

**Frankfurter
Museums-Gesellschaft e.V.**

Spielzeit 1998/99

Alte Oper Großer Saal

1. Sonntags-Konzert

20. September 1998, 11 Uhr

1. Montags-Konzert

21. September 1998, 20 Uhr

**Frankfurter
Museums-
orchester**

Andrea Duka Löwenstein

Violine

Gerd Albrecht

Dirigent



Gerd Albrecht

Gerd Albrecht wurde 1935 in Essen geboren und avancierte 1962 zum jüngsten deutschen Generalmusikdirektor. Seit dieser Zeit hat er ein vielfältiges Repertoire erarbeitet, dessen Grundpfeiler die Musik der deutschen Romantik bildet. Ebenso setzt sich Gerd Albrecht für die zeitgenössische Musik ein. 1988 bis 1997 bekleidete er das Amt des Generalmusikdirektors und Operndirektors in Hamburg. 1991 erfolgte die Berufung an die Chefposition der Tschechischen Philharmonie Prag. Für seine über 100 Platteneinspielungen erhielt

er zahlreiche Auszeichnungen (u. a. den Grand Prix du Disque, den Deutschen Schallplattenpreis und den Edison-Preis).

Gerd Albrechts musikpädagogischer Einsatz ist einzigartig. Er schrieb zwei Kinderbücher über Orchester und Oper. 1990 gründete er die Hamburger Jugendmusikstiftung, deren wesentlicher Teil ein „Klingendes Instrumentenmuseum für Kinder“ und die „Förderung von Hochbegabten“ ist. Gerd Albrecht ist seit April 1998 „Principal Conductor“ des Yomiuri Nippon Symphony Orchestra Tokyo und übernimmt ab der Saison 2000 das Dänische Radio-Nationalorchester.

Richard Strauss
1864–1949

Konzert für Violine und Orchester
d-Moll op. 8

Allegro
Lento, ma non troppo
Rondo. Presto

– Pause –

Anton Bruckner
1824–1896

Sinfonie Nr. 7 E-Dur

1. Allegro moderato
2. Adagio. Sehr feierlich und sehr langsam
3. Scherzo. Sehr schnell
4. Finale. Bewegt, doch nicht schnell

Andrea Duka Löwenstein *Violine*

Frankfurter Museumsorchester

Gerd Albrecht *Dirigent*

Einführungsvortrag:
Paul Bartholomäi

Sonntag, 20. September 1998, 10.15 Uhr

Mozart-Saal
(begrenzte Platzanzahl)

Montag, 21. September 1998, 19.15 Uhr

Hindemith-Saal
(begrenzte Platzanzahl)

Richard Strauss: Konzert für Violine und Orchester d-Moll op. 8

Das Frankfurter Museumsorchester eröffnet die Saison 1998/99 mit einer wahren Rarität; zählt doch das Violinkonzert d-Moll op. 8 zu den nach wie vor so gut wie unbekanntem Kompositionen des jungen Richard Strauss. Während andere Werke der frühen Münchener Zeit (wie etwa die Cellosonate op. 6, das 1. Hornkonzert oder die von Glenn Gould so stark favorisierte Burleske für Klavier und Orchester) inzwischen selbstverständlich und mühelos ihren Platz im Konzertleben einnehmen, wissen nur intime Kenner des Strauss'schen Œuvres um die Existenz dieser immerhin fast dreißigminütigen Komposition, deren Skizzen der achtzehnjährige Künstler unter der Bank im Mathematikunterricht entwarf.

So deutlich sich in dieser frühen Komposition der Einfluß einer im Jahre 1882 bereits Geschichte gewordenen Komponistengeneration manifestiert, so unübersehbar offenbaren sich doch zugleich Elemente, die auf die spätere künstlerische Physiognomie des Meisters hinweisen. Ebenso wie in anderen Frühwerken zeigt sich auch im Violinkonzert ein mitreißender melodischer Schwung und ein sicheres Gefühl für die Möglichkeit instrumentaler Farben, durch das an einigen wenigen Stellen die klassizistische, formal vollkommen tradi-

tionsgebundene Faktur des Werkes zumindest tendenziell in Frage gestellt wird.

Allein durch die Wahl der Tonart knüpft Strauss – ob bewußt oder unbewußt sei dahingestellt – an einen bestimmten Traditionsstrang in der Geschichte des Violinkonzerts an: Er wählt nicht das strahlend-abgeklärte D-Dur, das dem Beethovenschen Violinkonzert seine Würde und seinen Glanz verleiht und das für Komponisten wie Brahms und Tschai-kowsky zum expliziten Anknüpfungspunkt wurde, sondern entscheidet sich für das zugleich düstere wie auch feurige d-Moll, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur vielleicht beliebtesten Tonart für Violinkonzerte avancieren sollte. Wieniawskis 2. Violinkonzert, Max Bruchs 2. Violinkonzert, Eduard Lalos „Symphonie espagnole“ für Violine und Orchester und Joseph Joachims „Konzert in ungarischer Weise“ stehen – um nur einige Werke zu nennen – in d-Moll und weisen, so unterschiedlich sie sonst sein mögen, auch darüber hinaus grundlegende Ähnlichkeiten auf: Sie alle verzichten auf jene Tendenz zur symphonischen Ausgestaltung des Konzertgedankens, die mit Beethovens Violinkonzert begonnen hatte und der auch noch Tschai-kowsky auf seine Weise Tribut zollte, und favorisieren eine ungebrochene Vorrangstellung des Solisten. Die Solo-Violine erhält nicht – wie etwa bei Brahms – die Rolle eines „primus inter pares“, sondern

dominiert unangefochten das musikalische Geschehen. Auch das Violinkonzert von Strauss steht in dieser Tradition des großen Virtuosenkonzertes: von ihrem ersten Einsatz an gehen alle wesentlichen musikalischen Impulse von der Violine aus, die sowohl das heroische d-Moll Hauptthema als auch den heiter-idyllischen F-Dur Seitensatz in dankbarer und effektvoller Weise ausgestaltet. Mit seiner Entscheidung, die Solokadenz in die Durchführung zu integrieren – und nicht, wie üblich, an das Ende der Reprise zu stellen – knüpft Strauss deutlich an das Violinkonzert von Mendelssohn an, ein Werk, das sicherlich auch bei der Gestaltung des elegant-verspielten Schlußsatzes Pate gestanden haben dürfte.

Zwischen der virtuos-zupackenden Haltung des Kopfsatzes und der elegant-verspielten Attitüde des Schlußrondos steht der verinnerlichte und empfindsame langsame Satz (*lento ma non troppo*). In seiner melodischen Intensität steht dieses Stück dem 2. Satz der Cello-sonate besonders nahe.

Strauss widmete dieses Konzert seinem Geigenlehrer Benno Walter, der das Werk auch aus der Taufe hob.

Anton Bruckner : Sinfonie Nr. 7 E-Dur

„Es ist ein Ausstrahlen konzentrischer Lichtflutungen [...]; die Unendlichkeit in einem tönenden Licht- und Raumerlebnis zugleich, von einem erlösenden, aufschwunggetragenen Weitungsdrang sonder gleichen; das Erlebnis kosmischer Ätherwellen, deren eine über die andere an die letzten Unendlichkeiten hinausschlägt, Raumausflutungen, die ins All des einzigen flutenden E-Dur-Klanges hinausmünden.“ (Ernst Kurth über den Schluß des 1. Satzes von Bruckners 7. Sinfonie)

Jede Musik, die wir hören, erzeugt – und sei es auch noch so rudimentär – eine Raumvorstellung. Ohne uns viel dabei zu denken, sprechen wir von hohen und tiefen Tönen, obwohl rein physikalisch im Grunde nichts eine derartige Assoziation rechtfertigt. Und auch das allmähliche Lauter-Werden eines Klanges erscheint vielen Menschen als eine räumliche Bewegung aus der Ferne in ein imaginäres Zentrum. Die Möglichkeit dieser und vieler anderer räumlicher Vorstellungen bildet anscheinend eine entscheidende Grundvoraussetzung, ohne die ein genuin musikalisches Hören nicht zu denken wäre. Allerdings weist die musikalische Raumvorstellung – und das ist ein musikpsychologisch hochbedeutendes Phänomen – keinerlei Ähnlichkeiten mit einem real existierenden Raum (sei es der Konzertsaal, das heimische Wohnzimmer oder irgendein anderer

Ort) auf. Sie konstituiert sich unabhängig von außermusikalischen Einflüssen und scheint dabei eigenen Gesetzmäßigkeiten zu unterliegen, die den Gedanken an eine bloße Analogiebildung zum äußeren Raum strikt verbieten.

Wie wohl kaum ein zweiter Komponist hat sich Anton Bruckner in seinem Schaffen Zeit seines Lebens mit dem Phänomen des musikalischen Raumes auseinandergesetzt. In mancherlei Hinsicht ist vielleicht erst durch seine Sinfonien überhaupt deutlich geworden, was Räumlichkeit in der Musik bedeuten kann: Obwohl prinzipiell unendlich, ist Raum doch nicht ohne feste Begrenzungen denkbar, die ihm Form, Maß und Gestalt verleihen, die zugleich aber immer auch über sich hinausweisen auf das, was durch sie ausgeschlossen wird. In jeder gotischen Kathedrale gibt es für einen Betrachter Punkte, an denen sich die machtvollen Säulenreihen in mehreren Schichten hintereinander auftürmen und den Blick durch ihre Öffnungen hindurchleiten auf ein diffuses Dämmerlicht, dessen Tiefe nicht genau abzusehen ist. Der Eindruck einer unendlichen Weite, der sich bei diesem Anblick leicht einstellen kann, mag auf einer gekonnt herbeigeführten Illusion beruhen: Der Raum, der diesen Effekt herbeiführt, ist jedoch real. Er tritt um so stärker in den Vordergrund des Bewußtseins, je schwieriger sich seine Grenzen bestimmen lassen.

In der im heutigen Konzert erklingenden 7. Sinfonie Anton Bruckners findet sich wohl kein Takt, der nicht in einer vergleichbaren Weise Räumlichkeit zum Vorschein brächte. Wie überragend die Bedeutung der räumlichen Dimension ist, wird deutlich, wenn man sich eine Klavierfassung dieses Werkes vorzustellen sucht. Was bei Beethoven und Brahms angesichts der reichhaltigen thematisch-motivischen Arbeit noch durchaus möglich und sinnvoll wäre, was selbst bei Mahler angesichts der dichtgesponnenen, feingliedrigen Faktur legitim erschiene, erwies sich hier – ungeachtet der Tatsache, daß uns mit den Klavierauszügen August Stradals, Cyrill Hynais' und Ferdinand Löwes manuell gut zu bewältigende Transkriptionen vorliegen – gleich zu Beginn des ersten Satzes als hochproblematisch. Die flirrende Tremolobewegung der Violinen, mit der die Sinfonie anhebt, ist mehr als nur eine harmonische Füllstimme, zu der sie in einer Klavierfassung wohl unweigerlich geraten würde: Wie aus weiter Ferne kommend, deutet sie einen kaum greifbaren Hintergrund an, ohne den das katable Hauptthema der Celli kaum seine unbegreifliche Kontur und Plastizität erhielt.



HOFMEISTER

NATURSTEINE SEIT 1864

GRABMALGESTALTUNG · RESTAURATION · NATURSTEINARBEITEN · BAUAUSFÜHRUNGEN

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



Steinweg 7 - Passage

Anzeige als Film vorhanden!!

126 mm x 45 mm

Trinklein

Bei uns sind Ihre
guten Stücke
in besten Händen

UMZÜGE ·
TRANSPORTE
VON KLAVIEREN
FLÜGELN UND
ANTIQUITÄTEN

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

I. Museumskonzert

Violinen I.
Violinen II.
Bratschen.
Violoncelle.
Kontrabässe.

Vi.
Br.
Va.

I. Satz: Streicher, Takte 1-11

Dieses Thema ist nicht als eine abstrakte thematisch-motivische Bildung anzusehen, sondern erscheint uns beim Hören als Vordergrund eines gewaltigen musikalischen Raumes, dessen Lichteinfall ihm seine spezifische Farbe verleiht und dessen Ausmaße nicht genau abzusehen sind. Jedes motivische Ereignis und jede Instrumentalfarbe des Werkes steht in einer unauflöselichen Beziehung zu diesem Raum. Wir empfinden seine Präsenz vielleicht am intensivsten in jenen Momenten, in denen er sich verschweigt: Die Monologe der Holzbläser (insbesondere der Flöte) zu Beginn der Durchführung erhalten ihre abgrundtiefe Verlassenheit und Einsamkeit nur deshalb, weil wir hinter ihnen jenen ungeheuren Raum ahnen, der kurz zuvor durch die gewaltigen fortissimo-Blöcke gegen Ende der Exposition gefüllt worden war.

Aber nicht nur instrumentationstechnische Aspekte tragen zu der Raumwirkung dieses Satzes bei: Auch in harmonischer Hinsicht scheint Bruckner in erster Linie räumlich zu denken. Die weit entfernt voneinander liegenden harmonischen Stationen des zweiten Themas wirken wie die Wegmarkierungen eines Kontinuums, das in ruhiger Gehbewegung durchmessen wird.

Ruhig, (d = tos)
ob.
Kl.
Hr.
Tr.

I. Satz: Bläser, Takte 51-59

Und nicht zuletzt trägt auch die Überblendung verschiedener Satzebenen (vgl. etwa den von wilden Streicherfigurationen umspielten Blechbläserchoral am Schluß des ersten Satzes) zu einer dreidimensionalen Klangempfindung bei.

Der Raumdimension korrespondiert ein spezifischer Umgang mit der musikalischen Zeit. Die gewaltigen Räume, die sich dem Hörer in allen vier Sätzen eröffnen, haben – fast zwangsläufig möchte

man sagen – eine direkte Auswirkung sowohl auf die zeitlichen Dimensionen der einzelnen Sätze als auch auf das Grundtempo der thematisch-motivischen Entwicklung. So ist es kein Zufall, daß selbst die feinen kontrapunktischen Gewebestrukturen, die sich vor allem in den Seitensätzen des ersten und vierten Satzes sowie im Adagio finden, in große formale Blöcke integriert werden, die die Detailbewegung immer wieder in eine übergeordnete Statik überführen. Durch die Integration auch feinsten Details in monumentale Großgruppen entsteht der Eindruck von Unbewegtheit und Stillstand, der selbst durch rasantes Figurenwerk nicht getrübt wird. Dem Hörer bleibt an einigen Stellen nur die Wahl zwischen einer mikroskopischen Detailbetrachtung, die die subtilen Verflechtungen einzelner Stimmen nachzuvollziehen sucht oder einer „Vogelschauerspektive“, die den großen Blöcken des Satzes folgt. Die Möglichkeit einer mitunter schroffen Scheidung in eine Nah- und eine Fernperspektive konstituiert ein grundsätzlich anderes Verhältnis von Detail und Ganzem, als wir es aus der diesbezüglich um einen größtmöglichen Ausgleich bemühten Sinfonik von Beethoven bis Brahms kennen. Der Hörer hört Bruckners Sinfonie nicht im Einklang mit seiner subjektiven Erlebniszeit, sondern vernimmt entweder riesige Wellenbewegungen, vor denen er so klein wird wie der

Gläubige in einer gotischen Kathedrale, oder Mikrostrukturen, die keinen Ausblick auf das Ganze mehr erlauben.

Durch die von Bruckner zielstrebig vorangetriebene zeit-räumliche Monumentalisierung hat die Gattung der Sinfonie eine innere Verwandlung erfahren, durch die sie kaum noch etwas mit ihrer ursprünglichen Idee gemein hat. Um so bemerkenswerter erscheint deshalb die Tatsache, daß Bruckners äußere formale Konzeptionen genauestens an der durch Beethoven maßgeblich geprägten Norm festhalten. So ist es kaum ein Zufall, daß der 2. Satz der siebten Sinfonie, dessen Coda nach Bruckners eigener Aussage eindringlich vom Tod des so grenzenlos bewunderten Richard Wagner inspiriert ist, sowohl in seinem formalen Aufbau als auch im Zuschnitt seiner Themen deutlich an den langsamen Satz der neunten Sinfonie Beethovens gemahnt. In der für Bruckner auch sonst so wichtigen fünfteiligen Adagioform werden hier zwei atmosphärisch kontrastierende Themen nebeneinandergestellt, die dann bei ihrem erneuten Erscheinen jeweils durchführungsartig verarbeitet werden. Die letzte Reprise des ersten Themas (fünfter Teil) bringt eine ekstatische Steigerung, an deren Ende ein vielumstrittener und bis dahin innerhalb der sinfonischen Gattung unbekannter instrumentaler Effekt steht: Der Höhepunkt im dreifachen fortissimo wird durch einen gewaltigen

Beckenschlag markiert! Der Einsatz dieses bis dato nicht in die gute Stube der Sinfonie aufgenommenen Instrumentes bescherte der – ansonsten triumphalen – Erstaufführung der „Siebten“ im Münchener Odeonsaal am 10.3.1885 unter der Leitung von Hermann Levi einen erheitrenden Zwischenfall. „Als der Beckenschlag ertönte“ – so schreibt der Bruckner-Biograph Leopold Nowak – „ließ der Professor der Ästhetik, Riehl, ein lautes ‚Pfui‘ hören. Levi quittierte dies – sich umdrehend – mit einem ‚Pst‘.“ Die überwältigende Wirkung dieses Satzes scheint durch dieses Ereignis allerdings nicht ernsthaft in Frage gestellt worden zu sein, denn wenige Tage nach der Uraufführung besuchte Bruckner im Hoftheater eine Aufführung der „Walküre“ unter Levi, nach deren Ende der Dirigent – so berichtet Nowak – an das Orchester folgende Ansprache hielt: „Meine Herren! In diesem Hause haben wir schon oft vor dem König [Ludwig II.] allein Meisterwerke gespielt. Wir haben einen Fürsten im Reich der Töne unter uns. Ich bitte Sie, für ihn noch einen Teil des Adagios seiner Symphonie zu spielen.“ So hörte Bruckner im leeren, abgedunkelten Hoftheater seine Trauer um Richard Wagner. Man spielte diese Stelle dreimal.“

Auch das Scherzo der „Siebten“ hält sich eng an die Gattungstradition. Wie in den einschlägigen Sätzen der dritten bzw. neunten Sinfonie Beethovens exponiert

Bruckner hier ein prägnantes rhythmisches Motiv, über dem sich ein nicht minder plastisches Trompetensignal erhebt. Diesem Abschnitt ist ein Trio gegenübergestellt, das nach Ansicht von Hans Ferdinand Redlich „eine der am höchsten inspirierten cantabile-Partien Bruckners enthält“.

Im Gegensatz zu den Schlußsätzen anderer Sinfonien (etwa der 8.) verzichtet Bruckner im Finale auf eine kontrapunktische Kombination des thematischen Materials der vorangegangenen Sätze. Die innere Verwandtschaft mit dem zuvor Erklungenen wird allerdings durch die Ableitung des 1. Themas aus dem Hauptthema des Kopfsatzes deutlich:



Beginn des 1. Satzes



Beginn des 4. Satzes

Formal zeigt sich in diesem Finale eine bemerkenswerte Neigung zu einer symmetrischen Großkonzeption. Die Durchführung, Herzstück des Satzes, wird von zwei gewaltigen unisono-Blöcken des ganzen Orchesters umschlossen, die Reprise rekapituliert das in der Exposition präsentierte thematische

Anzeige als Film vorhanden!!

126 mm x 59 mm

**Anzeige Lorey
(Filme anbei) !!!**

INGRID UND KLAUS FRANK

ENOTECA · INTERNATIONALE WEINE

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

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

Material in rückläufiger Form. Angesichts dieser statischen, „anorganischen“ Bauprinzipien erscheint die machtvolle Schlußpassage des Werkes somit nicht als

Fluchtpunkt subjektiven Ringens, sondern als Schlußstein einer objektiven, architektonischen Ordnungsstruktur.

Texte: Wolfgang Lessing

CD-Empfehlungen

Richard Strauss, Konzert für Violine und Orchester d-Moll op. 8

Belkin/Ashkenazy/RSO Berlin

Dec 436 415-2

Anton Bruckner, Sinfonie Nr. 7 E-Dur

Jochum/Wiener Philharmoniker

Fono Da LYS 7/8



Andrea Duka Löwenstein

Andrea Duka Löwenstein begann im Alter von sechs Jahren mit dem Violin-spiel, nachdem sie bereits drei Jahre lang Klavierunterricht genommen hatte. Noch während ihrer Schulzeit wurde sie an der Hochschule der Künste in Berlin Schülerin von Thomas Brandis. Sie setzte 1990 ihre Studien als Meisterschülerin Zakhar Brons, später bei Hermann Krebbers und

dann bei Viktor Tretjakov fort. Im Anschluß an ihr vielbeachtetes Recital-Debüt im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie 1993 folgten Einladungen für Auftritte u. a. in der Alten Oper Frankfurt und im Concertgebouw Amsterdam.

Andrea Duka Löwenstein war auch Gast bei zahlreichen bedeutenden Musikfestivals, wie z. B. dem Musik Festival Santander, dem Schleswig-Holstein Musikfestival und den Berliner Festwochen.

**I. Kammermusik-Abend
Alte Oper, Mozart-Saal**

Camille Saint-Saëns

1. Oktober 1998, 20.00 Uhr

Septett Es-Dur op. 65 für Trompete, Kontrabaß
und Klavier

Gabriel Fauré

La Bonne Chanson op. 61 für Gesang, Klavier,
Streichquartett und Kontrabaß

Louis Edmond Durey

Chansons Basques
für Gesang und Streichquartett

Guillaume Lekeu

Le printemps – Sa robe plain de fleur
für Gesang und Streichquartett

Ernest Chausson

Concerto D-Dur op. 21 für Klavier,
Solovioline und Streichquartett

**The Nash Ensemble of London
mit Wolfgang Holzmair *Bariton***

Das Nash Ensemble of London, das laut Times „Britain’s premier chamber ensemble“ ist, wurde 1964 von Amelia Freedman gegründet. Raritäten, oft Perlen der Kammermusik, die den üblichen Kammermusikformationen wegen ihrer Besetzung unzugänglich sind, nimmt die

variable Camerata in ihr Programm auf. Mit dem Bariton Wolfgang Holzmair als Gast bieten die Künstler am 1. Oktober ein „frankophones“ Konzert, wie es selten in den Kammermusiksälen zu hören ist. Wir laden Sie herzlich ein zu einem Abend voller Poesie.

2. Sonntagskonzert · 11. Oktober 1998, 11.00 Uhr

2. Montagskonzert · 12. Oktober 1998, 20.00 Uhr

Alte Oper, Großer Saal

Noam Sheriff

Akedab (Die Opferung Isaaks)
für Orchester (1997)

Sergej Prokofjew

Konzert für Klavier und Orchester
Nr. 3 C-Dur op. 26

Johannes Brahms

Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68

Tzimon Barto *Klavier*

Frankfurter Museumsorchester

Klauspeter Seibel *Dirigent*

Einführungsvorträge:
Paul Bartholomäi

11. Oktober 1998, 10.15 Uhr,
Hindemith-Saal,

(begrenzte Platzanzahl)

12. Oktober 1998, 19.15 Uhr,
Hindemith-Saal,

(begrenzte Platzanzahl)

Vorverkauf von Einzelkarten:

jeweils 1 Monat vor Konzertbeginn
Frankfurt Ticket GmbH – Alte Oper, Frankfurt
Opernplatz 1, 60313 Frankfurt am Main
Telefon: 0 69/134 04 00, Fax: 0 69/134 04 44
sowie bei weiteren angeschlossenen Vorverkaufsstellen.

Eine Viertelstunde vor Konzertbeginn und gegen Vorlage
des Ausweises erhalten Schwerbeschädigte Karten mit
50% Ermäßigung, Schüler und Studenten die Karten zu
einem Einheitspreis von DM 15,-

An unsere Abonnenten:

Sollten Sie ein Konzert nicht besuchen können,
werden wir Ihre Plätze gern den Vorverkaufsstellen
aufgeben. Wir bitten in diesem Fall um Ihren Anruf.
Letzter Termin für das Sonntags-Konzert am Freitag
davor bis **11.00 Uhr**, für das Montags-Konzert und den
Kammermusik-Abend am Konzerttag bis **11.00 Uhr**.

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

Ein Tag für große und kleine Musikliebhaber:

1. Frankfurter Sternenfest

Am Sonntag, den 18. Oktober 1998, lädt das Frankfurter Museumsorchester in Zusammenarbeit mit der Oper Frankfurt sein Publikum – große und kleine Musikliebhaber – zu einem Tag voller Klangerlebnisse in das Opernhaus am Willy-Brandt-Platz ein.

Von 11 bis 18 Uhr erwarten den Neugierigen in den Foyers des Vorderhauses ausgefallene Kammermusikleckerbissen, eine Puppenoper und sogar Big Band Klänge, allesamt dargeboten von den Mitgliedern des Museumsorchesters. Instrumente können aus der Nähe betrachtet werden, und für Fragen rund um die klassische Musik und das Orchester stehen kompetente Ansprechpartner zur Verfügung. Tagsüber geht es locker und familiär zu, am Abend wird es dann festlich:

„Schau mir in die Augen, Kleines!“ ist der Titel des Galakonzertes, mit dem das Frankfurter Museumsorchester unter der Leitung seines Chefdirigenten Klauspeter Seibel Sie in die Welt der Filmmusik entführen möchte. Um 20 Uhr stehen auf der Bühne des Opernhauses eine Auswahl der bekanntesten Filmmelodien von „Casablanca“ bis zu „Batman“ auf dem Programm. Solist des Abends ist der Mundharmonika-Virtuose Rene Giessen,

der „Winnetou“ und „Riffifi“ aufleben läßt. Im Anschluß an das Galakonzert laden die Mitglieder des Frankfurter Museumsorchesters zum Tanz in die Sternennacht. Für (Tanz)-Musik sowie das leibliche Wohl ist gesorgt.

Die Mitglieder des Frankfurter Museumsorchesters würden sich freuen, am 18. Oktober 1998 auch viele Besucher der Museumskonzerte persönlich begrüßen zu dürfen.

Karten erhalten Sie bei der zentralen Vorverkaufskasse der Städtischen Bühnen am Willy-Brandt-Platz,
Tel: 0 69/21 23 79 99
und der Frankfurt Ticket GmbH, Vorverkaufskasse in der Alten Oper Frankfurt,
Tel: 0 69/134 04 00
sowie bei weiteren angeschlossenen Vorverkaufsstellen.



Die Instrumentengruppe des Frankfurter Museumsorchester: Die Violoncelli

Das Cello (korrekt Violoncello) stellt in der Familie der Streichinstrumente den Tenor. Komponisten setzen das Cello oder die Cellogruppe dem Tonumfang entsprechend sowohl für große Melodiebögen als auch zur Unterstützung der Baßstimmen ein.

Die Anschaffung eines guten Instruments stellt einen großen Griff ins Portemonnaie dar: Alte Celli berühmter Meister sind oft teurer als vergleichbare Geigen. Ein Cello zum Preis einer Immobilie oder ein Bogen im Wert einer Mittelklasselimousine ist nichts Ungewöhnliches. Aus diesem Grunde trennen sich Musiker dieser Instrumentenfamilie auf Reisen nicht gern von ihren Instrumenten. Ein Cellokasten im nicht klimatisierten Frachtraum eines Düsenjets wird eher die Ausnahme als die Regel sein. Impressarios müssen für Cellosolisten häufig

einen eigenen Sitzplatz für das Instrument mitbuchen. Bei einer großen Orchesterbesetzung, etwa bei den Werken Gustav Mahlers oder Richard Strauß', wird im Frankfurter Museumsorchester der Größe und somit den akustischen Bedingungen der Alten Oper entsprechend eine sogenannte „sechzehner“ Streicherbesetzung eingesetzt. Damit ist zunächst die Anzahl der ersten Violinen festgelegt. Über die zweiten Violinen (14) und die Bratschen (12) werden die Gruppen immer etwas kleiner, die Celli spielen dann üblicherweise zu zehnt. Insgesamt musizieren im Frankfurter Museumsorchester elf Cellistinnen und Cellisten, drei Damen und acht Herren. Die beiden Solocellisten Daniel-Robert Graf und Rüdiger Clauß wechseln sich dabei in den Programmen unserer Museumskonzerte ab.

Festkonzert anlässlich des Goethejahrs 1999

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

Sonderkonzert

Alte Oper, Großer Saal

Sonntag, 25. April 1999

19.30 Uhr

Gustav Mahler

Sinfonie Nr. 8 Es-Dur

Sinfonie der Tausend

Gunel Bohmann *Sopran*

N.N. *Sopran*

Barbara Zechmeister *Sopran*

Cornelia Kallisch *Alt*

Regina Mauel *Alt*

Herbert Lippert *Tenor*

Thomas Mohr *Bariton*

Harald Stamm *Baß*

Cäcilienchor Frankfurt

Figuralchor Frankfurt

Frankfurter Kantorei

Frankfurter Singakademie

Limburger Domsingknaben

Frankfurter Museumsorchester

Klauspeter Seibel *Dirigent*

Der Vorverkauf beginnt ab 1. Oktober 1998.

Karten erhalten Sie bei der Frankfurt Ticket GmbH, Vorverkaufskasse, Alte Oper Frankfurt, Tel: 0 69/134 04 00 sowie bei weiteren angeschlossenen Vorverkaufsstellen.

Anzeige
BHF-Bank
(vorhanden)

