



Dresdner

Philharmonie

3. Kammermusikabend 1962/63

Dienstag, 22. Januar 1963, 19.30 Uhr

3. Kammermusikabend

der Kammermusikvereinigung
der Dresdner Philharmonie

Ausführende

Günter Siering, Violine; Günther Schubert, Violine;
Herbert Schneider, Viola; Erhard Hoppe, Violoncello;
Heinz Schmidt, Kontrabaß; Johannes Walter, Flöte;
Heinz Butowski, Oboe; Werner Metzner, Klarinette;
Helmut Radatz, Fagott; Heinz Mann, Horn;
Ilse Brähler, Klavier; Haas Otto, Cembalo

Johann Friedrich Fasch 1688 – 1758

**Sonate B-Dur für Flöte, Oboe, Violine, Violoncello
und Cembalo**

Largo
Allegro
Largo
Allegro

Georg Philipp Telemann 1681 – 1767

Suite für Flöte, Streicher und Cembalo

Ouvertüre
Les Plaisirs (I, II, I da capo)
Passepied (I, II, I da capo)
Air à l'italien
Menuet (I, II, I da capo)
Polonaise (I, II, I da capo)
Rejouissance

P A U S E

Claude Debussy 1862 – 1918

Streichquartett op. 10 g-Moll

Animé et très décidé
Assez vif et bien rythmé
Andantino doucement expressif
Très modéré

Francis Poulenc geb. 1899

Sextett für Klavier, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn

Allegro vivace
Divertissement
Finale

ZUR EINFÜHRUNG

Einer der bedeutendsten Zeitgenossen Johann Sebastian Bachs war, vor allem auf dem Gebiet der Instrumentalmusik, *Johann Friedrich Fasch*. Allerdings ist dieser Komponist auch zugleich einer der unbekanntesten Meister der deutschen Musikgeschichte; geriet doch sein außerordentlich umfangreiches Lebenswerk (Fasch war ein ähnlich fruchtbarer Komponist wie Georg Philipp Telemann, von dem heute ebenfalls eine Komposition erklingt) nach seinem Tode nahezu vollständig in Vergessenheit und ist auch in der Gegenwart, seit Faschs Wiederentdeckung durch die Musikwissenschaft vor einem reichlichen halben Jahrhundert, in seiner Gesamtheit noch nicht genügend erforscht und zu übersehen. Ein Hauptgrund für das völlige Vergessen dieses Meisters mag vielleicht gewesen sein, daß zu seinen Lebzeiten kein einziges seiner zahlreichen Werke gedruckt worden ist.

Der aus einer musikalischen thüringischen Theologenfamilie stammende Johann Friedrich Fasch, 1688 in Buttstedt bei Weimar geboren, wurde nach dem frühen Tode des Vaters zuerst Chorknabe in der Weißenfelser Hofkapelle und trat bald darauf, 13jährig, in den Leipziger Thomaskantor ein, der zu dieser Zeit unter der Leitung des Thomaskantors Johann Kuhnau stand. Hier betrieb er „ohne alle Anweisung, weil ich die Information zu bezahlen nicht vermögend war“ (Autobiographie), das Klavierspiel und begann mit Kompositionen nach dem Muster Telemanns, aus dessen „schönen Arbeit damalen alles erlernete“. 1707 bezog er die Universität und errichtete ein studentisches Collegium musicum, das zu hoher Blüte gelangte. Nachdem Fasch drei (heute restlos verschollene) Opern für Naumburg geschrieben und anschließend in Darmstadt bei Christoph Graupner noch einmal gründlichen Kompositionsunterricht genommen hatte, war er in verschiedenen Stellungen tätig, u. a. als Kammermusiker und Sekretär in Gera, als Organist in Greiz und als Kapellmeister in Lukavec (Böhmen) bei dem Kunstmäzen Graf Morzin, der 38 Jahre später auch Joseph Haydn engagierte. 1722 endlich nahm der Komponist, dessen Sohn Carl Friedrich Fasch (1736–1800) übrigens später als Gründer der Berliner Singakademie gleichfalls auf musikalischem Gebiet hervortrat, eine Berufung als Hofkapellmeister in Zerbst an, wo er bis zu seinem Tode im Jahre 1758 geblieben ist.

Wenn auch eine genaue Übersicht über alle Werke Faschs nicht möglich ist, so steht doch fest, daß in seinem Schaffen zwei Wirkungsbereiche dominieren: Kirchenmusik und Instrumentalmusik. Während von seinen kirchenmusikalischen Kompositionen neben Messen und Motetten besonders seine zahlreichen Kantaten genannt werden müssen (ein Katalog seiner Werke von 1743, also 15 Jahre vor seinem Tode, zählt bereits sieben vollständige Jahrgänge Kirchenkantaten!), so verdienen die größte Beachtung doch seine bedeutenden Instrumentalwerke. Hier schuf er vor allem Orchesterkonzerte für verschiedene Instrumente, Orchestersuiten und Ouvertüren (Bach, der Fasch sehr schätzte, fertigte sich selbst eine Abschrift von fünf Suiten an) sowie Kammermusiken. Die instrumentale Musiksprache des überragenden Kontrapunktikers Fasch wurzelt in der spätbarocken Formenwelt, doch zeigt sich in seinen einer Übergangszeit angehörenden Werken auch schon deutlich eine gewisse Annäherung an den neuen frühklassischen Musizierstil; der Musikwissenschaftler Hugo Riemann bezeichnete ihn, besonders in seinen Suiten, sogar als einen der „Neuerer, welche die Instrumentalmusik ganz auf eigene Füße stellten und die fagierte Schreibweise durch die moderne thematische verdrängten“. Auch seine *Sonate B-Dur* für Flöte, Oboe, Violine und Continuo, ein interessantes Beispiel für seinen Stil, ist formal durchaus noch dem Hochbarock zugehörig, weist aber auch bereits einige in die Zukunftweisende Züge auf. So bringen der von Faschs reicher Erfindungskraft zeugende 1. Satz (Largo) ebenso wie die

drei anderen Sätze (ein fugiertes Allegro, ein melodisch reizvolles Largo und ein heiter-bewegtes Allegro-Finale) trotz der polyphonen Setzweise einige Themengestaltungen, motivische Entwicklungen und Steigerungen, die bereits auf neue, frühklassische Empfindungs- und Aussageformen hindeuten.

Zu seiner Zeit berühmter als Bach war ein anderer Zeitgenosse des großen Thomaskantors, *Georg Philipp Telemann* (1681–1767). Dieser äußerst vielseitige und produktive Komponist, der in wechselnder Folge höfische, städtische und kirchliche Ämter innehatte – Hauptstätten seines Wirkens waren Leipzig, Sorau, Eisenach und Frankfurt (Main), bevor er seit 1721, schon hochberühmt, die Lebensstellung eines Musikdirektors der fünf Hauptkirchen in Hamburg einnahm – hinterließ uns, obwohl auch von seinen Werken vieles nicht erhalten blieb, eine unermessliche Fülle von Kompositionen. Mit ungeheuren Fleiß begabt, schrieb Telemann insgesamt mehr Noten als Händel und Bach zusammen; keine Werkgattung seines Jahrhunderts, die er nicht gepflegt hätte. Aber wenn der Meister, der sich übrigens im Alter aufs Blumensammeln legte und sich von Händel aus London seltene Pflanzensendungen kommen ließ, auch in seiner witzigen Selbstbiographie scherzhaft bemerkte, er habe sich „ganz marode melodisiert“, so war es doch ein großer Fehler, ihn, wie es im 19. Jahrhundert vielfach geschah, als bloßen „Vielschreiber“ abzutun. Sein zu seinen Lebzeiten in fast ganz Europa verbreitetes Werk, das u. a. 19 Passionen, mehrere Hunderte Kantaten und Motetten, über 50 Opern (Telemann war als letzter bedeutender Autor der Hamburger Gänsemarktoper auch neben Händel und Reinhard Keiser einer der besten deutschen Musikdramatiker seiner Zeit) sowie etwa 600 Instrumentalkompositionen der verschiedensten Besetzungen umfaßt, erfreut sich im heutigen Musikleben mit Recht wieder einer immer noch zunehmenden Beachtung und Pflege. Findet sich doch in Telemanns Kompositionen neben weniger Bedeutendem wirklich ein außerordentlicher Reichtum an geistvoller, erfindungsreicher und farbiger Musik vielfältigster Art. Mit spielerischer Sicherheit und großem handwerklichen Können handhabte dieser Meister die musikalischen Stile seiner Epoche – den streng-polyphonen, konservativen Satz ebenso beherrschend wie einen leichten, melodisch-gefälligen, weltlichen Ton – und vermochte dank seiner bis ins hohe Alter anhaltenden Schaffenskraft auch bereits dem Übergang der deutschen Musik vom Barock zum neuen Stil der Empfindsamkeit Ausdruck zu geben, ohne daß sich bei ihm allerdings in dieser Hinsicht eine stetige Entwicklung nachweisen ließe.

Unter den überaus zahlreichen Instrumentalwerken Telemanns für Orchester und Kammermusikensembles begegnen wir den verschiedenartigsten, oft sehr interessanten Besetzungskombinationen und Formen. Vor allem die Form der Suite, die seinem schöpferischen Können sehr entgegenkam, wurde von ihm gepflegt, konnte er doch in den vielgestaltigen in der Suite gebräuchlichen Tanzformen sowohl seine eminenten rhythmische Begabung als auch seinen starken melodischen Einfallsreichtum und sein ausgezeichnetes Beherrschen der Nationalstile der einzelnen Völker, deren Tänze in den Suiten erschienen, besonders entfalten. Als ein sehr reizvolles Beispiel für Telemanns Suitenkunst ist die *Suite a-Moll* für Flöte und Streicher anzusehen. Die sieben Tonsätze dieses Werkes, die auf die übliche Einleitung in Form einer französischen Ouvertüre mit der Zeitmaßfolge langsam–schnell–langsam folgen – hervorzuheben ist hier das von der Flöte solistisch übernommene Trio des 2. Satzes (*Les Plaisirs*) und der in italienischem Geschmack mit reicher Melodik und gehaltvoller Harmonik geschriebene 3. Satz (*Air à l'italien*) –, bringen in schönster Weise die eben geschilderten reichen künstlerischen Möglichkeiten des Meisters zum Ausdruck.

„Er war der unvergleichliche Maler des Geheimnisvollen, des Verschwiegenden, des Unwägbaren – ihm gelang die Übertragung von Eindrücken, deren Mitteilung vor ihm wohl keiner so getroffen.“ Dies schrieb einmal H. Prunières, der französische Musikologe, über *Claude Debussy*, dessen 100. Geburtstag am 22. August 1962 die Musikwelt ehrenvoll gedachte. Mit den Worten des Komponisten Robert Oboussier sei fortgefahren: „Er löste die abstrakte Architektur der traditionellen Form auf und setzte an ihre Stelle das Bild einer klangoptischen Vorstellung... Wo immer wir seinem Klang begegnen, berührt uns seine Helligkeit und Schwerelosigkeit, jene clarté, die seiner Musik ihr unverkennbar französisches Gepräge gibt.“

Claude Debussy, den die Musikwissenschaft seit seinem ersten großen Orchesterwerk „Der Nachmittag eines Fauns“, das 1894 in Paris uraufgeführt wurde, den Begründer und unübertroffenen Meister des musikalischen Impressionismus nennt, hat zeitlebens nur seiner Kunst gelebt. Auseinandersetzungen mit Richard Wagners pathetischer Musikdramatik, die Berührung mit Modest Mussorgskis „Boris Godunow“ und mit exotisch-javanischer Musik auf der Pariser Weltausstellung sowie der Einfluß der französischen impressionistischen Maler (Debussy wollte übrigens selbst Maler werden!) wiesen den Komponisten auf seinen künstlerischen Weg, der ihn an die Seite der Dichter Verlaine, Baudelaire, Mallarmé, Claudel und durchaus auch der Maler Courbet, Corot, Cézanne, van Gogh, Manet und Monet führte. „Man lauscht nicht auf die tausend Geräusche der Natur, die uns umgeben, man ist nicht geöffnet gegenüber dieser so verschiedenartigen Musik, die uns die Natur in einer solchen Fülle darbietet. Diese Musik umgibt uns, und wir haben mitten in ihr bis heute gelebt, ohne davon Kenntnis zu nehmen. Hier ist nach meiner Meinung der neue Weg...“ Dergestalt erläutert Debussy das Wesen seiner Musik, die also empfangene Eindrücke, Impressionen, wiedergeben will. Natureindrücke schilderten schon Musiker vor Debussy, Renaissance- und Barockkomponisten, in der Klassik etwa Haydn und Beethoven, nicht zu vergessen die Romantiker, die Realisten und „Naturalisten“ des 19. Jahrhunderts. Aber die letzte impressionistische Konsequenz derartigen Beginns zeigt sich erst bei Debussy, der, weder eine faustische noch prometheische Natur, als eine etwas überzüchtete, stark reizempfindliche Persönlichkeit in seiner Musik Natur und menschliches Leben betrachtete, genoß, erlauschte, davon träumte, aber nicht eigentlich gestaltete. Das, was den französischen Meister am stärksten fesselte, war das Ungreifbare, das Atmosphärische der Dinge, etwa Wechsel und Kontrast von Licht, Farben- und Geräuschen, kurz „den fernen Widerhall der Natur“. Wahrhaftigkeit kennzeichnet Debussys Stil, von dem der Komponist selbst sagt: „Ich habe ganz einfach meine Natur und mein Temperament sprechen lassen.“

Wie die impressionistischen Maler die feinen Linien zugunsten der Farbe zurücktreten ließen, gab Debussy die formale Symmetrie im Musikalischen auf und verabsolutierte die Farbwerte der Klänge, kombinierte die Klänge der Orchesterpalette nicht mehr grammatikalisch-logisch, sondern nach seinem klangmalerischen Instinkt. Debussys Musik wendet sich zunächst weniger an den Verstand als vielmehr an die Empfindungswelt des Hörers. Übermäßige Dreiklänge, Septimen- und Nonenakkorde, Quart- und Quintenparallelen, die Verwendung der exotischen Ganztonskala – das ist Debussys Handwerkszeug, mit dem er unbekümmert an der traditionell tonalen Ordnung tüttelt, wie sein expressionistischer Antipode Arnold Schönberg, der seinerseits die melodische Linie verabsolutierte. Die Einmaligkeit von Debussys Stil schloß jedoch nicht aus, daß er eine große musikgeschichtliche Anregung gespielt hat.

Sein erstes und einziges Streichquartett, op. 10, g-Moll, entstand 1893 und wurde im Dezember dieses Jahres durch das belgische Ysaye-Quartett uraufgeführt. Es fand zum größten Teil eine kühle und ablehnende Aufnahme, weil der neuartige atmosphärische Klangausdruck, die eigen-

willigen Akkordfolgen, die bis dahin in den Lehrbüchern verboten waren, die schwebend-schwere-lose, durchsichtige Führung der melodischen Linien und die fast orchestrale Farbigkeit erzeugende Behandlung der Streichinstrumente nicht sogleich verstanden wurden. Doch bereits in den folgenden Jahren fand das Werk seine Anerkennung und genießt seitdem uneingeschränkte Bewunderung als das erste Meisterwerk Debussys und als eine der beglückendsten Quartett-schöpfungen überhaupt. Mühevoll freilich war der Schaffensprozeß gewesen, schrieb doch der Komponist seinem Freunde Ernest Chausson: „Ich erreiche nicht das, was ich möchte, und fange dreimal von vorne an...“ Als das Quartett schließlich vollendet vorlag, hatte Debussy damit ein einzigartiges Zeugnis seines strengen kammermusikalischen Formwillens geschaffen. Durchaus klassisch ist die vierteilige Satzanlage. Aus einem dreistöigen „Urmotiv“ (G-F-D), das den Kopf des Hauptthemas im ersten Satz darstellt, wird das gesamte thematische Material des Werkes entwickelt. Durch diese Ökonomie der Mittel erhält die Komposition eine große gedankliche Einheit, wie andererseits die Beschränkung auf einen thematischen Kern den Komponisten zur Entfaltung seiner Variationskunst veranlaßte. Lebhaft und sehr bestimmt leitet das energische Hauptthema mit dem „Urmotiv“ das Werk ein. Ein mehr lyrisch-besinnliches Seitenthema schafft den Themenkontrast für diesen Sonatensatz, in dem auch noch andere Motivfloskeln zeitweilig Bedeutung gewinnen, wie sich denn hier das klassische Formprinzip mit dem Reihungscharakter der Phantasie überschneidet. Rondoform besitzt das spielerische Scherzo, das ziemlich lebhaft und streng rhythmisch vorzutragen ist. Eine scherzohaft abgewandelte „Urmotiv“ hier erfahren. Die Verwendung der Pizzikatos (mit dem Finger gezupfte statt mit dem Bogen gestrichene Stellen) bringt einen serenadenhaften Ton in das Ganze. Das sanft ausdrucksvolle Andantino weist eine feinnervige, aus dem Kerngedanken abgeleitete Melodik auf. Die innige Gefühlswelt dieses Satzes wird durch die aparte klangliche Nuancierung der häufig angewandten „Dämpfer“ betont. An den energischen Charakter des ersten Satzes knüpft unmittelbar das Finale mit seinem vielfältigen Tempo- und Rhythmuswechsel an. Wieder beruht das musikalische Geschehen auf dem Anfangsmotiv, dazu erinnert der Komponist an Themen aus den vorangegangenen Sätzen, die nun allerdings rhythmisch und harmonisch verändert sind. Das „Urmotiv“ krönt den Schluß des Quartetts.

Francis Poulenc, zu den führenden zeitgenössischen Komponisten Frankreichs gehörend, wurde mit 15 Jahren Lieblingsschüler des spanischen Pianisten Ricardo Viñes, der ihn mit Eric Satie und Georges Auric bekannt machte, zwei Musiker, die auf seine künstlerische Entwicklung größten Einfluß gewannen. 1917 gelangte in Paris in einem avantgardistischen Konzert der Sängerin Jane Bathori sein erstes Werk, die Rhapsodie nègre für Singstimme, Streicher, Klavier, Flöte und Klarinette, zur Uraufführung. Nach dem ersten Weltkrieg trat Poulenc der „Groupe des Six“ bei. Mit Darius Milhaud, der als einer der ersten seine außerordentliche Begabung erkannte, reiste er durch Europa und traf in Österreich mit Alban Berg, Anton von Webern und Arnold Schönberg zusammen. Milhaud sagte nach Kenntnis einiger Frühwerke von Poulenc: „Nach all den impressionistischen Nebeln diese einfache, klare Kunst, die an die Tradition von Mozart und Scarlatti anknüpft – wird sie nicht die nächste Phase unserer Musik sein?“ Der Komponist, der vor allem mit Liedern und Klavierwerken – er ist selbst ein ausgezeichnete Pianist – schnell bekannt wurde, wandte sich frühzeitig dem Theater zu, zunächst dem Ballett und in den vierziger Jahren – mit der Opera buffa „Les Mamelles de Tirésias“ – der Gattung der Oper, die er 1957 um einen Welterfolg bereicherte; mit „Les Dialogues des Carmélites“ nach Georges Bernanos. Das Kriegsgeschehen und Dichtungen von Eluard hatten ihn 1943 zu

einer Kantate, „Figure Humaine“, veranlaßt. 1958 schrieb er nach Jean Cocteau, mit dem er auch neuerdings eng zusammenarbeitete, die einaktige tragédie lyrique „La voix humaine“. In seinem Gesamtschaffen nimmt auch die Kirchenmusik einen wesentlichen Platz ein. Das alles bestätigt die Ansicht Claude Rostands: „Es ist nicht die pianistische Produktion, in der Poulenc sein Bestes gegeben hat. Dies verdient hervorgehoben zu werden, ohne daß man deswegen einer übermäßigen Strenge bezichtigt werden kann. Es sei daran erinnert, daß man ihn von seinen Vokalwerken aus, den Chören und Liedern, beurteilen muß, um sicher zu sein, die tiefere und ganze Bedeutung seiner Kunst nicht verkannt zu haben. Das pianistische Schaffen zeigt uns einen zu ausschließlich ‚charmanten‘ Poulenc, wo doch dieses bemerkenswerte Musikertemperament noch zu anderem berufen ist als zum Gefälligen.“

Darauf sei hier hingewiesen, weil der „gefällige“ Poulenc nur die eine Seite dieser Persönlichkeit ist, an die man sich bisher bei uns vor allem gehalten hat und die auch aus dem heute abend erklingenden Werk des Franzosen zu uns spricht. Das zwischen 1932 und 1939 geschriebene Sextett für Klavier, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn spiegelt die ganze stilistische Entwicklung wider, die der Komponist durchlaufen hat. Deutlich ist im Klanglichen die Herkunft vom Impressionismus spürbar, zugleich zeigt das Werk Spuren jener Hinwendung zur Zirkus- und Ballettmusik, die er in den zwanziger Jahren vollzog, und schließlich waltet darin die klassizistische Formgesinnung, die das Hauptmerkmal seiner künstlerischen „Haltung“ ist. In der Nachfolge Faurés, Debussys und Ravel's bemüht sich Poulenc um die Bereicherung des melodischen Elements der französischen Musik. Die Melodie triumphiert denn auch in diesem entzückenden Kammermusikwerk über die mannigfaltigen Reize des Rhythmischen, ja bestimmt Ausdruck und Form der Komposition. Die abwechslungsreichen thematischen Gedanken der drei locker gefügten, übersichtlichen Sätze sind gekennzeichnet durch Frische der Erfindung, durch ihre geistreich-ironische Unterhaltsamkeit und nicht zuletzt durch die Unbekümmertheit, mit der scheinbare „Gassenhauer melodien“ verschmolzen werden. „Bei Francis Poulenc, dem Bewunderer Chopins und Debussys, vermählt sich das Helle und Klare mit dem Sensiblen; vom Motorischen beflügelte Spielfreude schließt die ‚douce mélancolie‘ nicht aus“, sagte einmal Armand Hiebner. Neben der Vöhherrschaft des Melodischen bestimmt aber auch die Freude des Komponisten am Klang, an anmutig-malvollen, sinnlichen Klängen den Charakter des Sextetts, in welchem dem Klavier eine brillante Aufgabe zugewiesen ist, namentlich in dem mehrgliedrigen ersten Satz (Allegro vivace). Dreiteilig ist der knappe Mittelsatz angelegt, ein Divertissement-Andantino, d. h. eine musikalische Unterhaltung. Episodenreich-kurzweilig zeigt sich das Finale (Prestissimo). „Es ist das ewig französische Klassische, das in den Klängen der Musik“ Poulencs weiterlebt (Hiebner).

D./U. Härtwig

LITERATURHINWEISE:

- Joh. Fr. Fuchs, in „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“,
 Bd. 3, Kassel 1955
 Petzold: G. Ph. Telemann – Ein Musiker aus Magdeburg
 Scrobel: C. Debussy (Zürich 1940)
 Poulenc, in „Neue Musik in der Entscheidung“ (Mainz 1954)

Mitteilungen

Im 6. Philharmonischen Konzert am 25., 26. und 27. Januar 1963 gastiert das Städtische Sinfonieorchester Prag unter seinem Dirigenten Vaclav Neumann mit dem Prager Geiger Stanislav Srp. Diesem Austauschgastspiel im Rahmen des Freundschaftsvertrages der beiden Orchester waren drei Konzerte der Dresdner Philharmonie in Prag und Pilsen im November 1962 vorausgegangen.

Generalmusikdirektor Kurt Masur, der Chefdirigent der Komischen Oper Berlin, leitet als Gast das 6. Zyklus-Konzert am 2. und 3. Februar 1963.

Branka Musulin spielt im 9. Außerordentlichen Konzert am 9. und 10. Februar 1963 das Klavierkonzert in d-Moll KV 466 von W. A. Mozart und das 4. Klavierkonzert in G-Dur von L. v. Beethoven.

Die Londoner Covent Garden Opera plant eine Aufführung der Oper „Der goldene Hahn“ von Rimski-Korsakow. Eine Suite aus dem selten gespielten Werk brachte das 2. Zyklus-Konzert der Philharmonie.

Der Dirigent Karl Elmendorff ist am 21. Oktober 1962 im Alter von 71 Jahren verstorben. Er genoß als Leiter der Dresdner, Berliner und Münchner Staatsopern sowie als langjähriger Gastdirigent der Bayreuther Festspiele großes Ansehen, besonders als Interpret der Werke Richard Wagners.

Professor Bernhard Paumgartner konnte am 14. Oktober 1962 seinen 75. Geburtstag begehen. Er war von 1917 bis 1938 und von 1945 bis 1959 Leiter des Salzburger Mozarteums und ist noch heute als Präsident der Salzburger Festspiele tätig.

Der Pianist Mieczyslaw Horszowski wurde anläßlich seines 70. Geburtstages mit einem Festival in Zermatt (Schweiz) geehrt. Vor 1933 gastierte er unter Fritz Busch in Dresden.

Am 2. Dezember 1962 verstarb in Moskau der Verdiente Künstler der RSFSR Professor Nikolai Anossow, Leiter der Staatlichen Philharmonie Moskau und Lehrer am Tschaikowski-Konservatorium. Professor Anossow dirigierte 1955 und 1959 als Gast die Dresdner Philharmonie.

Vorankündigung:

Nächster Kammermusikabend am
Dienstag, dem 19. März 1963, 19.30 Uhr,
im Steinsaal des Deutschen Hygiene-Museums
Anrecht D und Freiverkauf