



Frankfurter
Museums-Gesellschaft e.V.

Spielzeit 1999/2000

Alte Oper Großer Saal

1. Sonntags-Konzert

19. September 1999, 11 Uhr

1. Montags-Konzert

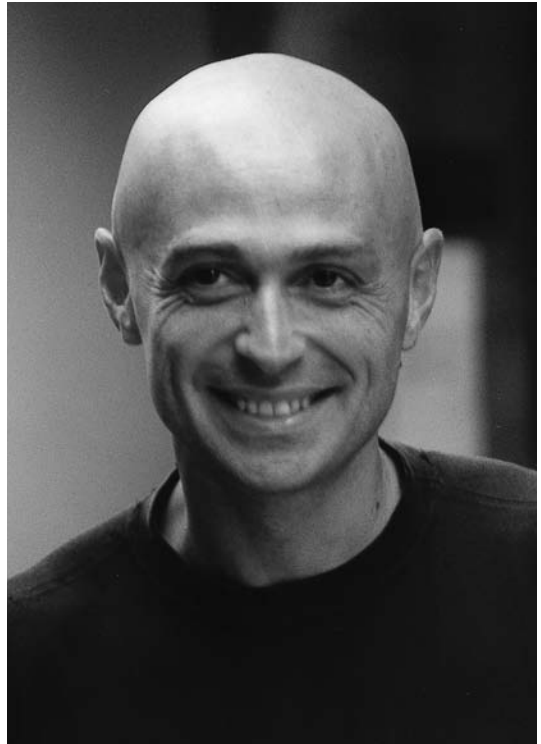
20. September 1999, 20 Uhr

Frankfurter
Museumsorchester

Paolo Carignani
Dirigent

Liebe Mitglieder und Abonnenten, liebe Freunde unserer Konzerte,

wir freuen uns sehr, den neuen Künstlerischen Leiter der Museumskonzerte, Herrn Paolo Carignani begrüßen zu können. Zum ersten Mal in der Geschichte der Frankfurter Museums-Gesellschaft obliegt die Leitung einem Italiener, der bislang nicht nur beachtenswerte Erfolge verzeichnen konnte, sondern sicherlich auch am Beginn einer großen Karriere steht. Dies belegen seine jüngsten Dirigate an der Wiener Staatsoper, der Bayerischen Staatsoper, der Deutschen Oper Berlin, am Teatre del Liceu Barcelona, an den Opernhäusern in Zürich und Toulouse sowie beim Concert-



gebouw Amsterdam, die alle Begeisterung hervorriefen und zu sofortigen Wiedereinladungen führten. Wir versprechen uns daher Konzerte auf höchstem Niveau und von besonderem Reiz. Die fünf Konzerte, die Paolo Carignani in seiner ersten Frankfurter Spielzeit dirigieren wird, zeichnen sich insbesondere durch die Kombination von weniger bekannten Kompositionen mit Werken des Standard-Repertoires aus. Generell und als Italiener selbstverständlich widmet er sich gerne dem Œuvre Verdis, das einen Schwerpunkt im nächsten (Verdi-)Jahr sein wird.

Wir sind der Überzeugung, daß uns ein abwechslungsreiches Programm erwartet, das bei unserem kundigen Publikum auf breite Zustimmung stoßen wird.

Richard Strauss

1864–1949

Aus Italien op. 16

1. Auf der Campagna: Andante
2. In Roms Ruinen: Allegro molto con brio
3. Am Strande von Sorrent: Andantino
4. Neapolitanisches Volksleben: Allegro molto

– Pause –

Luciano Berio

geb. 1925

Eindrücke für Orchester

Ottorino Respighi

1879–1936

Pini di Roma

1. Die Pinien der Villa Borghese
2. Pinien bei einer Katakombe
3. Die Pinien auf dem Janiculum
4. Die Pinien der via Appia

Frankfurter Museumsorchester

Paolo Carignani *Dirigent*

Einführungsvorträge:

Paul Bartholomäi

Sonntag, 19. September 1999, 10.15 Uhr

Mozart-Saal

begrenzte Platzanzahl

Montag, 20. September 1999, 19.15 Uhr

Mozart-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.

Die Werke, mit denen sich Paolo Carrignani bei Ihnen, verehrtes Konzertpublikum, in seinem ersten Sinfoniekonzert als neuer künstlerischer Leiter der Museumskonzerte vorstellt, sind eng mit seiner italienischen Heimat verbunden. Zeigen sie im Falle Respighis und Strauss' eindrucksvoll, wie groß die Faszinationskraft war, die das Land der römischen Antike auf Komponisten und Musiker gleich welcher Nationalität immer wieder ausgeübt hat, so gewährt die Orchesterkomposition „Eindrücke“ von Luciano Berio die Bekanntschaft mit einem zentralen Werk der neuesten italienischen Musikgeschichte.

Richard Strauss: „Aus Italien“ op. 16

Die Beziehung zwischen Italien auf der einen und Mittel- bzw. Westeuropa auf der anderen Seite bildet seit der Renaissance eine zentrale kulturelle Achse, ohne die die Geschichte der abendländischen Musik zweifellos in ihren wesentlichen Zügen vollständig anders verlaufen wäre. Zumal die Entwicklung der Instrumentalmusik im 17. und 18. Jahrhundert ist ohne das Spannungsverhältnis zwischen den italienischen Komponisten und den „oltremonte“ („jenseits der Berge“) arbeitenden Kollegen nicht vorstellbar. Trotz der um diese Zeit unleugbaren italienischen Dominanz darf freilich nicht über-

sehen werden, daß beide Regionen in hohem Maße aufeinander angewiesen waren. So entscheidend die Triosonaten und Concerti Grossi Arcangelo Corellis, die Solokonzerte Antonio Vivaldis oder die Sinfonien Giovanni Battista Sammartinis das musikalische Leben der „Kulturhauptstädte“ Paris, London und Wien befruchteten, so sehr waren die italienischen Komponisten doch auch von der Wertschätzung der nördlichen Metropolen abhängig: Italien selbst bot trotz – oder vielleicht auch gerade wegen – der unangefochtenen Vorrangstellung von Oper und Kirche nur wenig Raum für die Entwicklung und Pflege einer autonomen Instrumentalmusik.

Auch als die italienische Musik im 19. Jahrhundert zumindest im deutschsprachigen Raum allmählich an Faszinationskraft verlor (und gerade von richtungsweisenden Komponisten wie etwa Schumann und Wagner mit unverhohlener Verachtung gestraft wurde), blieb Italien doch als wichtiger Bezugspunkt erhalten: Nicht die musikalischen Errungenschaften, sondern die historische Größe und die malerische Schönheit des Landes sowie die natürliche Schlichtheit seiner Bewohner waren es nun, die die Phantasie der nördlichen Komponisten, angefangen von Mendelssohn („Italienische Sinfonie“) bis hin zu Tschaikowsky („Capriccio italiano“, „Souvenir de Florence“), beflügelten. Waren die Musiker in den

Jahrhunderten zuvor zur Vervollkommnung ihres kompositorischen Handwerks gen Süden gereist, so erhofften sie sich nun – so zumindest formulierte es Franz Joseph Strauss, der 1. Waldhornist des Münchener Hoforchesters, in einem Brief an seinen Sohn Richard – von den „großartigen Naturschönheiten“ die Vermittlung „seelischer Eindrücke, welche bei Dir auf Deine musikalischen Gedanken einwirken werden, welche sich dann in großen, breiten Gedanken äußern.“

Der Sohn scheint sich diesem Erwartungshorizont keineswegs verschlossen zu haben. Am 11. Mai 1886 schrieb er „aus Italien“ an seine Mutter die folgenden bemerkenswerten Zeilen:

Liebste Mama!

Ich komponiere auch
viel
in C-Dur
in A-Dur

Habe heute einen sehr schönen Tag in Rom verlebt, das noble, stolze, in seinen antiken Teilen melancholische Rom berührt mich doch sympathischer als wie das Rom an Naturschönheit weit überlegene Neapel. Man wird des Treibens in Neapel müde. – Nachdem ich heute Lenbach besucht habe, mit dem ich heute abend zusammen sein werde, ging ich ins Pantheon (zum fünften Male), in die Galerie Colonna und machte am Nachmittag eine herrliche Fahrt weit in die Campagna hinein auf der Via Appia (der antiken Gräberstraße), danach bummelte ich auf dem Forum Romanum herum, bestieg das Colosseum, kurzum bin kreuzvergnügt. Morgen werde ich, wenn das Wetter gut bleibt, nach Tivoli fahren. Adieu, herzliche Grüße an Dich, Papa, Hanna, Pschorrs, Thuille, Levi usw. R.

in G-Dur

in c-moll
natürlich
auch ein
bißchen

Abgesehen von der Tonart c-Moll, die anscheinend den daheimgebliebenen Münchner Verwandten, Lehrern und Freunden galt, weist der hier angegebene Tonartenplan exakt auf das Orchesterstück „Aus Italien“ hin, das der junge Komponist zwischen Juni und Oktober desselben Jahres komponieren sollte. Und mehr noch: Nicht nur die Wahl der Tonarten, sondern auch die im Brief mit diesen verknüpften Lokalitäten entsprechen den ersten drei Teilen des insgesamt viersätzigen Werkes, das der Komponist bald nach seiner Rückkehr unter dem Untertitel „Sinfonische Fantasie“ veröffentlichte. Der erste Satz („Auf der Campagna“) steht in G-Dur, der zweite („In Roms Ruinen“) in C-Dur, der dritte weist durch seine Ortsangabe („Am Strande von Sorrent“) auf Neapel hin und steht in A-Dur. Die erstaunliche Fähigkeit, äußere Eindrücke musikalisch zu erleben, ist für den Komponisten Strauss, der in späteren Jahren bereits beim ersten Durchlesen eines Opernlibrettos Ton- und Taktarten an den Rand notierte, äußerst charakteristisch und wirft ein interessantes Licht auf seine schroffe Ablehnung des Begriffs „absolute Musik“. Auch wenn jüngere Untersuchungen gezeigt haben, daß auch die vermeintlich programmatisch konzipierten Tondichtungen oftmals einem autonom-musikalischen Formplan unterliegen (und nicht selten erst nachträglich

mit einem Programm versehen wurden), zeigt dieser Brief doch eindrucksvoll, wie stimulierend außermusikalische Vorstellungen und Bilder auf die künstlerische Phantasie des Komponisten eingewirkt haben.

Inwieweit der *genius loci* sich in der Faktur des Werkes konkret niedergeschlagen hat, inwieweit sich also italienische Einflüsse in Melodik und Harmonik benennen lassen, läßt sich mit Ausnahme des neapolitanischen Volksliedzitats im Schlußsatz nur schwer sagen. Sowohl der schwungvolle melodische Gestus als auch das reiche Orchesterkolorit können gleichermaßen als Indiz für eine bewußt gesuchte „italianità“ bzw. als Ausdruck der unverwechselbaren Strauss'schen Physiognomie gedeutet werden.

Wie in den meisten seiner Frühwerke verzichtet Strauss auch in „Aus Italien“ auf allzu deutliche Anklänge an die alterierten Chromatismen der Wagnerschen Tonsprache. Obwohl er mit den Entdeckungen der spätromantischen Harmonik wohlvertraut ist und sie mit sicherem Gespür einzusetzen weiß, bleibt er in melodischer Hinsicht nahezu durchweg der Diatonik verpflichtet. Wenn es in diesem Werk dennoch viele Partien gibt, die den späteren „Tondichter“ Strauss vorausahnen lassen, so hängt dies weniger mit etwaigen melodischen und harmonischen Kühnheiten zusammen als vielmehr mit einer hochentwickelten Instrumentations-

Anzeige Hofmeister
Film liegt vor!
126 x 45 mm

Anzeige Lorey
Film liegt vor
126 x 45 mm



Steinweg 7 - Passage

kunst, die auch scheinbar konträre Instrumentalfarben virtuos miteinander zu verbinden weiß und die in ihrer subtilen Auffächerung des Streicherapparates impressionistische Klangvaleurs vorwegnimmt. Es verwundert angesichts der in sich bewegten Klangflächen des dritten Satzes nicht, daß Claude Debussy, der Schöpfer von „La mer“, von dem Strauss'schen Jugendwerk begeistert war.

Der Untertitel „Sinfonische Fantasie“ signalisiert bereits, daß die traditionellen sinfonischen Formstrukturen in „Aus Italien“ nur ansatzweise vorzufinden sind. Am ehesten gemahnen noch der zweite und dritte Satz mit ihrer deutlich erkennbaren Dreiteiligkeit an die klassischen Vorbilder „Scherzo“ und „langsamer Satz“. Der erste Satz hingegen läßt sich kaum als genuin sinfonischer „Kopfsatz“ verstehen. Obwohl er rudimentär einen Gegensatz von Einleitung und eigentlichem Hauptsatz erahnen läßt und überdies sogar am Ende die Andeutung einer Reprise aufweist, verbietet doch das langsame Grundtempo jeden Gedanken an traditionelle Formkategorien. Somit bewegt sich „Aus Italien“ an der Schwelle zur Idee der Tondichtung, der sich Strauss mit seinem „Don Juan“ nur wenige Jahre später leidenschaftlich und vehement verschreiben sollte.

Der überwältigende Erfolg der von den Berliner Philharmonikern bestrittenen Uraufführung (der Komponist selbst

hatte die Leitung übernommen) darf freilich nicht darüber hinwegtäuschen, daß manche Kritiker den Komponisten als einen detailverliebten Dekorateur brandmarken und „Aus Italien“ als lärmenden Werbeprospekt für Italienreisende bezeichnen sollten – Vorwürfe, gegen die sich der Komponist in einem Brief an den Musikwissenschaftler Karl Wolff vom Januar 1889 energisch zur Wehr setzen sollte: „Bei der erschreckenden Urtheils- und Verständnislosigkeit eines großen Teils der heutigen Männer der Feder lassen sich solche [...] durch vielleicht blendende, *rein nebensächliche* Äußerlichkeiten meines Werkes über den *Inhalt* desselben täuschen, ja übersehen ihn vollständig. Dieser besteht in *Empfindungen* beim Anblick der herrlichen Naturschönheiten Roms und Neapels, *nicht Beschreibungen* derselben – ‚ein musikalischer Baedeker Süditaliens‘ bekam ich einmal zu lesen. [...] *Ausdruck* ist unsere Kunst, und ein Musikwerk, das mir keinen wahrhaft poetischen Inhalt mitzuteilen hat [...] ist für mich eben alles andere – als Musik.“

Luciano Berio: „Eindrücke“ für Orchester (1973/74)

Der Versuch, das Werk Luciano Berios auf eine griffige Formel zu bringen, fällt schwer: Wie kein zweiter Musiker seiner Generation hat sich der 1925 geborene Komponist Zeit seines Lebens auf jener Grenzscheide zwischen kompositorischem System und dessen Durchbrechung bewegt, die eine bündige Zuordnung unmöglich macht. „Eine Theorie“, so schrieb er Ende der sechziger Jahre, „kann nicht an die Stelle von Sinn und Vorstellung treten; eine einzelne analytische Handhabung kann niemals durch Polieren und Perfektionieren auf das Schöpferische hingebogen werden. Das Poetische leitet doch die Entdeckung und nicht verfahrensrechtliche Standpunkte; es ist Idee und nicht Stil.“ Die Konsequenzen dieser ästhetischen Haltung lassen sich in vielen seiner Werke direkt ablesen. Nicht die systematische, durchrationalisierte Einheitlichkeit des musikalischen Materials steht für Berio im Vordergrund, sondern die poetische Korrespondenz möglichst heterogener, vielgestaltiger Quellen. Was dies konkret bedeutet, sei im folgenden anhand des im heutigen Sinfoniekonzert erklingenden Orchesterwerkes „Eindrücke“ aus den Jahren 1973/74 kurz erläutert.

Obwohl dieses Stück eine selbständige Komposition darstellt, steht es doch in einem engen Zusammenhang mit einer

Reihe von zuvor komponierten Orchesterwerken, die mit der „Sinfonia“ für acht Stimmen und Orchester aus den Jahren 1968/69 begonnen und in den Stücken „Bewegung“ (1971) und „Still“ (1973) ihre Fortsetzung gefunden hatte. Dieses bewußte Anknüpfen an vorangegangene Werke ist unverkennbar an der Idee eines „work in progress“ orientiert: Der Komponist schafft keine gültigen Lösungen, sondern folgt unbeirrt den Problemstellungen, die die jeweils vollendeten Werke hinterließen. Das einzelne Werk stellt somit keinen in sich abgeschlossenen Organismus oder eine intakte semantische Sinneinheit dar, sondern präsentiert sich als ein offener und fluktuierender Gegenstand, an dem permanent weitergearbeitet wird.

Wie in den vorangegangenen Werken, so geht es auch in „Eindrücke“ um die Idee einer „wellenförmigen Monodie“. Im Vordergrund des musikalischen Geschehens steht ein einstimmiger melodischer Verlauf, der um lang ausgehaltene Liegetöne in jeweils unterschiedlichen Höhenlagen kreist. Der Wechsel von einer Registerlage in die nächste wird durch eine Reihe schnellerer Notenwerte angekündigt. Die jeweiligen Haltetöne werden in einer zyklischen Reihenfolge angesteuert und sind mit einem jeweils eigenen harmonischen Hintergrund verbunden. Als größtmöglichen Kontrast zu dieser Piano-Linie exponiert der Kompo-

nist scharfe, rhythmisch unregelmäßige Staccatoakzente, die aus wechselnd instrumentierten Clusterbildungen bestehen und – besonders im zweiten Teil – mitunter einen hektisch-stotternden Charakter annehmen.

Durch die wechselnden Liegeklänge entstehen unterschiedliche „harmonische Felder“, deren Statik selbst die schnellen Passagen der linearen melodischen Bewegung überwölbt. Durch diese Verfahrensweise wird die grundlegende musikalische Differenz zwischen Ruhe und Bewegung aufgelöst. Der melodische Verlauf nimmt selber einen „statischen“ Charakter an; man kann ihn – bildlich gesprochen – als einen sich in einem anderen „Aggregatzustand“ befindenden Liegeklang begreifen.

In engem Zusammenhang mit der hier kurz skizzierten Umdeutung von Bewegung in Klang steht die Tendenz zu einer auskomponierten Verräumlichung des musikalischen Ablaufs, die durch eine genau kalkulierte instrumentale Registrierung verfolgt wird. Berio trennt den großbesetzten Orchesterapparat in einzelne Binnenensembles, die sich durch gemeinsame klangliche Modelle von den jeweils anderen Gruppen abheben.

Ottorino Respighi: „Pini di Roma“

Ottorino Respighi ist hierzulande vornehmlich bekannt als der Schöpfer groß angelegter musikalischer Stimmungsbilder (neben den im heutigen Konzert erklingenden „Pini di Roma“ werden in unseren Konzertsälen auch häufig die „Fontane di Roma“ aus dem Jahre 1916 gespielt) sowie als Arrangeur älterer Musik (die Umarbeitung von altitalienischer Lautenmusik zu den Orchesterstücken „Antiche danze ed arie“ gehört zum Standardrepertoire eines jeden Kammerorchesters). Ein Blick auf die Programmgestaltung italienischer Sinfoniekonzerte zeigt allerdings, daß mit diesen Werken nur ein winziger Ausschnitt aus dem reichhaltigen Repertoire des 1879 geborenen italienischen Meisters erfaßt ist. Respighi ist einer der wenigen italienischen Komponisten der Jahrhundertwende, dessen künstlerischer Schwerpunkt *nicht* auf dem Gebiet der Oper liegt. Obwohl auch er mit einigen Bühnenwerken hervorgetreten ist, galt sein Hauptinteresse doch von Anfang an der Orchestermusik. Verstärkt wurde diese Neigung vielleicht durch einen Aufenthalt in St. Petersburg in den Jahren 1900/1901, bei dem Respighi unter anderem auch Kompositionsunterricht bei Nikolaj Rimsky-Korssakow empfing, dessen detaillierte Instrumentationslehre sein eigenes orchestrales Schaffen stark beeinflussen sollte.

Anzeige Schwinn & Starck
Film liegt vor!
126 x 59 mm

Fliesen und Bäder in jeder Tonart

Hildebrand ""

**Fliesen, Fliesenverlegung
Exklusive Bäder**

Mainzer Landstraße 229 • 60326 Frankfurt • Tel. (0 69) 75 80 07-0 • Internet: www.hildebrand.de



Blick auf den Tiberhafen an der „Ripetta“. Nach einem Gemälde von L. Vanvitelli (1700–1773). Rechts (halbverdeckt) der helle, langgestreckte Bau des Collegio Clementino mit S. Agnese im Hintergrund. Links die Fassade von S. Girolamo dei Schiavoni und der hochragende Bau des Palazzo Borghese.

Das 1926 entstandene Orchesterwerk „Pini di Roma“ ist das zweite einer unter dem Titel „Römische Trilogie“ geplanten Serie von Kompositionen, die 1916 mit den erwähnten „Fontane di Roma“ („Römische Brunnen“) begonnen hatte und 1928 durch „Feste Romane“ („Römische Feste“) beendet wurde. Wie in den beiden Rahmenwerken, so folgte der Komponist auch bei den „Römischen Pinien“ einem detaillierten, zu Beginn der Partitur niedergelegten Programm.

1) „I pini di Villa Borghese“ („Die Pinien der Villa Borghese“): „Zwischen den Pinien der Villa Borghese spielen die Kin-

der. Sie tanzen Ringelreihen, führen Militärmärsche und Schlachten auf und berauschen sich an ihrem eigenen Geschrei wie die Schwalben am Abend; dann laufen sie davon. Unvermutet wechselt die Szene...“

2) „Pini presso una catacomba“ („Pinien bei einer Katakombe“): „... im Schatten der Pinien rings um den Eingang einer Katakombe, aus deren Tiefe ein wehmütiger Gesang zu uns dringt. Er erhebt sich zu einer feierlichen Hymne und verklingt dann wieder.“

3) „I pini del Gianicolo“ („Die Pinien auf dem Janiculum“): „Ein Zittern geht

durch die Luft: in klarer Vollmondnacht wiegen sanft die Pinien des Janiculum. In den Zweigen singt eine Nachtigall.“

4) „I pini della via Appia“ („Die Pinien der Via Appia“): „Morgennebel über der Via Appia: einsame Pinien stehen Wacht in der tragischen Landschaft der römischen Campagna. Undeutlich, aber immer wieder, glaubt man den Rhythmus zahlloser Schritte zu hören. Der Dichter sieht im Geist uralten Ruhm wieder aufleben: Unter dem Geschmetter der Bucinen naht ein Konsul mit seinem Heer, um im Glanze der neuen Sonne zur Via Sacra, und zum Triumph auf’s Kapitol zu ziehen.“

Wie auch in den „Fontane di Roma“ verbindet Respighi die musikalische Schilderung des jeweiligen Ortes mit bestimmten, einander kontrastierend gegenübergestellten Situationsbeschreibungen: Spielende Kinder, laue Mondnächte und marschierende Soldaten geben jedem einzelnen Sujet ein unverwechselbares Klangkolorit. Die immense Farbigkeit der einzelnen Sätze wird nicht zuletzt durch eine musikalische Grundhaltung erreicht, die mehrfach als „vornehm eklektizistisch“ bezeichnet worden ist. Neben unverkennbar impressionistisch empfundenen Partien stehen Passagen, die unmittelbar an das Frühwerk Igor Strawinskys anzuknüpfen scheinen (das Klangbild des ersten Satzes gemahnt an die berühmte Marktszene aus dessen Bal-

lett „Petruschka“). Besonders im zweiten Satz zeigt sich auch Respighis Vorliebe für die alten Kirchentönen, deren „unverbrauchte“ klangliche Aura den Komponisten Zeit seines Lebens immer wieder fasziniert hat (ein Streichquartett trägt den programmatischen Titel „Quartetto dorico“).

Die bei deutschen Komponisten immer wieder zu beobachtende Angst vor einer allzu naturalistischen Ausmalung einzelner Stimmungsbilder scheint für Respighi kein besonderes Problem zu sein: Der Gesang der Nachtigall im dritten Satz der „Pini di Roma“ soll „live“ über ein Grammophon in den Konzertsaal eingespielt werden. Wer einen derartigen Effekt umstandslos als kitschig und roh verurteilen will, sollte sich freilich bewußt machen, daß dieser „canto dell’ usignolo“ formal äußerst sensibel plaziert ist: Respighi entzieht sich nämlich keineswegs der Aufgabe, dem Vogelgesang mit rein musikalischen Mitteln (einem verhaltenen Klarinettensolo) zum Ausdruck zu verhelfen. Zum Einsatz kommt die Tonbandeinspielung erst in dem Moment, in dem die Klarinettenmelodie auf einer langen Haltenote verklingt. Sie wirkt auf diese Weise weniger als eine platte Illustration denn vielmehr als aus der Ferne kommende außermusikalische Reminiszenz und verleiht der ganzen Passage eine äußerst suggestive Aura.

Dr. Wolfgang Lessing

CD-Empfehlungen

Richard Strauss: *Aus Italien* op. 16

Kempe, Staatskapelle Dresden

EMI 627-764 350-2

Luciano Berio, *Eindrücke für Orchester*

Boulez, Orchestre National de France

Teldec 2292 45 228-2

Ottorino Respighi, *Pini di Roma*

Muti, Philadelphia Orchestra

EMI 567-747316-2

EMI 521-569 826-2

Ozawa, Boston Symphonie Orchestra

DG 415 846-2



**Familienkonzerte
Gesprächskonzerte
Altenheimkonzerte
Einführungsvorträge**

Unterstützen Sie diese Projekte
Werden Sie Mitglied bei der
Frankfurter Museums-Gesellschaft e.V.

Frankfurter Museums-Gesellschaft e.V.

Goethestraße 25
60313 Frankfurt am Main
Telefon (069) 28 14 65
Telefax (069) 28 94 43

Anzeige
Kaus & Meyer
Film liegt vor!
60 x 60 mm

Das Horn ist die Seele des Orchesters (Robert Schumann)



Die Horngruppe

Nachdem das Horn durch Jahrhunderte in den Bergen den Wiederhall seiner lustigen Fanfaren geweckt und den Genossen des edlen Waidwerks als Signal gedient, ist es, umgewandelt durch die Kunst des Virtuosen und des Instrumentenbauers, eine der ausdrucksreichsten Stimmen des modernen Orchesters geworden. Als bald energische, bald sanfte, bald rohe, bald markige Stimme bildet es im symphonischen Ensemble das natürliche Bindeglied der gegensätzlichen Klangfarben von Holz- und Blechblasinstrumenten; abesondert von dem übrigen Instrumentalkörper verleiht es der einfachsten Kantilene den Reiz seiner ergreifenden Klangfarbe. Das Horn ist seinem innersten Wesen nach ein poetisches Instrument wie die Harfe und Flöte; aber seine Poesie ist noch inniger, romantischer. Kein anderes Instrument wirkt wohl so mächtig auf die Phantasie des Hörers.

(François Auguste Gevaert, Neue Instrumenten-Lehre, ins Deutsche übersetzt von Hugo Riemann, Leipzig 1887, S. 214)

2. Sonntagskonzert · 17. Oktober 1999 · 11.00 Uhr

2. Montagskonzert · 18. Oktober 1999 · 20.00 Uhr

Alte Oper, Großer Saal

Wolfgang von Schweinitz

Variationen über ein Thema von Mozart
op. 12 für großes Orchester

Wolfgang Amadeus Mozart

Klavierkonzert d-Moll KV 466

Gustav Mahler

Sinfonie Nr. 1 D-Dur

Frankfurter Museumsorchester

Emanuel Ax *Klavier*

Klauspeter Seibel *Dirigent*

1. Kammermusik-Abend

Alte Oper, Mozart-Saal

7. Oktober 1999, 20.00 Uhr

Ludwig van Beethoven

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 69/1 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 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

I. Familienkonzert · 14. November 1999 · 16.00 Uhr

Alte Oper, Mozart-Saal

Mit den Familienkonzerten „Musik für Klein und Groß“ möchten wir insbesondere Kinder und Jugendliche ansprechen und deren Interesse und Freude an „Ernster Musik“ wecken. Im Zentrum des ersten Familienkonzertes steht die Schlagzeuggruppe, die als dritte Hauptgruppe im Orchester eine wichtige Stellung im Gesamtklang des Orchesterapparates einnimmt. Doch zählt hierzu nicht nur bekanntes Instrumentarium, wie Trommel, Pauke und Xylophon, sondern auch unbekannteres Schlagzeug. Diese klangliche Vielfalt soll in unserem ersten Familienkonzert vorgestellt werden, wobei auch eine aktive Teilnahme aller Kinder und Jugendlichen zum Programmverlauf gehören wird.

Interpretin

Moderator

Babette Haag *Schlagzeug*

Paul Bartholomäi

Eine Veranstaltung der Frankfurter Museums-Gesellschaft e.V. in Kooperation mit der Alten Oper Frankfurt und freundlicher Unterstützung der Gesellschaft der Freunde und Förderer der Alten Oper Frankfurt.

Eintritt: DM 10,00 für Kinder ab 5 Jahren

DM 25,00 für Erwachsene

Endpreise

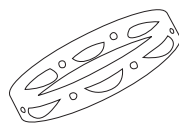
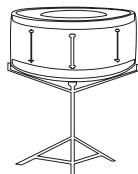
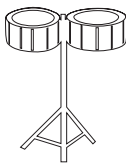
Kartenvorverkauf ab sofort:

Frankfurt Ticket GmbH – Alte Oper Frankfurt,

Opernplatz 1, 60313 Frankfurt am Main

Telefon: 069/134 04 00, Fax: 069/134 04 44

sowie bei weiteren angeschlossenen Vorverkaufsstellen.



Anzeige
BHF
(Film liegt vor)