



Frankfurter
Museums-Gesellschaft e.V.

Spielzeit 2000/2001

Alte Oper Großer Saal

10. Sonntags-Konzert

10. Juni 2001, 11 Uhr

10. Montags-Konzert

11. Juni 2001, 20 Uhr

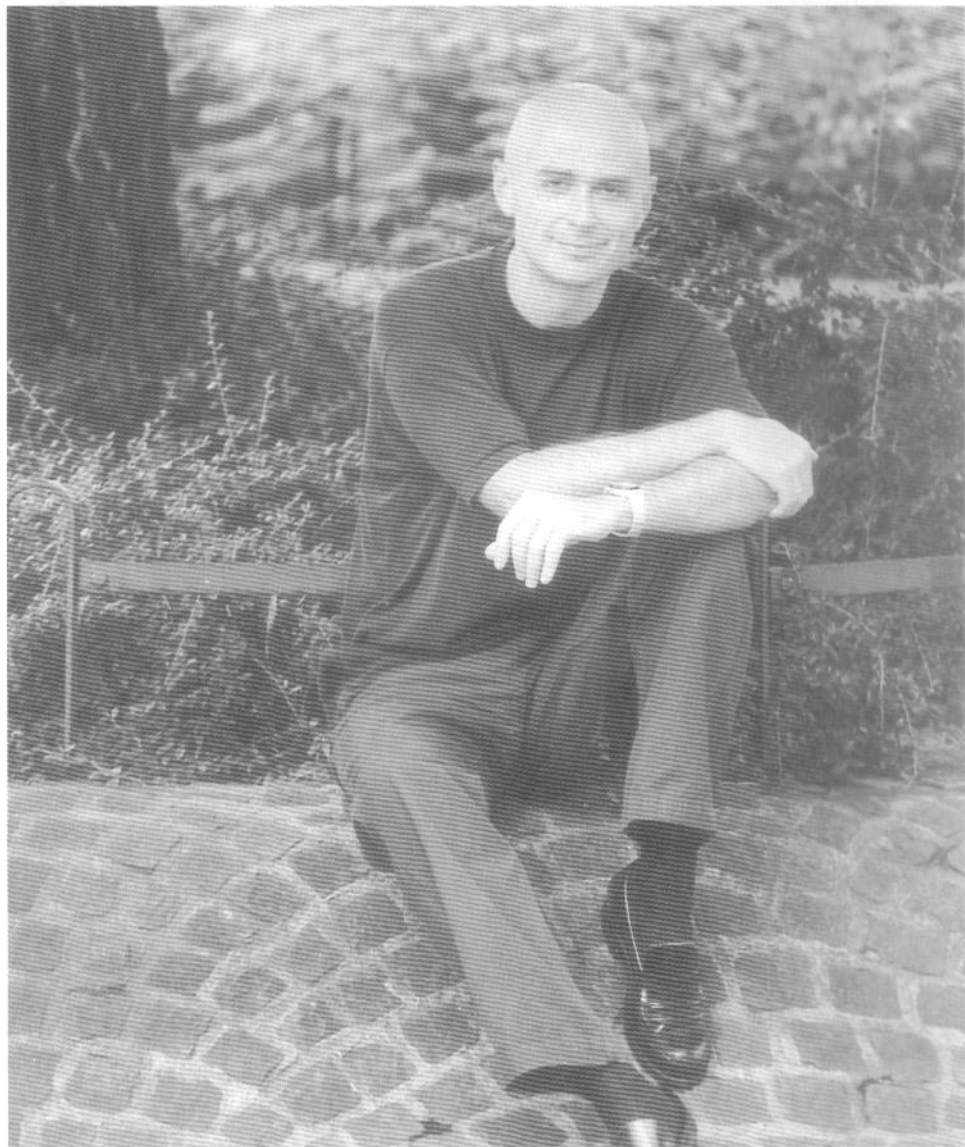
Frankfurter
Museums-
orchester

Christian Tetzlaff

Violine

Paolo Carignani

Dirigent



Paolo Carignani

Ludwig van Beethoven:
(1770–1827)

Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 61
Allegro ma non troppo
Larghetto
Rondo. Allegro

– Pause –

Richard Strauss:
(1864–1949)

Ein Heldenleben
Tondichtung für großes Orchester op. 40*
Violinsolo: Sebastian Hamann

Christian Tetzlaff *Violine*
Frankfurter Museumsorchester
Paolo Carignani *Dirigent*

* Uraufführung im Museumskonzert am 3. März 1899 unter der Leitung des Komponisten

Einführungsvorträge:
Paul Bartholomäi

Sonntag, 10. Juni 2001, 10.15 Uhr
Mozart-Saal, **begrenzte Platzanzahl**
Montag, 11. Juni 2001, 19.15 Uhr
Mozart-Saal, **begrenzte Platzanzahl**

Programmänderung

Lars Vogt, Klavier, mußte leider seine Teilnahme am Juni-Konzert absagen. Da es kurzfristig nicht möglich ist, für ein so komplexes Werk wie Bergs Kammerkonzert einen anderen Pianisten zu finden, wird Christian Tetzlaff das Violinkonzert D-Dur op.61 von Beethoven spielen. Wir werden das Kammerkonzert in einer der nächsten Spielzeiten aufführen und bitten um Ihr Verständnis.

Ihre Frankfurter Museums-Gesellschaft e.V.

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.

Ludwig van Beethoven: Violinkonzert D-Dur op. 61

Daß Ludwig van Beethoven nicht nur ein Aufsehen und Bewunderung erregender Pianist war, sondern auch eine Ausbildung als Geiger bzw. Bratscher genossen hat, ist eine wenig bekannte Tatsache. Nach einer Lehrzeit bei dem Geiger Franz Ries hatte der junge Komponist von 1789 an Bratsche im Orchester des Bonner Hoftheaters gespielt. Und auch wenn bereits während dieser Zeit deutlich wurde, daß sich seine instrumentalen Neigungen entschieden in andere Richtungen bewegen sollten, so darf der kompositorische Nutzen, den Beethoven aus seiner Tätigkeit als Streicher bezog, nicht unterschätzt werden. Mit seiner Übersiedlung nach Wien freilich trat das Geigenspiel mehr und mehr in den Hintergrund. Bereits 1798 beklagte er sich bei dem Geiger Karl Amenda, daß er mit dem Instrument nicht mehr zurechtkomme. Amenda muß ihn darauf um eine Probe seines Könnens gebeten haben, die allem Anschein nach so negativ ausfiel, daß Amenda ausrief: „Hab Erbarmen, hör auf.“

Die mangelnde praktische Auseinandersetzung mit der Geige wurde kompositorisch freilich überreichlich kompensiert. So abgrundtief Beethoven Zeit seines Lebens Kompositionen verabscheut hat, die einzig und allein der Selbstdarstellung des Virtuosen dienen, so sehr fand er doch frühzeitig zu einer Schreibweise, in der die klanglichen Möglichkeiten der Violine auf bislang unbekannt Weise zum Tragen kamen. Der an den Geiger Schuppanzigh gerichtete Satz:

„Was geht mich seine Geige an“, der häufig als Beleg für Beethovens Verachtung praktischer technischer Fragen zitiert wird, verdeckt die Tatsache, daß eine Vielzahl Beethovenscher Violinwerke nicht nur dem Charakter des Instrumentes auf glücklichste Weise entsprechen (ja ihn in seinem ganzen Reichtum überhaupt erst kenntlich machen), sondern auch in technischer Hinsicht höchst sensibel auf die Möglichkeiten des Instrumentes reagieren. Obgleich in Werken wie den beiden Violinromanzen oder dem im heutigen Konzert erklingenden Violinkonzert die äußere Virtuosität gänzlich zurücktritt, so offenbart sich in ihnen doch eine ganz spezifische instrumentale Eleganz, die sich nur schwer mit Beethovens angeblicher Gleichgültigkeit gegenüber handwerklich-technischen Fragen vereinbaren läßt.

Das Violinkonzert entstand im Jahre 1806 und wurde noch im selben Jahr uraufgeführt. Der Solist der Uraufführung war der 1780 in Wien geborene Geiger Franz Clement, der in späteren Jahren auch als Dirigent und Komponist hervortreten sollte. Obgleich, einem zeitgenössischen Bericht zufolge, Clements Geigenspiel wenig Energie besaß, so muß es sich doch durch eine besondere Zartheit und Anmut ausgezeichnet haben. Diese Tendenz zum Lyrischen mag die auffallende Dominanz des Kantablen sowie den für Beethoven in diesem Maße ungewöhnlichen Verzicht auf dramatische Kontraste im Violinkonzert erklären. Beethoven selbst zumindest hat in seiner Widmung ausdrücklich einen Zusammenhang zwischen dem Charakter des Werkes und dem Solisten der Uraufführung hergestellt: „Con-

certo par Clemenza pour Clement, primo Violino e Direttore al Teatro a Vienne dal L. v. Bthvn., 1806“ (Ein Konzert aus Gnade für Clement, den 1. Geiger und Direktor des Theaters an der Wien).

Die Uraufführung des Violinkonzerts fand im Rahmen eines Wohltätigkeitskonzertes zugunsten von Clement am 23. Dezember 1806 statt. Da Beethoven seine Komposition erst unmittelbar vor diesem Termin beendet hatte, mußte Clement das anspruchsvolle Werk fast vom Blatt spielen. Weitere Mißlichkeiten kamen hinzu: So wurde der erste Satz vor der Pause gespielt. Anschließend hörte das Publikum unter anderem eine von Clement komponierte Sonate, die dieser auf nur einer „einzigem Saite mit umgedrehter Violin“ spielte. Und erst gegen Ende erklangen die beiden anderen Sätze des Violinkonzerts. Angesichts dieser unglücklichen Rahmenbedingungen kann man fast Verständnis für die Zurückhaltung der Kritik empfinden. „Über Beethovens Concert“, so ließ sich etwa der Korrespondent der „Zeitung für Theater, Musik und Poesie“ vernehmen, „ist das Urtheil von Kennern ungetheilt; es gesteht demselben manche Schönheit zu, bekennt aber, dass der Zusammenhang oft ganz zerrissen scheine, und dass die unendlichen Wiederholungen einiger gemeinen Stellen leicht ermüden könnten [...] Man fürchtet aber zugleich, wenn Beethoven auf diesem Weg fortwandelt, so werde er und das Publikum übel dabei fahren.“

Wie so häufig, so verraten auch hier die negativen Anmerkungen des Kritikers mehr über die Eigenart der Komposition als eine

eventuelle Lobeshymne. In der Tat gibt es im Solopart des Violinkonzertes eine Neigung zu sequenzierender Wiederholung. Und unbestritten sind häufig gar nicht so sehr die eigentlichen Themen des Werkes Gegenstand der Wiederholung als vielmehr jene Passagen, die dem Rezensenten „gemein“ (also gewöhnlich) vorkamen: Skalen, Dreiklangsbrechungen und alle nur denkbaren Arten von figurativem Laufwerk. Es ist das Neue und vielleicht auch Befremdende des Violinkonzertes, daß das Soloinstrument häufig eben gar nicht solistisch, sondern mindestens ebenso oft als Begleiter des Orchesters hervortritt. Das fantasieartig schweifende Figurenspiel der Geige ist in vielen Fällen „nur“ eine Gegenstimme zu den thematischen Entwicklungen des Orchesters. Es ist durchaus einleuchtend, daß einer Hörperspektive, die in einem Solokonzert die restlose Dominanz des Soloinstrumentes gegenüber dem Orchester erwartete, die verhältnismäßig geringen thematischen Anteile der Violine als Zeichen von Redundanz und Leerlauf erscheinen konnte.

Heute wissen wir, daß die im Beethovenischen Violinkonzert realisierte Idee eines begleitenden Soloinstrumentes Tendenzen vorweggenommen hat, die erst im Solokonzert des 19. Jahrhunderts, bei Schumann, Brahms, Liszt und Dvořák voll in Erscheinung treten sollten. Erst durch diese Idee konnte das Solokonzert jene genuin sinfonischen Dimensionen erlangen, ohne die es kaum die Sphäre des auf äußeren Effekt abzielenden Virtuositums verlassen hätte. Während bei einer Gestaltungsweise, bei der das Soloinstrument durchweg die Führung be-

hält, entwickelnde musikalische Prozesse kaum möglich sind (im Vordergrund steht hier notgedrungen immer der alternierende, blockhafte Wechsel von Solo- und Tuttianteilen), so eröffnet die Möglichkeit, daß Orchester und Soloinstrument sich wechselseitig die Führungsrolle zuspielden können, die Chance großflächig angelegter thematisch-motivischer Prozesse.

Charakteristisch für Beethovens Versuch einer „Sinfonisierung“ des Solokonzerts ist ein kompositionstechnisches Detail, das gleich zu Beginn des Werkes auftritt und unmittelbar an entsprechende Verfahrensweisen in seinen Sinfonien erinnert.

Eine traditionelle Auffassung würde zweifelsfrei die einleitende Holzbläserkantilene als Hauptthema, die in ruhigen Vierteln schreitende Bewegung der Pauke hingegen als Begleitung identifizieren. Der weitere Verlauf des Werkes zeigt jedoch, daß Beethoven diese scheinbar natürliche Rangordnung nahezu auf den Kopf stellt. Die an Simplizität kaum zu überbietende „Begleittimme“ in der Pauke erweist sich als ein omnipräsent wirkender motivischer Kern, der in den vielfältigsten dynamischen und instrumentalen Abstufungen präsentiert wird und einen Zusammenhang zwischen nahezu allen thematischen Erscheinungen des Satzes stiftet. Wenn man sich beim Hören einmal nur auf diese monotonen Viertel (die Carl Dahlhaus mit dem Terminus „Subthematik“ treffend charakterisiert hat) konzentriert, wird man merken, daß sie das eigentliche geheime Zentrum des Kopfsatzes darstellen. Es ist bezeichnend, daß in der höchst eigenwilligen Solokadenz, die Alfred

Schnittke zu diesem Satz komponiert hat, neben der Violine (und einem überraschend einsetzenden Klavier) auch eine Pauke mitwirkt, die eben diesen Viertelrhythmus in den verschiedensten Tempo- und Lautstärkestufen präsentiert. Aber auch die in der Regel gespielte Kadenz von Fritz Kreisler konzentriert sich, vor allem gegen Ende, auf diese Figur.

Nur vor dem Hintergrund dieser motivischen Keimzelle ist es erklärlich, daß Beethoven auf einen atmosphärischen Kontrast zwischen erstem und zweitem Thema verzichten kann (in ihrer liedhaften und periodischen Struktur sind beide Themen vollkommen auf die gesanglichen Möglichkeiten des Soloinstrumentes zugeschnitten), ohne der Gefahr eines den strukturellen Zusammenhang vernachlässigenden lyrischen Verharrens zu erliegen.

Gleichwertig sind beide Themen aber nicht nur bezüglich ihres Charakters, sondern ebenso bezüglich ihrer Wichtigkeit. So ist es bezeichnend, daß an der vielleicht eindringlichsten Passage des Kopfsatzes, dem Wiedereinsatz des Orchesters nach der Solokadenz, nicht das „Hauptthema“, sondern das „Seitenthema“ in abgeklärter Ruhe vom Solisten intoniert wird. Dieser dramaturgisch höchst wirkungsvolle Effekt (kontemplative Wiederkehr des Themas nach stürmischer Kadenz) hat sich im übrigen zu einem „Topos“ der Gattung Violinkonzert entwickelt, der in den einschlägigen Werken von Mendelssohn, Brahms und Tschaiowsky in nur geringfügiger Variation wieder aufgegriffen wird.



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.loreys.de

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

Der zweite Satz, *Larghetto*, exponiert ein kurzes Motiv in den Bläsern, in das sich die Solovioline bei ihrem ersten Auftritt durch delikate Figurationen einschmiegt, ohne es jemals selbst zu spielen. Dieser kurze Satz hat angesichts der großflächigen Proportionen der Ecksätze einen ausgesprochenen Intermezzocharakter. Auch hier entwickelt Beethoven ein Verfahren, das im 19. Jahrhundert vielfach aufgegriffen wurde: Das letzte Orchestertutti leitet unmittelbar in den Schlußsatz über, der durch eine kurze Kadenz des Solisten eingeleitet wird. Das Thema dieses Sonatenrondos beginnt – durchaus ungewöhnlich – auf der tiefen G-Saite (Tschaikowsky nutzte im Schlußsatz seines Violinkonzertes übrigens den gleichen Effekt!). So tänzerisch beschwingt der $\frac{6}{8}$ -Takt des Themas auch erscheinen mag, so nachdrücklich dominieren im weiteren Verlauf des Satzes doch wieder auch die kantablen Momente. Hingewiesen sei insbesondere auf das Seitenthema, das von der ungewöhnlichen Klangfarbe des solistisch eingesetzten Fagottes beherrscht wird. Die zwei lapidaren Schlußakkorde des Orchesters, die unvermutet in die sich scheinbar beruhigende Solostimme einfallen, sind ein besonders schönes Beispiel für die treffsichere Pointiertheit Beethovenschen Humors.

Richard Strauss: „Ein Heldenleben“ op. 40

Bereits während der Arbeit an seinem Orchesterwerk „Don Quixote“ spielte Richard Strauss in Gedanken mit einer neuen Sinfoni-

nischen Dichtung. Das Werk sollte den Titel „Held und Welt“ tragen und von ihm selbst, seinen Kritikern und nicht zuletzt seiner Frau Pauline handeln. Der Titel, der bald darauf in „Ein Heldenleben“ geändert wurde, hatte von Anfang an eine ironische Färbung: Strauss wollte den Begriff des Heldentums im Sinne Don Quixotes verstanden wissen, jenes „Ritters von der traurigen Gestalt“, dessen heroische Bedürfnisse angesichts einer profanisierten und entmythologisierten Realität der Lächerlichkeit anheimgestellt sind. „Don Quixote und Heldenleben“, so schrieb er an Gustav Kogel, den Direktor der Frankfurter Museumskonzerte, „sind so sehr als direkte Parallelen gedacht, daß besonders Don Q. erst neben Heldenleben voll und ganz verständlich ist.“

Der ironische Grundgedanke, sich selbst in den Mittelpunkt eines großen sinfonischen Werkes zu stellen (Strauss ist auf ihn auch in der „Sinfonia domestica“ zurückgekommen) wurde noch verstärkt durch die Tatsache, daß Strauss selbst als Person eine „eher zwanglose und bürgerliche Erscheinung war“ (Romain Rolland), der kaum etwas Heroisches anhaftete. Dennoch sind die teilweise heftigen Reaktionen dem Sujet gegenüber, die selbst einen begeisterten Strauss-Anhänger wie Rudolf Louis im Jahre 1906 zu scharfen Angriffen gegen die angebliche Arroganz des Strauss'schen Teutonentums verleitete, nicht allein durch die vermeintliche Dreistigkeit und Egomane der programmatischen Vorlage zu erklären. Mindestens eben so stark dürfte die Tatsache ins Gewicht gefallen sein, daß Strauß in seinem „Heldenleben“ nichts Geringeres als den

Versuch unternommen hatte, den Gestus der Beethovenschen „Eroica“ in die Gegenwart zu übertragen – in die selbstherrliche Kraftmeierei der Wilhelminischen Epoche also, die durch ihn selbst in eigentümlicher Ambivalenz ebenso sehr verkörpert wie bloßgestellt wurde. „Da Beethovens *Eroica* bei unseren Dirigenten so sehr unbeliebt ist und daher nurmehr selten aufgeführt wird, componiere ich jetzt, um einem dringenden Bedürfnis abzuhelfen eine große Dichtung *Heldenleben* betitelt (zwar ohne Trauermarsch, aber doch in Es-Dur, mit sehr viel Hörnern, die doch einmal auf Heroismus geeicht sind).“

Die Beziehung zur „Eroica“ wird bereits durch die Wahl der Tonart Es-Dur deutlich. Doch zeigt sich schon hier, ebenso wie in der Identifikation „Hörner = Heroismus“, ein Moment der Distanz: Die gewählten Mittel sind weniger der authentische Ausdruck einer bestimmten „heroischen“ Gefühlslage, sondern werden im Bewußtsein der mit ihnen im allgemeinen verbundenen Assoziationen zitiert. Mit Th. W. Adorno könnte man sagen, daß Strauss bewußt auf „verbrauchtes“ Material zurückgreift. Im Gegensatz zur Vorgehensweise seines großen Kollegen Gustav Mahler (der das „Heldenleben“ im übrigen „abstrus“ und „banal“ fand) wird dieses Material jedoch nie als abgestorbenes, nicht mehr lebensfähiges Requisit zitiert: Die unergründliche Ironie des „Heldenleben“ besteht vielmehr genau in jener Balance zwischen ernsthafter Verwendung und ironischer Brechung, die von einer kaum auszulotenden Doppelbödigkeit bestimmt wird.

Diese Doppelbödigkeit zeigt sich bereits an den Überschriften, die Strauss eigens für die Uraufführung des Werkes am 3. März 1899 in der Frankfurter Museumsgesellschaft verfaßte (später aber aus der Partitur entfernte):

- I. Der Held
- II. Des Helden Widersacher
- III. Des Helden Gefährtin
- IV. Des Helden Walstatt
- V. Des Helden Friedenswerke
- VI. Des Helden Weltflucht und Vollendung

Die heroische Pose des Beginns verliert in eigentümlicher Weise an Substanz, wenn die „Widersacher“ das Feld betreten: In unverkennbarer Anlehnung an Richard Wagners Darstellung des Beckmesser wird hier die ebenso gelehrte wie auch keifende Musikkritik aufs Korn genommen. Die meckern und sich in endloser Chromatik verlierenden Bläserpartien sind nicht nur an sich selbst substanzlos, sondern enthüllen rückwirkend auch die fulminant-heroische Geste des Beginns als Pose: Wo es nur solche Gegner gibt, da ist Heldentum im Grunde überflüssig. Ähnlich verhält es sich bei der Darstellung von „Des Helden Gefährtin“. Strauss vertraut diese Rolle der überaus virtuos aufspielenden Solovioline an. An Stelle einer zu grenzenloser Hingabe befähigten Heldin Wagnerschen Zuschnitts erscheint hier ein Porträt von Strauss' Gattin Pauline de Ahna, die der Komponist selbst als „sehr kompliziert, ein wenig pervers, ein wenig kokett, sich selbst niemals ähnlich, von Minute zu Minute wechselnd“ charakterisiert hat. Die wechselvollen Vortragsanweisungen

in der Partitur tun ein übriges, um jeden Gedanken an eine große, „heroische“ Liebe zu konterkarieren: „heuchlerisch schmachtend“ heißt es hier, oder auch „zart, etwas sentimental“, „übermütig“, „spielend“, „sehr gefühlvoll“, „zornig“, „schnell und keifend“, „zart und liebevoll“. Augenscheinlich schildert Strauss – um ein Wort von Bertolt Brecht aufzugreifen – in diesem Abschnitt „die Mühen der Ebenen“, jene alltäglichen Anstrengungen also, die geleistet werden müssen, wenn die „Mühen der Gipfel“, die Zeit des heroischen Kampfes vorbei sind.

Und doch entzieht sich alles in diesem Werk einer Festlegung: Während der folgende Teil „Des Helden Walstatt“ das Pathos des Beginns wieder aufgreift und in kaum zu überbietender orchestraler Virtuosität den Kampf des Helden schildert, gelangt Strauss in den beiden Schlußabschnitten des Werkes zu einer intimen und in ihrem Ausdrucksreichtum bewegenden Klangsprache, die jeden Gedanken an vordergründig karikierende Gestaltungsabsichten verbietet. Der biographische Bezug dieser beiden Schlußteile wird allein schon dadurch deutlich, daß Strauss hier fast dreißigmal aus eigenen Werken zitiert, ohne jedoch diesen Zitatcharakter vordergründig zur Schau zu stellen. Themen aus „Don Quixote“, „Don Juan“, „Till Eulenspiegel“, aus Liedern sowie aus seiner frühen Oper „Guntram“ werden in einen dramaturgischen Verlauf eingewoben, der auf eben jene abgeklärte Resignation hinausläuft, die auch das Ende des „Don Quixote“ so eindrucksvoll geprägt hatte.

Die allerletzten Takte des Werkes sollten nach der ursprünglichen Absicht des Kom-

ponisten im Pianissimo verklingen. Angeblich jedoch bemerkte Friedrich Rösch, ein enger Freund des Komponisten, als Strauss ihm das Ende der Tondichtung am Klavier vorspielte: „Richard, das ist wieder ein Pianissimo-Schluß. Das Publikum glaubt ja gar nicht, daß du Forte schließen kannst.“ Strauss soll daraufhin Feder und Papier verlangt haben und „zwischen Tee und Toast“ einen neuen Schluß hingekritzelt haben.

Gerade dieser Schluß muß aber auf das Publikum der Frankfurter Uraufführung unvorstellbar anrührend gewirkt haben. Romain Rolland sah „Leute beim Zuhören erzittern, sich plötzlich erheben und unbewußt heftig gesticulieren.“ Und er selbst war auch nicht immun: „Und ich selbst, ich habe die seltsame Trunkenheit empfunden, den Taumel dieses aufgewühlten Ozeans.“

Dr. Wolfgang Lessing

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
☎ 069-5320 97



ECHTE ORIENTTEPPICHE
DIREKTIMPORTE

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 ORIENTTEPPICHE, GARDINEN,
TAPETEN UND BODENBELÄGE

Liebe Freunde der Museumskonzerte

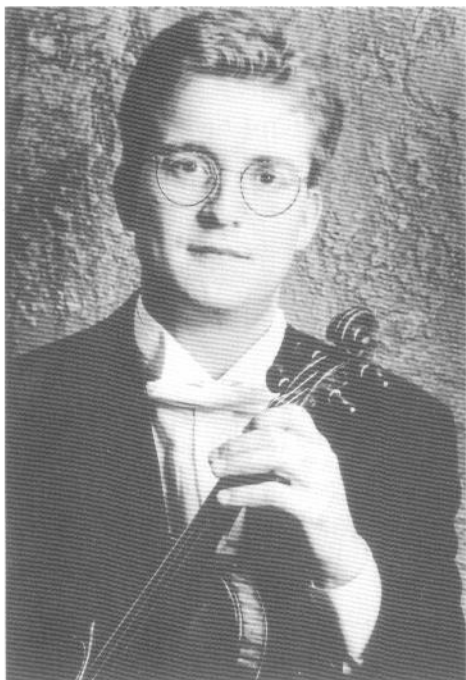
zum Ende der Konzertsaison 2000/2001 bedanken wir uns ganz herzlich für Ihr Interesse an unseren Konzerten und wünschen Ihnen gleichzeitig eine schöne und erholsame Sommerzeit.

In der nächsten Spielzeit 2001/2002 haben wir in den Sonntags-, Montags- sowie in den Kammermusikkonzerten noch einige Abonnements anzubieten. Vielleicht möchten Sie als Abonnent und Kenner unserer Veranstaltungen Ihre Freunde und Bekannte auf unsere Konzerte aufmerksam machen.

Haben Sie für das heutige Konzert eine Einzelkarte erworben, so ist vielleicht Ihr Wunsch und Ihr Interesse geweckt worden, ein Abonnement zu erhalten. Gerne erteilt Ihnen unsere Geschäftsstelle in der Goethestraße 25 in 60313 Frankfurt am Main weitere Auskünfte, telefonisch unter 0 69/28 14 65 (Fax: 0 69/28 94 43, e-mail: info@museumskonzerte.de).

Wir freuen uns, Sie im September wieder in der Alten Oper begrüßen zu dürfen.

Ihre
Frankfurter Museums-Gesellschaft e.V.



Christian Tetzlaff studierte an der Lübecker Musikhochschule bei Uwe-Martin Haiberg und in Cincinnati bei Walter Levin. Er zählt heute zu den aufregendsten und vielseitigsten Musikern seiner Generation. Ständiger Gast bei den führenden Orchestern der Welt, setzt er sowohl in seinen Interpretationen der großen klassischen Violinkonzerte als auch der zeitgenössischen Literatur Maßstäbe. In dem für ihn zentralen Kammermusikbereich spielt er ständig mit so bedeutenden Kollegen wie Boris Pergamenschikow, Heinrich Schiff, Tabea Zimmermann und Lars Vogt zusammen. Auf CD hat der Künstler sämtliche Violinkonzerte von W. A. Mozart sowie sämtliche Solosonaten und -partiten von J. S. Bach eingespielt. Für seine Bachinterpretationen wurde er mit dem begehrten Preis Diapason d'Or ausgezeichnet.

CD-Empfehlungen

L.v. Beethoven: Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 61

Mintz/Sinopoli/Philh. Orch. London

DG 423064-2

Mutter/Karajan/Berliner Philh.

DG 413818-2

Richard Strauss: *Ein Heldenleben* op. 40

Böhm/Staatskapelle Dresden

DG 463190-2 (3CD)

Solti/Wiener Philh.

Dec 440618-2 (2 CD)

1. Familienkonzert
Alte Oper, Großer Saal

21. Oktober 2001, 17.00 Uhr

Benefiz-Veranstaltung zugunsten der Universität Tel Aviv

Sergej Prokofjew
(1891–1953)

Peter und der Wolf für Erzähler und Orchester op. 67

Sinfonie Nr. 1 D-Dur op. 25 *Symphonie classique*

Camille Saint-Saëns
(1835–1921)

Der Karneval der Tiere

Klaus-Maria Brandauer *Sprecher*
Anthony und Joseph Paratore *Klavier*
Frankfurter Kapelle
Noam Sheriff *Dirigent*

Eintrittspreise für das Benefiz-Konzert:

DM 30,00 für Kinder bis 14 Jahre, DM 65,00 für Erwachsene.

Eintrittskarten sind erhältlich bei Frankfurt Ticket GmbH, Alte Oper Frankfurt,
Opernplatz 1, 60313 Frankfurt am Main,
Telefon: 0 69/1 34 04 00, Telefax: 069/1 34 04 44.

Vorverkaufsbeginn: 1. September 2001

Die Familienkonzerte sind Veranstaltungen der Frankfurter Museums-Gesellschaft e.V. in Kooperation mit der Alten Oper Frankfurt und freundlicher Unterstützung der Gesellschaft der Freunde der Alten Oper Frankfurt.

Mitglieder und Abonnenten der Frankfurter Museums-Gesellschaft e.V. können bereits ab 15. August 2001 unter Vorlage ihres Mitglieds- bzw. Abonnementsausweises 2001/2002 Karten bei den Vorverkaufsstellen der Frankfurt Ticket GmbH kaufen.

1. Sonntagskonzert
1. Montagskonzert
Alte Oper, Großer Saal

Richard Wagner
(1813–1883)

Hans Werner Henze
(* 1926)

Anton Bruckner
(1824–1896)

1. Kammermusik-Abend
Alte Oper, Mozart-Saal

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756–1791)

Ralph Shapey
(* 1921)

Franz Schubert
(1797–1828)

16. September 2001, 11.00 Uhr

17. September 2001, 20.00 Uhr

Siegfried-Idyll

Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 (1947)

Sinfonie Nr. 1 c-Moll

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

1. November 2001, 20.00 Uhr

Streichquartett B-Dur KV 589

Streichquartett Nr. 10 *Quartetto Amoroso*

Streichquartett G-Dur D 887

Juilliard String Quartet

Hinweis auf die Parksituation:

Bitte beachten Sie bei Ihrer Anfahrt zu unseren Konzerten, daß das Platzangebot in den Parkhäusern durch den Abriß des Parkhauses Junghofstraße stark eingeschränkt ist; Alternativen sind – bei frühzeitiger Anfahrt – u.a. die Parkhäuser Alte Oper, Börse, Schiller-Passage, Trianon (Mainzer Landstraße).

Vorverkauf von Einzelkarten:

jeweils 1 Monat vor Konzertbeginn
Frankfurt Ticket GmbH – Alte Oper Frankfurt,
Opernplatz 1, 60313 Frankfurt am Main
Telefon: 0 69/1 34 04 00, Fax: 0 69/1 34 04 44
sowie bei weiteren angeschlossenen Vorverkaufsstellen.

Vor Konzertbeginn und gegen Vorlage des Ausweises erhalten Schwerbeschädigte Karten mit 50 % Ermäßigung, Schüler und Studenten die Karten zu einem Einheitspreis von DM 20,-.

An unsere Abonnenten:

Sollten Sie ein Konzert nicht besuchen können, werden wir Ihre Plätze gern den Vorverkaufsstellen

aufgeben. Wir bitten in diesem Fall um Ihren Anruf. Letzter Termin für das Sonntags-Konzert am Freitag davor bis **11.00 Uhr**, für das Montags-Konzert und den Kammermusik-Abend am Konzerttag bis **11.00 Uhr**.

Bitte beachten Sie, daß bereits zurückgegebene Plätze nicht mehr storniert werden können. Die Plätze werden dem allgemeinen Vorverkauf gemeldet, zu welchem auch überregionale Stellen gehören. Eine Verkaufsgarantie kann nicht gewährleistet werden.

FRANKFURTER MUSEUMS-GESELLSCHAFT E.V.
Telefon 0 69/28 14 65, Fax 069/28 94 43
e-mail: info@museumskonzerte.de

Orientierung

Alexander Demuth Agentur

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.