



Frankfurter
Museums-Gesellschaft e.V.

Spielzeit 1999/2000

Alte Oper Großer Saal

7. Sonntags-Konzert

12. März 2000, 11 Uhr

7. Montags-Konzert

13. März 2000, 20 Uhr

Frankfurter
Museums-
orchester

Bernd Glemser

Klavier

Martin Lücker

Orgel

Muhai Tang

Dirigent



Die internationale Karriere von **Muhai Tang** begann, als er von Herbert von Karajan zu Konzerten mit dem Berliner Philharmonischen Orchester in der Saison 1983/84 verpflichtet wurde und deren Erfolge zu Wiedereinladungen führten.

In seiner Geburtsstadt Shanghai studierte Muhai Tang Komposition und Dirigieren. Nachdem er seine Studien dort abgeschlossen hatte, wurde er in die Meisterklasse von Prof. Hermann Michael an der Musikhochschule München aufgenommen, die er nach drei Jahren mit dem Meisterklassendiplom beendet hat. Danach arbeitete er zwei Jahre mit Herbert von Karajan in Berlin, war *conducting fellow* am Tanglewood Music Centre unter Seiji Ozawa und Stipendiat der Richard-Wagner-Gesellschaft bei den Bayreuther Festspielen.

Es folgten internationale Dirigierverpflichtungen (u.a. London Philharmonic Orchestra, Orchestre de Paris, Gewandhausorchester Leipzig, San Francisco Symphony, Israel Philharmonic Orchestra).

Seit 1989 ist er Principal Conductor des Gulbenkian Orchesters in Lissabon, seit 1990 Principal Conductor des Queensland Symphony Orchestra in Brisbane. Von 1991 bis 1995 war Muhai Tang Chefdirigent des Königlich Philharmonischen Orchesters von Flandern.

Als Gastdirigent leitete Muhai Tang u.a. die Rundfunksinfonie- und Opernorchester von Hamburg, Berlin, Köln, Stuttgart und München, die Bamberger Symphoniker, die Staatskapelle Dresden sowie zahlreiche nationale und internationale Klangkörper.

Gleichzeitig hat er mit den renommiertesten Solisten, wie zum Beispiel Fournier, Rostropovich, Menuhin, Perlman und Argerich, zusammengearbeitet.

Alexander Skrjabin
(1872–1915)

Le Poème de l'Extase op. 54

Franz Liszt
(1811–1886)

Totentanz. Paraphrase über das *Dies irae*
für Klavier und Orchester

– Pause –

Camille Saint-Saëns
(1835–1921)

Sinfonie Nr. 3 c-Moll op. 78
Orgelsinfonie
Adagio. Allegro moderato – Adagio
Allegro moderato – Maestoso

Bernd Glemser *Klavier*
Martin Lücker *Orgel*
Frankfurter Museumsorchester
Muhai Tang *Dirigent*

Für das 7. Museumskonzert war als Dirigent Paolo Carignani vorgesehen. Da Herr Carignani plötzlich erkrankt ist, hat sich Herr Muhai Tang dankenswerterweise bereit erklärt, das Programm, wie angekündigt, zu dirigieren.

Einführungsvorträge:
Paul Bartholomäi

Sonntag, 12. März 2000, 10.15 Uhr
Hindemith-Saal
begrenzte Platzanzahl
Montag, 13. März 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.

Alexander Skrjabin:*Le Poème de l'Extase* op. 54

Der Geist,
 Vom Lebensdurst beflügelt,
 Schwingt sich auf zum kühnen Flug
 In die Höhen der Verneinung [...]
 Nun kann er freudevoll
 Heim in die eigene
 Liebeswelt kehren.
 Doch was verdüstert
 Diesen Freudemoment?
 Eben das ist's,
 Daß sein Ziel ist erreicht. [...]
 Aus Panther- und Hyänenbissen
 Wurde nur neues Kosen,
 Neue Qual,
 Und aus dem Schlangenstich
 Nur brennendes Küssen.
 Und es hallte das Weltall
 Vom freudigen Rufe
 Ich bin!

(Alexander Skrjabin: „Le Poème de l'Extase“)

Zu den zentralen Kompositionsproblemen, mit denen sich ein Komponist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auseinanderzusetzen hatte, zählte die Frage nach der Möglichkeit einer Gestaltung großformatiger Instrumentalwerke. Ließ sich eine große musikalische Formkonzeption angesichts einer zunehmend als brüchig empfundenen sinfonischen Gattungstradition überhaupt noch realisieren? Unter den zahlreichen Versuchen, dieser drängenden Frage beizukommen, nimmt die Idee einer Verbindung von einer autonom-musikalischen Formkonzeption mit einem literarischen Text die vielleicht wichtigste Stellung ein. Bereits die Sinfonischen Dichtungen Franz Liszts – man denke nur an dessen „Berg-

sinfonie“ nach einem Gedicht von Victor Hugo – versuchten durch einen sprachlichen „Außenhalt“ die innere Einheit einzelner Abschnitte bzw. ganzer Werke sicherzustellen. Und noch Arnold Schönbergs Streichsextett „Verklärte Nacht“ bezog seine formale Struktur aus der programmatischen Rückbindung an das gleichnamige Gedicht Richard Dehmels.

Von diesen programmusikalischen Ansätzen unterscheiden sich Alexander Skrjabins Versuche einer Verbindung von literarischen Texten und autonomer Instrumentalmusik in zwei Punkten. Zum einen ist in der Regel immer er selbst der Schöpfer der sprachlichen Vorlagen; ein dichtender Komponist folgt, das wissen wir seit Wagner, einer – und sei es noch so schemenhaften – musikalischen Idee; die Dichtung ist somit ebenso sehr von der ihr zugeordneten Musik beeinflusst, wie sie dieser ihrerseits Impulse zu geben vermag. Zum zweiten manifestiert sich in Skrjabins Dichtungen weniger der zweifache Ehrgeiz eines Dichter-Musikers als vielmehr ein philosophisches Konzept, dessen zentrale Idee die „Sparten“ Dichtung und Musik auflösen und in eine übergeordnete Einheit auflösen möchte. Skrjabin „vertont“ also keinen Text, sondern versucht ein festumrissenes philosophisches Ideal sowohl mit dichterischen als auch mit musikalischen Mitteln zu verwirklichen.

Unter den zahlreichen gedanklichen Strömungen, die Skrjabin aufgriff und in seinem Spätwerk zur hypertrophen Vision einer Einheit von Mensch, Gott, Kunst und Kosmos verschmolz, ist insbesondere die Lehre von der Theosophie zu nennen, die der Komponist durch die

Lektüre der Schriften H. Blavatskys kennenlernte. Da die gedanklichen Grundlagen dieser Lehre, aus der unter anderem auch die Antroposophie Rudolf Steiners hervorgegangen ist, keineswegs nur eine mehr oder minder befremdliche und mithin entbehrliche Garnitur der Skrjabinischen Musik darstellen, sondern in vielerlei Hinsicht konkreten Einfluß auf deren Gestalt besitzen, seien sie hier zumindest umrißhaft erörtert.

Die Theosophie will, bündig formuliert, aus den Schranken der materiellen Welt heraus zu den letzten Gründen eines Gesamtzusammenhanges finden, der als zusammenhängender Organismus empfunden wird. Gott ist für den Theosophen der Urgrund aller Dinge. Als eine alles durchwirkende Kraft wird er weder transzendent noch persönlich bestimmt. Die Theosophie ist somit streng monistisch und pantheistisch. Aus Gott geht die Welt in Emanationsstufen hervor; die Aufgabe des erleuchteten Menschen ist die Vereinigung der menschlichen Natur mit ihrem göttlichen Ursprung. Der Prozeß dieser Vereinigung wird als „Ekstase“ aufgefaßt. Dieser Begriff bezieht sich somit nicht primär auf den Aspekt einer erotischen Entgrenzung, sondern umschreibt einen mystischen Zustand, in dem sich die Einheit von Mensch, Gott und Kosmos realisiert.

Im Jahre 1906 verfaßte Skrjabin in Genf ein rund 370 Zeilen umfassendes Gedicht in russischer und französischer Sprache, das er zunächst als „Poème orgiaque“ bezeichnete, dann aber, um eine einseitige Fokussierung auf rein erotische Assoziationen zu vermeiden, unter dem

Titel „Le Poème de l'Extase“ veröffentlichte. Dieses Gedicht ist das literarische Pendant zur gleichnamigen sinfonischen Dichtung und enthält eine ausführliche Konkretisierung der theosophischen Ekstaseidee. Den Prozeß der mensch-göttlichen Vereinigung wird in dieser Dichtung als ein Wechselspiel von siegreich-kämpferischer „Kraft des göttlichen eigenen Willens“ und der permanenten Gefährdung dieses Willens durch die furchtbare Macht der „Langweile und Öde“ aufgefaßt. Der dreimalige Aufschwung des Geistes, der schließlich in den letzten Zeilen im freudigen Ruf „Ich bin!“ seine Vollendung feiert, bestimmt auch die musikalische Struktur der Tondichtung: Wie die literarische, so läßt auch die musikalische Realisierung der Ekstaseidee die Tendenz zu einer „zielstrebig aufs Ende hin gerichteten Struktur zu erkennen: im Orchesterpoème das eigentümlich vom Sonatenschema unabhängige Siegesthema der Blechbläser, in der Dichtung das 'Motiv' des Aufrufs zur kollektiven Ekstase, das der Geist in direkter Rede vorträgt und das direkt in den Weltbrand hineinführt“ (Siegfried Schibli).

Aber nicht nur die teleologische, auf den Schluß gerichtete Formkonzeption, sondern auch die Harmonik des Werkes ist vom theosophischen Einheitsstreben beeinflusst. Wie in der zeitgleich entstandenen 5. Klaviersonate ist in „Le Poème de l'Extase“ ein bewußter Verzicht auf jenen konstitutiven Gegensatz von harmonischer Spannung und daraus resultierender Auflösung zu beobachten, der die europäische Musikkultur so entscheidend geprägt hat. An die Stelle dieses Spannungsverhältnis-

ses setzt Skrjabin auf die Vorherrschaft eines einzigen alterierten Akkordes, der, obwohl im Verlauf des Werkes vielfachen Veränderungen unterworfen, nahezu omnipräsent vorhanden ist. Mit dieser Reduktion des harmonischen Geschehens auf ein alles andere dominierendes Klangzentrum beschritt Skrjabin in „Le Poème de l'Extase“ einen Weg, der ihn geradlinig zum berühmten „mystischen Akkord“ der Tondichtung „Prometheus“ führen sollte. In der Idee eines allesbeherrschenden „synthetischen Akkordes“ symbolisiert sich die theosophische Erkenntnis einer inneren Zusammengehörigkeit des Kosmos. So wie es für Skrjabin keinen polaren Gegensatz von Gott und Mensch, von Transzendenz und Immanenz gibt, so kennt er auch nicht die Polarität von Konsonanz und Dissonanz, sondern ersetzt diese durch einen einheitsstiftenden Zentralklang.

Franz Liszt:

Totentanz. Paraphrase über das *Dies irae* für Klavier und Orchester

Von den sieben Werken Franz Liszts für Klavier und Orchester orientieren sich nur die beiden Klavierkonzerte an den Normen des Solokonzertes (und auch dies in teilweise sehr freier Art und Weise). Allen anderen Kompositionen liegt eine programmatisch-poetische Idee zugrunde, die Form und Charakter des jeweiligen Stückes bestimmt. Diese Idee hat kaum etwas mit jenem problematischen Begriff der Programmmusik gemein, der so häufig mit ihr in Verbindung gebracht wird. Weder in Liszts Klavierwer-

ken noch in seinen sinfonischen Dichtungen findet man jene Art naturalistischer und detailgetreuer musikalischer Illustration, die mit dem Begriff der Programmmusik in der Regel assoziiert wird. Die von Liszt so stark favorisierte Verbindung der Musik mit anderen Künsten (besonders der Dichtkunst) hatte vielmehr in erster Linie das Ziel, die musikalischen Formbestände aus ihren vorgezeichneten schematischen Bahnen zu befreien und alleine der poetischen Fantasie des Komponisten zu unterstellen.

Der *Totentanz* für Klavier und Orchester entstand (in seiner ersten Fassung) 1848, zu einer Zeit also, als sich der Komponist nach langen Jahren einer ebenso blendenden wie kräftezehrenden Solistenkarriere in Weimar niedergelassen hatte, um sich – mit der Unterstützung der nun ebenfalls in Weimar residierenden Prinzessin Carolyne von Sayn-Wittgenstein – fortan vor allem auf das Gebiet der Komposition und – zumindest vorübergehend – des Dirigierens zu konzentrieren. Kompositorisch waren die Weimarer Jahre von einer besonderen Ergiebigkeit: hier entstanden u. a. die bedeutenden sinfonischen Dichtungen *Orpheus* und *Die Ideale*, die *Faust-Symphonie*, die beiden Klavierkonzerte, die h-Moll Sonate und eben der *Totentanz*.

Im Gegensatz zu der alles beherrschenden Tendenz einer Verbindung von Musik und dichterischer Vision entstammt die poetische Idee dieses Werkes der bildenden Kunst: Liszt bezieht sich in diesem fulminanten Virtuosenstück auf das Fresko „Triumph des Todes“ im Campo Santo in Pisa (14. Jahrhundert).



HOFMEISTER

NATURSTEINE SEIT 1864

GRABMALGESTALTUNG · RESTAURATION · NATURSTEINARBEITEN

F. HOFMEISTER GMBH · ORBER STR. 38 · 60386 FRANKFURT A. M. · TELEFON (069) 41 10 35
GRABMALAUSSTELLUNG · ECKENHEIMER LANDSTR. 199-201 · TELEFAX (069) 41 60 52

BAUER & KOWALLIK

„Wohl geheiratet?!“

von Mutter

von der Schwester

vom Onkel

von Freunden

von der Firma

vom Schwiegervater

von den Nachbarn



Wir beraten Sie gerne über unsere Hochzeitslisten, den umfassenden Hochzeitsservice und unser praktisches Wunschbüchlein.

LOREY
seit 1796

Große Eschersheimer Straße 11, 60313 Frankfurt

Telefon: 069/29 99 585, www.lorey.de



Steinweg 7 - Passage

Neben dieser bildnerischen Vorlage greift die in dieser Komposition zum Ausdruck gelangende Vision eines makaber-schaurigen Totentanzes auch noch auf ein genuin musikalisches Vorbild zurück: Als Thema wählt Liszt die gregorianische Melodie des „Dies irae“ aus der Totenmesse, die bereits gleich zu Beginn von den Blechbläsern intoniert wird (interessanterweise spielte dieses Thema auch für Sergej Rachmaninow, einen Künstler, dessen kompositorisches Schaffen – ähnlich wie Liszts – Zeit seines Lebens durch eine glanzvolle Pianistenkarriere in Frage gestellt wurde, eine bedeutende Rolle). In freien Variationen wird dieses Thema nach allen Seiten entfaltet. Wie im 2. Klavierkonzert, aber auch in der h-Moll Sonate zeigt sich hierbei Liszts einzigartige Fähigkeit, ein einzelnes Thema zur Grundlage einer ganzen Komposition zu erheben.

Angesichts der rhythmischen Energie und bizarren Ornamentik überrascht es nicht, daß Béla Bartók tiefe Bewunderung für dieses dunkel-abgründige und zugleich mitreißende Werk äußerte. „Obwohl er der Meinung war, daß die Geschlossenheit und Wirkungskraft von Liszts makabrer Vision durch gelegentliche sentimentale Momente beeinträchtigt werde, beeindruckte ihn der prophetische Charakter der Musik, deren antilyrische und aggressive Energie so viele Elemente von Bartóks eigenem Stil vorwegzunehmen schien.“ (Gerd Uekermann)

Camille Saint-Saëns: **Sinfonie Nr. 3 c-Moll op. 78**

(Orgelsinfonie)

Um über Saint-Saëns Musik zu sprechen, möchte ich zu einem Vergleich greifen. Ich sehe eine mittelalterliche Straße, und aus einem gotischen Fenster lehnt sich Saint-Saëns hinaus, der das moderne Durcheinander mit philosophischer Gelassenheit betrachtet – ein Meister, der alle Möglichkeiten der zeitgenössischen Kunst beherrscht, der aber den Traditionen einer fernen Epoche die Treue hält. Während andere als neugierige und kühne Künstler die Grenzen ihrer Kunst zu sprengen versuchen, bringt Saint-Saëns in harmonischem Gleichgewicht das Werk seines Jahrhunderts zur letzten Vollendung.

(Alexander Glasunow, 1901)

Alexander Glasunows treffende Charakterisierung des Komponisten Camille Saint-Saëns richtete sich mit einem kaum zu überhörenden negativen Unterton gegen jene Tendenzen der musikalischen Entwicklung, die auf eine Auflösung der traditionellen harmonischen bzw. formalen Bindungen abzielten. Den „neugierigen und kühnen Künstlern“ – das sind in Frankreich Claude Debussy, in Deutschland Richard Strauss und in Rußland Alexander Skrjabin – wird vorbildhaft eine Musik gegenübergestellt, deren souverän-noble und zugleich maßvolle Grundhaltung dem kompositorischen Ideal Glasunows weitgehend entsprochen haben dürfte.

Camille Saint-Saëns zeigte sich aber Zeit seines langen Lebens (er starb hochbetagt 1921) nicht nur unbeeindruckt von

jener radikalen Ausweitung des musikalischen Materials, die Komponisten wie Skrjabin, Schönberg und Strauss in den Jahren nach der Jahrhundertwende an die Schwelle zur Atonalität führen sollte, sondern erweist sich auch bezüglich der Tradition weit unbelasteter als seine deutschsprachigen Kollegen. Zum Vergleich: Als Johannes Brahms im Jahre 1876 seine 1. Sinfonie herausbrachte, blickte er auf zwei Jahrzehnte intensivsten Ringens um eine Gattung zurück, deren produktive Weiterentwicklung ihm angesichts des als übermächtig empfundenen Beethovenschen Oeuvres zeitweilig kaum noch möglich erschien. Es mag bezeichnend für die französischen Komponisten sein, daß sie – hierin ganz ihren russischen Kollegen vergleichbar – die Sinfonik Beethovens zwar als vorbildhaft empfinden konnten, ohne sich jedoch jene Belastungen aufzubürden, mit denen sich die Generation Wagners, Bruckners und Brahms' konfrontiert sah. Charakteristisch für die beiden wichtigsten französischen Beiträge zur Sinfonik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – der d-Moll Sinfonie von César Franck und die im heutigen Konzert erklingende „Orgelsinfonie“ von Saint-Saëns – ist die Unbefangenheit und Eleganz, in der deutsche Einflüsse (im Falle Francks sogar wagnerianische) aufgegriffen und in einen unverwechselbar französischen Tonfall eingeschmolzen werden. Wenn Charles Gounod angesichts der französischen Erstaufführung der „Orgelsinfonie“ im Jahre 1886 Saint-Saëns enthusiastisch als „französischen Beethoven“ feierte, so hatte er damit wohl kaum

einen direkten Vergleich dieser beiden so gänzlich anders gearteten künstlerischen Physiognomien im Sinn, sondern wollte eher den allgemein-kompositorischen Rang bzw. die aufs Monumentale zielende Grundhaltung des neuen Werkes andeuten.

Ein näherer Blick in die Partitur der „Orgelsinfonie“ zeigt, wie souverän Saint-Saëns mit beethovenschen Mitteln arbeitet, ohne dabei etwas von der ihn auszeichnenden kompositorischen Eleganz und Leichtigkeit zu verlieren. Kennzeichnend für seine sinfonische „Handschrift“ ist ein Höchstmaß an thematisch-motivischer Ökonomie: Angesichts der monumentalen Wucht bzw. der süßen, oft auch schwelgerischen Melodik des Werkes mutet es fast überraschend an, mit welcher systematischer Strenge die einzelnen thematischen Gestalten auseinander hervorgehen. So setzt sich die kurze langsame Einleitung aus vier melodischen bzw. harmonischen Elementen zusammen, die – so unscheinbar sie zunächst vielleicht wirken mögen – für den weiteren Verlauf des Werkes von großer Bedeutung sind. So antizipiert die fallende Chromatik in den Streichern (gegen Ende auch in den Bläsern) die fallenden kleinen Sekunden, die den Charakter des in Sechzehnteln dahinhuschenden 1. Themas des Allegroteils wesentlich prägen. Und bereits mit der ersten Harmoniefolge (ein neapolitanischer Sextakkord mit den Tönen des-f-as wird nach G-Dur, der Dominante der Haupttonart c-Moll geführt) wird das für den weiteren Verlauf der Sinfonie so überaus wichtige Verhältnis der Tonarten c-Moll und Des-Dur ex-

poniert. Auch die gegen Ende der Einleitung erklingenden Pizzicati in den tiefen Streichern verweisen auf Kommendes: Antizipieren sie doch – wie bereits einige Takte zuvor auch die kurzen Melismen in den Holzbläsern – die Melodik der Bläser gleich zu Beginn des schnellen Teiles. Bereits diese wenigen Einleitungstakte zeigen etwas von jener Virtuosität der Knappheit und Prägnanz, die für Saint-Saëns so überaus charakteristisch ist: Auch die kleinsten, in scheinbar leichten Strichen aufs Papier gesetzten melodisch-harmonischen Einfälle enthalten vielfältige Entwicklungsmöglichkeiten, die ohne großen äußeren Aufwand zielstrebig verfolgt werden.

Bemerkenswert für die Fähigkeit, größtmögliche Abwechslung aus einem relativ engen thematischen Fundus zu erzielen, ist auch die Tatsache, daß die schnellen Sechzehntelpassagen des Hauptthemas im Kopfsatz auch nach dessen Verklängen weiterlaufen, um in vielfältigster orchestraler Gestalt noch über das kantabile Seitenthema hinaus nahezu die gesamte Exposition zu durchziehen.

Die Reprise des ersten Satzes verklängt im *Pianissimo*. Auf die charakteristischen Pizzicati der Bässe folgt ohne Pause der Beginn des langsamen, in *Des-Dur* stehenden zweiten Satzes und mit ihm der Einsatz der für den Titel des Werkes verantwortlichen Orgel. So ungewöhnlich der Einsatz dieses Instrumentes in einer Sinfonie auch sein mag, ist er doch – zumindest in der französischen Musik – kein Einzelfall. Bereits drei Jahre vor Saint-Saëns hatte César Franck in seiner vielleicht bekanntesten sinfonischen

Dichtung *Le chausseur maudit* auf eine Orgel zurückgegriffen. Saint-Saëns setzt den Orgelklang in diesem äußerst gesanglichen und warmen langsamen Satz allerdings nicht solistisch ein, sondern benutzt ihn als einen Farbwert, mit dessen Hilfe der ohnehin schon sonore Orchesterklang zusätzlich gebunden und abgerundet werden soll.

Der als Scherzo fungierende 3. Satz knüpft unüberhörbar an die Faktur des 1. Themas im Kopfsatz an. Auch in diesem Satz bedient sich Saint-Saëns mit dem Einsatz des Klaviers eines ungewöhnlichen und hier an dieser Stelle besonders frappierenden Instrumentaleffektes. In der Reprise dieses Satzes erklingt in den Posaunen bereits jenes Choralthema, das in der Thematik des Schlußsatzes eine so wichtige Rolle spielen wird. Im Finale erklingt nun erstmals das volle Werk der Orgel. In einer großen monumentalen Geste setzt das Choralthema in den Baßinstrumenten ein und wird vielfältig verarbeitet. Auch in diesem gewaltigen Schlußteil wird immer wieder auf die Thematik des Kopfsatzes zurückgegriffen. In der Verbindung von großer heroischer Geste und hochkonzentrierter thematischer Arbeit erweist sich Saint-Saëns als ein Sinfoniker von außerordentlichem Rang.

Dr. Wolfgang Lessing

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

Fliesen und Bäder in jeder Tonart

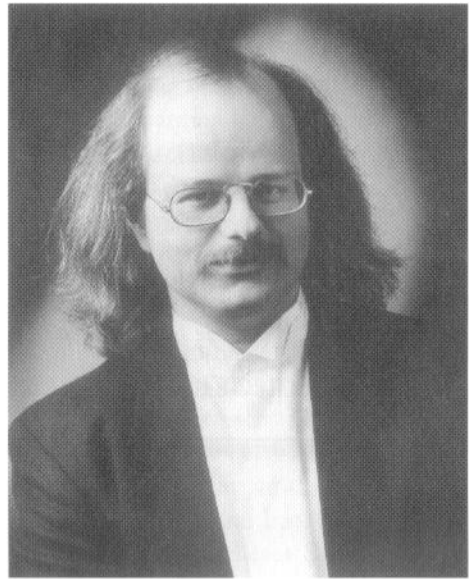
Hildebrand'''

Fliesen, Fliesenverlegung
Exklusive Bäder



Seit dem Gewinn des ARD-Wettbewerbss 1987 zählt **Bernd Glemser** zu den bemerkenswertesten Pianisten seiner Generation. Die Zeitungen wurden schnell auf den Schüler des russischen Pianisten Vitalij Margulis aufmerksam, der ab 1981 hintereinander aus 17 internationalen Wettbewerben als Sieger und Preisträger von Spezialpreisen hervorgegangen war.

Mittlerweile erhält Bernd Glemser Konzerteinladungen aus ganz Europa, den USA, Kanada, Südamerika, Japan, China, Australien und Neuseeland. Er pflegt ein außergewöhnlich weitgespanntes Repertoire vom Barock bis zur Moderne. Eine besondere Vorliebe gilt den Werken Franz Liszts, Alexander Skrjabin und Sergej Rachmaninow. Zusätzlich zu seinen vielen Auszeichnungen erhielt Bernd Glemser 1992 den Europäischen Andor Foldes-Preis. Im November 1993 wurde ihm in Zürich der „Europäische Pianistenpreis“ verliehen.



Der 1953 in Preußisch Oldendorf geborene **Martin Lückner** war bereits im Alter von elf Jahren Organist seiner Heimatstadt. Als er im Alter von 29 Jahren für das Amt des Kantors und Organisten an St. Katharinen zu Frankfurt am Main gewonnen wurde, hatte er – Preisträger von vier internationalen Orgelwettbewerben, Kapellmeister und Korrepetitor an den Opernhäusern Detmold und Frankfurt am Main – sich bereits einen in dieser Breite seltenen Fundus musikalischer Erfahrung angeeignet. Seitdem hat er wichtige Akzente im musikalischen Leben der Stadt gesetzt. Konzerte führten ihn in viele Länder Europas, die USA und Kanada. Neben vielen Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen konzertierte er mit einer ganzen Reihe von Orchestern. 1998 wurde Martin Lückner auf eine Professur an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst berufen.



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



KAUS MEYER



WOHNEN MIT AUSGEWÄHLTEN
ANTIQUITÄTEN UND
ANGEWANDTER KUNST

HENGSTBACHANLAGE 10
63303 DREIEICH-BUCHSCHLAG
TEL: 0 61 03 - 6 98 00 - FAX: 0 61 03 - 69 72 98

CD-Empfehlungen

A. Skrjabin: *Le Poème de l'Extase* op. 54

Boulez, Chicago Symphony Orchestra

DG 459 647-2

F. Liszt: *Totentanz*. Paraphrase über das *Dies irae* für Klavier und Orchester

Brendel, Haitink, London Philharmonic Orchestra

Ph 426 637-2

C. Saint-Saëns: Sinfonie Nr. 3 c-Moll op. 78 *Orgelsinfonie*

Eisenberg, Plasson, Orchestre de Capitol Toulouse

EMI 813 555-584-2

8. Sonntagskonzert
8. Montagskonzert
Alte Oper, Großer Saal

Johannes Brahms

Robert Schumann

9. April 2000, 11.00 Uhr
10. April 2000, 20.00 Uhr

Sinfonie Nr. 4 e-Moll op. 98

Sinfonie Nr. 4 d-Moll op. 120

Frankfurter Museumsorchester

Paolo Carignani *Dirigent*

Wir machen darauf aufmerksam, daß die Alte Oper in ihrer Monatsbroschüre April 2000 insofern eine falsche Angabe für den 10. April gemacht hat, als auf das Programm vom 15. Februar 2000 hingewiesen wurde.

Selbstverständlich werden sowohl das Sonntags- als auch das Montagskonzert die Brahms- und Schumann-Sinfonie enthalten.

5. Kammermusikabend
Alte Oper, Mozart-Saal

Franz Schubert

Béla Bartók

Igor Strawinsky

Giuseppe Verdi

6. April 2000, 20.00 Uhr

Quartettsatz c-Moll D 703

Streichquartett Nr. 6

3 Stücke für Streichquartett

Streichquartett e-Moll

Artemis Quartett

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 94 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

Im Private Banking

sind wir Ihre Bank



BHF persönlich

Ottmar Wolf
Niederlassung
Frankfurt
Tel. (069) 718-31 51

► Was für Musik- und Kulturschaffende als selbstverständlich gilt, 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.



BHF-BANK

Vereinbaren Sie einen persönlichen Beratungstermin, oder orientieren Sie sich unter: www.bhf-bank.com.

**Lernen Sie
auch unser
Repertoire
kennen.**

Frankfurter
Fest der Musik

WETTBEWERB FÜR HOBBY-PIANISTEN
Endausscheidung

mit Vergabe des Jury- und des Publikumspreises

19. März 2000, ab 10.30 Uhr

Alte Oper Frankfurt, Mozart-Saal

Ein Projekt der Frankfurter Museums-Gesellschaft e.V.
in Kooperation mit dem C.F. Peters Musikverlag
unter der Schirmherrschaft von
Frau Oberbürgermeisterin Petra Roth

Publikumskarten sind erhältlich bei der
Frankfurt Ticket GmbH in der Alten Oper Frankfurt
Opernplatz, 60313 Frankfurt am Main
Telefon: 069/13 40 400, Telefax: 069/13 40 444
sowie bei weiteren angeschlossenen Verkaufsstellen

