

Frankfurter
Museums-Gesellschaft e.V.

Spielzeit 1999/2000

Alte Oper Großer Saal

3. Sonntags-Konzert

14. November 1999, 11 Uhr

3. Montags-Konzert

15. November 1999, 20 Uhr

Frankfurter
Museums-
orchester

Dunja Simic Sopran

Nidia Palacios Mezzosopran

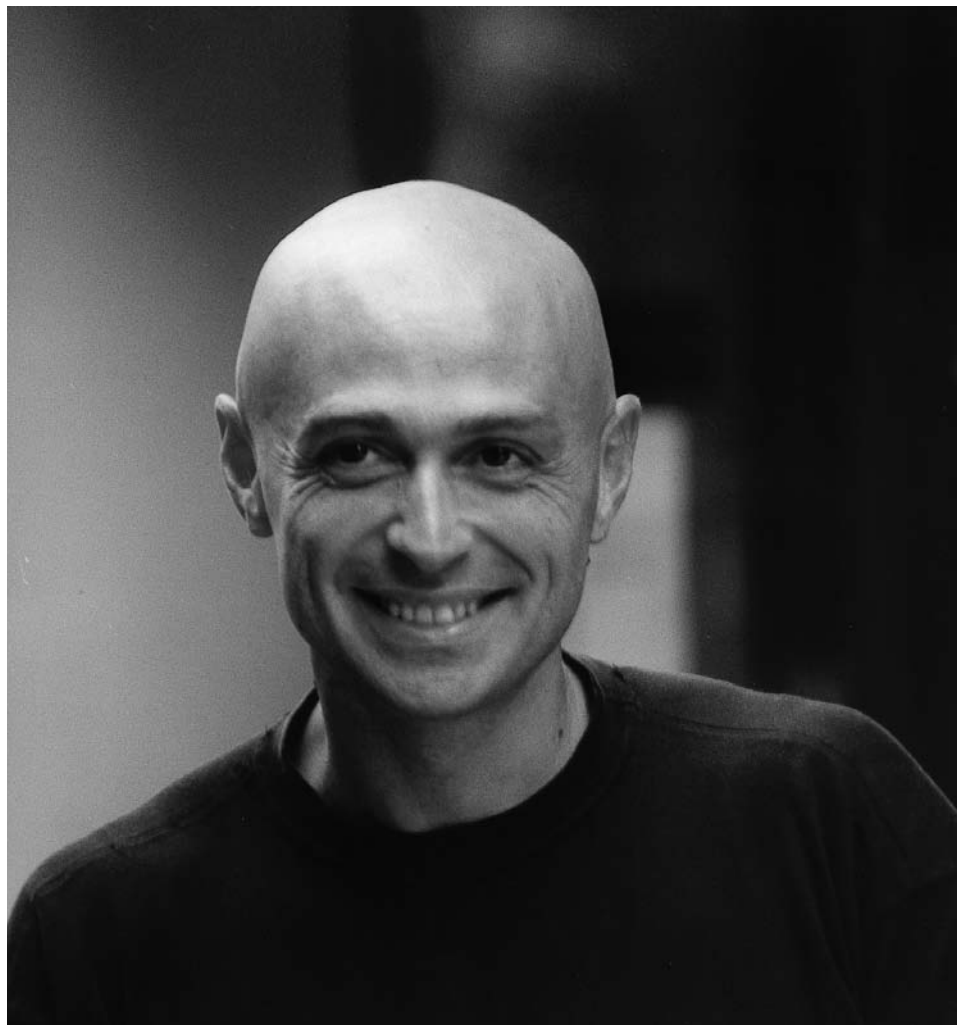
Ilya Levinsky Tenor

Andreas Macco Baß

Figuralchor Frankfurt
Frankfurter Singakademie

Paolo Carignani

Dirigent



Paolo Carignani

Luigi Cherubini

1760 – 1842

Sinfonie D-Dur

- Largo
- Larghetto cantabile
- Minuetto (Allegro non tanto)
- Allegro assai

– Pause –

Gioacchino Rossini

1792 – 1868

Stabat mater

1. Introduzione
2. Aria
3. Duetto
4. Aria
5. Coro e Recitativo
6. Quartetto
7. Cavatina
8. Aria e Coro
9. Quartetto
10. Finale

Dunja Simic *Sopran*

Nadia Palacios *Mezzosopran*

Ilya Levinsky *Tenor*

Andreas Macco *Baß*

Figuralchor Frankfurt

Einstudierung: Alois Ickstadt

Frankfurter Singakademie

Einstudierung: Karl Rarichs

Frankfurter Museumsorchester

Paolo Carignani *Dirigent*

Einführungsvorträge:

Paul Bartholomäi

Sonntag, 14. November 1999, 10.15 Uhr

Mozart-Saal

begrenzte Platzanzahl

Montag, 15. November 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.

Luigi Cherubini: Sinfonie D-Dur

Luigi Cherubini zählt zweifellos im deutschsprachigen Kulturkreis zu den meist eher genannten als gekannten Komponisten. Auch wenn sich Musiker und Wissenschaftler in den vergangenen Jahren mit ihm und anderen Komponisten der napoleonischen Ära (etwa Halévy, Boieldieu, Méhul und Spontini) verstärkt auseinandergesetzt haben, bleibt sein umfangreiches Œuvre doch, abgesehen vielleicht von den großen geistlichen Chorwerken wie etwa dem c-Moll Requiem, nach wie vor eine weitgehende terra incognita. Wie stiefmütterlich sein Schaffen außerhalb Frankreichs noch in jüngster Zeit rezipiert wurde, mag die Tatsache belegen, daß die heute erklingende D-Dur Sinfonie aus dem Jahre 1815 im führenden deutschsprachigen Musiklexikon fälschlicherweise unter dem Titel „Sinfonie d-moll [!] für Streich[!]orchester“ aufgeführt wird. Diese offensichtliche Ignoranz überrascht gerade bei einem Komponisten, den Joseph Haydn emphatisch-liebevoll seinen „Sohn“ und Ludwig van Beethoven nicht minder enthusiastisch den „ersten unter den Zeitgenossen“ genannt hat. Und auch die folgenden Komponistengenerationen zollten dem 1760 in Florenz geborenen Meister uneingeschränkten Respekt. Der junge Franz Schubert und der reife Louis Spohr nahmen ihn dezidiert zum „Muster“,

Carl Maria von Weber und Robert Schumann wurden nicht müde, seine Ausdrucksintensität und Satzkunst zu rühmen. Einzig Hector Berlioz nahm, möglicherweise aus persönlichen Motiven, eine distanzierte Haltung ein, wurde hierin aber ausgerechnet von Richard Wagner kritisiert, der es bedauerte, daß Berlioz es versäumt habe, seine „Romeo und Julia“-Vertonung Cherubini vorzulegen, um sie von einer „starken Zahl entstellender Unschönheiten entladen“ zu lassen.

Cherubini erhielt bei seinem Vater, dem „maestro al cymbalo“ im Teatro de la Pergola in Florenz, seinen ersten Musikunterricht und wurde bereits drei Jahre später Schüler des als berühmt ausgewiesenen Kontrapunktikers Bartolomeo Felici. Mit 13 Jahren komponierte er seine erste Messe; kurze Zeit später wechselte er nach Bologna, um bei Giuseppe Sarti, einem Schüler des großen Kompositionslehrers Padre Martini Kontrapunkt und, was im 18. Jahrhundert noch durchaus ungewöhnlich war, Analyse von Werken alter Meister zu studieren. Nach einem kürzeren England-Aufenthalt ließ er sich 1786 in Paris nieder, wo er, mit geringfügigen Unterbrechungen, sein weiteres Leben bis zu seinem Tode im Jahre 1842 verbringen sollte. Wie schon zuvor in England und Italien widmete er sich in den ersten beiden Jahrzehnten seiner französischen Zeit vor allem der Oper; zu seiner kompositorischen Arbeit trat je-

doch schon bald die pädagogische hinzu: als führendes Mitglied des neugegründeten „Conservatoire de Musique“ avancierte er zu einem der führenden Kompositionslehrer Frankreichs. So anerkennend sein musikalisches Schaffen bereits in jungen Jahren von Kollegen und Publikum aufgenommen wurde, so langwierig war doch Cherubinis Weg zum bedeutendsten und einflußreichsten französischen Komponisten seiner Zeit; als Grund für die nur langsam wachsende Popularität seiner Musik wird in der Literatur immer wieder die Antipathie Napoleon Bonapartes gegen Person und Werk Cherubinis genannt. In seinem 1842 veröffentlichten Essay über Cherubini hat Hector Berlioz diese in der Tat seltsam anmutende Abneigung mit folgenden Hinweisen zu erklären versucht: „Man behauptet, der Componist habe einmal gegen den ersten Consul mit einer bei solchen Gelegenheiten leicht begreiflichen Lebhaftigkeit geäußert: ‚Bürger Consul! befassen Sie sich damit, Schlachten zu gewinnen, und lassen Sie mich meinen Beruf ausüben, auf den Sie sich nicht verstehen.‘ Ein andermal, als ihm Napoleon seine Vorliebe für ‚monotone‘ Musik, nämlich für solche, die ‚ihn sanft wiegte‘ gestand, soll Cherubini mit mehr Feinheit als Laune erwidert haben: ‚Ich verstehe, Sie ziehen diejenige Musik vor, welche Sie nicht hindert, an Staatsangelegenheiten zu denken!‘ Dergleichen

Antworten sind Cherubinis Charakter und Richtung ganz entsprechend, und jedenfalls ist soviel gewiß, daß Napoleon unaufhörlich seine Eigenliebe durch ungemessenes Lob zu verletzen suchte, welches er bei allen Gelegenheiten in Cherubinis Gegenwart für Paisiello und Zingarelli in Bereitschaft hatte. Hierbei behandelte er ihn als einen mittelmäßigen, besondere Beachtung nicht verdienenden Tonkünstler, und sprach seinen Namen stets französisch aus, um ihm zu verstehen zu geben, daß er ihn eines italienischen Namens nicht würdig finde.“

Auch wer den Wahrheitsgehalt dieser Anekdoten in Frage stellt, wird doch nicht leugnen können, daß manche Details der Schilderung zumindest indirekt ein treffendes Bild von der Musik Cherubinis vermitteln. So sehr sich in seinen Werken immer wieder die melodische Eleganz des italienischen Opernkomponisten zeigt, so deutlich unterscheidet sich die bei ihm dominierende reichhaltige Kontrapunktik sowie die Tendenz zu schroffen und überraschenden Wendungen von der einzig dem melodiosen belcanto-Ideal verpflichteten Musik seiner Kollegen Paisiello und Zingarelli. „Sanft wiegend“ ist seine Musik höchstens stellenweise, und selbst dann beansprucht sie in ihrer satztechnischen Feingliedrigkeit und harmonischen Beweglichkeit die Aufmerksamkeit des ganzen Hörers und läßt kaum Raum für staatspolitische Er-

wägungen. Daß seine orchestral konzipierten Werke in ihrer vielschichtig aufgefächerten Faktur häufig nahezu kammermusikalisch konzipiert sind, läßt sich insbesondere an seiner einzigen Sinfonie erkennen, die 1815 im Auftrag der Londoner Philharmonischen Gesellschaft entstand. Es ist sicherlich kein Zufall, daß Cherubini dieses Werk vierzehn Jahre später für Streichquartett bearbeitete (wobei er den zweiten Satz – *Larghetto cantabile* – durch ein neu hinzukomponiertes *Adagio* ersetzte). Die Tendenz zu einem kunstvoll durchgearbeiteten, durchbrochenen Satz bild läßt in der Tat häufig eher an ein kammermusikalisches als an ein orchestrales Werk denken.

Charakteristisch für die äußerst dichte und konzentrierte Faktur ist die Eigenständigkeit des Bläserpartes, die stellenweise über die von den Wiener Klassikern geleistete Emanzipation der Harmoniestimmen noch hinausgeht. Neben zahlreichen Abschnitten (vgl. etwa den Beginn der langsamen Einleitung), in denen Streicher- und Bläserpartien kontrastierend gegenübergestellt werden, finden sich in der ganzen Sinfonie immer wieder *Tutti*passagen mit eigenständig gehaltenen Streicher- bzw. Bläserstimmen. Aber auch in den Passagen mit Stimmverdoppelungen beschränkt sich Cherubini nicht auf die traditionellen Kombinationsmöglichkeiten (etwa Celli/Kontrabässe und Fagotte oder Violinen und

Flöten), sondern besticht immer wieder durch ungewohnte Koppelungen. Charakteristisch ist hierbei insbesondere seine Neigung, Sopran- und Baßstimmen zusammen zu führen; die etwa an einer Stelle des ersten Satzes versuchte Verbindung von Fagott, Flöte und Viola läßt eine ganz eigene, poetische Klangfarbe entstehen, die durch den „natürlichen“ Klang einer isolierten Instrumentengruppe nicht zu erzielen wäre.

Daß polyphone Gestaltung und gesanglich-opernhaftes Melos nicht notwendig einander ausschließende Gegensätze sein müssen, zeigt das kantable Seitenthema des Kopfsatzes, das streng kanonisch geführt ist und überdies auch noch durch Imitationsfiguren von Fagott und 2. Violine bereichert wird.

Wie in vielen großen Werken Haydns und Mozarts, so läßt sich auch in Cherubinis D-Dur Sinfonie das deutliche Bestreben einer Vermeidung regelmäßig gebauter, geradtaktiger Periodik erkennen. Gerade die gesanglichen Abschnitte der Sinfonie sind von einer auffallenden metrischen Unregelmäßigkeit und verzichten überdies auf kadenzierende Schlußwendungen: das a-Moll Seitenthema des Kopfsatzes umfaßt 13 Takte, das Hauptthema des langsamen Satzes setzt sich aus einer 9- und einer 11-taktigen Phrase zusammen.

Der zupackende Charakter des „Minuettos“ läßt kaum noch Ähnlichkeiten

Anzeige Hofmeister
Film liegt vor!
126 x 45 mm

Anzeige Lorey
Film liegt vor
126 x 45 mm



Steinweg 7 - Passage

mit einem entspannenden Tanzsatz erkennen, sondern gemahnt in seinen metrischen Verschiebungen weit eher an die Menuette und Scherzi Beethovens. Von einer besonderen Wirkung ist zweifellos das Trio mit seinen skurrilen Achtelrepetitionen in den Holzbläsern.

Das Finale setzt auf einem orgelpunktartig geführten Ostinato ein, das die beherrschende rhythmische Substanz des Satzes formuliert. Dieses insistierende rhythmische Modell vermittelt – auch hier liegt ein Vergleich mit manchen Schlußsätzen Beethovens nahe – zwischen den gegensätzlichen Charakteren des ersten und zweiten Themas und verleiht dem Satz seinen energiegeladenen Charakter.

Gioacchino Rossini: „Stabat mater“

Wir haben die dritte Aufführung erreicht. Die Begeisterung kann man unmöglich beschreiben. Nach der letzten Probe, der Rossini bei hellem Tageslicht beiwohnte, wurde er mit lauten Zurufen von mehr als 500 Leuten nach Hause begleitet. Das Gleiche ereignete sich unter seinen Fenstern nach der Premiere, obgleich er gar nicht in seinem Zimmer war, und gestern wiederholte es sich nochmals. (Gaetano Donizetti über die Bologneser Erstaufführungen des „Stabat mater“ am 18., 19., und 20. März 1842).

Es dürfte wenige Komponisten geben, deren Werke zu Lebzeiten eine ähnliche Welle der Begeisterung ausgelöst haben, wie sie Gioacchino Rossini spätestens seit den 1820er Jahren zuteil wurde. Das „Rossini-Fieber“ oder der „Rossini-Taumel“ erhielt mit jeder neuen Uraufführung neue Nahrung und ergriff ganze Städte und Landstriche. Freilich wurde in eben dem Maße, in dem man Rossini in Italien und Frankreich zum „Napoleon der Musik“ stilisierte, vor allem im deutschsprachigen Raum die skeptische Frage laut, was von einem Komponisten, der eine derartige Massenhysterie auszulösen imstande war, denn eigentlich zu halten sei. Ganz im Einklang mit einer verstärkt national orientierten Kunst- und Musikgeschichtsschreibung wurde Rossini polemisch gegen Beethoven ausgespielt und als Musterbeispiel einer Ernst und Tief-

gang entbehrenden Seichtheit denunziert. Dieser plötzlich und heftig einsetzende Kampf zweier inkommensurabler „Kulturen der Musik“ fand in der polaren Gegenüberstellung von Verdi und Wagner gegen Ende des Jahrhunderts eine würdige Fortsetzung und ist selbst heute noch mitunter – wir können nur hoffen in seinen letzten Zuckungen – zu spüren.

Mit der vehementen Ablehnung Rossinis ging eine eigentümliche Reduktion seines umfangreichen Schaffens einher. Indem man ihn zum Inbegriff der „opera buffa“ erhob, vernachlässigte man seine Beiträge auf dem Gebiet der „ernsten“ opera seria ebenso wie seine Leistungen in der Kirchenmusik. Daß der Meister aus Pesaro neben dem epochemachenden „Il Barbiere di Siviglia“ auch – und keineswegs nur als Gelegenheitsarbeit – so bedeutende Opern wie „Otello“ (1816), „Moses in Egitta“ (1818) und „Maometto II“ (1820) schuf und mit seinem „Stabat mater“ und der späten „Petite messe solennelle“ die italienische Kirchenmusik maßgeblich befruchtete, wird selbst heute noch gerne ignoriert.

So polemisch und verkürzend die Polemik gegen Rossini von Anfang an war, so genau erspürte sie doch in ihren niveauvolleren Stellungnahmen (etwa Richard Wagners Schrift „Oper und Drama“ aus dem Jahre 1851) ein Moment seiner Musik, das sich mit den Prämissen einer am Beethovenschen Œuvre ge-

schulnten Musikvorstellung nicht vereinbaren läßt. In der Tat: Wer den Versuch unternähme, eine Arie Rossinis auf dem Klavier darzustellen und hierbei überdies noch auf alle Koloraturen verzichtete, könnte leicht dem Eindruck einer vollständigen Substanzlosigkeit erliegen. Wie unbeirrt wird hier doch häufig ein kleines melodisches Motiv wieder und wieder repetiert, ohne daß eine noch so kleine motivische Konsequenz daraus erwüchse. Aber gerade der Verzicht auf das, was in der Musik Beethovens „motivische Entwicklung“ genannt wird, trägt bei einer gelungenen Interpretation zu dem mitreißenden, mitunter orgiastische Züge annehmenden Wirbel bei, den Rossinis Musik auslösen kann. Diese bei ihm immer wieder zu beobachtende Fokussierung der Musik auf ihre Wirkung als „äußerlich“ abzuqualifizieren, führt zu einer letzten Endes unfruchtbaren Verabsolutierung von ästhetischen Normen, die außerhalb ihres Kulturkreises kaum Geltung beanspruchen können.

Daß das Phänomen Rossini nicht nur als Gegensatz zweier unterschiedlicher Kulturkreise, sondern darüber hinaus auch vor dem Hintergrund eines tiefgreifenden Generationenkonfliktes beurteilt werden muß, zeigt sich insbesondere, wenn man Rossinis „Stabat mater“ mit dem c-Moll-Requiem Luigi Cherubinis aus dem Jahre 1836 vergleicht. Während Cherubinis hochbedeutende Komposi-

tion trotz einer unverkennbar „italienisch“ inspirierten Melodik über weite Strecken polyphon gearbeitet ist (und damit an die große Tradition der italienischen Musik anknüpft), finden wir bei Rossini nur an einer einzigen Stelle des Werkes (im Finale Nr. 10) eine kontrapunktisch gearbeitete Passage. In den anderen Teilen dominiert entweder ein opernhafter Arien- oder ein harmonisch-expressiver a-capella-Stil. Die Unbekümmertheit, in der verschiedene Stile und Stilhöhen hier nebeneinander versammelt sind, ist weniger ein Zeichen ästhetischer Willkür als vielmehr der Ausdruck einer nachlassenden Bindungskraft eines eigenständigen Kirchenstils. Und so ist denn auch der erwähnte imitatorische Abschnitt im Finale weniger unter dem Aspekt eines originären Ausdrucksmittels denn vielmehr als Reminiszenz an eine vergangene klangliche Aura zu bewerten.

Die sicherlich extrem zu nennende stilistische Vielfalt dieses Werkes ist wohl teilweise auch entstehungsgeschichtlich bedingt: Rossini komponierte 1831 die Nummern 1, 5, 6, 7, 8 und 9 im Auftrag des spanischen Staatsrates Manuel Fernandez Varela, verfiel dann aber einer hartnäckigen Krankheit, die ein Fortführen der Komposition unmöglich machte. Da Varela auf einer Beendigung hartnäckig bestand, beauftragte der Komponist seinen Schüler Giovanni Tadolini (1793–1872) mit der Fertigstellung der

noch fehlenden Teile. In dieser Koproduktion wurde das Werk 1832 (freilich unter Rossinis alleinigem Namen) publiziert. Erst neun Jahre später machte er sich daran, die von Tadolini ausgeführten Abschnitte durch eigene Kompositionen zu ersetzen.

Deutlich läßt sich in diesem späteren Arbeitsstadium das Bemühen erkennen, an die früheren Teile anzuknüpfen. Um einen Bogen zu den 1831 komponierten Abschnitten zu spannen, greift Rossini im Finale den Werkanfang zitatarig wieder auf. Darüber hinaus treten in vielen der späteren Stücke die etwa in der Nr. 1 zu beobachtenden chromatischen Quint- bzw. Quartabgänge abwärts auf.

Der opernhafte Zuschnitt einiger Nummern zeigt sich insbesondere an der Behandlung der Singstimmen. Sowohl der spektakuläre Gang des Tenors zum zweigestrichenen *des* in der Aria Nr. 2 als auch die virtuosen chromatischen Passagen der beiden Soprane im Duetto Nr. 3 sind innerhalb eines kirchlichen Werkes wohl eher unüblich zu nennen.

Die Popularität der Rossinischen „Stabat mater“-Vertonung steht in einem schönen Verhältnis zu der Volkstümlichkeit der „Stabat mater“-Sequenz, die sich seit dem 14. Jahrhundert besonders bei den Franziskanern einer großen Verbreitung erfreute. Freilich ist gerade die offensichtliche Beliebtheit der Rossinischen Melodien auch Gegenstand schar-

Stabat mater

1. Introduzione

Stabat mater dolorosa
juxta crucem lacrimosa,
dum pendebat filius.

Christi Mutter stand mit Schmerzen
bei dem Kreuz und weint von Herzen,
als ihr lieber Sohn da hing.

2. Aria

Cujus animam gementem,
contristatam et dolentem,
pertransivit gladius.

Durch die Seele voller Trauer,
seufzend unter Todesschauer,
jetzt das Schwert des Leidens ging.

O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
mater unigeniti!

Welch ein Weh der Auserkornen,
da sie sah den Eingebornen,
wie er mit dem Tode rang!

Quae moerebat, et dolebat,
et tremebat, dum videbat
nati poenas incliti.

Angst und Trauer, Qual und Bangen,
alles Leid hielt sie umfassen,
das nur je ein Herz durchdrang.

3. Duetto

Quis est homo, qui non fleret,
Christi matrem si videret
in tanto supplicio?

Wer könnt ohne Tränen sehen
Christi Mutter also stehen
in so tiefen Jammers Not?

Quis non posset contristari,
piam matrem contemplari
dolentem cum filio?

Wer nicht mit der Mutter weinen,
seinen Schmerz mit ihrem einen,
leidend bei des Sohnes Tod?

4. Aria

Pro peccatis suae gentis
vidit Jesum in tormentis,
et flagellis subditum.

Ach, für seiner Brüder Schulden
sah sie Jesus Marter dulden,
Geißeln, Dornen, Spott und Hohn.

Vidit suum dulcem natum
morientem desolatum
dum emisit spiritum.

5. Coro e Recitativo

Eja mater, fons amoris,
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam.

Fac ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum,
ut sibi complaceam.

6. Quartetto

Sancta mater, istud agas,
crucifixi fige plagas
cordi meo valide.

Tui nati vulnerati,
tam dignati pro me pati,
poenas mecum divide.

Face me vere tecum flere,
crucifixo condolere,
donec ego vixero.

Juxta crucem tecum stare,
te libenter sociare
in planctu desidero.

Virgo virginum praeclara,
mihi jam non sis amara:
fac me tecum plangere.

Sah ihn trostlos und verlassen
an dem blut'gen Kreuz erblassen,
ihren lieben, einz'gen Sohn.

Gib, o Mutter, Born der Liebe,
daß ich mich mit dir betrübe,
daß ich fühl' die Schmerzen dein.

Daß mein Herz von Lieb' entbrenne,
daß ich nur noch Jesus kenne,
daß ich liebe Gott allein.

Heil'ge Mutter, drück' die Wunden,
die dein Sohn am Kreuz empfunden,
tief in meine Seele ein.

Ach, das Blut, das er vergossen,
ist für mich dahingeflossen;
laß mich teilen seine Pein.

Laß mit dir mich herzlich weinen,
ganz mit Jesu Leid vereinen,
solang hier mein Leben währt.

Unterm Kreuz mit dir zu stehen,
dort zu teilen deine Wehen,
ist es, was mein Herz begehrt.

O du Jungfrau der Jungfrauen,
wollst in Gnaden mich anschauen,
laß mich teilen deinen Schmerz.

7. Cavatina

Fac, ut portem Christi mortem
passionis fac consortem
et plagas recolare.

Fac me plagis vulnerati
crucem hac inebriari
ob amorem filii.

Laß mich Christi Tod und Leiden,
Marter, Angst und bitt'res Scheiden
fühlen wie dein Mutterherz.

Mach, am Kreuze hingesunken,
mich von Christi Liebe trunken
und von seinen Wunden wund.

8. Aria e Coro

Inflammatum et accensus,
per te, virgo, sim defensus,
in die iudicii.

Fac me cruce custodiri,
morte Christi praemuniri,
confoveri gratia.

Daß nicht zu der ew'gen Flamme
der Gerichtstag mich verdamme,
sprech für mich dein reiner Mund.

Christus, um der Mutter Leiden,
gib mir einst des Sieges Freuden
nach des Erdenlebens Streit.

9. Quartetto

Quando corpus morietur,
fac, ut animae donetur
paradisi gloria.

Jesus, wann mein Leib wird sterben,
laß dann meine Seele erben
deines Himmels Seligkeit.

10. Finale

In sempiterna saecula.
Amen.

Von Ewigkeit zu Ewigkeit,
Amen.

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

3. Museumskonzert

fer Kritik geworden. In der „Realenzyklopädie für protestantische Theologie und Kirche“ aus dem Jahre 1900 ist unter dem Stichwort „Stabat mater“ von einem „strafwürdigen Einfall“ Rossinis die Rede, „zu diesem Text eine Musik zu schreiben, die demselben gerade so ansteht, wie wenn ein Maler die mater dolorosa unter dem Kreuz in einem Pariser Hofkostüm darstellen würde“.

Als größtmöglicher Kontrast zu diesem vernichtenden Gesamturteil sei abschließend Heinrich Heine zitiert, der in seinem Essay „Rossini und Mendelssohn“ als einziger Deutscher ein Einfühlungsvermögen in das Werk bewies:

„[...] das ungeheure erhabene Martyrium ward hier dargestellt, aber in den naivsten Jugendlauten, die furchtbaren Klagen der Mater Dolorosa ertönten, aber wie aus unschuldig kleiner Mädchenkehle, neben den Flören der schwärzesten Trauer rauschten die Flügel aller Amoretten der Anmuth, die Schrecknisse des Kreuztodes waren gemildert wie von tändelndem Schäferspiel, und das Gefühl der Unendlichkeit umwogte und umschloß das Ganze wie der blaue Himmel, der auf die Prozeßion von Cette herableuchtete wie das blaue Meer, an dessen Ufer sie singend und klingend dahinzog! Das ist die ewige Holdseligkeit des Rossini, seine unverwüstliche Milde [...].“

Dr. Wolfgang Lessing

Die Sopranistin **Dunja Simic** wurde in Belgrad geboren, wo sie auch ihre Gesangsbildung absolvierte und ihre ersten künstlerischen Erfolge feierte (u.a. Preisträgerin des Internationalen Gesangswettbewerbs in Belgrad). In der Folge wurde sie als festes Mitglied der Belgrader Oper engagiert; daneben erfolgte eine umfassende Konzerttätigkeit mit Werken wie Beethovens neunter Sinfonie, Mozarts Requiem und vielen slawischen Konzertpartien. Kürzlich ist Dunja Simic mit einem Jahresvertrag an die Oper Frankfurt verpflichtet worden. Ihre dunkelgefärbte lyrische Sopranstimme prädestiniert sie für das Repertoire des italienischen Belcanto und Verismo.

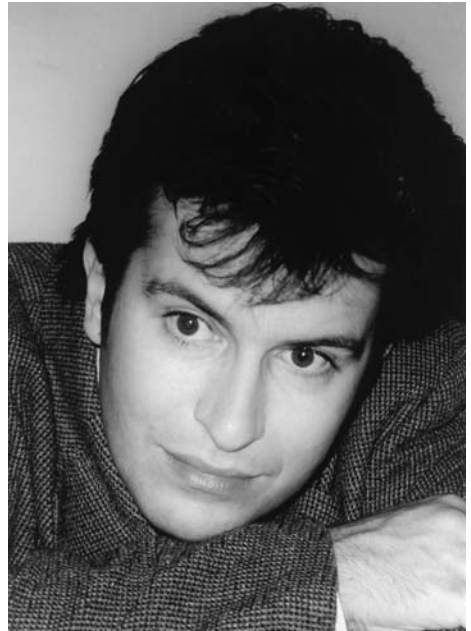


Die italienisch-argentinische Mezzo-Sopranistin **Nidia Palacios** wurde in Buenos Aires geboren, wo sie auch ihre Gesangsbildung aufnahm. Sie beendete ihre Studien an der Karlsruher Musikhochschule, nahm an zahlreichen Wettbewerben teil und wurde hierbei stets mit dem ersten Preis ausgezeichnet. 1992 gab sie mit der Krönungsmesse von Mozart ihr Europa-Debüt und hat seitdem regelmäßig in den wichtigsten Konzertsälen Europas unter namhaften Dirigenten gesungen. Seit 1993 ist Frau Palacios Ensemblemitglied des Staatstheaters Kassel. Ferner ist sie gefragter Gast an den Theatern von Wiesbaden und Saarbrücken. Ab April 2000 wird sie Ensemblemitglied der Oper Frankfurt sein.



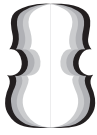
3. Museumskonzert

Der Tenor **Ilya Levinsky** wurde in Baku geboren und studierte am dortigen Konservatorium die Fächer Klavier und Gesang. 1989 gewann er den Glinka-Wettbewerb in Riga. Zwei Jahre später nahm er an den Sommer-Opernproduktionen des Israel Symphony Orchestra unter Zubin Metha teil. Als Ensemblemitglied der Komischen Oper Berlin erarbeitete er sich die Tenorpartien in zahlreichen Opern Mozarts, Rossinis und Verdis. Gastverträge führten den Künstler an die Welsh National Opera, zum Goteborg Symphony Orchestra sowie zum WDR nach Köln. In der Saison 1998/99 gab er an der Baltimore Opera sein Amerika-Debüt. Auf CD ist er unter anderem in der Rolle des Lehrers in Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth“ zu hören.



Der aus Stuttgart stammende Bassist **Andreas Macco** studierte an der dortigen Musikhochschule Schulmusik. Seine Gesangsstudien absolvierte er in Frankfurt und Wien. Nachdem er den 2. Preis im Gesangswettbewerb der Staatsoper Hannover gewonnen hatte, wurde er 1994 Ensemblemitglied am dortigen Haus. 1997 debütierte er bei den Salzburger Osterfestspielen als 1. Handwerksbursche im „Wozzeck“ unter Claudio Abbado. Im Mai 1997 gab er sein Debüt im Wiener Konzerthaus sowie 1999 an der Mailänder Scala. Mit Beginn dieser Spielzeit wechselte er ins Ensemble der Oper Frankfurt.





**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

CD-Empfehlungen

Luigi Cherubini: Sinfonie D-Dur

Renzetti/ORT-Orchester der Toscana

Arts 47 102

Gioacchino Rossini: Stabat mater

Hickox, Field, Jones, Davies, Earle, London Symphony Chor,
City of London Sinfonia

Koch 8780

Ingo de Haas – Konzertmeister



Ingo de Haas wurde 1969 in Darmstadt geboren. Seine musikalische Ausbildung erhielt er weitgehend bei Ulf Hoelscher an der Musikhochschule Karlsruhe. Den Studiengang Orchestermusik schloß er dort 1993 ab. Ein Stipendium des DAAD führte ihn anschließend für ein Jahr an die Guildhall School of Music and Drama in London, wo er bei dem renommierten Pädagogen David Takeno studierte. Während der gesamten Studienzzeit absolvierte er Kurse im Solofach und in der Kammermusik, neben anderen bei Pinchas Zukerman, Norbert Brainin, Gerhard Schulz und dem Melos-Quartett. Im Jahr 1994 kehrte er zurück in seine Geburtsstadt. In Darmstadt trat er seine erste Stelle an; er wurde Erster Konzertmeister am dortigen Staatstheater. Gleichzeitig

begann er ein künstlerisches Aufbaustudium bei Ulf Hoelscher und legte dort sein Konzertexamen mit Auszeichnung ab.

Neben seiner großen Leidenschaft, der Oper, widmet sich Ingo de Haas ebenso intensiv der Kammermusik und dem solistischen Repertoire. In beiden Bereichen führten ihn zahlreiche Konzerte durch fast alle Kontinente. Rundfunk- und CD-Aufnahmen, darunter zahlreiche Aufnahmen in Japan und Einspielungen mit namhaften Künstlern (Ulf Hoelscher gehört selbstverständlich dazu) runden seine musikalischen Aktivitäten ab. Seit dieser Spielzeit gehört Ingo de Haas als koordinierter Erster Konzertmeister neben Sebastian Hamann dem Museumsorchester an.

4. Sonntagskonzert · 12. Dezember 1999 · 11.00 Uhr
4. Montagskonzert · 13. Dezember 1999 · 20.00 Uhr
Alte Oper, Großer Saal

Maurice Ravel
 Francis Poulenc

Albert Roussel
 Maurice Ravel

Valses nobles et sentimentales
 Konzert für 2 Klaviere und
 Orchester d-Moll
 Sinfonie Nr. 3 g-Moll op. 42
Daphnis et Chloé Suite Nr. 2
 Frankfurter Museumsorchester
 Güher und Süher Pekinel *Klavier*
 Michel Plasson *Dirigent*

Liederabend anlässlich des Goethejahres 1999
Alte Oper, Mozart-Saal **25. November 1999, 20.00 Uhr**

Goethe-Gedichte im Spektrum der Vertonung klassischer, romantischer und moderner
 Komponisten

Christoph Prégardien *Tenor*
 Michael Gees *Klavier*

3. Kammermusik-Abend
Alte Oper, Mozart-Saal

Robert Schumann

Johannes Brahms

Robert Schumann

Dmitrij Schostakowitsch

13. Januar 2000, 20.00 Uhr

Fantasiestücke für Klavier, Violine und
 Violoncello op. 88

Trio für Klavier, Klarinette und
 Violoncello a-Moll op. 114

Fantasiestücke für Klavier und
 Klarinette op. 73

Klaviertrio Nr. 2 e-Moll op. 67

Trio Jean Paul und
 Wolfgang Meyer *Klarinette*

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,-.

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

2. Familienkonzert · 12. Dezember 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. Die Kunst des vierhändigen Klavierspiels bestimmt das zweite Familienkonzert. Neben vierhändigen Werken von Franz Schubert und Johannes Brahms prägen insbesondere französische Kompositionen den Programmverlauf.

Interpreten

Anthony und Joseph Paratore *Klavier*

Moderator

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 hat begonnen:
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)

Anzeige
Fest der Musik
(Film liegt vor)