

Frankfurter
Museums-Gesellschaft e.V.

Spielzeit 1995/96

Alte Oper Großer Saal

10. Sonntags-Konzert

Sonntag, 2. Juni 1996, 11 Uhr

10. Montags-Konzert

Montag, 3. Juni 1996, 20 Uhr

Frankfurter
Museums-
orchester

Shlomo Mintz

Violine

Gianluigi Gelmetti

Dirigent

Gianluigi Gelmetti

wurde in Rom geboren und studierte bei Franco Ferrara an der dortigen Accademia Santa Cecilia. An der Accademia Chigiana in Siena beeinflusste Sergiu Celibidache den

jungen Dirigenten. In Wien besuchte er die Meisterklasse Hans Swarowskys. 1965 schloß er sein Studium ab und erhielt den Preis der Stadt Florenz. Bald darauf wurde er zum Chefdirigenten des Sinfonieorchesters der RAI Rom und zum ständigen Dirigenten sowie künstlerischen Direktor der römischen Oper ernannt. Als regelmäßiger Gastdirigent tritt er bei bedeutenden Orchestern in der ganzen Welt auf. Seit 1987 ist Gianluigi Gelmetti musikalischer Direktor des Stuttgarter Radio-Sinfonie-Orchesters. Von 1989 bis 1991 war er musikalischer Direktor des Orchestre Philharmonique de Monte Carlo. Sein großes Opern- und Konzertrepertoire reicht von barocker bis zu zeitgenössischer Musik. Viele von Gelmetti aufgeführte zeitgenössische Werke sind ihm gewidmet.

Peter Tschaikowsky
1840–1893

Violinkonzert D-Dur op.35
Allegro moderato
Canzonetta, Andante
Finale: Allegro vivacissimo

– Pause –

Gustav Mahler
1860–1911

Sinfonie Nr. 5 cis-Moll

- I. 1. Satz: Trauermarsch.
In gemessenem Schritt.
Streng. Wie ein Kondukt.
2. Satz: Stürmisch bewegt, mit größter
Vehemenz.
- II. 3. Satz: Scherzo. Kräftig, nicht zu
schnell.
- III. 4. Satz: Adagietto. Sehr langsam.
5. Satz: Rondo – Finale.

Shlomo Mintz, Violine
Frankfurter Museumsorchester
Leitung: Gianluigi Gelmetti

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.

Peter Tschaikowsky: Violinkonzert D-Dur op. 35

Inmitten der Arbeit an der Oper *Eugen Onegin* und der vierten Sinfonie wandte sich Tschaikowsky im März 1878 plötzlich der Komposition eines Violinkonzertes zu, die er in der nahezu erstaunlichen Zeit von nur sechs Wochen vollendete. Bereits am 1. April konnte er seiner Freundin Nadeshda von Meck mitteilen, er habe zusammen mit seinem Bruder Modest und dem Geiger Josef Kotek den vollständig abgeschriebenen ersten Satz des Konzertes durchgespielt; am 6. April begann er die Orchestrierung, die bereits fünf Tage später vollendet war. Es sollte jedoch eine geraume Zeit verstreichen, bis das Werk erstmalig zur Aufführung gelangte. Leopold Auer, der große Geiger und Nestor der russischen Violinschule, hatte – zu Tschaikowskys großer Enttäuschung – das Werk als „unspielbar“ abgelehnt. Sein Einfluß innerhalb des russischen Musiklebens war so groß, daß auch Kotek, der sich ursprünglich bereit erklärt hatte, die Uraufführung zu übernehmen, diesen Plan wieder fallen ließ. So vergingen drei Jahre, bis Tschaikowsky in der Gestalt des jungen Geigers Adolf Brodsky einen Musiker fand, der gewillt und fähig war, sich des anspruchsvollen Solopartes anzunehmen.

Am 4. Dezember 1881 fand die Uraufführung des Werkes im Saal des Wiener Musikvereins unter der Leitung von Hans Richter statt. Tschaikowsky weilte um diese Zeit in Italien und erwartete in Rom begierig die ersten Nachrichten über dieses Ereignis. Die Botschaften aus Wien waren – obgleich die Aufführung objektiv betrachtet in keiner Weise ein Fiasko darstellte und überdies auch von einigen wohlwollenden Rezensionen begleitet war – für die empfindsame Psyche des Komponisten niederschmetternd: Eduard Hanslick, der gefürchtete und einflußreiche Kritiker hatte eine vernichtende Rezension verfaßt, die Tschaikowsky so traf, daß einige Biographen vermuten, er habe sich von diesem

Schlag nie ganz erholt. Hanslick erblickte im Violinkonzert „ein seltsames Gemisch von Originalität und Rohheit, von glücklichen Einfällen und trostlosem Raffinement. ... eine Weile bewegt es sich maßvoll, musikalisch und nicht ohne Geist, bald aber gewinnt die Rohheit Oberhand und behauptet sich bis ans Ende des ersten Satzes. Da wird nicht mehr Violine gespielt, sondern Violine gezaust, gerissen, gebläut. Ob es überhaupt möglich ist, diese haarsträubenden Schwierigkeiten herauszubringen, weiß ich nicht, wohl aber, daß Herr Brodsky, indem er es versuchte, uns nicht weniger gemartert hat, als sich selbst. Das Adagio mit seiner weichen slawischen Schwermuth ist wieder auf dem besten Wege, uns zu versöhnen, zu gewinnen. Aber es bricht schnell ab, um einem Finale Platz zu machen, das uns in die brutale, traurige Lustigkeit eines russischen Kirchweihfestes versetzt. Wir sehen lauter wüste, gemeine Gesichter, hören rohe Flüche und riechen den Fusel. Friedrich Vischer behauptet einmal bei Besprechung lasciver Schildereien, es gebe Bilder, ‚die man stinken sieht‘. Tschaikowskys Violinkonzert bringt uns zum erstenmal auf die schauerliche Idee, ob es nicht auch Musikstücke gibt, die man stinken hört.“

Nicht nur die pejorativen Kennzeichnungen (zumal des Schlußsatzes) irritieren an diesem Ausfall: Hanslicks Polemik ignoriert die Tatsache, daß das Violinkonzert – bei aller „russischen“ Einfärbung – in vielerlei Hinsicht ausdrücklich an Traditionen des Violinkonzertes anknüpft, die ihm eigentlich höchst vertraut hätten sein müssen und die im folgenden kurz angedeutet werden sollen.

Allein die Wahl der Tonart D-Dur stellt dieses Werk in unmittelbare Beziehung zu Beethovens Violinkonzert (an dem sich bekanntlich auch das Violinkonzert von Brahms orientierte). Und ganz wie Beethoven verzichtet auch Tschaikowsky auf einen ausgeprägten Gegensatz zwischen den beiden den ersten Satz beherrschenden Themen. Der moderate und noble Charakter des Hauptthemas erscheint – wie beim großen Vorbild – sowohl in einem lyrischen (zu Beginn) als auch in einem triumphalen Gestus (Durchführung); seine Kantabilität stellt keinen Gegensatz, sondern einen eher graduellen Unterschied zum elegischen Seitengedanken dar.

Ganz an Beethoven orientiert sich auch die Überleitung zum Schlußsatz. In beiden Werken steht zwischen dem langsamen Satz und dem eigentlichen Beginn des Finales eine Kadenz (die freilich von Tschaikowsky auskomponiert und mit skurrilen, für eine Solokadenz eher ungewöhnlichen Pizzikatoschlägen ausgestattet wird). Und in beiden Fällen beginnt das darauf einsetzende Thema auf der tiefen G-Saite.

Sucht man nach weiteren Einflüssen, die Tschaikowskys Werk inspiriert haben könnten, so stößt man auf ein weiteres Werk deutscher Tradition. Für die formal ungewöhnliche Entscheidung, die Solokadenz des Kopfsatzes an das Ende der Durchführung (und nicht – wie üblich – an das Ende der Reprise) zu stellen, läßt sich als Vorbild das Violinkonzert von Mendelssohn ausfindig machen.

Diese vielfältigen Bezüge sind nicht als epigonale Nachahmungen zu begreifen, sondern zeigen das deutliche Bemühen Tschaikowskys, seine ureigene Tonsprache in eine Tradition zu stellen, der er sich Zeit seines Lebens verpflichtet wußte.

Gustav Mahler: Sinfonie Nr. 5 cis-Moll

Mahlers Sinfonien sperren sich in vielerlei Hinsicht der Gattungstradition. Einerseits bilden sie, obgleich sich in ihnen thematisch-motivische Gestaltungsprinzipien auf Schritt und Tritt nachweisen lassen, kein Gefüge, dessen innere Stimmigkeit einen folgerichtigen und „logischen“ Kosmos musikalischer Gedanken garantiert. Sie stehen somit in deutlicher Distanz zu einem musikalischen Denken, dessen Ursprünge im Beethovenschen Werk zu suchen sind und noch die Sinfonien von Brahms zentral beherrscht hatte. Andererseits sind sie, obgleich sich in ihnen immer wieder außermusikalische „Vokabeln“ (wie etwa Naturlaute) finden lassen, in keiner Weise auf ein programmusikalisches Denken zurückführen, das – von Berlioz inspiriert – die neudeutsche Schule beherrscht hatte und in den Tondichtungen von Richard Strauss einen letzten Höhepunkt fand. Möchte man Mahlers Begriff der Sinfonik anders denn lediglich *privativ* bestimmen, so merkt man schnell, daß hierzu Begriffskategorien notwendig sind, für die sich in der Gattungstradition kaum Vorbilder finden lassen. Dem Sachverhalt am nächsten kommt zweifellos Mahlers eigene, häufig zitierte Bestimmung: „Aber eine Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen.“ Mahlers Freundin Natalie Bauer-Lechner, deren *Erinnerungen an Gustav Mahler* wir eine Fülle aufschlußreicher Hinweise über das künstlerische Selbstverständnis des Komponisten verdanken, schildert eine anschauliche Szene, die beleuchtet, was Mahler unter dem Begriff Welt verstanden haben mag:

„Als wir nun Sonntags darauf mit Mahler denselben Weg [einen Waldweg von Mayernigg am Wörther See nach Klagenfurt] gingen und bei dem Feste auf dem Kreuzberg ein noch ärgerer Hexensabbath los war, da sich mit unzähligen

Werkeln von Ringelspielen und Schaukeln, Schießbuden und Kasperltheatern auch Militärmusik und ein Männergesangsverein dort etabliert hatten, die alle auf derselben Waldwiese ohne Rücksicht aufeinander ein unglaubliches Musizieren vollführten, da rief Mahler: „Hört ihr’s? Das ist Polyphonie und da hab ich sie her! – Schon in der ersten Kindheit ...hat mich das so eigen bewegt und sich mir eingepägt. Denn es ist gleich viel, ob es in solchem Lärme oder im tausendfältigen Vogelsang, im Heulen des Sturmes, im Plätschern der Wellen oder im Knistern ertönt. Gerade so, von ganz verschiedenen Seiten her müssen die Themen kommen und so völlig unterschiedlich sein in Rhythmik und Melodik ...“

In diesen Sätzen formuliert Mahler eine entschiedene Absage an den Gedanken eines „organischen“ Kunstwerks, das keimhaft aus einer „Urzelle“ erwächst und dessen Gegensätze sich auf ein gemeinsames, allen Themen zu Grunde liegendes motivisches Substrat zurückführen lassen. „Eine Welt aufbauen“, das heißt

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

für ihn zunächst: Heterogenes zusammenführen. In diesem Sinne finden sich auch in der 1901–1903 entstandenen und 1904 in Köln uraufgeführten fünften Sinfonie unterschiedlichste musikalische Schichten. Trauermärsche und Walzer – „gebrauchsmusikalische“ Tonfälle also, die (es sei denn in stilisierter Form) in der großen sinfonischen Tradition kein Heimatrecht haben – beherrschen das musikalische Geschehen über weite Strecken und können als unmittelbarer Ausdruck jenes „Weltgetümmels“ angesehen werden, das sich für Mahler bereits frühzeitig als eine Sphäre „ekelhafter Heuchelei“ präsentierte.

Gerade in seinen leerlaufenden und nicht unter einen verfügenden Sinnbegriff zu subsumierenden Zügen besitzt dieses Weltgetümmel für Mahlers Sinfonik aber eine entscheidende Funktion. Seine Musik hält die Momente des Vorkünstlerischen nicht von sich fern, sondern zitiert sie in mitunter böser Ironie und läßt sie zum integralen Bestandteil seiner Tonsprache werden. Dieses Ausschließen aus einer im engeren Sinne ästhetischen Sphäre entspringt einem Bewußtsein, das die Prämissen eines umstandslos formalästhetisch orientierten Kunstverständnisses (wie es etwa in Eduard Hanslicks Schrift *Vom Musikalisch Schönen* formuliert wurde), nicht mehr zu teilen vermag. Die Rebellion gegen die „gute Stube der Symphonie“ (Hans Heinrich Eggebrecht) mißtraut dem Gedanken einer bruchlos aus Gegensätzen erwachsenden Synthese. Im Mahlerschen Weltgetümmel prallt Unvereinbares aufeinander. Nach Th. W. Adorno entlarvt es hierdurch die Ausgrenzungsmechanismen bürgerlichen Kunstverständnisses: Die Integration der „unteren“ Musik in das „apollinische“ Reich der Sinfonie mahnt die Kultur in seinen Augen an das, was sie von sich fernzuhalten trachtet und was im Zuge dieser Ausgrenzung notwendig einen trivialen und deprivierten Charakter annehmen mußte.

Dies Moment der Banalität wird von Mahler in keinem Augenblick seines Schaffens geleugnet. Seine Musik ist alles andere als eine Verklärung einer vorkünstlerischen und gebrauchsmusikalischen Sphäre. Das Verhältnis zum Trivialen ist vielmehr von einer eigentümlichen Ambivalenz geprägt. „Nicht den Frieden wollte Mahler bei jener Sprache finden, den der Weltlauf verstört, sondern er hat sie in die Gewalt genommen, um mit ihr der Gewalt zu widerstehen. Der schäbige Rückstand des Triumphs klagt die Triumphierenden an.“ (Adorno) Die Trivialität der „unteren“ Musik rührt an eine Wunde, die von der „offiziellen“ Kultur verdrängt wird. Fungiert sie in Mahlers Schaffen einerseits immer wieder als *Index* einer geschundenen und geknechteten Kreatur, so bildet sie zum anderen auch eine Reibungsfläche, die jene Spuren des Unreglementierten, Versöhnten zum Aufleuchten bringt, das vom Weltgetümmel verstellt und unterdrückt wird und um das seine Sinfonien stets aufs Neue kreisen. Jene Stelle etwa im ersten Satz der Fünften Sinfonie, an dem sich die träge und schleppende Melodik erstmalig von der bis dahin unangefochten dominierenden Trauermarschrhythmik befreit und für einen Augenblick lang einen verhal-

tenen, volksliedhaften Ton annimmt (Mahler moduliert plötzlich nach As-Dur), löst für einen kurzen Moment die Spannung des unerbitterlich schreitenden Kondukts und deutet die Möglichkeit eines freien melodischen Fließens an, die jedoch bereits wenige Takte später durch den erneut einsetzenden Marschrhythmus (Posaunen) unterbunden wird.

Verleihen die Marschelemente dem Kopfsatz einen Charakter eigentümlich gestaut und zurückgehaltener Kraft (die nur im ersten der beiden eingeschobenen „Trios“ vorübergehend zum Ausbruch gelangt), so präsentiert sich der zweite Satz scheinbar als genaues Reversbild: Hier erscheint der wilde und stürmische Gestus des Beginns als die den Grundcharakter prägende Schicht, die dazwischengeschalteten Episoden (die deutlich auf den ersten Satz und vor allem auf dessen zweites Trio Bezug nehmen) hingegen als kurze Ruhemomente. Doch wie im ersten Satz fehlen auch hier in auffallender Weise die entwickelnden Momente. Adorno stellte zutreffend fest, daß der Satz „bei aller Dynamik, aller Plastik im einzelnen, keine Geschichte, kein Wohin, eigentlich keine emphatische Zeit [kennt]. Seine Geschichtslosigkeit verweist ihn auf die Reminiszenz; die vorwärtstreibende Energie wird gestaut und strömt gleichsam zurück.“ Vielleicht war es dieser Gestus des Auf-der-Stelle-Tretens, der Paul Bekker dazu veranlaßte, in diesem Satz einen zweiten Kopfsatz zu erblicken (beide Sätze streben eine „sinfonische“ Entwicklung an, die auf jeweils unterschiedliche Art immer wieder unterbunden wird). Für Bekkers Ansicht spricht zudem auch die Tatsache, daß Mahler beide Sätze zu einer „Abteilung“ zusammenfaßt.

Diese Entwicklungslosigkeit steht in engem Zusammenhang mit einem entscheidenden Ereignis am Ende des zweiten Satzes, das überdies auch für den weiteren Verlauf des Werkes von grundlegender Bedeutung ist. Unerwartet und ohne jede thematisch-motivische Vorbereitung bricht plötzlich – wie von außen kommend – ein triumphales Choralthema (in D-Dur) in das Werkgefüge ein.

Hier läßt sich das Doppelbödige in Mahlers Tonsprache eindrucksvoll beobachten. Denn obgleich sowohl der prunkvolle Bläsersatz als auch das weihevoll Chorali diom an triumphale und erlösende Höhepunkte neudeutscher Prägung gemahnen, wirkt dieser überraschende Einbruch gebrochen. Seine Funktion innerhalb des Satzes verleiht ihm einen deutlich „uneigentlichen“, zitathaften Charakter. Die ungestüme und zugleich doch entwicklungslose Rastlosigkeit scheint gewaltsam aufgebrochen zu werden. Zugleich läßt Mahler in seltsamer Weise offen, ob dieser jähe und unvermittelte Perspektivenwechsel einen „anderen“, versöhnten Weltzustand beschwört, oder ob er nur eine weitere Seite des „Getümmels“ markiert. Fungiert das Chorali diom einerseits als Sinnbild der Erlösung, so repräsentiert das diese Erlösung zum Ausdruck bringende „Trara“ (Adorno) der Blechbläser eben jene Sphäre „veranstalteter“ Kultur, die von Mahlers Sinfonik so entschieden in Frage gestellt wird.

Dieser Aspekt des Veranstalteten ist auskomponiert: Mahler läßt das Choral-thema ebenso plötzlich verschwinden, wie es zuvor aufgetaucht war: ein kurzes diminuendo, ein Wechsel von D-Dur nach d-Moll und der ungestüme Gestus des Satzbeginns ist wiederhergestellt. Die Vision bleibt ohne Wirkung; schattenhaft verlöscht der Satz.

Der dritte Satz (*Scherzo*) ist der umfangreichste des Werkes und bildet dessen zweite Abteilung. Zu ihm hatte Mahler bereits 1899 – also zwei Jahre, bevor er mit der eigentlichen Arbeit an der Sinfonie begann – Skizzen angefertigt; aus der Darstellung Natalie Bauer-Lechners geht hervor, daß er ihm in besonderer Weise am Herzen lag. „Der Satz“ – so teilte er der Freundin mit – „ist enorm schwer zu arbeiten durch den Aufbau und die größte künstlerische Meisterschaft, die er in allen Verhältnissen und Details verlangt. Die scheinbare Wirrnis muß, wie bei einem gotischen Dome, sich in höchste Ordnung und Harmonie auflösen.“

Wenige Tage später klagte er:

„Wie schwer es mir fällt und nicht enden will in den Hindernissen und Spießigkeiten, die er mir entgegenstellt, kannst du nicht glauben. Es liegt an der Einfachheit seiner Themen, welche sich lediglich auf der Tonika und der Dominante aufbauen. Das würde sich heute keiner zu machen getrauen. Dadurch ist die Akkordführung so schwer, besonders bei meinem Prinzip, daß sich nicht einmal etwas wiederholen darf, sondern alles aus sich heraus sich weiterentwickeln muß. Die einzelnen Stimmen sind so schwierig zu spielen, daß sie eigentlich lauter Solisten bedürften. Da sind mir, aus meiner genauesten Orchester- und Instrumentenkenntnis heraus, die kühnsten Passagen und Bewegungen entschlüpft.“

Was Mahler hier nicht anspricht, ist die auffällig dichte polyphone Arbeit, die diesen Satz über weite Strecken prägt und die in dieser Intensität in dem vorher-



gehenden Werk unbekannt ist (auch der Schlußsatz wird diesen Aspekt in seinen zahlreichen Fugato-Abschnitten ausprägen). Sicherlich steht die Tendenz zu polyphoner Verdichtung in engem Zusammenhang mit Mahlers Bachrezeption. So ist gerade im Zusammenhang mit seiner Arbeit an der fünften Sinfonie eine eingehende Beschäftigung mit den Bachschen Motetten feststellbar. Man kann nur vermuten, welche Aspekte ihn an jenen Werken besonders gereizt haben. Angesichts der vielen thematischen und subthematischen Schichten des *Scherzos* wäre zu erwägen, ob es möglicherweise um die Frage ging, welche satztechnischen Mittel einem komplexen Stimmengewebe die größtmögliche Transparenz und Deutlichkeit ermöglichen.

In diesem Satz muß auf die besondere Rolle des Horns hingewiesen werden. Zu den obligatorischen vier Hörnern gesellt sich eine Solostimme, der an den dramaturgischen Schlüsselstellen des Satzes entscheidende Aufgaben zufallen. So etwa an jenem bedeutsamen Augenblick im großangelegten ruhigeren

Mittelteil, an dem die Musik zunächst unmerklich und dann immer deutlicher wieder Konturen des umrahmenden Hauptteils annimmt. Von Streichertremoli und einem insistierenden f der übrigen Hörner eingeleitet, stimmt das Solohorn – als wolle es zum Verbleib in der Idylle aufrufen – den Seitengedanken an, dem nach einer Fermate die tiefen Streicher antworten. Von ähnlich eindringlicher Wirkung ist die kurze Reminiszenz dieses Themas gegen Ende des Satzes.

Das folgende *Adagietto* ist – seit Viscontis Film *Der Tod in Venedig* – der bekannteste Satz der Sinfonie. Obwohl es emotional fraglos eine geschlossene Einheit bildet, die eine – in jüngerer Zeit häufiger praktizierte – separierte Aufführung ermöglicht, steht es doch thematisch wie dramaturgisch in enger Zuordnung zum Schlußsatz (mit dem es die letzte Abteilung des Werkes bildet). Diese innere Zusammengehörigkeit offenbart sich am deutlichsten in einer kurzen Passage unmittelbar vor der Wiederkehr des Hauptthemas. In verhaltendster Dynamik und zartester Tongebung intonieren die ersten Violinen hier – wie aus weiter Ferne kommend – jenes Thema, das im Rondo dann in einem weitaus schnelleren Tempo und einem vollkommen divergierenden Charakter wiederaufgegriffen wird. Ein erneutes Beispiel für die Ambivalenz Mahlerscher Melodik! Was im *Adagietto* den Charakter „reiner“ und ungetrübter Schönheit trägt, enthüllt sich im Rondo als eine muntere Melodie, deren graziöser Charakter den Eindruck einer gewissen Derbheit nicht zu verbergen vermag.

Auch im aufsteigenden Quartgang zu Beginn des *Adagiettos* läßt sich eine strukturelle Korrespondenz zum Schlußsatz erkennen: Sowohl das Kopfmotiv des Rondothemas als auch das – für den weiteren Satzverlauf zentrale – fanfarenartige Thema der zweiten Episode werden durch Skalenausschnitte, die den Ambitus einer Quarte füllen, charakterisiert.

Das Rondo ist ein Spiegelbild der das gesamte Werk beherrschenden Problematik. Auch hier komponiert Mahler „Welt“: In motorischer Emsigkeit jagen die Streicher in einem ziellos kreisenden Fugato dahin, die „untere“ Musik meldet sich in Gestalt eines populären Schlagers zu Wort. Und wie auch am Ende der ersten Abteilung ist es ein triumphales Choralthema, das am Ende der Sinfonie unvorbereitet und abrupt „von außen“ in dieses Geschehen eingreift. Die im ersten Teil des Werkes zu beobachtende Ambivalenz ist jetzt in potenziierter Form zu beobachten. Zitiert Mahler im zweiten Teil dieses Themas einige „weiheliche“ Floskeln aus dem Choralthema des zweiten Satzes, so greift er zu Beginn ausgerechnet auf die wohl derbste und rohste Themenbildung des Rondos zurück. Wie im zweiten Satz offenbart sich auch hier die Fragwürdigkeit der „Versöhnung“; und wie dort behält der Choral nicht das letzte Wort. Er weicht einer furiosen Schlußstretta, deren auftrumpfende Lustigkeit das Erlösungsverprechen des Chorals als vorübergehende Episode erscheinen läßt. Texte:

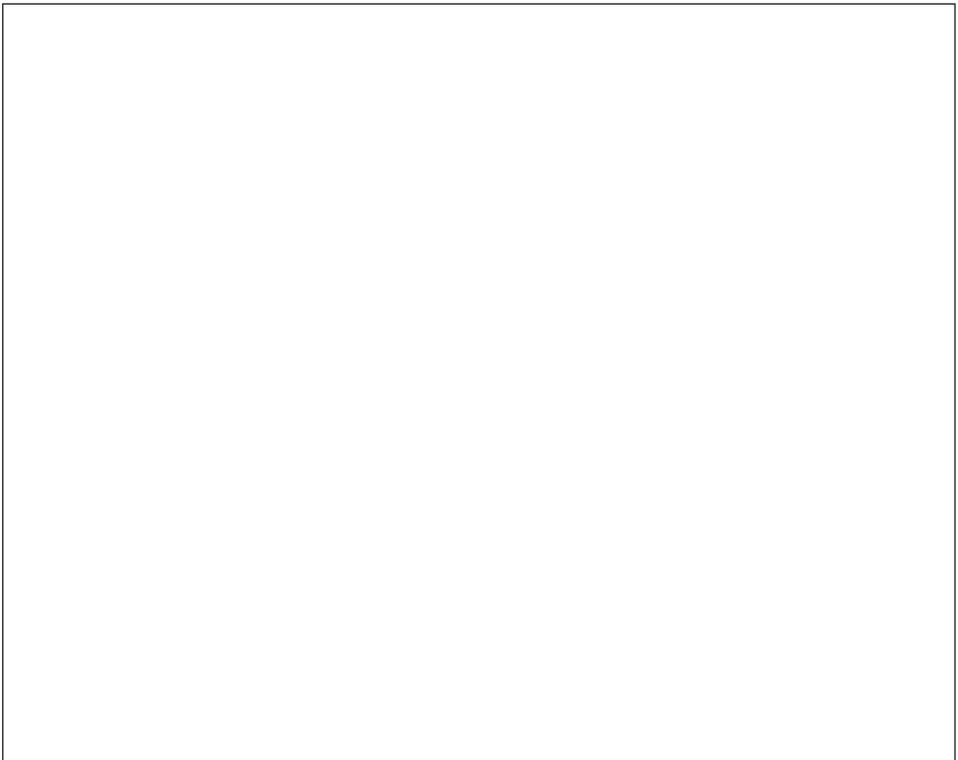
Wolfgang Lessing

Shlomo Mintz

Shlomo Mintz wurde in Moskau geboren. Seine Familie emigrierte 1959 nach Israel. Dort erhielt er seinen ersten Violinunterricht bei Ilona Feher. Unter der Leitung von Zubin Mehta debütierte er als Elfjähriger mit dem Israel Philharmonic Orchestra. Seine Studien setzte er an der Juilliard School bei Dorothy Delay fort. 1973 debütierte er in der Carnegie Hall mit dem Pittsburgh Symphony Orchestra unter William Steinberg. Seitdem hat Shlomo Mintz weltweit mit nahezu jedem bedeutenden Orchester konzertiert, an den wichtigsten Festivals in Europa, in den USA und dem Fernen Osten teilgenommen. Sowohl sein Tonträger-Debüt mit dem Chicago Symphony Orchestra (unter der Leitung von Claudio Abbado) als auch seine Einspielung der Fauré-Sonaten für Violine und Klavier wurden für mehrere Schallplattenpreise nominiert.

In den letzten Jahren ist Shlomo Mintz immer häufiger als Dirigent des Israel und Rotterdam Philharmonic Orchestras und des Israel Chamber Orchestras zu sehen; von 1989–1993 war er Chefdirigent dieser Orchester, eine Position, die er kürzlich beim Limburg Symphony Orchestra in Maastricht übernommen hat.

Shlomo Mintz spielt eine Guarnerius del Jesu-Violine aus dem Jahre 1719.



Liebe Freunde der Museumskonzerte,

zum Ende der Konzertsaison 1995/96 möchten wir uns für Ihr Interesse an den Konzerten bedanken und Ihnen gleichzeitig schöne Sommermonate wünschen.

Bei dieser Gelegenheit wollen wir Sie darüber informieren, daß wir ab der Spielzeit 1996/97 für die **Montagskonzerte** und die **Kammermusikabende** noch einige Abonnements anzubieten haben. Wir sprechen Sie als Abonnenten und damit Kenner unserer Veranstaltungen an, um Sie zu bitten, den einen oder anderen Ihrer Freunde und Bekannten auf die Möglichkeit neuer Abonnements aufmerksam zu machen. Dafür danken wir Ihnen recht herzlich.

Haben Sie für das heutige Konzert eine Einzelkarte erworben, ist vielleicht Ihr Wunsch geweckt, ein Abonnement zu erhalten. Bitte verlangen Sie unsere Programmvorschau für 1996/97.

Für weitere Auskünfte und den Verkauf der Abonnements steht Ihnen unsere Geschäftsstelle, Goethestraße 25, 60313 Frankfurt am Main, Telefon (0 69) 28 14 65, Telefax: (0 69) 28 94 43 zur Verfügung.

Wir freuen uns, Sie im September wieder in der Alten Oper begrüßen zu dürfen.

Ihre

FRANKFURTER MUSEUMS-GESELLSCHAFT E.V.

CD-Empfehlungen:

Peter Tschaikowsky, Violinkonzert D-Dur op. 35

Chung/Dutoit/Symphony Orchestra Montreal

Dec 410 011-2 ZK

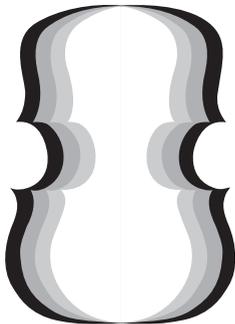
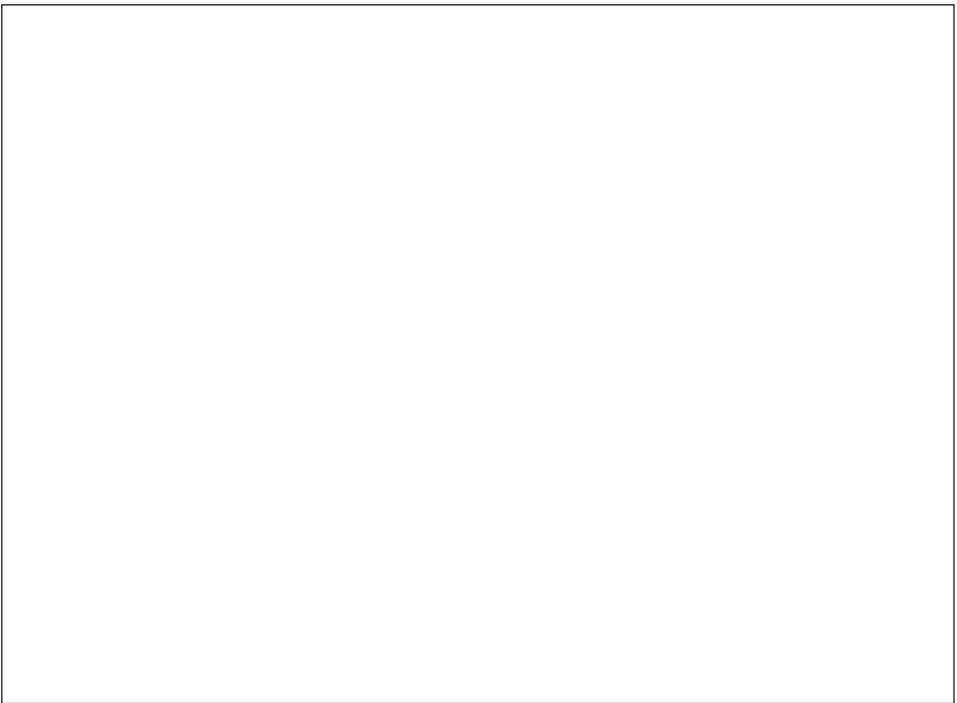
Dec 430 725-2

Gustav Mahler, Sinfonie Nr. 5 cis-Moll

Mehta/New York Philharmonic

Tel 4509 97 441-2 ZK

Tel 2292 46 152-2 ZK



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

1. Sonntags-Konzert/Montags-Konzert

22./23. September 1996, 11/20 Uhr
Alte Oper, Großer Saal

N.N., Sopran
N.N., Mezzosopran
Sylvain Cambreling, Dirigent

Gérard Grisey, *L'Îcône Paradoxale*
Ludwig van Beethoven, *Sinfonie Nr. 7 A-Dur op. 92*

Einführungsvortrag: Paul Bartholomäi
22. September 1996, 11.00 Uhr, Großer Saal
23. September 1996, 20.00 Uhr Großer Saal

1. Kammermusik-Abend

3. Oktober 1996, 20 Uhr
Alte Oper, Mozart-Saal

Brodsky Quartet

Igor Strawinsky, *Drei Stücke für Streichquartett*
Franz Schubert, *Streichquartett B-Dur D 112*
Dimitrij Schostakowitsch, *Streichquartett Nr. 3 F-Dur op. 73*

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