

Frankfurter
Museums-Gesellschaft e.V.

Spielzeit 1998/99

Alte Oper Großer Saal

10. Sonntags-Konzert

13. Juni 1999, 11 Uhr

10. Montags-Konzert

14. Juni 1999, 20 Uhr

Frankfurter
Museums-
orchester

Ute Selbig

Sopran I

Birgit Fandrey

Sopran II

Robert Wörle

Tenor

Bachchor Mainz

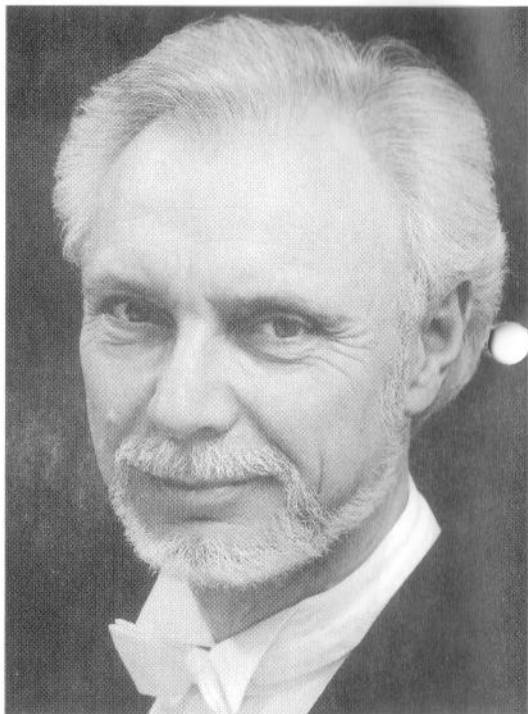
Frankfurter Singakademie

Klauspeter Seibel

Dirigent

Klauspeter Seibel

Mit dem 10. Sonntags-/Montagskonzert der Spielzeit 1998/99 verabschiedet sich **Klauspeter Seibel** als Künstlerischer Leiter der Museumskonzerte. Dank sind wir ihm schuldig. Dank für die Tatsache, für einen kurzen von vornherein begrenzten Zeitraum die Aufgabe des Künstlerischen Leiters der Museumskonzerte übernommen zu haben. Während der lediglich zwei Jahre währenden Amtszeit konnte der Konzertbesucher Klauspeter Seibel nicht nur am Pult der „Museumskonzerte“ erleben. Vielmehr leitete Klauspeter Seibel darüber hinaus eines der interessantesten Konzerte anlässlich



des 72. Bachfestes in Frankfurt, und nicht zuletzt stand er anlässlich des Goethejahres bei der Aufführung von Mahlers 8. Sinfonie am Pult. Klauspeter Seibels besonderes Interesse in Oper und Konzert gilt den zu Unrecht vergessenen und unbekannteren Komponisten und Werken der Jahrhundertwende und des 20. Jahrhunderts. In der Reihe der von ihm dirigierte Erstaufführungen und Wiederentdeckungen finden sich u.a. Komponistennamen wie Noam Sheriff, Alexander von Zemlinsky und Wolfgang von Schweinitz.

Die vielen Stationen seines künstlerischen Wirkens wollen wir hier nicht wiederholen. Nach seiner Amtszeit in Frankfurt am Main wird Klauspeter Seibel weiterhin von Zeit zu Zeit als Gastdirigent der Museumskonzerte als auch an der Frankfurter Oper, hier z.B. mit einer Neuproduktion von Hindemiths „Cardillac“ zu erleben sein. Auch seine Verpflichtungen als Musik-Direktor des Louisiana Philharmonic Orchestra in New Orleans wird Herr Seibel weiter wahrnehmen, wie auch die zahlreichen Gastdirigate (u.a. an der Dresdner Oper).

Die Frankfurter Museums-Gesellschaft wünscht Herrn Seibel alles erdenklich Gute.

Béla Bartók

1881–1945

**Musik für Saiteninstrumente,
Schlagzeug und Celesta**

1. Andante tranquillo
2. Allegro
3. Adagio
4. Allegro molto

– Pause –

Felix Mendelssohn Bartholdy

1809–1847

Sinfonie Nr. 2 B-Dur op. 52**Lobgesang**

1. Sinfonia
2. Chor: Alles, was Odem hat, lobe den Herren
Sopran solo: Lobe den Herrn, meine Seele
3. Recitativo (Tenor solo): Saget es, die ihr erlöst
seid
4. Chor: Sagt es, die ihr erlöset seid
5. Sopran I und II solo: Ich harrete des Herrn
Chor: Wohl dem, der seine Hoffnung setzt auf
den Herrn
6. Tenor solo: Stricke des Todes hatten uns um-
fangen
7. Chor: Die Nacht ist vergangen
8. Choral: Nun danket alle Gott
9. Sopran solo, Tenor solo: Drum sing ich mit
meinem Liede
10. Schlußchor: Ihr Völker! Bringet her dem Herrn

Ute Selbig *Sopran I***Birgit Fandrey** *Sopran II***Robert Wörle** *Tenor***Bachchor Mainz**

Einstudierung Ralf Otto

Frankfurter Singakademie

Einstudierung Karl Rarichs

Frankfurter Museumsorchester**Klauspeter Seibel** *Dirigent***Einführungsvorträge:****Paul Bartholomäi**

Sonntag, 13. Juni 1999, 10.15 Uhr

Mozart-Saal, **begrenzte Platzanzahl**

Montag, 14. Juni 1999, 19.15 Uhr

Hindemith-Saal, **begrenzte Platzanzahl**

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.

Béla Bartók: „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta“

Béla Bartóks Kompositionen sind von Beginn der dreißiger Jahre bis zu seinem frühen Tod 1945 fast ohne Ausnahme Auftragsarbeiten gewesen. Drei der insgesamt elf nach 1934 entstandenen Instrumentalwerke verdanken ihre Entstehung der Initiative von Paul Sacher, dem Dirigenten des Basler Kammerorchesters und vielleicht bedeutendsten Musik-Mäzen unseres Jahrhunderts. Zweifellos wären ohne das Engagement Sachers viele bedeutende Werke der zeitgenössischen Musik ungeschrieben geblieben. Ob Igor Strawinsky, Frank Martin, Bohuslav Martinů, Arthur Honegger oder eben Béla Bartók: Sie alle komponierten im Auftrage Sachers für das Basler Kammerorchester und konnten auch in schwierigen Zeiten der großzügigen Unterstützung und Förderung des Dirigenten sicher sein.

Zu einem ersten Kontakt zwischen Sacher und Bartók kam es 1929, als der Komponist im Rahmen eines Konzertes der „Internationalen Gesellschaft für neue Musik“ mit eigenen Werken erstmals in Basel konzertierte. Als Bartók sieben Jahre später (1936) dann einen Sommerurlaub in der Schweiz verbrachte, nahm Sacher die Gelegenheit wahr, brieflich um eine Komposition für sein Kammerorchester zu bitten: „Wir beabsichtigen“, so schrieb Sacher am 23. Juni 1936, „zur Feier unserer 10jährigen Tätigkeit ein Konzert mit eini-

gen neuen Werken zu veranstalten. Ich gestatte mir die Anfrage, ob Sie, verehrter Herr Bartók, die Freundlichkeit hätten, uns für diese Gelegenheit ein neues Werk zu schreiben [...] Die vorgesehene Besetzung hat ihre Begründung in der Zusammensetzung unseres Orchesters, das aus einem Streichkörper von ca. 30 Spielern besteht. Die Bläser müssen wir jeweils vom städtischen Orchester mieten, was abgesehen von finanziellen Konsequenzen häufig auch auf technische Schwierigkeiten stößt. Es besteht die Möglichkeit, Klavier oder Cembalo (gewissermaßen als Continuo) oder irgend ein Schlaginstrument zuzuziehen. [...] Vielleicht darf ich noch beifügen, daß das Werk technisch nicht allzu schwierig sein sollte, da ich es auch in unser Répertoire für Gastkonzerte übernehmen möchte.“

Die ungewöhnliche Besetzung des Werkes erklärt sich – folgt man diesem Brief – also zumindest teilweise aus den von Sacher formulierten Rahmenbedingungen. Dem Wunsch des Dirigenten entsprechend verzichtete Bartók denn auch auf die Bläser und komponierte sein neues Werk für ein höchst eigenwillig gruppiertes Kammerensemble: In deutlichem Gegensatz zur sonst üblichen Aufteilung des Orchesters in Streich-, Zupf- und Tasteninstrumente faßte der Komponist unter dem Oberbegriff „Saiteninstrumente“ Streicher, Klavier und Harfe zu einer Gruppe zusammen und ergänzte diese Besetzung

durch Schlagzeug und Celesta. Diese Aufteilung hat häufig Anlaß zu vielfältigen Spekulationen, aber auch zu Fragen gegeben: Wieso wird die Celesta als akkordfähiges Tasteninstrument eigens im Titel genannt und vom übrigen Instrumentarium abgehoben, während das Klavier den Saiteninstrumenten, das Xylophon hingegen den Schlaginstrumenten subsumiert wird? Eine überzeugende Antwort auf diese Frage gibt es wohl nicht. Durchaus möglich erscheint es jedoch, daß Bartók bewußt die klassischen instrumentalen Rollen in Frage stellen und auf klangliche Verwandtschaften von gemeinhin als gegensätzlich empfundenen Instrumentengruppen hinweisen wollte. Die drei im Titel genannten Gruppen stünden sich demnach nicht klanglich konträr gegenüber, sondern wären als Teile eines vielfach abgestuften Klangkontinuums zu betrachten. Für diese Annahme einer programmatisch intendierten instrumentalen Grenzüberschreitung spräche etwa die Tatsache, daß das Streichinstrumentarium mit einem selbst für Bartók unüblichen Reichtum an zusätzlichen Spieltechniken bedacht wird: Effekte wie das sogenannte „Bartók-Pizzikato“, bei dem die Saite perkussiv auf das Griffbrett aufschlägt, oder unterschiedlich auszuführende Glissandi führen zu einer Erweiterung des traditionellen Streicherklanges und stellen Klangbeziehungen beispielsweise zu Schlagzeug und Klavier her.

Die Streichinstrumente sind „doppelchörig“ in zwei Quintettbesetzungen untergliedert, die sich nicht selten antiphonisch-dialogisierend gegenüberstehen. Diese Stimmteilung wird noch durch die vom Komponisten vorgeschriebene Orchesteraufstellung unterstützt:

	K'baß 1	K'baß 2	
Cello 1	Timp.	Gran cassa	Cello 2
Viola 1	Tamb. piccc.	Piatti	Viola 2
Violine 2	Celesta	Xylophon	Violine 4
Violine 1	Piano- forte	Harfe	Violine 3

Bartók selbst hat den ersten Satz des Werkes als eine „nach gewissen Prinzipien ziemlich streng geführte Fugenart“ bezeichnet. In der Tat gibt es wenige Passagen in seinem Schaffen, die eine derart ausgeprägte kompositorische Systematik erkennen lassen. Der Satz basiert auf einem vielfältig gegliederten Thema, das nach Fugenart sukzessive in allen Stimmen erscheint. Die tonale Folge der einzelnen Themeneinsätze unterliegt nun einer strengen Ordnung: Ausgehend von dem Grundton a (im ersten Themeneinsatz) präsentiert sich das Thema mit dem 2., 4., 6. usw. Einsatz jeweils eine Quinte höher, mit dem 3., 5., 7. usw. Einsatz hingegen eine Quinte tiefer. In systematischer Ordnung wird auf diese Weise der Quintenzirkel in zwei Richtungen durchlaufen. Nach jeweils sechs Einsätzen ist in beiden Quintfortschreitun-

gen der entfernteste Abstand (es) erreicht. Und an eben dieser Stelle findet sich auch der klangliche Höhepunkt des Satzes (Bartók schreibt hier ein dreifaches fortissimo vor). Der weitere Satzverlauf ist dem „Rückweg“ in die Ausgangstonart a vorbehalten, die wiederum nach jeweils sechs Themeneinsätzen erreicht ist. Mit dieser Zurücknahme verbunden ist ein großangelegtes decrescendo, das in das dreifache pianissimo der Schlußakte mündet.

Parallel zu dieser streng systematischen, auf exakte Symmetriebildung zielenden Ordnung, ist in diesem Satz jedoch noch ein weiteres Strukturelement zu beobachten. Der in der Tonart es stehende Höhepunkt des Satzes erscheint nach 55 Takten; zwischen diesem Punkt und dem Ende des Satzes liegen 33 Takte. Bartók entspricht mit dieser Gliederung nahezu vollständig der Proportion des Goldenen Schnittes, die sich aus der Reihe der sogenannten „Fibonacci“-Zahlen ergibt. Jede Zahl dieser Reihe setzt sich aus der Summe der beiden vorangegangenen Zahlen zusammen; ihr Beginn lautet demnach: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89 etc. Von der kleinen Unregelmäßigkeit abgesehen, daß der Kopfsatz des Werkes lediglich 88 anstelle von 89 Takten umfaßt, entspricht Bartóks Konzeption also exakt dieser Ordnung, die ja auch in den bildenden Künsten und der Architektur als Garant für eine besonders harmonisch wirkende Gesamtstruktur gilt.

Der zweite Satz ist vom Komponisten als eine in C stehende „Sonatenform“ bezeichnet worden. In der Tat entspricht die Anlage des Satzes mit seinem in G-Dur stehenden Seitensatz sowie seiner ausgedehnten Durchführung (in der das Fugenthema des ersten Satzes in stark veränderter Form erscheint) ganz dem bekannten formalen Typus. In der Reprise dieses mitreißenden, rhythmisch pulsierenden Satzes ist der $\frac{2}{4}$ -Takt der Exposition in einen $\frac{3}{8}$ -Takt umgewandelt.

Auch im anschließenden Adagio kehrt das Fugenthema ansatzweise wieder. In der symmetrieähnlichen Anlage mit dem Eingangssatz eng verbunden, unterscheidet sich dieser Satz von diesem in der sukzessiven Abfolge einzelner thematischer Abschnitte. Formal sind die vier Teile dieses Satzes in einer für Bartók äußerst charakteristischen Rückläufigkeit konzipiert, die der Komponist selbst als „Brückenform“ bezeichnet und durch die Buchstabenfolge A, B, C + D, B, A verdeutlicht hat. Anders als in den beiden vorangegangenen Sätzen wird in diesem klanglich in höchstem Maße fesselnden Satz das volle Instrumentarium eingesetzt.

Im Schlußsatz wird das Orchester dann wieder einer Selektion unterworfen: Große Trommel und Tamtam bleiben ausgespart. Das Klavier erhält hingegen mehrfach solistische Aufgaben. Dem Satz liegt eine komplizierte formale, gleichzeitig aber eine relativ einfache Satzstruktur zugrunde. Die



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

Wenn Sie für Ihr Geld nur das Beste wollen,
sollten Sie auch an Ihre Bank die höchsten
Ansprüche stellen.

Deutsche Bank



Trinklein

Bei uns sind Ihre
guten Stücke
in besten Händen

UMZÜGE ·
TRANSPORTE
VON KLAVIEREN
FLÜGELN UND
ANTIQUITÄTEN

Ginnheimer Landstr. 192
60431 Frankfurt/Main
☎ 069 - 5320 97

vielfältigen thematischen Prägungen sind allesamt ungarisch-folkloristischen Charakters; das extrem schnelle, gelegentlich regelrecht virtuose Tempo steigert sich bisweilen ins Ekstatische und führt das Werk zu einem mitreißenden Abschluß.

Felix Mendelssohn Bartholdy: Sinfonie Nr. 2 „Lobgesang“

„Dem eigentlichen Gesänge gingen aber drei symphonistische Orchestersätze voraus, so daß die Form der neunten Beethoven'schen Symphonie zu vergleichen ist, bis auf den hervorzuhobenden Unterschied, der im Symphonistischen noch nicht versucht worden ist, daß sich die drei Orchestersätze ohne Pausen aneinander schließen. Die Form des Ganzen konnte für diesen Zweck nicht glücklicher gefunden werden. Enthusiastisch wirkte das Ganze und gewiß ist das Werk, namentlich in den Chorsätzen, seinen frischesten, reizendsten beizuzählen. Was dies nach so großen Leistungen heißen will, mag sich jeder, der dem Gange seiner Schöpfungen zugesehen, selbst sagen. Einzelnes heben wir nicht hervor; doch – jenen mit Chor unterbrochenen Zweigesang, ich barrete des Herrn, nach dem sich ein Flüstern in der ganzen Versammlung erhob, das in der Kirche mehr gilt als der laute Beifallruf im Konzertsaal. Es war wie ein Blick in einen Himmel Raphaelscher Madonnenaugen.“ (Robert Schumann in der „Neuen Zeitschrift für Musik“)

Die Idee, eine großangelegte viersätzigige Sinfonie mit einer auf biblischen

Texten basierenden, oratorienhaften Werkidee zu verbinden, mutet auf den ersten Blick seltsam widersprüchlich, ja fast gewaltsam an. Speist sich das der Sinfonie seit Beethoven anhaftende Menschheitspathos nicht geradezu aus dem Anspruch, die „letzten Dinge“ aus sich selbst heraus, ohne jegliche Anleihen aus dem reichen Fundus christlicher Liturgik zu formulieren? Ist die Idee der Sinfonie nicht folglich einzig denkbar als eine streng säkulare Konzeption?

Eine derart kritische Haltung kann wohl nur einnehmen, wer weiß, daß die Geschichte der Sinfonie nicht mit dem Oeuvre Beethovens zu Ende ging, sondern in den Werken Brahms', Bruckners und Mahlers zu weiteren unerreichten und unerreichbaren Höhepunkten fand. Ein Komponist bzw. Hörer der dreißiger und vierziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts dürfte die Lebenskraft und die Perspektiven der Gattung hingegen freilich anders beurteilt haben. Ob der Sinfonie nach Beethovens Neunter und ihrem „Durchbruch zum Wort“ überhaupt noch ein Daseinsrecht zuzuerkennen war, schien keineswegs ausgemachte Sache zu sein und wurde von radikaleren Zeitgenossen wie etwa Richard Wagner lebhaft bestritten. Angesichts einer derart brüchigen Gattungstradition mußte die Idee der Sinfonie von der Komponistengeneration Schumanns und Mendelssohns neu durchdacht und bewältigt werden. Zwei

scheinbar gegenläufige „Bewältigungsstrategien“ sind in diesem Zusammenhang zu beobachten: Einerseits eine Reduktion des sinfonischen Gestus zugunsten lyrischer, von der Idee der Kammermusik inspirierter Texturen sowie andererseits die Integration sinfonischer Formprinzipien in neue Gattungstypen. Dieser zweite Weg ist von Mendelssohn in seiner zweiten Sinfonie „Lobgesang“ beschritten worden.

Die Verbindung von sinfonischen Elementen und geistlichem Oratorium zu einer „Sinfoniekantate“ (so lautet Mendelssohns endgültiger Titel) wirkte für das zeitgenössische Publikum wohl vor allem auch deshalb als wenig problematisch, als die Gattungsgrenzen zwischen spezifisch „weltlicher“ und spezifisch „geistlicher“ Musik in der ersten Jahrhunderthälfte zusehends schwanden. Man muß sich bewußt machen, daß Mendelssohns große geistliche Oratorien „Paulus“ und „Elias“ nicht etwa für liturgische Zwecke komponiert wurden, sondern bei so weltlichen Anlässen wie den Musikfesten in Düsseldorf und Birmingham aus der Taufe gehoben wurden. Umgekehrt integrierte der Komponist im „Lobgesang“ eine genuin sinfonische Konzeption, die kein Geringerer als Robert Schumann mit Beethovens Neunter in Verbindung gebracht hatte, in einen biblischen Kontext. Um die geistesgeschichtlichen Voraussetzungen für derartige „Vermischungen“ angemessen begreifen zu können, ist es wesentlich, sich zu vergegenwärtigen, daß für

die romantische Ästhetik – im Anschluß an Hegels Lehre von der Kunstreligion – die künstlerische und religiöse Sphäre eine untrennbare Einheit bildeten. Ferdinand Hands 1841 publizierte „Ästhetik der Tonkunst“ traf in ihrem Postulat, nach dem „das Interesse am Schönen [...] mit dem religiösen Interesse in Eins“ falle, durchaus einen Nerv der Zeit. Das in mehrerlei Hinsicht an sakralen Vorbildern orientierte Selbstverständnis des bürgerlichen Konzertsaaes (ein beredtes Zeugnis sprechen die oftmals an griechischen Tempeln orientierten Konzerthausarchitekturen) war eine notwendige Folge jener Vorstellung, als deren Konsequenz die Gegensätze zwischen spezifisch kirchlicher und weltlicher Musik zusehends schwanden.

Bereits die Entstehungsgeschichte des „Lobgesangs“ zeigt, wie wenig eindeutig sich eine klare Trennlinie zwischen beiden Sphären ziehen läßt. Der äußere Anlaß für die Komposition war ein weltliches Gedenkjahr, das Gutenbergjahr 1840, das, nach dem Willen der Organisatoren, mit einem Festkonzert am 25. Juni in der Leipziger Thomaskirche einen würdigen Höhepunkt erleben sollte. In diesem Konzert sollten neben Mendelssohns Uraufführung die „Jubel-Ouvertüre“ Carl Maria von Webers und Georg Friedrich Händels „Dettinger Te Deum“ erklingen – ein aus geistlichen und weltlichen Werken zusammengesetztes Programm für ein aus weltlichem Anlaß stattfindendes Kirchenkonzert also.

Daß Mendelssohn trotz der ungewöhnlichen Gesamtform des Werkes auf den Wortbestandteil „Sinfonie“ Wert legte, zeigt ein Brief an den Legationsrat Karl Klingemann, den der Komponist anlässlich der zweiten Aufführung beim Musikfest in Birmingham (22.–25. September 1840) verfaßte: „Das Stück für das hiesige Fest war kein Oratorium, sondern wie ich es auf deutsch nannte, eine Symphonie für Chor und Orchester“ und hieß ‚Lobgesang‘ – erst drei Symphoniesätze, an welche sich 12 Chor- und Solosätze anschließen; die Worte aus den Psalmen, und eigentlich alle Stücke, Vokal und Instrumental – auf die Worte ‚Alles was Odem hat, lobe den Herrn‘ komponiert; du verstehst schon, daß erst die Instrumente in ihrer Art loben, und dann der Chor und die einzelnen Stimmen.“

In diesem Brief gibt der Komponist einen Fingerzeig sowohl auf die textlich/inhaltliche als auch auf die musikalische Schlüsselstelle der Sinfonie. Bereits in der langsamen Einleitung des (rein instrumentalen) Kopfsatzes wird ein prägnantes, festlich-monumentales Thema exponiert, auf das der Chor dann im Schlußsatz die Worte „Alles was Odem hat, lobe den Herrn“ aus dem 150. Psalm vorträgt. Diese Passage bildet das zentrale dramaturgische Rückgrat des Werkes.



Dieses Thema bestimmt nicht nur die langsame Einleitung des Kopfsatzes, sondern beherrscht gleichermaßen auch die Expositions-Überleitung sowie weite Teile der Durchführung. Es ist somit weit wichtiger noch als das Haupt- und Seitenthema des „eigentlichen“ Allegroteils. Überdies erscheint es nochmals am Ende der Coda und gewährleistet auf diese Weise eine innere Einheit des Kopfsatzes – ein Bestreben, das auch für andere Werke Mendelssohns – man denke etwa an die „Schottische Sinfonie“ – charakteristisch ist. Ebenfalls kennzeichnend für den Komponisten ist die ausgesprochen knapp gehaltene Reprise, die angesichts der weit ausladenderen Coda fast nur wie ein Einschub wirkt.

Nach einer Überleitung der Soloklarinette setzt ohne Pause das Scherzo (Allegretto un poco agitato) ein, das von einem walzerhaft schwingenden Unisonothema der Geigen und Celli bestimmt wird. In dem in G-Dur stehenden Mittelteil dieses Satzes erscheint eine Variante des mottoartigen Hauptthemas des Kopfsatzes. Das anschließende, ebenfalls relativ kurze Adagio trägt den für Mendelssohn singulären Zusatz „religioso“ – ein verbaler Hinweis bereits auf jene Sphäre, die dann im Schlußsatz unübersehbar im Vordergrund steht? Wie bereits im vorangegangenen Satz schweigen hier die Trompeten und Pauken.

Im Gegensatz zur 9. Sinfonie Beethovens sind die Gewichtungen zwischen

Felix Mendelssohn Bartholdy

Sinfonie Nr. 2 B-Dur op. 52

Lobgesang

2. Chor

Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!

Halleluja, lobe den Herrn!

Lobt den Herrn mit Saitenspiel,

lobt ihn mit eurem Liede!

Und alles Fleisch lobe seinen heiligen Namen.

Alles, was Odem hat, lobe den Herrn.

Sopran solo

Lobe den Herrn, meine Seele,

und was in mir ist, seinen heiligen Namen!

Lobe den Herrn, meine Seele,

und vergiß es nicht, was er dir Gutes getan!

3. Recitativo (Tenor solo)

Saget es, die ihr erlöst seid durch den Herrn,

die er aus der Not errettet hat,

aus schwerer Trübsal, aus Schmach und Banden,

die ihr gefangen im Dunkeln waret,

alle, die er erlöst hat aus der Not.

Saget es! Danket ihm und rühmet seine Güte!

Er zählet unsre Tränen in der Zeit der Not,

er tröstet die Betrübten mit seinem Wort.

4. Chor

Sagt es, die ihr erlöset seid

von dem Herrn aus aller Trübsal.

Er zählet unsre Tränen in der Zeit der Not.

5. Sopran I und II solo, Chor

Ich harrete des Herrn,

und er neigte sich zu mir

und hörte mein Flehn.

Wohl dem, der seine Hoffnung setzt auf den Herrn!
Wohl dem, der seine Hoffnung setzt auf ihn!

6. Tenor solo

Stricke des Todes hatten uns umfassen,
und Angst der Hölle hatte uns getroffen,
wir wandelten in Finsternis.
Er aber spricht: Wache auf!
Wache auf, der du schläfst,
stehe auf von den Toten,
ich will dich erleuchten!

Wir riefen in der Finsternis:
Hüter, ist die Nacht bald hin?

Der Hüter aber sprach:

Wenn der Morgen schon kommt,
so wird es doch Nacht sein;
wenn ihr schon fraget,
so werdet ihr doch wieder kommen
und wieder fragen:
Hüter, ist die Nacht bald hin?

Sopran solo

Die Nacht ist vergangen!

7. Chor

Die Nacht ist vergangen,
der Tag aber herbeigekommen.
So laßt uns ablegen die Werke der Finsternis
und anlegen die Waffen des Lichts
und ergreifen die Waffen des Lichts!

8. CHORAL

Nun danket alle Gott
mit Herzen, Mund und Händen,
der sich in aller Not
will gnädig zu uns wenden,

der so viel Gutes tut,
von Kindesbeinen an
uns hielt in seiner Hut
und allen wohlgetan.

Lob, Ehr' und Preis sei Gott,
dem Vater und dem Sohne
und seinem heil'gen Geist
im höchsten Himmelsthron.
Lob dem dreiein'gen Gott,
der Nacht und Dunkel schied
von Licht und Morgenrot,
ihm danket unser Lied.

9. Sopran solo, Tenor solo

Drum sing ich mit meinem Liede
ewig dein Lob, du treuer Gott!
Und danke dir für alles Gute, das du an mir getan!
Und wandl' ich in Nacht und tiefem Dunkel,
und die Feinde umher stellen mir nach:
so rufe ich an den Namen des Herrn,
und er errettet mich nach seiner Güte.
Drum sing ich mit meinem Liede
ewig dein Lob, du treuer Gott!
Und wandl' ich in Nacht,
so ruf ich deinen Namen an,
ewig, du treuer Gott!

10. SCHLUSSCHOR

Ihr Völker, bringet her dem Herrn Ehre und Macht!
Ihr Könige, bringet her dem Herrn Ehre und Macht!
Der Himmel bringe her dem Herrn Ehre und Macht!
Die Erde bringe her dem Herrn Ehre und Macht!

Alles danke dem Herrn!
Danket dem Herrn und rühmt seinen Namen
und preiset seine Herrlichkeit!

Alles, was Odem hat, lobe den Herrn,
Halleluja, lobe den Herrn!

**ECHTE ORIENT-TEPPICHE
DIREKT-IMPORTE**

AUS

IRAN, AFGHANISTAN, TÜRKEI, RUSSLAND, PAKISTAN, INDIEN,
CHINA, NEPAL, MAROKKO

RIESEN AUSWAHL, AUCH ALTE STÜCKE

SCHWINN & STARCK

SEIT 1750

KAISERSTR. 2-4 60311 FRANKFURT AM MAIN TELEFON 28 76 44

IHR FACHGESCHÄFT FÜR ORIENT-TEPPICHE, GARDINEN,
TAPETEN UND BODENBELÄGE

Alles was ich will.



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

den drei „einleitenden“ Instrumentalsätzen und dem Schlußsatz deutlich zugunsten des Finales verlagert. Während auf die ersten drei Sätze insgesamt 672 Takte entfallen, beansprucht der vokale Schlußsatz mit 1018 Takten einen deutlich größeren Anteil, als dies bei Beethoven der Fall ist. Die oftmals langsamen Tempi dieses Satzes verstärken diese Gewichtung noch.

Der Schlußsatz basiert – wie gesagt – auf dem (musikalisch bereits bekannten) Psalmwort „Alles was Odem hat, lobe den Herrn“. Der weitere Textverlauf läßt sich, pointiert gesprochen, als Variation dieser Kernaussage begreifen, die sich zum weitaus überwiegenden Teil auf die Psalmen des Alten Testaments stützt, aber auch andere Bibelstellen und sogar stellenweise nichtbiblische Texte heranzieht. „Mendelssohns Textzusammenstellung“ – so schreibt Wulf Konold – „folgt einigen Kriterien, die sich so schematisieren lassen: im Zentrum des Textes steht der Psalter, doch sind auch andere Bibelstellen aus dem alten und dem neuen Testament verwendet worden. Textveränderungen handhabt der Komponist in unterschiedlicher Weise: während er in den Chören so nahe wie möglich am originalen Wortlaut bleibt, handhabt er Arientexte deutlich freier; hier steht die Sänglichkeit des Textes deutlich im Vordergrund, und ihm wird die sprachliche Seite im Sinne eines umgreifend lyrischen Stils angepaßt. Mendelssohn folgt

damit der Oratorienpraxis des 18. Jahrhunderts, in der die Arientexte als freie Dichtungen ausgeführt werden, während Rezitative und Chöre vielfach auf den originalen Bibeltext zurückgriffen.“

Nach dem „Maestoso“-Einsatz des Chores führen der Frauenchor „Lobe den Herrn meine Seele“, das Tenor-Rezitativ (Nr. 3), ein Chorsatz (Nr. 4) und das von Robert Schumann so geliebte Sopran-Duett „Ich harrete des Herrn“ (Nr. 5) zum Mittelpunkt der Kantate, zur c-Moll-Arie des Tenors (Nr. 6), die in die dramatische Frage mündet: „Hüter, ist die Nacht bald hin?“ Die folgende Antwort des Soprans „Die Nacht ist vergangen“ zählt mit Sicherheit zu den ergreifendsten Passagen des ganzen Werkes.

Einen weiteren entscheidenden dramaturgischen Kulminationspunkt stellt zweifellos der achte Abschnitt („Chorale“) dar. Mendelssohn läßt hier das Orchester pausieren und zitiert in erhabener Schlichtheit den Choral „Nun danket alle Gott“. Auf durchaus eigenwillige Weise beschwört der Komponist hier jenen „Durchbruch zum Wort“, den Richard Wagner ca. zehn Jahre später so an Beethovens neunter Sinfonie hervorheben sollte.

Die großangelegte Schlußfuge („Danket dem Herrn und preiset seine Herrlichkeit“) mündet in die Wiederkehr der Worte des 150. Psalms. Das Ende der Sinfonie kehrt zum Ausgangspunkt zurück!

Dr. Wolfgang Lessing

Die Sopranistin **Birgit Fandrey** wurde in Anklam geboren und studierte an den Musikhochschulen in Berlin und Dresden. In den Jahren 1984 bis 1987 war sie Mitglied des Opernstudios der Staatsoper Dresden und übernahm bereits während dieser Zeit mehrere Fachpartien an der Semperoper. Seit 1987 ist sie dort fest engagiert und hat mittlerweile ein weitgespanntes Repertoire erarbeitet. Gastverpflichtungen führten sie u.a. nach Amsterdam und München. Als Oratorien- und Konzertsängerin sang sie in allen großen Konzertsälen Europas, so etwa in der Berliner Philharmonie oder im Wiener Konzerthaus. Im März 1994 wurde ihr als Auszeichnung der Semperoper die Erika-Köth-Kette verliehen.



Die gebürtige Dresdnerin **Ute Selbig** studierte an der Musikhochschule ihrer Heimatstadt und gewann während ihres Studiums erste Preise bei nationalen und internationalen Gesangswettbewerben. Seit 1985 ist sie Solistin an der Sächsischen Staatsoper Dresden. Sie gastierte darüber hinaus auch bei der Niedersächsischen Staatsoper Hannover, beim Grand Théâtre de Genève und zahlreichen nationalen und internationalen Musikfestivals.

Bei der Oper von San Diego debütierte sie als Susanna. Des weiteren wird sie in Zukunft in den USA mit dem New York Philharmonic Orchestra konzertieren und an der Seattle Opera als Ännchen (Freischütz) debütieren.



Der lyrische Tenor **Robert Wörle** wurde am Augsburger Konservatorium sowie an der Münchner Musikhochschule ausgebildet. 1990 wurde ihm der Kunstförderpreis der Stadt Augsburg verliehen. Von 1991 bis 1996 war er festes Mitglied des Staatstheaters Stuttgart. Hier arbeitete er u.a. mit Harry Kupfer, Ruth Berghaus, Axel Mantey und Johannes Schaaf zusammen. Seit dem Herbst 1996 ist er freischaffend tätig. Auf der Opernbühne bilden die Tenorpartien in den Opern Mozarts das Zentrum seiner künstlerischen Arbeit, was in seinen Engagements an der Staatsoper Hamburg (Pedrillo/Entführung aus dem Serail) bzw. den Salzburger Festspielen (Monostatos/Zauberflöte) seinen Niederschlag fand. Als Konzertsänger hat sich Robert Wörle ein reichhaltiges, von Claudio Monteverdi bis Andrew Lloyd Webber reichendes Repertoire erarbeitet.



Liebe Freunde der Museumskonzerte,

zum Ende der Konzertsaison 1998/99 möchten wir uns für Ihr Interesse an den Konzerten bedanken und Ihnen gleichzeitig schöne Sommermonate wünschen.

Bei dieser Gelegenheit wollen wir Sie darüber informieren, daß wir ab der Spielzeit 1999/2000 für die Montagskonzerte und die Kammermusikabende noch einige Abonnements anzubieten haben. Wir sprechen Sie als Abonnenten und damit als Kenner unserer Veranstaltungen an, um Sie zu bitten, den einen oder anderen Ihrer Freunde und Bekannten auf die Möglichkeit unserer Abonnements aufmerksam zu machen. Dafür danken wir Ihnen recht herzlich.

Haben Sie für das heutige Konzert eine Einzelkarte erworben, so ist vielleicht Ihr Wunsch geweckt worden, ein Abonnement zu erhalten. Informationen und weitere Auskünfte erteilt Ihnen gerne unsere Geschäftsstelle, Goethestraße 25, 60313 Frankfurt am Main, Telefon: (0 69) 28 14 65, Telefax: (0 69) 28 94 43. Bitte verlangen Sie auch unsere neue Programmvorschau für die Saison 1999/2000.

Wir freuen uns, Sie im September wieder in der Alten Oper begrüßen zu dürfen.

Ihre
FRANKFURTER MUSEUMS-GESELLSCHAFT E.V.

CD-Empfehlungen**Béla Bartók: Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta**

Friscay, Rias-Sinfonie-Orchester Berlin

DG 447443-2

Felix Mendelssohn Bartholdy: Sinfonie Nr. 2 B-Dur op. 52 Lobgesang

Masur, Gewandhausorchester Leipzig

Teldec 063017234-2



Die 2. Violinen

Die Geschichte der zweiten Violinen im Symphonieorchester ist die Geschichte ihrer Emanzipation von der Unterordnung unter die melodieführenden ersten Violinen. Noch in langsamen Sätzen früher Haydn-Symphonien findet sich häufig jenes „*primo*“, das dem Komponisten das Ausschreiben des Systems für die *Violini secondi* erspart. Rätselhaft bleibt dabei, wie sich diese Unterordnung mit den rhythmisch und bogentechnisch oft so kniffligen Partien vereinbaren läßt, die etwa Mozart, aber auch schon Haydn mit Vorliebe den zweiten Violinen zuweist. Die Vorstellung, ihnen fielen „leichtere“ Aufgaben zu als den ersten Violinen, ist abwegig. Und doch begann die Karriere eines Orchestermusikers nicht selten an einem der hinteren Pulte der zweiten Violine, wie etwa Hermann Hock, später langjähriger Konzertmeister des Museumsorchesters, in seinen Memoiren schildert. Der „durchbrochene Satz“ der Wiener Klassik hatte jene Unterordnung längst aufgehoben, die als musiksoziologische Realität noch lange fortwirkte.

P.C.

SIE WOLLEN: STADA HAT HÖCHSTENDE QUALITÄT UND GÜNSTIGE
PREISE BEI ALLEN ARZNEIMITTELEN. DESHALB:
SIE KÖNNEN ES DREHEN UND
FRAGEN SIE IN DER APOTHEKE NACH
PRÄPARATEN VON STADA

STADA

STADApHarm GmbH · Stadastraße 2-18 · 61118 Bad Vilbel · <http://www.stadapharm.de> · <http://www.stada.de>

I. Sonntagskonzert · 19. September 1999 · 11.00 Uhr
I. Montagskonzert · 20. September 1999 · 20.00 Uhr
Alte Oper, Großer Saal

Richard Strauss

Luciano Berio

Ottorino Respighi

Aus Italien op. 16

Eindrücke für Orchester

Pini di Roma

Frankfurter Museumsorchester
Paolo Carignani

I. Kammermusik-Abend
Alte Oper, Mozart-Saal

Ludwig van Beethoven

7. Oktober 1999, 20.00 Uhr

Streichquartett a-Moll op. 132

Streichquartett F-Dur op. 59.1

Emerson String Quartet

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.

Vor Konzertbeginn und gegen Vorlage des Ausweises erhalten Schwerbeschädigte Karten mit 50% Ermäßigung, Schüler und Studenten die Karten zu einem Einheitspreis von DM 20,-.

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 069/28 94 43

Lernen Sie auch unser Repertoire kennen.



► Was für Künstler selbstverständlich ist, ist der BHF-BANK nicht unbekannt: über ein breites Repertoire an Möglichkeiten zu verfügen. Sei es, mit Fingerspitzengefühl Ihre Finanzen zu dirigieren. Bei Aktienempfehlungen den richtigen Ton zu treffen. Oder bei der privaten Vermögensverwaltung alle Anlageformen zu einem harmonischen Ganzen zusammenzufügen. Immer können Sie Ihre Aufmerksamkeit den schönen Dingen des Lebens widmen – und sich auf das Urteil unserer professionellen Berater verlassen.

► Die BHF-BANK hat sich durch langjährige, erfolgreiche Vermögensverwaltung das Vertrauen einer anspruchsvollen Klientel erworben. Und ist dafür nicht selten mit einer Zugabe belohnt worden.

► Sprechen Sie uns für weitere Informationen oder einen Beratungstermin an. BHF-BANK Niederlassung Frankfurt, Carl-Anton von Saurma-Jeltsch, Neue Mainzer Straße 74, 60302 Frankfurt am Main, Tel. (069) 7 18-31 50, Fax (069) 7 18-31 31, Internet: <http://www.bhf-bank.com>



BHF-BANK



Collection La Création
Armband in Massivgold
mit unsichtbarer Schließe.

Photo: H. GISSINGER

Goethestraße 11, 60313 Frankfurt/M., Telefon 0 69/28 44 66