

# Konzert im Sendesaal

Dirigent

**Juan Pablo  
Izquierdo**

Sopran

**Sarah Leonard**

Klavier

**Rudolf Buchbinder  
Uwe Berkemer  
Hatem Nadim**

**Radio-Sinfonie-  
Orchester  
Frankfurt**



PATRIMONIO UC

## **Mozart** und...

**Fuge für zwei Klaviere  
KV 426**

**Adagio und Fuge  
KV 546**

**Klavierkonzert c-Moll  
KV 491**

**Bach/Webern  
Ricercare**

**Boulez  
Tombeau**

**hr2**

Donnerstag, 20.9.1990  
20 Uhr Sendesaal  
Funkhaus am Dornbusch  
Frankfurt am Main



PATRIMONIO UC

---

Johann Sebastian Bach  
(1685 – 1750)

Ricercare zu sechs Stimmen  
aus dem „Musikalischen Opfer“  
instrumentiert von Anton Webern

Wolfgang Amadeus Mozart  
(1756 – 1791)

Fuge KV 426 (1783)  
für zwei Klaviere  
Adagio und Fuge KV 546 (1788)  
für Streicher

Pierre Boulez  
(geb. 1925)

Tombeau (1962)  
aus „Pli selon pli“

PATRIMONIO UC

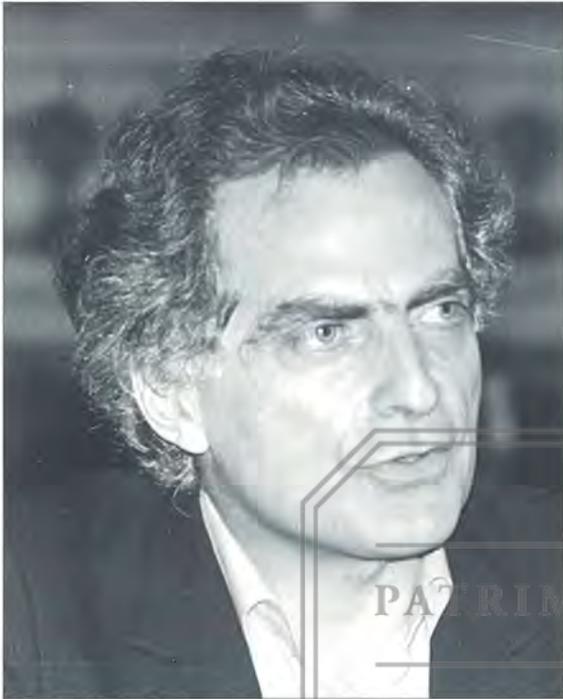
Pause

Wolfgang Amadeus Mozart

Konzert c-Moll KV 491 (1786)  
für Klavier und Orchester  
Allegro  
Larghetto  
Allegretto

Rudolf Buchbinder, Klavier  
Uwe Berkemer/Hatem Nadim, Klavierduo  
Sarah Leonard, Sopran  
Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt  
Dirigent: Juan Pablo Izquierdo

---



PATRIMONIO UC

### *Juan Pablo Izquierdo*

Juan Pablo Izquierdo wurde in Santiago de Chile geboren. Nachdem er an der Universität Chile sein Kompositionsstudium mit Diplom abgeschlossen hatte, wurde er Schüler von Hermann Scherchen, mit dem er drei Jahre in der Schweiz arbeitete. Seine Laufbahn begann, als er das Chile National und Chile Philharmonic Orchester leitete. 1966 gewann er den ersten Preis beim internationalen Dimitri Mitropoulos Dirigentenwettbewerb und wurde für Konzerte mit dem New York Philharmonic Orchestra zum Assistant Conductor von Leonard Bernstein bestimmt. Juan Pablo Izquierdo war Music Director des Testimonium Israel Festival in Jerusalem und Tel-Aviv und Principal Conductor des Gulbenkian Orchesters in Lissabon und des Santiago Philharmonic Orchestra, welches er neu aufbaute und bis 1986 leitete.

### *Rudolf Buchbinder*

Rudolf Buchbinder, geboren 1946, begann unmittelbar nach seinem Studium bei Bruno Seidlhofer in Wien mit einer intensiven Konzerttätigkeit, die ihn durch alle fünf Kontinente führte. Neben Konzerten in den Musikzentren Europas unternahm er wiederholt Tourneen durch Nord- und Südamerika, nach Neuseeland, Australien, Japan und Israel, wo er mit bedeutendsten Dirigenten musizierte. Seit einer Reihe von Jahren ist Rudolf Buchbinder ständiger Gast der Salzburger Festspiele. Von seinen bisher über 70 aufgenommenen Langspielplatten wurde das gesamte Klavierwerk Joseph Haydns (18 LPs) 1976 mit dem Grand Prix du Disque ausgezeichnet. Mit dem Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt gastierte Buchbinder vor drei Monaten bei dem Würzburger Mozart-Fest, unser Abonnementpublikum hat ihn zuletzt 1983 gehört.



*Klavierduo Uwe Berkemer/Hatem Nadim*

Uwe Berkemer stammt aus Neustadt im Schwarzwald, Hatem Nadim aus Kairo. Als Klavierduo haben sie sich an der Frankfurter Musikhochschule gefunden, als Absolventen der Klavierklasse Joachim Volkmann. Seit 1986 geben sie gemeinsame Konzerte im In- und Ausland, daneben konzertiert jeder für sich: Berkemer als Solo-Pianist, Nadim als Kammermusiker und Liedbegleiter.



*Sarah Leonard*

Die englische Sopranistin ist an der Guildhall School in London ausgebildet worden. Ihr Repertoire reicht von der barocken Oper über die klassische Oratorien-Literatur bis zur zeitgenössischen Musik, dem eigentlichen Schwerpunkt ihrer künstlerischen Arbeit. Beim Hessischen Rundfunk gastierte sie zuletzt im Februar mit Morton Feldmans Beckett-Oper „Neither“ (Forum für Neue Musik).

---

## Bach/Webern: Ricercare

Schade, daß Adolph von Menzel die Szene nicht gemalt hat: Im Musikzimmer des Stadtpalais Potsdam, abends beim Schein zahlloser Kerzen, die Schnörkel des „preußischen Rokoko“ im Hintergrund, an der Wand einige Gemälde von Watteau; im Vordergrund die Hauptpersonen: König Friedrich II. mit Flöte, am Klavier der 62jährige Johann Sebastian Bach. Der Kantor aus Leipzig war noch im Reisekleid, die königliche Neugier hatte ihm keine Zeit zum Umziehen gelassen. Unter dem königlichen Gefolge ist der zweitälteste Sohn zu erkennen, Carl Philipp Emanuel Bach, der königliche Hofcembalist, der die denkwürdige Begegnung arrangiert hatte. Der König schlug ein Thema an, über das Bach ein wenig erschrocken sein muß: Es wurde gemutmaßt, der König habe zusammen mit Carl Philipp Emanuel eine Art „Härtetest“ für den Fugenmeister geplant. Beweisen läßt sich ein solches Komplott nicht, sicher ist nur, daß das Thema mit seiner Kombination von diatonischer und chromatischer Skala zur Fugenimprovisation denkbar unangenehm ist.

*Siebenundzwanzig Jahre später führte der Wiener Baron van Swieten mit dem König ein Gespräch, das sich zunächst um Wilhelm Friedemann Bach drehte, und dann folgende Wendung nahm: „Diejenigen, die seinen Vater kannten, sagen, daß er noch bedeutender sei. Der König teilte diese Meinung, und um es mir zu beweisen, sang er laut ein chromatisches Fugenthema, welches er dem alten Bach gegeben hatte; und dieser hatte auf der Stelle daraus eine Fuge mit vier Stimmen, dann mit fünf Stimmen und schließlich mit acht Stimmen gemacht.“*

Das mit der achttimmigen improvisierten Fuge mag eine verklärende Übertreibung gewesen sein; sie zeigt immerhin, wie stark die Bach-Legende 1774 bei Kennern gewesen ist. Aus der Sicht des Königs dürfte die Begegnung den Charakter eines mnemotechnischen Experi-

ments gehabt haben, ähnlich dem vielfachen Simultan-Schachspiel eines Großmeisters. Für Bach war es bedeutsamer. Im Nachhinein schuf er einen ausgefeilten Kanon- und Fugenzyklus, fügte eine unterhaltsame Triosonate bei, nannte das Ganze (doppeldeutig?) „Ein musikalisches Opfer“ und ließ es dem König in einem aufwendigen Druck überreichen – musikalische Idealarchitektur, vergleichbar den idealen Entwürfen eines Fischer von Erlach.

### Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta

(„Das Thema auf Geheiß des Königs und das Übrige mit kanonischer Kunst aufgelöst“). Die Anfangsbuchstaben der Widmung ergeben RICERCAR. Ganz im Sinne des Wortes „ricercare“, das im Italienischen „suchen“ bedeutet, hat Anton Webern 1935 eine Orchestrierung der sechsstimmigen Fuge vorgenommen. Sie wollte mehr sein als eine bunte Einfärbung, und erst recht mehr als ein erfüllter Verlagsauftrag, obwohl sie das ursprünglich war. Webern ging weiter als sieben Jahre vorher Arnold Schönberg (mit der Orchestration von Bachs Orgelpräludium und Fuge in Es-Dur). Er legte radikaler die „Modulbauweise“ von Bachs Fugen offen, zeigte deutlicher die Einzelteile im Facettenreichtum der Orchesterfarben. Die Klangfarbe als bedeutungsvolles „Spektrum“, überhaupt die Farbe als Parameter – so weit ging er nicht. Viel größeren Wert, und das ist bezeichnend für ihn, legte Webern auf expressive Hochspannung, wie sie sich aus dem Dissonanzenreichtum des Stückes ergibt. Die Partitur wimmelt von beschwörenden Anweisungen wie „im Tempo nachgeben“, „rubato“, „fließender“, einmal heißt es sogar „dolcissimo“. Bei aller Suche nach Bachs kunstvollem Bezugssystem sollte es kein „Zerlegen“ und „Skelettieren“ geben, stattdessen ein lebendiges Ausspielen, durchaus im spezifisch „wienerischen“ Sinne.

# Allergnädigster König,



W. Majestät weyhe hiermit in tiefster Unterthänigkeit ein Musicalisches Opfer, dessen edler Theil von Deroselben hoher Hand selbst herrühret. Mit einem ehrsüchtigen Vergnügen erinnere ich mich an noch der ganz besondern Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit, bey meiner Anwesenheit in Potsdam, Ew. Majestät selbst, ein Thema zu einer Fuge auf dem Clavier mir vorzuspielen gerubeten, und zugleich allergnädigst auflegten, selches alsobald in Deroselben höchsten Gegenwart auszuführen. Ew. Majestät Befehl zu gehorsamen, war meine unterthänigste Schuldigkeit. Ich bemerkte aber gar bald, daß wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte. Ich faßete demnach den Entschluß, und machte mich sogleich anheischig, dieses recht Königliche Thema vollkommener auszuarbeiten, und sodann der Welt bekannt zu machen. Dieser Voratz ist nunmehr nach Vermögen

bewerk-

bewerkstelliget worden, und er hat keine andere als nur diese untadelhafte Absicht, den Ruhm eines Monarchen, ob gleich nur in einem kleinen Punkte, zu verherrlichen, dessen Größe und Stärke, gleich wie in allen Kriegs- und Friedens-Wissenschaften, also auch besonders in der Musik, jedermann bewundern und verehren muß. Ich erlaube mich dieses unterthänigste Bitten hinzuzufügen: Ew. Majestät gerühen gegenwärtige wenige Arbeit mit einer gnädigen Aufnahme zu würdigen, und Deroselben allerböchste Königliche Gnade noch fernereit zu gönnen

Ew. Majestät

---

## Mozart: Fugen KV 426 und KV 546

Aus Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis: 26. Juni 1788 „Ein kurzes Adagio à 2 violini, viola, e Baßo, zu einer fuge, welche ich schon lange für 2 klaviere geschrieben habe.“

Es handelt sich um ein Werk in zweierlei Gestalt: in der strengen schwarz-weiß-Zeichnung des Klaviersatzes und im breiter klingenden Streicherchor; im zweiten Fall hat Mozart ein Adagio als feierliches Eingangsportal vorangestellt. Daß Mozart ein fünf Jahre älteres Stück noch einmal hervorsuchte und neu arrangierte, ist für ihn eine auffallende Ausnahme, die Mozart-Forschung hat erstaunlich spät auf diese Tatsache reagiert. Heute stellt sich diese Fuge als eine Komposition von zentraler Bedeutung dar. Als Meilenstein auf einem Weg, der von der bloßen Nachahmung geerbter barocker Künste bis zur ganz persönlichen und unnachahmlichen Aneignung führte – von der konventionellen zur individuellen Komposition. Dieser Weg ist bei Mozart ein Umweg gewesen. Die Entwicklung, die zur Fuge KV 426 geführt hat, war keineswegs geradlinig.

*Nun ist meine Hauptabsicht, daß ich mit schöner Manier zum Kaiser komme, denn ich will absolutement, daß er mich kennenlernen soll. Ich möchte ihm mit Lust meine Opera (Idomeneo) durchpeitschen, und dann brav Fugen spielen, denn das ist seine Sache. (Brief vom 24. 3. 1781)*

Joseph II. war, wie alle Habsburger, ein Freund der Fugenkünste. Ob aus wirklichem Interesse oder aus dünkelfhaftem Hang zum Exklusiven, ist schwer zu sagen. Allerdings bestand am Hofe eine alte musikalische Tradition, sie war vom legendären barocken Fugenmeister Johann Joseph Fux anscheinend auf ewig etabliert worden. Längst, schon in Salzburg, hatte der junge Verwandlungskünstler Mozart gelernt, auf „fuxisch“ zu komponieren, im vokalen, altehrwürdigen Kirchenstil.

Mit der Instrumentalfuge war es etwas anderes. Hier haben Joseph Haydn und Florian Gaßmann die Entwicklung vorangetrieben, und zwar so weit, daß der junge Mozart zunächst nicht folgen konnte. Die Fugen-Finalsätze in Haydns Streichquartetten opus 20 (Ludwig Finscher spricht von einer „Kunst der Fuge en miniature“) zeigten den völlig neuen Typus des „Fugen-Capriccio“, der viel später erst bei Beethoven wieder aufgegriffen wurde: eine Musik auf höchstem intellektuellem Niveau. Mozart konnte in den 1770er Jahren nichts damit anfangen, geschweige denn Vergleichbares dagegensetzen.

Es bedurfte weiterer Inspirationsquellen, um den mit sich selbst unzufriedenen Mozart (die vielen Fugen-Fragmente zeigen es) zu fördern und auf seinen ganz eigenen Weg zu bringen. Es waren: noch einmal Haydn (die Quartette opus 33, die den „durchbrochenen Satz“ perfektioniert haben), es war Händel (die Cembalo-Fugen von 1735) und es war Bach (Wohltemperiertes Klavier, Partiten, Suiten, 3. Teil der Clavierübung, Orgel-Triosonaten). Diese entscheidenden Anregungen empfing Mozart in seinem „Krisenjahr“ 1782, dem Jahr der Übersiedelung nach Wien, dem Jahr der persönlichen und künstlerischen Neuorientierung.

Offenbar hatte der Fugen-Tic des Kaiserhauses auch auf Teile des Wiener Adels abgefärbt. Baron Gottfried van Swieten besaß in seiner Musik-Bibliothek wichtige Klavierwerke der Altmeister Bach und Händel. Hier, sonntagvormittags bei Baron van Swieten („da wird nichts gespielt als Händl und Bach“) begann die entscheidende Lernphase, die zu Mozarts individuellem Stil führte. Am Anfang stand – zum letztenmale – die Nachahmung. (Noch ungeklärt ist, ob und inwiefern Mozarts zahlreiche Streicherbearbeitungen Bach'scher Klavierwerke mit dem

---

---

Umkreis der kaiserlichen Hofkammermusik zu tun hatten, denn offenkundig waren sie nicht nur bei van Swieten in Gebrauch).

Gleichsam experimentell spielen Mozarts Fugenfragmente des Jahres 1782 verschiedene Lösungsmöglichkeiten durch. So hält es etwa KV 383a mit einem verfremdenden, archaisierenden Ton, bei dem Mozart nicht stehenbleiben wollte. Er brach ab, wo ein Albrechtsberger voller Stolz weitergeschrieben hätte. KV 383d sucht das Problem ganz vorne, beim Thema, müht sich ab mit einem seltsam überdrehten Gebilde, gibt rasch auf. KV 383b macht es besser mit elegantem, zwingend mit dem Themenkopf verbundenem Spielfluß. Bachs G-Dur-Fuge aus WTK II könnte hier Pate gestanden haben.

Dann der Durchbruch: die c-Moll-Fuge für zwei Klaviere. Die erste Mozart-Fuge mit zwingender Dramaturgie. Ihr Thema bekennt sich bewußt zur Tradition (Quintsprung mit chromatischem Nebenton, ein altes, weit verbreitetes Modell). Umso aufregender aber ist die rhetorisch-affektive Dimension des Werkes.

*Die c-Moll-Fuge stellt künstlerische Individualität dadurch her, daß sie die archaische Form und Technik zugleich übersteigert und bricht und in dieser Übersteigerung und Brechung etwas neues ausbildet: individuellen Ausdruck durch die Beschwörung eines schon Geschichte gewordenen Typus. Das ist neu nicht nur in Mozarts Schaffen, sondern in der Klassik überhaupt.*

(Ludwig Finscher in: „Bach-Mozart“ Vortrag 1981)

PATRIMONIO UC

---

## Pierre Boulez: Tombeau

Es gibt Phänomene, die uns die Geschichte in hinfälligem Zustand hinterläßt; andere dagegen nimmt sie selbst zum Anlaß von Metamorphosen. Diese beständig neue Dialektik zwischen Dauerhaftem und momentan Gültigem macht alle spekulativen Aussagen über Querverbindungen innerhalb der Geschichte selbst wie auch bei historischen Werken äußerst riskant. Das liegt vor allem daran, daß jede Epoche ihre eigene Deutung der Werke einer bestimmten Vergangenheit unternimmt: eine persönliche und eine allgemeine. Ich nenne das die Obertöne einer Epoche. Der Wechsel der Perspektiven gibt Veranlassung genug, das geschichtliche Erbe als ganz und gar relativ anzusehen. Ein Werk oder ein Teil davon, die zu irgendeinem Zeitpunkt einen wegweisenden Einfluß übten, brauchen in einer anderen Epoche durchaus nicht zu den lebendigen Kräften des kulturellen Erbteils zu zählen. Die Beispiele für derartige Urteilsverschiebungen sind Legion.

Ich glaube aber keineswegs, daß das lediglich eine Geschmacksfrage sei. Der Geschmack ist an solchen Erscheinungen bloß Teilhaber. Zur Hauptsache handelt es sich um ein Zweckmäßigkeitproblem. So braucht man, was zum Beispiel meine eigene Generation betrifft, nur auf die Gesichtswinkel hinzuweisen, unter denen wir das Schaffen der drei Wiener Meister in Besitz nahmen. Webern war es vor allem, dessen Partituren wir geradezu verschlungen haben, weil sich dort eine radikale Lösung der grammatikalischen Probleme und der stilistischen Aufgaben bot, mit denen wir rasch fertig werden mußten, und zwar mit Hilfe einer klaren Methodologie, die die Voraussetzungen für eine neue Dialektik der musikalischen Sprache schuf. Berg hat nicht annähernd den selben Einfluß gehabt, obwohl bei ihm die Verbindungsfäden zur unmittelbaren Vergangenheit weit offensichtlicher verlaufen; aber es war viel schwieriger, das

Neue, das er brachte, in seiner Wesenheit zu erkennen.

Der Generation „zwischen den beiden Kriegen“ ging es damals mit Schönberg ähnlich; sie sah ihn seines Romantizismus wegen über die Schulter an und war im allgemeinen unfähig, wesentliche Lehren aus der Schönbergschen Sprache zu ziehen; sie verwechselte ganz einfach seine altmodische Ästhetik mit den Eigenschaften seines Vokabulars und seiner Grammatik.

(Boulez in einem Text über Schönberg)

Der Titel „Tombeau“, „Grabmal“ ist wörtlich gemeint. Die Musik ehrt den 1962 verstorbenen Fürsten Max von Fürstenberg, den generösen Förderer der Neuen Musik, den Begründer und Gastgeber der „Donauessinger Musiktage“. Beschwörend das Mallarmé-Zitat am Schluß, vom Sopran gesungen:

*Un peu profond ruisseau, calomnié la mort*  
(Ein wenig tiefer Bach, verleumdet als der Tod)

Boulez hat diese Votivkomposition dem Zyklus „Pli selon pli“ als fünftes Stück angefügt. Genauer gesagt: „Pli selon pli“, „Falte um Falte“ ist überhaupt erst nachträglich zum Zyklus geworden. Geschrieben in mehreren Etappen zwischen 1957 und 1962 faßt es in etwa die Stationen des fortgeschrittenen Komponierens nach 1945 zusammen. Erfahrungen aus Serialismus und Postserialismus findet man ebenso wie verabsolutierte Farbkomposition und elektroakustische Versuche. Gemeinsam ist dieser Vielfalt aber der Geist und – in einem spezifisch französischen Sinne – die Poetik Mallarmés. Boulez hat die fünf Teile dieses „Portrait de Mallarmé“, (so der Untertitel) von der Instrumentierung her angeglichen, so daß ein Zyklus entstand,

---



---

## Mozart: Klavierkonzert c-Moll

Dieses Konzert ist das vorletzte einer Serie von 15 Klavierkonzerten, die Mozart Mitte der 1780er Jahre für seine sehr erfolgreichen „Akademien“ geschrieben hatte. Die Partitur war im Frühjahr 1786 fertiggestellt, ungefähr zeitgleich mit dem „Figaro“.

Die Wahl der Tonart c-Moll und der damit verbundene finstere Affektgehalt hat die Nachwelt betroffen gemacht und viele Spekulationen ausgelöst. Ein Reflex persönlicher Verzweiflung wurde vermutet, die Vorwegnahme Beethovens behauptet. Historisch richtiger dürfte die Herleitung von Gluck sein, auch wenn Glucks Kolossaltheorien nirgendwo so verzweigte motivische Verpflichtungen eingehen wie bei Mozart. Zu beachten ist auch, daß diese c-Moll-Pathetik nicht unbestritten herrscht. Wie immer ist Mozart an einem lebhaften Wechsel der Aspekte interessiert, spielt er verschiedenste „Musiken“ in die Musik hinein: Stile misto – gemischter Stil. Ein diffiziles Szenarium, das keine plakathaft-einfache Deutung zuläßt.

Die „Musiken“, die allenthalben die c-Moll-Grundierung durchbrechen, sind meistens selbständige Bläsersätze mit serenadenhaftem Einschlag. Stellenweise scheint die „Nachtmusik KV 388“ als Gast dabeizusein. Mozarts Vorliebe für Bläserfarben fällt schon bei früheren Klavierkonzerten auf, doch erscheint hier zum erstenmal das vollständige Holzensemble mit je zwei Oboen und Klarinetten. Ergebnis sind drei gleichwertige Klanggruppen, die Mozart nuanzenreich gegeneinander ausspielt: Klavier, Streicher, Bläser.

Der erste Satz geht darin am weitesten, hier reagieren die drei Gruppen am empfindsamsten aufeinander. Aus der Chromatik des Hauptthemas und den reichen Modulationsmöglichkeiten des Moll gewinnt Mozart eine Ausdruckspalette, die so genuin mozartisch ist, daß kein Nachahmer Ähnliches wagen konnte.

Das Larghetto ist im Stil einer französischen Romanze geschrieben; ein empfindsames Zwiegespräch von Solist und Orchester, wobei wieder die Bläser auffallend im Vordergrund stehen.

Im Schlußsatz hat Mozart das übliche Rondo durch Variationen ersetzt. Das Thema bringt scheinbar alle Erfordernisse mit: es ist überschaubar, klar gegliedert, liedhaft schlicht. In Wahrheit widerstrebt es aber allen Variationskünsten, ist es eine ermattete Musik, die nicht weiter will und nicht weiter kann, die sich apathisch immer wieder festsetzt und sich nur um den Preis „falschen“ Komponierens (verdeckte Quintparallelen) weiterschieben läßt. Daß Mozart ausgerechnet aus diesem Thema einen Variationssatz entwickelte, der allen konventionellen Gepflogenheiten entsprach, gehört zu seinen genialsten Paradoxien. Das Thema gibt nirgendwo sein Wesen preis und wird dennoch mit allen erprobten Variationsmustern verändert: die „ausgezierte“ Variation (1) fehlt ebensowenig wie die „heroische“ (3) und die „kontrapunktische“ (5). Die Variationen 2, 4 und 6 werden vom Bläsersatz angeführt und bringen die perspektivischen Aufhellungen der Trio- und Maggiore-Teile. Von der 7. Variation an wird der Abschluß angesteuert: nachdem das Thema nochmals in Originalgestalt zitiert wurde, läuft die Musik in Steigerungen auf die Solokadenz zu, die 8. Variation löst das Thema im 6/8-Takt auf und mündet in eine kurze Coda.

*Nach alter, fast vergessener Solistentradition spielt Rudolf Buchbinder eigene Kadenzen anstelle der üblichen Beethoven-Kadenzen zum 1. und 3. Satz.*

---

---

## Eine Gegenstimme

Der „Schweizer Sängervater“ Hans Georg Nägeli, Komponist des Liedes „Freut euch des Lebens“, hielt Mozart neben großmütiger Anerkennung anderer Vorzüge, für einen „unreinen Instrumentalkomponisten“, „der die Kantabilität mit dem freien, instrumentalischen Ideenspiel auf tausendfach bunte Art vermengte, vermöge seiner Erfindungsgabe, seines Ideenreichtums, eine ungeheure Fermentation in das ganze Kunstgebiet hineinbrachte, dadurch vielleicht mehr mißbildend als bildend, aber mächtig aufregend wirkte. Gefühlsheld und Phantasieheld in gleichem Maße, voll Drang und Kraft, erscheint er in vielen seiner Kompositionen augenblicklich als *Schäfer und Krieger*, als *Schmeichler und Stürmer*; weiche Melodien wechseln häufig mit scharfem, schneidendem Tonspiel, Anmut der Bewegung mit Ungestüm. Groß war sein Genie, aber ebenso groß sein *Geniefehler*, durch Kontraste zu wirken. Fehlerhaft war dies hier umso mehr, als er das Nichtinstrumentalische mit dem Instrumentalischen, die Kantabilität mit dem freien Tonspiel in steten Kontrast setzte. Unkünstlerisch war es, wie es in allen Künsten ist, wenn etwas nur durch sein Gegenteil Wirkung gewinnen muß. Mißbildend war es, weil man, sowie das ewige Kontrastieren zum Hauptwirkungsmittel erhoben wird, die *schöne Proportion* der Teile eines Kunstwerks *außer acht* läßt. Dieser Stilunfug Mozarts ist in vielen seiner Werke vielfach nachzuweisen . . . Ich fand und finde also Mozarts Stil fehlerhaft.“ („Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten“, 1826.)



PATRIMONIO CC

---

## Mozart und . . . – Die nächsten Konzerte

Donnerstag  
29. November 1990  
20.00 Uhr

Sinfonie g-Moll KV 181  
Schönberg: Serenade op. 24  
Strawinsky: Concerto in D  
Elegie für Viola  
Sinfonia concertante KV 364

Thomas Zehetmair, Violine  
Tabea Zimmermann, Viola  
hr-Ensemble für Neue Musik  
Radio-Sinfonie-Orchester  
Frankfurt  
Dirigent: Sylvain Cambreling

Donnerstag  
17. Januar 1991  
20.00 Uhr

Sinfonie B-Dur KV 319  
Isaac: Missa Paschale  
Webern: Das Augenlicht  
Zender: Animula  
Vesperae solennes KV 339

Konzertvereinigung ORF-Chor  
Radio-Sinfonie-Orchester  
Frankfurt  
Dirigent: Hans Zender

Donnerstag  
7. März 1991  
20.00 Uhr

Orgelfantasie KV 608  
Rimskij-Korsakow:  
Mozart und Salieri  
(mit Violinkonzert KV 211)  
Das Requiem-Fragment

Vokalsolisten  
Edgar Knapp, Orgel  
Michael Erxleben, Violine  
Frankfurter Kantorei  
Radio-Sinfonie-Orchester  
Frankfurt  
Dirigent: Mathias Bamert

Donnerstag  
18. April 1991  
20.00 Uhr

Sinfonie Es-Dur KV 132  
Arien und Lieder  
von Mozart und Schubert  
Schubert: 2. Sinfonie

Teresa Seidl, Sopran  
Bjørn Waag, Bariton  
Radio-Sinfonie-Orchester  
Frankfurt  
Dirigent und Klavier:  
Marcello Viotti

*Die Konzerte werden aufgezeichnet und an den  
Pfungstagen 1991 gesendet.*

---



Herausgeber:  
Hessischer Rundfunk  
Öffentlichkeitsarbeit  
Bertramstraße 8  
6000 Frankfurt a. M.  
Redaktion:  
Paul Bartholomäi  
Tonmeister: Dieter von Goetze  
Toningenieur: Detlev Kittler

---



PATRIMONIO UC