

Frankfurter
Museums-Gesellschaft e.V.

Spielzeit 2000/2001

Alte Oper Großer Saal

6. Sonntags-Konzert

4. Februar 2001, 11 Uhr

6. Montags-Konzert

5. Februar 2001, 20 Uhr

Frankfurter
Museums-
orchester

Britta Stallmeister
Sopran

Dunja Simič
Sopran

Barbara Zechmeister
Sopran

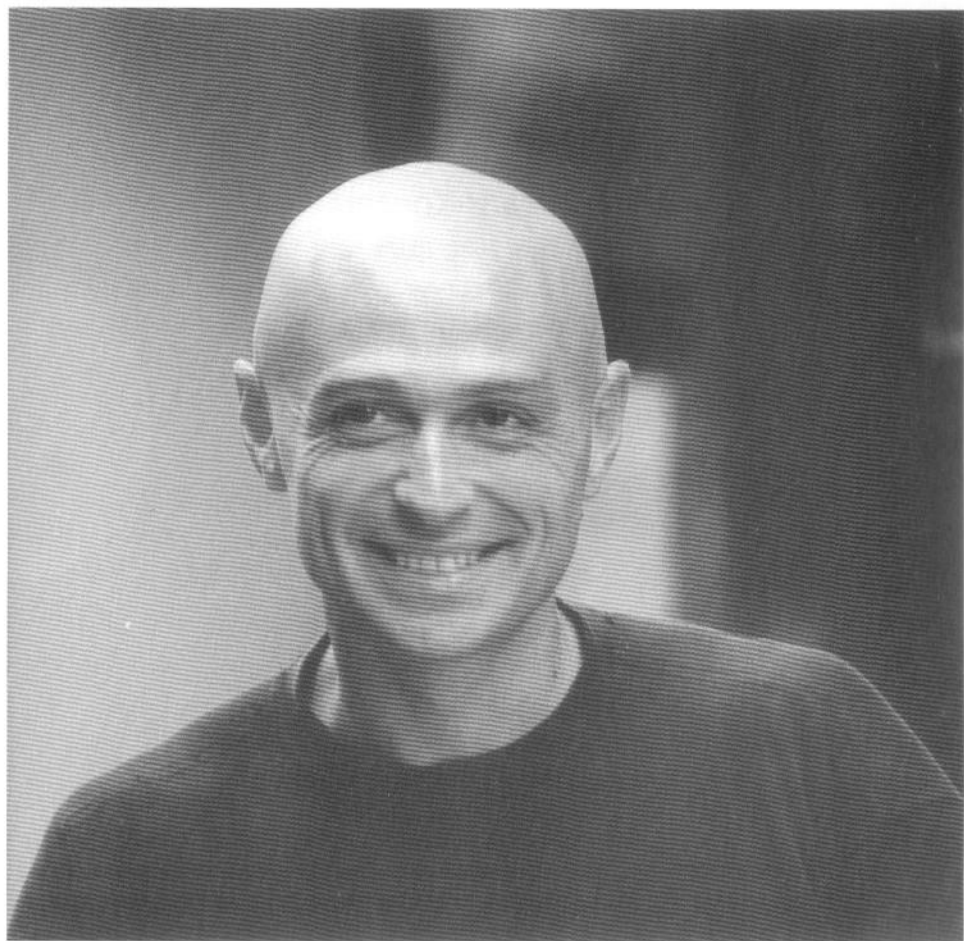
Elzbieta Ardam
Mezzosopran

Nidia Palacios
Alt

Stephan Rehm
Sprecher

Frankfurter Kantorei
Konzertchor Darmstadt
Mitglieder der Frankfurter Singakademie

Paolo Carignani
Dirigent



Paolo Carignani

Giuseppe Verdi
(1813–1901)

Ave Maria für Sopran und Streichorchester

Matteo D'Amico
(*1955)

19-XI-1871
Verdi versus Wagner (UA)
Auftragskomposition der Frankfurter Museums-
Gesellschaft e.V. anlässlich des Verdi-Jahres in
Anwesenheit des Komponisten

– Pause –

Giuseppe Verdi
(1813–1901)

Quattro Pezzi Sacri
1. *Ave Maria* über eine rätselhafte Tonleiter
Scala enigmatica für vierstimmigen Chor
a cappella
2. *Stabat mater* für vierstimmigen Chor und
Orchester
3. *Laudi alla vergine Maria* für vier Frauenstimmen
a cappella
4. *Te Deum* für Sopran-Solo, vierstimmigen
Doppelchor und Orchester

Britta Stallmeister *Sopran*

Dunja Simič *Sopran*

Barbara Zechmeister *Sopran*

Elzbieta Ardam *Mezzosopran*

Nidia Palacios *Alt*

Stephan Rehm *Sprecher*

Frankfurter Kantorei

Einstudierung: Winfried Toll

Konzertchor Darmstadt

Einstudierung: Wolfgang Seeliger

Mitglieder der Frankfurter Singakademie

Einstudierung: Wolfgang Rodi

Frankfurter Museumsorchester

Paolo Carignani *Dirigent*

Einführungsvorträge:
Paul Bartholomäi

Sonntag, 4. Februar 2001, 10.15 Uhr
Mozart-Saal, **begrenzte Platzanzahl**
Montag, 5. Februar 2001, 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.

Giuseppe Verdi: „Ave Maria“ für Sopran und Streichorchester

Im Jahre 1880 vertonte Verdi zwei geistliche Stücke: Ein „Pater noster“ und das im heutigen Konzert erklingende „Ave Maria“ für Solo-Sopran und Orchester. Die Textgrundlage dieses Werkes bildet die Übertragung des liturgischen „Ave Maria“ ins italienische durch Dante.

Mag dieses selten gespielte Stück auch vom Komponisten selbst als Gelegenheitsarbeit gedacht worden sein: Es trägt in seiner Kantabilität wie in seiner leuchtenden Farbkraft doch alle Züge des reifen Verdi.

Bereits zu Beginn zeigt sich deutlich die suggestive Klangvorstellung des Komponisten. Im scheinbar „simplen“ h-Moll Akkord des ersten Taktes dominieren ungewöhnlich stark die eng beieinander liegenden Baßstimmen (geteilte Celli und Kontrabässe). Und auch im weiteren Verlauf werden alle harmonisch wichtigen Ereignisse den tiefen Registern übertragen.

Der gesamte Zuschnitt dieser Komposition weist ungewöhnlich starke Parallelen zu dem Gebet der Desdemona im letzten Akt des „Othello“ auf. Hier wie dort findet der erste Gesangseintritt in scheuer Verhaltensweise auf einem einzigen ausgehaltenen Ton statt. Und in beiden Fällen wird dieser erste Einsatz im Schlußabschnitt der jeweils dreiteiligen Anlage in einzelnen, von einander getrennten Fragmenten wiederholt. Auch der Schluß beider Stücke verrät durch die in Terzen (bzw. Sexten) geführte Abwärtsbewegung der Streicher deutliche Übereinstimmungen. So liegt der Gedanke nahe, daß das „Ave Maria“ von 1880 eine Grundlage für die nur wenige Jahre später entstandene Arie bildet.

Matteo D'Amico: 19-XI-1871 – Verdi versus Wagner

Anläßlich des Verdi-Jahres 2001 hat die Frankfurter Museumsgesellschaft bei dem vielfach ausgezeichneten, in Rom geborenen Komponisten Matteo D'Amico eine Komposition in Auftrag gegeben, die sich in irgendeiner Form auf das Schaffen Verdis beziehen sollte. Dem bewußt offen formulierten Kompositionsauftrag entsprang ein Werk für eine rezitierende Sprecherstimme und großes Orchester, das ursprünglich den viel-sagenden Titel „19-XI-1871 – Verdi versus Lohengrin“ tragen sollte, vom Komponisten aber kurzfristig zu „19-XI-1871 – Verdi versus Wagner“ umbenannt wurde.

Der Titel des Werkes bezieht sich auf eine reale Begebenheit: Am 19. November 1871 besuchte Giuseppe Verdi eine der ersten italienischen Aufführungen von Richard Wagners Lohengrin im verschneiten Bologna. Die Pikanterie dieses Aufeinandertreffens wurde noch durch die Tatsache gesteigert, daß diese Aufführung ausgerechnet von Angelo Mariani geleitet wurde, dessen Geliebte, die berühmte Sopranistin Teresa Stolz, ein Verhältnis mit Verdi eingegangen war. Karl Holl, der erste deutsche Verdi-Biograph, berichtet über diese denkwürdige Begebenheit:

„Die Tatsache, daß Mariani gerade in dem Zeitpunkte für Wagner eintritt, in dem seine Freundschaft mit Verdi zerfallen und sein Verhältnis zu Teresa Stolz hoffnungslos zerrüttet ist, gibt zu denken. Menschliches, allzu Menschliches mag ihm den Entschluß erleichtert haben, und doch ist seine Handlungsweise auch von der Sache her verständlich. Dieser hervorragende Operninterpret, der schon Gounod und Meyerbeer in Italien zur Geltung brachte, hätte sich unter anderen Umständen wohl auch die Gelegenheit zu einer neuen bahnbrechenden Lei-

stung nicht entgehen lassen. Jedenfalls will das Schicksal, daß in denselben Wochen, in denen in Kairo die Uraufführung der ‚Aida‘ vorbereitet wird, Mariani in Bologna den ‚Lohengrin‘ einstudiert. [...] Der Maestro selbst wohnt einer der ersten Wiederholungen bei. Mit dem Klavierauszug in den Händen verfolgt er sehr aufmerksam Werk und Wiedergabe und notiert am Rande der Notenblätter, was er beobachtet und erlebt. Wo Wagners Musik sich besonders klar und formvoll kundgibt und von starken thematischen Kräften getragen ist, findet sie Verdis vollen Beifall. [...] Dagegen bedrückt ihn die weit-schweifige Sprache des Textes und der dadurch bedingte langsame Ablauf der Handlung.“

Man benötigt nicht viel Phantasie, um sich vorzustellen, wie reizvoll es für einen jungen italienischen Komponisten sein muß, einen deutschen Kompositionsauftrag mit einem szenisch-musikalischen „Musik-Theater“ zu beantworten, in dessen Zentrum die Begegnung von „italienischer“ und „deutscher“ Kunstauffassung steht. D'Amico gestaltet die von Holl beschriebene Szene als ein Wechselspiel zwischen einer frei rezitierenden Sprechstimme und einem kommentierenden Orchester. Die Figur des „Erzählers“ wird in seiner Vertonung Luigi Monti übertragen, dem Generalagenten des Verlags Ricordi in Bologna, der den zur Aufführung angereisten Komponisten am Bahnhof abholt, mit ihm zusammen in der Loge sitzt und seine Verhaltensweisen und Reaktionen beobachtet. Durch Monti werden wir Zeuge einer Begegnung, die sowohl die Eifersucht Verdis vor dem Erfolg des deutschen Kollegen zum Ausdruck bringt wie auch seine souveräne Beurteilungsgabe sowie seine letztlich Distanz zur Wagnerschen Musik. Im letzten Teil der Komposition schildert D'Amico die fiktive Begegnung zwischen Verdi und Arrigo Boito, dem Textdich-

ter der späten großen Opern „Othello“ und „Falstaff“, der – Monti ist wiederum Zeuge – im Wartesaal des Bologneser Bahnhofs den Komponisten auf Ähnlichkeiten zwischen dem Lohengrin und dem Othello-Stoff aufmerksam macht.

D'Amico schichtet collageartig Splitter aus Wagners „Lohengrin“ und Verdis „Aida“ übereinander, die in ironischer Distanz das satirisch gefärbte Sujet begleiten. Das Orchester nimmt hierbei eine zweifache Funktion ein: Einmal liefert es die musikalischen Hintergründe: Wenn Verdi in höchster Wut ausruft: „Verdammte cabaletten! Wie viel hab' ich davon komponiert, als man sie haben wollte!“, dann ertönt im Orchester ein verzerrtes Bruchstück einer „typischen“ Cabalettamotorik (als „Cabaletta“ bezeichnet man in der italienischen Oper den rasanten Schlußteil einer Arie). Ebenso ertönt das zu den Worten Lohengrins „Nun sei bedankt, mein lieber Schwan“ erklingende Leitmotiv just in dem Moment in der Oboe an, in dem Monti mit dem Komponisten an einer Parfümerie vorbeigeht und Verdi entdecken muß, daß das „bolognesische Modeparfüm den Namen ‚Schwan‘ trägt und daß die Hüte der Damen als Schiffchen gestaltet sind, mit blauem Schleier und aufgesticktem Schwan“. Zum anderen schildert das Orchester die reale Szenerie: Wenn Verdi und Monti den Zuschauerraum der Oper betreten, dann treffen sie auf ein sich einstimmendes Orchester („come accordando“ – „wie beim Stimmen“ lautet die betreffende Vortragsbezeichnung in der Partitur). Das Orchester imitiert sich hier gewissermaßen selbst. In dieser bei aller „Realistik“ letztlich doch ironisch-distanzierten und „uneigentlichen“ Gestaltung liegt ein entscheidender Reiz der Komposition, die nicht nur als eine „Musik über Musik“, sondern – noch indirekter – als eine „Musik über die Aufführung einer Musik“ zu verstehen ist.

Giuseppe Verdi: Quattro Pezzi Sacri

Als 1893 Verdis letzte Oper, der „Falstaff“, ihre Uraufführung erlebte, war sich der achtzigjährige Komponist der Tatsache bewußt, daß dies sein letztes Bühnenwerk sein sollte. In einem Brief an die junge Sängerin Emma Zilli, die bei der Uraufführung des „Falstaff“ die Rolle der Alice übernommen hatte, schrieb er:

„Wahrhaftig! Es ist nun ein Jahr her seit den Proben, erst bei mir zu Hause, dann im Foyer der Scala. Eine herrliche Zeit, voller Begeisterung; eine, in der wir nur in der Sphäre der Kunst atmeten! Ich erinnere mich der Augenblicke hoher Bewegtheit und auch ... Erinnern Sie sich an den dritten Falstaff-Abend? Ich verabschiedete mich von Euch allen; und Ihr alle wart ein wenig bewegt, besonders Sie und die Pasqua ... Stellen Sie sich vor, was mein Gruß zu bedeuten hatte; er sollte sagen: als Künstler werden wir uns nicht wiedersehen!!! Wir sind uns freilich nachher noch in Mailand, in Genua und in Rom begegnet; aber die Erinnerung kehrte immer wieder zu jenem dritten Abend zurück, an dem ich sagen mußte: alles ist zu Ende. Glückliche Sie, die Sie noch eine lange Laufbahn vor sich haben.“

Die Vorahnung, daß das Ende seiner Laufbahn als Opernkomponist unwiderruflich erreicht war, bedeutete für Verdi nun aber keinesfalls das Ende seiner künstlerischen Produktivität. Im Gegenteil: Die jetzt verstärkt einsetzende Beschäftigung mit geistlicher Vokalmusik führte zu vier Chorwerken, die man getrost als Summe seines kompositorischen Schaffens bezeichnen kann. Unter dem schlichten Titel „Quattro pezzi sacri“ (Vier geistliche Stücke) wurden diese Werke 1898 in der „Grand Opéra“ in Paris uraufgeführt.

Bei dem ersten und dritten dieser Stücke griff der Komponist auf Werke aus früheren Zeiten zurück. So entstand das einleitende

„Ave Maria“ nach der Vollendung des „Othello“ (Verdis vorletzter Oper). Der äußere Anlaß zu dieser a cappella-Komposition war ein Artikel in Italiens führender Musikzeitschrift, der „Gazzetta Musicale“ im Jahre 1888, in dem ein Musikprofessor namens Adolfo Crescentini eine auf- und absteigende Rätsel-Tonleiter (Scala enigmatica) veröffentlicht hatte, über deren schlüssige Harmonisierung Italiens Komponisten sich den Kopf zerbrechen sollten. Diese Tonleiter weist alle nur denkbar sperrigen Tonverbindungen auf, angefangen von der übermäßigen Sekunde zwischen dem zweiten und dritten Tonschritt bis hin zu der „ganztönigen“ Fortschreitung der Töne 3–6. Zudem ist das Rahmenintervall der ersten Tonleiterhälfte (des 1. Tetrachordes) ein Tritonus:



 **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

SEIT 1796
Juwelier
SCHLUND
STEINWEG-PASSAGE
FRANKFURT A.M.

[aus dem „Othello“] vergeben soll.“ Verdi schlug seinerseits zurück und antwortete Boito, der ja der Textdichter des „Othello“ war (und überdies mit „Mefistofele“ auch der Komponist der bislang längsten Oper in der Musikgeschichte): „Der Hauptschuldige, der Vergebung braucht für dieses Credo sind Sie. Das mindeste, was Sie dazu tun sollten, wäre, ein vierteiliges katholisches Credo nach Palestrinas Art in Musik setzen.“

Der Hinweis auf Palestrina ist nicht zufällig. Tatsächlich hatte der altrömische Meister einen erheblichen Anteil an dem wiedererwachten Interesse Verdis für die geistliche Musik. So schrieb er kurze Zeit nach der Komposition des „Ave Maria“ an den ehemaligen Mailänder Domkapellmeister und Direktor des Konservatoriums zu Parma, Giuseppe Gallignani: „Ich freue mich ganz besonders, daß Sie Palestrina aufgeführt haben, [...] das ist der Ahnherr unseres italienischen Musizierens [...] Mit den so kühnen harmonischen Eingebungen der neuen Musik kann Palestrina es nicht mehr aufnehmen. Aber wäre er besser bekannt und studiert, so würden wir stets in italienischem Geiste schreiben und wären bessere Patrioten (versteht sich in der Musik).“

Die vermutlich kurz vor dem Ave Maria entstandenen *Laudi alla vergine Maria* bezeugen sowohl Verdis Bewunderung für die Vokalmusik des 16. Jahrhunderts als auch seine Fähigkeit, diese in seine aktuelle Tonsprache zu integrieren. Ohne bewußt zu archaisieren, läßt er in diesen wunderbaren, für vier weibliche Solostimmen komponierten Satz kirchentonale Wendungen einfließen, an die sich mitunter hochexpressive chromatische Wendungen anschließen. Mit der scheinbar beziehungslosen Gegenüberstellung der Tonarten H-Dur und G-Dur in den vier Schlußtaktten beweist er überdies eine Fähigkeit für räumliche Wirkungen, die auch in seinen Bühnenwerken immer wieder erstaunt. Der Text zu diesem ätherischen

Satz zitiert die Lobpreisung Marias zu Beginn des 33. Gesanges aus dem „Paradiso“ von Dantes „Divina Commedia“.

Beachtenswert ist sowohl hier als auch im „Stabat Mater“ (dem zweiten Stück der „Pezzi“) Verdis Fähigkeit der Textausdeutung. Die in Terzinen gefaßte Dichtung Dantes bildet hierbei die formgebende Struktur: Alle drei Verse wird ein neues Motiv exponiert, das den Text auf hintergründige Weise illustriert, ohne der so naheliegenden Gefahr eines Zerfallens in disparate Einzelmotive zu erliegen.

Besonders schön läßt sich dieses Formbewußtsein im *Stabat Mater* beobachten: Verdi schildert einerseits als versierter Opernkomponist die in jeder Terzine wechselnden Affekte und verleiht dem Stück dennoch einen genuin musikalischen Bogen: So deuten sich bereits bei der Textstelle „Virgo virginum...“ zarte Sechzehntelumspielungen an, die sich in den folgenden Versen mehr und mehr in den Vordergrund drängen und erst bei den düsteren Worten „Quando corpus morietur“ (Wenn mein Leib sterben wird) einem plötzlichen Stillstand der Bewegung weichen: Auf diese Weise entstehen formal zusammengehörige Flächen, die das Gerüst für die äußerst plastische bildhafte Ausdeutung darstellen. In der Tendenz, den Text in schlichter Weise ohne eingeschaltete Wiederholung zu präsentieren, weist auch dieses Werk auf Palestrina zurück, dessen eigene Vertonung des Marienhymnus Verdis Zeitgenossen übrigens durch eine von Richard Wagner besorgte Ausgabe zugänglich war.

Lange Zeit hatte Verdi den „Ambrosischen Lobgesang“, das sogenannte *Te Deum*, vertonen wollen, da keiner der ihm bekannten Komponisten diesen volkstümlichen und festlichen Hymnus der katholischen Christenheit seiner Ansicht nach so wahrhaft nachgeföhlt und gestaltet hat, wie er selbst ihn auffaßte. Im Winter 1894/95 ließ sich der Komponist von Gallignani ein Antiphonar – die

Ave Maria

für Sopran und Streichorchester

Ave Maria

Gegrüßt seist du, Königin, Jungfrau Maria,
voll der Gnade: Der Herr ist immer mit dir.
Vor allen Weibern seist du gebenedeit.

Und die Frucht deines Leibes bitte ich,
uns vor dem Bösen zu bewahren, Jesus Christus,
er sei gebenedeit und ziehe uns mit sich empor.

Gebenedeite Jungfrau, bitte du
immer für uns bei Gott, daß er uns vergebe
und wir in seiner Gnade hier auf Erden so leben,
daß wir nach unsrem Ende das Paradies
gewinnen.

Gegrüßt seist du, Maria, bitte für uns bei Gott.

Ave Maria

Ave regina vergine Maria,
piena di grazie: Iddio è sempre teco:
sopra ogni donna benedetta sia.

E 'l frutto del tuo ventre, il qual io preco
che ci guardi dal mal, Cristo Gesù,
sia benedetto, e noi tiri con seco.

Vergine benedetta, sempre tu
ora per noi a Dio, che ci perdoni,
e diaci grazia a viver sì quaggiù,
che 'l Paradiso al nostro fin ci doni.

Ave Maria, ora per noi a Dio.

Matteo D'Amico

19-XI-1871

Verdi versus Wagner

Text: Sandro Cappelletto

Deutsche Bearbeitung: Rainer Wicke

Am 19. November 1871, einem Sonntag, trifft er – nachmittags um drei Uhr – auf dem Bahnhof ein. Er hat nur mich verständigt. Kaum daß er mit wenigen Mitreisenden ausgestiegen ist, fällt mir auf, daß er seinen weißen Schal nicht umhat. Er ist allein; wolle nicht erkannt werden, hatte er mir geschrieben.

Schwierig!

Seine neueste Oper – Aida – sollte in einem Monat uraufgeführt werden. Die Partitur des Lohengrin hatte er angefordert und vor drei Wochen auch erhalten. Aida hatte er vor einem Jahr beendet – genau vor einem Jahr. Und dennoch: vieles – sagt man – scheint zu gleichen:

Elsa – Aida / Ortrud – Amneris / Lohengrin – Radames / die Brabanter – die Ägypter. Auch die Märsche, der Krieg – und die stets verlierende Liebe ...

Nicht aber der Triumph-Marsch. Der ist unvergleichlich.

Neun Vorstellungen hat er abgewartet, bis er sich entschied, die erste Wagner-Oper in Italien anzuhören.

Der Zug, der Verdi nach Bologna brachte, kam pünktlich ...

Lohengrin war mehr als ein Erfolg – es war ein Triumph. „Kolossal!“, schrieben die Zeitungen, obwohl „in dieser Oper keine

leichten und populären Melodien vorkommen, wie bei unserem Verdi.“ ...

„Die Zukunftsmusik siegt auch in Italien“ ... und als größtes Kompliment für Verdi schrieben die italienischen Kritiker: „er hat gelernt wie Wagner zu schreiben.“

Das machte ihn furchtbar wütend. „Verdammt Cabaletten! Wieviel davon hab' ich komponiert, als man sie haben wollte! Aber jetzt ist es nicht mehr in Mode, welche zu schreiben.“

Das Vorspiel wurde oft wiederholt. Auch die Szene mit dem Auftritt des Schwanenritters – und zu Beginn des Gral-Themas, sagten die Zuschauer, war es im Theater still wie nie. Nie zuvor gab es in einem italienischen Theater solch ein Schweigen. Wenn es nicht wirklich still ist, hört man das Vorspiel zu Lohengrin nicht; aber auch das Ende der Aida kann man nur hören, wenn es ganz ruhig ist.

Der Dirigent ist Angelo Mariani – nicht irgendein Dirigent, *der* Angelo Mariani. Er ist Chefdirigent am Theater und in Italien der beste. Und nicht nur das: er ist auch der beste Verdi-Dirigent.

Und: er ist nicht nur der beste Verdi-Dirigent, sondern auch der Liebhaber der besten Verdi-Sopranistin.

Teresa Stolz aber, diese größte Verdi-Interpretenin – sagt man – ist inzwischen nicht

mehr die Freundin des größten Verdi-Dirigenten Italiens, sondern die Geliebte von Giuseppe Verdi. Genau in dieser Zeit.

Mariani konnte einen Monat später die Aida in Kairo nicht dirigieren – womöglich mit Bedacht, könnte man glauben, hatte er sich entschieden, den Lohengrin in Bologna zu leiten. Und um es gut zu machen, ist er nach München gereist, um zu sehen, wie man den Lohengrin vorbereitet. Zwei Monate hat er dann mit den Sängern gearbeitet.

Schließlich hat er von Cosima Wagner einen Brief erhalten, ein Schreiben, das Richard Wagner selbst diktiert hat, um ihm zu sagen: „Danke, Maestro Mariani.“

„Glücklicher Ausgang und Erfolg! Beifall, Ovationen, Wiederholungen – einer der schönsten Tage meines Lebens“, hat Mariani nach der ersten Vorstellung an Wagner telegraphiert. „Es lebe Mariani“, hat Wagner geantwortet und ein Photo mit Widmung beigefügt. Florenz wollte den Lohengrin, auch die Scala und La Fenice. Verdi mußte also kommen. Niemand sollte sagen können, er habe sich gefürchtet.

Auch Maestro Mariani ist zum Bahnhof gekommen. Als er aber den Arm ausstreckt, um den Koffer zu nehmen, wehrt Verdi ab – und beinahe wäre er wütend geworden. Er gab mir die Schuld, ich hätte Mariani verständigt. Aber ich, Luigi Monti, Generalvertreter des Verlagshauses Ricordi an diesem wichtigen Ort Bologna, hatte durchaus geschwiegen. Sicher war es Frau Teresa ...

Ich bringe ihn ins Hotel. Wir gehen an den Geschäften vorbei, und er sieht, daß das bolognesische Modeparfum den Namen „Schwan“ trägt und daß die Hüte der Damen als Schiffchen gestaltet sind, mit blauem Schleier und aufgesticktem Schwan.

Zweiter Rang, Seitenloge Nummer 23, unsere – die Ricordi-Loge. Er hinten, den Bleistift in der Hand und die Partitur vor Augen. Und ich vor ihm, ihn deckend, damit das Publikum ihn nicht sehe ...

Ein völlig nutzloses Unterfangen, denn Verdi macht sich immer bemerkbar.

Das Orchester wußte von Anfang an Bescheid: sie schauten nach oben und suchten ihn.

„Verdi ist da. Verdi ist da, im zweiten Rang, in der dritten Loge...ich sehe ihn nicht... er ist weiter hinten, wie versteckt. Es hieß, er käme – und er ist gekommen! Geh' zur Loge 23, wenn du's nicht glaubst. Verdi ist im Saal!“ Die Musiker waren wie aufgescheucht. Spielten sie gut, so spielten sie für Wagner in der Gegenwart von Verdi. Spielten sie schlecht, so hätte ihnen Verdi das nicht verziehen – denn er ist schließlich ein Künstler!

Sie haben sehr schlecht gespielt.

Auch der Bürgermeister kam, als er davon erfuhr, in die Loge und bat den Maestro, sich doch sehen zu lassen. „Ich bin hier nur, um Wagner zu hören“, antwortete der, ohne sich vom Stuhl zu rühren.

Am Ende des zweiten Akts kam der Bürgermeister wieder und die Journalisten drängten sich im Theater, um ihn auszufragen: „Was hält er nun von dieser Zukunftsmusik?“

Auch beim Publikum war's mit der Stille vorbei: es gab ein wirres Murren. Da hielt ich's nicht länger aus. Ich mußte ihn doch verteidigen! Es schien mir der richtige Augenblick, als ich schrie: „Es lebe Maestro Verdi!“ – „Es lebe Maestro Verdi!“ – Wagner klopft an Italiens Türen – „Es lebe Maestro Verdi!“ – Wagner Ehrenbürger von Bologna – „Es lebe Maestro Verdi!“ – Wagner im Kapitol von Rom empfangen – „Es lebe Maestro Verdi!“ – Grundstein in Bayreuth gelegt – „Es lebe Maestro Verdi!“ – König Ludwig hat 300.000 Franken gestiftet – „Es lebe Maestro Verdi!“ – „Es lebe Maestro Verdi!“ – „Viva, Viva!“ ...

Eine Viertelstunde Applaus. Der Beginn des dritten Aktes verzögert sich. – Er aber

rührt sich nicht, verbeugt sich nicht, zeigt sich nicht ... bleibt sitzen, bleibt unbeirrt sitzen ... „Es lebe Maestro Verdi!“ – bleibt sitzen. Er hatte anderes zu tun, als sich zu verbeugen. Er schrieb. Wie er das im Dunkel der Loge anstellte, weiß ich nicht. Er schrieb in die Partitur, die er mitgebracht hatte.

Vorspiel, erster Akt: „Zu laut!“ – Vierte Seite, dritte Zeile: „Alles zu laut!“ – Seite 15 in der Mitte: „Viel zu schnell – schlecht gemacht – schrecklich verstimmt – immer zu laut diese Dämpfer – zu schnell, man versteht die Linie des Orchesters nicht – die Streicher hart – die Bläser flau – alles zu tief – Die Seitenthemen zu laut.“ – Beide, das Orchester und Mariani, werden geradezu hingerichtet.

Zu laut, zu langsam, verstimmt, alles schlecht! Die Aufregung, Wagner in Verdis Gegenwart zu spielen, war groß. – Wirklich schlecht! Sie haben sehr schlecht gespielt. – Wagner vor Verdi ... Sehr schlecht!

Wir wollten aber etwas ganz anderes wissen: Diese Musik, gefällt sie ihm oder nicht?

Ja, die Orchestrierung sehr: Klarinette und Flöte, Bassklarinetten und Englischhorn, und dann das Duett! „Wunderschön, das Duett“, hat er notiert.

Aber im ganzen schien es ihm eher langweilig. Keine Cabaletten. Träge Handlung, langsame Sprache. Die Noten werden zu lange gehalten, sie lassen die Szene einfrieren. „Die Szene ist kalt“, hat er aufgeschrieben. Die unendliche Melodie langweilt ihn, die italienische nicht! Unendlich oder italienisch, welche von beiden am Ende überleben würde – wer wollte dafür die Hand ins Feuer legen?

Er schrieb und schrieb. Anmerkungen zu allen drei Akten und schließlich – wie er es nannte – ein „Gesamturteil“. „Eindruck – leidlich. Schöne Musik. Wo sie klar ist, hört man den musikalischen Gedanken. Die Handlung langsam wie die Worte.“

Nach der Aida – wie gesagt – hatte er nichts mehr geschrieben, fünfzehn Jahre lang. Andere haben komponiert, uraufgeführt und triumphiert. Er nichts. Fünfzehn, sogar sechzehn Jahre lang nichts! Krise!, riefen alle: eine tiefe Krise – postwagnerisch, sagten sie.

Auch er hat etwas Beifall gespendet, als Lohengrin zu Ende war. Ein wenig. Er hatte Eile zu verschwinden: hat weder den Dirigenten noch die Sänger, hat niemanden geküßt, sondern ist durch den Künstlerausgang direkt zu seiner Kutsche, die auf ihn wartete.

Da er kein Wort sagt, frage ich, ob wir zum Hotel fahren. Aber er befiehlt: „zum Bahnhof!“ – „Aber Maestro, mitten in der Nacht?“ – „Um drei geht ein Zug nach Mailand, ich habe schon reserviert.“ „Es schneit, Maestro“, wende ich ein, denn ich wußte nicht, was ich sagen sollte. Und er „haben Sie noch nie Schnee gesehen?“ Und, da ich nichts sage: „Warum sind Sie so schweigsam, Monti?“

Wir kommen am Bahnhof an. Es schneit kräftig. Wir gehen in den Wartesaal, wo wir nicht allein sind. Der Dirigent Mariani hat es vorgezogen, sich nicht blicken zu lassen. Aber Boito, der Schriftsteller und Musiker, der Mann der Zukunft ist da. Arrigo Boito, im Schnee, nachts um drei auf dem Bahnhof von Bologna! Wenn ich es jemandem erzähle, glaubt man es mir nicht. Ich habe ihn aber zweifellos gesehen. Er beginnt zu sprechen, als wären sie verabredet gewesen. Womöglich hatten sie sich auch für diese Zeit verabredet.

Maestro, sagt Boito, hast Du bemerkt, daß Elsas Worte an Lohengrin – „nenn mir deine Sippe, deinen Stamm“ – an die im ersten Akt des Othello erinnern, wo er sagt, daß er – der Schwarze – von nobler Herkunft sei? Ich spreche nicht von Rossinis Othello, sondern von dem wirklichen: dem englischen!

Du hast ihn doch gelesen, Maestro? „Ja“, antwortete der, „aber hier im Lohengrin ist's ein häßlicher Othello.“ – „Vielleicht ist er

häßlich“, beharrte Boito, „schon zu lange aber vernachlässigst Du Shakespeare. Der ist ein bißchen besser, als all Deine üblichen Librettisten – meinst Du nicht, Maestro?“

„Wenn Wagner den Wotan bringt, warum bringst Du dann nicht den Mohren? Er den Schwan, Du den Jago, er Brünnhilde und Du Desdemona, er die Götter und Du die Menschen, er die Nibelungen und Du den Schwarzen. Gefällt Dir das, Maestro?“

Gerade als Verdi antworten will, pfeift der Stationsvorsteher – und ich höre nichts mehr.

Aber vom Othello – ich bin sicher – haben sie gesprochen, bevor er gepfeiffen hat.

Nein, Boito ist nicht eingestiegen – Verdi ist alleine abgefahren. Es war eisig kalt, und es schneite immer noch ... Ich war sehr müde und vielleicht hatte ich nicht richtig verstanden.

Verdi jedenfalls hat den Othello dann geschrieben. Nach sechzehn Jahren...

Aber: er hat ihn komponiert ... als Wagner schon gestorben war ... soviel ist sicher.

Quattro Pezzi Sacri

Ave Maria

Gegrüßt seist du, Maria, voll der Gnade!
Der Herr ist mit dir,
du bist gebenedeit unter den Weibern,
und gebenedeit ist die Frucht deines Leibes,
Jesus.

Heilige Maria, Mutter Gottes,
bitte für uns Sünder.
Jetzt und in der Stunde unseres Todes.

Amen.

Stabat Mater

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

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

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

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

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

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

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

Sah ihn trostlos und verlassen
an dem blutgen Kreuz erblassen,
ihren lieben, einzgen Sohn.

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

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

Heilge 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.

Ave Maria

Ave Maria, gratia plena,
Dominus tecum,
benedicta tu in mulieribus,
et benedictus fructus ventris tui, Jesus.

Sancta Maria, Mater Dei,
ora pro nobis peccatoribus
nunc et in hora mortis nostrae.

Amen.

Stabat Mater

Stabat Mater dolorosa
juxta Crucem lacrimosa,
dum pendebat Filius.

Cujus animam gementem,
contristatam et dolentem,
pertransiuit gladius.

O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
Mater Unigeniti!

Quae moerebat et dolebat,
pia Mater, dum videbat
nati poenas incliti.

Quis est homo, qui non fletet,
Matrem Christi si videret
in tanto supplicio?

Quis non posset contristari,
Christi Matrem contemplari
dolentem cum Filio?

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

Vidit suum dulcem Natum
moriendo desolatum.
dum emisit spiritum.

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

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

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

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

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 erschauen,
lass mich teilen deinen Schmerz.

Lass mich Christi Tod und Leiden,
Marter, Angst und bitteres Scheiden
fühlen wie dein Mutterherz.

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

Daß nicht zu der ewgen 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.

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

Amen.

Laudi alla Vergine Maria

Jungfrau und Mutter, Tochter deines Sohnes,
bescheidenstes und höchstes der Geschöpfe,
im ewigen Plan bestimmt und auserwählt.

Du hast in dir die menschliche Natur
so hoch geläutert, daß der Schöpfergott
sich gerne geben ließ als ihr Geschöpf.

In deinem Blute regte sich die Liebe,
die lebenswarme wieder, die im Frieden
vor Gott hier diese Rose knospen ließ.

Uns Seligen bist du die Mittagssonne,
die Liebe, und den Sterblichen auf Erden
bist du der Hoffnung lebensvoller Quell.

Du Herrin bist so groß und bist so mächtig,
daß jedem Flehenden, der dich nicht sucht,
mit lahmen Flügeln seine Sehnsucht schmachtet.

Zur Hilfe aber eilet deine Güte
dem Bittenden: und oft aus freier Hand
bringt sie Gewähr, noch eh die Bitte ging.

Frommes Erbarmen, Mitleid, Herrlichkeit,
und alles Gute eines Menschenherzens,
in dir, in dir, in dir ist es vereint.

Gegrüßt seist du.

Fac me tecum pie flere,
crucifixo condolere,
donec ego vixero.

Juxta Crucem tecum stare,
et me tibi sociare
in planctu desidero.

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

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

Fac me plagis vulnerari,
fac me cruce inebriari
et cruore Filii.

Flammis ne urar succensus,
per te, Virgo, sim defensus
in die judicii.

Christe, cum sit hinc exire,
da per Matrem me venire
ad palmam victoriae.

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

Amen.

Laudi alla Vergine Maria

Vergine madre, figlia del tuo Figlio,
umile ed alta più che creatura,
termine fisso d'eterno consiglio.

Tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti sì, che 'l suo Fattore
non disdegnò di farsi sua fattura.

Nel ventre tuo si raccese l'amore,
per lo cui caldo nell'eterna pace
così è germinato questo fiore.

Qui se' a noi meridiana face
di caritate, e giusto, in tra i mortali,
se' di speranza fontana vivace.

Donna, se' tanto grande, e tanto vali,
che qual vuol grazia ed a te non ricorre,
sua disianza vuol volar senz'ali.

La tua benignità non pur soccorre
a chi dimanda, ma molte fiate
liberamente al dimandar precorre.

In te misericordia, in te pietate,
in te magnificenza, in te s'aduna
quantunque in creatura è di bontate.

Ave.

Te Deum

Dich, Gott, loben wir,
dich, Herr, preisen wir,
dir, dem ewigen Vater,
huldigt das Erdenrund.
Dir rufen die Engel alle,
dir Himmel und Mächte insgesamt,
die Cherubim dir und Seraphim
mit niemals endender Stimme zu:
Heilig, heilig, heilig der Herr, der Gott der
Heerscharen.

Voll sind Himmel und Erde
von deiner hohen Herrlichkeit.

Dich preist der glorreiche Chor der Apostel,
dich der Propheten lobwürdige Zahl,
dich der Märtyrer weißgewandetes Heer.

Dich preist über das Erdenrund
die heilige Kirche:

Dich, den Vater von unermeßbarer Majestät;
deinem verehrungswürdigen, wahren und
einzigem Sohn;

den Heiligen auch, den Fürsprecher Geist.

Du König der Herrlichkeit, Christus!

Du bist des Vaters allewiger Sohn.

Du hast der Jungfrau Schoß nicht verschmäht:
Bist Mensch geworden, den Menschen zu
befreien.

Du hast bezwungen des Todes Stachel
und denen, die glauben, die Reiche der Himmel
aufgetan.

Du sitztest zur Rechten Gottes
in deines Vaters Herrlichkeit.

Als Richter, so glauben wir, kehrtst du einst wieder.

Dich bitten wir denn, komme deinen Dienern zu
Hilfe,

die du erlöst mit kostbarem Blut.

In der ewigen Herrlichkeit
zähle uns deinen Heiligen zu.

Rette dein Volk, o Herr,
und segne dein Erbe.

Und führe sie und erhebe sie bis in die Ewigkeit.

An jedem Tag benedeien wir dich

und loben in Ewigkeit deinen Namen;

ja, in der ewigen Ewigkeit.

In Huld wollest du, Herr, an diesem Tag
uns ohne Schuld bewahren.

Erbarme dich unser, o Herr,
erbarme dich unser!

Lass dein Erbarmen, Herr, über uns geschehen,
wie wir gehofft auf dich.

Auf dich, Herr, habe ich meine Hoffnung gesetzt:
lass mich in Ewigkeit nicht zuschanden werden.

Te Deum

Te Deum laudamus,
te Dominum confitemur.

Te aeternum Patrem
omnis terra veneratur.

Tibi omnes Angeli,
tibi caeli et universae potestates,
tibi Cherubim et Seraphim
incessabili voce proclamant:
Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus
Sabaoth.

Pleni sunt caeli et terra
majestatis gloriae tuae.

Te gloriosus Apostolorum chorus,
te Prophetarum laudabilis numerus,
te Martyrum candidatus laudat exercitus.

Te per orbem terrarum
sancta confitetur Ecclesia,
Patrem immensae majestatis;
venerandum tuum verum et unicum

Filium;
sanctum quoque Paraclitum Spiritum.

Tu Rex gloriae, Christe,
Tu Patris sempiternus es Filius.

Tu ad liberandum suscepturus hominem
non horruisti Virginis uterum.

Tu, devicto mortis aculeo,
aperuisti credentibus regna coelorum.

Tu ad dexteram Dei sedes
in gloria Patris.

Judex crederis esse venturus.

Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni,

quos pretioso sanguine redemisti.
Aeterna fac cum Sanctis tuis
in gloria numerari.

Salvum fac populum tuum, Domine,
et benedic haereditati tuae.

Et rege eos et extolle illos usque in aeternum.

Per singulos dies benedicimus te,

et laudamus nomen tuum

in saeculum, et in saeculum saeculi.

Dignare, Domine, die isto
sine peccato nos custodire.

Miserere nostri, Domine,
miserere nostri!

Fiat misericordia tua, Domine, super nos,
quemadmodum speravimus in te.

In te speravi, Domine,
non confundar in aeternum.

offizielle Sammlung der geistlichen Gesänge der katholischen Kirche – schicken und begann unverzüglich mit der Komposition, die erst 1896 abgeschlossen wurde. Im Gegensatz zu den anderen Stücken der „Quattro Pezzi sacri“ ist dieses Werk doppelchörig gestaltet. Zugleich kommt hier Verdis Neigung zu scharf konturierten Kontrasten in besonderer Weise zur Geltung: Das Werk beginnt mit dem alternierenden Wechsel der Männerstimmen, die das verhaltene Melisma der Choralzeile aufgreifen, um dann beim Einsatz der „Cherubim und Seraphim“ in ein strahlendes Es-Dur des gesamten Tutti überzugehen – eine Schatten-Lichtwirkung, deren Wucht dem „Es werde Licht!“ der Haydn-schen „Schöpfung“ in nichts nachsteht.

Ein wichtiges Gliederungsmittel in diesem Stück ist die Unterscheidung zwischen den preisenden Anrufungen des Herrn, die in der Regel entweder einstimmig oder in kompakten Akkorden gefaßt sind, und den eher reflektierenden Passagen, die zu einer eher polyphonen Anlage tendieren. Von einer bemerkenswerten Eindringlichkeit ist der Schluß dieses Werkes: In leisem Unisono trägt der ganze

Chor die bittenden Worte „Dignare, Domine“ vor. Das daran anschließende „Miserere“, das zunächst vom Chor alleine vorgetragen wird, schwankt beharrlich zwischen Dur und Moll, zwischen Hoffen und Bangen. Dieses Wechselspiel bestimmt auch den weiteren Verlauf. Nach einer Generalpause verkündet das „In te, Domine“ die Hoffnung auf Erlösung, die aber wiederum nicht das letzte Wort behält. Das vom höchsten Diskant an die tiefsten Bässe weitergereichte „e“ der Streicher scheint die Grenzen anzudeuten, die allen menschlichen Äußerungen notgedrungen innewohnt. Verdi verzichtet auf eine scheinheilige „Garderoben-Auferstehung“, die mit dem Applaus des Publikums ihr Ende findet, sondern entläßt die Hörer mit einer Frage. In Verdis „Te Deum“ ist die Musik so sehr Symbol geworden, sind alle ihre Klangmittel so wählerisch verwendet, daß der Eindruck sich nur andeuten, aber nicht beschreiben läßt. So singt und spricht ein Künstler, der sich den Tröstungen des Glaubens nur zögernd zuwandte, aber gerade deshalb [...] religiös genannt werden darf.“ (Karl Holl)

Dr. Wolfgang Lessing



Publikumsprogramm: Unerwartet große Resonanz

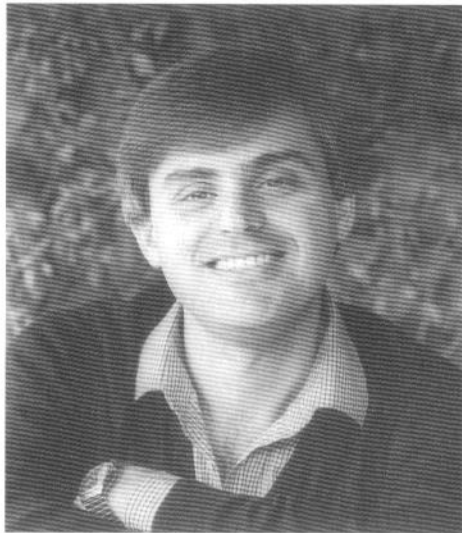
Die Frankfurter Museums-Gesellschaft hat eine Fülle von Einsendungen erhalten, über die der Vorstand und die Juroren hocheifrig sind. Uns war klar, daß unsere Anfrage an ein sachkundiges Publikum gerichtet war, gleichwohl hat uns überrascht, mit welcher Kompetenz die Mehrzahl der Programmwürfe zusammengestellt worden ist. Wir sind darüber sehr glücklich und möchten uns bei allen Damen und Herren, die unserem Aufruf gefolgt sind, herzlich bedanken. Wir bitten um Verständnis, daß wir nur ein Programm auswählen können; in jedem Fall haben wir durch die vielen Einsendungen weitere Anregungen bekommen, die wir uns bemühen werden, in dem einen oder anderen Programm zu berücksichtigen. Wir haben den Wunsch, das Gespräch und den Kontakt mit und zu unserem Publikum fortzusetzen und zu vertiefen und planen mit allen Damen und Herren, die ein Programm eingereicht haben, zu einer Gesprächsrunde zusammenzukommen. Die Einladung hierzu erfolgt zu einem späteren Zeitpunkt.

Frankfurter Museums-Gesellschaft e.V.
Der Vorstand

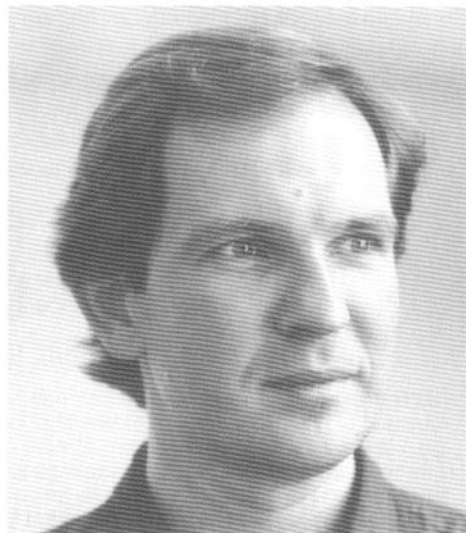
Matteo D'Amico wurde in Rom geboren und begann sein Kompositionsstudium bei Barbara Giurana. Von 1981 bis 1983 war er Schüler von Franco Donatoni. 1984 promovierte er in Philologie.

Im Laufe des Jahres 1985 gewann er jeweils erste Preise bei Kompositionswettbewerben in Spanien, Italien und Frankreich. In den darauffolgenden Jahren wurden viele seiner Werke sowohl in Italien als auch im Ausland aufgeführt. Ab 1990 konzentrierte er seine Tätigkeit auf das Verhältnis zwischen Musik, Dichtung, Theater und Tanz, was seinen Niederschlag in zwei Ballettproduktionen fand.

Matteo D'Amico ist Dozent für Komposition am Konservatorium in L'Aquila.



Stephan Rehm wurde in München zum Opern- und Konzertsänger sowie zum Rundfunksprecher ausgebildet, hatte 1985 sein erstes Engagement in Würzburg und arbeitet seit 1989 freischaffend. Gastengagements führten ihn u.a. nach Brüssel, Japan, Los Angeles, Innsbruck, zu den Salzburger Festspielen und auch an die Oper Frankfurt. Seine Arbeit für Bühne und Konzert bringt ihn regelmäßig mit namhaften Regisseuren und Dirigenten zusammen wie Peter Mußbach, Werner Schroeter und Nicholas Brieger sowie Sylvain Cambreling, Ingo Metzmaker, Nikolaus Harnoncourt, Helmuth Rilling und Markus Stenz. Seit 1999 lebt Stephan Rehm in Wien und lehrt dort Sprecherziehung an der Universität für Musik und Darstellende Kunst. Er ist als Sprecher für den ORF sowie regelmäßig als Sprachcoach für die Salzburger Festspiele und die Volksoper Wien tätig. Stephan Rehm ist international gefragt als Spezialist für Sprech- und Rezitationsrollen im modernen Musiktheater- und Konzertbereich, z.Zt. an der Oper Frankfurt in Wolfgang Rihms „Die Eroberung von Mexico“.



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

Trinklein

Bei uns sind Ihre
guten Stücke
in besten Händen

UMZÜGE ·
TRANSPORTE
VON KLAVIEREN
FLÜGELN UND
ANTIQUITÄTEN

Ginnheimer Landstr. 192
60341 Frankfurt/Main
☎ 069-532097



Die Sopranistin **Britta Stallmeister** studierte an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover Gesang bei Prof. Carl-Heinz Müller. 1996 erhielt sie einen Gastvertrag am Stadttheater Bremerhaven. Im Rahmen des Festivals der Kammeroper Rheinsberg sang sie im folgenden Jahr die Titelrolle in E.T.A. Hoffmanns „Undine“. Ebenfalls 1997 wurde sie Mitglied des Opernstudios der Staatsoper in Hamburg. Seit 1998 ist sie Ensemblemitglied der Städtischen Bühnen Frankfurt, wo sie alle lyrischen Partien ihres Fachs singt.



Die Sopranistin **Dunja Simič** wurde in Belgrad geboren, wo sie auch ihre Gesangsausbildung 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 Tätigkeit mit Werken wie Beethovens 9. Sinfonie, Mozarts „Requiem“ und vielen slawischen Konzertpartien. Kürzlich ist Dunja Simič mit einem Jahresvertrag an die Oper Frankfurt verpflichtet worden. In der Spielzeit 2000/2001 übernimmt sie die Alice in „Falstaff“ sowie die Mimi in „La Bohème“.



Nach ihrem Studium an der Hochschule für Musik Heidelberg/Mannheim hatte die aus Bad Mergentheim stammende Sopranistin **Barbara Zechmeister** Gastengagements an den Städtischen Bühnen in Hagen und Mainz. Seit 1996 gehört sie dem Ensemble der Frankfurter Oper an, wo sie bisher u.a. als „Ännchen“ in Webers „Freischütz“, als „Musetta“ in Puccinis „La Bohème“ sowie als Zerlina in Mozarts „Don Giovanni“ zu hören war.



Die Altistin **Elzbieta Ardam** absolvierte ihr Gesangsstudium an der Musikakademie Posen/Polen. Sie ist Preisträgerin internationaler Wettbewerbe in Genf, Barcelona und Moskau (Tschaikowsky-Wettbewerb). Sie sang die Titelfrollen bei so wichtigen Produktionen wie dem „Orfeo“ an der Mailänder Scala unter Riccardo Muti im Jahre 1989 oder der „Elektra“ bei den Salzburger Festspielen 1992, 1994 und 1996 unter der Leitung von Lorin Maazel. In Frankfurt war sie zuletzt zu hören in der Rolle der Mary (Fliegender Holländer), Maddalena (Rigoletto), Ottone (L'Incoronazione di Poppea).



Die italienisch-argentinische Mezzo-Sopranistin **Nidia Palacios** wurde in Buenos Aires geboren, wo sie auch ihre Gesangsausbildung aufnahm. Sie beendete ihre Studien an der Karlsruher Musikhochschule, nahm an zahlreichen Wettbewerben teil und wurde hierbei stets mit dem 1. 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. Seit April 2000 ist sie Ensemblemitglied der Oper Frankfurt.



CD-Empfehlung

Verdi: *Quattro Pezzi Sacri*

Gardiner, Brown, Monteverdi-Chor London, Orch. Révolutionnaire et Romantique

Ph 442 142-2

Myung-Whun Chung, Remigio, Coro e Orchestra dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia

DG 469 075-2

ECHTE ORIENT-TEPPICHE
DIREKT-IMPORTE

AUS

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

RIESEN AUSWAHL, AUCH ALTE STÜCKE

SCHWINN & STARCK

SEIT 1750

SCHLITZERSTR. 9 60386 FRANKFURT-RIEDERWALD TELEFON (0 69) 28 76 44
(KUNDENPARKPLÄTZE VORHANDEN)

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

**Sonderkonzert mit populären Orchesterwerken
im Rahmen des Frankfurter „Fest der Musik“, 9.–11. März 2001**

Sonntag, 11. März 2001 – Alte Oper, Großer Saal – 11 Uhr

- Gioacchino Rossini: Ouvertüre zu „Viaggio a Reims“
Camille Saint-Saëns: Introduction und Rondo capriccioso für Violine und Orchester op. 28
Paul Dukas: „Der Zauberlehrling“
Leonard Bernstein: Sinfonische Tänze aus der „West Side Story“
Maurice Ravel: „Tzigane“ – Konzertrhapsodie für Violine und Orchester
Maurice Ravel: Boléro

Sebastian Hamann *Violine*
Frankfurter Museumsorchester
Paolo Carignani *Dirigent*

Zu Beginn des Konzertes:

Präsentation des Projektes und Buches „Musik macht intelligent“

von Hans Günther Bastian und Überreichung der ersten Exemplare
an ausgewählte Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens.

Musikalische Umrahmung:

Johann Sebastian Bach: 2. und 3. Satz des Konzertes für zwei Klaviere und
Streicher c-Moll BWV1060

Dr. Rüdiger Volhard, Dr. Burkhard Bastuck und Dr. Klaus-Albert Bauer *Klavier*

Eintrittskarten sind erhältlich bei Frankfurt Ticket GmbH
Alte Oper Frankfurt, Opernplatz 1, 60313 Frankfurt am Main,
Telefon: 0 69/1 34 04 00, Telefax: 0 69/1 34 04 44 sowie bei weiteren angeschlossenen Vorverkaufsstellen.
Beginn des Vorverkaufs: 1 Monat vor Konzerttermin.

Die Abonnenten und Mitglieder der Frankfurter Museums-Gesellschaft e.V. können ihren Kartenwunsch
auch an die Geschäftsstelle richten, die ihn gern an die Frankfurt Ticket weiterleitet.

7. Sonntagskonzert
7. Montagskonzert
Alte Oper, Großer Saal

Johannes Brahms

Robert Schumann

18. März 2001, 11.00 Uhr

19. März 2001, 20.00 Uhr

Sinfonie Nr. 3 F-Dur op. 90

Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 97
Rheinische

Frankfurter Museumsorchester
Paolo Carignani *Dirigent*

4. Kammermusik-Abend
Alte Oper, Mozart-Saal

Wolfgang Amadeus Mozart

Charles Ives

Maurice Ravel

15. März 2001, 20.00 Uhr

Klaviertrio E-Dur KV 542

Klaviertrio (1904/05, revidiert 1911)

Klaviertrio a-Moll

Zürcher Klaviertrio

5. Familienkonzert
Alte Oper, Mozart-Saal

Der Kontrabaß – warum ist er bloß so groß?

18. März 2001, 16.00 Uhr

Kontrabaß-Gruppe des
Frankfurter Museumsorchesters
Paul Bartholomäi *Moderator*

Endausscheidung im Wettbewerb für Hobby-Sänger im Rahmen des Frankfurter „Fest der Musik“, 9.–11. März 2001

Sonntag, 11. März 2001 – Alte Oper, Mozart-Saal – 10.30 Uhr

Die Frankfurter Museums-Gesellschaft hat eine überwältigende Anzahl von Bewerbungen erhalten, und wir sehen der Endausscheidung mit großer Spannung entgegen. Im Rahmen der Veranstaltung – sie findet in Kooperation mit dem Musikverlag C.F. Peters und der Alten Oper Frankfurt statt – wird auch das Publikum über die Preisträger abstimmen und einen eigenen Publikumspreis vergeben.

Eintrittskarten sind ab sofort erhältlich bei Frankfurt Ticket GmbH

Alte Oper Frankfurt, Opernplatz 1, 60313 Frankfurt am Main,

Telefon: 0 69/1 34 04 00, Telefax: 0 69/1 34 04 44 sowie bei weiteren angeschlossenen Vorverkaufsstellen.

Orientierung

Alexander Dammthaler

www.bhf-bank.com

Professionalität ist wissen, wo es langgeht.

Beispiel Private Banking: Wir sind eine der erfahrensten Banken in der Betreuung großer Privatvermögen und bieten ein Leistungsspektrum, das langfristige Orientierung gibt und die Anlageziele der Kunden nicht aus den Augen verliert. Wir bieten ein Family Office, optimieren Ihre Vermögensstruktur, beraten in allen Fragen des Wertpapier- und Immobiliengeschäfts und ermöglichen neben der exklusiven Vermögensverwaltung interessante Private Equity Engagements.

Aktuell: Unser geschlossener Immobilienfonds „Diesterweg“. Herr Thorsten Rohrseitz informiert Sie gern genauer. BHF-BANK, Niederlassung Frankfurt, Tel. (0 69) 7 18-31 49.



BHF-BANK

Partner für Professionals.