



Frankfurter
Museums-Gesellschaft e.V.

Spielzeit 1998/99

Alte Oper Großer Saal

5. Sonntags-Konzert

17. Januar 1999, 11 Uhr

5. Montags-Konzert

18. Januar 1999, 20 Uhr

Frankfurter
Museums-
orchester

Naoko Shimizu

Viola

Claus Peter Flor

Dirigent

Claus Peter Flor

Der deutsche Dirigent Claus Peter Flor besuchte – nach ersten Studien in Zwickau und Weimar (Violine, Klarinette) – in seiner Heimatstadt Leipzig die Dirigentenklasse von Rolf Reuter. Seine Ausbildung, die von frühen Erfolgen bei verschiedenen internationalen Wettbewerben begleitet wurde, konnte er bei Rafael Kubelik und Kurt Sanderling vervollkommen. 1981 wurde Flor zum Chefdirigenten des Philharmonischen Orchesters Suhl ernannt, gastierte aber bald auch schon beim Leipziger Gewandhausorchester, der Dresdner Staatskapelle und dem Berliner



Sinfonie-Orchester, das ihn 1984 in das Amt des Chefdirigenten und im Jahr darauf des Generalmusikdirektors berief. 1991 bis 1994 arbeitete Claus Peter Flor als Erster Gastdirigent eng mit dem Philharmonia Orchestra London zusammen; in derselben Position und überdies als künstlerischer Berater war Flor 1991 bis 1996 dem Tonhalle-Orchester Zürich verbunden. In all diesen Jahren hat Flor als Gast die bedeutendsten Orchester der Welt geleitet: das Berliner Philharmonische Orchester, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, des Concertgebouw Orkest Amsterdam, das Orchestre National de France, die Wiener Symphoniker, das London Symphony Orchestra, die New Yorker Philharmoniker, das Boston Symphony und das Philadelphia Orchestra. Außerdem dirigierte er an den Opernhäusern von Berlin, Hamburg, Dresden, Köln und München. Viele seiner Interpretationen – von Haydn und Mozart über Weber und Mendelssohn bis zu Janáček und Schostakowitsch – sind auf CD dokumentiert. Im Juni 1999 wird Claus Peter Flor sein neues Amt als Erster Gastdirigent des Dallas Symphony Orchestra antreten.

Béla Bartók

1881–1945

Konzert für Viola und Orchester
(nach Bartóks Aufzeichnungen
zusammengestellt und instrumentiert
von Tibor Serly)

- I. Moderato – Lento parlando –
attacca:
- II. Adagio religioso – Allegretto –
attacca:
- III. Allegro vivace

– Pause –

Peter Tschaikowsky

1840–1893

Sinfonie Nr. 6 h-Moll op. 74
Pathétique

- I. Adagio – Allegro non troppo
- II. Allegro con grazia
- III. Allegro molto vivace
- IV. Finale. Adagio lamentoso

Naoko Shimizu *Viola*

Frankfurter Museumsorchester

Claus Peter Flor *Dirigent*

Einführungsvortrag:
Paul Bartholomäi

Sonntag, 17. Januar 1999, 10.15 Uhr
Mozart-Saal
(begrenzte Platzanzahl)

Montag, 18. Januar 1999, 19.15 Uhr
Hindemith-Saal
(begrenzte Platzanzahl)

Der Tod im Exil

Zu Bartóks unvollendetem Bratschenkonzert

»In Bartóks Musik«, so sagte der Geiger und Dirigent Sándor Végh, einer der wegweisenden Interpreten des ungarischen Komponisten, »ist das überwältigendste Merkmal sein eigener Charakter, seine Geradheit, Sauberkeit, Konzessionslosigkeit, Unbestechlichkeit und sein Mut. Alle diese Eigenschaften wurden immer ausgeprägter, je erschreckender die Zeiten wurden. Als in Deutschland die Nationalsozialisten die »Entartete Kunst« proklamierten und es verboten wurde, in Konzertsälen Mendelssohn, Debussy, Ravel, Schönberg, aber auch politische Gegner wie Hindemith zu spielen, schrieb Bartók einen Offenen Brief an alle Zeitungen, in dem er erklärte, er verbiete, seine Kompositionen in Deutschland aufzuführen. Nur zwei Zeitungen hatten den Mut, diesen Brief zu veröffentlichen. Wir alle, die Bartók liebten und verehrten, fühlten, daß es ihm sowohl moralisch wie physisch unmöglich sei, in Ungarn zu bleiben.« 1938, nach dem »Anschluß« Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland, begann Bartók ernsthaft über eine Emigration nachzudenken, zu bedrückend war die Aussicht, »daß sich auch Ungarn diesem Räuber- und Mördersystem ergibt. Die

Frage ist nur, wann, wie! Wie ich dann in so einem Lande weiterleben oder – was dasselbe bedeutet – weiterarbeiten kann, ist gar nicht vorstellbar.« Bartók brachte in jenen Monaten seine Manuskripte in Sicherheit: Zuerst schickte er sie nach Basel, dann schien es ihm besser, sie in London bei seinem neuen Verleger Boosey & Hawkes zu deponieren. Als im Dezember 1939 seine Mutter starb, war die Frage der Emigration für Bartók entschieden. Nichts hielt ihn jetzt noch in Ungarn. Im Herbst 1940 bereitete er unter dem Vorwand einer Tournee seine Ausreise in die Vereinigten Staaten vor. »Wir Musiker und sein Freundeskreis wußten, daß seine Reise nach Amerika keine Konzertreise war, wie offiziell behauptet wurde«, erinnerte sich Sándor Végh. »Viele Künstler, Musiker, Maler, Bildhauer, Wissenschaftler, Schriftsteller, die Elite des Kulturlebens von Ungarn, [pilgerten] zu Bartók Béla und Ditta, um Abschied zu nehmen. Es war eine Stimmung wie bei einer Beerdigung, wie ein Kondolenzbesuch, von Angst erfüllt – denn ein Begräbnis stand ja uns allen bevor. Wir begruben die Freiheit, die Menschlichkeit, und derjenige, der für uns das Symbol des Mutes, der Standhaftigkeit und der humanmoralischen Freiheit darstellte, Bartók, mußte uns verlassen.«

Am 30. Oktober 1940 erreichte Béla Bartók zusammen mit seiner Frau Ditta Bartók-Pásztory New York, sein selbstge-

wähltes Exil. Und schon die Widrigkeiten jener Ankunft waren bezeichnend für den insgesamt schwierigen und allzu oft demoralisierenden Verlauf der Jahre in Amerika, die Bartók bevorstanden. Das Gepäck des Ehepaares war an der spanischen Grenze nicht durch den Zoll gekommen und sollte deshalb in ein bis zwei Wochen nachgeschickt werden. Tatsächlich jedoch traf es erst am 11. Februar 1941, mit dreieinhalbmonatiger Verspätung, in den USA ein. In der Zwischenzeit mußten sich die Bartóks mit abgelegter Kleidung von Freunden und Bekannten behelfen. Als nächstes Problem in einer nicht abreißenden Kette von Sorgen und Belastungen stellte sich die Suche nach einer geeigneten – und das hieß in Bartóks Fall: ungestört ruhigen – Wohnung. Selbst im stillsten Domizil in Ungarn hatte Bartók, dessen Gehörsinn in einem unvorstellbaren Maße verfeinert und überempfindlich war, mit verstopften Ohren gearbeitet. Die Großstadtheftik von New York mußte ihn nun schier zur Verzweiflung treiben. Nach einem von mehreren Wohnungswechseln berichtete Bartók seinem jüngeren Sohn Péter (der erst im April 1942 in die Staaten kam) von den akustischen Qualen eines ruhelosen Mietshauses: »Rechts und links Klavierspiel, Radio, auf der Straße bei Tag und Nacht großer Lärm, alle fünf Minuten ließ die Untergrundbahn die Wohnung erdröh-

nen und erbeben.« Überhaupt war New York für Bartók der »starke, unbezwingbare Feind«: So hat es der ebenfalls im Exil lebende Hans W. Heinsheimer geschildert, der von der Universal Edition in Wien zu Boosey & Hawkes nach New York gewechselt war. »Der Verkehr erschreckte ihn zutiefst. Er ging nie bei Rot über die Straße und selbst bei Grün blieb er verwirrt und in Alarmbereitschaft – wie ein Tier, das den schützenden Wald verlassen hat und nun mit weit aufgerissenen Augen dem brüllenden Ungeheuer von Großstadt gegenübertritt.« Seelisch tief verletzt und gesundheitlich angegriffen, mag Bartók das Lebensbedrohliche und Naturferne der gigantischen Metropole besonders intensiv gefühlt haben. Doch alle Schwierigkeiten des Alltagslebens überschattete noch eine wachsende materielle Not, die Bartók zu ertragen hatte. Seine Kompositionen wurden in den Vereinigten Staaten so selten aufgeführt, daß Bartók verbittert von einer »Quasi-Boykottierung meiner Werke« sprach. Und als Pianist – solistisch oder als Duopartner seiner Frau – erhielt er nur wenige Engagements, so daß auch diese Einnahmequelle bald versiegte. »Unsere Lage verschlechtert sich von Tag zu Tag«, klagte Bartók im März 1942. »Ich kann nur sagen, daß ich noch nie in meinem Leben, seitdem ich mir meinen Unterhalt verdiene (das ist seit meinem 20. Lebensjahr), in einer so entsetzlichen

Lage war, wie ich wahrscheinlich sehr bald sein werde. Entsetzlich, das ist vielleicht übertrieben, aber nicht sehr.«

Im Januar 1943 trat Bartók zum letzten Mal öffentlich als Pianist auf; im Februar mußte er nach einem Schwächeanfall eine Vorlesungsreihe an der Harvard University abbrechen. Unausweichlich und kräftezehrend kündigte sich, in Fieberschüben und Erschöpfungszuständen, die todbringende Krankheit (Leukämie) an. Die Kosten seiner Krankenhaus- und Kuraufenthalte übernahm zu seinem Glück die »American Society of Composers, Authors and Publishers«. Während einer Phase der Erholung, der wiedergewonnenen Kräfte konnte Bartók im Sommer 1943 einen hochwillkommenen, längst nicht mehr erwarteten Kompositionsauftrag in Angriff nehmen und das Konzert für Orchester schreiben, das Serge Koussevitzky und das Boston Symphony Orchestra uraufführen sollten. Im Jahr darauf, 1944, schuf er für Yehudi Menuhin die Sonate für Violine solo. Und 1945, in seinen letzten Lebensmonaten, begann Bartók sogar mit der Arbeit an drei neuen Werken, von denen er allerdings nur noch eines, das Dritte Klavierkonzert, (bis auf wenige Takte) vollenden konnte. Von einem Siebten Streichquartett existieren lediglich erste Skizzen, und auch das Konzert für Viola und Orchester gelangte nicht mehr über das Entwurfsstadium hinaus. Anregung

und Auftrag zu diesem Konzert hatte Bartók von dem schottischen Bratschisten William Primrose empfangen. »Im Sommer 1945«, erzählt Primrose, »ging ich auf Konzertreise nach Südamerika und kehrte in der Hoffnung zurück, den kühlen und frühen Herbst von Neuengland genießen zu können. Ich hatte vor, von Philadelphia kommend, auf dem Weg nach Norden in New York City bei Bartók vorbeizuschauen. In Philadelphia hatte ich einen Brief von ihm erhalten, in dem er mir mitteilte, daß das Konzert im Entwurf vorliege und daß nur noch die Orchestrierung zu machen sei, was Routine sei. Aber er wollte mich sehen und es mit mir aus verschiedenen Gründen, die er im Brief anführte, besprechen. In New York regnete es heftig an dem Tag, und es war schwierig, einen Parkplatz zu finden. Ich entschloß mich deshalb, jetzt doch einfach weiterzufahren und ihn auf dem Rückweg zu besuchen. (Es war die Situation, in der wir uns alle einmal befinden, wo es dann heißt: Morgen ist auch noch ein Tag...) Zwei Wochen später machte ich auf dem Rückweg an einem wunderschönen Tag außerhalb New Yorks zum Mittagessen halt, ergriff die »New York Times« und las, daß Bartók am Tag zuvor gestorben war.«

Am 26. September 1945 war Bartók im Alter von 64 Jahren seiner schweren Krankheit erlegen. Noch Anfang des Monats hatte er in jenem Brief, den Primrose



HOFMEISTER

NATURSTEINE SEIT 1864

GRABMALGESTALTUNG · RESTAURATION · NATURSTEINARBEITEN · BAUAUSFÜHRUNGEN

F. HOFMEISTER GMBH ORBER STRASSE 38 60386 FRANKFURT A. M. TELEFON (069) 411035
GRABMALAUSSTELLUNG ECKENHEIMER LANDSTRASSE 199-201 TELEFAX (069) 416052



Steinweg 7 - Passage

Anzeige als Film vorhanden!!

126 mm x 45 mm

Trinklein

Bei uns sind Ihre
guten Stücke
in besten Händen

UMZÜGE ·
TRANSPORTE
VON KLAVIEREN
FLÜGELN UND
ANTIQUITÄTEN

Ginnheimer Landstr. 192
60431 Frankfurt/Main
☎ 069 - 532097

erwähnt, von der Gewißheit gesprochen, das Konzert für Viola und Orchester in wenigen Wochen beenden zu können: Nur die Partitur müsse noch geschrieben werden, was aber für ihn nicht mehr als »mechanische Arbeit« bedeute. Der Stil des Konzertes sei recht virtuos, die Instrumentation werde sehr transparent ausfallen; insgesamt sei das Werk von dem »dunklen, eher maskulinen Charakter« der Bratsche geprägt. Aber Bartóks optimistische Einschätzung, mit der er vielleicht seinen Auftraggeber beruhigen wollte, erwies sich nach seinem Tod als unrealistisch – zumindest aus der Perspektive der ratlosen Nachwelt. Denn die erhaltenen Manuskripte, die unvollständigen, unzusammenhängenden Skizzen und Entwürfe zum Konzert, mußten jeden anderen als Béla Bartók vor kaum lösbare Aufgaben stellen. Gleichwohl wagte sich 1947 der ungarisch-amerikanische Komponist, Geiger und Bratschist Tibor Serly (1901–1978), ein ehemaliger Schüler Zoltán Kodálys, an die Auswertung und Ausarbeitung der hinterlassenen Papiere zum Bratschenkonzert: ein kühner, unvergleichlich anspruchsvoller Versuch. »Vor allem bestand das Problem, die Handschrift zu entziffern«, erklärt Serly. »Bartók pflegte seine Skizzen auf irgendwelche losen Blätter zu schreiben, die er gerade zur Hand hatte und die gelegentlich auch andere Skizzen enthielten. Gedanken, die ihm gerade kamen,

wurden ohne Rücksicht auf einen Zusammenhang hingeworfen. Die Blätter waren nicht nummeriert und Anfang und Ende der Sätze nicht angegeben. Die größte Schwierigkeit jedoch war die Entzifferung von Korrekturen, da Bartók nichts ausradiierte, sondern Änderungen über den ursprünglichen Text schrieb. Das zweite Problem betraf die Vervollständigung von Harmonien und Verzierungen, die Bartók in einer Art Kurzschrift notiert hatte [...] Schließlich fehlte es an jeglicher Angabe der Instrumentation, ausgenommen Bartóks Bemerkung, daß die Instrumentation sehr durchsichtig sein werde. Sonderbarerweise boten sich hier die geringsten Schwierigkeiten, denn die führenden Stimmen und das kontrapunktische Gewebe des musikalischen Hintergrundes waren in der Handschrift deutlich gegeben.« Diese Aussage trifft strenggenommen allerdings nur auf den ersten Satz zu. Dort fehlt es auch nicht an »jeglicher Angabe der Instrumentation«. Am Beginn etwa wollte Bartók das einleitende Bratschensolo nur von den Pauken begleiten lassen; Serly jedoch wählte statt dessen Pizzicati der Celli und Kontrabässe.

Die von Tibor Serly rekonstruierte, komplettierte und instrumentierte Fassung des Bartókschen Konzertes für Viola und Orchester wirft – wie könnte es auch anders sein – viele Fragen auf. Was wurde aus jenem Scherzo, das Bartók in einem

Brief ankündigte, von dem in den nachgelassenen Manuskripten aber scheinbar nichts zu entdecken ist? Wie läßt sich Bartóks Hinweis auf ein zwischen den Sätzen wiederkehrendes, überwiegend solistisch vorzutragendes Ritornell verstehen? In Serlys Version vermittelt eine solistische Introduction (»Lento parlando«) zwischen erstem und zweitem Satz, dem »Adagio religioso« (diesen Titel übernahm Serly aus dem Dritten Klavierkonzert); sie könnte aber ebensogut in jenes »Allegretto« einmünden, das zwischen »Adagio« und Finale plaziert ist und das möglicherweise als Rahmenteil dem langsamen Satz nicht nur folgen, sondern auch vorangehen sollte. Spekulationen ohne Ende: Auf die meisten dieser Fragen wird es nie eine abschließende Antwort geben können. Und dennoch: Seit seiner Uraufführung durch William Primrose und das Minneapolis Symphony Orchestra unter Antal Doráti am 2. Dezember 1949 hat sich Bartóks Bratschenkonzert in Serlys Ausarbeitung als durchaus lebensfähig bewährt und einen festen Platz im Repertoire erobert. Und dies erfreut die Musikwelt allemal mehr als eine pietätvolle Aufbewahrung der Manuskripte in unzugänglichen Archiven.

Tschaikowskys »Pathétique«: Das Rätsel der Sechsten Sinfonie

»Eine Programm-Sinfonie«, so bezeichnete Peter Tschaikowsky seine Sechste Sinfonie in einem Brief an den Neffen Wladimir (»Bobik«) Dawidow vom 11./23. Februar 1893: »aber mit einem Programm von der Art, daß es für alle ein Rätsel bleiben soll – mögen sie sich nur die Köpfe zerbrechen.« Gleichzeitig gestand er, daß er, während seine Gedanken das neue Werk umkreisten, oft »bitterlich geweint« habe. Kein Mensch, der die h-Moll-Sinfonie op. 74 hört und namentlich das Finale, die Schmerzgebärden des »Adagio lamentoso« vernimmt, wird anders als mit Erschütterung auf diese subjektive und bekenntnishafte Musik reagieren, selbst wenn er nichts vom Leben und von den Krisen (und vom nahen Tod) des Komponisten wüßte. Doch mit dieser – geradezu ostentativen – Ausdrucksgewalt durchbricht die Sechste Sinfonie die sorgsam gewahrte Geheimhaltung. Jene Expressivität, die so unmittelbar zum Hörer spricht, scheint unbedingt nach Entschlüsselung und Verständnis zu verlangen. Und Tschaikowsky hat durchaus auch jenseits seiner Privatkorrespondenz und seiner Arbeitsnotizen Spuren und Zeichen hinterlassen, die einer »Enttöhlung« des verschwiegenen autobiographischen Programms entgegenkommen.

Nachdem er den Kopfsatz seiner Sechsten Sinfonie im Particell abgeschlossen und sich bereits mit Skizzen zum Scherzo, dem späteren »Allegro molto vivace«, befaßt hatte, komponierte Tschaikowsky nachträglich noch eine langsame Einleitung zum ersten Satz, eine Art Portal, dessen Inschrift den verborgenen Sinn jener »Programm-Sinfonie« andeutet. In dieser »Adagio«-Introduktion exponiert das Solofagott nach zwei auftaktigen Achteln das als »Seufzer« musikhistorisch prominente Motiv der fallenden Vorhaltsekunde. In den geteilten Bässen erklingt dazu die musikalisch-rhetorische Figur des Passus duriusculus (»etwas harter Gang«), ein chromatischer Quartgang, wie er als Lamentobaß auch die Sterbeszene der verlassenen Dido in Purcells »Dido and Aeneas« (»When I am laid in earth«) oder den Eingangschor der Bachschen Kantate »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« BWV 12 und das »Crucifixus« der h-Moll-Messe BWV 232 fundiert. Eine absteigende Skala in den Bratschen, rhythmisch profiliert und höchst ausdrucksvoll, beschließt die Einleitung, die gleichsam in der Nußschale weniger Takte das gesamte »Programm« der h-Moll-Sinfonie enthält.

Die Tonsymbole, die der kurze Prolog beinahe mottoartig vorstellt, weisen diese Sinfonie als eine Musik der Leidenserfahrungen, der Klage und der Todesgedanken aus. Als konstitutive melodische Ele-

mente bestimmen die fallende Sekunde (etwa im Hauptthema des »Allegro non troppo«, im Mittelteil des $\frac{5}{4}$ -Takt-Waltzers oder in der Coda des »Adagio lamentoso«) und die abwärts gerichteten Skalenmotive (Thema des Seitensatzes im eröffnenden »Allegro«, die Coda dieses Satzes, beide Themen des Finales) den Charakter der Sinfonie. Die absteigende Skala vom Ende der Introduction scheint obendrein in der Tradition der »Schicksalsthemen« zu stehen, wie sie die Grammatik der Vierten und Fünften Sinfonie Tschaikowskys dominieren. Sie kann, beispielsweise in den marcatisimo-Attacken der Trompeten in der Durchführung des »Allegro non troppo« oder im alles verschlingenden Abstieg auf dem Höhepunkt des Satzes, das Schicksal als unheilvolle, lebensbedrohende Instanz verkünden und damit den Schicksalsbegriff der Vierten Sinfonie aufnehmen: »Das ist das Fatum, die verhängnisvolle Macht, die unser Streben nach Glück verhindert.« Sie kann aber auch jenes »vollständige Sich-Beugen vor dem Schicksal« bedeuten, von dem Tschaikowsky im Zusammenhang mit dem zyklischen Leitthema seiner Fünften Sinfonie sprach: So ist es gewiß kein Zufall, daß er die fallende melodische Linie des zweiten Themas im »Adagio lamentoso« mit der Vortragsbezeichnung »con lenezza e devozione« (mit Sanftheit und Ergebenheit) versah.

Anzeige als Film vorhanden!!

126 mm x 59 mm

Ausgefallene Weihnachtsgeschenke finden Sie bei



**KÜCHEN-DESIGN - GESCHENKIDEEN - MÖBEL/LAMPEN
BESTECK - GLAS - PORZELLAN - ELEKTRO**

Schillerstraße 16, Tel. 069/29995-0, 60313 Frankfurt am Main

INGRID UND KLAUS FRANK

ENOTECA · INTERNATIONALE WEINE

**Weine aus Europa und Übersee
Sekte, Grappa, Feinkostprodukte
Schwerpunktland: Italien**

**Im Urbruch 13c · 63322 Rödermark
Telefon 0 60 74/56 86 und 56 82, Fax 0 60 74/7 07 94**

Auf das erwähnte »Schicksalsthema« der Trompeten antwortet in der Durchführung des ersten Satzes eine liturgische Melodie, die für die zeitgenössischen russischen Hörer als Quasi-Zitat aus dem Totenoffizium der orthodoxen Kirche identifizierbar war und mit dem assoziierten Text (»Mit den Heiligen laß ruhen, Christus, die Seelen deiner Diener«) einen weiteren Zugang zum »rätselhaften« Programm der Sinfonie eröffnet. Auch im »Adagio lamentoso« ertönt, nach dem Tamtam-Schlag und unmittelbar vor der qualerfüllten Coda, ein choralartiger vierstimmiger Satz in Posaunen und Tuba (mit dem *Passus duriusculus* in der dritten Posaune!). Dieser Schlußsatz löst ein, was Tschaikowsky seinem Neffen in dem erwähnten Brief vom 11./23. Februar 1893 angekündigt hatte: »Formal wird es in dieser Sinfonie viel Neues geben, und unter anderem wird das Finale kein lautes Allegro sein, sondern im Gegenteil ein ganz getragenes Adagio.« Ein »lautes Allegro« hat Tschaikowsky gleichwohl geschrieben, denn das vorangehende »Allegro molto vivace« nimmt sich aus wie die bitterböse Persiflage eines konventionellen »positiven« Finales: Die Parodie ist so überaus gelungen, daß der dritte Satz in den Kon-

zertsälen der Welt immer wieder mit verfrühtem Beifall bedacht wird.

Im Herbst 1893 wandte sich der Großfürst Konstantin Konstantinowitsch an den Komponisten, um ihm die musikalische Auseinandersetzung mit einem als »Requiem« überschriebenen Gedicht des russischen Lyrikers Alexej Apuchtin nahezu legen. Aber Tschaikowsky mochte diesem Vorschlag nicht folgen. Am 21. September/3. Oktober 1893 antwortete er dem Großfürsten: »Mich verwirrt der Umstand, daß meine letzte Sinfonie, die ich gerade eben geschrieben habe und die am 16. Oktober aufgeführt werden soll [...], von einer Stimmung durchdrungen ist, die der, von der das »Requiem« erfüllt ist, nahe verwandt scheint. Mir scheint, daß mir diese Sinfonie gelungen ist, und ich fürchte, ich könnte mich selbst wiederholen.« In der ersten und letzten Strophe des Gedichts von Apuchtin heißt es: »Ewige Ruhe dem, der viele qualvolle Jahre durchlitten hat;/ Möge Deinen Knecht nie endendes Licht bescheinen!/ Gib ihm, Herr, gib ihm Du, unser Schutz, unser Obdach,/ Ewige Ruhe mit Deinen Heiligen in alle Ewigkeit!«

Text: Wolfgang Stähr

Naoko Shimizu

Die im japanischen Osaka geborene Bratschistin studierte zunächst im Hauptfach Violine an der Toho-Gakuen Musikhochschule, ehe sie sich 1992 für den Wechsel von der Geige zur Bratsche entschied und ein Aufbaustudium bei Nobuo Okada anschloß. 1994 kam sie nach Deutschland, um ihre Ausbildung bei Nobuko Imai an der Hochschule für Musik in Detmold fortzusetzen. Im selben Jahr wurde sie zum amerikanischen Tanglewood Music Festival eingeladen und dort mit dem C.D. Jackson Award ausgezeichnet.

Von 1995 bis 1998 musizierte sie als Gast des Marlboro Music Festivals in den USA mit Siegfried Palm, Mitgliedern des Guarneri- und des Juilliard-Quartetts sowie des Beaux Arts Trios. 1997 nahm sie auch an der »Musicians« from Marlboro Tour teil und konzertierte in New York, Boston, Washington und Chicago. 1995 erhielt Naoko Shimizu den Ersten Preis beim In-

ternationalen Instrumentalwettbewerb in Markneukirchen; 1996 gewann sie den Internationalen Wettbewerb in Genf, und 1997 wurde sie mit einem Ersten Preis beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München geehrt. 1998 war sie Gewinnerin der Young Concert Artist International Auditions in den Vereinigten Staaten.



3. Kammermusik-Abend Alte Oper, Mozart-Saal

Johannes Brahms

Erwin Schulhoff

Arnold Schönberg

4. Februar 1999, 20.00 Uhr

Streichquintett Nr. 2 G-Dur op. III

Streichsextett

Verklärte Nacht op. 4

Wiener Streichsextett

Das Wiener Streichsextett wurde 1981 gegründet. Es hat mittlerweile in aller Welt konzertiert. Dem Ensemble gelang es, nicht nur die Aufmerksamkeit auf das selten gespielte Repertoire für diese Besetzung zu lenken, sondern es hat auch viele Komponisten zum Schaffen neuer Werke angeregt.

Aufgrund der Formation des Ensembles können die Künstler ihr Repertoire durch Werke für Streichquintett sinnvoll ergänzen.

Das Wiener Streichsextett ist zum wiederholten Male Gast bei der Frankfurter Museums-Gesellschaft. Wir laden herzlich ein und würden uns freuen, wieder eine große Anzahl Zuhörer zu diesem sicher außerordentlichen Abend begrüßen zu dürfen.

Karten sind erhältlich ab einem Monat vor Konzertbeginn bei Frankfurt Ticket GmbH Alte Oper Frankfurt, Opernplatz, Frankfurt am Main, Telefon 134 04 00, Telefax 134 04 44 sowie den angeschlossenen Verkaufsstellen.

6. Sonntagskonzert · 21. Februar 1999, 11.00 Uhr

6. Montagskonzert · 22. Februar 1999, 20.00 Uhr

Alte Oper, Großer Saal

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonie Nr. 25 g-Moll KV 183

Antonín Dvořák

Konzert für Violine und Orchester
a-Moll op. 53

Alexander von Zemlinsky

Die Sejungfrau
Fantasie für Orchester

Jennifer Koh *Violine*
Klauspeter Seibel *Dirigent*

Vorverkauf von Einzelkarten:

jeweils 1 Monat vor Konzertbeginn
Frankfurt Ticket GmbH – Alte Oper, Frankfurt
Opernplatz 1, 60313 Frankfurt am Main
Telefon: 0 69/1 34 04 00, Fax: 0 69/1 34 04 44
sowie bei weiteren angeschlossenen Vorverkaufsstellen.

Vor Konzertbeginn und gegen Vorlage des Ausweises erhalten Schwerbeschädigte Karten mit 50% Ermäßigung, Schüler und Studenten die Karten 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 bis **11.00 Uhr**, für das Montags-Konzert und den Kammermusik-Abend am Konzerttag bis **11.00 Uhr**.

Bitte beachten Sie, daß bereits zurückgegebene Plätze nicht mehr stormiert werden können. Die Plätze werden dem allgemeinen Vorverkauf gemeldet, zu welchem auch überregionale Stellen gehören. Eine Verkaufsgarantie kann nicht gewährleistet werden.

FRANKFURTER MUSEUMS-GESELLSCHAFT E.V.
Telefon 0 69/28 14 65, Fax 0 69/28 94 43

Ihr Partner für
Entwurf, Layout, DTP, Satz,
Druck, Weiterverarbeitung,
Versand- und Lieferservice



Druckerei und Verlag
Otto Lembeck

Gärtnerweg 16, 60322 Frankfurt am Main
Telefon (0 69) 17 00 84-0 · Telefax (0 69) 7 24 13 89
ISDN (0 60 33) 97 10 63

CD-Empfehlungen

Béla Bartók, Konzert für Viola und Orchester

Zimmermann/Shallon/Sinfonieorchester des
Bayerischen Rundfunks München

EMI 754 101-2

Peter Tschaikowsky, Sinfonie Nr. 6 op. 74 h-Moll

Pathétique

Karajan/Berliner Philharmoniker

DG 419 486-2

DG 453 088-2

Mrawinsky/Leningrader Philharmoniker

DG 447 423-2

Die Instrumentengruppen des Frankfurter Museumsorchesters Die Bratschen

Daß sie nicht nur eine besonders große Ausführung der Geige ist, sondern durchaus eine ganz eigene, unverwechselbare Klangpersönlichkeit hat, wird leider im Orchestergesamtklang nicht allzu häufig wahrgenommen. Denn dort ist die Viola eine Quinte tiefer als die Violine gestimmt und die Altstimme unter den Streichinstrumenten. Die Viola ist sehr oft Träger der Mittelstimmen, der Partien also, die zwar den Balsam des Klanges bilden,



aber eben nicht so sehr in den Mittelpunkt treten. So sind Bratschen-Soli denn auch eher die Ausnahme als die Regel. In „Harold in Italien“ von Hector Berlioz oder in der symphonischen Dichtung „Don Quichotte“ von Richard Strauss kann dagegen die Bratsche als Soloinstrument, bzw. gemeinsam mit dem Cello, vor dem Orchester stehen. Unter den für die Bratsche komponierten Solokonzerten ragt Bartóks „Konzert für Viola und Orchester“ heraus.

Ein scheinbar nicht unbedeutendes, die Bratschisten und Bratschistinnen aller Länder verbindendes Element, besteht jedenfalls im sogenannten „Bratschenwitz“. Dies sind jene heiteren Pointen, die die Gruppe der in diesem Artikel skizzierten als eine Art Ostfriesen unter den Orchestermusikern beschreiben.

Einer der harmloseren dieser Späße, überall und in allen Sprachen bekannt, geht folgendermaßen: Dirigent zum Orchester: „Wir beginnen nochmal in Takt 2“. Daraufhin aus der Bratschengruppe: „Wir bitten um Entschuldigung, aber wir haben keine Taktzahlen eingezeichnet“.

Die Mitglieder der Bratschengruppe des Frankfurter Museumsorchesters – prominentestes Mitglied war von 1915 bis 1923 niemand geringerer als Paul Hindemith – freuen sich jedoch über jeden neuen Bratschenwitz genauso wie ihre Orchesterkollegen. JR

Festkonzert anlässlich des Goethejahrs 1999

Eine Veranstaltung der Frankfurter Museums-Gesellschaft e.V. in Kooperation mit der Oper Frankfurt und der Arbeitsgemeinschaft Frankfurter Chöre

Sonderkonzert

Alte Oper, Großer Saal

Sonntag, 25. April 1999

19.30 Uhr

Gustav Mahler

Sinfonie Nr. 8 Es-Dur

Sinfonie der Tausend

Gunnel Bohman *Sopran*

Clarry Bartha *Sopran*

Barbara Zechmeister *Sopran*

Cornelia Kallisch *Alt*

Elzbieta Ardam *Alt*

Herbert Lippert *Tenor*

Thomas Mohr *Bariton*

Harald Stamm *Baß*

Cäcilienchor Frankfurt

Figuralchor Frankfurt

Frankfurter Kantorei

Frankfurter Singakademie

Limburger Domsingknaben

Frankfurter Museumsorchester

Klauspeter Seibel *Dirigent*

Karten erhalten Sie bei der Frankfurt Ticket GmbH, Vorverkaufskasse, Alte Oper Frankfurt, Tel.: 0 69/1 34 04 00 sowie bei weiteren angeschlossenen Vorverkaufsstellen.

Anzeige
Cartier
(vorhanden)