gesetzen der Schönbergischen Satzlehre unterworfen.

Die Komposition von Kirchenkantaten, die zu Johann Sebastian Bachs Amtspflichten gehörte, erlebte im 18. Jahrhundert einen Aufschwung auf Grund der besonderen Stellung, die diese Gattung im evangelischen Gottesdienst einnahm. Kantaten, die ihren festen Platz in den Sonn- und Feiertagsgottesdiensten hatten, wurden entweder vor oder nach der Predigt gesungen und unterstützten musikalisch die Besinnung auf den liturgischen Text. Bach hinterließ nach seinem Tode fünf vollständige Jahreszyklen, von denen heute nur noch drei erhalten geblieben sind, meist Werke aus der Leipziger Zeit. Nicht alle seine Kantaten, die sich durch einen unerschöpflichen Formenreichtum auszeichnen, gehören streng genommen zu der Gattung. Bach selbst hat diesen Namen übrigens für seine Kompositionen nicht benutzt. Er bezeichnete sie als Concerto, Concerto da chiesa, Concerto in dialogo oder gebrauchte die Anfangszeile des Textes als Titel. Offiziell wurde die Bezeichnung Kantate in der alten Bach-Gesamtausgabe 1850 wendet.

Auch die Kantate Nr. 60 „O Ewigkeit, du Donnerwort“, für den 24. Sonntag nach Trinitatis 1732 geschrieben, nimmt als eine der wenigen Dialogkompositionen eine Sonderstellung unter den Kantaten Bachs ein. In diesem Werk für Alt, Tenor und Baß vertonte der Komponist eine Epistel aus dem Kolosserbrief in Form eines Zwiegesprächs zwischen den Kolossern und dem Apostel Paulus. Auf dem Umschlag des Manuskripts verzeichnete er den Titel „Dialogus zwischen Furcht und Hoffnung“. Die von ihm gewähl-

ten allegorischen Personen stehen sich als Pole elementaren menschlichen Fühlens gegenüber. Die Gestalt der Furcht charakterisierte Bach mit der tiefen Stimmlage des Alt und für die Hoffnung wählte er die helle, durchdringendere des Tenors. Noch ehe die Singstimmen einsetzen, erklingen ihre Motive, das der Furcht gekennzeichnet durch Tonrepetitionen und gestobene Sechzehntel in den Streichern und das der Hoffnung charakterisiert durch schwebende Läufe in den Oboen d'amore. Als Eingangschoral verwendete Bach Johann Rists Lied „O Ewigkeit, du Donnerwort“, das er schon in der gleichnamigen Kantate Nr. 20 (um 1723/25) benutzt hatte, die ansonsten einen anderen hat. Die Altstimme, die diesen Choral intoniert, wird von einem unisono geführten Horn begleitet. Die Musik der folgenden Rezitative und Duette unterstreicht das Ringen von Furcht und Hoffnung und weist auf eine dramatische Zuspitzung des Konfliktes hin. Themen voller Chromatik und Synkopen, als Symbole des Schreckens, stehen ruhigen und zuversichtlichen Motiven gegenüber. Auf- und abwärtsgehende Bewegungen in den Streichern drücken die Unruhe des Gemüts aus.

Höhe- und Wendepunkt der Kantate ist das Rezitativ „Der Tod bleibt doch der menschlichen Natur verhaßt“, Bach steigert hier das Schreckensmotiv der Furcht so, daß für die Antwort der Hoffnung kein Raum bleibt. Stattdessen erklingt eine Baßstimme mit Worten aus der Offenbarung des Johannes. Der Baß steht nach alter, vorreformatorischer Tradition für die Stimme Christi. Die bekräftigenden Schlußworte des Rezitativs verkünden den Sieg der Hoffnung über die Todesfurcht.

Eine Rückkehr zum Eingangschoral war auf Grund der Entwicklung des Dialogs zwischen den Allegorien und des Eingreifens der Stimme Christi nicht mehr möglich. So legte Bach seinem Schlußchor den Choral „Es ist genug“ von Rudolf Ahle in eigener Harmonisierung zugrunde. Obwohl er den schlichten Grundcharakter dieses Satzes beibehielt, weitete er ihn mit Hilfe gegensätzlicher Bewegungen in den Singstimmen, harmonischer Spannungen und Chromatik räumlich aus.

#### Johann Sebastian Bach: Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“

(„Dialogus zwischen Furcht und Hoffnung“)

I. Duett Alt (Die Furcht) / Tenor (Die Hoffnung)

O Ewigkeit, du Donnerwort,  
O Schwert, das durch die Seele bohrt,  
O Anfang sonder Ende!  
O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit,  
ich weiß vor großer Traurigkeit  
nicht, wo ich mich hinwende;  
mein ganz erschrock'nes Herze bebt,  
daß mir die Zung am Gaumen klebt.  
Herr, ich warte auf dein Heil.

II. Rezitativ Alt (Die Furcht) /  
Tenor (Die Hoffnung)

O schwerer Gang zum letzten Kampf  
und Streite!  
Mein Beistand ist schon da,  
mein Heiland steht mir ja  
mit Trost zur Seite!  
Die Todesangst, der letzte Schmerz  
ereilt und überfällt mein Herz  
und mortert diese Glieder.  
Ich lege diesen Leib vor Gott zum Opfer nieder.  
Ist gleich der Trübsal Feuer heiß,  
genug, es reinigt mich zu Gottes Preis.  
Doch nun wird sich der Sünden große Schuld  
vor mein Gesichte stellen!  
Gott wird deswegen doch kein Todesurteil  
fällen.  
Er gibt ein Ende den Versuchungsplagen,  
daß man sie kann ertragen.

III. Duett Alt (Die Furcht) /  
Tenor (Die Hoffnung)

Mein letztes Lager will mich schrecken,  
mich wird des Heilands Hand bedecken,  
des Glaubens Schwachheit sinket fast,  
mein Jesus trägt mit mir die Last.  
Das offene Grab sieht greulich aus,  
es wird mir doch ein Friedenshaus.

IV. Rezitativ Alt (Die Furcht)  
und Arioso Baß (Christus)

Der Tod bleibt doch der menschlichen  
Natur verhaßt  
und reißet fast  
die Hoffnung ganz zu Boden.  
Selig sind die Toten.  
Ach! Aber ach, wieviel Gefahr  
stellt sich der Seele dar,  
den Sterbeweg zu gehen!  
Vielleicht wird ihr der Höllenrachen  
den Tod erschrecklich machen,  
wenn er sie zu verschlingen sucht;  
vielleicht ist sie bereits verflucht  
zum ewigen Verderben.  
Selig sind die Toten,  
die in dem Herren sterben.



Wenn ich im Herren sterbe,  
ist dann die Seligkeit mein Teil und Erbe?  
Der Leib wird ja der Würmer Speise!  
Ja, werden meine Glieder zu Staub  
und Erde wieder,  
da ich ein Kind des Todes heiße,  
so schein' ich ja im Grabe zu verderben.  
Selig sind die Toten,  
die in dem Herren sterben,  
von nun an.  
Wohlan!  
Soll ich von nun an selig sein:  
so stelle dich, o Hoffnung, wieder ein!

Mein Leib mag ohne Furcht im Schläfe ruhn,  
der Geist kann einen Blick in jene Freude tun.

V. Choral (Chor)

Es ist genug;  
Herr, wenn es dir gefällt,  
so spanne mich doch aus!  
Mein Jesus kommt;  
nun gute Nacht, o Welt!  
Ich fahr' ins Himmelshaus,  
ich fahre sicher hin mit Frieden,  
mein großer Jammer bleibt danieden.  
Es ist genug!

REINHARD SEEHAFFER, der für den erkrankten Herbert Kegel kurzfristig die Leitung unseres heutigen Konzertes übernommen hat, wurde 1958 in Magdeburg geboren. Nach dem Besuch der Telemann-Musikschule in seiner Heimatstadt und der Spezialschule in Halle studierte er seit 1976 an der Hochschule für Musik in Leipzig Dirigieren bei Rolf Reuter. 1980 wechselte er an die Weimarer Musikhochschule über, wo er bis 1982 als Assistent von Rolf Reuter und Wolf-Dieter Hauschild Konzerte und Operaufführungen des Orchesters der

Hochschule dirigierte. Daneben leitete er das Arbeiter-Sinfonieorchester der Stadt Halle und besuchte Dirigierkurse von Kurt Masur und Otmar Suitner beim Weimarer Musikseminar. Seit 1982 wirkt Reinhard Seehafer als Kapellmeister an der Komischen Oper Berlin, an der er mit Puccinis „Madame Butterfly“ debütierte. Er gastierte auch bereits an der Staatsoper Dresden und unterrichtet seit 1983 als Lehrbeauftragter an der Berliner Musikhochschule.

#### VORANKÜNDIGUNGEN :

Sonnabend, den 8. September 1984, 20.00 Uhr  
(Freiverkauf)

Sonntag, den 9. September 1984, 20.00 Uhr (AK/J)  
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

#### 1. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Lothar Zagrosek, Österreich

Solisten: Slavka Taskova, Italien, Sopran  
Giuseppe La Licata, Italien, Klavier

Werke von Nono, Berg und Beethoven

Donnerstag, den 13. September 1984, 20.00 Uhr  
(Anrecht B)

Freitag, den 14. September 1984, 20.00 Uhr (Anrecht C 1)  
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Zu diesem Konzert finden keine Einführungsvorträge statt.

#### 2. ZYKLUS-KONZERT

Dirigent: Lothar Seyfarth, Gotha

Solisten: Heike Janicke, Dresden, Violine  
Torsten Janicke, Leipzig, Violine

Chor: Philharmonischer Chor Dresden  
Einstudierung Matthias Geissler

Werke von Bach, Collum und Händel

Dienstag, den 25. September 1984, 20.00 Uhr  
Festsaal des Kulturpalastes Dresden

#### Annerose Schmidt präsentiert Preisträger internationaler Wettbewerbe

Die Dresdner Philharmonie spielt unter der Leitung ihres Chefdirigenten GMD Prof. Herbert Kegel.

Aufzeichnung des Fernsehens der DDR

**Eintrittskarten sind über den Kulturpalast erhältlich.**

Programmblätter der Dresdner Philharmonie  
Spielzeit: 1984/85 – Chefdirigent: Prof. Herbert Kegel  
Redaktion: Dr. habil. Dieter Härtwig  
Die Einführung in die Bach-Kantate Nr. 60 schrieb unsere Praktikantin Kerstin Fichte vom Fachbereich Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität Leipzig.

Druck: GGV, BT Heid. III-25-16 494102 2,8 JtG 009-54-34  
EVP –,25 M