

Frankfurter  
Museums-Gesellschaft e.V.

Spielzeit 1995/96

Alte Oper    Großer Saal

**9. Sonntags-Konzert**

Sonntag, 12. Mai 1996, 11 Uhr

**9. Montags-Konzert**

Montag, 13. Mai 1996, 20 Uhr

Frankfurter  
Museums-  
orchester

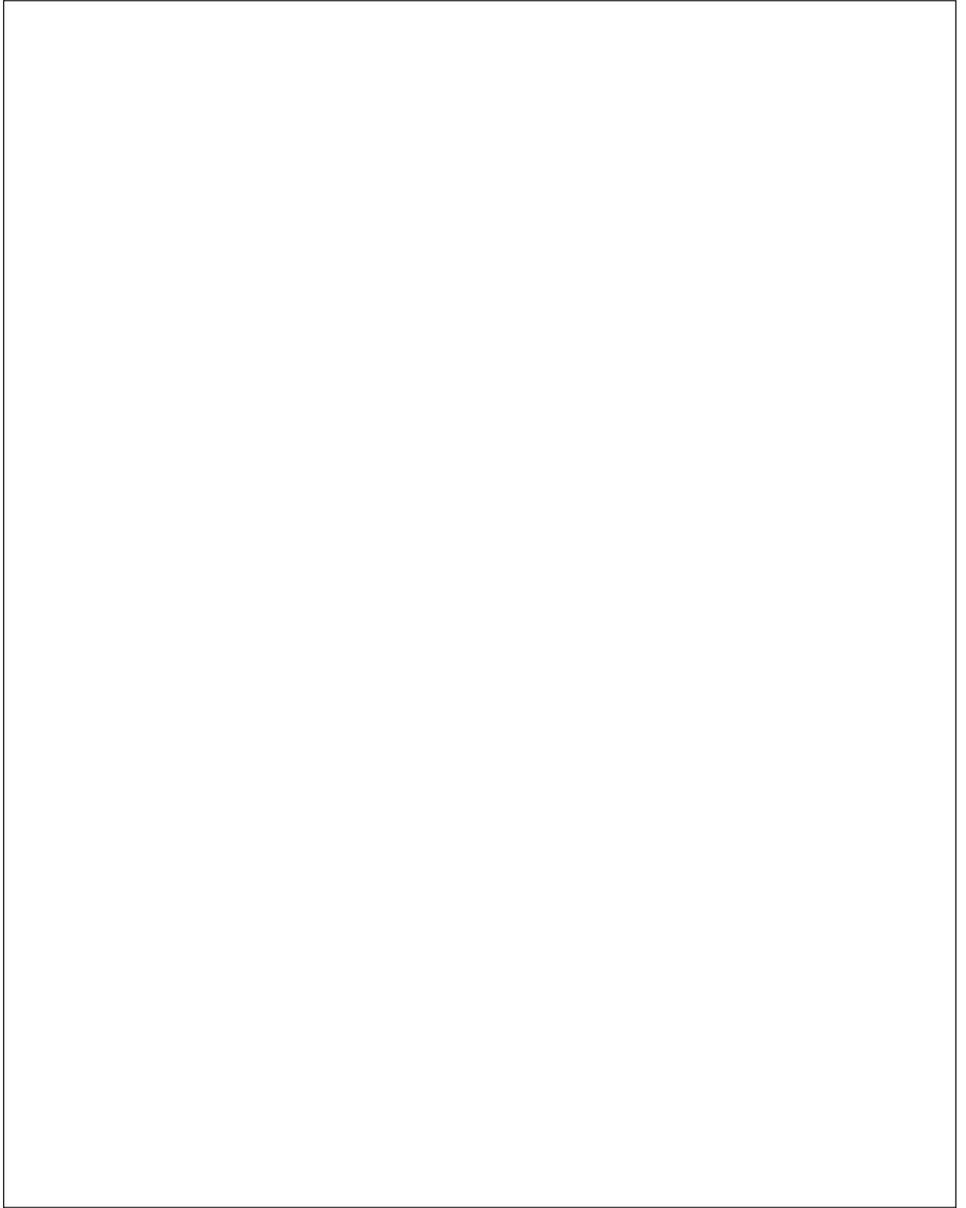
**Kim Kashkashian**

Viola

**Vokalensemble Frankfurt**

**Sylvain Cambreling**

Dirigent



*Sylvain Cambreling*

*Hector Berlioz*  
1803–1869

Harold in Italien op. 16

- I. Harold in den Bergen  
Szenen der Melancholie, des Glückes und der Freude  
Adagio  
Allegro
- II. Pilgerzug, das Abendgebet singend  
Allegretto  
Canto religioso
- III. Serenade eines Bergbewohners der Abruzzen  
an seine Geliebte  
Allegro assai  
Allegretto  
Allegro assai  
Allegretto
- IV. Orgie der Briganten  
Erinnerungen an vorangegangene Szenen  
Allegro frenetico  
Adagio  
Allegro, Tempo I  
L'istesso tempo  
Tempo I

*Matthias Pintscher*  
1971

Devant une neige (Monumento II)  
nach einem Gedicht von Arthur Rimbaud (1993)  
*23 Minuten Dauer*

– Pause –

*Claude Debussy*  
1862–1918

Trois nocturnes

- I. Nuages  
Modéré
- II. Fêtes  
Animé et très rythmé
- III. Sirènes  
Modérément animé

Kim Kashkashian, Viola  
Vokalensemble Frankfurt, Einstudierung Heike Kiefner  
Sylvain Cambreling, Dirigent

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.

## Hector Berlioz, Harold in Italien op.16

Für Hector Berlioz gehört das Überschreiten von Gattungsgrenzen fast zu den Prinzipien seines Kompositionsstils. So mag es nicht verwundern, daß er in einer viersätzigen Symphonie eine Bratsche zum Soloinstrument erhebt und schließlich das Werk weder Symphonie noch Konzert nennt, sondern einfach *Harold in Italien*. Die Figur des Harold ließ 1834 jeden Pariser an den 1824 im Griechischen Befreiungskrieg an einem Fieber verstorbenen Lord Byron denken. Ganz Frankreich war damals im romantischen „Byron-Fieber“. Der sogenannte „byronisme“ hatte seinen Höhepunkt erreicht. So mag man auch heute noch nicht eindeutig sagen, ob Berlioz sich der Figur des *Harold* nicht vielleicht auch deshalb bediente, weil er gerade populär war oder aber – und das scheint doch eher wahrscheinlich – durch seine Lektüre und gewisse Lebensumstände zu dem Titel inspiriert wurde.

1831 hatte Hector Berlioz – wie im übrigen später auch Claude Debussy – den begehrten *Prix de Rome* gewonnen, der jährlich von der Académie des Beaux Arts ausgeschrieben wurde. Auf der Schiffspassage von Marseille nach Livorno hatte Berlioz einen Venezianer kennengelernt, der von sich behauptete, Kapitän der Korvette gewesen zu sein, mit der Lord Byron durch die Adria und um den Griechischen Archipel gesegelt sei. Wenngleich Berlioz nicht sicher war, ob er nicht vielleicht einem Scharlatan aufgesessen war, fühlte er sich doch „*beglückt, jemanden kennenzulernen, der an Child-Harolds Pilgerfahrt teilgenommen hatte*“. In den nicht immer ausschließlich der Wahrheit dienenden *Mémoires* schreibt er an anderer Stelle, daß er sich in Sommermonaten, gerne mit einem Buch Byrons in einen der Beichtstühle des Petersdomes zurückzog, wo es kühl und ruhig war. Berlioz selbst gefiel sich in der Rolle des einsamen, melancholischen Antihelden, dem Prototyp romantischer Lebensform, wie Lord Byron ihn mit *Child Harold* geschaf-

fen hatte. So ist auch *Harold in Italien* keine Literaturvertonung des Versepos *Child Harold's Pilgrimage*, das Byron zwischen 1812 und 1818 gedichtet hatte. Keine der vier Szenen der Symphonie ist in dem in Italien spielenden *Canto IV* vorgeformt. Harold als poetisches Subjekt der Symphonie ist autobiographisch motiviert und gleichzeitig eine Paraphrase des Byronschen Rebellen. In den „outlaws“ fand Berlioz offensichtlich Entsprechungen zu seiner Person, denn auch er, der sich dem Willen des Vaters, Arzt zu werden, nicht gebeugt hatte, lebte Zeit seines Lebens als Künstler außerhalb jeder gesellschaftlicher Norm, wengleich er zeitweise im Zentrum des öffentlichen Interesses stand.

Berlioz, der seit der Uraufführung der *Symphonie fantastique* 1830 in Paris kein Unbekannter mehr war, bekam im Dezember 1833 von keinem geringeren als Niccolò Paganini den Auftrag, ein Werk für Bratsche zu komponieren. „*Um dem berühmten Virtuosen zu gefallen, versuchte ich also, ein Solokonzert zu schreiben, aber eins, in dem der Orchesterpart keineswegs nur sekundäre Bedeutung haben sollte.*“ Paganini soll, wie Berlioz in seinen *Erinnerungen* weiter ausführt, beim Anblick der vielen Pausen im ersten Satz gesagt haben: „*Das geht nicht! Ich schweige hier viel zu lange, ich muß immerfort zu spielen haben.*“ In einem Brief an Humbert Ferrand – dem er das Werk auch widmete – vom 31. August 1834 schreibt Berlioz vielleicht doch etwas realistischer: „*Ich glaube, Paganini wird finden, daß die Bratsche nicht genügend konzertmäßig behandelt ist; es ist eine Symphonie nach einem neuen Plan...*“ In den *Mémoires* beschreibt er diesen Plan folgendermaßen: „*Ich kam auf den Gedanken, für das Orchester eine Reihe von Szenen zu schreiben, in denen die Solobratsche die Rolle einer mehr oder minder wichtigen Person spielen sollte, die durch das Ganze ihren eigenen Charakter bewahrt; ich wollte die Bratsche in den Mittelpunkt der poetischen Erinnerungen stellen, die ich von meinen Streifzügen in den Abruzzen behalten hatte, und aus ihr eine Art von melancholisch verträumter Persönlichkeit machen wie Byrons Child Harold.*“

Im Gegensatz zu der wie ein eigensinniger Gedanke immer wiederkehrenden und dabei sich und die Umwelt verändernden *idée fixe* der *Symphonie fantastique*, jener in der Musikgeschichte ersten Programmsymphonie, schwebt das *Harold*-Thema förmlich über den Dingen, bleibt meist unverändert und hat auf das musikalische Geschehen keinen Einfluß. Es bleibt in Faktur und Tempo in allen Sätzen gleich, paßt sich seiner Umgebung nicht an, steht oft isoliert und bleibt wie ein Signet ausschließlich der Bratsche vorbehalten. Die melancholische Einsamkeit des Helden wird dadurch fast szenisch veranschaulicht. Berlioz übernimmt Stilmittel,

die bisher nur der Oper vorbehalten waren in die Symphonik. Dazu gehört vor allem die Anwendung szenischer Wirkungen: Im II. Satz des *Harold in Italien* erzeugt er den Eindruck räumlicher Bewegung (ein Pilgerzug kommt näher und entfernt sich wieder) durch den dynamischen Gesamtverlauf, d.h. ein großes Crescendo und Decrescendo. Der erste Satz *Harold in den Bergen* mit dem Untertitel *Szenen der Melancholie, des Glückes und der Freude* malt in angegebener Folge Gemütsbilder des einsamen Helden in den Bergen. Der II. Satz *Pilgerzug* konfrontiert Harold mit den oben beschriebenen Pilgern, die ihr Abendlied singen, ein mit *canto* überschriebenes Thema, das zuerst in den Geigen, dann in den Bratschen aber nie in der Solobratsche erklingt. Dieser ist das im ursprünglichen *Adagio*-Tempo notierte *Harold*-Thema vorbehalten. Ein Takt ( $2/4$ ) des *Pilgermarsches* im Orchester entspricht dabei nur einer Zählzeit des im  $3/2$ -Takt notierten *Harold*-Themas. Unterbrochen werden die Strophen des Abendliedes vom Geläut der Klosterglocken, *dargestellt durch zwei Noten der Harfe, verdoppelt von den Flöten, den Oboen und den Hörnern*, wie Berlioz ebenfalls in seinen *Mémoires* beschreibt. Während im folgenden Mittelteil das Orchester eine als *canto religioso* bezeichnete Melodie spielt, begleitet die Solobratsche in Arpeggien. Das *canto*- und das *Harold*-Thema werden gleichzeitig aber asynchron gespielt. Dadurch gelingt es Berlioz eine räumliche Distanz zwischen Harold und den Pilgern zu erzeugen. Richard Wagner hat sich bei der Komposition der dritten Szene des I. Aktes seines *Tannhäusers* an Berlioz angelehnt. Polymetrische Themenkombination als Analogie räumlich-szenischer Trennung sind z.B. auch im Finale des I. Aktes von Mozarts *Don Giovanni* zu finden, wo drei separate Orchester auf der Bühne Tänze in verschiedenen Taktarten spielen. Berlioz hatte wohl gerade Mozarts *Don Giovanni* in der Opéra gesehen, denn in einem Brief vom 19. März 1834 schreibt er, daß er dabei sei, die *Sinfonie mit Bratschensolo zu vollenden* und kritisiert im folgenden die *Don Giovanni*-Aufführung.

Im Zentrum des III. Satzes, *Serenade*, steht das Ständchen eines Liebhabers in den Abruzzen, vorgetragen vom Englisch-Horn, das Harold, zu erkennen am *Harold*-Thema, scheinbar unbeteiligt miterlebt. Umrahmt wird diese Szene von einer im Siciliano-Rhythmus gehaltenen Melodie in Piccolo-Flöte und Oboe, zu der Berlioz durch die Musik der „pifferari“, der Wandermusikanten, inspiriert worden sein könnte, denn er schreibt, daß er diesen auf seinen ausgedehnten Spaziergängen durch die *campagna* gerne zuhörte. Das Finale *Orgie der Briganten* überschrieben, hebt mit energischen Akkordschlägen an, die jedoch immer wieder von Reflexionen an vorangegangene Szenen unterbrochen werden. Diese wirken wie filmische Rückblenden, da sie völlig aus dem dramatischen Drängen des Satzes herausfallen. Nach einer Pause erklingt in der Ferne nochmals der Pilgermarsch. Letzte Einwüfe der Solobratsche, die der *Orgie der Briganten* befremdet gegenübersteht, werden von der wachsenden Energie des Orchesters überdeckt. Berlioz hat das Verstummen der Solobratsche später als erschrockene Flucht des *Träumers Harold* beschrieben.

## Matthias Pintscher, Devant une neige (Monumento II)

„Matthias Pintscher – Komponist voller kreativer Energien, mit sicherem Instinkt für formale und expressive Wirkungen – mit virtuosem Klangsinn – vor allem: fähig zu Überraschungen. Einer, der es weiß und es trotzdem wissen möchte.“ Kein schlechtes Zeugnis, das einer der anerkanntesten zeitgenössischen deutschen Komponisten, Helmut Lachenmann, dem erst 25jährigen Matthias Pintscher ausstellt. Lachenmann hat ihn bei einem Kompositionsseminar mit Peter Eötvös in Wien 1994 kennengelernt. Matthias Pintscher war 1992 bis 1994 Schüler von Manfred Trojahn und wurde gleichzeitig Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes. Gefördert wurde Pintscher seit 1990 von Hans Werner Henze, der ihn nach Montepulciano zu den „Cantiere Internazionale d’Arte“ einlud. Der auf dem Klavier, der Violine, dem Schlagzeug und im Dirigieren ausgebildete Komponist hat 1992 den 1. Preis beim Hitzacker-Kompositionswettbewerb und den Publikumspreis für sein 2.

### **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

*Streichquartett* gewonnen. Jenes war im gleichen Jahr bei den Weltmusiktagen der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik“ (IGNM) in Warschau vom „Silesian String Quartett“ uraufgeführt worden. 1993 erhielt er seinen ersten Opernauftrag für die Semperoper in Dresden, wo 1998 seine Oper *Thomas Chatterton* aufgeführt werden soll. Am 25. April 1994 dirigierte Matthias Pintscher die Uraufführung seines Tanztheaters *Gesprungene Glocken* auf Woyzeck-Motive von Georg Büchner an der Deutschen Staatsoper Berlin. Der Komponist verzichtet seit 1992 auf Werke mit traditioneller Gattungsbezeichnung wie Sinfonie oder Konzert. Er komponiert seither teilweise anhand poetischer Vorlagen. Seit neuestem tragen seine Werke kurze, einen Zustand benennenden Titel: *Choc (Monumento IV)*, das im September diesen Jahres vom Ensemble Modern in der Kölner Philharmonie uraufgeführt werden soll, oder *Chroma*, ein Werk für das Philharmonia Orchestra London, das 1997 zur ersten Aufführung gelangen soll.

In diesem Jahr hat Matthias Pintscher ein Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) für London erhalten und 1997 wird er Composer-in-Residence bei den Salzburger Festspielen sein.

Das 1993 entstandene und für die heutige Aufführung nochmals leicht überarbeitete Werk *Devant une neige (Monumento II)* nennt Pintscher ein „Orchesterpoem“. Das Gedicht *Being Beauteous* aus dem 1874 fertiggestellten Prosa-Gedichtband *Illuminations* des damals 20jährigen Arthur Rimbaud bezeichnet der Komponist als „Impulsgeber, der metaphorische Assoziationen freisetzt“. Rimbaud verstand unter *Illuminations* flüchtige Bilder, Erleuchtungen. Der theoretische Ansatz Pintschers weist zurück auf Claude Debussy. Denn auch Debussy läßt sich von den Klängen und Farben der Sprache zu seinen Kompositionen anregen. Wenn Matthias Pintscher davon spricht, seine Musik „entwerfe Klanglandschaften“, dann ist der Bezug zu Debussy eindeutig. Pintscher orientiert sich eng an der Sprache Rimbauds:

Devant une neige, un Être de Beauté de haute taille. Des sifflements de mort et des cercles de musique sourde font monter, s'élargir et trembler comme un spectre ce corps adoré; des blessures écarlates et noires éclatent dans les chairs superbes. – Les couleurs propres de la vie se foncent, dansent, et se dégagent autour de la Vision, sur le chantier. – Et les frissons s'élèvent et grondent, et la saveur forcenée de ces effets se chargeant avec les sifflements mortels et les rauques musiques que le monde, loin derrière nous, lance sur notre mère de beauté, – elle recule, elle se dresse. Oh! nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux.

O la face cendrée, l'écusson de crin, les bras de cristal! le canon sur lequel je dois m'abattre à travers la mêlée des arbres et de l'air léger!

Im weiten Schnee, o, ein schönes Wesen von hoher Gestalt. Aus Todesröcheln und Kreiselwellen gedämpfter Musik steigt dieser holde Körper empor und wiegt

sich und zittert wie ein Gespenst; scharlachscharze Wunden leuchten aus dem blühjungen Fleisch. Die klaren Farben des Lebens dunkeln nach und lösen sich flimmernd von der Erscheinung. Die Schauer schwellen an und rollen, und der rasende Geschmack dieser Erscheinungen, verstärkt noch durch das Todesröcheln und die heisere Musik, die die Welt so weit hinter uns auf unsere Schönheitsmutter schleudert. – Sie weicht im Sprunge zurück und richtet sich wieder auf. Oh, unsere Gebeine sind wieder bekleidet mit einem neuen liebe-fühlenden Körper.

O das blasse Antlitz, das Rückenschild der Haare, die Arme aus blitzendem Kristall.

O du Bild ohne Makel, dem ich Wurm anbetend zu Füßen stürzen muß durch das flirrende Gewirr der Bäume und der leichten Luft! *Arthur Rimbaud/ Paul Zech*

*„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 und begreife mein Scheitern...“* Interessant ist, daß Pintscher seine Komposition als „Negativbild“ des Gedichtes bezeichnet. Das photographische „Negativ“, kehrt die abgebildete Realität um, es impliziert aber auch Stillstand, gebannte Zeit. Der Untertitel *Monumento II*, verstanden als „akustisches Zeichen“; deutet ebenfalls auf eine gewollte Abstraktion hin.

In den Kritiken der Uraufführung am 6. November 1993 im Staatstheater Darmstadt wird das Werk als „hochvirtuoser Totentanz ... von schauerlicher Schönheit“ beschrieben (Heinz Zietsch, *Darmstädter Echo*, 29. 11. 93), der nach einem „gewaltigen monumentalen Crescendo in einem Sopran-Schrei gipfelt“ (Achim Heidenreich, *FAZ*, 1.12.93).

## Claude Debussy, *Trois Nocturnes*

„Berlioz war nie vom Glück gesegnet. Er litt unter der Unzulänglichkeit der Orchester und dem mangelnden Verstehen seiner Zeit,“ so beginnt Claude Debussy eine Zeitungskritik anlässlich einer Aufführung von *La damnation de Faust* im Mai 1903. Hätte er nicht ähnliches über sich selbst sagen können? Die beiden Franzosen verbindet nicht nur das Gefühl, von den Zeitgenossen nicht verstanden zu werden, sondern auch in ihren Biographien gibt es Parallelen. So haben beide den Rom-Preis gewonnen, wobei ihnen das Leben in der Villa Medici unerträglich war. Debussy hat die Zeit in Rom, ähnlich wie Berlioz, als wenig anregend, seinen Zustand dort als eine Art des „Dahindämmerns“ beschrieben. Desweiteren attestiert Debussy Berlioz, so gut wie keinen Einfluß auf die „moderne Musik“ gehabt zu haben. Er vergißt dabei, daß es Berlioz war, der die Form zugunsten eines Programmes aufbrach und daß er auch auf Richard Wagner gewirkt hatte. Unter welchem Einfluß stand nun Debussy selbst? Er, der jede Form von Analyse ablehnte, der keine Autorität gelten ließ. Dieser trotzig, intelligente Einzelgänger kannte verhältnismäßig viel russische Musik, u.a. auch einige Werke von Tschaiakowsky – er war über drei Sommer Privat-Klavierlehrer und Begleiter im Hause der Tschaiakowsky-Mäzenin Nadeshda von Meck gewesen. Besonderen Einfluß hat die exotische Gamelan-Musik aus Java auf seine Kompositionstechnik gehabt, die er im Rahmen der Weltausstellung in Paris 1889 erstmals hörte. Außereuropäische Ton- und Rhythmussysteme sind für heutige Komponisten zu einer Quelle neuer Möglichkeiten geworden. Debussy war der erste, der sich diese Möglichkeiten zunutze machte. Bis Mitte der 90er-Jahre stand Debussy zudem unter dem Einfluß Richard Wagners. Zusammen mit der Familie von Meck besuchte er Wagner-Aufführungen in Bayreuth und Wien. Die in den 80er-Jahren vorherrschende literarische Strömung des *Symbolismus* war aus dem Geist des sogenannten *wagnérisme* gewachsen. Auch Debussy gehörte zeitweise dem Kreis um Stéphane Mallarmé, den „Gralshüter“ des *wagnérisme* an, der dienstagsabends eine illustre Gesellschaft um sich versammelte, zu der u.a. die Literaten Oscar Wilde, Paul Verlaine und Stefan George sowie die Maler Odilon Redon, Gustave Moreau und James Abbott Mac Neill Whistler gehörten. Debussy umgab sich, wenn er Gedankenaustausch suchte, nicht mit Komponisten sondern vor allem mit Schriftstellern. In der Literatur holte er sich Anregungen, musikalisch ging er seinen Weg allein. Er traf gerne unverbindlich mit jungen Autoren zusammen, die sich wie André Gide, Henri de Régnier oder Paul Claudel gerne in der „Librairie de l'art indépendant“ des Buchhändlers Edmont Bailly aufhielten.

Auch zu *Trois Nocturnes*, dem Werk, mit dem Debussy der eigentliche Durchbruch gelang, das ihn aber auch ein für allemal zum „Impressionisten“ stempeln sollte, war er durch eine literarische Vorlage angeregt worden. Der befreundete Dichter Henri de Régnier hatte 1890 einen Gedichtsband *Poèmes anciens et romanesques* veröffentlicht, von denen einige unter dem Obertitel *Scènes au crépuscule* anregend auf



Debussy wirkten. Am 9. September 1892 schreibt er an Fürst André Poniatowski: „*Drei Scènes au Crépuscule (Dämmerung) sind nahezu vollendet.*“ Der ebenfalls dem symbolistischen Kreis um Mallarmé angehörende Maler James Whistler hatte eine Reihe von Bildern *Nocturnes* genannt. In seinem *Nocturne in Blue and Green* von 1871 geht Whistler mit Farben so um, wie es Debussy mit Klängen versucht: Zarte übereinstimmende Farben, verfließende Konturen werden mit Lichtpunkten kombiniert. Dieser Bilderzyklus gab der zweiten Fassung den Titel: „*Ich habe mit Stücken für Violine und Orchester begonnen, die die Überschrift „Nocturnes“ tragen werden*“, heißt es in einem Brief an den Maler Henri Lerolle vom 28. August 1894. An den belgischen Geiger Eugène Ysaye schreibt er am 22. September des Jahres: „*Das Orchester des ersten (Nocturnes) besteht nur aus Streichern; das des zweiten aus Flöten, vier Hörnern, drei Trompeten und zwei Harfen, während das des dritten beide Kombinationen verbindet. Es handelt sich dabei kurz gesagt um den Versuch, eine einzige Farbe in verschiedenen Besetzungen wiederzugeben, was beispielsweise in der Malerei einer Studie in Grau entspräche.*“ Jedoch wurde auch diese Fassung niemals aufgeführt. Erst 1897, nachdem er die *Trois chansons de Bilitis* beendet hatte und an *Pelléas et Mélisande*

arbeitete, nimmt er die Arbeit an den *Nocturnes* wieder auf. Bevor er sie 1899 schließlich vollendet, haben sich in seinem Leben eingreifende Veränderungen ergeben: Er sagte sich endgültig vom *wagnérisme* los und trennte sich gleichzeitig auch von seiner langjährigen Freundin Gabrielle Dupont. „*Die drei Nocturnes haben die Auswirkungen meines Lebens zu spüren bekommen: erst sind sie voll Hoffnung gewesen, dann voll Verzweiflung, endlich voll Leere!*“, schreibt er an den befreundeten Dichter Pierre Louys am 27. März 1898. Die ersten beiden Sätze wurden schließlich am 9. Dezember 1900 in den Pariser „Concerts Lamoureux“ erfolgreich aufgeführt, wohingegen der dritte Satz, *Sirènes*, der erst ein Jahr später zur Aufführung gelangte, beim Publikum durchfiel. Durch das Hinzutreten von je acht vokalisierenden Sopran- und Mezzo-Sopranstimmen, fällt dieser Satz auch im heutigen Konzertleben oft dem Rotstift zum Opfer. Pierre Laloy, einer der ersten Biographen Debussys, nannte die *Nocturnes* das „*erste Meisterwerk des Impressionismus*“. Debussy, der die typisch französische Klassifizierung in „Ismen“ verabscheute, schrieb in einem Brief an seinen Verleger Durand 1908: „*Ich versuche etwas Neues zu bringen – sozusagen Wirklichkeiten: das was die Dummköpfe „Impressionismus“ nennen. Ein Ausdruck, der hauptsächlich von Kunstkritikern so falsch wie möglich angewandt wird.*“ Doch Debussy mußte sich nicht wundern, in diese „Schublade“ gesteckt zu werden, beschreibt er doch, in seiner Programmbeilage die *Nocturnes* als „*Impressions décoratives*“. Er schreibt weiter: „*Das Wort „Nocturnes“ ist hier in einem allgemeinen und dekorativen Sinn zu verstehen. Es handelt sich also nicht um die übliche Form des „Nocturnes“, sondern um alles, was dieser Begriff an Impressionen und Lichterspiel erwecken kann.*“

Das *Notturmo* bezeichnet bis 1800 noch nächtliche Freiluftmusik. Die Romantiker, von der Mystik der Nacht angezogen, entdeckten das *Nocturne* als lyrisches Klavierstück – meist in dreiteiliger Liedform –, das sich besonders eignet, elegische oder auch düstere Empfindungen auszudrücken. Debussy beschreibt keine Empfindungen, aber er malt auch keine Gemälde der Nacht, sondern er faßt unterschiedliche, der Natur entnommene Bewegungen in einen musikalischen Rahmen, wie er überhaupt Musik aus der Natur nimmt und sie auch am liebsten dort aufgeführt wissen will – vielleicht möchte Debussy mit dem Titel *Nocturnes* auch auf das barocke *Notturmo* hinweisen, das wirklich im Freien, in der Natur aufgeführt wurde –: „*Die Musik lebt in der Bewegung der Wasser, im Wellenspiel wechselnder Winde; nichts ist musikalischer als ein Sonnenuntergang!*“

Im ersten Satz der *Trois nocturnes, Nuages* (Wolken) überschrieben, ist es die Bewegung der vorbeiziehenden Wolken, die Debussy wiedergibt, durch die ab und an der Mond hindurchscheint. Er schreibt im Programmheft: „*Nuages: Das ist der Anblick des unbeweglichen Himmels mit dem langsamen und melancholischen Zug der Wolken, zuletzt ein graues Verlöschen mit sanften weißen Tönungen.*“ Der Satz ist in drei Teile gegliedert. Er hebt an mit einer in Klarinetten und Fagotten dahinziehenden Wellenbewegung, die unmittelbar auf ein Motiv aus dem dritten Lied *Zuende ging der lange Tag* aus Modest Mussorgskijs Liederzyklus *Ohne Sonne* Bezug nimmt. Das

zweite Motiv tritt im Englisch-Horn auf. Pierre Boulez spricht aus, was für den Hörenden eine Art „déjà-entendu“-Erlebnis darstellt: „*Das Englisch-Horn in „Nuages“ setzt jenes neue Amen der Musik fort, das der Komponist mit der Flöte des Fauns zum Leben erweckt hatte.*“ Der Mittelteil, *Un peu animé* überschrieben, beginnt mit einem von den Harfen oktavierten Flötensolo. Der dritte Abschnitt, in dem das Anfangstempo (*Modéré*) wiederaufgenommen wird, ist weniger eine Reprise als ein allmähliches Entschwinden. Er beginnt mit einer scharfen Dissonanz der Holzbläser.

Den zweiten Satz, *Fêtes*, charakterisiert Debussy als „*tanzenden Rhythmus der Atmosphäre*“, der durch grelle Lichtbündel für Augenblicke phantastische Gestalten sichtbar macht, die sich einem Fest nähern. *Fêtes* ist ein Tanzsatz und erinnert fast an ein *Scherzo*. Das Haupt-Thema in Triolenachteln erklingt mehrmals in verschiedenen Instrumentenkombinationen. Der *Trio*-Teil beginnt mit Pizzicato in den Streichern, kombiniert mit Harfen und Schlagzeug bis aus der Ferne ein Marschthema in den gedämpften Trompeten erklingt, das immer näher zu rücken scheint. Über einem ostinaten Trommelwirbel erklingt die Fanfare im Fortissimo, bevor erneut die Streicher das Scherzo-Thema bringen.

Den dritten Satz, *Sirènes*, hat Debussy gekennzeichnet als: „*das Meer und seine uner-schöpfliche Bewegung. Über den Wellen auf denen das Mondlicht flimmert, tönt der geheimnis-volle Gesang der Sirenen, lachend und in der Unendlichkeit verhallend.*“ Die Klangvor-stellung und Erwartung des Publikums ist weiterhin auf instrumentale Musik ein-gestellt, um so überirdischer wirken die vokalisierenden Frauenstimmen auf das Publikum. Auch dieser Satz ist dreiteilig, wobei hier alle Teile von nur einem Thema beherrscht werden. Da dieses fast ausschließlich an die orchestral einge-setzten Frauenstimmen gekoppelt ist, kann man es das „Sirenenthema“ nennen. Die Instrumentalstimmen symbolisieren offensichtlich die Meeresbewegungen, die Debussy später in *La Mer* detaillierter gezeichnet hat. Zu den beiden folgen- den Teilen führt jeweils ein 32tel-Lauf der Violinen. Einmal führt der Lauf nach Des-Dur, das nächste Mal nach strahlendem H-Dur. Das Satz verklingt, indem die Wellenbewegungen immer ruhiger werden und die Sirenen nur noch summen. Diesmal sind Ihre Verführungskünste geglückt: Das Publikum war doch nicht an den Sesseln angeschnallt, oder?

Nicole Schmitt-Ludwig

## CD-Empfehlungen:

### **Hector Berlioz, Harold in Italien op. 16**

Dutoit/Zukerman/Symphony Orchestra Montreal

Dec 421 193-2 IMS

### **Claude Debussy, Trois Nocturnes**

Dutoit/Symphony Orchestra Montreal

Dec 425 502-2 IMS

Martinon/Chor/Orchestre National de'ORTF Paris

EMI 555-769 587-2

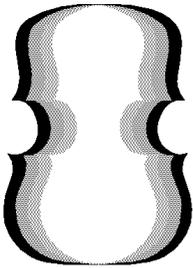
*Kim Kashkashian*

Die in Detroit (Michigan, USA) geborene Bratschistin armenischer Abstammung, Kim Kashkashian, studierte am Peabody Conservatory of Music bei Walter Trampler und Karen Tuttle. Durch verschiedene Wettbewerbserfolge (Lionel Tertis Competition, ARD-Wettbewerb München) begann ihre internationale solistische Laufbahn, die sie zu regelmäßigen Auftritten bei den Festivals von Marlboro, Santa Fe, Spoleto, Mostly Mozart, Lockenhaus oder Salzburg führte. Sie unterrichtete mehrere Jahre am Mannes College of Music und an der University of Indiana, Bloomington, bevor sie 1989 eine Professur an der Freiburger Musikhochschule erhielt. Neben den kammermusikalischen Erfolgen mit dem Guarneri-, dem Tokyo- und dem Emerson-Quartett gilt Kim Kashkashians besonderes Interesse der Arbeit mit zeitgenössischen Komponisten. Die Zusammenarbeit mit Penderecki, Gubaidulina, Kancheli, Mansur oder Kurtág hat das relativ klei-

ne Bratschen-Repertoire um einige inzwischen berühmte Werke bereichert.

Ihre Diskographie umfaßt neben sämtlichen Hindemith-Sonaten die Solokonzerte von Britten, Penderecki, Kancheli und Schnittke. Zuletzt erschienen die Bach Sonaten für Viola da Gamba und Cembalo mit Keith Jarrett, die Musik von Eleni Karaindrou zum Film von Theo Angelopoulos „Le regard d’Ulysse“ und eine Kammermusik-CD mit Werken von Kurtág und Schumann.

Die Saison 95/96 begann mit einer Aufführung der *Sinfonia Concertante* von Mozart in Budapest unter Leitung von Sandór Veghs, gefolgt von einer Serie von Rezitalen zum Hindemith-Jahr und wird mit Aufführungen von Berlioz *Harold in Italien* in Frankfurt und Berlin unter Leitung von Sylvain Cambreling abgeschlossen.



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

### 10. Sonntags-Konzert/Montags-Konzert

2./3. Juni 1996, 11/20 Uhr  
Alte Oper, Großer Saal

*Shlomo Mintz, Violine*  
*Gianluigi Gelmetti, Dirigent*

Peter Tschaikowsky, Violinkonzert D-Dur op. 35  
Gustav Mahler, Sinfonie Nr. 5 cis-Moll

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

**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