

Frankfurter  
Museums-Gesellschaft e.V.

Spielzeit 1995/96

Alte Oper    Großer Saal

**8. Sonntags-Konzert**

Sonntag, 28. April 1996, 11 Uhr

**8. Montags-Konzert**

Montag, 29. April 1996, 20 Uhr

Frankfurter  
Museums-  
orchester

**Tzimon Barto**

Klavier

**Franz Mayer**

Baß-Bariton

**Figuralchor Frankfurt**  
**Frankfurter Singakademie**

**Zdenek Macal**

Dirigent



*Zdenek Macal*

Zdenek Macal genießt international den Ruf eines brillanten Dirigenten mit großem Einfühlungsvermögen. In Brünn geboren, erhielt er mit vier Jahren den ersten Violinunterricht und besuchte später das Musikkonservatorium seiner Heimatstadt. Sein Studium beendete er 1960 an der Janáček Musikakademie mit höchsten Auszeichnungen. 1965 gewann er den Internationalen Dirigierwettbewerb von Besançon und 1966 den Mitropoulos Wettbewerb in New York. Als Gastdirigent hat er weltweit führende Orchester dirigiert. Zdenek Macal war Chefdirigent der Prager Symphoniker und bekleidete weitere Chefpositionen in Europa, USA und Australien. Seit 1986 ist er Musikdirektor des Milwaukee Symphony Orchestra, mit welchem er erfolgreiche Tourneen innerhalb der USA und nach Japan unternahm.

*Modest Mussorgskij*  
1839–1881

Der Traum des Bauernburschen Grizko  
„Die Nacht auf dem kahlen Berge“  
für Baritonsolo, Chor und Orchester  
aus: Der Jahrmarkt von Sorotschinzij  
(instrumentiert von Wissarion Schebalin)  
Allegro

*Sergej Prokofjew*  
1891–1953

Klavierkonzert Nr. 2 g-Moll op. 16  
I Andantino  
Allegretto  
II Scherzo  
Vivace  
III Intermezzo  
Allegro moderato  
IV Finale  
Allegro tempestoso

– Pause –

*Peter Tschaikowsky*  
1840–1893

Sinfonie Nr. 4 f-Moll op. 36  
I Andante sostenuto – Moderato con anima  
II Andantino in modo di canzona  
III Scherzo – Pizzicato ostinato  
Allegro  
IV Finale – Allegro con fuoco  
Andante

Tzimon Barto, Klavier  
Franz Mayer, Baß-Bariton

Figuralchor Frankfurt, Einstudierung Alois Ickstadt  
Frankfurter Singakademie, Einstudierung Karl Rarichs

Frankfurter Museumsorchester  
Leitung: Zdenek Macal

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.

Modest Mussorgskij: Der Traum des Bauernburschen Grizko  
„Die Nacht auf dem kahlen Berge“  
für Baritonsolo, Chor und Orchester

Die im heutigen Konzert erklingende Fassung von Mussorgskijs „Nacht auf dem kahlen Berge“ ist nicht mit der bekannten, gleichnamigen Bearbeitung für großes Orchester von Nikolaj Rimskij-Korsakow zu verwechseln, obgleich sie mit jener ein hohes Maß an Übereinstimmung verbindet.

Es würde zu weit führen, die selbst für Mussorgskij ungewöhnlich komplizierte Entstehungsgeschichte dieser Version im einzelnen nachzuzeichnen. Dennoch sei auf einige Stationen hingewiesen:

Von 1860 an hatte Mussorgskij mehrere Versuche unternommen, sich dem der altrussischen Mythologie entnommenen Stoffkreis (dessen Zentrum der alljährliche Tanz der Hexen in der Johannisnacht bildet) anzunähern. 1866 begann er – wie Rimskij-Korsakow in seiner Autobiographie mitteilte –, „unter dem Einfluß von Liszts ‚Totentanz‘“, ein symphonisches Orchesterwerk zu komponieren, über das er seinem Freund V. Nikolsky im Juli 1867 folgende Mitteilung machte:

„Die Hexen – ein vulgärer Titel, sozusagen ein Spitzname für meine Komposition, ist in Wirklichkeit ‚Die Johannisnacht auf dem kahlen Berge‘ ... Wenn mein Gedächtnis mich nicht täuscht, pflegten die Hexen auf diesem Berge zusammenzukommen, trieben ihren Schabernack und erwarteten ihren Herrn – Satan. Bei seiner Ankunft bildeten sie einen Kreis um den Thron, auf dem er in Form eines Ziegenbocks saß, und sangen sein Lob. Als Satan durch ihren Preisgesang genügend in Leidenschaft versetzt worden war, gab er den Befehl

für den Sabbath, wobei er für sich selbst die Hexen auswählte, die seinen Sinn fesselten. – Das ist also, was ich getan habe. An die Spitze der Partitur habe ich den Inhalt gesetzt: 1. Versammlung der Hexen, 2. Satans Zug, 3. Widerliche Verherrlichung Satans und 4. Sabbath. ... Form und Charakter meines Werkes sind russisch und originell.“

Diese zuletzt geäußerte Meinung teilte leider nicht Milij Alexejewitsch Balakirew, einer der engsten Freunde Mussorgskijs und zugleich das unbestrittene Haupt des berühmten „Mächtigen Häufleins“, jener Verbindung „russisch“ gesinnter Petersburger Komponisten, zu der neben Mussorgskij und Rimskij-Korsakow auch noch César Cui und Alexander Borodin zählten. Balakirew beurteilte das Werk derartig vernichtend, daß Mussorgskij vor einer Veröffentlichung zurückschreckte (erst 1932 wurde in London der Versuch einer Aufführung unternommen; durchgesetzt hat sich diese Version nicht).

Aber trotz dieses Rückschlages spielte die „Nacht auf dem kahlen Berge“ auch weiterhin eine wichtige Rolle in Mussorgskijs Entwicklung: Im Frühjahr 1872 versuchte er die abgelehnte Fassung in ein Ballett zu integrieren, an dem er gemeinsam mit seinen Freunden Rimskij-Korsakow, Borodin und Cui arbeitete. Zu diesem Zweck ergänzte er die Orchesterstimmen um eine Chorpartie, die den Gesang der Hexen und Dämonen darzustellen hatte. Dieses Gemeinschaftsprojekt kam freilich nie zustande. Dennoch scheint die Idee einer Verbindung des Orchesterstücks mit Gesangsstimmen weiter auf ihn eingewirkt zu haben. Seine schriftlichen Aufzeichnungen belegen, daß er im dritten Akt der Oper „Der Jahrmarkt von Sorotschinskij“ wiederum auf das mittlerweile von ihm mehrfach behandelte Thema zurückgreifen wollte.

„Der Jahrmarkt von Sorotschinskij“ – die letzte und unvollendet gebliebene Oper Mussorgskijs – greift auf Gogols gleichnamige Erzählung zurück, die ihrerseits wiederum auf Episoden des volkstümlichen ukrainischen Puppentheaters basiert. Mussorgskij wollte jene Geschichte vom jungen Bauern Grizko, der durch die List eines Zigeuners die schöne Parassja zur Frau gewinnt,

zur Grundlage einer realistischen Volksoper machen (wobei er den Begriff des Realismus so ernst nahm, daß er sich musikalisch um ein weitgehend authentisches ukrainisches Lokalkolorit bemühte). Für den letzten, nicht mehr fertiggestellten Akt hatte er den Plan ins Auge gefaßt, Grizko von einem Hexensabbat träumen zu lassen, der durch das morgendliche Läuten der Dorfkirchenglocke zerstreut wird. Hierzu hatte er auf eine weitere Fassung der „Nacht auf dem kahlen Berge“ zurückgreifen wollen: auf das „Symphonische Intermezzo mit Chor und Ballett“ vom Mai 1880, das in vielen Passagen auf die alte Orchesterfassung zurückgreift und nur in ihrem letzten Abschnitt (dem Glockenläuten) eine Neukomposition darstellt. Diese Fassung liegt nur in einer Version für Chor und zwei Klaviere vor; diese bildete zusammen mit der alten Orchesterfassung die Grundlage sowohl für Rimskij-Korsakows Einrichtung (wobei jener dem späten Intermezzo den Vorzug gab) als auch für die im heutigen Konzert erklingende Instrumentation Wissarion Schebalins. Schebalin gehört neben César Cui und Nikolaj Tscherepnin zu jenen Komponisten, die den „Jahrmarkt von Sorotschinskij“ für die Bühne retten wollten. Seine Bearbeitung gilt vielen als die glücklichste und wird zumal in Rußland am häufigsten aufgeführt. Im Gegensatz zu Rimskij-Korsakows geschmeidiger, stellenweise hochvirtuoser Instrumentierung versuchte Schebalin, sich Mussorgskijs Orchestersprache, die nicht selten durch eine eher stumpfe und wenig glanzvolle Farbgebung auffällt, weitgehend anzunähern. Gerade anhand seiner Fassung der „Nacht auf dem kahlen Berge“ zeigt sich, daß der Verzicht auf ein ausgeprägtes und artifizielles Instrumentalkolorit Mussorgskijs Musik durchaus zum Vorteil gereicht: Die vitalen und mitunter auch derben Züge seiner Tonsprache offenbaren sich hier ungebrochen und lassen etwas von jenem ungekünstelten und unprogrammatischen Folklorismus durchschimmern, der den „russischsten“ Komponisten des „Mächtigen Häufleins“ mit Komponisten wie Janáček und Bartók verbindet.

## Sergej Prokofjew: Konzert Nr. 2 g-Moll op. 16 für Klavier und Orchester

Als im Jahre 1913 Prokofjews zweites Klavierkonzert g-Moll op.16 uraufgeführt wurde, war dessen Schöpfer noch Kompositions- und Klavierstudent am Petersburger Konservatorium. Gleichwohl signalisiert die wilde und ungebärdigte Faktur jenes Werkes deutlich, daß der gerade zweiundzwanzigjährige Komponist innerlich mit der von ihm so abfällig beurteilten „Konservatoriumsluft“ bereits gebrochen hatte. Ja, man ist nach dem Hören dieses Werkes sogar bereit, seiner Autobiographie „Aus meinem Leben“ Glauben zu schenken, nach der er in seiner Studienzeit weder bei Anatol Ljadow (seinem Kontrapunktlehrer) noch bei Nikolaj Rimskij-Korsakow (Instrumentation) auch nur das Geringste gelernt haben will. Beim Lesen dieser Erinnerungen drängt sich mitunter der Eindruck auf, daß es dem jungen

Künstler eine innere Genugtuung bedeutete, seine Lehrer und Studienkollegen, wo er nur konnte, zu provozieren: So wie er Rimskij-Korsakows ärgerliche Ablehnung einer von ihm angefertigten Instrumentation als Bestätigung und Erfolg für sich verbuchen zu können glaubte, so offenbart auch seine genüßliche und ausführliche Beschreibung der Reaktionen auf sein zweites Klavierkonzert, daß ihm der entfachte Skandal eine gewisse Freude bereitet haben muß:

„Es war ziemlich sensationell. Die Hälfte der Hörerschaft applaudierte und die andere Hälfte zischte. Auch die Kritiken waren zwiespältig. ... In einem Feuilleton der ‚St. Petersburger Gazette‘ war zu lesen: ‚Auf dem Podium erschien ein Jüngling, der wie ein Gymnasiast aussah. Es war Sergej Prokofjew. Er setzte sich ans Klavier. Es war, als ob er die Tasten abstaubte und manche dabei, je nach Zufall, hart und trocken niederdrückte. ... Man hörte unwilliges Gemurmel. Ein Paar stand auf und eilte zum Ausgang; ‚Eine solche Musik kann

## **GRABMALE seit 1864**

### **F. HOFMEISTER**

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

AUSSTELLUNG  
ECKENHEIMER LANDSTRASSE 199-201

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

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

einen wahnsinnig machen!‘ Der Raum wurde immer leerer. Der junge Künstler beschloß sein Konzert mit einem erbarmungslos dissonanten Akkord der Blechbläser. Prokofjew verbeugte sich spöttisch, setzte sich wieder hin und spielte eine Zugabe.“

Zweifellos ist dieses zweite Konzert – der Komponist überarbeitete es 1923 und gab ihm seine endgültige Gestalt – weitaus spröder und sperriger als das erste, aber auch als das in den Jahren 1917-21 entstandene dritte Klavierkonzert. Gleichwohl verdichten sich in ihm jene für das Frühwerk (und auch noch für die späteren Pariser Jahre) so überaus kennzeichnenden kompositorischen Eigenarten Prokofjews. Denn hier zeigt sich sehr deutlich die Neigung zu jenem archaischen, gewissermaßen vor-zivilisatorisch anmutenden Tonfall, den er mit dem Strawinsky jener Jahre teilt, der aber bei ihm eine ganz eigentümliche Ausprägung findet: Bereits der erste Klaviereinsatz offenbart jenes unverwechselbare Idiom, das einerseits leere Quint- und Quartklänge bevorzugt (von ihnen geht eine eigentümliche, bewußt intendierte Primitivität aus), sowie eine Vorliebe für jähe und unvermittelte chromatische Rückungen bezeugt, deren Abruptheit – nicht minder bewußt – sperrig und unelegant wirkt. Diesem Archaismus korrespondiert – und auch dies ist für Prokofjew ungemein kennzeichnend – eine Ebene höchster instrumentaler Virtuosität: In einer Passage wie der gigantischen, den ersten Satz beschließenden Kadenz (sie trug in der ersten Fassung die merkwürdige Vortragsbezeichnung *colossalo*) findet eine Entfesselung pianistischer Artistik statt, die mit dem herkömmlichen Maßstab des Virtuosenkonzertes nicht mehr zu messen ist. Man kann mit Fug und Recht sagen, daß Prokofjew der Virtuosität eine neue ästhetische Dimension abgewonnen hat: Hinter den aberwitzigen pianistischen Aktionen steht nicht mehr das Bild des überlegen und souverän schaltenden Virtuosen, sondern eher das eines amoklaufenden Abenteurers, der bewußt den Nervenkitzel am Rande des Abgrunds heraufbeschwört. Beide Seiten – der Primitivismus der Faktur, wie die Verselbständigung der pianistischen Ressourcen – bezeichnen einen Ausbruchsversuch: Sowohl in der ins Extrem getriebenen Instrumentaltechnik als auch in der bewußten Absage an traditionelle, am Konservatorium gelehrt kompositorische „Techniken“ läßt sich das Bestreben erkennen, der Saturiertheit bürgerlichen Kunstverständnisses eine Nase zu zeigen. Allerdings dürfte sich an kaum einem Komponisten die geschichtliche Dialektik dieses Ausbruchs sinnfälliger demonstrieren lassen als an Prokofjew: Denn was als Provokation intendiert war, erfreut sich heute allseitiger Beliebtheit und dürfte kaum noch einen Konzertbesucher zum Verlassen seines Platzes auffordern.

Es ist bezeichnend, daß es in diesem Werk keinen regelrechten langsamen Satz gibt. Selbst im Andantino des ersten Satzes herrscht ein ruhig fließendes Tempo vor, das im übrigen schon bald im Allegretto des Mittelteils einer munteren Bewegung weicht. Der zweite Satz (Scherzo) gleicht einem Perpetuum mobile: Ähnlich wie in der ein Jahr vor dem Klavierkonzert entstandenen d-Moll Toccata op. 11 „häm-

merkt“ der Solist hier durchgehend rasende Sechzehntelläufe, ergänzt durch eine nicht minder motorische Bewegung im Orchester. Die leeren Quinten des Beginns erinnern unmittelbar an die Eingangsszene in Strawinskys *Petruschka*.

Der merkwürdigste Satz des Werkes ist zweifellos das *Intermezzo*. Auch wohlwollend gesinnte Kritiker meldeten in ihren Rezensionen der Uraufführung hier ernsthafte Bedenken an (die sicherlich nicht zuletzt auch dadurch motiviert waren, daß weder der martialische Grundgestus, noch die beträchtliche Ausdehnung des Satzes zu der eher eine intime Episode in Erwartung stellenden Bezeichnung *Intermezzo* recht zu passen scheinen). Ungeachtet dieser Zweifel läßt sich jedoch gerade an diesem Satz Prokofjews Fähigkeit bewundern, die Wiederkehr formaler Abschnitte durch vielfältigste Spielfiguren abzuwandeln und zu variieren.

Das Finale kombiniert in vielerlei Hinsicht die Charaktere der vorangegangenen Sätze: Die lyrische Stimmung sowie die Monumentalität des ersten Satzes findet sich hier ebenso wie die Motorik des zweiten und die Derbheit des dritten.

### Peter Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 4 f-Moll op. 36

Keine der berühmten drei späten Tschaikowsky-Sinfonien trägt so deutlich „russische“ Züge wie die 1877 entstandene und im folgenden Jahr unter der Leitung von Nikolaj Rubinstein in Moskau uraufgeführte f-Moll Sinfonie op. 36. Sowohl die Verwendung russischer Volksweisen (letzter Satz) als auch ein ganz spezifisches Orchesterkolorit (die Streicherpizzicati des dritten Satzes gemahnen an ein ganzes Balaleikaorchester) zeigen eine für den Komponisten eher ungewöhnliche nationale Tönung. Vielleicht war es diese Sinfonie, die Igor Strawinsky zu der

Bemerkung veranlaßte, Tschaikowsky sei der „Russischste von uns“ gewesen. Dennoch wäre es falsch, in diesem Werk einen bewußten oder gar programmatischen Rückgriff auf die heimatliche Musiktradition sehen zu wollen. Im Gegensatz zu seinen „Kontrahenten“ (dem „Mächtigen Häuflein“ aus St. Petersburg) hat sich Tschaikowsky immer als Teil einer großen, um nationale Grenzen unbekümmerten sinfonischen Tradition verstanden; dem von den sogenannten „Jungrussen“ verfochtenen Ziel eines ganz auf dem Boden des russischen Volksliedes erwachsenden Nationalstils stand er eher ablehnend gegenüber.

In einem Brief an seinen Schüler Sergej Tanejew wies der Komponist ausdrücklich auf eine innere Verwandtschaft zwischen dem zentralen Eröffnungsmotiv seiner Sinfonie und dem Hauptgedanken der fünften Sinfonie Beethovens hin:

„Eigentlich ist meine Sinfonie eine Nachahmung der Fünften Sinfonie Beethovens.“

Angesichts der gemeißelten Tonrepetitionen zu Beginn der Sinfonie – sie lassen durchaus eine Nähe zu jenem berühmten Kopfmotiv der „Fünften“ erkennen, das dem Beethovenmythos des neunzehnten Jahrhunderts als unmittelbarer Ausdruck des Titanischen erschien – ist die hier beschworene Verwandtschaft durchaus nachvollziehbar. Trotz (oder vielleicht gerade wegen) dieser Ähnlichkeit muß aber auf die unterschiedlichen Funktionen hingewiesen werden, die beide Motive in ihren jeweiligen Kontexten einnehmen. Denn während die dreimalige Tonrepetition bei Beethoven als strukturelle Keimzelle der gesamten Sinfonie angesehen werden kann, die im Laufe des Werks in mannigfachsten Gestalten auftritt und eine (bis dahin unbekannt) alle vier Sätze verbindende gedankliche Einheit zu stiften vermag, besteht das Charakteristikum der Blechbläserfanfare bei Tschaikowsky gerade darin, daß sie *nicht* in das symphonische Geschehen integriert ist: Als Einleitung des mit dem Moderatoteil einsetzenden eigentlichen Sonatenhauptsatzes nimmt sie einen gewissermaßen „exterritorialen“ Raum ein, der dem eigentlichen sinfonischen Fluß entzogen zu sein scheint. Auch die Wiederkehr dieser Fanfare an den formalen Schlüsselstellen des Werkes zeichnet sich dadurch aus, daß sie nicht Teil eines thematischen Prozesses ist, sondern diesem lapidar gegenübersteht. Wie von außen bricht sie etwa gegen Ende der Exposition des ersten oder am Höhepunkt des letzten Satzes in den Satzverlauf ein. Tschaikowskys in einem Brief an seine Verehrerin und Gönnerin Nadeshda von Meck gegebene Erklärung, nach der dieses Motiv das „Samenkorn“ der ganzen Sinfonie darstellt, will angesichts dieser weniger strukturell denn vielmehr dramaturgisch motivierten Gestaltungsweise nicht recht glücklich erscheinen. Gerade wenn man die im selben Brief niedergelegte programmatische Erklärung, nach der dieses Thema „das Fatum, das Schicksal, jene verhängnisvolle Macht, die unser Streben nach Glück nicht verwirklichen läßt“ repräsentiere, ernst nimmt, wird man in ihm keine Urzelle der sinfonischen Entwicklung sehen können.



Aber auch die sonstigen thematischen Bildungen dieses Werks erfüllen kaum jene Anforderungen, die ein an Beethoven und Brahms geschulter Musiker von einem echten sinfonischen Thema erwarten würde. Das Hauptthema des Moderatoteils – Carl Dahlhaus erscheint es „kaum geeignet, einen symphonischen Satz, der sich über Hunderte von Takten erstreckt, zu konstituieren“ – läßt all jene innere Weite vermissen, die es einem Beethovenschen Thema ermöglicht, sich unablässig in neue, ungeahnte Gestalten zu verwandeln. Bezeichnend für den Charakter dieses Themas ist die nahezu manisch anmutende Insistenz auf dem charakteristischen punktierten Rhythmus, der im Laufe des ganzen Satzes unerbittlich durchgehalten und kaum abgewandelt wird. In dieser monorhythmischen Gestaltungsweise trifft sich Tschaikowsky mit einem Komponisten wie Schumann (vgl. etwa den Schlußsatz des A-Dur Streichquartetts op. 41).

Dieser Verzicht auf die Möglichkeiten thematisch-motivischer Fortspinnung (den als Mangel zu interpretieren es keinen Grund gibt) wird von Tschaikowsky nun aber durch Gestaltungsweisen ausgeglichen, die den außerordentlichen Umfang

dieses Kopfsatzes – er allein ist fast ebenso lang wie die drei übrigen Sätze der Sinfonie zusammengenommen – durchaus zu rechtfertigen vermögen. Die fehlenden Entwicklungsmöglichkeiten des Hauptthemas werden von ihm kompensiert durch eine Technik der *Thementransformation*: Gleich einem Beleuchtungswechsel erhält das sich zu Beginn elegisch und in verhaltenem Pathos präsentierende Hauptthema im Anschluß an den Seitensatz einen deutlichen Scherzando-Charakter, um hierauf in der heroischen Schlußgruppe einen triumphalen Gestus anzunehmen. Mit diesem auch bei Liszt zu beobachtenden Verfahren (vgl. etwa die vielfältigen Abwandlungen des Hauptthemas im A-Dur Klavierkonzert) gewinnt Tschaikowsky eine große Charaktervielfalt, ohne die zugrundeliegende thematische Substanz entscheidend zu verändern, oder – was noch gravierender wäre – auf neue Themenprägungen zurückgreifen zu müssen.

Auch hinter einem weiteren, die ungeheuren sinfonischen Ausmaße des Satzes legitimierenden Gestaltungsmittel, läßt sich der Einfluß Liszts (der von Tschaikowsky verbal freilich eher kritisch beurteilt wurde) erkennen. Dem durch einen ausgedehnten Überleitungsteil vom Hauptthema deutlich getrennten Seitensatz ist ein langsames Tempo (*Moderato assai*, quasi *Andante*) zugeordnet, wodurch das gesangliche zweite Thema nahezu den Charakter eines eingeschobenen langsamen Satzes erhält. Wir finden mithin allein in der Exposition vier verschiedene Grundcharaktere: einen elegisch-schwebenden, das Thema vorstellenden Hauptsatz, einen deutlich langsameren Seitensatz, einen kurzen Scherzando-Abschnitt sowie eine heroische Schlußgruppe: Charaktere also, die – gemäß dem Listzischen Prinzip der „Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit“ – die Satzfolge einer ganzen Sinfonie innerhalb eines einzigen Formteils vorwegnehmen.

Sowohl in dieser Tendenz, als auch in der programmatischen Idee eines emphatischen, am Ende der Sinfonie wiederkehrenden Schicksalsmotivs zeigt sich eine Nähe zur Symphonischen Dichtung neudeutscher Prägung. Tschaikowsky steht als Symphoniker genau auf der Grenzscheide zwischen Programm-Musik und absoluter Musik; er teilt diese Problematik mit vielen seiner Generationsgenossen und nicht zuletzt auch mit jenem „Mächtigen Häuflein“ aus St. Petersburg, als dessen Antipode er doch galt.

Die beiden Mittelsätze der Sinfonie lassen keinerlei strukturelle Beziehungen zum Kopfsatz erkennen. Dies beeinträchtigt jedoch in keiner Weise die innere Kontinuität des Werkes: Durch ihre im Vergleich zum Kopfsatz auffallende Kürze wirken sowohl das melancholische *Andantino in modo di canzone* als auch das überaus originelle *Scherzo* (dessen Pizzicatoeffekte in der sinfonischen Literatur kaum ihresgleichen haben dürften) wie eingeschaltete Episoden, die den Hörer vorübergehend von der Schicksalsschwere der Ecksätze befreien (vermutlich auf diesen Episodencharakter bezog sich Tanejew, als er in einem Brief an den Komponisten der Sinfonie eine innere Affinität zur Ballettmusik zuschrieb).

Das Finale schließlich versucht durch den grandiosen Einbruch des Fanfarenthemas gegen Ende des Satzes die Kontinuität zum Kopfsatz wiederherzustellen. Zwar rechtfertigt Tschaikowsky diesen plötzlichen Rückbezug programmatisch (inmitten eines fröhlichen Volksfestes meldet sich unvermutet wieder die Macht des alles beherrschenden Fatums), doch es ist fraglich, ob diese (auch vom Komponisten als nur äußerlich empfundene) Erklärung ausreicht. Zweifellos bedurfte er auch aus innermusikalischen Gründen dieses Zitats: Der Verzicht auf eine durchgehende thematisch-motivische Arbeit, die eine innere Einheit auch zwischen einzelnen Sinfoniesätzen zu gewährleisten imstande ist, verlangte nach einer anderen Art der Verklammerung. Vielleicht bezeichnet die im „Programm“ dieser Sinfonie formulierte „Macht des Schicksals“ weniger eine poetische Idee, als vielmehr eine kompositorische Problematik, die eine große sinfonische Synthese nur mit Hilfe eines am Ende wiederkehrenden Grundgedankens zu realisieren vermag. Für diese Annahme spricht nicht zuletzt auch die Tatsache, daß Tschaikowsky in der fünften Sinfonie auf ganz ähnliche Gestaltungsprinzipien zurückgreift.

Texte: Wolfgang Lessing



**Tzimon Barto** wurde in Florida geboren und erhielt mit fünf Jahren seinen ersten Klavierunterricht. Bereits mit acht Jahren komponierte er seine erste Oper, begann mit vierzehn Jahren zu dirigieren und nahm gleichzeitig Schauspielunterricht. An der Juilliard School absolvierte er sein Studium in den Fächern Dirigieren, Korrepetition und Klavier bei Adele Markus. 1980 wurde er als bester Dirigent seiner Klasse beim Tanglewood Institut ausgezeichnet. 1982/83 gewann er den 1. Preis im Gina Bachauer Memorial Wettbewerb. Sein internationales Debüt gab er 1985 beim Spoleto Festival. Sofort lud ihn Gian Carlo Menotti anlässlich seines 75. Geburtstages ein, die Oper „The Saint of Bleeker Street“ zu dirigieren. International ist Tzimon Barto als Interpret der virtuos- en Klavierliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts bekannt.



**Franz Mayer** stammt aus St. Pölten und erhielt seine Gesangsbildung am Brucknerkonservatorium in Linz und bei Karl Heinz Jarius in Frankfurt. Sein erstes Engagement hatte der Bassist am Landestheater Linz von 1974 bis 1977. 1975 gewann er den 2. Preis beim Concours international in Genf. Seit 1977 ist Franz Mayer an der Oper Frankfurt verpflichtet und wurde 1993 zum Kammersänger ernannt. Der Bassist zeichnet sich durch ein überaus großes Opernrepertoire führender Rollen aus und tritt auch als Konzertsänger hervor. Gastengagements führen ihn an bekannte Opernhäusern im In- und Ausland. Dem Frankfurter Publikum ist er als langjähriges Mitglied des hiesigen Ensembles wohlbekannt.

## **CD-Empfehlungen:**

**Modest Mussorgskij, Der Traum des Bauernburschen Grizko  
„Die Nacht auf dem kahlen Berge“ (Orchesterfassung)**

Maazel/Cleveland Orchestra

Ina Te 80 042

**Sergej Prokofjew, Klavierkonzert Nr. 2 g-Moll op.16**

Bronfman/Mehta/Israel Philharmonic Orchestra

Sony CD 58 966

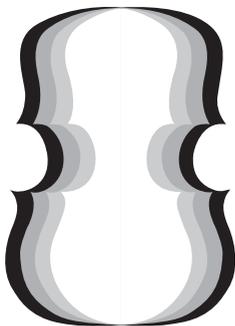
**Peter Tschaikowsky, Sinfonie Nr. 4 f-Moll op. 36**

Ozawa/Berliner Philharmoniker

DG 427 354-2

Swetlanow/Sinfonie-Orchester der UdSSR

BMG 74321 17 095-2



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

---

## VORANZEIGE

### 9. Sonntags-Konzert/Montags-Konzert

12./13. Mai 1996, 11/20 Uhr  
Alte Oper, Großer Saal

*Kim Kashkashian, Viola*  
*Vokalensemble Frankfurt*  
*Sylvain Cambreling, Dirigent*

Hector Berlioz, Harold in Italien op.16  
Matthias Pintscher, Devant und neige  
Monumento 2 nach einem Gedicht von Arthur Rimbaud  
Claude Debussy, Trois nocturnes

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

**Matthias Pintscher** zählt als 25jähriger unter den jungen deutschen Komponisten zu den jüngsten, kann aber bereits ein beachtliches Œuvre vorweisen, darunter vier Streichquartette und drei Sinfonien. 1971 in Marl geboren, studierte er Komposition bei Giselher Klebe und Manfred Trojahn und wurde gefördert durch Hans Werner Henze.

Seinem Monumento II liegt Arthur Rimbauds „Being Beateous“ zugrunde, ein im Alter von 18 Jahren (1872) verfaßtes schaurig-visionäres Stück poetischer Prosa; ein pulsierendes Bild surrealer Aussagekraft. Zu seinem Werk äußert sich der Komponist u.a.: „An Rimbauds Sprache, an ihren Farbwerten – seismographisch ausgelotet – komponiere ich so eng wie möglich entlang und versuche, bis in das ‚Innerste‘ (wie abstrakt es sich auch immer zeigen mag) dieser Szenerie einzudringen, versuche, die Situation ganz auszuleuchten ...“

**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 069/281465

Modest Mussorgskij

Der Traum des Bauernburschen Grizko  
„Die Nacht auf dem kahlen Berge“  
für Baritonsolo, Chor und Orchester

aus: Der Jahrmarkt von Sorotschinzij  
(instrumentiert von Wissarion Schebalin)

Deutsche Textfassung  
Manfred Schandert