



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

Spielzeit 1999/2000

Alte Oper Großer Saal

5. Sonntags-Konzert

16. Januar 2000, 11 Uhr

5. Montags-Konzert

17. Januar 2000, 20 Uhr

**Frankfurter
Museums-
orchester**

Gerhard Oppitz

Klavier

Paolo Carignani

Dirigent



Paolo Carignani

Anton von Webern
(1883–1945)

Im Sommerwind
Idylle für großes Orchester op. posth. (1904)

Arnold Schönberg
(1874–1951)

Konzert für Klavier und Orchester
op. 42 (1942)
1. Andante
2. Molto allegro
3. Adagio
4. Giocoso (moderato) – Stretto

– Pause –

Franz Schubert
(1797–1828)

Sinfonie Nr. 4 c-Moll D 417
Tragische Sinfonie (1816)
1. Adagio molto – Allegro vivace
2. Andante
3. Menuetto: Allegro vivace – Trio
4. Allegro

Gerhard Oppitz *Klavier*
Frankfurter Museumsorchester
Paolo Carignani *Dirigent*

Das Montagskonzert am 17. Januar 2000 wird „live“ vom DeutschlandRadio Berlin übertragen.

Wir bitten unser Publikum daher um Verständnis, daß pünktlichst um 20.00 Uhr begonnen wird.

Einführungsvorträge:
Paul Bartholomäi

Sonntag, 16. Januar 2000, 10.15 Uhr
Mozart-Saal
begrenzte Platzanzahl
Montag, 17. Januar 2000, 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.

Unendliche Ruhe

Anton Weberns Idylle „Im Sommerwind“

In seiner Erinnerung blieb es ein „verlorenes Paradies“, so bekannte Webern später, als sein Vater das Landgut der Familie, den Preglhof in Kärnten, aufgegeben hatte. An diesem Ort, in dieser Landschaft war die tiefe, ja geradezu mystische Naturliebe des Großstadtkindes erwacht. Im August und September 1904, wenige Wochen, bevor er den für sein ganzes weiteres Leben wegweisenden Unterricht bei Arnold Schönberg aufnahm, komponierte Anton Webern auf dem Preglhof, unter freiem Himmel, bei Wanderungen durch Felder und Wälder ein Orchesterwerk, das er nie veröffentlichen, nie in einem Konzert hören und auch niemals mit einer Opuszahl anerkennen sollte und das gleichwohl als klingendes Zeugnis seiner sensiblen Naturverbundenheit die musikhistorischen Wechselfälle überdauert hat. „Im Sommerwind“ heißt diese Komposition, benannt nach einem Gedicht des freidenkerischen Schriftstellers, Philosophen und Mitbegründers der „Freien Volksbühne“ in Berlin Bruno Wille (1860–1928), das Webern in dessen 1901 erschienenem Roman „Offenbarungen des Wacholderbaums“ entdeckt hatte, in einem Buch, das ihn in seiner philosophischen Grundanschauung von der Allbeseeltheit der Natur bestärkte.

„Alle Materie ist für sich subjektives Leben“, konnte er dort lesen. „Alles, was da ist“, so schrieb Wille, „selbst die primitiven Elemente der Materie“, hätten „Bewußtsein, Seele, Geist“. Bruno Willes Gedicht „Im Sommerwind“ entfaltet sich als wortgewaltiger und bilderreicher Hymnus auf den Sommer und seine unermeßlichen Schönheiten, das Himmelsblau, den Zug der Wolken, das strahlende Sonnenlicht, den Vogelgesang, die Düfte und den wogenden Wind, „wie Freiheitsjubel, wie Orgelchor“:

Da wird mir leicht, so federleicht!

Die dumpfig alte Beklemmung
weicht;

All meine Unrast, alle wirren
Gedanken sind im Lerchengirren –
Im süßen Jubelmeer ertrunken!

Versunken

Die Stadt mit Staub und wüstem
Schwindel!

Ertrunken

Das lästige Menschengesindel!
Begraben der Unrat, tief versenkt
Hinter blauendem Hügel.

Anton Webern hat sich von diesem ekstatischen Gedicht und von den glücklichen Sommertagen in Kärnten zu einer Musik inspirieren lassen, die noch ganz von romantischem Geist erfüllt ist, von der Suche nach einer Poesie des Geheimnisvollen und Unsagbaren, nach jenem „Zauberwort“, das die Welt zum Tönen bringt. Natürlich merkt man dieser Parti-

tur – Webern bezeichnete sie als „Idylle für großes Orchester“ – die jugendliche Begeisterung des Zwanzigjährigen für das Schaffen Richard Wagners an: der musikalische Impressionismus des „Waldwebens“ und die weihevollte Stimmung des „Karfreitagszaubers“, ja sogar Tannhäusers Preislied blieben nicht ohne Wirkung auf die empfängliche Phantasie des jungen Komponisten. Auch die Tondichtungen eines Richard Strauss haben, namentlich in den überschwenglichen Momenten, Pate gestanden bei diesem Frühwerk. Gewiß ist dies nicht der Anton Webern, wie man ihn gemeinhin kennt, der Schöpfer jener einzigartigen Stücke von aphoristischer Kürze, die er um 1910 schuf und die ja nicht zuletzt eine Reaktion waren auf die ausladende und verschwenderische Musik des Fin de siècle. Und doch bewegt sich auch ein derart opulent besetztes Orchesterwerk wie Weberns „Im Sommerwind“ am Rande der Stille: Unmerklich leise hebt es an, um am Ende wieder im Schweigen zu versinken. „Bis zu gänzlicher Unhörbarkeit“, lautet die letzte Vortragsbezeichnung. Bei allem Temperament und Kontrastreichtum sind es gerade diese Anweisungen in der Partitur – „sehr zart“, „zögernd“, „mit zartem Ausdruck“, „sehr leise und zart“, „so zart als möglich“ –, die den Charakter der Komposition bestimmen. Der tiefere Sinn erschließt sich aus Bruno Willes Gedicht: „Weißt du, sinnende Seele,/ Was

selig macht?/Unendliche Ruhe!/[...] Im Lärchenliede,/ In Windeswogen,/ In Ährenwogen! / Unendliche Ruhe/ Am umfassenden Himmelsbogen!“

Plötzlich brach Haß aus

Schönbergs Klavierkonzert op. 42

„Wenn Du eine Ahnung hättest, wie schön es hier ist! Das ist die Schweiz, die Riviera, der Wienerwald, die Wüste, das Salzkammergut, Spanien, Italien – alles ist hier auf einem Platz zusammen“, schwärmte Arnold Schönberg im November 1934 in einem Brief, den er seinem einstigen Schüler Anton Webern aus Kalifornien zusandte. Wenige Wochen zuvor hatte der 60jährige Komponist sein neues Domizil bezogen – in Hollywood! Aber die Wahl des Wohnortes, so vorteilhaft sie auch war, geschah alles andere als freiwillig. Berlin hatte Schönberg am 17. Mai 1933 verlassen, nachdem er als Kompositionslehrer an der Preußischen Akademie der Künste nicht mehr erwünscht war und ohnehin erkennen mußte, daß sich seine zehn Jahre früher gegenüber Wassily Kandinsky geäußerte Prophezeiung zu erfüllen begann: „Wozu aber soll der Antisemitismus führen, wenn nicht zu Gewalttaten? Ist es so schwer, sich das vorzustellen?“ Von der amerikanischen Ostküste wiederum, wo er 1933/34 am Malkin-Konservatorium in

Boston und New York unterrichtet hatte, vertrieb ihn das für seine Gesundheit bedrohliche Klima. So kam Schönberg nach Hollywood. „Man erwartet vielleicht, daß ich, nunmehr in einer neuen Welt, durch die Bequemlichkeiten, die sie mir bietet, reichlich entschädigt bin für den Verlust, auf den ich mich länger als ein Jahrzehnt vorbereitet habe. Wohl habe ich die Trennung von der alten Welt vollzogen, nicht ohne sie bis in die Knochen gespürt zu haben, denn ich war doch nicht darauf vorbereitet, daß sie mich sowohl heimatlos, als auch sprachlos machen werde.“

Anfang Juli 1942 begann Schönberg – mittlerweile nach Brentwood Park, West Los Angeles, umgezogen und mit der amerikanischen Staatsbürgerschaft privilegiert, ansonsten aber von wachsenden gesundheitlichen und materiellen Sorgen belastet – mit der Komposition seines einzigen Klavierkonzerts, das er bis zum Ende des Jahres fertigstellen konnte. Die Anregung verdankte er seinem Schüler, dem Pianisten, Filmkomponisten und Hollywood-Star Oscar Levant, der jedoch kein Konzert, sondern ein kurzes Stück für Klavier und Orchester erwartet hatte und zu allem Unglück noch mit Schönberg über die Honorarfrage in Streit geriet. So endete der Auftrag in einem Zerwürfnis. Es war schließlich Eduard Steuermann, Schönbergs langjähriger Weggefährte und Uraufführungs-

pianist, der das Werk am 6. Februar 1944 in New York unter der Leitung von Leopold Stokowski zum ersten Mal spielte. Das Klavierkonzert, Arnold Schönbergs Opus 42, ist auf vielschichtige Weise mit der Tradition verbunden: in Anklängen an Wienerische Musik in den Ecksätzen, sentimental und erinnerungsselig, in der spätromantisch hochgespannten Expressivität des „Adagio“, im vollgriffigen Klaviersatz, der, ebenso wie die sinfonische Verschränkung von Solopart und Orchester, an die Konzerte von Johannes Brahms gemahnt. Auch die Form des Werkes – vier Sätze in einem oder ein Satz mit vier Abteilungen: mit einleitendem „Andante“, einem abgründigen, bedrohlich-grotesken Scherzo, einem „Adagio“ und einem Rondo-Finale – verweist auf berühmte Vorbilder aus dem 19. Jahrhundert, Schuberts „Wandererphantasie“ D 760 zum Beispiel oder Schumanns Phantasie für Klavier und Orchester, den Kopfsatz des späteren Klavierkonzerts op. 54, oder auf Liszts h-Moll-Sonate. Die vier Teile oder Sätze des Schönbergischen Klavierkonzerts prägen deutlich unterschiedene Charaktere und Klangbilder aus und sind doch durch die das Werk konstituierende Zwölftonreihe in einen festen zyklischen Zusammenhang einbezogen: Einheit in der Vielfalt oder, in den Worten des Komponisten, „Ökonomie und dennoch: Reichtum“. Schönberg verfolgte in seinen Kompositionen

Anzeige Hofmeister
Film liegt vor!
126 x 45 mm

Anzeige Lorey
Film liegt vor
126 x 45 mm



Steinweg 7 - Passage

das Ziel, „der Struktur [s]einer Musik *bewußt* einen einheitlichen musikalischen Gedanken zugrunde zu legen, von dem sich nicht nur alle anderen Ideen, sondern auch die Begleitung und [...] die ‚Harmonien‘ ableiten sollten“. Und dieser einheitsstiftende und tragfähige Gedanke war – und ist im Falle des Klavierkonzerts – die Zwölftonreihe. Daß die vier Sätze des Opus 42 auch für eine autobiographische und zeithistorische Bedeutungsschicht stehen, deuten vier Überschriften an, die Schönberg in seinen Skizzen vermerkte und die er in einem Brief an Oscar Levant sogar als „Programm“ auswies: „Das Leben war so leicht,/Plötzlich brach Haß aus,/Eine ernste Lage entstand,/Aber das Leben geht weiter.“

Es sei schwer, das Klavierkonzert beim erstmaligen Hören zu verstehen, betonte Schönberg in einem Gespräch mit Alma Mahler-Werfel: „Ich brauchte selbst mindestens fünfundvierzig Proben, um mein Werk kennenzulernen!“ Alma Mahler kommentierte dieses Geständnis mit den Worten: „Ich glaube nicht, daß Beethoven eine einzige Probe brauchte, um sein eigenes Werk kennenzulernen. Dieses mathematische Hirn ist sehr weit von der Musik entfernt und führt sie doch auf fremde und neue Bahnen!“

Ein frühes Meisterwerk Schuberts Vierte Sinfonie

„Bei aller Bewunderung, die ich dem Teuren seit Jahren schenke“, erklärte Josef von Spaun wenige Wochen nach dem Tod seines Freundes Franz Schubert, „bin ich doch der Meinung, daß wir in Instrumental- und Kirchenkompositionen nie einen Mozart oder Haydn aus ihm machen werden, wogegen er im Liede unübertroffen dasteht. In dieser Art von Kompositionen hat er seinen Ruhm erreicht, den er mit niemandem teilt. Ich glaube daher, daß Schubert von seinem Biographen als Liederkompositeur aufgegriffen werden müsse.“ Lange Zeit hat sich die Nachwelt, aus Unkenntnis, Gleichgültigkeit und Vorurteil, dieser Auffassung angeschlossen und Schubert als einen begnadeten Miniaturisten gewürdigt, um ihm zugleich die Berufung für die großen und traditionsreichen Formen abzusprechen. Als Ende 1839 in Wien die ersten beiden Sätze aus der C-Dur-Sinfonie D 944 aufgeführt wurden, schob man zur Auflockerung eine Arie aus „Lucia di Lammermoor“ dazwischen, und später wurde in der Presse bemerkt, „es wäre besser gewesen dieses Werk ganz ruhen zu lassen“! In jenen Gattungen, die der als „Liederfürst“ gefeierte Komponist selbst als das „Höchste“ betrachtet hatte, sollte ihm noch auf lange Sicht die Anerkennung versagt bleiben. So dauerte es

Jahre und Jahrzehnte, ehe Schuberts Sinfonien zum ersten Mal in der Öffentlichkeit gespielt wurden. Seine Vierte Sinfonie in c-Moll D 417 beispielsweise erlebte ihre offizielle Uraufführung am 19. November 1849, Schuberts 21. Todestag, in Leipzig. Seine Erste und seine Dritte Sinfonie fanden sogar erst 1881, im Rahmen der von August Manns geleiteten ersten zyklischen Gesamtaufführung sämtlicher Schubert-Sinfonien im Londoner Crystal Palace, den Weg in den Konzertsaal.

Denn insbesondere die Bewertung der sechs frühen, im Zeitraum von 1813 bis 1818 entstandenen Sinfonien Franz Schuberts neigte – im Grunde bis in die jüngste Vergangenheit – zur Unterschätzung dieser Werke. Johannes Brahms, der in der Alten Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel (1884–1897) die Sinfonien-Bände betreute, äußerte sich im März 1884: „Ich meine, derartige Arbeiten oder Vorarbeiten sollten nicht veröffentlicht werden, sondern nur mit Pietät bewahrt und vielleicht durch Abschriften Mehre- ren zugänglich gemacht werden. Eine eigentliche und schönste Freude daran hat doch nur der Künstler, der sie in ihrer Verborgenheit sieht und – mit welcher Lust – studiert!“ Wie anders fiel dagegen das Urteil Antonín Dvořáks aus, der Ende des 19. Jahrhunderts noch eine krasse Außenseitermeinung vertrat, als er bekannte, ein „enthusiastischer Bewunderer“ des Sinfonikers Schubert zu sein,

den er „weit über Mendelssohn wie auch weit über Schumann“ stellte: „In der Originalität der Harmonien und Modulationen wie auch in seiner Begabung für die Orchesterfarben hatte Schubert keinen ihm Überlegen.“ Und dieses beträchtliche Lob bezog Dvořák keineswegs nur auf die „Unvollendete“ und die „Große“ in C-Dur, sondern auch auf die vorangegangenen Sinfonien. „Die Meisterung der Form“ habe Schubert von Anfang an beherrscht: „Dies wird durch seine frühen Sinfonien verdeutlicht, von denen er fünf vor seinem 20. Lebensjahr schrieb, die ich, je länger ich sie studiere, um so mehr bewundere. Obwohl der Einfluß von Haydn und Mozart in ihnen deutlich ist, liegt Schuberts musikalische Individualität unverwechselbar im Charakter der Melodien, in der harmonischen Progression und in vielen exquisiten Details der Orchestrierung.“ Über die c-Moll-Sinfonie des 19jährigen Schubert geriet Dvořák geradezu ins Schwärmen: „Auch Schuberts Vierte ist ein bewunderungswürdiges Werk“, befand er und zeigte sich erstaunt, „daß jemand, der so jung ist, die Kraft hatte, einem solchen tiefen Pathos Ausdruck zu geben. Im Adagio [gemeint ist das „Andante“] gibt es Akkorde, die stark an Tristans Todesqualen gemahnen; und dies ist nicht die einzige Stelle, wo Schubert uns als Prophet Wagnerischer Harmonik begegnet. Und obwohl teilweise schon von Gluck

und Mozart vorweggenommen, war er einer der ersten, die Gebrauch von einem Effekt machten, dem Wagner und andere moderne Komponisten viele ihrer schönen Orchesterfarben verdanken – die Verwendung der Blechinstrumente nicht für Lärm, sondern weich gespielt, um reiche und warme Farben zu erlangen.“

Um den Schubertschen Jugendsinfonien gerecht werden zu können, sollte man unbedingt wissen, unter welchen Voraussetzungen und aus welchen Anlässen diese frühen Partituren komponiert worden sind. Nicht für eine professionelle und öffentliche Konzertunternehmung schrieb Schubert sie, sondern – im Falle der Ersten und vielleicht auch noch der Zweiten Sinfonie – für das Orchester des Wiener Stadtkonvikts und – ab der Dritten – für jenes Amateur-Orchester musikliebender Kaufleute und Beamter, das aus den Quartett-Übungen der Familie Schubert hervorgegangen war und das sich zunächst bei einem befreundeten Geschäftsmann, ab Ende 1815 dann in der Wohnung des Geigers und Konzertmeisters Otto Hatwig regelmäßig versammelte. Schubert selbst wirkte bei diesen Zusammenkünften als Bratscher mit, sein Bruder Ferdinand spielte bei den ersten Violinen. Und mit Begeisterung nutzte Schubert das Musizieren in dieser privaten und geselligen Atmosphäre, vor Freunden und Verwandten, als eine dankbare Gelegenheit, sich ungezwungen ei-

ner Gattung stellen zu können, die durch Haydn, Mozart und Beethoven auf eine für junge Komponisten wahrlich einschüchternde und entmutigende Höhe gelangt war. 1813 hieß es in der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung“, es sei „beynahe unmöglich, noch etwas durchaus Neues“ auf dem Gebiet der Sinfonik zu schaffen: „Versuche, hierin eine neue Bahn brechen zu wollen, möchten daher wol für jeden, der nicht an Genie und Kenntnis zugleich grösser ist, als jene Männer, (und wer ist das jetzt?), eben so schwierig, als gefährlich seyn. Es ist daher sehr natürlich [...], dass neuere Komponisten in diesem Fache, die nicht von Dünkel und Sucht nach erkünstelter Originalität eingenommen sind, hierin der Bahn jener trefflichen Vorbilder zu folgen suchen.“

Der junge Franz Schubert hat diesen Grundsatz ganz selbstverständlich beachtet, und das Studium der Kompositionen Haydns und Mozarts, die ihm seit seiner aktiven Zeit als Geiger im Konviktsorchester bestens vertraut waren, ist in den frühen Sinfonien nicht zu überhören – wie sollte es auch anders sein! Und doch fallen zugleich die eigenen, charakteristischen, oft schon unverwechselbaren Weisenszüge seiner Musik auf, die auch in der „Bahn jener trefflichen Vorbilder“ niemals epigonal und unoriginell geriet. Die im April 1816 komponierte Vierte Sinfonie etwa scheint mit der Wahl der Ton-

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

Fliesen und Bäder in jeder Tonart

Hildebrand ""

Fliesen, Fliesenverlegung
Exklusive Bäder

art c-Moll und dem von Schubert auf dem autographen Titelblatt notierten Zusatz „Tragische“ den Vergleich mit dem Beethoven der „Coriolan-Ouvertüre“ und der Fünften Sinfonie nahezulegen. Aber bereits in diesem frühen Stadium der „Vorarbeiten“ ist die fundamentale Ungleichheit der beiden so verschiedenen Komponisten unverkennbar. Anders als der „Architekt“ Beethoven komponiere Schubert, so hat Alfred Brendel gesagt, wie ein „Schlafwandler“: „Nicht graziöse oder grimmige Vernunft lenkt die Vorgänge; sie hätten sich an vielen Stellen in eine andere Richtung wenden können. Wir fühlen uns nicht als Herren der Situation, sondern eher als deren Opfer.“ Schuberts c-Moll-Sinfonie fehlt jenes für Beethoven so typische aktivistische Pathos, der heroische Stil, der mit Händen zu fassende Einfluß der französischen Revolutionsmusik. Die Ecksätze der Vierten scheinen vielmehr wie getrieben von Unruhe, von Ziel- und Ausweglosigkeit. Etwas Zwanghaftes, eine tiefere Verunsicherung zeichnet diese Musik aus: Ihre kurzen, häufig wiederholten Melodieformeln und Spielfiguren reihen sich zu einer unaufhörlichen und rastlosen Fluchtbewegung. Schubert verfolgte mit seiner c-Moll-Sinfonie offenkundig nicht einmal den Vorsatz einer kompositorischen Reflexion oder gar Nachahmung der Beethovenschen Fünften. Es sollte auch nicht vergessen werden, daß sein Verhält-

nis zu Beethoven damals ausgesprochen distanziert und von Verständnislosigkeit geprägt war, wie eine Tagebucheintragung Schuberts aus dem Jahr 1816 – dem Entstehungsjahr der Vierten! – verrät, die sich auf eine Feier zu Ehren seines Lehrers Antonio Salieri bezieht: „Schön u. erquickend muß es dem Künstler seyn, seine Schüler alle um sich her versammelt zu sehen, wie jeder sich strebt, zu seiner Jubelfeyer das Beste zu liefern, in allen diesen Compositionen bloße Natur mit ihrem Ausdruck, frey aller Bizarrie zu hören, welche bey den meisten Tonsetzern jetzt zu herrschen pflegt, u. einem unserer größten deutschen Künstler beynahe allein zu verdanken ist, von dieser Bizarrie, welche das Tragische mit dem Komischen, das Angenehme mit dem Widrigen, das Heroische mit Heulerey, das Heiligste mit dem Harlequin vereint, verwechselt, nicht unterscheidet [,] den Menschen in Raserey versetzt [,] statt in Liebe auflöst [,] zum Lachen reizt, anstatt zum Gott erhebt, dieses Bizarrie aus dem Cirkel seiner Schüler verbannt, u. dafür die reine, heilige Natur zu blicken, muß das höchste Vergnügen dem Künstler seyn, der von einem Gluck geleitet, die Natur kennen lernt, u. sie trotz der unnatürlichsten Umgebungen unserer Zeit erhalten hat.“

Erscheint es übertrieben, Schuberts Vierte Sinfonie als ein frühes Meisterwerk zu rühmen? Oder zumindest doch als ein

vortreffliches Gesellenstück? So oder so: warum eine Partitur wie diese dermaßen unterschätzt werden konnte, läßt sich nur schwer nachvollziehen. Gewiß, die entstehungsgeschichtliche Nachbarschaft der c-Moll-Sinfonie D 417 zu den „Gesängen des Harfners“ D 478 oder zu solchen Liedern wie „An Schwager Kronos“ D 369 und „Der Wanderer“ D 489, die alle im selben Jahr entstanden sind, mag den irreführenden Eindruck erweckt haben, das liederschaffende Originalgenie Schubert sei als Sinfoniker damals nicht mehr als ein talentvoller Klassizist gewesen. Und natürlich standen die sechs frühen Sinfonien auch im Schatten der beiden späteren, die ungleich kühner sind und weit in die Zukunft vorausweisen. Ein gewissermaßen darwinistischer Fortschrittsbegriff trägt die Schuld daran, daß die Musikgeschichte vornehmlich unter dem Aspekt der Neuheit und Innovation betrachtet wird und deshalb für Werke wie Schuberts Vierte der rechte Maßstab fehlt. Selbst Johannes Brahms war, als er die Schubertschen Jugendsinfonien als „Vorarbeiten“ einstufte, von diesem Denken nicht ganz frei. Wäre es nach ihm gegangen, so wäre die Vierte nie im Konzertsaal erklungen.

Im Februar 1818 riß die Serie der frühen Sinfonien Franz Schuberts jäh ab: mit der Komposition der Sechsten, die er in einem letzten Akt der Unbefangenheit noch als „Große Sinfonie in C“ bezeich-

nete. Danach begannen die Jahre der Krise, die Jahre der sinfonischen Fragmente – ehe Schubert 1825/26 mit der nun wahrhaft „Großen C-Dur-Sinfonie“ D 944 seinen letzten, epochemachenden Beitrag zu dieser Gattung vollenden konnte. Am Abend seines Lebens war Schubert noch einmal mit Entwürfen für eine Sinfonie in D-Dur (D 936 A) beschäftigt. Aber sein Tod am 19. November 1828 beschloß das kurze, dennoch ertragreiche, jedenfalls unvergleichliche Kapitel, das Franz Schubert in der Geschichte der sinfonischen Musik geschrieben hat. Am 14. Dezember 1828 wurde in einer Gedenkfeier der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien erstmals eine seiner Sinfonien öffentlich gespielt: die Sechste, die nunmehr „kleine“ C-Dur-Sinfonie. Diese Aufführung war, wie die meisten im 19. Jahrhundert, ein isoliertes Ereignis. Der „Liederkompositeur“ Schubert wurde zur Legende, der Sinfoniker aber blieb noch für Generationen eine unbekannt große.

Wolfgang Stähr

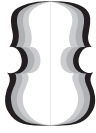


Gerhard Oppitz

Der im bayerischen Frauenau geborene Pianist Gerhard Oppitz trat als Elfjähriger in Heilbronn mit Mozarts d-Moll-Klavierkonzert KV 466 zum ersten Mal öffentlich auf. Noch als Gymnasiast begann er seine Ausbildung bei Paul Buck an der Stuttgarter Musikhochschule, die er später in der Meisterklasse von Hugo Steurer in München und bei Wilhelm Kempff in Positano fortsetzte. Kempff erkannte in dem jungen Musiker einen Erben der großen deutschen Klaviertradition, die er selbst wie kaum ein zweiter repräsentierte. 1977 gewann Oppitz als erster Deutscher den Arthur-Rubinstein-Wettbewerb in Tel Aviv – unter

den Augen des greisen Rubinstein, der persönlich in der Jury saß. 1981 wurde Gerhard Oppitz an die Münchner Musikhochschule berufen, der jüngste Professor, der je an diesem Haus lehrte. In den seither vergangenen Jahren musizierte er mit den bedeutendsten Orchestern der Welt, den Philharmonikern in Wien und Berlin, den Sinfonieorchestern von Philadelphia, Boston, Cleveland, San Francisco und London, der Staatskapelle Dresden und dem Gewandhausorchester Leipzig, um nur einige zu nennen. Unter den Dirigenten,

mit denen Oppitz zusammenarbeitete, finden sich so prominente Künstler wie Riccardo Muti, Lorin Maazel, Sir Colin Davis oder Zubin Mehta. Als ein besonderes Anliegen begreift Gerhard Oppitz die zyklische Aufführung und Aufnahme von kompletten Werkreihen, etwa der Klaviersonaten Beethovens (in Japan in einer siebenstündigen Serie des Fernsehsenders NHK dokumentiert), der Solowerke Schuberts, Brahms' oder Griegs oder der Werke für Klavier und Orchester von Carl Maria von Weber. Das Repertoire des Pianisten schließt aber auch die Musik des gerade zu Ende gegangenen Jahrhunderts mit ein, Kompositionen von Ligeti, Messiaen, Henze und Boulez.



**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

A. v. Webern: *Im Sommerwind*, Idylle für großes Orchester op. posth. (1904)

Boulez, Berliner Philharmoniker

DG 447 099-2

Arnold Schönberg: Konzert für Klavier und Orchester op. 42 (1942)

Pollini, Abbado, Berliner Philharmoniker

DG 427 771-2

Franz Schubert: Sinfonie Nr. 4 c-Moll *Tragische*

Abbado, Europa-Kammerorchester

DG 423 653-2

Das 5. Museumskonzert vor einhundert Jahren:

Frankfurter Museums-Gesellschaft.

Winter 1899—1900.

Fünftes
Sonntags-Concert

Sonntag, den 7. Januar 1900,

Nachmittags 5 $\frac{1}{2}$ Uhr

im großen Saale des Saalbaues.

Dirigent: Herr Kapellmeister Gustav Kogel.

Programm.

1. **Symphonie** No. 5 in D-dur, op. 29 P. Tschaikowsky.
(Zum ersten Male.)
2. **Concert für Violine** mit Begleitung
des Orchesters No. 1 in G-moll,
op. 26 Max Bruch.
Herr **Fritz Kreisler**.
3. **Ballettsätze** für Orchester aus der
Oper „Castor und Pollux“ . . J. Ph. Rameau.
(Zum ersten Male.)
4. **Non più mesta** für Violine, op. 12 N. Paganini.
Herr **Fritz Kreisler**.
5. **Ouvertüre** zu der Oper „Oberon“ C. M. v. Weber.

6. Sonntagskonzert**6. Montagskonzert****Alte Oper, Großer Saal**

Ludwig van Beethoven

Max Bruch

Ludwig van Beethoven

13. Februar 2000 · 11.00 Uhr**14. Februar 2000 · 20.00 Uhr**Ouvertüre zu Goethes Trauerspiel
Egmont op. 84Konzert für Violine und Orchester
Nr. 1 g-Moll op. 26

Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 36

Frankfurter Museumsorchester
Shlomo Mintz *Violine*
Sir Neville Marriner *Dirigent*

Sehr geehrtes Konzertpublikum,
im Jahresprogramm 1999/2000 hatten wir für das 6. Museumskonzert u. a. die Sinfonie Nr. 7 A-Dur op. 92 von Ludwig van Beethoven angekündigt. Sir Neville Marriner übersah seinerzeit, daß er dieses Werk anlässlich einer Tournee hier in Frankfurt dirigieren würde. Da es ihm nicht möglich war, „Beethovens Siebte“ aus seinem Tournee-Programm zu nehmen, bat er darum – um Duplizitäten in Frankfurt zu vermeiden –, die Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 36 zu dirigieren.

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

Joseph Haydn

Béla Bartók

Johannes Brahms

3. Februar 2000, 20.00 Uhr

Streichquartett B-Dur op. 76 Nr. 4

Streichquartett Nr. 5

Klavierquintett f-Moll op. 34

Vogler Quartett und
Markus Groh *Klavier*

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

4. Familienkonzert · 13. Februar 2000 · 16.00 Uhr Alte Oper, Mozart-Saal

Das Blechbläser-Quintett

Im 4. Familienkonzert werden wir die Blechbläser-Gruppe vorstellen. Da Original-Kompositionen für reine Blechbläser-Ensembles eher rar sind, überwiegen in diesen Formationen vor allem die Bearbeitungen, deren Original-Vorlagen aus allen musikalischen Gattungen stammen. Daher wird sich unser Konzertprogramm sehr vielseitig gestalten: von der „Ernsten Musik“ über die Unterhaltungs-Musik bis hin zum Jazz. Dazwischen werden die einzelnen Blechblasinstrumente vorgestellt.

Interpreten:

Frankfurt Chamber Brass Quintet
Frank Bloedhorn *Trompete*
Wolfgang Guggenberger *Trompete*
Thomas Bernstein *Horn*
Sven Strunkeit *Posaune*
Josef Juhasz *Tuba*

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,- für Kinder ab 5 Jahren
DM 25,- für Erwachsene
Endpreise

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)