



Frankfurter
Museums-Gesellschaft e.V.

Spielzeit 1995/96

Alte Oper Großer Saal

6. Sonntags-Konzert

Sonntag, 4. Februar 1996, 11 Uhr

6. Montags-Konzert

Montag, 5. Februar 1996, 20 Uhr

Frankfurter
Museums-
orchester

Thomas Zehetmair

Violine

Alan Gilbert

Dirigent

Alan Gilbert

Der amerikanische Dirigent Alan Gilbert kommt aus einer Musikerfamilie. Die Eltern – Geiger bei den New Yorker Philharmonikern – erteilten ihrem Sohn ersten Violinunterricht. Das Studium dieses Instruments hat Alan Gilbert später bei Masuko Ushioda am New England Conservatory of Music fortgesetzt; und er hat überdies als Kammermusiker und Solist, aber auch als Geiger im Philadelphia Orchestra und im Opernorchester von Santa Fe umfassende praktische Erfahrungen gesammelt. Nach einem Kompositionsstudium bei Leon Kirchner, Peter Lieberson und Earl Kim an der Harvard University begann Alan Gilbert seine Ausbildung zum Dirigenten bei Otto-Werner Mueller, zunächst am Curtis Institute of Music in Philadelphia, dann an der Juilliard School seiner Heimatstadt New York. Im Mai 1994, mit dem erfolgreichen Abschluß seiner Studien, erhielt Alan Gilbert eine Berufung zum assistierenden Dirigenten an das Cleveland Orchestra, wo ihm bald die Leitung von Schüler- und Familienkonzerten und Matineen anvertraut wurde. Bereits vor Ende seiner Studienzeit war Alan Gilbert zum Musikdirektor der Haddonfield Symphony in New Jersey ernannt worden. Alan Gilbert ist durch zahlreiche Stipendien gefördert und mit bedeutenden Auszeichnungen geehrt worden. 1994 empfing er den Helen M. Thompson Award, den der Verband der amerikanischen Sinfonieorchester überragend begabten jungen Dirigenten verleiht. Im selben Jahr wurde ihm der Georg-Solti-Preis zugesprochen, der auch eine Zusammenarbeit mit dem Maestro einschloß.

André Jolivet
1905–1974

Fanfares pour Britannicus
Prélude
Burrhus
Néron
Agrippine
Narcisse
Postlude

Franz Schubert
1797–1828

Rondo A-Dur
für Violine und Streichorchester D 438
Adagio –
Allegro giusto

Karl Amadeus Hartmann
1905–1963

Concerto funebre für Violine
und Streichorchester
I. Introdution. Largo –
II. Adagio –
III. Allegro di molto –
IV. Choral. Langsamer Marsch

– Pause –

Franz Schubert

Sinfonie Nr. 2 B-Dur D 125
I. Largo – Allegro vivace
II. Andante
III. Menuetto. Allegro vivace –Trio
IV. Presto vivace

Thomas Zehetmair, Violine

Frankfurter Museumsorchester

Leitung: Alan Gilbert

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.

Für das Theater bestimmt

André Jolivets „Fanfares pour Britannicus“

In seiner Jugend hatte er noch unschlüssig zwischen der Malerei, der Literatur und der Musik geschwankt, und so erscheint es durchaus verständlich und einleuchtend, daß sich André Jolivet schließlich dem Theater zuwandte, unter dessen Dach jene Künste zu dem gemeinsamen Ziel dramatischer Wahrheit vereint sind. Vierzehn Jahre lang, von 1945 bis 1959, wirkte er in seiner Heimatstadt Paris an der traditionsreichen Comédie Française als musikalischer Direktor, als Komponist und Dirigent zahlreicher Bühnenmusiken, vor allem (aber nicht ausschließlich) für die Stücke Molières und Racines. Die musikalischen Welten, die sich der junge André Jolivet in den vorangegangenen Jahren, in denen er aus wirtschaftlichen Gründen den Lehrerberuf ausüben mußte, mit erstaunlicher Zielsicherheit erschlossen hatte, könnten widersprüchlicher nicht sein. Er wählte den Weg der Extreme. Er empfing Unterweisungen in Kontrapunkt, Harmonie- und Formenlehre von Paul Le Flem, dem Chorleiter der berühmten, schon von Debussy gepriesenen „Chanteurs de St-Gervais“, der seinen Schüler in die lange Zeit vergessene Vokalmusik der Renaissance einführte. In zeitlicher Überschneidung mit den Lehrjahren bei Le Flem, die im Zeichen der Alten Musik standen, erhielt Jolivet 1929-33 Privatstunden von Edgard Varèse, dem radikalen Experimentator und kühnen Propheten der Neuen Musik. Ihm verdankte Jolivet einen weiten, jeden Systemzwang ignorierenden Horizont, unerhörte Eindrücke neuartiger akustischer Phänomene und die kenntnisreiche Vorliebe für Schlaginstrumente aller Arten. In dieser spannungsvollen Studienzeit prägte sich Jolivets Ideal einer elementaren Musik aus, einer Musik, die sich

auf ihre magischen, beschwörenden, rituellen Anfänge zurückbesinnen müsse. Daß sich Jolivet von Strawinskys „Sacre du printemps“ besonders angezogen fühlte und auf ausgedehnten Reisen auch kultische Überlieferungen anderer Kontinente erforschte, paßt unbedingt in das Bild dieser auf die Ursprünge der Musik gerichteten künstlerischen Suche.

Die „Fanfares pour Britannicus“ für Blechbläser und Schlagzeug erweisen sich als ein charakteristisches Werk des Komponisten: durch ihre zeremonielle Haltung ebenso wie durch ihre Bestimmung für das Theater. Sie gehen zurück auf eine Bühnenmusik, die Jolivet 1946 für den „Britannicus“ von Jean Racine (1639-1699) komponiert hatte, eine der sieben großen Tragödien des französischen Dramatikers, die zum klassischen Repertoire der Comédie Française gehören. „Nur ein Franzose kann vermutlich die Anmut und Größe Racines und die Musik seiner Verse in ihrem ganzen Umfang schätzen“, bemerkt der in Paris geborene englische Schriftsteller W. Somerset Maugham, „doch auch ein Fremder wird kaum umhin können, wenn er sich einmal an den förmlichen Stil gewöhnt hat, von der leidenschaftlichen Zartheit und dem Adel des Gefühls ergriffen zu sein. Racine wußte wie wenige, welche Dramatik die menschliche Stimme enthält. Für mich jedenfalls ersetzen die melodisch fließenden Alexandriner jede Handlung, und ich finde die langen Reden, die mit unendlicher Kunst zu der erwarteten Steigerung führen, mindestens so spannend wie irgendein haarsträubendes Filmabenteuer.“

Racines „Britannicus“, 1669 uraufgeführt, spielt am dekadenten Hof des römischen Kaisers Nero; dessen erstes Verbrechen, der Mord an seinem Halbbruder Britannicus, lieferte den Stoff des Dramas. In Jolivets von einem Vor- und einem Nachspiel gerahmten „Fanfares“ sind die einzelnen Sätze mit zentralen Figuren der Tragödie assoziiert: mit dem aufrechten, unbeirrbareren Prätorianerpräfekten Burrhus; dem Kaiser Nero, einem, wie Racine ihn deutet, „geborenen Ungeheuer“; seiner machtbesessenen Mutter Agrippina, die zugunsten ihres Sohnes Nero ihr Stiefkind Britannicus, den rechtmäßigen Thron-

folger, von der Herrschaft verstieß; und dem lasterhaften und charakterlosen Intriganten Narziß. Musik von Jolivet, komponiert zur Musik der Verse Racines.

Für den privaten Kreis geschrieben

Shuberts Rondo A-Dur für Violine und Streichorchester D 438

Ich wandle still, bin wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer: wo?
Im Geisterhauch tönt's mir zurück:
„Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück.“

Im Jahr 1816, als Schubert sein berühmtes Lied „Der Wanderer“ D 489 schuf, war seine Lage verzweifelt und hoffnungslos. Nach dem vorzeitigen Austritt aus dem k.k. Konvikt in der Wiener Altstadt, dem er als Hofsängerknabe und Internatschüler angehört hatte, war ihm keine andere Wahl geblieben, als in der Position eines Gehilfen an die Schule seines Vaters zu gehen. Im selben Jahr mußte er obendrein zwei schwere Enttäuschungen verkraften. In dem Wunsch, aus der Abhängigkeit vom Vater herauszufinden, bemühte er sich um eine Musiklehrerstelle in Laibach. Doch seine Bewerbung wurde abgelehnt. Etwa zur selben Zeit sandte Josef von Spaun einige Lieder seines Freundes an Goethe, darunter „Gretchen am Spinnrade“ und „Der Erlkönig“. Goethe schickte die Sendung ungelesen zurück.

Auf der anderen Seite konnte Schubert am Ende jenes deprimierenden Jahres auf ein stolzes kompositorisches Gesamtwerk zurückblicken, das – um nur die wichtigsten Gattungen in Augenschein zu nehmen – fünf (mit den Fragmenten sieben) Opern und Singspiele, vier Messen, fünf Sinfonien und zahlreiche Streichquartette umfaßte. Überdies hatte er bis dahin schon rund die Hälfte seiner Lieder geschrieben. Ebenfalls aus dem Jahr 1816 stammen die im März und April entstandenen drei Sonaten für Violine und Klavier in D-Dur D 384, in a-Moll D 385 und in g-Moll D 408. Und die einmal begonnene Auseinandersetzung mit der Geige führte Schubert schon wenige Wochen später, im Juni 1816, mit der Komposition des Rondos A-Dur für Violine und Streichorchester D 438 fort, das die unbeschwerte Atmosphäre einer geselligen Musizierpraxis in privatem Kreise widerspiegelt: Die Besetzung der begleitenden Streicher läßt sich daher sowohl orchestral als auch kammermusikalisch-intim denken. Und dem Solisten bietet Schuberts A-Dur-Rondo die willkommene Gelegenheit, sich vorteilhaft – mit eleganter Virtuosität und ausdrucksvollen Kantilenen – in Szene zu setzen.

Musik der Trauer

Das „Concerto funebre“ von Karl Amadeus Hartmann

„Mein ‚Concerto funebre‘ entstand im Herbst 1939. Diese Zeit deutet den Grundcharakter und Anlaß meines Stückes an“, sagte der 1905 in München geborene Karl Amadeus Hartmann. Diese Zeit in Deutschland – sie war für ihn, der seinen erzwungenen Eintritt in die Reichsmusikkammer so lange hinauszögerte wie möglich, der sich, allen behördlichen Schikanen zum Trotz, weigerte, die Dokumente seiner „arischen“ Abstammung vollständig beizubringen, der Widerstandsgruppen unterstützte, Flüchtlinge versteckte und ihnen Lebensmittelkarten besorgte, eine Phase ohnmächtiger oppositioneller Taten im

GRABMALE seit 1864

F. HOFMEISTER

MARMOR- UND GRANITWERK
ORBER STRASSE 38, 60386 FRANKFURT AM MAIN

AUSSTELLUNG
ECKENHEIMER LANDSTRASSE 199-201

TELEFON (069) 41 10 35 TELEFAX (069) 41 60 52

EIGENE HERSTELLUNG VOM ROHBLOCK BIS ZUR AUFSTELLUNG AUF ALLEN
FRIEDHÖFEN DER BUNDESREPUBLIK

Alltag, hilfloser Signale des Aufbegehrens gegen ein omnipräsentes Terrorregime. Für den Komponisten Hartmann brachten die Jahre des Dritten Reiches zudem die lähmende Aussichtslosigkeit jeglicher Aufführung seiner Werke im Inland, die durch vereinzelte Wiedergaben und Auszeichnungen im Ausland nicht kompensiert werden konnte. (Sein preisgekröntes Erstes Streichquartett gehört zu diesen Ausnahmen: Es wurde 1936 in Genf vom Végh-Quartett uraufgeführt.) „Ich erinnere mich mit Schrecken der entsetzlichen Leere, der eigenen Hoffnungslosigkeit, die oft über Wochen und Monate jede Arbeit unmöglich machten“, bekannte Hartmann. „Zum Stillstand des Schaffens kam die Angst vor dem Kommenden, das Unvorstellbare, die Herrschaft des Ungeistes war wirklich geworden, schien sich auf Dauer einzurichten.“ Und dennoch verhinderte eine Eigenart Hartmanns, die seine Freunde an ihm bewunderten, das Versinken in völlige Apathie, denn „was uns Gleichgesinnte lediglich erbitterte“, erklärte Max See, „das zwang ihn, seinen Zorn und seine abgrundtiefe Trauer in Tönen mitzuteilen“. Zwei Kompositionen, zwei Eckdaten mögen dies belegen. Bereits 1933/34 reagierte er mit der Sinfonischen Dichtung „Miserae“ auf die Verhaftung und Mißhandlung politischer und jüdischer Verfolgter; ihnen ist das Werk gewidmet: „Meinen Freunden, die hundertfach sterben mußten, die für die Ewigkeit schlafen, wir vergessen euch nicht (Dachau 1933/34)“. Und am Ende des Krieges, als er in der Nähe von München den Zug der aus dem KZ Dachau evakuierten Gefangenen sah, verarbeitete er dieses Erlebnis in einer Klaviersonate, die er mit der tagesgenauen Angabe ihres Entstehungsmotivs überschrieb: „27. April 1945“.

Am 20. Juli 1939 setzte Hartmann seinen Lehrer Hermann Scherchen über einen neuen Kompositionsplan in Kenntnis: „Jetzt beginne ich eine Trauermusik in einem Satz für Streichorchester zu schreiben.“ Im Verlaufe der nächsten Wochen wurden aus dem einen vier (pausenlose) Sätze, und Hartmann entschied sich für eine konzertante Lösung seiner „Trauermusik“ (die dann „Musik der Trauer“ und schließlich „Concerto funebre“ hieß). Eine radikal zeitgeschichtliche Auffassung des Werkes muß natürlich die rahmenden Choräle als deutliche politische Zeichen interpretieren; der auch von Smetana in „Má vlast“ aufgenommene Hussitenchoral des Eingangssatzes erweist der annektierten Tschechoslowakei eine Reverenz; das am Schluß zitierte Kampflied der russischen Arbeiterbewegung „Unsterbliche Opfer“ markiert die Hoffnung auf jene ganz andere, utopische Zukunft - ehe der Satz wie mit einem Aufschrei abbricht. Auch die Mittelsätze, das erregt beginnende, klagende „Adagio“ mit dem Refrainement eines floskelhaft angedeuteten Trauermarsches, und das wütende, aggressive, aufbegehrende „Allegro di molto“, verschließen sich einer solchen Ausleuchtung nicht. Ein Selbstzitat im einsam-verzweifelten zweiten Satz – es entstammt dem von jüdischer Musik beeinflussten Ersten Streich-

Wenn Sie Ihren persönlichen Stil an besonderen künstlerischen Leistungen orientieren ...

... dann sollten Sie auch bei Ihrer Vermögensberatung besondere Kreativität verlangen.
Niederlassung Frankfurt, Neue Mainzer Straße 76, 60311 Frankfurt am Main, Tel. (069) 718-0.

BHF-BANK

quartett – kann als Hinweis autobiographischer Art, ein Polonaisenrhythmus im dritten und das rhythmische Muster der polnischen Nationalhymne im zweiten Satz als Reflex auf den Kriegsausbruch am 1. September entschlüsselt werden.

Aber wo ist die Grenze zu ziehen, die eine hellsichtige, Hartmanns Aussage von „Grundcharakter und Anlaß“ des Konzertes bedenkende Analyse von allzu konkreter Detailenträtselung trennte? Hartmann selbst hat sich jedenfalls nach 1945 mit wachsendem Unbehagen von dem Klischee des „Ausdrucks- und Bekenntnismusikers“ distanziert, die „Wort- und Begriffsraster“ erschienen ihm „zu klein“, um seine Kunst zu verstehen. Und er hat die meisten Kompositionen, die vor dem Ende des Krieges entstanden waren, entweder ganz verworfen (etwa die Sonate „27. April 1945“) oder zu neuen Werken umgearbeitet – oder revidiert, wie dies 1959 mit dem „Concerto funebre“ geschah, das nach einer ersten Uraufführung in St. Gallen (1940) eine zweite Premiere in neuer Gestalt erlebte, am 12. November 1959 in Braunschweig, vier Jahre vor Hartmanns Tod. Doch auch wenn man sich eine enge zeithistorische oder gar politische Entzifferung dieser Musik aus dem Jahr 1939 versagt und sich nicht primär für ihr „Programm“, ihre Botschaft interessiert, bleibt sie das Dokument einer fast einzigartigen Verbindung von Humanität und künstlerischem Format. In ihrem Gedicht „In memoriam Karl Amadeus Hartmann“ schreibt Ingeborg Bachmann: „Trauern, das wird,/ zwischen vielerlei Tun,/ ein einsames Geschäft.“

Rätsel des Genies

Zu Schuberts Zweiter Sinfonie D 125

„Bei aller Bewunderung, die ich dem Teuren seit Jahren schenke“, erklärte Schuberts Freund Josef von Spaun, „bin ich doch der Meinung, daß wir in Instrumental- und Kirchenkompositionen nie einen Mozart oder Haydn aus ihm machen werden, wogegen er im Liede unübertroffen dasteht [...] Ich glaube daher, daß Schubert von seinem Biographen als Liederkompositeur aufgegriffen werden müsse.“ Lange Zeit hat sich die Nachwelt, aus Unkenntnis und Vorurteil, dieser Auffassung angeschlossen und Schubert als einen begnadeten Miniaturisten gewürdigt, um ihm zugleich die Berufung für die großen und traditionsbelasteten Formen abzusprechen. Als 1839 in Wien zwei Sätze aus Schuberts C-Dur-Sinfonie D 944 aufgeführt wurden, schob man zur Auflockerung eine Arie aus „Lucia di Lammermoor“ dazwischen; und noch einem Sergej Rachmaninow war es gänzlich unbekannt geblieben, daß Franz Schubert jemals Klaviersonaten geschrieben hatte. In jenen Gattungen, die der als „Liederfürst“ einseitig legendäre Komponist selbst als das „Höchste“ betrachtet hatte, sollte ihm bis in unser Jahrhundert die Anerkennung verweigert bleiben. So dauerte es auch Jahrzehnte, ehe Schuberts Zweite Sinfonie in B-Dur D 125 erstmals vollständig in der Öffentlichkeit gespielt wurde: am 20. Oktober 1877 im Londoner Crystal Palace, im Zuge der ersten zyklischen Aufführung aller acht Schubert-Sinfonien unter der Leitung von August Manns.

Die Bewertung der sechs, im Zeitraum von 1813 bis 1818 entstandenen frühen Schubert-Sinfonien schwankt zwischen den Extremen und neigt sowohl zur Unter- als auch zur Überschätzung. Johannes Brahms, der in der Alten Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel (1884-1897) die Sinfonien-Bände verantwortete, bekannte im März 1884: „Ich meine, derartige Arbeiten oder Vorarbeiten sollten nicht veröffentlicht werden, sondern nur mit Pietät bewahrt und vielleicht durch Abschriften Mehreren zugänglich gemacht werden. Eine eigentliche und schönste Freude daran hat doch nur der Künstler, der sie in ihrer Verborgenheit sieht und – mit welcher Lust – studiert!“ Wie anders fiel dagegen das Urteil Antonín Dvořáks aus, der in seinen Enthusiasmus für die Sinfonien Franz Schuberts auch ausdrücklich dessen Jugendwerke einschloß: „Das Meistern der Form war seine natürliche Begabung“, bemerkte Dvořák. „Dies wird durch seine frühen Sinfonien verdeutlicht, von denen er fünf vor seinem 20. Lebensjahr schrieb, die ich, je länger ich sie studiere, um so mehr bewundere. Obwohl der Einfluß von Haydn und Mozart in ihnen deutlich ist, liegt Schuberts musikalische Individualität unverwechselbar im Charakter der Melodien, in der harmonischen Progression und in vielen exquisiten Details der

Orchestrierung.“ Zugunsten von Brahms und seiner Einschätzung der Jugendsinfonien als „Vorarbeiten“ ließe sich jener berühmte Brief anführen, den Schubert am 31. März 1824 an den Maler Leopold Kupelwieser in Rom adressierte und in dem er mitteilte: „In Liedern habe ich wenig Neues gemacht, dagegen versuchte ich mich in mehreren Instrumental-Sachen, denn ich componirte 2 Quartetten für Violinen, Viola u. Violoncelle u. ein Octett, u. will noch ein Quartetto schreiben, überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur großen Sinfonie bahnen.“ Diese Zeilen lassen sich nicht anders verstehen, als daß Schubert, nachdem sich seine kompositorischen Ansprüche radikal gewandelt hatten, den frühen Sinfonien offenbar nicht einmal mehr den Status von „Vorarbeiten“ zuerkannte: Denn den Weg zur „großen Sinfonie“ bahnen nicht sie, seine ersten sechs Gattungsbeiträge, sondern die Streichquartette in a-Moll D 804 und d-Moll D 810 und das Oktett in F-Dur D 803, mit denen der Instrumental-Komponist Schubert in der Tat neue Maßstäbe setzte.

Doch um den Schubertschen Jugendsinfonien gerecht werden zu können, empfiehlt es sich, das Wissen um die spätere Entwicklung des Komponisten zu vernachlässigen und vielmehr zu bedenken, unter welchen Voraussetzungen und aus welchen Anlässen diese frühe Arbeiten entstanden sind. Nicht für eine professionelle und öffentliche Konzertunternehmung schrieb Schubert seine Ende März 1815 vollendete Zweite, sondern vermutlich für jenes Liebhaber-Orchester, das sich in Wien im Hause des Kaufmanns Franz Frischling versammelte und in dem Schubert selbst bei den Bratschen, sein Bruder Ferdinand bei den ersten Geigen mitspielte. Daß die B-Dur-Sinfonie, wie Brahms befand, „ungemein einfach und klar“ sei, kann unter den gegebenen Umständen nicht überraschen. Aber gleichwohl nutzte Schubert offenkundig das Musizieren in diesem privaten und geselligen Umfeld als eine dankbare Gelegenheit, sich ungezwungen einer Gattung stellen zu können, die durch Haydn, Mozart und Beethoven auf eine für junge Komponisten wahrlich einschüchternde und entmutigende Höhe gelangt war. Und schließlich sei eines nicht vergessen: „Was innerhalb von Schuberts Gesamtwerk Jugendwerke sind“, so betont der Schubert-Forscher Arnold Feil, „sind im Rahmen der Produktion der Zeit allemal Meisterwerke – Rätsel des Genies.“

Text: Wolfgang Stähr

Thomas Zehetmair

Nicht anders als bei Alan Gilbert liegen die Anfangsgründe des musikalischen Lebensweges auch bei dem in Salzburg geborenen Geiger Thomas Zehetmair im Elternhaus. Sein Vater war sein Lehrer und sein Professor am Mozarteum. Aber die Ausbildung blieb nicht exklusiv in der Familie: Meisterkurse bei Franz Samohyl, Max Rostal und Nathan Milstein rundeten das Studium ab. Und Thomas Zehetmair nahm auch die Unterweisungen Nikolaus Harnoncourts auf dem Gebiet der Aufführungspraxis in Anspruch. Seit seinem Debüt bei den Salzburger Festspielen – mit nicht einmal 16 Jahren – und dem Gewinn des Internationalen Mozart-Wettbewerbs in Salzburg 1978 ist Thomas Zehetmair mit den namhaftesten Orchestern und bei den renommiertesten Festivals aufgetreten. Er hat als Solist mit Dirigenten wie Blomstedt, Dohnányi, Harnoncourt, Holliger, Norrington und Rattle zusammengearbeitet. Und er ist ein hochgeschätzter kammermusikalischer Partner für Künstler wie Alfred Brendel, Heinrich Schiff oder Tabea Zimmermann.

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

CD-Empfehlungen:

Franz Schubert, Rondo A-Dur für Violine und Streichorchester D 438

Zehetmair/Zehetmair/Deutsche Philharmonie Tel 4509 97 448-2ZS

Zehetmair/Zehetmair/Deutsche Kammerphilharmonie Tel 4509 94 527-2LG

Karl Amadeus Hartmann, Concerto funebre für Solovioline und Streichorchester

Edinger/Penderecki/RSO Kattowitz

Tho CTH 2057

Zehetmair/Zehetmair/Deutsche Kammerphilharmonie

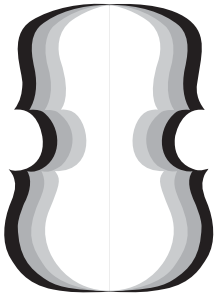
Tel 4509 97 449-2ZK

Tel 2292 46 449-2ZK

Franz Schubert, Sinfonie Nr. 2 B-Dur D 125

Abbado/Europa-Kammerorchester

DG 423 652-2



Wir laden Sie ein, Mitglied der
FRANKFURTER MUSEUMS-GESELLSCHAFT E.V.
zu werden.

Nähere Informationen erteilt Ihnen die Geschäftsstelle,
Goethestraße 25, 60313 Frankfurt am Main.

Tel.: (0 69) 28 14 65, Fax: (0 69) 28 94 43

GDA Wohnstift Frankfurt am Zoo

Waldschmidtstraße 6, 60316 Frankfurt

Telefon (0 69) 4 05 85-0 (Zentrale)

Telefon (0 69) 4 05 85-102 (Vermietbüro)

Fax (0 69) 4 05 85-405

Im Alter aktiv leben – sicher wohnen.

VORANZEIGE

7. Sonntags-Konzert/Montags-Konzert

17./18. März 1996, 11/20 Uhr

Alte Oper, Großer Saal

Sharon Kam, Klarinette
Sylvain Cambreling, Dirigent

Johann Sebastian Bach, Fuga (Ricercata) à 6 voci aus dem „Musikalischen Opfer“
instrumentiert von Anton Webern (1934)

Wolfgang Amadeus Mozart, Klarinettenkonzert A-Dur KV 622
Sinfonie Nr. 40 g-Moll KV 550

Einführungsvortrag: Paul Bartholomäi

45 Minuten vor den Konzerten im Hindemith-Saal

4. Kammermusik-Abend

Mittwoch, 7. Februar 1996, **20 Uhr**

Alte Oper, Mozart-Saal

Keller Quartett

Arthur Honegger, Streichquartett Nr. 2 – 1935

György Kurtág, Officium Breve op. 28

Joseph Haydn, Streichquartett B-Dur op. 76/4

Ludwig van Beethoven, Große Fuge für Streichquartett B-Dur op. 133

5. Kammermusik-Abend

Dienstag, 12. März 1996, **20 Uhr**

Alte Oper, Mozart-Saal

Münchner Solisten

Ludwig van Beethoven, Streichtrio Nr. 1 G-Dur op. 9

Wolfgang Amadeus Mozart, Quartett für Oboe, Violine, Viola
und Violoncello F-Dur KV 370

Benjamin Britten, Drei Metamorphosen nach Ovid op. 49 für Oboe solo

Zoltán Kodály, Duo für Violine und Violoncello

Benjamin Britten, Fantasy op. 2 für Oboe, Violine, Viola und Violoncello

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,-.
