



6. PHILHARMONISCHES KONZERT 1989/90

6.
PHILHARMONISCHES
KONZERT

Sonnabend, den 24. Februar 1990, 19.30 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden Sonntag, den 25. Februar 1990, 19.30 Uhr

dresdner philharmonie

Dirigent: Siegfried Matthus, Berlin

Solisten: Peter Schreier, Dresden/Berlin, Tenor
Burkhard Gloetzer, Leipzig, Oboe

Siegfried Matthus
geb. 1934
„Nächtliche Szene im Park“ für Orchester (1987)
Nocturno con tenerezza – Rezitativo – Romanze, impetuoso con fuoco – Elegie con duolo – Ballade – Nocturno con tenerezza
Erstaufführung

Konzert für Oboe und Orchester (1985)
Adantino leggiero
Andante animato
Allegro brioso
Erstaufführung

PAUSE

Felix Mendelssohn Bartholdy
1809–1847
**Sechs Lieder
für Orchester eingerichtet von Siegfried
Matthus (1987)**
Auf Flügeln des Gesanges (Heinrich Heine)
Neue Liebe (Heinrich Heine)
Gruß (Heinrich Heine)
Pagenlied (Joseph von Eichendorff)
Schifflied (Nikolaus Lenau)
And'res Maienlied (Ludwig Höltz)
Erstaufführung

Siegfried Matthus
„Die Windsbraut“ – Konzert für Orchester
(1985)
Sostenuto impetuoso
Allegro agitato
Grave risoluto
Allegro assai



Siegfried Matthus

Siegfried Matthus – Porträt anhand eines Konzertes

Gewiß handelt es sich um ein risikoreiches Unternehmen, das Schaffen eines zeitgenössischen Komponisten in einzelne Phasen aufzugliedern. Vielleicht wird die Zukunft ganz andere Schwerpunkte setzen, möglicherweise stehen sich die eigentlichen Meisterwerke noch aus. Die vier Kompositionen des heutigen Abends entstanden in nur zwei Jahren, ähneln einander und bilden aus jetziger Sicht den Höhepunkt der zweiten Schaffensperiode von Siegfried Matthus.

1934 im ehemals ostpreußischen Mallenuppen geboren, studierte er 1952–1958 Chor- und Ensembleleitung an der Deutschen Hochschule für Musik Berlin und nahm zugleich Kompositionsstudien bei Rudolf Wagner-Régeny auf, von 1958–1960 war Siegfried Matthus Meisterschüler von Hanns Eisler an der Deutschen

Akademie der Künste. In einer Vielzahl von Liedern, Chorstücken, Hörspiel-, Film- und Theatermusiken erprobte er Anfang der 60er Jahre unterschiedliche Satz- und Tonhöhenorganisationen auf der Suche nach neuen Gestaltungsmitteln.

Ein erster größerer Erfolg gelang ihm mit dem inzwischen über 300mal aufgeführten „Kleinen Orchesterkonzert“ (1963). Der Opernerstling „Lazarillo vom Tormes“ (1963) zog das Engagement als Dramaturg an die Komische Oper Berlin zu Walter Felsenstein nach sich und verpflichtete zugleich zur Konzentration und Bestandsaufnahme aller in Frage kommenden Gestaltungsmittel für die Auftragsoper „Der letzte Schuß“ (1967). Der Erfolg dieses Werkes begründete Siegfried Matthus' Stellung im Musikleben der DDR und die Aufnahme des Komponisten in die Akademie der Künste der DDR.

Den vielgestaltigen Werken der 70er Jahre folgte eine Phase des Aufgreifens tradierter

Musikmodelle, die in „Responso“ (1977) gipfelte. Dieses zwischen der Tonband-Collage-Musik „Revue“ mit musikalischen Dokumenten unseres Jahrhunderts und der neobarock anmutenden Streichermusik „Visionen“ entstandene Orchesterkonzert zeugt von gründlicher Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Kompositionsverfahren. Nach „Responso“ (was sowohl „Ich antworte“ als auch „Ich widerspreche“ heißt) fand Siegfried Matthus zu einer Verbindung traditioneller wie postserieller Gestaltungsmittel mit dem Ziel, über seine Kunst in Kontakt zu kommen: *„Ich möchte zeigen mit meiner Musik, worüber ich nachdenke, was ich empfinde, was ich mir wünsche an Veränderungen... es ist eigentlich mein größtes Anliegen, mit den technischen Errungenschaften der heutigen Musiksprache wieder Formulierungen zu gestalten, die verstanden werden, ohne daß man das Handwerk, die Technik beherrschen oder begreifen muß wie seine Grammatik oder eine Fremdsprache. Ich möchte zu meinen Hörern in der Sprache sprechen, die sie einfach verstehen“* (S. Matthus).

Verstärkt wendet sich der Komponist allgemein menschlichen oder aktuell berührenden Problemkreisen zu, nutzt programmatische Titel oder verweist in den Uraufführungen beigefügten Einführungstexten bewußt auf den außermusikalischen Bezug. Motivisch-Thematisches und Klangfarben-Dramaturgie dienen gewollt emotionalen Wirkungen und führten zur unverwechselbar eigenen Musiksprache von Siegfried Matthus in den Werken seit „Responso“. Den bis dahin vier Opern folgten die psychologisch vielschichtige Opernvision „Die Weise von Liebe und Tod des Cornet Christoph Rilke“ (1982) nach Rainer Maria Rilke, die expressive Dramenvertonung „Judith“ (1984) nach Friedrich Hebbel und Texten aus dem Alten Testament sowie die auf historischen Dokumenten beruhende Revolutionsoper „Graf Mirabeau“ (1988). Den Instrumentalkonzerten für Violine, Klavier und Violoncello fügte der Komponist nach „Responso“ ganze fünf Werke hinzu – für Flöte (1978), für Trompete und Pauken (1982), für Pauken (1984), Oboe (1985) und Harfe (1989).

Sei Schaffen konzentriert sich auf die Oper und Konzerte; Lieder und Kammermusiken schaffen Abwechslungen zwischen den Großwerken. Internationaler Erfolg bestätigt den Komponisten auf seinem Weg zum Publikum – 1982 bestellten die Berliner Philharmoniker das „Konzert für Trompete, Pauken und Orchester“ zu ihrem 100. Jubiläum, für die Salz-

burger Festspiele 1985 entstand das „Divergimento für Orchester“. Das Konzert für Oboe und Orchester wurde als Auftragswerk der BBC Cardiff uraufgeführt, Kurt Masur hob „Die Windsbraut“ zur Eröffnung des neuen Münchner Konzerthauses am Gasteig mit den Münchner Philharmonikern aus der Taufe. „Graf Mirabeau“ wurde gleichzeitig in Berlin und Karlsruhe uraufgeführt.

Der in Berlin-Stolzenhagen lebende Komponist ist Sekretär der Sektion Musik an der Akademie der Künste der DDR, Mitglied der Akademie der Künste in Berlin/West und Korrespondierendes Mitglied der Akademie der Schönen Künste in München. 1985 wurde der Komponist und doppelte Nationalpreisträger der DDR zum Professor ernannt.

Während im April 1987 in Stolzenhagen eine begonnene Opernpartitur noch der Vollendung bedurfte, erklang bereits in Krefeld die „Nächtliche Szene im Park“ für Orchester. Siegfried Matthus hatte sich von Rolf Liebermann zur Thematik der Französischen Revolution anregen lassen. Historische Persönlichkeiten galt es nun, hinsichtlich ihrer Operntragsfähigkeit abzutasten. Übrig blieb einer, der neben genialen politischen Taten, revolutionärem Fieber und abwechslungsreichem Lebenswandel die Charakterzüge eines Giovanni mit denen eines Tristan zu Eigenem vereint: Graf Mirabeau (1749–1791).

Anhand vielerlei Dokumente schuf sich der Komponist sein Libretto und damit auch seinen nicht unbedingt mit der Historie identischen Opernhelden selbst. Als ein Drittel der Partitur vorlag, nahm eine seltsame Szene – in keiner Mirabeau-Biografie unerwähnt – musikalische Gestalt an. So entstand 1987 ein Operausschnitt nach vor seiner Textfassung als Orchesterwerk. Der Partitur steht folgende Bemerkung von Siegfried Matthus voran: *„Die Königin von Frankreich, Marie Antoinette traf sich am 3. Jul 1790 mit dem einflußreichen Revolutionär und Deputierten des Dritten Standes der Nationalversammlung, Honoré-Gabriel Riqueti, Comte de Mirabeau, unter strengster Geheimhaltung im Park von St. Cloud in der Nähe von Paris. Über den Inhalt der Unterredung ist nichts überliefert.“* Wenn auch der Verlauf dieser Begegnung unbekannt geblieben ist, so gibt es doch den Hinweis auf einen legendären Handkuß des Mirabeau, nachdem dieser zu Marie Antoinette den ungeheuerlichen Satz gesagt haben soll: *„Madame, die Monarchie ist gerettet“*.



PETER SCHREIER, an den führenden Opernhäusern in Europa und Obersee gefeierter Tenor des lyrischen Faches, weltweit geschätzt ebenfalls als Oratorien- und Liedinterpret, im letzten Jahrzehnt häufig auch als Dirigent in Oper und Konzert auftretend, wurde 1935 in Gauernitz bei Meißen geboren. Er war Mitglied des Dresdner Kreuzchors und studierte später Gesang bei Fritz Polster in Leipzig und Herbert Winkler in Dresden. Hier war er an der Musikhochschule (1956 bis 1959) auch Dirigierschüler Ernst Hirtzes und Martin Flämigs. Er debütierte an der Staatsoper Dresden und wechselte 1963 in das Ensemble der Staatsoper Berlin über. Seit 1966 ist er außerdem der Wiener Staatsoper vertraglich verbunden, seit 1967 gastiert er regelmäßig bei den Salzburger Festspielen. An den Opernhäusern Wiens, Münchens und New Yorks ist er ständiger Gast. Seit 1962 wirkte er solistisch in zahlreichen Konzerten der Dresdner Philharmonie mit, die er seit 1979 wiederholt dirigiert hat. Für seine Leistungen, die auch auf einer Vielzahl von Schallplatten festgehalten sind, hat der Künstler hohe Ehrungen erfahren. Dreimal erhielt er den Titel eines Kammersängers – in der DDR, in Österreich und in Bayern. Der mehrfache Nationalpreisträger ist Mitglied der Akademie der Künste der DDR, Korrespondierendes Mitglied der Bayerischen Akademie der schönen Künste und Ehrenmitglied des Wiener Musikvereins. 1984 wurde Prof. Schreier zum Präsidenten des Kuratoriums Schauspielhaus Berlin berufen.



BURKHARD GLAETZNER wurde 1943 in Posen geboren. Die erste musikalische Ausbildung erhielt er 1958 bis 1962 an der Musikschule der Stadt Berlin. 1962–1965 studierte er an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin (sein Lehrer im Fach Oboe war Prof. Hans Werner Wätzig) und hatte 1965/66 eine Aspirantur an diesem Institut inne. Von 1966 bis 1982 war er Solo-Oboist am Leipziger Rundfunk-Sinfonieorchester und ist seitdem als Professor an der Leipziger Musikhochschule „Felix Mendelssohn Bartholdy“ tätig. Bei internationalen Musikwettbewerben errang er Preise und Diplome (1968 Genf, 1968 Prag, 1970 Budapest, 1971 und 1981 Kritikerpreis der Musikbiennale Berlin). 1980 erhielt er den Kunst-, 1982 den Nationalpreis der DDR. Er ist Mitglied des Trios „Aulos“ sowie der Gruppe Neue Musik „Hanns Eisler“ und absolvierte zahlreiche Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenproduktionen. Erfolgreiche Gastspiele als Solist führten ihn in die meisten Länder Europas, nach Latein- und Südamerika. Er ist auch Leiter des Neuen Bachischen Collegiums Leipzig.

Aus der Kenntnis der Opernpartitur lassen sich Hypothesen über die orchestrale musikalische Begegnung im Park anstellen. Im zärtlichen Nachtstück erscheint aus leise flirrenden Streicherflächen ein Hornthema, das vorgeordnetes Tonmaterial für das gesamte Werk enthält und von Mirabeaus Ankunft künden könnte. Marie Antoinettes Streicherthematik hingegen umgibt der Glitzerklang klingenden Schlagwerks, kombiniert mit Celesta und Harfe. In einem Rezitativo geht es vermutlich noch recht gestelzt zwischen den Violinen und einer Ableitung des Hornthemas im Violoncello zu. Doch der Lebens- (und Liebes-) Künstler Mirabeau wagt den Angriff: einem leidenschaftlichen Violoncelloquartett mit emotionsgeladenem Thema im ersten Cello und dessen akkordischer Auffächerung (vielleicht auch dem Angebot der Errettung einer Monarchie – oder – einer Frau?) kann sich die Streicherthematik der Romanze nicht entziehen. Es gibt auch königliche Bedenken gegenüber solcher Vertraulichkeit, Ängste und Offenbarungen, ohne Glitzerklang und Angriffslust, als Elegie. Eine Ballade erzählt vom Duett großer Leidenschaften, es kommt zur Durchführung der Themen. Zärtlich endet das Nachtstück, wenn auch bestimmter und thematisch angereicherter als sein Beginn. Natürlich ließe sich alles auch ganz anders deuten – vielleicht war es auch in der Historie anders!

„Meinen Instrumentalkonzerten ist gemeinsam, daß sie bei aller Unterschiedlichkeit ihrer formalen Anlage eine sinfonische Grundhaltung haben. Bei dem Konzert für Oboe und Orchester ist es nicht so. Das Spielerische, vergnüglich Unterhaltende, das ‚Konzertieren‘ mit dem Orchester dominiert“ – so weit der Komponist selbst. Seiner ästhetischen Haltung entspricht es durchaus, ein ganzes Werk klanglicher Schönheit und musikalischer Heiterkeit zu widmen. Mehr als in den vorangegangenen Konzerten weist der Komponist spezifischen Klangfarben von Instrumenten dramaturgische Funktionen zu.

Der erste Satz gehört den Holzbläsern: Die Solooboe stellt das thematische Material vor, das von zwei Oboen und Englisch-Horn, dann auch von zwei Fagotten übernommen wird. Klangfarbliche Nuancen entwickeln sich aus der Gegenüberstellung dieser beiden Bläsergruppen, wobei später den zwei Fagotten ein Kontrafagott zugeordnet wird. Das Klavier setzt einen neuen Akzent im Piu-mosso-Mittelteil, Bongo und Tom-Toms sorgen für die rhythmische Untermalung. Siegfried Matthus'

Vorliebe gilt Harfe und Violoncello in langsamen Sätzen. Über Klangflächen der Streicher dialogisieren hier Oboe und Harfe, durch ein Cello-Cantabile kurzzeitig erregt, doch stets einer nahezu romantischen Ästhetik fröndend. Den temperamentvollen Schlußsatz bestimmen wieder die Bläsergruppen des Werkbeginns, geteilte Streicher und die exponierten Klangfarben von Zimbelen und Glockenspiel, die das Solainstrument zu hoher Virtuosität aktivieren. Eine Generalpause gebietet dem munteren Treiben Einhalt – der musikalische Spaß verlöscht.

In tiefer Verbeugung vor dem melodischen Reichtum Felix Mendelssohn Bartholdys komponierte Siegfried Matthus dessen sechs Lieder keineswegs neu, sondern richtete sie lediglich für Orchester ein. Freilich setzt der zeitgenössische Instrumentator ganz dezent auch klanglich-strukturelle Mittel ein, bei denen Mendelssohn vermutlich aufhorchen würde. Andererseits wäre er vielleicht nicht traurig darüber, daß seine einstigen Klavierlieder dank eines akkordisch fülligeren Satzes den Weg von der Kammer(-musik) zum großen Konzertsaal finden. Bei genauem Hinhören ergeben sich humorvolle Bezüge zwischen Text und Musik, ließ doch Siegfried Matthus nichts unversucht, den klangfarblich begrenzten Klaviersatz instrumentatorisch zu „verbessern“! – So wird das Herzbüchlein nicht nur „auf den Flügeln des Gesanges“, sondern auch klangsinlich von Harfenarpeggien der Realität enthoben. Natürlich sind die Hörner und Glöcklein der reizenden Elfen tatsächlich zu hören, Frühlingsduft schwebender Streicherstimmen und feine Terzen der Klarinetten und Hörner umgeben den „Gruß“, die angebliche Mandoline des Pagen übernimmt die Harfe. Im „Andren Maientied“ gibt es innerhalb eines Sechsahtel-Vivaces einiges zu Hexen und zu tanzen – von Mendelssohn, von Matthus und nem romantischer Ästhetik nicht abholden und doch schelmisch mit ihr spielenden Orchester.

„Die Windsbraut“ von Max Ernst, dieses Fabelwesen aus zwei ineinander verschlungenen Leibern, scheint selbst im Ölgemälde nicht innezuhalten im Kampf um die Erneuerung des Lebens. Wo die Möglichkeiten der Malerei Grenzen aufweisen, setzt Siegfried Matthus' Musik an – seine „Windsbraut“ bewegt sich wirklich. Der affektive Gehalt des Bildes wird über einen Zeitraum von vier musikalischen Sätzen erlebbar. Max Ernst gestal-

tete in seinem Werk von 1926/27 nicht nur die unbändige Kraft der durch die Winde jagenden Pferde, sondern hebt sie zugleich durch den Ruhepol des ein Drittel der Bildfläche einnehmenden gelben Kreises (Mond, Sonne?) wieder auf. Kann dieser in sich geschlossene Ruhezustand durch das musikalische Intervall der Quinte mit seinem hohen klanglichen Verschmelzungsgrad und seiner Bedeutung für das Verständnis der abendländischen Musik widergespiegelt werden? Oder entsprechen gerade Schmelzklang und Quintenzirkel dem Symbol der Vermählung und damit dem Geschlechterkampf des Fabelwesens?

Nicht weniger phantasievolle Interpretationen als die des surrealistischen Ölgemäldes gestattet auch die „Windsbraut“ von Siegfried Matthus. Unschwer lassen sich die vier thematisch miteinander verbundenen Sätze als Erlebnisbereiche der unzählbaren Windsbraut deuten. Ein beständiges Ineinandergleiten von Quinten führt in den Einleitungstakten zu immer deutlicheren Konturen eines thematischen Gedankens, der sich aus zart-atmosphärischen Flächenschichtungen der Holzbläser und zwölfteiligen geteilten Bratschen sukzessiv entwickelt. Die Verdichtung des Klanggeschehens läßt die musikalische, im Umfang zweier Quinten lebendige Windsbraut in der Baßklarinette und später in den vier Hörnern kraftvolle Gestalt annehmen. Das heidnische Fabelwesen existiert von nun an real – auf der Grundlage einer neuntönigen Skala, deren harmonischer Ableitung und Quintenvariationen. Kaum angekommen, entfacht die Windsbraut auch schon ein gewaltiges orchestrales Crescendo.

Angeregt von verbindlichen Harfenklängen stoßen im Allegro agitato verschiedenste Gestalten unaufhaltsam einander entgegen. Den Schlüssel zum Verständnis dieser durchführungsartigen Auseinandersetzung bis zum alles verzehrenden Höhepunkt scheint Max Ernst's Windsbraut-Bild „Scène d'érotisme sévère“ von 1927 zu geben. Amorphe männliche und weibliche Gestalten beschreiben hier ein wollüstig-frühlingshaftes Drängen nach erotischem Glücksempfinden und neu zu schaffendem Leben.

Ähnlich wie in seinen Opern „Judith“ und „Coronet“ setzt der Dramatiker Matthus der Liebe den Kontrast des Todes entgegen. Nicht als mystisch-resignative Situation, sondern als natürlichen Endpunkt eines erfüllten Lebens, verbunden mit freigewordenem Lebensraum für neue Generationen, sieht der Komponist sein Grave risoluta. Der „Todesverkündung“ durch

Posaunen, Tuba und Pauken (später auch Hörner und Trompeten) stehen leidenschaftliche, von den Holzbläsern unterstützte Streichergruppen gegenüber. Dieser ungleiche Dialog entscheidet sich für die Streicher, wenn auch nur für ihre tiefen Vertreter.

Der triumphale Sieg der Windsbraut bleibt ihr – mit weitauseinandergelegten Quinten über die ganze Skala der Orchesterlagen ausgebreitet – für das Finale vorbehalten. Eine von allem Faulen, Kranken, Bösen, Häßlichen gereinigte Atmosphäre der Quinten beschließt als Utopiebild unserer Welt die musikalische „Windsbraut“ von Siegfried Matthus, der sich hier einmal mehr als brillanter Instrumentator – als „Windsbraut“-Maler mit spezifischen musikalischen Farben – ausweist.

Dr. Ulrike Liedtke

Felix Mendelssohn Bartholdy
Sechs Lieder

Auf Flügeln des Gesanges – op. 34 Nr. 2

Auf Flügeln des Gesanges,
Herzliebchen, trag' ich dich fort,
fort nach den Fluren des Ganges,
dort weiß ich den schönsten Ort.
Dort liegt ein rotblühender Garten
im stillen Mondenschein;
die Lotosblumen erwarten
ihr trautes Schwesterlein.

Die Veilchen kichern und kosen,
und schau'n nach den Sternen empor,
heimlich erzählen die Rosen
sich duftende Märchen ins Ohr.
Es hüpfen herbei und lauschen
die frommen, klugen Gazell'n;
und in der Ferne rauschen
des heil'gen Strames Well'n.

Dort wollen wir niedersinken
unter den Palmenbaum,
und Lieb' und Ruhe trinken
und träumen seligen Traum,
sel'gen Traum.

Heinrich Heine

Neue Liebe – op. 19 Nr. 4

In dem Mondenschein im Walde
sah ich jüngst die Elfen reiten,
ihre Hörner hört' ich klingen;
ihre Glöcklein hört' ich läuten.



Ihre weißen Rösslein trugen
gold'nes Hirschgeweih und flogen
rasch dahin; wie wilde Schwäne
kam es durch die Luft gezogen.

Lächelnd nickte mir die Kön'gin,
lächelnd im Vorüberreiten.
Galt das meiner neuen Liebe?
Oder soll es Tod bedeuten?

Heinrich Heine

Gruß – op. 19 Nr. 5

Leise zieht durch mein Gemüt
liebliches Geläute;
klinge, kleines Frühlingslied,
Kling' hinaus ins Weite.

Zieh' hinaus bis an das Haus,
wo die Veilchen sprießen;
wenn du eine Rose schaust,
sag', ich laß sie grüßen.

Heinrich Heine

Pagenlied – Op. post.

Wenn die Sonne lieblich schiene,
wie in Wälschland, lau und blau,
ging ich mit der Mandoline
durch die überglänzte Au'.

In der Nacht das Liebchen lauschte
an dem Fenster, süß verwacht;
wünschte mir und ihr, uns Beiden,
heimlich eine schöne Nacht.

Wenn die Sonne lieblich schiene
wie in Wälschland, lau und blau,
ging ich mit der Mandoline
durch die überglänzte Au'.

Joseph v. Eichendorff

Schilflied – op. 71 Nr. 4

Auf dem Teich, dem regungslosen,
weilt des Mondes holder Glanz,
flechtend seine bleichen Rosen
in des Schilfes grünen Kranz.

Hirsche wandeln dort am Hügel,
blicken durch die Nacht empor,
manchmal regt sich das Geflügel
träumerisch im tiefen Rohr.

Weinend muß mein Blick sich senken;
durch die tiefste Seele geht
mir ein süßes Deingedenken,
wie ein stilles Nachtgebet.

Nikolaus Lenau

And'res Maienlied (Hexenlied) op. 8 Nr. 8

Die Schwalbe fliegt,
der Frühling siegt
und spendet uns Blumen zum Kranze,
bald huschen wir
leis' aus der Tür
und fliegen zum prächtigen Tanze.
Ein scharfer Bock,
ein Besenstock,
die Ofengabel der Wocken
reißt uns geschwind,
wie Blitz und Wind,
durch saugende Lüfte zum Brocken!

Um Beelzebub
tanzt unser Trupp
und küßt ihm die kralligen Hände!
Ein Geisterschwarm
faßt uns beim Arm
und schwinget im Tanzen die Brände!
Und Beelzebub
verheißt dem Trupp
der Tanzenden Gaben auf Gaben:
sie sollen schön
in Seide geh'n
und Töpfe voll Goldes sich graben.

Ein Feuerdrach'
umfliegt das Dach
und bringet uns Butter und Eier.
Die Nachbarn dann seh'n
die Funken weh'n,
und schlagen ein Kreuz vor dem Feuer.
Die Schwalbe fliegt,
der Frühling siegt,
die Blumen erblühen zum Kranze.
Bald huschen wir
leis' aus der Tür,
juchheisa zum prächtigen Tanze!

Ludwig Hölty

Das 7. **PHILHARMONISCHE KONZERT** muß vom 7. und 8. April 1990 auf den 24. (A1) und 25. (A2) Mai 1990 verlegt werden.

Nach dem Konzert am 24. Februar 1990 findet in den Klubräumen der Dresdner Philharmonie im II. Obergeschoß ein Foyer-Gespräch statt. Wir bitten unsere Besucher, die am Foyergespräch teilnehmen, ihre Garderobe unmittelbar nach Konzertende abzuholen.

Ton- und Bildaufnahmen während des Konzertes sind nicht gestattet.

Programmblätter der Dresdner Philharmonie
Redaktion: Prof. Dr. habil. Dieter Härtwig

Chefdirigent: GMD Jörg-Peter Weigle – Spielzeit 1989/90
Druck: GGV, BT Heidenau III-25-16 EVP –,50 M