



Frankfurter
Museums-Gesellschaft e.V.

Spielzeit 1995/96

Alte Oper Großer Saal

5. Sonntags-Konzert

Sonntag, 14. Januar 1996, 11 Uhr

5. Montags-Konzert

Montag, 15. Januar 1996, 20 Uhr

Frankfurter
Museums-
orchester

Rudolf Buchbinder

Klavier

Sylvain Cambreling

Dirigent



Sylvain Cambreling

Joseph Haydn

1732–1809

Sinfonie Nr. 26 d-Moll

„Lamentatione“

Allegro assai con spirito

Adagio – Chorale

Menuet

Igor Strawinsky

1882–1971

Movements (1958/59)

für Klavier und Orchester

Wolfgang Amadeus Mozart

1756–1791

Klavierkonzert A-Dur KV 488

Allegro

Adagio

Allegro assai

– Pause –

Igor Strawinsky

Le Sacre du Printemps

„Bilder aus dem heidnischen Rußland
in zwei Teilen“

Die Anbetung der Erde

Das Opfer

Rudolf Buchbinder, Klavier

Frankfurter Museumsorchester

Leitung: Sylvain Cambreling

Zu den Konzerten finden im Hindemith-Saal Einführungsvorträge von Paul Bartholomäi statt. Sonntag: 10.15 Uhr; Montag: 19.15 Uhr

Aus rechtlichen Gründen ist es untersagt, während des Konzerts Bild- und Tonträgeraufnahmen zu machen. Das Bild- oder Tonmaterial kann von Beauftragten des Vorstands der Frankfurter Museums-Gesellschaft eingezogen werden.

J. Haydn: Symphonie Nr. 26 d-Moll „Lamentatione“

Die Ende der 1760er Jahre entstandene *Symphonie d-Moll* von Joseph Haydn ist unter zwei verschiedenen Titeln bekannt, die sich im Grunde genommen ausschließen: Dem in mehreren frühen Ausgaben erscheinenden Titel „Weihnachtssymphonie“ steht die in dem ältesten uns bekannten (im Kloster Herzogenburg in Österreich aufbewahrten) Manuskript gewählte Bezeichnung „Passio et Lamentatio“ gegenüber, die sich heutzutage durchgesetzt hat und für die es – wie zu sehen sein wird – einsichtige musikalische Gründe gibt. Denn während der Titel „Weihnachtssymphonie“ nur Sinn erhält, wenn man – so wie Karl Geiringer – vermutet, daß die dreisätzig Symphonie ursprünglich von einer heute verschollenen, weihnachtlichen Pastorele beschlossen wurde, erklärt sich die konkurrierende Bezeichnung direkt aus dem thematischen Material des ersten und zweiten Satzes: Haydn zitiert hier mittelalterliche Passionsgesänge, die er nachweislich einer Ausgabe eines seit dem sechzehnten Jahrhundert weitverbreiteten Passionsspiels entnahm. H.C. Robbins Landon konnte in der Klosterbibliothek von St. Florian ein gedrucktes Exemplar jener Gesänge aus dem Jahre 1763 auffindig machen, in dem sich exakt jene im ersten Satz von den beiden Oboen vorgetragene Seitensatzthematik fand. Angesichts dieses Fundes dürften die Eintragungen der Herzogenburger Handschrift (die jenen Seitensatz durch Bemerkungen wie: Evangelist, Christus oder Juden untergliedert) mehr sein als eine freie Zutat: Landon folgert – wohl zu Recht –, daß hier direkt das Passionsgeschehen musikalisch illustriert werden soll. Der stürmische, in Synkopen dahinjagende Hauptgedanke des Kopfsatzes sowie die an ihn anschließenden Seufzerfiguren hätten demnach die Funktion einer den Passionsweg vorbereitenden Einleitung. Die wiederum von den beiden Oboen vorgetragene Thematik des langsamen Satzes entstammt der „Lamentatio Jeremiae“ desselben Passionsdruckes. In ihrer

steigenden und fallenden Kadenz von *f* nach *b* weist diese Lamentatio große Ähnlichkeiten zu der Melodieführung der im ersten Satz verwendeten Quelle auf. Der Gebrauch von Zitaten beschert Haydn also motivische Querverbindungen, die wohl kaum unbeabsichtigt sein dürften! Die Tonrepetitionen auf den Worten *Lamentatio Jeremiae* der Vorlage erhalten durch Haydns kompositorischen Zugriff nun aber eine Wirkung, die an Tiefgründigkeit kaum zu überbieten ist: Das *a*, das in den Oboen gegen Ende des Satzes zwölf(!) Zählzeiten lang erklingt, wird von ihm zwar harmonisch eingehend beleuchtet (F-Dur, d-Moll, A-Dur), die monotonen Figuren der Streicher unterstützen jedoch jenen durch die Tonrepetition vermittelten Eindruck einer eigentümlichen Statik; der Augenblick, in dem dieser quasi zeitlose Schwebeszustand verlassen wird und das endlos gehaltene *a* in ein auf *g-Moll* bezogenes und von einer wundervollen Verzierung eingeleitetes *b* hinübergleitet, dürfte wohl zu den ganz großen Momenten Haydnscher Symphonik zu zählen sein.

Angesichts der hier kurz angedeuteten Hintergründe scheint es durchaus naheliegend, in der schreitenden Achtelbewegung der tiefen Streicher ein Sinnbild des Passionsweges zu sehen; innerhalb der weltlichen Gattung der Symphonie wäre dies wohl ein singuläres Ereignis.

Das die Symphonie beschließende *Menuet* ist frei von inhaltlichen Bezügen, wengleich sowohl die Tonart als auch der äußerst überraschende Wechsel auf den neapolitanischen Sextakkord bereits im dritten Takt deutlich signalisiert, daß hier kein heiterer Tanzsatz vorliegt. Daß Haydn eine Symphonie mit einem Menuett beschließt, ist für sein Komponieren in den sechziger Jahren keineswegs ungewöhnlich (vgl. etwa die *Symphonie Nr. 18* (1762/4), die ebenfalls nur dreißig ist und mit einem *Tempo di minuetto* schließt).

Igor Strawinsky: „Movements“ für Klavier und Orchester

Im Jahre 1953 überraschte Igor Strawinsky die musikalische Welt mit der Übernahme der Schönbergschen Technik des „Komponierens mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“, jenes Verfahrens also, dem er seit dessen Entstehung

zu Beginn der zwanziger Jahre kritisch gegenübergestanden hatte und zu dem seine eigenen Werke von zahlreichen Interpreten als genaues Gegenstück angesehen wurden. So überraschend die plötzliche Hinwendung zur Dodekaphonie (besonders nach einem Werk wie der 1951 uraufgeführten Oper *The Rake's Progress*, das noch ganz im Banne neoklassizistischen Musikdenkens gestanden hatte) den Zeitgenossen aber auch erschienen sein mag: Der geschichtliche Rückblick zeigt, daß Strawinskys zwölftönige Werke (zu denen auch die 1958/59 entstandenen *Movements* gehören) durchaus keinen vollkommen „neuen“ Stil verfolgen, sondern in vielerlei Hinsicht Tendenzen fortführen, die bereits in seinem früheren Schaffen angelegt waren. Was ihn an der Zwölftontechnik reizte, war nicht die Möglichkeit einer radikalen Dynamisierung thematisch-motivischer Arbeit, durch die die expressionistische Ausdrucksemphase Schönbergs eine konstruktive Stützfunktion erhalten hatte. Weit eher dürfte es das in der Dodekaphonie waltende Ordnungsprinzip an sich gewesen sein, das zentralen Prämissen seines musikalischen Denkens entgegenkam. In dem ob seiner handwerklichen Nüchternheit provozierenden, berühmt gewordenen Ausspruch seiner *Musikalischen Poetik*: „Komponieren bedeutet für mich, eine gewisse Zahl von Tönen nach gewissen Intervallbeziehungen zu ordnen“, ließ Strawinsky bereits Ende der vierziger Jahre ein Interesse an Konstellationen erkennen, die den jeweiligen musikalischen Zusammenhang konstituieren und deren Ordnungsfunktionen er in seinen Lebenserinnerungen in einer Weise legitimierte, die einem künstlerischen Credo gleichkam:

„Es ist das Verlangen nach einer Ordnung, ohne die nichts entsteht, während alles zerfällt, wenn sie aufgehoben wird. Jede Ordnung verlangt jedoch einen Zwang, aber man täte Unrecht zu glauben, daß dadurch die Freiheit beschränkt wird. Im Gegenteil, die ‚Haltung‘, der Zwang, tragen dazu bei, sie zu entfalten, sie hindern die Freiheit nur daran, Willkür zu werden.“

Den Anstoß zur Beschäftigung mit der Reihentechnik lieferte zweifellos die intensive Beschäftigung mit dem Werk Anton Weberns (zumal dessen später Schaffensperiode), das Strawinsky Möglichkeiten eines „seriellen“ Komponierens eröffnete, welches nicht von jenem radikalen Ausdruckszwang durchsetzt war, der ihn am Schönbergischen Werk wohl Zeit seines Lebens irritierte.

Auch wenn die *Movements* in jedem Takt unverkennbar nach Strawinsky klingen, ist die Beschäftigung mit Webern hier dennoch überaus deutlich zu spüren.

Zum einen ist auf die extreme Kürze der einzelnen „Sätze“ hinzuweisen: Die fünf Abschnitte dieses Werkes dauern selten länger als zwei Minuten; unterbrochen werden sie von kurzen „Zwischenspielen“, d.h. Abschnitten, in denen das Klavier schweigt und das Orchester zum jeweils neuen Teil überleitet. Auch diese Passagen sind von äußerster Kürze (das Zwischenspiel zum zweiten Teil etwa beträgt nur drei Takte).

Ferner ist auf die radikale Zurücknahme der Polyphonie aufmerksam zu machen. Die „Liquidation des Kontrapunkts“, die Th.W. Adorno am Werk des späten Webern erkannte (vgl. etwa das Streichquartett op.28), ist auch in den

Movements festzustellen. Äußerst charakteristisch sind die vielen punktuellen Klangereignisse, deren Abfolge genauestens gegliedert ist. Im Gegensatz zu Weberns Formdispositionen erscheinen Strawinskys Konzeptionen jedoch leichter faßlich und sind oftmals bereits beim ersten Hören nachzuvollziehen. So findet sich im vierten Satz eine sukzessive Abwechslung einzelner instrumentaler Schichten, die zweimal identisch wiederholt wird und auf diese Weise eine Dreiteiligkeit konstituiert: Den sich über einem hohen Streicherorgelpunkt erhebenden, quasi eröffnenden Flötensignalen folgt ein kurzer Klaviermonolog, der von einer Klangfläche der tiefen Streicher abgelöst wird; mit einer winzigen Geste des Klaviers schließt der Abschnitt, an den mit einem (deutlich variierten) Flöteneinsatz der zweite unmittelbar anschließt.

Die in diesem Satz zu beobachtende Konstruktivität von Farbwerten und Klangregistern ist ein weiteres Merkmal, das die *Movements* mit Webern verbindet und das in allen Sätzen in jeweils modifizierter Form zu beobachten ist. Die bewußte Akzentuierung des Parameters *Klangraum*, die auch für das Webernsche

GRABMALE seit 1864

F. HOFMEISTER

MARMOR- UND GRANITWERK
ORBER STRASSE 38, 60386 FRANKFURT AM MAIN

AUSSTELLUNG
ECKENHEIMER LANDSTRASSE 199-210

TELEFON (069) 41 10 35 TELEFAX (069) 41 60 52

EIGENE HERSTELLUNG VOM ROHBLOCK BIS ZUR AUFSTELLUNG AUF ALLEN
FRIEDHÖFEN DER BUNDESREPUBLIK

Werk so überaus charakteristisch ist, äußert sich wohl besonders in den großen Registersprüngen des ersten Satzes. Als Gegenstück zu den gewaltigen Intervalldistanzen, zumal des Soloinstrumentes, fungiert hier ein Orgelpunkt der Celli, der genau in der Mitte des Satzes (vor der Wiederholung des einleitenden Abschnittes) steht und der wie eine stabilisierende Achse innerhalb eines bewegten Registerspiels erscheint.

Auf die vielfältigen Operationen, die Strawinsky der sich in den ersten beiden Takten des Werkes vollständig präsentierenden Zwölftonreihe angedeihen läßt, sei hier nicht näher eingegangen. Erwähnt sei aber, daß Strawinsky, für den die *Movements* „im Konstruktiven weiter als alles [sc.gingen], was ich sonst geschrieben habe“, auch die rhythmische Faktur des Werkes mitunter (nicht durchgängig) seriellen Prinzipien unterwarf.

W. A. Mozart: Konzert für Klavier und Orchester KV 488

Mozarts *Klavierkonzert A-Dur* KV 488 entstand im Frühjahr 1786 in Wien, zu jener Zeit also, in der der Komponist mit der Arbeit an der *Hochzeit des Figaro* beschäftigt war. Es trägt alle Merkmale, die für die Instrumentalkonzerte des reifen Mozart charakteristisch sind (sieht man einmal von der Tatsache ab, daß es das vielleicht entscheidende Merkmal der späten Solokonzerte Mozarts ist, daß jedes für sich eine inkommensurable Einheit darstellt, die nicht auf einen Idealtypus zu reduzieren ist).

Wie in zahlreichen seiner in der Tonart A-Dur stehenden Werke (vgl. etwa das *Klarinettenkonzert* KV 622, das *Streichquartett* KV 464 oder die *Symphonie* KV 201) verzichtet Mozart auch in diesem Werk auf eine deutliche Kontrastierung der den einleitenden Kopfsatz beherrschenden Themen. Dennoch gelingt es ihm, innerhalb eines engen dynamischen und stimmungsmäßigen Rahmens thematische Gestalten von außerordentlichem Profil und unverkennbarer Eigenart zu exponieren. Während das achttaktige Hauptthema von einem durchgängigen, in Viertelnoten verlaufenden Puls getragen wird (der sich nur in den letzten beiden Takten in eine Achtelbewegung auflöst), besteht das Fundament des rhythmisch fließender gestalteten zweiten Themas im wesentlichen aus ruhigen Harmoniefortschreitungen (der schnellste Akkordwechsel folgt hier nach einer halben Note).

Unmittelbar auffallend ist schon im ersten Orchestertutti die besondere Dramaturgie, mit der Mozart den Streichersatz und die Bläserstimmen (Flöte, Klarinette, zwei Fagotte und Hörner) teilweise chorisch abwechseln läßt (so wird das nur von Streichern vorgetragene Hauptthema zunächst von den Bläsern alleine wiederholt, um im zweiten Teil der zur Neuntaktigkeit erweiterten Periode ein zweitaktiges, blockartiges Zwiegespräch mit den Streichern zu beginnen) sowie teilweise zu einer „symphonischen“ Tuttiwirkung verbindet. Das konzertierende Prinzip zwischen Solo und Tutti wird hier – wie in nahezu allen späten Mozartkonzerten – also erweitert durch einen „Wettstreit“ auch der einzelnen Orchestergruppen untereinander.

Wenn Sie Ihren persönlichen Stil an besonderen künstlerischen Leistungen orientieren ...

... dann sollten Sie auch bei Ihrer Vermögensberatung besondere Kreativität verlangen.
Niederlassung Frankfurt, Neue Mainzer Straße 76, 60311 Frankfurt am Main, Tel. (069) 718-0.

BHF-BANK

Im zweiten Orchestertutti (nach dem Ende der Klavierexposition) bringt Mozart ein besonderes Beispiel seiner formalen Phantasie: entgegen jeder Lehrbuchregel folgt hier auf die ersten sechs im Tutti vorgetragene Fortetakte ein drittes Thema. Dessen metrische Ordnung erscheint leicht verschleiert und versetzt den Hörer auf diese Weise in einen wunderbaren Schwebeszustand. Dieses Thema beherrscht nun die Durchführung über weite Strecken und wird – hier zeigt sich Mozarts hochentwickelter Sinn für Proportion – vor der Solokadenz wieder aufgegriffen.

Der langsame Satz führt in die für Mozart äußerst ungewöhnliche Tonart *fis-Moll*. Die besondere Schönheit des sicilianohaft anhebenden Klavierthemas teilt sich wohl unmittelbar mit; erwähnt sei dennoch das plötzliche „Ausscheren“ der Baßstimme aus ihrem Klangregister im zweiten Takt: Während die Melodie im Diskant auf dem zweigestrichenen *gis* hängenbleibt, stürzt die Unterstimme eine kleine None abwärts. So wird die friedlich-melancholische Stimmung des ersten Taktes gleich zu Beginn jäh aufgebrochen und eine Gefühlsebene berührt, die dem liedhaften, melodischen Gestus Züge tiefer Tragik verleiht.

Wie in vielen Schlußsätzen kombiniert Mozart auch in diesem Konzert die Rondoform mit Elementen des Sonatensatzes. Deutlicher als in den beiden vorangegangenen Sätzen steht nun der Aspekt der Virtuosität im Vordergrund. Der fröhlich-beschwingte Grundcharakter des Hauptthemas wird auch hier allerdings immer wieder von Momenten leichter Verhaltensweise und Melancholie abgelöst, Momenten mithin, die für den Gesamtklang dieses Konzertes so überaus prägend sind.

Igor Strawinsky: Le Sacre du Printemps

Im Frühjahr des Jahres 1910, noch während der Arbeit an seinem Ballett *Der Feuervogel*, hatte Strawinsky die Vision eines großen heidnischen Fruchtbarkeitsrituals: Alte, weise Männer sitzen im Kreis und schauen dem Todestanz eines

jugen Mädchens zu, das geopfert werden soll, um den Gott des Frühlings gnädig zu stimmen. Diese Idee – sie formuliert im Kern den Inhalt von *Le Sacre du Printemps* – teilte der Komponist einige Monate später seinem Freund, dem Maler und Bühnenbildner Nikolas Roerich mit, legte mit diesem die szenischen Abläufe des späteren Balletts genauer fest und versuchte, seine künstlerische Grundidee näher zu präzisieren. In einer der in diesem Arbeitsstadium entworfenen Handlungsskizzen heißt es:

„*Le Sacre du Printemps* ist ein musikalisch-choreographisches Werk. Es sind Bilder aus dem heidnischen Rußland, innerlich zusammengehalten von einer Hauptidee: dem Geheimnis des großen Impulses der schöpferischen Kräfte des Frühlings.“

Zweifellos verbirgt sich in dieser Zielsetzung, die Strawinsky in späteren Jahren unter dem Stichwort des Barbarismus den Vorwurf extremer Subjektfeindlichkeit und einer Verherrlichung des Kollektiven einbrachte, ein Stück individueller Biographie. In seinen Gesprächen mit dem amerikanischen Dirigenten und Musikschriftsteller Robert Craft antwortete der Komponist auf die Frage, was er in Rußland am meisten geliebt habe: „den wilden russischen Frühling, der in einer Stunde zu beginnen schien und wie ein Aufbrechen der ganzen Erde war. Das war das wunderbarste Erlebnis in jedem Jahr meiner Kindheit.“

Diese Grunderfahrung mag die ungeheure Wucht, mitunter gar Brutalität erklären, die Strawinskys Schilderung des Frühlingserwachens beherrscht und die uns – an lange Übergangsperioden gewohnte – Mitteleuropäer vielleicht zunächst befremdet: Der plötzliche Durchbruch der erneuernden und lebensspendenden Kraft läßt keinen Raum für jene warmen und zärtlichen Töne, die in den Frühlingshuldigungen unserer Längengrade so häufig eine Parallele zwischen Naturgeschehen und aufkeimender Lebensbejahung des künstlerischen Ichs zum Ausdruck bringen. Die Gewalt von Strawinskys Frühling ist so groß, daß sie jede subjektive Bespiegelung ausschließt.

Strawinskys Intention, die subjektübersteigende elementare Urkraft des Naturerwachens künstlerisch zu gestalten, ist mehr als nur ein äußerer Handlungsrahmen: In noch höherem Maße als im Ballett *Petruschka* (das Strawinsky 1911, im Zeitraum zwischen der erwähnten Fixierung des *Sacre-Sujets* und dem Beginn von dessen musikalischer Ausarbeitung komponierte) konvergieren hier szenische Vision und musikalische Zielsetzung. Die Entfesselung der Naturkraft wird nicht „dargestellt“ (im Sinne programmatischer Schilderung), sondern findet ihre Entsprechung in der Idee einer Entfesselung musikalischer Urkraft. In seinem bedeutenden Buch *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein* hat der Dirigent Ernest Ansermet die Fähigkeit, Musik zum „unmittelbaren Ausdruck des Lebens“ zu machen, zum wichtigsten Merkmal Strawinskyschen Komponierens erklärt. Ausgehend von einer in Strawinskys Autobiographie mitgeteilten Episode (in der der Komponist das Erlebnis eines alten, vor sich hinsingenden Bauern als zentrale musikalische Erfahrung seiner Kindheit beschreibt) verweist Ansermet auf die „Bedeutung erfühlbarer Bilder“ für

Strawinskys Musik. Seiner Ansicht nach wäre Strawinsky nicht „von der Art Musik, die der greise Bauer machte ... fasziniert gewesen, hätte er nicht ... die Äußerung einer bestimmten Seinsweise wahrgenommen, die dem Wahrgenommenen an sich einen transzendenten Sinn verlieh und im Sein des Greises ihre Entsprechung fand. Denn die transzendente Bedeutung des Erfühlbaren erstreckt sich weit über das Musikalische hinaus; und in dem Schaustück, das der Greis geboten, trug alles zu dieser Bedeutung bei: seine Gestalt, die Landschaft, der Harzgeruch. ... und Strawinsky wurde von ihr [sc. der Musik] berührt, weil er im *erfühlbaren Bild*, das sowohl körperliche Geste und Rhythmus als auch Gesang war, den unmittelbaren Ausdruck des Lebens erkannte.“

Mit Ansermets Schlußfolgerung läßt sich die große Faszination erklären, die die Gattung des Balletts für Strawinsky Zeit seines Lebens besessen hat: Es war nicht einfach nur die Dominanz des rhythmischen Parameters, die zur choreographischen Gestaltung einlud (interessanterweise hat sich Strawinsky über die Bestrebungen Waslaw Nijinskys – der im Auftrag Sergej Diagilews die Choreo-

graphie bei der skandalumwitterten Pariser Uraufführung des *Sacre* im Mai 1913 übernommen hatte – , die rhythmische Struktur der Musik durch „bloßes Nachzeichnen der musikalischen Linie und Akzente“ zu verdoppeln, negativ geäußert). Eher ließe sich umgekehrt sagen, daß Strawinskys Musik selbst bereits einem „körperlichen“ Grundimpuls folgt und Niederschlag einer Bewegungserfahrung ist, zu deren vollgültiger Realisierung sie der Choreographie bedarf.

Wie stark Strawinskys musikalische Gestaltung körperlich-gestisch empfunden ist, enthüllt bereits der erste Ton des *Sacre*: Das zweigestrichene *c*, von dem aus das solistisch einsetzende Fagott seine fünftönige Melodie entfaltet, offenbart in seiner hohen (äußerst unangenehm zu spielenden) Lage jene gespannte Anstrengung, derer die Natur zu ihrem elementaren Durchbruch bedarf (der Dirigent Igor Markewitsch entwarf in seiner Einführung zum *Sacre* das Bild eines Pflanzenschößlings, der sich mit Energie seinen Weg ins Leben bahnt). Strawinsky stellt diese Anstrengung nicht dar; er läßt sie vielmehr in dem gequält klingenden Fagottregister leibhaftige Wirklichkeit werden.

Der Unvermitteltheit, in der sich der Durchbruch des Elementaren Raum verschafft, entspricht eine kompositorische Technik, die alle Abschnitte des *Sacre* beherrscht und die wir auch bei der Beschäftigung mit dem vierten Satz der *Movements* (s.o.) beobachten konnten: die Montage. Strawinsky komponiert kaum Übergänge, sondern konstruiert ein Netz unterschiedlicher Bewegungsformen und Klangflächen, die unvorbereitet ineinander übergehen. Die berühmten stampfenden Akkorde der auf die *Introduction* folgenden *Danses des Adolescents* werden nach acht Takten plötzlich von einer pendelnden Achtelfigur des Englischhorns abgelöst, um vier Takte später ebenso unvermittelt wieder ihren unerbittlichen, metrisch irregulären Puls aufzunehmen.

Auch in der Gesamtgliederung zeigt sich in *Le Sacre du Printemps* das Bestreben nach einer schnitthaften Gestaltungsweise; auch wenn Strawinsky gelegentlich Motive wiederaufgreift (so taucht das in den *Danses des Adolescents* erklungene getragene Trompetenthema im Orchestertutti der *Rondes Printanières* wieder auf), herrscht doch der „Eindruck einer Folge von in sich mehr oder weniger einheitlichen, gegeneinander aber deutlich unterschiedenen Abschnitten“ vor (Volker Scherliess).

Die einstmals als exzeptionell angesehenen Schwierigkeiten einer Aufführung des *Sacre* haben sich angesichts heutiger Partituren (etwa von Bernd Alois Zimmermann, Pierre Boulez oder – in jüngerer Zeit – Brian Ferneyhough) vielleicht etwas relativiert; geblieben ist jedoch die Radikalität (um nicht zu sagen: Schonungslosigkeit), mit der in diesem Werk die traditionellen formalen, harmonischen und rhythmischen Vermittlungskategorien der Idee einer Freisetzung musikalischer Elementarkraft geopfert werden. Vielleicht ist *Le Sacre du Printemps* Strawinskys modernstes Werk.

Texte: Wolfgang Lessing

Rudolf Buchbinder

Rudolf Buchbinder studierte bereits als Elfjähriger bei dem Wiener Klavierpädagogen Bruno Seidhofer. Nach seinem Studium trat er zunächst kammermusikalisch, dann in zunehmendem Maße solistisch auf. Seine umfangreiche Konzerttätigkeit führte ihn in alle Musikzentren Europas, der USA, Japans, Südamerikas und Australiens. Rudolf Buchbinder ist regelmäßig Gast bei großen Festspielen und musiziert mit allen bedeutenden Spitzenorchestern und Dirigenten. Sein Repertoire umfaßt die klassisch-romantische Literatur sowie zahlreiche Kompositionen des 20. Jahrhunderts. Die Vielfalt seines Repertoires dokumentieren zahlreiche CD-Einspielungen; für die Aufnahme des Klaviergesamtwerks von Haydn wurde er mit dem „Grand Prix du Disque“ ausgezeichnet. Zum wichtigsten Anliegen wurde für Rudolf Buchbinder die zyklische Wiedergabe aller 32 Sonaten Beethovens.

Druckerei
und
Verlag
Otto
Lembeck

Leerbachstraße 42

60322 Frankfurt am Main

Telefon (069) 17 00 84-0

Telefax (069) 7 24 13 89

CD-Empfehlungen:

Joseph Haydn, Sinfonie Nr. 26 d-Moll „Lamentatione“

Hogwood/Academy of Ancient Music

Dec 440 222-2

Pinnock/English Concert

DG 435 001-2

Igor Strawinsky, Movements

Mustonen/Ashkenazy/Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Dec 440 229-2

Wolfgang Amadeus Mozart, Klavierkonzert A-Dur KV 488

Zacharias/Zinman/Staatskapelle Dresden

EMI 567-478 243-2

Igor Strawinsky, Le Sacre du Printemps

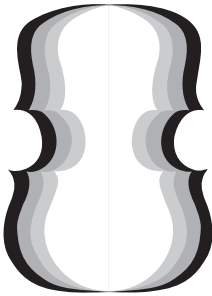
Maazel/Cleveland Orchestra

Ina Te 80 054

Ina Te 82 001

Ozawa/Chicago Symphony Orchestra

BMG 74321 21 298-2



Wir laden Sie ein, Mitglied der
FRANKFURTER MUSEUMS-GESELLSCHAFT E.V.
zu werden.

Nähere Informationen erteilt Ihnen die Geschäftsstelle,
Goethestraße 25, 60313 Frankfurt am Main.

Tel.: (0 69) 28 14 65, Fax: (0 69) 28 94 43

GDA Wohnstift Frankfurt am Zoo

Waldschmidtstraße 6, 60316 Frankfurt

Telefon (0 69) 4 05 85-0 (Zentrale)
Telefon (0 69) 4 05 85-102 (Vermietbüro)
Fax (0 69) 4 05 85-405

Im Alter aktiv leben – sicher wohnen.

VORANZEIGE

6. Sonntags-Konzert/Montags-Konzert

4./5. Februar 1996, 11/20 Uhr
Alte Oper, Großer Saal

Thomas Zehetmair, Violine
Alan Gilbert, Dirigent

André Jolivet, Fanfares pour Britannicus
Franz Schubert, Rondo A-Dur D 438 für Violine und Streicher
Karl Amadeus Hartmann, Concerto funèbre für Solovioline und Streicher
Franz Schubert, Sinfonie Nr. 2 B-Dur D 125

Einführungsvortrag: Paul Bartholomäi
45 Minuten vor den Konzerten im Hindemith-Saal

4. Kammermusik-Konzert

Mittwoch, 7. Februar 1996, **20 Uhr**
Alte Oper, Mozart-Saal

Keller Quartett

Arthur Honegger, Streichquartett Nr. 2 – 1935
György Kurtág, Offizium Breve op. 28
Joseph Haydn, Streichquartett B-Dur op. 76/4
Ludwig van Beethoven, Große Fuge für Streichquartett B-Dur op. 133

Vorverkauf von Einzelkarten: jeweils ab 1 Monat vor dem Konzerttermin.

Vorverkaufsstellen: Alte Oper, Opernplatz, Telefon 1340400; Kartenkiosk Sandrock, U-Bahn-Passage Hauptwache, Telefon 283738 und 20115/6 sowie weitere Vorverkaufsstellen der Alten Oper Frankfurt.

Eine Viertelstunde vor Konzertbeginn und gegen Vorlage des Ausweises erhalten Schwerbeschädigte Karten mit 50% Ermäßigung, Schüler und Studenten die Karte zu einem Einheitspreis von DM 15,-.

An unsere Abonnenten

Sollten Sie ein Konzert nicht besuchen können, werden wir Ihre Plätze gern den Vorverkaufsstellen aufgeben. Wir bitten in diesem Fall um ihren Anruf.

Letzter Termin für das Sonntags-Konzert am Freitag davor 12 Uhr, für das Montags-Konzert und den Kammermusik-Abend am Konzerttag bis 12 Uhr.

FRANKFURTER MUSEUMS-GESELLSCHAFT E.V.

Telefon 069/28 14 65