

Frankfurter  
Museums-Gesellschaft e.V.

Spielzeit 1994/95

Alte Oper    Großer Saal

**5. Sonntags-Konzert**

Sonntag, 15. Januar 1995, 11 Uhr

**5. Montags-Konzert**

Montag, 16. Januar 1995, 20 Uhr

Frankfurter  
Opernhaus-  
und  
Museums-  
orchester

**Irvine Arditti**

Violine

**Sylvain Cambreling**

Dirigent



*Sylvain Cambreling*

*Joseph Haydn*  
1732–1809

Sinfonie Nr. 53 D-Dur  
„L’Impériale“  
I Largo maestoso – Vivace  
II Andante  
III Menuetto – Trio  
IV Presto

*Philippe Boesmans*  
geb. 1936

Concerto für Violine und Orchester

– Pause –

*Felix Mendelssohn Bartholdy*  
1809–1847

Sinfonie Nr. 3 a-Moll op. 56  
„Schottische Sinfonie“  
I Andante con moto –  
Allegro poco agitato  
II Vivace non troppo  
III Adagio  
IV Allegro vivacissimo –  
Allegro maestoso assai

Irvine Arditti, Violine

Frankfurter Opernhaus- und Museumsorchester

Leitung: Sylvain Cambreling

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.

## Philippe Boesmans

wurde 1936 in Tongres/Belgien geboren. Nachdem er einen ersten Preis für Klavier am Konservatorium in Liège erhalten hatte, beendete er seine Pianistenlaufbahn und wandte sich – als Autodidakt – der Komposition zu. Zu Beginn seiner kompositorischen Tätigkeit stand er noch unter dem Einfluß des Serialismus, überschritt dabei aber bewußt Zwänge und Grenze. Ohne seine eigene Herkunft zu verleugnen, entwickelte er eine sehr persönliche musikalische Sprache, wobei die Kommunikation mit dem Zuhörer dabei einen zentralen Platz einnimmt.

Zu seinen bisher wichtigsten künstlerischen Erfolgen zählen die Auszeichnung mit dem „Prix Italia“ für „Upon La-Mi“ (1971), die Teilnahme an verschiedenen Festivals für zeitgenössische Musik (Darmstadt, Royan, Zagreb, Avignon, Almeida-Londres, Strasbourg, Montreal, Ars-Musica-Brüssel, IRCAM u.a.) sowie zahlreiche Schallplattenpreise. Die Einspielungen seiner Werke „Concerto pour violon“ und „Conversions“ errangen nicht weniger als sechs Preise, darunter auch von der Académie Charles Cros und den „Prix International du Disque Koussevitsky“.

Seit 1962 ist er Produzent beim RTBF und seit 1985 „Compositeur en résidence“ in Monnaïé. Von Gerard Mortier erhielt er die Aufträge zu „La Passion de Gilles“ (1983), den „Trakl-Liedern“ (1987) sowie zur Orchestrierung von Monteverdis „L’Incoronazione di Poppea“ (1989).

Seine Komposition „Reigen“, beim Festival Ars Musica im März 1993 aufgeführt, verhalf Boesmans zu weiterem Bekanntheitsgrad. Auf Anregung des Ensemble Intercontemporain entstanden im März 1994 in Wien, Budapest und Paris die Werke „Love and dance tunes“ und „Dreamtime“, die unter der Leitung Sylvain Cambrelings aufgeführt wurden. Sein zweites Quartett wird voraussichtlich 1995 fertiggestellt und ist dem Arditti Quartett gewidmet.

## Philippe Boesmans – Concerto für Violine und Orchester

Philippe Boesmans komponierte das Konzert im Jahre 1979 aus Anlaß der 1000-Jahrfeier des Orchesters von Liège. Aus diesem Grunde wählte Boesmans auch die Form des Violinkonzertes. Es ist so ein virtuoses Werk mit konzertantem Charakter, als Huldigung an die lange Geigentradition von Liège und als Ehrung für zahlreiche Komponisten und Interpreten, die mit dem Orchester verbunden sind. Inhaltlich finden sich einige spezielle musikalische Gesten des Soloinstrumentes, die sich vom Tutti des Orchesters abgrenzen. Das Stück verlangt von seinem Interpreten eine überlegene Geschicklichkeit, nahezu alle Möglichkeiten des Instruments werden ausgeschöpft. Eine großartige Kadenz der Violine ist eingebettet in den Gesamtklang des Orchesters und läßt eine Verknüpfung der beiden Instrumentengruppen erahnen.

Die kompositorische Idee durchzieht die gesamte Struktur des Werkes, die auf einer Serie von „voyages“ (Reisen) basiert und eine völlige Neuheit darstellen. Harmonische Feinheiten und Kontraste ergänzen Boesmans Tonsprache. Das Werk ist darüber hinaus überschäumend, schnell und wild und endet mit einem ruhigen, aber trotzdem ekstatischen Höhepunkt.

Das Werk wurde am 22. Februar 1980 in Liège vom dortigen Orchester unter der Leitung von Pierre Bartholomé und Richard Pieta als Solist aufgeführt. Am 1. April erfolgte die Wiederaufführung in Paris mit denselben Interpreten. Das Werk wurde von der Tribune Internationale des Compositeurs im selben Jahr ausgezeichnet.

Nach einem Text aus dem Französischen

## Joseph Haydn – Sinfonie Nr. 53 „L’Impériale“

Der genaue Zeitpunkt der Entstehung der Sinfonie Nr. 53 ist nicht bekannt, Haydn dürfte sie etwa zwischen 1775 und 1777 komponiert haben. Sein „Sturm und Drang“ liegt als ein vorläufig abgeschlossenes Kapitel hinter ihm. Zwischen 1777 und 1780 hat Haydn das Werk revidiert, Ort und Jahr der Uraufführung sind unbekannt. Auffällig ist

für diese Zeit, daß sich Haydn eher auf die Vokal-, Kirchenmusik und Opernkompositionen konzentriert, während die Gattungen Streichquartett und Sinfonie in den Hintergrund treten. Die Gründe dafür sind unterschiedlicher Natur. Ein äußerer Grund für die Entwicklung war wohl seine Ernennung zum Operndirektor, die ihn stark in Anspruch genommen haben dürfte und naturgemäß die Komposition und Aufführung von Opern in den Vordergrund rückte. Von einer „inneren Krise“ – im Anschluß an die „Sturm und Drang“-Zeit – zu sprechen, die Haydn in seiner Schaffenskraft bremste, dürfte dagegen verfehlt sein. Vielmehr zeigt sich eine gewisse Neigung zu einem „leichteren Stil“, der den fürstlichen Ohren vielleicht eher genehm war, als der erhabene, großartige seiner vorangegangenen Sinfonien. Schreibt doch Haydn einige Jahre zuvor über eine Korrektur in der Sinfonie Nr. 42: „Dies war für gar zu gelehrte Ohren!“

Die Sinfonie Nr. 53 verwendet die viersätzigige Form, die sich bei Haydn in diesen Jahren als gültige Norm manifestiert hat. Der erste Satz ist zweiteilig, er besteht aus einem *Largo maestoso* und einem sich unmittelbar anschließenden *Vivace*. Der Satz zeigt Haydns Meisterschaft in der Themenbehandlung, der Kontrastierung einzelner Teile zueinander und höchst differenzierter Instrumentierung. In den ersten 16 Takten komprimiert Haydn die beiden Prinzipien des ersten Sinfoniesatzes: den Wechsel von Unisono und mehrstimmigem Satz. Die daraus resultierende Spannung entlädt sich im folgenden *Vivace*-Teil, der ebenfalls auf vielfältige Weise mit dem Wechsel zwischen unisono- und vollstimmigen Abschnitten, dem Kontrast von aufsteigenden und absteigenden Tonfolgen (Dreiklangsbrechungen), Synkopen und anderen musikalischen Überraschungsmomenten spielt. Überraschend in seiner Einfachheit ist schon das Thema, das in vier Takten nur aus Dreiklangsbrechungen besteht. Es ist in seiner Simplizität ausgesprochen markant, einprägsam, um nicht zu sagen: banal („nichts für gar zu gelehrte Ohren!“). Haydns Meisterschaft zeigt sich in der weiteren Behandlung dieses Themas. Denn im Durchführungsteil führt er dieses in seiner ganzen möglichen Bandbreite vor. Auffälligstes Merkmal dafür ist die Verwendung und Platzierung der Tonarten. Über zahlreiche Septakkorde erreicht Haydn ein ständiges „Gleiten“ in neue Tonarten, streift damit eine enorme Bandbreite des tonalen Raumes und führt die simple Dreiklangsfolge den unterschiedlichsten Ausdrucksfacetten zu. Außerdem werden noch alle erdenklichen Instrumentationsmöglichkeiten durchgespielt, nichts wiederholt sich, ständig wechseln die Formen der Instrumentation, oftmals völlig nahtlos, so daß das Thema nahezu dauernd präsent ist und jene Banalität vermissen läßt, die zu Anfang konstatiert wurde.

Der *Andante*-Satz steht dem Eröffnungssatz an Einfallsreichtum in nichts nach. Er ist fünfteilig und scheint eine Mischung aus Rondo- und Variationstechnik darzustellen. Das Thema erklingt in den ersten Violinen, es ist sehr gesänglich, liedhaft und umfaßt insgesamt 16 Takte. Die Eingängigkeit dieser Melodie hat dem Satz und der Sinfonie überhaupt bereits frühzeitig zu einer außerordentlichen Beliebtheit verholfen. Möglicherweise hat sich Haydn von einem Lied mit dem Titel „L'Impériale“ inspirieren lassen, was schließlich der Sinfonie, allerdings erst wesentlich später, zu ihrem Beinamen verholfen hat.

Das *Menuetto* verliert erst – nach einem Fermatenschluß – im chromatisch eingetrübten Mittelteil etwas von seiner Beiläufigkeit, das ländlerartige Trio stellt die Flöte als Soloinstrument heraus. Für das Finale existieren mehrere Fassungen, darunter ein meisterhaftes *Capriccio*, und es besteht Unklarheit darüber, welcher Satz der endgültige, von Haydn definitiv festgelegte ist. Im heutigen Konzert erklingt ein Finalsatz, der ursprünglich als Ouvertüre zu einer Oper entstand.

## Felix Mendelssohn Bartholdy – Schottische Sinfonie

Das Jahr 1829 gehörte für Felix Mendelssohn zu den wichtigsten seines bisherigen Lebens. Eine vom Vater finanzierte Bildungsreise führt den Zwanzigjährigen nach England. Gerade hatte er Bachs Matthäus-Passion durch eine Aufführung in der Berliner Singakademie endgültig dem Schlaf des Vergessens entrissen, nun sollte – nach den Vorstellungen des Vaters – ein geeigneter Ort für sein Wirken gefunden und Kontakte mit Musikern in ganz Europa gesucht werden. Erstes Reiseziel war, auf Vorschlag von

Ignaz Moscheles, London. Im April trifft Mendelssohn in der englischen Hauptstadt ein. Hier verlebt er eine erfolgreiche Konzertsaison, läßt sich als Virtuose bestaunen, führt mehrere seiner Werke mit großem Erfolg auf, darunter die *Sinfonie c-Moll* op. 11 und die Ouvertüre zu Shakespeares *Sommernachtstraum*, sein erstes großes Orchesterwerk. In dieser Zeit scheint Mendelssohns Ruhm und Anerkennung dauerhaft begründet zu sein, auf der Insel mehr als in seiner eigenen Heimat.

Gemeinsam mit seinem Freund Karl Klingemann zieht es ihn, nach Abschluß der Konzertsaison, in das schottische Hochland. Auf endlosen Wanderungen, bei denen sie oft tagelang keiner Menschenseele begegneten, sammelt Mendelssohn zahlreiche Eindrücke, die er in seinem Tagebuch und vielen Bleistiftskizzen festgehalten hat. Ende Juli 1829 schreibt er aus Edinburgh an seine Eltern, nach einem Besuch des Palastes der Stuarts: *In der tiefen Dämmerung gingen wir heute nach dem Palaste, wo Königin Maria gelebt und geliebt hat. Es ist da ein kleines Zimmer zu sehen mit einer Wendeltreppe an der Tür. Da stiegen sie hinauf und fanden den Rizzio im kleinen Zimmer, zogen ihn heraus, und drei Stuben davon ist eine finstere Ecke, wo sie ihn ermordet haben. Der Kapelle daneben fehlt nun das Dach, Gras und Efeu wachsen viel darin, und am zerbrochenen Altar wurde Maria zur Königin von Schottland gekrönt. Es ist da alles zerbrochen, morsch, und der heitere Himmel scheint hinein. Ich glaube, ich habe heut da den Anfang meiner Schottischen Symphonie gefunden.* Bereits am Abend des 30. Juli 1829 schreibt er eine erste Skizze der Sinfonie nieder, die von Anfang an eine *Schottische Sinfonie* sein sollte.

Seine nächste große Reise führt ihn nach Italien, nach Venedig, Florenz, Rom und Neapel. Im März 1831 schreibt er aus Rom: *Der Frühling ist in seiner Blüthe; ein warmer blauer Himmel draussen, und die Reise nach Neapel in allen Gedanken ... Wer kann es mir da verdenken, dass ich mich nicht in die schottische Nebelstimmung zurückversetzen kann? Ich habe die Symphonie deshalb für jetzt zurücklegen müssen ...*

So blieb denn die *Schottische Sinfonie* zunächst auch liegen, erst dreizehn Jahre nach dem Kapellen-Erlebnis und der ersten Skizzierung ist das Werke am 20. Januar 1842 vollendet. Die Uraufführung fand am 3. März 1842 unter Mendelssohns Leitung statt. Können die *Hebriden-Ouvertüre* und beiden Sinfonien, die *Schottische* und die *Italienische* in gewissem Sinne als musikalische Reiseberichte, als die Wiedergabe von gelebten Eindrücken angesehen werden, so sind sie doch mehr als nur illustrative Programm-Musik. Der Beginn des Eingangssatzes, den Mendelssohn im unmittelbaren Anschluß an den Besuch der Kapelle skizziert hatte (*Andante con moto*), steht als Programm für die gesamte Sinfonie. Die Einleitung ist charakteristisch, vor allem im Hinblick auf die tiefe Klangfarbe, aus der dieser Satz erwächst: geteilte Bratschen, Klarinetten, zwei Fagotte, vier Hörner und Oboe schaffen eine „Stimmung“, die den Hörer sofort mit einer ganz bestimmten Melancholie konfrontiert. Mendelssohn hat bei der Erstveröffentlichung der Partitur (1843) dieser einige Bemerkungen, Tempobezeichnungen vorangestellt, aus denen hervorgeht, daß er den Eingangssatz als *Introduction und Allegro agitato* verstanden wissen wollte. Die Bezeichnung als „Introduction“ trifft den musikalischen Sachverhalt sehr genau. Es ist eine Einleitung, die in das Geschehen führt, ohne dabei selbst das Geschehen zu sein. Denn ihr schließt sich, ohne größeren Einschnitt, ein schneller Teil



an, der als eigentlicher Kopfsatz (in Sonatensatzform) der Sinfonie fungiert. Sein Hauptthema ist – bei genauerer Betrachtung – aus dem Thema der Introduction abgeleitet, wesentlich rhythmischer (*Allegro un poco agitato*); von kleineren Notenwerten durchbrochen und von seiner melodischen Struktur stark vorwärtstreibend. Von ganz anderer Faktur ist dagegen das Seitenthema des Satzes, das von der Klarinette gespielt wird: weich, kantabel, emphatisch klagend, mit Vorhalten, von neuem ansetzend, diesmal in seiner Melodik sogar noch gesteigert. Außergewöhnlich ist, daß Mendelssohn dieses neue Thema sofort mit dem Hauptthema (in den Violinen) koppelt, kontrapunktisch gegenüberstellt und so die Unterschiedlichkeit der beiden musikalischen Gedanken auf engstem Raum demonstriert. Formal heißt dies, daß Mendelssohn bereits in der Exposition Elemente der Durchführung verwendet und so die starre Typologie der Sonatensatzform entscheidend modifiziert.

Wieder folgt eine kraftvolle Orchestersteigerung, der ein weiteres Seitenthema entgeggestellt wird. Es ist dem ersten Seitenthema nicht unähnlich und zeigt deutlich Mendelssohns sinfonische Technik: rhythmisch bestimmte, vorwärtstreibende und ausgesprochen zupackende Themen (meist von größerer Orchesterbesetzung gespielt) wechseln mit solchen, die eher kantabel, wehmütig und klagend sind, die ihren Rhythmus und ihre metrische Form oftmals verschleiern, dynamisch immer mit kleineren Steigerungen und klanglichen Höhepunkten versehen sind und meist auch nur von einzelnen Gruppen oder Solostimmen des Orchesters gespielt werden. So entsteht ein vielfältiges, abwechslungsreiches Geflecht von thematischen Beziehungen.

Der Reprise, die durch eine langgezogene Kantilene des Violoncellos eingeleitet wird, schließt sich eine großangelegte Coda an, die – völlig merkwürdig – wie eine zweite Durchführung beginnt. In ihrem weiteren Verlauf spielt die Chromatik eine entscheidende Rolle und erzielt so eine düstere Stimmung, die schließlich in einer packenden Unwetter-Szene gipfelt. Ganz deutlich scheint Mendelssohn hier in den auf- und absteigenden chromatischen „Wellen“-Figuren Richard Wagners *Holländer-Ouvertüre* vorwegzunehmen. Die Ähnlichkeit ist verblüffend, ähnlich wie in Mendelssohns *Reformations-*

*Sinfonie*, in der im ersten Satz ein Motiv auftaucht, das sogenannte „Dresdner Amen“, das in Wagners *Parsifal* zum Gralsmotiv wird.

Dem Eingangssatz wurde deshalb soviel Beachtung geschenkt, da er in vielerlei Hinsicht neue Wege für die Gattung „Sinfonie“ nach Beethoven aufzeigt. Auch die Form der Überleitung zum folgenden Satz ist neuartig, wollte Mendelssohn doch ausdrücklich die Sätze ohne die Spannung zerreiende Pausen aufgeföhrt wissen. Nach dem Zitat der Introdution (*Andante con moto*) setzt das ausgedehnte Scherzo ein (*Vivace non troppo*), das ebenfalls ein – völlig unüblich – Sonatensatz ist. Vorbereitet durch eine kurze Einleitung, in der ein für Mendelssohn charakteristisches Motiv („ta-taa!“) aufleuchtet, setzt das Hauptthema ein, das in seiner pentatonischen, im Fünftotonraum verbleibenden melodischen Struktur an folkloristische Einflüsse denken läßt. Die Begleitung in den Streichern besteht aus schnellen Akkord-Repetitionen, die an den „Elfen-Zauber“ des *Sommernachtstraums* denken lassen.

Wieder föhrt eine Überleitung zum folgenden *Adagio*, nachdem das Scherzo in einem Geflüster der Streicher pianissimo erloschen ist. Eine hochpathetische Violin-Melodie läßt an die Einleitung zu einer großen Opernszene denken, das folgende Hauptthema des Satzes (in leuchtendem A-Dur!) schlägt jedoch ganz andere Töne an. Wer sich beim Erklingen der kantablen, liedhaften Melodie der Violinen zumindest zeitweise an Schuberts *Ave Maria* erinnert föhlt, liegt nicht so falsch. Das Begleitmuster, eine typische „Harfenbegleitung“ der gezupften Streicher taucht in Schuberts Lied ebenso auf, wie auch der gesamte Satz von seiner getragenen Stimmung her an den langsamen Satz aus Beethovens *Harfenquartett* op. 74 erinnert. In der Erstfassung der Partitur hat Mendelssohn ihn als *Adagio cantabile* bezeichnet.

Das Finale steht – wie alle Sätze der Sinfonie – ebenfalls in Sonatensatzform, von vielen Kennern wird es als das beste Finale Mendelssohns bezeichnet. Besonders auffallend sind die Doppelpunktierungen im Hauptthema (Violinen), die der Melodie zu einem ausgesprochen „zackigen“ Gestus verhelfen. Der zupackende, teilweise martialische und aggressive Charakter des Satzbeginns deckt sich mit Mendelssohns Bezeichnung in der Erstveröffentlichung der Partitur. Dort steht als Satzüberschrift *Allegro guerriero*, was soviel bedeutet wie „kriegerisch“, auch „angriffslustig“. Wieder arbeitet Mendelssohn bereits in der Exposition des Satzes mit intensiven kontrapunktischen

Techniken, der Durchführungsteil wird geradezu dominiert von kontrapunktischen „Verstrickungen“. Mendelssohn bedient sich hier der verschiedensten Techniken wie Kanon, Engführungen, Fugato, die er in seiner intensiven Beschäftigung mit dem Werk Bachs kennengelernt hatte und die sein ganzes Werk durchziehen.

Bemerkenswert ist der Schlußteil des Satzes, das *Allegro maestoso*, das anstelle einer thematisch gebundenen Coda steht und als eine gewaltige Apotheose das gesamte Werk in einzigartiger Weise abschließt. Dieser hymnische Abschnitt, der zunächst – wie in der Introduction der Sinfonie – nur von den tiefen Instrumenten gespielt wird, sollte nach Mendelssohns Vorstellungen *wie von einem Männerchor* gesungen erklingen. Das thematische Material dieses Finales im Finale ist völlig neu und im bisherigen Werkverlauf noch nie aufgetaucht. Wie bei vergleichbaren Abschnitten in Mendelssohns kirchenmusikalischen Werken wird das Thema mehrfach wiederholt und dabei immer wieder durch anwachsende Instrumentierungen gesteigert. Die Wirkung als Apotheose wird so in emphatisch-triumphierende Bereiche überhöht. Es wäre sicherlich falsch, Mendelssohns *Schottische Sinfonie* nur als programmatische Musik zu interpretieren, in der eine bestimmte Handlung „stattfindet“, auch wenn Satzüberschriften wie das *Allegro*

*guerriero* dazu Anlaß bieten würden. Mendelssohns Musik ist – soweit sich das nachvollziehen läßt – keine „erzählende“ Musik, sondern solche, die sich aus einem bestimmten Gedanken, einer imaginativen, bildhaften Vorstellung heraus speist. In Anlehnung an Berlioz ließe sich dieser Gedanke als „Idée fixe“ bezeichnen, ein bestimmtes Prinzip als Grundmotiv der gesamten Komposition. Hat sich diese „Idée fixe“ bei Berlioz auch konkret musikalisiert, als ein bestimmtes musikalisches Motiv, das innerhalb der *Sinfonie fantastique* immer wieder auftaucht und Sinnbezüge herstellt, so verhält es sich bei Mendelssohn anders. Bei ihm ist diese „Idée“ eher ein gehaltliches Phänomen, das gleichsam „über“ der Komposition steht, das sie motiviert, durchführt und ihr letztlich ihre Form gibt. Es sind die Eindrücke vom Besuch der Stuart-Kapelle, von den endlosen Wanderungen durch das schottische Hochland, vom rauhen Wetter, Wind und Naturgewalten, den trüben Nebelstimmungen, die sich über den Schottland-Besuch hinaus in Mendelssohn konserviert haben, über zehn Jahre hinweg, und die für ihn die „stimmungsmäßigen“ Voraussetzungen zur Komposition darstellen. Musikalisch äußert sich dies bei Mendelssohn nun als „Stimmung“, die das Werk gleichsam von außen her bestimmt. Durchaus im Bewußtsein der ästhetisch verdächtigen Kategorie der „Stimmung“, drückt sie bei Mendelssohn zweifellos noch mehr aus, als jene bloße „Stimmungsmalerei“, unter der seine Musik gewöhnlich subsumiert wird. Ähnlich wie in Beethovens *Pastorale* ist die *Schottische* eher *mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey* (Beethoven). „Stimmung“ manifestiert sich in der Wahl der Tonart, der abgestuften, sorgfältig differenzierten Instrumentierung der Sinfonie und nicht zuletzt auch in der bewußt gewählten geschlossenen Form des gesamten Werkes. Die Freiheit von konkreten programmatischen Einflüssen läßt denn auch die verschiedensten Rückschlüsse, Gedanken und Ideen, Vorstellungen von Mendelssohns Musik zu. Ein prominentes Beispiel dafür ist Robert Schumanns Begeisterung über die „italienischen“ Züge der *Italienischen Sinfonie* – ohne dabei zu merken, daß er die *Schottische* vor sich hatte ...

Durchblickt man Form und Struktur des Werkes, so wird sinnfällig, daß Mendelssohn mit seiner *Schottischen Sinfonie* tatsächlich neue Wege sucht – und findet. Das oft vergebene Etikett von „Mendelssohns bester Sinfonie“ ist keinesfalls übertrieben. Die *Schottische Sinfonie* ist aber auch eine der ersten Sinfonien des 19. Jahrhunderts, die nicht im Schatten Beethovens steht, weil sie sich erst gar nicht in diesen begeben wollte. Hatte Mendelssohn noch in der *Reformations-* und der *Lobgesang-Sinfonie* einer gewissen Monumentalität gehuldigt, wie sie im allgemeinen die Sinfonie nach Beethoven und dessen epochemachender *Eroica* bestimmte, so sind die *Italienische* und die *Schottische Sinfonie* klare Absagen an derartige Vorbilder. Die genannten Sinfonien entziehen sich denn auch Formkonzepten, wie sie von Beethovens Sinfonien vorgegeben wurden. Gerade darin liegt die besondere Leistung Mendelssohns, die ihn von den Zeitgenossen trennt, deren Werke im Schatten Beethovens heute völlig vergessen sind. Wohl deshalb konnte Hans von Bülow die *Schottische Sinfonie* „zum Besten, was an Sinfonischer Musik zwischen Beethoven und Bruckner geschaffen wurde“ zählen.

Texte: Christian Eisert

## Irvine Arditti

### Violine

Irvine Arditti wurde 1953 in London geboren. Bereits mit 16 Jahren begann er sein Violinstudium an der Royal Academy of Music in London. Schon in dieser Zeit gewann er mehrfach Preise und Auszeichnungen in den Fächern Violine und Komposition. Vor seinem Abschluß gründete er das Arditti-Quartett, das heute zu den besten Streichquartetten überhaupt zählt. Von 1976 bis 1980 gehörte er dem London Symphony Orchestra an, zuletzt in der Position des Co-Concertmasters. Seither widmet er sich ausschließlich der Arbeit mit seinem Quartett, das sich vor allem durch seine Interpretationen von zeitgenössischer Musik ausgezeichnet hat.

Daneben tritt Irvine Arditti häufig auch als Solist auf, in Europa, den USA, Japan, wo er viele Werke der zeitgenössischen Musik uraufgeführt hat. Hierzu zählen etwa „Dox Orkh“ für Violine und Orchester von Xenakis, „Terrain“ von Ferneyhough für Violine und Ensemble, zwei Werke, die ihm auch gewidmet sind. Zahlreiche Komponisten haben darüber hinaus Werke für ihn geschrieben, viele Kompositionen von Berio, Cage, Donatoni, Carter, Nono und Pousseur hat er erstmals aufgeführt.

Seine Konzerttätigkeit hat ihn mit Orchestern und Ensembles wie BBC Symphony Orchestra, Radio-Sinfonie-Orchester Berlin, London Sinfonietta, Contrechamps u.v.a. zusammengeführt. Außerdem hat er – gemeinsam mit seinem Quartett – zahlreiche CD-Einspielungen aufgenommen, die von der Presse vielbeachtet wurden.

## **Sehr geehrte Konzertbesucher,**

das Frankfurter Opernhaus- und Museumsorchester lädt zu seinem nächsten Kammermusik-Abend im Foyer der Oper Frankfurt am Willy-Brandt-Platz ein:

**am Dienstag, 31. Januar 1995 um 20.00 Uhr**

Das Kreihlsler-Quartett Frankfurt wird das folgende Programm darbieten: J. Haydn, Streichquartett D-Dur op. 50 Nr. 6 „Froschquartett“; F. Kreisler, Quartett a-Moll und L. v. Beethoven, Quartett C-Dur op. 59,3 „Rasumowsky“.

Karten sind bei der Oper Frankfurt erhältlich.

## **Schallplattenempfehlungen:**

### **Joseph Haydn, Sinfonie Nr. 53 D-Dur „L'Impériale“**

Harnoncourt/Concentus musicus Wien

**Ed BC 1024-2**

### **Philippe Boesmans, Concerto für Violine und Orchester**

Bartholomé/Pieta/Orchestre Philharmonique  
de Liège

**RIC 014 024**

### **Felix Mendelssohn Bartholdy, Sinfonie Nr. 3 a-Moll op. 56 „Schottische Sinfonie“**

Dohnányi/Cleveland Orchestra  
Norrington/London Classical Players

**Ina Te 80 184**

**Emi 567 754 000-2**



---

## VORANZEIGE

### 6. Sonntags-Konzert/Montags-Konzert

12./13. Februar 1995, 11/20 Uhr  
Alte Oper, Großer Saal

*Elisabeth Leonskaja, Klavier*  
*Wladimir Fedossejew, Dirigent*

Antonín Dvořák, Das goldene Spinnrad op. 109  
Benjamin Britten, Variationen op. 10 über ein Thema von Frank Bridge  
Peter Tschaikowsky, Klavierkonzert Nr. 2 G-Dur op. 44

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*

Felix Mendelssohn Bartholdy, Streichquartett Es-Dur op. 44 Nr. 3  
György Ligeti, Streichquartett Nr. 2  
Maurice 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 069/28 14 65