



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

Spielzeit 1998/99

Alte Oper    Großer Saal

**4. Sonntags-Konzert**

13. Dezember 1998, 11 Uhr

**4. Montags-Konzert**

14. Dezember 1998, 20 Uhr

**Frankfurter  
Museums-  
orchester**

**Mario Brunello**

Violoncello

**Gianluigi Gelmetti**

Dirigent

**Gianluigi Gelmetti.** Der in Rom geborene Dirigent studierte bei Franco Ferrara, Hans Swarowsky und Sergiu Celibidache. Sein Debüt beim Berliner Philharmonischen Orchester eröffnete ihm eine internationale Karriere als regelmäßiger Gastdirigent bedeutender Orchester. Gianluigi Gelmetti leitete zehn Jahre lang das Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, mit welchem er die gesamten sinfonischen Werke von Beethoven, Brahms und Mahler und einen Großteil der Mozart-Sinfonien aufführte. Mit dem sinfonischen Schaffen von Ravel hat sich der Dirigent intensiv auseinandergesetzt, was auch die Einspielungen all dieser Werke belegen. Seit einiger Zeit widmet sich Gianluigi Gelmetti in verstärktem Maße dem Komponieren. Anlässlich des 10. Todestages von Franco Ferrara komponierte er *In Paradisum Deducant Te Angeli*, das von Chor und Orchester der Römischen Oper uraufgeführt wurde. Sein Werk *Algos* wurde im Oktober 1995 in Stuttgart uraufgeführt und danach in mehreren Konzerten gespielt.

Im Sommer 1997 nahm Gianluigi Gelmetti seine Lehrtätigkeit an der Accademia Chigiana in Siena auf.



*Gianluigi Gelmetti*

**Gianluigi Gelmetti**

geb. 1945

*Algos* für Orchester**Darius Milhaud**

1892–1974

Konzert für Violoncello und  
Orchester Nr. 2 op. 39

- I. Gai
- II. Tendre
- III. Alerte

– Pause –

**Maurice Ravel**

1875–1937

*Le Tombeau de Couperin*

- I. Prélude
- II. Forlane
- III. Menuet
- IV. Rigaudon

*Pavane pour une Infante défunte**Boléro*Mario Brunello *Violoncello*

Frankfurter Museumsorchester

Gianluigi Gelmetti *Dirigent*

Einführungsvortrag:

Paul Bartholomäi

Sonntag, 13. Dezember 1998, 10.15 Uhr

Hindemith-Saal

(begrenzte Platzanzahl)

Montag, 14. Dezember 1998, 19.15 Uhr

Mozart-Saal

(begrenzte Platzanzahl)

### **Gianluigi Gelmetti: Algos**

Über dreißig Jahre widmete sich Gianluigi Gelmetti ganz und ausschließlich dem Dirigieren und ließ seine kompositorische Arbeit, für die er in jungen Jahren mit Preisen ausgezeichnet worden war, ruhen. Erst vor drei Jahren wurde diese Phase selbstgewählter Enthaltbarkeit durch die Komposition des Orchesterstückes „Algos“ (griech. = Trauer, Schmerz) unterbrochen. Den äußeren Anlaß bot das fünfzigjährige Jubiläum des Radio-Sinfonieorchesters Stuttgart, dem Gelmetti lange Zeit als Chefdirigent vorstand. Über seine inneren Beweggründe äußert sich der Komponist folgendermaßen: „Es war vor einigen Jahren, als wir einen teuren Kollegen verloren, einen Freund und Mitglied des Vorstands. Wir waren erschüttert. Wir waren gerade dabei, eine Sinfonie von Mahler zu proben. Ich werde nie die Augen, den Ausdruck meiner Musiker vergessen. Wir mußten die Probe unterbrechen. Ich werde auch nicht die Konzerte mit Horsts leerem Stuhl vergessen. Wir waren gerade von unserer ersten gemeinsamen – man kann sagen: triumphalen – Japan-Tournee zurückgekehrt. Wir hatten schon viele Erfolge errungen, und es sollten noch viele Erfolge kommen – vom ersten Berliner Auftritt bis zum letzten in Pesaro –, aber ich glaube, daß jene Tragödie unsere Beziehung mehr gefestigt hat

als hundert Triumphe. Der Schmerz bleibt tiefer im Herzen als die Freude.“

Wie ein aus der Ferne kommender Kondukt hebt das Werk an, um im folgenden dynamisch zunehmend Kontur zu gewinnen. Charakteristisch für diesen Beginn ist die unmittelbare Konfrontation extremer instrumentaler Lagen (tiefe Glocken und Piccoloflöte). Die Mittelstufe bleibt zunächst ausgespart, gewinnt im Zuge der Klangintensivierung dann aber zusehends an Präsenz. Der klangliche Höhepunkt wird im 42. Takt erreicht; ab diesem Punkt reduziert der Komponist die Lautstärke stufenweise, bis im Takt 71 das Pianissimo des Beginns wieder eintritt. Die dynamische Entwicklung der Komposition ist somit an der Proportion des Goldenen Schnitts orientiert. Besondere Bedeutung kommt in diesem Werk der Horngruppe zu, die zumal im zweiten Teil vor beträchtliche spieltechnische Schwierigkeiten gestellt wird.

Text: Wolfgang Lessing

### **Darius Milhaud: Konzert für Violoncello und Orchester Nr.2 op.39**

„Ich bin am Mittelmeer zu Hause, aber an einem Mittelmeer, das von Konstantinopel bis Buenos Aires reicht.“ Mit diesen Worten erklärte der französische Komponist Darius Milhaud seine Wesensart, seine spezifische Musikalität. Der

1892 in Aix-en-Provence geborene und 1974 in Genf gestorbene Musiker hatte bei Paul Dukas und Charles-Marie Widor studiert. Seit 1912 arbeitete er mit dem Literaten Paul Claudel zusammen, dessen Sekretär er im 1. Weltkrieg im Rahmen einer Botschaftermission in Rio de Janeiro war. Zu seinen wichtigsten Werken gehören die Opern „Christoph Columbus“ von 1931 und „Bolivar“ (1950), sein Ballett „La Création du monde“ sowie der „Karneval von Aix“. Seine Musik ist in vielfacher Hinsicht vom rhythmischen Elan bestimmt, ferner von einer musikalischen Haltung her, der eines abgeht – spekulative Unsinnlichkeit. So virtuos Milhaud auch mit verschiedensten stilistischen Ingredienzien arbeitete, sein musikalischer Zug behielt stets die Oberhand. Er verband sich mit einem universalistischen Klassizismus, der vor allem in den kollektiven künstlerischen Bewegungen der Zwanzigerjahre seine Entsprechung fand. Doch auch später hielt Milhaud an dieser spezifisch mediterranen Geistigkeit fest. Sie gibt seinen Werken durch alle Verschiedenheiten hindurch ihr stets unverwechselbar persönliches Gepräge. Er ist der Prototyp des lateinisch orientierten „Musicien français“. So kehrte er auch bald nach dem Ende des Krieges 1945 aus der Emigration zurück. In Amerika komponierte er viele seiner Konzerte für die verschiedensten Soloinstrumente – und sei es Marimba oder

anderes Schlagzeug. Zumeist entstanden diese Konzerte im Auftrag der Solisten. So schrieb er sein 2. Violoncello-Konzert für Edmond Kurtz. Das Werk entstand im Jahre 1945. Es wurde bei den New Yorker Philharmonikern uraufgeführt, erschien 1946 im Druck. Als der Kritiker Claude Rostand den Komponisten viele Jahre später im Zusammenhang mit allgemeinen Problemen des „Konzertanten“ fragte, wie er denn zu den zahlreichen Konzertwerken stehe, ob es sich nicht eher um Gelegenheits-Stücke am Rande der wesentlichen Arbeiten handelte, erklärte Milhaud: „Jedes liebevoll geschaffene Werk enthält seine eigenen Probleme und muß sie auf eine einmalige Weise gegeneinander abwägen. Beginnen wir zum Beispiel mit den Werken, in denen ich mich ganz absichtlich bemüht habe, die technischen Möglichkeiten eines Instrumentes auszunutzen: die ‚virtuosen‘ Werke, insbesondere die Konzerte. Das Problem des ‚Konzertes‘ regt mich an. Es besteht darin, daß man einem Instrument oder seinem Spieler die Möglichkeit gibt, seine technischen Fähigkeiten zu entfalten. Ein ‚Konzert‘ muß schwierig und gleichzeitig ‚Musik‘ sein. Damit will ich sagen, daß der Komponist die musikalische Struktur respektieren und dennoch dem Virtuosen die Möglichkeit geben muß, mühelos seine Fähigkeiten zu zeigen – wie etwa ein Vollblutpferd unter einem Schulreiter. Ich gebe

zu, daß diese ‚Konzerte‘ allerdings häufig Gelegenheitsarbeiten waren, wie es die Zufälle in meiner Laufbahn, meinen Begegnungen und der mir zur Verfügung stehenden Möglichkeiten mit sich brachten. Indessen bin ich nie von den Voraussetzungen des einmal erkannten Prinzips abgegangen.“

In seinem 2. Violoncello-Konzert, das nicht sehr oft aufgeführt wird, hat Milhaud versucht, das „Problem“ jenes von ihm geforderten Miteinanders von technischen Anforderungen besonderer Art und musikalischer Überzeugungskraft mit einem „Rückblick“ zu lösen. Er beschwor, wie das bemerkenswerterweise der mit ihm befreundete und von ihm hoch verehrte Paul Hindemith auf seine Art tat, Elemente des barocken Musizierens herauf. Immer wieder treffen wir, besonders in diesem Violoncello-Konzert, auf Spielfiguren, wie sie zur Zeit Johann Sebastian Bachs aktuell waren. Der sich hier mitteilende „Klassizismus“ schlägt sich indes primär in jenen Lauffiguren nieder, die im thematischen Sinne genutzt sind. Dementsprechend gibt der Komponist, der vom harmonischen Bild her für eine „Aktualisierung“ sorgte, ein Signal mit bezeichnenden Kadenzierungen überkommener Weise, schließlich mit einem C-Dur am Ende, das nicht unbedingt nach Ironie klingt. Eine Neigung zu einem Schein-Improvisieren ließ sich eher als Irritation bezeichnen, noch ent-

schiedener aber das rhythmische Bild. Keine Frage: der Einfluß des Jazz ist unüberhörbar – wie schon beim Ballett von der „Erschaffung der Welt“. Ton-Repetitionen, also das insistierende Beharren auf einem Ton, in schneller Folge wiederholt, schließlich Synkopen mit Swing-Charakter kennzeichnen ihrerseits das schillernde Stilbild.

Von der Behandlung der Rhythmik her wäre auch eine Parallele zu Béla Bartók herauszuhören. Aber nicht in Folklore-Hinsicht. So gern und sicher Milhaud exotische Rhythmen einbaute, wie er sie speziell in Südamerika gehört hatte, so entschieden setzte Milhaud sie in die Kunstform seines Konzertes um. Eher vom Instrumentarium her, das Milhaud für sein 2. Violoncello-Konzert verlangte, ließe sich eine Analogie zur „Folklore“ finden, zumal im Kontrast zum Solo-Part, der etwa mit den Doppelgriffen im 3. Satz ausgesprochen „bachisch“ sich gibt. Während Blechbläser und Holzbläser ebenso wie die Streicher nach klassischen Vorbildern kopie-genau verlangt sind, fügte Milhaud beim Schlagzeug zu Pauken und Becken Schellen-Trommel oder eine baskische Trommel hinzu.

Insgesamt wählte Milhaud eine fast kammermusikalische Klang-Klarheit, ob im „fröhlichen“ ersten Satz, wenn später der Solist gegen Bläser angeht oder allein zu vier Tutti-Violoncelli sich behauptet. Ein „zärtliches“ Musizieren soll den



# 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

zweiten Satz bestimmen und ein „hellwaches“ Musizieren das Finale prägen. Das im besten Sinne unterhaltsame Konzertieren läßt wohl verstehen, daß Milhaud „Probleme“ in der Gestaltung des Werkes spürte (nach wie vor gehört es zum Schwierigsten in der Musik, Heiterkeit zu formulieren). Er bewältigte die Aufgabe dennoch mit humorreicher Verfremdung des Bekannten und Beliebten, um einen sehr eigenen Musizier-Stil zu erzielen, der heute neue Freunde gewinnen lassen könnte.

### **Maurice Ravel: „Le Tombeau de Couperin“**

So, wie Darius Milhaud auf seine phantasiereiche Art die Vergangenheit als eine neue Anregung in einer Zeit aufgriff, die dem Hörer Schwierigkeiten bei der völlig neuartigen Kompositionsweise machen sollte, versuchte Maurice Ravel, sich im Sinne einer Erinnerung an lange vergangene Zeiten die eigene Position klar werden zu lassen, mehr als eine Imitation zu erreichen, als „klingendes Mahnmal“. Formen sind von vorgestern übernommen – Prélude, Forlane (ein Tanz des frühen 18. Jahrhunderts mit unerwarteten Intervallsprüngen, apart-frechen Dissonanzen – ein wenig „verrückt“), – schließlich „Rigaudon“, ein gradtaktiger, sehr bewegter Tanz mit einem kontrastierenden Mittelteil, der

von einer fast pastoralen Klarinettenmelodie getragen wird. Das eingeschobene Menuet (Fuge und Toccata sind nicht in die Orchesterfassung mit übernommen) hat einen leicht elegischen Charakter – durch leittonarme Harmonien wird eine antikisierende Stimmung beschworen. Die als Menuet-Mittelteil gewählte Musette imitiert den behäbigen Klang des Dudelsacks. Grazie und Heiterkeit, Formsinn und Geschmack verbinden sich in der Couperin-Suite zu einem im besten Sinne unterhaltsamen, auch für Kenner immer neu reizvollen Stück. Besonders dann, wenn man mit einem Zitat daran erinnert, daß Ravel seine Huldigung weniger an die Adresse seines großen Vorgängers François Couperin, der von 1668 bis 1733 lebte, gerichtet wissen wollte, sondern an „die Musik des 18. Jahrhunderts“ überhaupt. Seine zwischen 1914 und 1917 entstandene Klaviersuite „Le Tombeau de Couperin“ hatte er 1919 für die Pariser Padeloup-Konzerte instrumentiert. Einen engen Zeitbezug erfahren wir in der Tatsache, daß Ravel jeden Satz mit einer Widmung an einen im Kriege Gefallenen aus seinem Freundeskreis versah.

### **Ravel: „Pavane pour une Infante défunte“**

Ravel lehnte in seinen letzten Lebensjahren just seine erfolgreichsten Kompositionen ab – sie hätten eine zu dürftige



Basis. So der „Boléro“, der keine Musik enthalte, dann die 1899 entstandene, 1910 orchestrierte „Pavane pour une Infante défunte“: „Die hervorragende Wiedergabe dieses unfertigen und jeder Kühnheit baren Werkes ist, so scheint es mir, für seinen Erfolg verantwortlich. Leider erkenne ich nur zu gut ihre Fehler: der Einfluß Chabriers und die ziemlich dürrtliche Form drängen sich einem geradezu auf. Aus der Ferne erkenne ich keine Vorzüge mehr.“

Pure Melancholie, in einen archaischen Weichklang gehüllt, bestimmt das entfernt an einen Trauermarsch gemahnende Stück, das mit den drei Variationen des ersten Themas die Hörer und offenkundig besonders die Hörerinnen, speziell die klavierspielenden „höheren Töchter“ jener Zeit beglückte. Man meinte, den frühen Tod einer spanischen Prinzessin beklagen zu müssen und einige Dichter ließen sich von dem Stück – oder nur seinem Titel – zu allerlei schwärmerischen Handlungen inspirieren. Ravel seinerseits antwortete darauf nur sarkastisch: „Als ich die Worte zusammensetzte, die den Titel geben, habe ich einzig an das Vergnügen gedacht, ein Wortspiel zu machen.“

### Ravel: „Boléro“

Eindeutig berühmt wurde Maurice Ravel nur durch eine Komposition von

einer guten Viertelstunde, dem „Boléro“ von 1928. Der Komponist behauptete angesichts der Popularität des Stückes: „Ich habe nur ein Meisterwerk geschrieben, das ist der Boléro – leider enthält er keine Musik.“ Dabei ließe sich behaupten, in diesem Werk sei er revolutionär geworden. Er sagte freilich selbst: „Ich bin kein moderner Komponist im eigentlichen Sinn des Begriffes, weil meine Musik, weit davon entfernt, revolutionär zu sein, eher Entwicklung ist. Obwohl ich immer für neue Ideen eingenommen war, habe ich niemals versucht, die bestehenden Gesetze von Harmonie und Komposition umzuwerfen. Ich habe immer gemeint, daß ein Komponist schreiben sollte, was er empfindet und wie er empfindet.“

Ravels Musik hat eine merkwürdige Distanz an sich, sie engagiert sich nicht. Selbst dort, wo das tänzerische Element mit klanglichen Effekten bereichert wird, wirkt es nicht anders als geistreich-verspielt. Die Märchen- und Kinder-Atmosphäre hat ihn, den Freund von winzigem Spielzeug, von kitschigen Nipp-sachen, von Bric-à-Brac, stets fasziniert.

Ravel selbst war von der Statur her ein extrem kleiner Mensch, der streng darauf achtete, so fotografiert zu werden, daß



Denin de Jean Cocteau, 1926.

## 4. Museumskonzert

man diese Tatsache möglichst nicht erkannte. Von hierher ist auch jene Neigung zu den kleinen Dingen zu erklären – nachzuvollziehen in seinem heute als Museum ausgerichteten kleinen Haus in Montfort (westlich von Paris) mit seinen winzigen, dazu noch mit „Kleinigkeiten“ vollgestopften Zimmern. Je kleiner die Gegenstände waren, desto lieber schienen sie Ravel zu werden. In seinem Garten setzte er die Vorliebe für das Winzige fort, mit zahlreichen Zwergen und Zwergbäumen exotischer Art, mit kunstvollen kleinen Blumenbeeten und Wasserspielen. Ravel lebte sehr zurückgezogen. Bezeichnend für ihn ist ein Ausspruch, im Zusammenhang mit dem „Boléro“ zu sehen: „Die Leute behaupten immer, daß ich keine Seele hätte. Das ist nicht wahr. Aber ich bin Baske und die Basken haben ein sehr starkes Gefühlsleben, das sie aber nur selten und nur wenigen gegenüber enthüllen.“

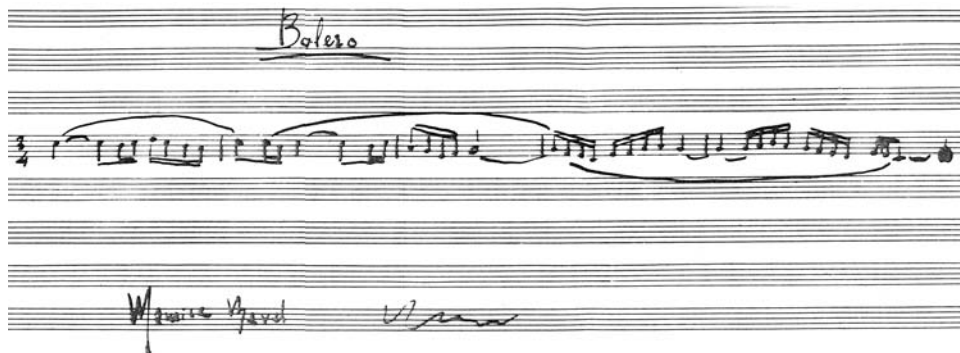
Die Melodik des „Boléro“ erinnert zwar an Folklore, gibt sich indes so direkt

und vordergründig, daß alle Fachleute sich bisher weigerten, eine Verbindung mit einem – etwa baskischen – Volkslied herzustellen.



Dabei ist eine Raffinesse in diesen zwei Tanzmotiven, die das Werk tragen, festzustellen: vor allem im Rhythmischen, ein konstruktiver und eben wiederum künstlicher Charakter, der daran denken läßt, daß Ravel selbst mit einem lapidaren Satz seine Kritiker schweigen ließ. Ravel fragte: „Kommt es diesen Leuten nicht in den Sinn, daß ich von Natur aus künstlich sein könnte?“

Auf den „Boléro“ paßt dieser kühne Gedanke haargenau. Zum Werk selbst notierte der Komponist: „Im Jahre 1928 habe ich auf das Ersuchen von Mme Rubinstein einen ‚Boléro‘ komponiert. Es ist ein in sehr mäßigem Zeitmaß gehaltenes



**Anzeige als Film vorhanden!!**

**126 mm x 59 mm**

**Ausgefallene Weihnachtsgeschenke finden Sie bei**



**KÜCHEN-DESIGN - GESCHENKIDEEN - MÖBEL/LAMPEN  
BESTECK - GLAS - PORZELLAN - ELEKTRO**

**Schillerstraße 16, Tel. 069/29995-0, 60313 Frankfurt am Main**

***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**

## 4. Museumskonzert

ner, immer gleichförmiger Tanz und dies sowohl im Bezug auf die Melodie, die Harmonie und den Rhythmus. Der letztere wird beständig durch eine Trommel geschlagen.“

The image shows a musical score for two parts, labeled 'a' and 'b'. Part 'a' is for '2 kleine Trommeln' (2 small drums) and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked with a '3' above the notes. Part 'b' is for 'Str. (pizz.)' (Strings, pizzicato) and features a bass line with chords and single notes, also marked with a '3' above the notes. The time signature is 3/4.

„Das einzige Element der Abwechslung besteht im orchestralen Crescendo.“ Wir hören also zwei sich nicht verändernde Tanzmotive. Die Flöte trägt als erste Solostimme die Melodie vor, andere Instrumente folgen. Zweimal 18 Takte steht also ein Soloinstrument im Vordergrund, im Wechsel von Tonika und Dominante, ohne Modulation. Lediglich die Schluß-Akkorde bringen eine Tonartenverschiebung – in der offenkundigen Absicht, einen jämmerlichen Ausklang im Sinne eines erschöpften Zusammenbrechens vorzuführen, wobei das Orchester von a-Moll nach E-Dur förmlich abrutscht, während Tuba, Posaune und Englischhorn jazz-ähnlich aufwärts schleifen. Ein überraschendes C-Dur nimmt sich am Ende wie eine Befreiung aus. Mit der

Uraufführung beim Ballett-Ensemble der Ida Rubinstein in Paris schrie eine Dame auf: „Hilfe, ein Verrückter!“ Als Ravel es vernahm, antwortete er gelassen: „Sie allein hat die Sache verstanden!“ Um Mißverständnisse zu vermeiden, erklärte der Komponist, es handele sich um ein „Experiment in einer ganz eigenen Richtung. Es ist ein orchestrales Gefüge ohne Musik.“ Und auf andere Vorhaltungen antwortete Ravel nur: „Ich habe genau das getan, was ich mir vorgenommen hatte und nun steht es bei den Zuhörern, es damit zu halten, wie sie wollen.“

Der „Boléro“ wurde so beliebt, daß es zu zahlreichen Bearbeitungen kam – primär hinsichtlich der Besetzung, besonders gern für Jazz-Orchester. Dabei läßt sich das Thema nicht so leicht „nachpfeifen“ wie bei einem „Schlager“ eigentlich üblich. Es gehört zum Wesen Ravels und seiner Musik, daß ein solches Paradoxon entstand: eine simpel erscheinende Melodie, ein eingängig wirkender Rhythmus, hartnäckig penetrant wiederholt, daß man meint, es sei ganz leicht, die Motive nachzusingen und den Tanz-Rhythmus den zuckenden Beinen zu überlassen.

Texte: Wolf-Eberhard von Lewinski



**Mario Brunello.** Seit der junge Cellist 1986 anlässlich des VIII. Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerbs in Moskau mit der Goldmedaille ausgezeichnet wurde, erhält Mario Brunello Einladungen in die wichtigsten Konzertsäle der Welt. Mario Brunello verfügt über ein umfangreiches Repertoire, das von Bach bis zur zeitgenössischen Musik reicht. Als aktiver Kammermusiker bestreitet er nicht nur Orchesterkonzerte, sondern tritt vor allem in Italien und dem übrigen Europa in Recitals auf. Mario Brunello ist

Gründer und Dirigent des Orchestra d'Archi Italiana, welches vom ersten Auftritt an von Publikum und Presse gleichermaßen gefeiert wird.

Im Jahr 1998 konzertierte Mario Brunello u. a. mit den Münchener Philharmonikern, dem Rotterdams Philharmonisch Orkest, dem Philharmonischen Staatsorchester Hamburg und der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom. Eine Recital-Tournee führte ihn nach Japan, wo er u. a. beim Festival des Kirov-Theaters teilnahm.

### **3. Kammermusik-Abend Alte Oper, Mozart-Saal**

**Johannes Brahms**

**Erwin Schulhoff**

**Arnold Schönberg**

### **4. Februar 1999, 20.00 Uhr**

Streichquintett Nr. 2 G-Dur op. III

Streichsextett

*Verklärte Nacht* op. 4

### **Wiener Streichsextett**

Das Wiener Streichsextett wurde 1981 gegründet. Es hat mittlerweile in aller Welt konzertiert. Dem Ensemble gelang es, nicht nur die Aufmerksamkeit auf das selten gespielte Repertoire für diese Besetzung zu lenken, sondern es hat auch viele Komponisten zum Schaffen neuer Werke angeregt.

Aufgrund der Formation des Ensembles können die Künstler ihr Repertoire durch Werke für Streichquintett sinnvoll ergänzen.

Das Wiener Streichsextett ist zum wiederholten Male Gast bei der Frankfurter Museums-Gesellschaft. Wir laden herzlich ein und würden uns freuen, wieder eine große Anzahl Zuhörer zu diesem sicher außerordentlichen Abend begrüßen zu dürfen.

Karten sind erhältlich ab einem Monat vor Konzertbeginn bei Frankfurt Ticket GmbH Alte Oper Frankfurt, Opernplatz, Frankfurt am Main, Telefon 134 04 00, Telefax 134 04 44 sowie den angeschlossenen Verkaufsstellen.

**5. Sonntagskonzert · 17. Januar 1999, 11.00 Uhr**  
**5. Montagskonzert · 18. Januar 1999, 20.00 Uhr**  
**Alte Oper, Großer Saal**

**Béla Bartók**

Konzert für Viola und Orchester

**Peter Tschaikowsky**

Sinfonie Nr. 6 h-Moll op. 74  
*Pathétique*

**Naoko Shimizu** *Viola*

**Klaus Peter Flor** *Dirigent*

**Einführungsvorträge:**  
**Paul Bartholomäi**

Sonntag, 17. Januar 1999, 10.15 Uhr,  
 Hindemith-Saal,  
**(begrenzte Platzanzahl)**  
 Montag, 18. Januar 1999, 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 69/1 34 04 00, Fax: 0 69/1 34 04 44  
 sowie bei weiteren angeschlossenen Vorverkaufsstellen.

**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**.

Bitte beachten Sie, daß bereits zurückgegebene Plätze  
 nicht mehr storniert werden können. Die Plätze  
 werden dem allgemeinen Vorverkauf gemeldet, zu  
 welchem auch überregionale Stellen gehören. Eine  
 Verkaufsgarantie kann nicht gewährleistet werden.

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

Die Geschäftsstelle der Frankfurter Museums-Gesellschaft e.V. ist vom 24. Dezember 1998 bis zum 3. Januar 1999 geschlossen.

Wir wünschen den Mitgliedern, Abonnenten und Konzertbesuchern ein schönes Weihnachtsfest und alles Gute für 1999.

**Ihre Frankfurter Museums-Gesellschaft**



## CD-Empfehlungen

**Maurice Ravel, *Le Tombeau de Couperin***

***Boléro***

***Pavane pour une Infante défunte***

Gelmetti/RSO Stuttgart

EMI 527-478 369-2



## Die Instrumentengruppe des Frankfurter Museumsorchesters: Pauke und Schlagzeug

In Ravels „Boléro“ steht er endlich einmal im Mittelpunkt des Geschehens: der Schlagzeuger. Obgleich stets wichtige Funktionen in der Musik ausfüllend, stehen Pauker und Schlagzeuger, hinter Streicher- und Bläserapparat postiert, sonst im Hintergrund. Nach identischem Studium ist der Tätigkeitsbereich der Schlagzeuger im Orchester unterteilt:

Die Pauke bestreitet in der klassisch-romantischen Musik eine besondere Aufgabe: sie unterstützt die wichtigsten Akkorde dieser Musik, die sogenannte Tonika und die Dominante. Pauken bestehen aus einem natur- oder plastikbespannten Metallkessel. Dabei kann die Tonhöhe mittels einer mechanischen Vorrichtung über Pedale verändert werden, je nachdem wie stark das Fell gespannt wird. Da der Fellspannung Grenzen gesetzt sind, gibt es verschieden große Pauken: kleinere für höhere, große für tiefe Töne. Das Feinstimmen der Pauken – die mechanische Vorrichtung setzt das Fell nur in die ungefähre Tonhöhe – verlangt ein ausgesprochen gut ausgebildetes Gehör. Der Pauker hat einerseits durch die Wahl seiner Schlegel, die aus verschieden hartem Filz, Leder oder gar Holz sein können, sowie andererseits durch die Art des Schlagens schier unendlich vielfältige Möglichkeiten der Klangbildung. Der Paukenklang kann undeutlich und unheimlich, festlich und edel oder aber auch grell und aggressiv sein. Der Vielfalt der Klangbildung entsprechend



sind paukende Schlagzeuger ausschließlich diesem Instrument zugeordnet.

Das gesamte andere Schlagwerk wird eingeteilt in die sogenannten Fellinstrumente (z. B. kleine und große Trommel, Rührtrommel, Tom-Toms), den „Mallets“ (Xylophon, Marimbaphon, Vibraphon) sowie weiteren hölzernen oder metallenen Instrumenten wie Triangel, Röhren- und Plattenglocken, Becken, Gong und Tamtam, um nur einige wichtige zu nennen. Normalerweise muß ein Schlagzeuger im Orchester eine ganze Reihe dieser Instrumente nacheinander oder sogar gleichzeitig bedienen.

Heute kann sich der erste Schlagzeuger des Frankfurter Museumsorchesters im Boléro ganz auf Ravels zweitaktiges, der kleinen Trommel zugedachtes Motiv konzentrieren, das vom zartesten Pianissimo zu Beginn bis zum Fortissimo geführt wird.

JR

***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***

Gunnel Bohman *Sopran*

Clarry Bartha *Sopran*

Barbara Zechmeister *Sopran*

Cornelia Kallisch *Alt*

Elzbieta Ardam *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*

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



Anzeige  
Cartier  
(vorhanden)