



Frankfurter
Museums-Gesellschaft e.V.

Spielzeit 1994/95

Alte Oper Großer Saal

4. Sonntags-Konzert

Sonntag, 4. Dezember 1994, 11 Uhr

4. Montags-Konzert

Montag, 5. Dezember 1994, 20 Uhr

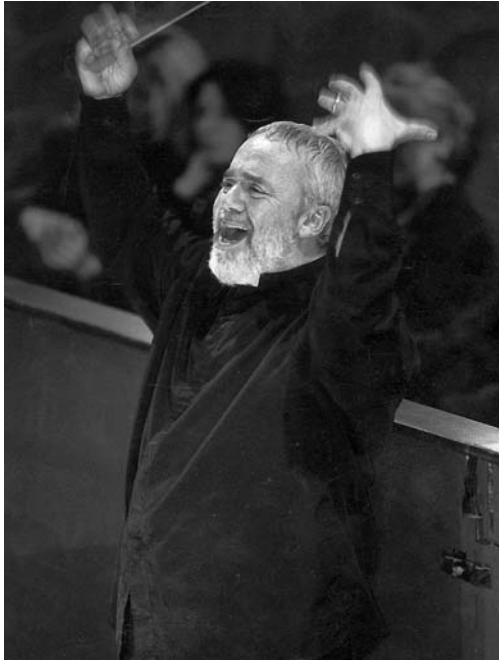
Frankfurter
Opernhaus-
und
Museums-
orchester

Andrei Gavrilov

Klavier

Gianluigi Gelmetti

Dirigent



Gianluigi Gelmetti

Gianluigi Gelmetti, geboren in Rom, studierte bei Franco Ferrara an der Accademia Santa Cecilia in Rom. Er hörte Sergiu Celibidache an der Accademia Chigiana in Siena und besuchte Meisterklassen von Hans Swarowsky in Wien. 1965, knapp 20 Jahre alt, schloß er bereits sein Dirigenten-Studium ab.

Er wurde Chefdirigent des römischen Sinfonieorchesters der italienischen Rundfunkanstalt RAI in Rom und künstlerischer Direktor des römischen Opernhauses. Sein Debüt als Gastdirigent der Berliner Philharmoniker war der Beginn einer internationalen Karriere. Seitdem tritt Gianluigi Gelmetti als Gastdirigent bedeutender Orchester und Festivals auf.

Von 1989 bis 1991 war er musikalischer Direktor des Orchestre Philharmonique de Monte Carlo. Mit dem Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, das er seit 1987 leitet, unternahm er eine sehr erfolgreiche Japan-Tournee.

In den USA dirigierte er das Chicago Symphony Orchestra. Gianluigi Gelmettis umfangreiches Repertoire an Opern- und sinfonischer Literatur reicht von barocken bis hin zu zeitgenössischen Werken. Unter den letzteren finden sich einige, die unter seiner Leitung uraufgeführt wurden, wie beispielsweise die heute erklingende „Passacaglia“ seines Schülers Sergio Rendine.

Zu den neueren Einspielungen Gianluigi Gelmettis gehören Mozarts Sinfonie Nr. 40, Salieris Oper „Les Danaïdes“, die Violinkonzerte von Berg und Stravinsky mit dem Geiger Frank-Peter Zimmermann, Puccinis „La Bohème“ und Rossinis „Diebische Elster“.

In nächster Zeit plant er Konzerte in ganz Europa sowie Tourneen durch die USA, Japan und Australien.

Sergio Rendine
1954

Passacaglia per orchestra (1988)
Lento

Peter Iljitsch Tschaikowsky
1840-1893

Klavierkonzert Nr. 1 b-Moll op. 23
Allegro non troppo e molto maestoso
Andantino semplice
Finale: Allegro con fuoco

– Pause –

Johannes Brahms
1833-1897

Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68
Un poco sostenuto – Allegro
Andante sostenuto
Un poco allegretto e grazioso
Finale: Adagio – Allegro non troppo
ma con brio

Andrei Gavrilov, Klavier

Frankfurter Opernhaus- und Museumsorchester

Leitung: Gianluigi Gelmetti

Zu den Konzerten finden im Hindemith-Saal Einführungsvorträge von Paul Bartholomäi
statt. Sonntag: 10.15 Uhr; Montag: 19.15 Uhr

Auf Wunsch des Dirigenten wurde eine Programmänderung gegenüber dem Jahresprogramm vorgenommen.

Kosmische Musik

Sergio Rendine, *Passacaglia per orchestra* (1988)

Sergio Rendine ist am 7. September 1954 in Neapel geboren und gehört damit zur jüngsten Komponisten-Generation Italiens. Er studierte Komposition und elektronische Musik am Konservatorium Santa Cecilia in Rom bei Domenico Guàccero, Klavier bei Di Cesare und Dirigieren bei Gianluigi Gelmetti. Er hat den Lehrstuhl für Harmonielehre am Casella-Konservatorium in L'Aquila inne. 1972 gründete er mit seinem Lehrer Domenico Guàccero und anderen das Zentrum für experimentelle Musik in Rom. In dieser Zeit beschäftigt sich Rendine vorwiegend mit den Problemen elektronischer Musik: Er hält Vorträge über synthetische Musik und ist Ensemble-Mitglied der Gruppe „Musica ex Machina“, die mit elektronischer Musik experimentiert. Die Kompositionen jener Jahre beziehen das elektronische Moment besonders ein: „Sequenza a 2“ für elektronisch modulierte Flöte, „Sequenza a 3“ für Flöte und zwei Synthesizer. Die Titel der Stücke lassen an Luciano Berio denken, der ebenfalls eine Werkreihe mit dem Titel „Sequenza“ komponierte, allerdings sind diese Stücke meist für Solo-Instrumente ohne Elektronik komponiert. Jedoch gilt auch Berios Interesse der elektronischen Musik: Er gründete 1955 in Mailand zusammen mit Bruno Maderna das erste elektronische Studio Italiens.

In den 80er Jahren komponiert Sergio Rendine mehr und mehr für akustische Instrumente, anfangs noch in verschiedenen Ensemble-Besetzungen, beispielsweise „V.I.T.R.I.O.L.“ für neun Instrumente. Sein 1983 entstandenes Streichquartett, auch heute noch diejenige Gattung, an der sich die Kunst eines Komponisten messen läßt, deutet auf eine Hinwendung zur Tradition.

1985 komponiert er im Auftrag der Gulbenkian-Stiftung ein erstes Orchesterwerk mit dem Titel: „Un tempo“. Weitere Auftragswerke für unterschiedliche Besetzungen folgen: „Don Luis“ für Violoncello-Solo, Auftrag des Cantiere Internazionale di Monte-

pulciano, „Capriccio“ für Klarinette und Orchester, Auftragskomposition der RAI Rom, die 1987 unter Leitung von Gianluigi Gelmetti uraufgeführt wurde. Er komponiert das Ballett „S. Lucia“ im Auftrag des Theaters San Carlo in Neapel, seiner Heimatstadt und schließlich eine Oper mit dem Titel „Labirinto“ für das Festival in Montepulciano.

Die „Passacaglia“ beendet er im Juli 1988 – eine einsätzig Form, gesetzt für großes Sinfonieorchester. In seinem im folgenden abgedruckten Einführungstext zur „Passacaglia“ betont Sergio Rendine unter anderem das für die Passacaglia entscheidende Moment der ununterbrochenen Bewegung, des Continuum. Ursprünglich ist die Passacaglia ein im 16. Jahrhundert nach Italien gedrungener spanischer Tanz, der in die Chitarrentabulaturen übernommen wurde. Der älteste Beleg findet sich in einer Tabulatur des Italieners Girolamo Montesardo von 1606: Eine über die Töne FBCF gearbeitete Periode wird mehr als 20mal variiert. Besonders die ostinate Struktur wird für die erst als Vor-, Zwischen- oder Nachspiel verwandte Passacaglia zum entscheidenden Charakteristikum. Nachdem italienische Komponisten etüdenartige Ketten gleichgebauter, durch alle Tonarten modulierender Modelle unter dem Namen „Passacaglia“ herausgaben, entwickelte sich Mitte des 17. Jahrhunderts eine eigenständige Instrumentalform, die sowohl in der Suite als auch in der Triosonate ihren Platz fand. Diese Form kommt den Konstruktionsideen Rendines offenbar sehr entgegen:

„Die ‚Passacaglia‘ für Orchester macht sich ein sehr rigoroses und einfaches strukturelles Konstruktionsprinzip zunutze, das ich in vielen meiner Arbeiten benutze und das ich ‚Polymetrie‘ genannt habe. Es handelt sich darum, einige Ereignisse (die Einzelnote, eine Noten-Gruppe, ein vollständiges musikalisches Ereignis, etc.) in regelmäßig metrische, an Planetenkreisbahnen erinnernde Zyklen zu ordnen, in solcher Art, daß die unterschiedlichen Ereignisse sich paaren und verschwinden, je nach den vorbestimmten Zyklen. Ein jedes Ereignis hat seinen eigenen ‚Kreisbahn-Zyklus‘, unterschiedlich zu dem der anderen, so wie im Planeten-System eine große Mannigfaltigkeit von Kombinationen, Beziehungen, unterschiedlichen Nähen, vorprogrammierten Zusammentreffen etc. vorhanden ist. Dieses Konstruktionssystem kann eine sehr abstrakte und systematische Musik erzeugen (wie in ‚Polimetria Ia‘ für Posaune oder in ‚Janua – Polimetria IIIa‘ für zwei Saxophone), oder je nach der Natur der Ereignisse, die sich in den Zyklen

begeben, eine Musik auf verschiedenen Ausdrucksebenen, die sich aber immer auf einen sehr rigorosen strukturellen Mechanismus stützt. In dieser ‚Passacaglia‘ habe ich versucht, das polymetrische System soweit wie möglich zu verbergen, weil dieses ansonsten die alleinige Aufgabe übernehmen würde, die Transfiguration des Continuum-Prinzips der traditionellen Passacaglia darzustellen. Innerhalb dieser besonderen ‚Continuum-Konstellation‘ werden freie Kontrapunkte antiken Geschmacks in tonaler ‚Sprache‘ konstruiert, wobei jedoch die Beziehungen des sprachlichen Systems verstärkt und von den Geschoßbahnen der bewegten Planeten-Kreisbahnen abgeleitet werden. Wie in Darstellungen von Tierkreiszeichen tauchen durch phantastische Auswüchse des Geistes Stiere, Löwen, Skorpione etc. auf (durch die Kombination und durch die Verbindung gedachter Linien zwischen den ‚Sternpunkten‘ eines Systems, das anderen Gesetzen folgt). Auf diese Art und Weise wachsen in dieser Arbeit Klangphantasien, Fragmente und ‚figurative‘ Themen, geboren aus bewegten Klängen, die zyklischen Gesetzen eines anderen Systems gehorchen, eben dem der Polymetrie. Die Polymetrie wird somit das Strukturgeheimnis, das verborgene Rückgrat, das versteckte Prinzip der gesamten Arbeit.“

Auf dem Weg zum Ruhm

Peter Iljitsch Tschaikowsky, Klavierkonzert b-Moll op. 23

Peter Iljitsch Tschaikowsky war der erste russische Komponist, der Weltruhm erlangte. In der europäischen Musikgeschichte ist Rußland ein Spätzünder: Erst durch Katharina die Große kommen Ende des 18. Jahrhunderts italienische Musiker an den Zarenhof. Anfang des 19. Jahrhunderts führen auch die Konzertreisen der großen Künstler endlich über Petersburg. Besonders beliebt beim russischen Publikum ist die italienische Oper. Der erste national bedeutende Komponist, Michael Glinka, der oft „Vater der russischen Musik“ genannt wird, komponiert in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Russen beginnen ihre Musikgeschichte zu schreiben, als die „Wiener Klassik“ schon Geschichte ist. Die auf Glinka folgende russische Komponistengeneration konnte einerseits auf das nationale Erbe des russischen Volksliedes und den Gesang der russisch-orthodoxen Kirche zurückgreifen, andererseits an die westeuropäische Musikkultur anknüpfen, indem Werke großer Komponisten Westeuropas studiert wurden. Tschaikowsky, der russische Volkslieder sammelte und fünfzig davon herausgab, nannte das russische Volkslied „das wohl kostbarste Beispiel für das Schöpfungstum des Volkes“. Im Unterschied zu den Komponisten des „Mächtigen Häufleins“ (Balakirew, Rimsky-Korsakow, Borodin, Cui, Mussorgsky), die vorwiegend Autodidakten waren, hatte Tschaikowsky bei Antonin Rubinstein am Petersburger Konservatorium Komposition studiert. Während die Komponisten um Balakirew versuchten, die westeuropäischen Traditionen zu negieren, nahm Tschaikowsky, um eine umfassende musikalische Bildung zu erhalten, die Bürde auf sich und studierte Partituren verschiedener westeuropäischer Komponisten. Er bevorzugte Mozart, Schubert und später auch Bizet. Ihm wurde deshalb von Balakirews Gruppe Eklektizismus vorgeworfen.

Tschaikowsky hatte schon früh Kontakt mit der westeuropäischen Musik: In seiner Kindheit befand sich in seinem Elternhaus ein Orchestrion, ein mechanisches Instrument, das Orchesterstücke wiedergeben konnte. Neben Opernnummern von Donizetti, Rossini und Bellini wurde auch Mozarts „Don Giovanni“ abgespielt. Tschaikowsky konnte, wie sein Bruder Modest berichtet, schon als Fünfjähriger die Opernmelodien auf dem Klavier begleiten. Es kommt also nicht von ungefähr, daß seine ersten großen Kompositionsversuche, die allesamt nicht von Erfolg gekrönt waren, auf dem Gebiet der Oper lagen: „Der Wojewode“, „Undine“, „Der Opritschnik“. Orchester- und Kammermusik fanden im damaligen Rußland kaum ein Publikum. Man muß bedenken, daß erst 1866 das erste Musik-Konservatorium Moskaus gegründet wurde. Hier fand Tschaikowsky seine erste Anstellung als Professor für Harmonielehre.

Neben der Fantasie-Ouverture „Romeo und Julia“, die Hans Richter seit 1869 immer häufiger in seinen Konzerten aufführte, war es das erste Klavierkonzert b-Moll op. 23, mit dem Tschaikowsky weit über die Grenzen Rußlands bekannt wurde. Hans von Bülow, dem er das Konzert schließlich widmete, hat es am 25. Oktober 1875 in der Music Hall in Boston mit großem Erfolg uraufgeführt.

Komponiert hatte Tschaikowsky das Klavierkonzert in knapp zwei Monaten, von Oktober bis Dezember 1874. Er beabsichtigte, es dem Leiter des Moskauer Konservatoriums, Nikolai Rubinstein, am Weihnachtsabend vorzuspielen. Am 21. November schreibt er an seinen Bruder Modest: „Ich bin jetzt ganz in die Komposition des Klavierkonzertes versunken. Vor allem wünsche ich, daß (Nikolai) Rubinstein es in seinem Konzert spielen soll.“ Das Vorspiel des neuen Werkes wurde jedoch zu einer herben Enttäuschung für den sensiblen Komponisten: Noch drei Jahre später schreibt er an seine heimliche Mäzenin Nadeshda von Meck über diesen Abend: „Ich spielte den ersten Satz. Nicht ein Wort, nicht eine Bemerkung ... Ich fand die Kraft, das Konzert ganz durchzuspielen. Weiterhin Schweigen. ‚Nun?‘ fragte ich, als ich mich vom Klavier erhob. Da ergoß sich ein Strom von Worten aus Rubinsteins Mund. ... Mein Konzert sei wertlos, völlig unspielbar. Die Passagen seien so bruchstückhaft, unzusammenhängend und armselig komponiert, daß es nicht einmal mit Verbesserungen getan sei. Die Komposition selbst sei schlecht, trivial, vulgär. Hier und da hätte ich von anderen stibitzt. Ein oder zwei Seiten vielleicht seien wert, gerettet zu werden, das übrige müsse vernichtet oder völlig neu komponiert werden.“ Tschaikowsky, der sonst durch Kritik schnell verunsichert wurde, hat nicht eine Note geändert. Die ursprüngliche Widmung an seinen Lieblingsschüler und Freund Sergej Tanejew, der ein hochbegabter aber noch unbekannter Pianist war und das Konzert wohl nur unter Leitung von Nikolai Rubinstein in Moskau hätte spielen können, strich Tschaikowsky und widmete das Konzert dem damals international bekannten Pianisten und Dirigenten Hans von Bülow. Dieser hatte ihn im selben Jahr in der angesehenen „Allgemeinen Musikzeitung“ als den einzig wichtigen Nachfahren Glinkas gerühmt. Von Bülow dankt dem Komponisten in einem Brief vom Juni 1875 für die Widmung und spricht darin von dem Konzert als „so originell in den Gedanken (aber niemals gekünstelt), so vornehm, so stark, so interessant in den Details“.

Tschaikowsky hörte sein Konzert erstmals 19 Tage nach der Bostoner Uraufführung in St. Petersburg und schließlich am 21. November in Moskau mit Sergej Tanejew am Klavier. Nikolai Rubinstein, der dieses Konzert dirigierte, spielte das Werk ab 1878 erstaunlicherweise selbst.

Gründe für die bis heute andauernde Popularität des Konzertes sind leicht zu benennen: Tschaikowsky kombiniert auf geniale Weise eingängige, der russischen Folklore entlockte Melodien mit äußerst virtuosen Passagen des Soloinstrumentes. Neben einem französischen, verwendet Tschaikowsky ukrainische Volkslieder. Er hatte den größten Teil des Konzertes in Kamenka, auf dem Gut seiner Schwester in der Ukraine komponiert. Das erste, in den Violinen erklingende Thema beruht auf einer Melodie, die von Blinden, sogenannten „Lyra-Sängern“ in der Ukraine gesungen wird. Sie erklingt nur in der Einleitung und hat somit keinen Einfluß auf das sinfonische Geschehen. Die Introduction leitet zum ersten Hauptthema über, ein scherzo-artig triolisches Tanzthema ukrainischen Ursprungs, vom Soloinstrument intoniert. Eine Art Seitenthema setzt in den Klarinetten „Poco meno mosso“ ein. Es ist eine liedhafte Weise, die sofort vom

Klavier übernommen wird. Ein dritter Gedanke erklingt wie nebenbei in den Violinen: Eine in ruhigen Vierteln dahingleitende Melodie. Tschaikowsky nimmt den Gedanken nicht auf, erst im Durchführungsteil wird er wieder eine Rolle spielen. Der Pianist hat in den drei vom Komponisten ausgeschrieben Kadenzen die Möglichkeit, seine Virtuosität ausgiebig zu zeigen. Tschaikowsky stellt nicht selten nur Themen vor, ohne sie weiter zu verarbeiten: Auch im zweiten „Andantino semplice“ überschriebenen Satz wird, nachdem das Hauptthema in der Flöte erklingen ist, ein Motiv nur angespielt, das dann später im scherzoartigen Mittelteil thematische Bedeutung erhält. Nach einem „Prestissimo“-Teil im Klavier ertönt „grazioso“ in Violen und Violoncelli die französische Chansonette „Il faut s’amuser, danser et rire“, die, wie der Bruder Modest berichtet, „mein Bruder Anatol und ich zu Beginn der 70er Jahre beständig sangen“. Im Finale verarbeitet Tschaikowsky erneut ein ukrainisches Tanzlied: „Komm, komm Ivanka“, das er 1872 in einer Sammlung ukrainischer Volkslieder entdeckt hatte.

Tschaikowsky hatte einen für die russische Musikgeschichte entscheidenden Schritt getan: er nutzte das russische Erbe der Volkslieder, indem er es auf die ihm gemäße, geniale Weise mit der Tradition der westeuropäischen Musik verknüpfte und dadurch erstmals international anerkannte russische Musik komponierte.

Spätreifende Frucht

Johannes Brahms, Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68

Johannes Brahms beendete seine 1. Symphonie ein Jahr nach der Uraufführung von Tschaikowskys Klavierkonzert. Bei einem Zusammentreffen in Leipzig, zehn Jahre später, mußten beide Komponisten erfahren, daß sie auch musikalisch aus zwei völlig verschiedenen Welten stammten. Sie waren 1887 beide nach Leipzig gereist, um dort ihre Violinkonzerte zu hören, die auch heute noch zu den anspruchsvollsten der gesamten

Literatur zählen. Von dem Treffen im Hause des Geigers Adolf Brodsky wird berichtet, daß Tschaikowsky, der durch Zufall einer Probe von Brahms c-Moll Klaviertrio beiwohnte, diesen durch eisernes Schweigen anstelle des erwarteten Applauses verärgerte (Man muß unweigerlich an seine eigene Erfahrung mit Nikolai Rubinstein denken!). Die Situation wurde schließlich entschärft, als der von beiden geschätzte Edvard Grieg sich am Tisch zwischen die beiden setzte. Tschaikowsky hatte über Brahms geschrieben: „Für mich hat er gar keinen Reiz. Ich finde, daß er sehr dunkel und kalt ist, dabei voller Präntention, aber auch ohne rechte Tiefe ...“

Bereits 1876, als Brahms mit immerhin 43 Jahren seine erste Symphonie vollendete, war er ein erfolgreicher Komponist. Die „Ungarischen Tänze“ hatten ihn über Nacht zu einer Berühmtheit gemacht. Er war bis 1875 künstlerischer Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, wo er auch lebte und mit großem Interesse an verschiedenen Gesamtausgaben (Bach, Mozart u.a.) mitarbeitete. Für die 1. Symphonie, auf die sein Verleger mindestens 14 Jahre gewartet hatte, zahlte er ihm die für damalige Verhältnisse immens hohe Summe von 5000 Talern.

Kaum ein Komponist wurde je so bedrängt, eine Symphonie zu komponieren und kaum einer hat so lange darauf warten lassen. Nachdem der Freund und Geiger Joseph Joachim in einem Brief vom 1. Juli 1862 von der gemeinsamen Freundin Clara Schumann erfuhr, daß Brahms ihr einen ersten Symphoniesatz geschickt hatte, bat er ihn fortan, für Hannover doch seine Symphonie fertigzustellen. Auch Hermann Levi erkundigte sich nach der c-Moll Symphonie. Max Bruch spricht 1870 in einem Brief an Johannes Brahms davon, dieser möge sich doch endlich entschließen, seine symphonischen Skizzen auszuführen, da er das Werk mit der Sondershausener Hofkapelle probieren möchte. Brahms hatte gute Kontakte und war ein sehr gefragter Komponist zu dieser Zeit. Es bleibt immer die Frage offen, ob er auch ohne den berühmten Artikel Robert Schumanns so bekannt geworden wäre. Wie ein Prophet hatte Schumann den jungen Brahms als Inkarnation des musikalischen Genies angekündigt, auf den alle schon immer gewartet hätten: „Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbare Blicke in die Geisterwelt bevor.“ Die Erwartungen der Fachwelt wurden

also schon seit 1855 gehegt. Den Grund, warum er solange keine Symphonie komponierte, nannte er schließlich seinem Freund Herman Levi: „Ich werde nie eine Symphonie komponieren. Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zumute ist, wenn er immer so einen Riesen (Beethoven) hinter sich marschieren hört.“

Die Gattung der Symphonie blieb für Brahms, seit er 1854 erstmals Beethovens Neunte gehört hatte, eine Herausforderung. Im Sommer 1876 auf Rügen arbeitete er intensiv am Abschluß der Ersten. Im Oktober schrieb er an seinen Freund und Verleger Fritz Simrock: „An den Wissower Klinken (Felsen bei Saßnitz auf Rügen) ist eine schöne Symphonie hängen geblieben“. Brahms überließ die begehrte Symphonie Felix Otto Dessoff, der sie am 4. November mit der Karlsruher Hofkapelle zur Uraufführung brachte. Es folgten Aufführungen unter Leitung des Komponisten in Mannheim, München und Wien. Dem Dirigenten des anschließenden Konzertes im Leipziger Gewandhaus, Karl Reinike, teilte Brahms lakonisch mit, daß seine „Sinfonie lang und nicht gerade liebenswürdig ist.“ Die beiden Mittelsätze hatte er noch vor der ersten Probeaufführung gekürzt. „Hoffentlich merkt man nicht“, schrieb er an Dessoff, „daß nur gewaltsam gekürzt ist. Das Finale verlangt die Rücksicht“. Es ist vor allem dieses Finale,

das der Symphonie den Ruf der „10. Beethoven“ einbrachte. Hans von Bülow, der auch sonst nur von den drei großen B's - Bach, Beethoven, Brahms - sprach, hatte ausgesprochen, was wohl alle dachten. Brahms konnte den Riesen nur überwinden, indem er ihn zu seinem Freund machte, d.h. indem er ihn miteinbezog in sein Werk. Eine Variation des 'Freudenhymnus' des Finales der 9. Beethoven - ganz bewußt weniger fordernd gestaltet, rein instrumental dargeboten - ist ein Hauptthema des Finales. Es stellt sich in dem Zusammenhang auch die Frage, warum das vokale Element nicht mit einbezogen wurde? Die Antwort liegt auf der Hand: Brahms, der Bewahrer klassischen Geistes - er selbst wollte sich in der Musikgeschichte immer „nur“ mit Luigi Cherubini verglichen sehen - sah die vokale Lösung Beethovens offenbar als einmaliges, dem Schiller-Text verpflichtetes Ausbrechen aus der sinfonischen Tradition, an die er bewußt wieder anknüpfte. Zudem handelt es sich um eine Anspielung an die Schiller-Ode, nicht um ein Zitat.

Brahms unterscheidet sich besonders im Harmonischen von Beethoven. Aber auch das thematische Material behandelt er anders: Während Beethoven die Themen in kleinste Motivteile aufspaltet, läßt Brahms die Themen in ihrer inneren Struktur unzerstört. Er nutzt vor allem den mittleren Klangraum, wodurch der für ihn typisch sonore Klang erzeugt wird. Seine Themen sind merkwürdig häufig in der Tonfolge abwärts gerichtet, oder aber, wie in der Einleitung des ersten Satzes „Un poco sostenuto“ in kleinsten Schritten chromatisch nach oben sich reckend.

Die beiden Mittelsätze hatte Brahms wie gesagt noch gekürzt, sicherlich auch auf Empfehlung Clara Schumanns, die ihm zuvor Ratschläge gegeben hatte und nach der Gewandhaus-Aufführung bestätigend schrieb: „Zwischen dem ersten und dem letzten Satz bedarf der Geist nach meiner Empfindung etwas der Ruhe, des Gesanges ...“ Das in dreiteiliger Liedform verlaufende „Andante sostenuto“ endet mit einem Abgesang von Solovioline und Horn. Der dritte Satz ist ein „Allegretto“ mit einem trioartigen Mittelteil. Neben dem Anklang an den Beethovenschen Freudenhymnus findet sich im Finale ein zweiter Hauptgedanke: Eine Hornmelodie über liegenden Posaunenklängen. Brahms hatte Clara Schumann diese Alphornmelodie 1868 als Geburtstagsgruß aus der Schweiz geschickt und dazu die Worte gesetzt: „Hoch auf'm Berg, tief im Tal, grüß ich Dich viel tausendmal!“ Die Fäden dieser Symphonie reichen zurück bis in die Tage, die Brahms voller Glückseligkeit mit Clara verbracht hatte. Auch sie hatte ihn immer wieder aufgefordert, eine Symphonie zu schreiben. Die Verwendung des Alphorngrußes im Finale der ersten Symphonie konnte sie getrost als Widmung verstehen.

Texte: Nicole Schmitt-Ludwig

Andrei Gavrilov

Andrei Gavrilov wurde 1955 in Moskau geboren; sein Vater war ein berühmter Maler, seine Mutter Pianistin, die ihrem Sohn ersten Unterricht gab. 1974, mit 18 Jahren, gewann er den ersten Preis des renommierten Tschaikowsky-Wettbewerbs. Im selben Jahr gab er sein triumphales Debüt bei den Salzburger Festspielen, wo er für den erkrankten Svjatoslav Richter einsprang. Er debütierte in London und bei den Berliner Philharmonikern. Es gab kaum ein wichtiges Musikzentrum, in dem er nicht aufgetreten war, als er 1980 aus politischen Gründen Ausreiseverbot aus der Sowjetunion erhielt. Erst im August 1984 konnte er wieder im Westen auftreten. Die New York Times erklärte ihn 1985 nach einem Klavierabend in der New Yorker Carnegie Hall zum „major artist.“

Andrei Gavrilov spielt regelmäßig mit den bedeutendsten Orchestern in New York, London, Paris, Berlin, München, Amsterdam, Chicago und Wien unter Dirigenten wie Abbado, Muti, Ozawa und anderen.

Seine Schallplattenaufzeichnungen haben internationale Auszeichnungen erhalten: den „Grammy“, den Deutschen Schallplattenpreis, den Grand Prix International du Disque de L'Académie Charles Gros und den International Record Critics Award.

Wir wünschen den Mitgliedern, Abonnenten und Konzertbesuchern
ein schönes Weihnachtsfest und alles Gute für 1995.

Ihre FRANKFURTER MUSEUMS-GESELLSCHAFT

Sehr geehrte Konzertbesucher,

das Frankfurter Opernhaus- und Museumsorchester lädt zu seinem nächsten Foyerkonzert am:

Sonntag, 11. Dezember 1994, 11 Uhr

im Holzfoyer der Oper Frankfurt am Willy-Brandt-Platz ein.

Rainer Hoffmann (Klavier), Albert Osterhammer (Klarinette), Basma Abdul-Rahim (Violine) und Kaamel Salah-Eldin (Violoncello) tragen Werke vor von:

Alexander Zemlinsky, Trio opus 3 für Klavier, Klarinette und Violoncello; Igor Strawinsky, Suite aus „L’histoire du soldat“ für Klarinette, Violine und Klavier; Olivier Messiaen, Quatuor pour la fin du temps.

Karten sind bei der Oper Frankfurt erhältlich.

Schallplattenempfehlungen:

Peter Tschaikowsky, Klavierkonzert Nr. 1 b-Moll op. 23

Argerich/Dutoit/Royal Philharmonic
Orchestra London

DG 415 062-2

Johannes Brahms, Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68

Dohnányi/Cleveland Orchestra

Tel 2292 43 302-2 ZK

Tel 4509 93 677-2 LG

Norrington/London Classical Players

EMI 567-754 286-2

*Wir laden Sie ein,
Mitglied der*

FRANKFURTER
MUSEUMS-GESELLSCHAFT E.V.

zu werden.

Nähere Informationen erteilt Ihnen
die Geschäftsstelle: Goethestraße 25
60313 Frankfurt/Main, Tel.: 069/281465

VORANZEIGE

5. Sonntags-Konzert/Montags-Konzert

15./16. Januar 1995, 11/20 Uhr
Alte Oper, Großer Saal

Irvine Arditti, Violine
Sylvain Cambreling, Dirigent

Haydn, Sinfonie Nr. 53 D-Dur „L'Impériale“
Boesmans, Concerto für Violine und Orchester
Mendelssohn Bartholdy, Sinfonie Nr. 3 a-Moll op. 56
„Schottische Sinfonie“

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

4. Kammermusik-Abend

Mittwoch, 18. Januar 1995, 20 Uhr
Alte Oper, Mozart-Saal

Mandelring Quartett

Mendelssohn Bartholdy, Streichquartett Es-Dur op. 44 Nr. 3
Ligeti, Streichquartett Nr. 2
Ravel, Streichquartett F-Dur

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