



Frankfurter
Museums-Gesellschaft e.V.

Spielzeit 2001/2002

Alte Oper Großer Saal

2. Sonntags-Konzert

14. Oktober 2001, 11 Uhr

2. Montags-Konzert

15. Oktober 2001, 20 Uhr

Frankfurter
Museums-
orchester

Midori

Violine

Mikko Franck

Dirigent



Der gerade erst zweiundzwanzigjährige Dirigent **Mikko Franck** hat sich in atemberaubender Geschwindigkeit zu einem der erstaunlichsten Talente der internationalen Szene mit einem breiten, Sinfonie und Oper gleichermaßen umfassenden Repertoire entwickelt.

Im Mai dieses Jahres wurde er für die kommende Spielzeit zum Musikdirektor und Chefdirigent des Orchestre National de Bel-

gique ernannt. Gastdirigate führen ihn in dieser Saison zu Konzerten mit den Sinfonieorchestern in Toronto und Washington, zum London Symphony Orchestra, dem RAI Turin, dem Orchester der Deutschen Oper Berlin, dem Mahler-Kammerorchester sowie dem Israel Philharmonic Orchestra. Zudem wird er zum Rundfunkorchester Schweden, den Göteborger Symphonikern und zur Philharmonie von Helsinki zurückkehren.

Seine besondere Neigung zur Oper hat er in den vergangenen Spielzeiten mit dem „Don Giovanni“ an der

Finnischen Nationaloper, Verdis „La Traviata“ an der Norwegischen Oper und einer Neueinstudierung von „Carmen“ an der Königlichen Oper in Stockholm unter Beweis gestellt.

Seine Einspielung von Sibelius „En Saga“ und den „Lemminkäinen Legends“ mit dem Schwedischen Radiosinfonieorchester wurde für einen „Grammy Award“ (Beste Ausführung eines Orchesterwerkes) nominiert.

Aulis Sallinen
(*1935)

A Solemn Overture („King Lear“)

Max Bruch
(1838–1920)

Konzert für Violine und Orchester
Nr. 1 g-Moll op. 26
Vorspiel – Allegro moderato
Adagio
Finale: Allegro energico

– Pause –

Dmitrij Schostakowitsch
(1906–1975)

Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 47
Moderato
Allegretto
Largo
Allegro non troppo

Midori *Violine*
Frankfurter Museumsorchester
Mikko Franck *Dirigent*

Einführungsvorträge:
Paul Bartholomäi

Sonntag, 14. Oktober 2001, 10.15 Uhr
Mozart-Saal, **begrenzte Platzanzahl**
Montag, 15. Oktober 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.

Aulis Sallinen: A Solemn Overture („King Lear“) op. 75

Der 1935 geborene Komponist Aulis Sallinen zählt zu den bedeutendsten finnischen Komponisten der Gegenwart. Nach Studien u.a. bei Joonas Kokkonen lernte er an der Sibelius-Akademie in Helsinki Musiktheorie. Zugleich nahm er bereits in jungen Jahren wichtige administrative Funktionen ein. So war er von 1960 bis 1970 der Intendant des Finnischen Radiosinfonieorchesters; in den darauf folgenden Jahren führte er den Vorsitz im finnischen Komponistenverband.

Bereits in Sallinens Frühwerk zeigt sich eine ausgeprägte Tendenz zu einer lyrisch-meditativen kompositorischen Sprache. Charakteristisch für sein Œuvre insgesamt ist ferner die enge Bindung an die Tonalität: Sowohl die Melodik als auch die Harmonik seiner Werke ist häufig von tonalen Dreiklangsbildungen beherrscht, die freilich immer wieder in strukturell neuartige Zusammenhänge integriert werden. So unbeirrbar Sallinen in seiner preisgekrönten 1. Sinfonie Themen von streng tonalem Zuschnitt exponiert, so „neu“ klingen diese doch aufgrund eines auf Clustern, aleatorischen Modellen u.ä. beruhenden Fundaments.

Die im heutigen Konzert erklingende, auf Shakespeare's „King Lear“ basierende „Solemn Overture“, entstand 1997 im Auftrag des Philharmonischen Orchesters von Monte Carlo und ist Prinz Rainier III. anlässlich des 700. Jahrestages der Grimaldi-Dynastie zugeeignet. Dem repräsentativen Anlaß entsprechend läßt Sallinen dieses Werk in der festlich-gestimmten Tonart Es-Dur begin-

nen und schließen. Obwohl in dieser Komposition eine Reihe plastischer Themenbildungen zu erkennen ist, folgt die formale Gestaltung doch nicht traditionellen Prinzipien. Die einmal aufgestellten Themen werden bei jedem erneuten Auftauchen durch hinzutretende Themen und Motive in einen neuen Zusammenhang gestellt und verändern hierdurch ständig ihren Charakter. Sallinen schafft ein Netz vielfältig ineinander verwobener thematischer Gestalten, ohne dabei jedoch „Haupt“- bzw. „Nebenthemen“ im traditionellen Sinne zu komponieren: Der Zusammenhang prägt den Charakter der Thematik und nicht umgekehrt. Charakteristisch für die Klanglichkeit dieses Werkes ist die Tendenz zu groß konzipierten Klangflächen, über denen sich das eigentliche melodische Geschehen abspielt.

Max Bruch: Konzert für Violine und Orchester op. 26

Wer das Violinkonzert von Max Bruch erstmalig hört, dürfte kaum glauben, daß diese Komposition das Ergebnis eines langwierigen, zähen und oftmals von tiefen Selbstzweifeln begleiteten Arbeitsprozesses war. Angesichts des spannungsreichen Kopfsatzes sowie der nahezu sprichwörtlichen melodischen Schönheit des langsamen Satzes mag man weit eher an einen kompositorischen Geniestreich denken, der alles in den Schatten stellte, was Bruch bis dahin geschaffen hatte.

Genau das Gegenteil ist jedoch der Fall! Um die Schwierigkeiten zu begreifen, denen

sich der Komponist während der Arbeit in den Jahren 1864–1868 ausgesetzt sah, ist es nötig, sich daran zu erinnern, daß der junge Komponist sich bis dahin vor allem der Vokalmusik gewidmet hatte, alle Fragen bezüglich der Einrichtung einer Violinsolistenstimme daher für ihn völliges Neuland waren. „Finden Sie nicht“, schrieb er denn auch 1865 an seinen ehemaligen Lehrer Ferdinand Hiller, „daß es sehr verwegen ist, ein Violinkonzert zu schreiben?“ Und in einem Brief an seinen Verleger Simrock erinnerte er sich später: „Es ist aber eine verflucht schwere Sache; ich habe von 1864–68 mein Concert gewiß einhalb Dutzendmal wieder umgeworfen, und mit Geigern conferirt, bevor es endlich die Form gewonnen hat, in der es nun allgemein bekannt ist und überall gespielt wird.“

Die umfangreiche Korrespondenz, die Bruch während der Arbeit unter anderem mit dem berühmten Geiger Joseph Joachim (dem Widmungsträger des Konzertes) und dem Dirigenten Hermann Levi führte, verraten deutlich, wie wenig sicher sich der Komponist zuweilen seiner Sache war. Zudem verblüfft die Unbefangenheit, in der etwa Joachim auf seiner Ansicht nach schwache Stellen hinwies (einschließlich detaillierten Verbesserungsvorschlägen) oder in der Levi die Komposition generell in Frage stellte. „Bedaure nicht“, so schrieb Levi, „das Violinkonzert geschrieben zu haben; über sein Mißlingen solltest Du Dich nicht durch den Glauben hinwegsetzen, Dich auf fremdem, Deiner Natur widerstrebendem Boden bewegt zu haben; cultiviere den Boden, und er wird Dir und uns schöne Früchte bringen.“

Hier ging Levi allerdings einen Schritt zu weit. Der umgängliche und der Kritik gegenüber aufgeschlossene Bruch distanzierte sich daraufhin mehr und mehr von dem Dirigenten, zumal er die Erfahrung machen mußte, daß dieser zum bedingungslosen Anhänger von Johannes Brahms avanciert war. Das Verhältnis zwischen Brahms und Bruch war jedoch äußerst gespannt, nicht nur in menschlicher (Bruch hielt Brahms für „anmaßend“ und „gemein“), sondern vor allem auch in künstlerischer Hinsicht.

Levis Kritik ist jedoch nicht nur anmaßend. Im Violinkonzert op. 26 gibt es durchaus Tendenzen, die auf einen Brahms-Anhänger störend gewirkt haben müssen. Zweifellos fehlt hier jenes Maß an kompositorischer Durcharbeitung, bei dem alle Themen aufeinander bezogen sind und permanenten variativen Prozessen unterliegen. Dennoch muß man sich heute fragen, ob dieses „Manko“ wirklich einem künstlerischen Mißlingen gleichgesetzt werden darf. Augenscheinlich knüpft Bruch überhaupt nicht an die große Tradition des Beethoven'schen Violinkonzertes an, dem sich das Brahms'sche Violinkonzert (allein schon durch die Wahl der Tonart) verpflichtet wußte. Die freie, fantasieartige Form des ersten Satzes läßt auf ganz andere, für Bruch zweifellos näherliegende Vorbilder schließen, etwa auf Louis Spohrs 8. Violinkonzert, das den Beinamen „in modo di scena cantate“ (in der Art einer Gesangsszene) trägt und ebenfalls durch eine fast rhapsodische Formgebung gekennzeichnet ist. In der Tat dürfte Bruch weit eher in vokalen, dramatischen als in genuin instrumentalen Kategorien ge-

dacht haben. So führt der g-Moll-Beginn seines Violinkonzertes in suggestiver Eindringlichkeit in eine Grundstimmung, die weit eher an eine Ballade (etwa an sein Chorwerk „Frithjof“ op. 23) erinnert, als an den Kopfsatz eines Violinkonzertes. Und auch die Mischung aus rezitativen und gesanglichen Elementen, die für das prägnante, überrollenden Bässen sich erhebende Hauptthema charakteristisch ist, läßt deutliche Assoziationen an vokale Zusammenhänge aufkommen.

Wie wichtig Bruch die kantable Linienführung des Soloinstrumentes war, zeigt sich am deutlichsten im langsamen Satz, der zweifellos den entscheidenden Grund für die bis heute anhaltende Beliebtheit des Werkes darstellt. Die Süße und Eindringlichkeit des breit ausmusizierten Hauptthemas ist von einer derart bewegenden Innerlichkeit, daß hier jeder Nachweis mangelnder kompositorischer Logik zu kleinlicher Beckmesserei verkäme.

Der abschließende Finalsatz bereitete Bruch die meisten Probleme. Seine Durchführung mußte dreimal geschrieben werden, um den Komponisten endlich zufriedenzustellen. Aller Unsicherheit und aller Kritik zum Trotz hatte er aber dann eine Fassung gefunden, hinter der er selbstbewußt stehen konnte. „Und weil es [das Konzert] gut ist“, so schrieb er an Levi, „so spielen es die Geiger aller Orten mit der größten Freude, und weil es gut ist, so lieben es die Leute überall, sie staunen es nicht aus kalter Ferne an wie manche Werke Eures Götzen! [gemeint ist Brahms], sondern sie freuen sich im Herzen darüber – ich sollte denken, das sei doch auch etwas werth. Kurz und gut –

(ich will frech sein). *Sit ut est, aut non sit.* Keine Note anders!“

Dmitrij Schostakowitsch: Sinfonie Nr. 5

Die Werke Dmitrij Schostakowitschs sind seit jeher unter gesellschaftspolitischen Vorzeichen rezipiert worden. Wurden die einen nicht müde, im Schaffen des 1975 verstorbenen Komponisten die künstlerisch gelungene Umsetzung der staatlichen Zielvorgabe eines „sozialistischen Realismus“ zu sehen, so verstanden die anderen sein Œuvre primär als Zeugnis eines leidenschaftlichen Aufbegehrens gegen die erdrückende Übermacht des totalitären Sowjetregimes. Galt der Komponist zu seinen Lebzeiten bei uns im Westen als ein „treuer Sohn der kommunistischen Partei“, der sich mit seiner im belagerten Leningrad entstandenen siebten Sinfonie im Winter 1940/41 heroisch der drohenden deutschen Übermacht entgegen gestellt hatte, so offenbarte sich bereits kurz nach seinem Tod, spätestens seit der umstrittenen Publikation seiner Autobiographie, ein Künstler, der – zumal in seinen späten Streichquartetten – die Gebrochenheit und Verzweiflung eines von einem unmenschlichen System zu Boden geworfenen Menschen zum Ausdruck brachte.

Keine der beiden so gegensätzlichen Deutungen kann für sich allein die Wahrheit beanspruchen. Einem unvoreingenommenen Studium von Schostakowitschs Werken bzw. seiner Biographie offenbaren sich derart tiefgreifende Gegensätze, daß jeder Gedanke einer einseitigen Stellungnahme bereits im

Anzeige Hofmeister
Film liegt vor!
126 x 45 mm

Anzeige Lorey
Film liegt vor
126 x 45 mm

2. Museumskonzert

Ansatz als verfehlt betrachtet werden muß. Fürs erste bleibt festzuhalten, daß Schostakowitsch auf die äußerst scharfen staatlichen Repressalien, die ihm zeitlebens widerfuhr (darauf wird zurückzukommen sein), stets mit einer „Mäßigung“ und Vereinfachung seiner Schreibweise antwortete, daß ihn diese „Willfähigkeit“ (wenn man das überhaupt so nennen möchte) zugleich aber immer zu neuen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten führte und schließlich Werke ermöglichte, die alles andere als ein konformistisches Abknicken bedeuteten, sondern von weiten Teilen des Publikums als leidenschaftlicher Protest gegen die staatlichen Knebelungsversuche gedeutet werden konnten.

Für das Skandalon, daß ein Komponist unter einem autoritären Regime eine musikalische Sprache zu sprechen vermochte, die sich als Protest verstehen ließ, ohne dabei doch die Staatsmacht zum Gegenschlag herauszufordern, gibt es bis heute keine zureichende Erklärung. Sicherlich läßt sich konstatieren, daß die Musik aufgrund ihrer Begriffslosigkeit weitaus mehr Gestaltungsspielräume besitzt als die Literatur oder die Malerei. Schostakowitsch dürfte sich mehr als einmal die semantische Offenheit musikalischer „Botschaften“ zu Nutze gemacht haben. Spricht das Leidenspathos der 8. Sinfonie nun von der Vernichtungsmaschinerie des stalinistischen Gulags oder von der Bedrohung durch Hitlers Armeen? Gegen wen richten sich die unerbittlichen Akkordschläge im 8. Streichquartett, das der Komponist im Gedenken an die Zerstörung Dresdens schrieb?

Einen weiteren Grund liefert zweifellos die bemerkenswerte Fähigkeit Schostakowitschs, die Ebene des Karikierenden und Bloßstellenden mit der Ebene des Affirmativen und Verherrlichenden in einer Weise zu verschmelzen, daß eine genaue Unterscheidung mitunter nahezu unmöglich wird. Hierfür ist das Finale der im heutigen Konzert erklingenden 5. Sinfonie ein herausragendes Beispiel. Es kann keinen Zweifel geben, daß staatliche Funktionäre aus diesem Jubelgesang den Triumph des sozialistischen Staates heraushörten und in diesem Sinne die neue Sinfonie als Musterbeispiel sowjetischer Kunst priesen. Die Reaktionen mancher Ur-aufführungsbesucher zeigen jedoch, daß man diesen Satz auch ganz anders verstehen konnte. So schrieb der Dichter Alexandr Fadejew: „...der Schluß klingt gar nicht nach einer Lösung (und erst recht nicht wie ein Fest oder Sieg), sondern nach Strafe und Vergeltung. Es liegt eine furchtbare, aber tragische Kraft in der emotionalen Wirkung. Der Eindruck ist beklemmend.“

Um die musikalische Sprache der 5. Sinfonie in ihrer ganzen Hintergründigkeit verstehen zu können, ist ein Blick auf die Vorgeschichte des Werkes unumgänglich. Im Jahre 1936 erschien in der „Prawda“ an prominenter Stelle ein Artikel über Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth von Mzensk“, der mit der vernichtenden Titelzeile „Chaos statt Musik“ überschrieben war. Äußerer Anlaß war ein Opernbesuch Stalins, der zusammen mit anderen Vertretern des Politbüros wutentbrannt die Aufführung vorzeitig verlassen hatte. Dieser Artikel war für viele gleichbedeutend mit einem Todesurteil

– es war schließlich die Zeit der ersten großen stalinistischen „Säuberungswelle“ sowie der Moskauer Schauprozesse. Schostakowitsch selbst rechnete jederzeit mit seiner Verhaftung. Sein Biograph, der Komponist Krzysztof Meyer, schildert diese Situation folgendermaßen: „Da das NKWD seine Opfer nachts abholte, legte sich Schostakowitsch von da an über viele Monate in voller Kleidung schlafen und hatte für den Fall der Verhaftung stets einen kleinen Koffer gepackt zur Hand. Schlafen konnte er nicht. Er lag und wartete und lauschte im Dunkeln. Dabei verfiel er in eine grenzenlose Niedergeschlagenheit und wurde von Selbstmordgedanken gequält, die in den nächsten Jahrzehnten in kleineren oder größeren Abständen immer wiederkehrten. Die ständige Erwartung des Schlimmsten hinterließ in seiner Psyche bleibende Spuren, und eine panische Angst vor dem Verlust der Freiheit begleitete ihn fortan bis an sein Lebensende. Diese Furcht war manchmal schwächer, manchmal stärker ausgeprägt, verschwand aber niemals. [...] Er suchte Vergessen, unter anderem auch im Alkohol, und zwar in immer stärkerem Maße.“

Es ist bis heute nicht geklärt, wieso Schostakowitsch, dem ja immerhin die seltene „Auszeichnung“ widerfahren war, Stalin persönlich erbost zu haben, gerade nicht verhaftet wurde, während um ihn herum viele Kollegen und Freunde verschwanden und nicht mehr wiederkehrten. Solomon Volkow, der umstrittene Herausgeber von Schostakowitschs Autobiographie, hat diesen in der Tat merkwürdigen Sachverhalt mit einem Rückgriff auf den russischen

Begriff des „Gottesnarren“ zu erklären versucht. Der Gottesnarr – beispielhaft erscheint er in Modest Mussorgskys Oper „Boris Godunow“ in der Gestalt eines Schwachsinnigen, der den Zaren an seine blutige Mordtat erinnert – steht gewissermaßen außerhalb der Gesellschaft. Aufgrund seiner persönlichen Disposition, die ihn nach außen hin nicht selten als Irren oder aber zumindest als Narren erscheinen läßt, darf er dem Tyrannen gegenüber Dinge aussprechen, die jeden anderen den Kopf kosten würden.

Als unmittelbare Konsequenz auf den Prawda-Artikel zog Schostakowitsch seine 4. Sinfonie zurück (die Proben für dieses monumentale, an kompositorischer Kühnheit kaum zu überbietende Werk hatten bereits begonnen), um nur wenig später, am 18. April 1937, mit der Komposition einer neuen Sinfonie zu beginnen.

Im Vergleich zur 4. Sinfonie, aber auch zur Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ ist die musikalische Sprache der 5. Sinfonie von einer bemerkenswerten Einfachheit, die jedoch – und das ist angesichts der Entstehungsumstände das eigentlich Erstaunliche – nie, sondern ganz im Gegenteil auf höchster Kunstfertigkeit beruht.

Der erste Satz exponiert zunächst in ruhigem Tempo drei Themen. Die energischen, kanonisch geführten Punktierungen des Beginns stellen eine Art Motto dar, das an vielen entscheidenden Schlüsselstellen des Satzes wieder auftaucht (hier ist die Tradition der großen russischen Sinfonik, insbesondere Tschaikowskys, unverkennbar). Neben diesem Motto erscheinen zwei elegische Themen in den Streichern: Das erste ist ein

2. Museumskonzert

weit ausgreifender Klagegesang, der sich über den Punktierungen des Beginns erhebt, das zweite ist von großen Intervallsprüngen der 1. Violine beherrscht und präsentiert sich über einer etwas beschleunigten, pulsierenden „Anapäst“-Bewegung der übrigen Streicher. Das „Motto“-Thema vermittelt zwischen diesen beiden Themen. Der erste Abschnitt wird überwölbt von einer zunächst kaum spürbaren, dann jedoch immer deutlicher in Erscheinung tretenden kompositorischen Verdichtung. So wie sich das Tempo mehr und mehr steigert, so treten auch immer neue Instrumente hinzu, bis in der Durchführung dann das volle Orchester tutti erscheint. Die Durchführung steuert unbeirrt auf den mächtigen Kulminationspunkt vor dem Wiedereintritt der Reprise hin, dessen katastrophische Wucht in der Reprise noch nachzittert und sich erst gegen Ende des Satzes, in der Coda, wieder löst. In der Reprise kommt es zu einer äußerst kunstvollen Verklammerung thematischer Gestalten: Über das kanonisch geführte „Motto“ schichtet der Komponist ebenfalls im Kanon das zweite Thema (mit den großen Intervallsprüngen). Das Interessante an dieser Stelle ist die Tatsache, daß man ihr die enorme Kunstfertigkeit gar nicht anhört. Bei aller kompositorischen Virtuosität dominieren hier – wie im gesamten Werk – die Gebote der Faßlichkeit, Überschaubarkeit und Klarheit.

Der zweite Satz knüpft in seiner Dreigliedrigkeit formal an die klassische Menuettform an. Innerhalb dieses formalen Rahmens beweist der Komponist jedoch sein eindrucksvolles Gespür für knappe, ironisch-

gebrochene Gesten sowie für überraschende und verblüffende Wendungen. Im Gegensatz zu späteren Scherzi fehlt diesem Satz jedoch das karikierende, grimassen-schneidende Element.

Der dritte Satz wurde in der sagenhaften Zeit von nur drei Tagen komponiert. Wie im ersten Satz schafft Schostakowitsch hier einen sich stets intensivierenden Spannungsbogen, dessen suggestive Wirkung so zwingend ist, daß man sich ihr kaum entziehen kann. Formal wird dieser Satz von dem Gegensatz zwischen dem espressiven fis-Moll-Streicherthema des Beginns und einer sich daran anschließenden Episode in Flöte und Harfe bestimmt, die gegen Ende von der 1. Violine nochmals aufgegriffen wird. Für den Klang dieses Satzes kennzeichnend sind die vielfach geteilten Streicherstimmen, durch die vielfältige Farbschattierungen ermöglicht werden.

Das Finale knüpft gleich zu Beginn thematisch an den ersten Satz an. Auf die beiden ersten Themen des Satzes folgt eine überraschende Schlagzeugepisode, deren plötzliche Ruhe den triumphierenden Höhepunkt, die Wiederkehr des 1. Themas in D-Dur-

, vorbereitet. Ob die bombastische Coda des Werkes eine glanzvolle Überhöhung darstellt, oder ob sie – wie Krzysztof Meyer mutmaßt – „eher herzlos“ klingt und „von einer ‚optimistischen Lösung‘ weit entfernt“ bleibt, soll hier nicht entschieden, sondern dem jeweils individuellen Höreindruck überlassen werden. 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 Orient-Teppiche
Direkt-Importe

aus

Iran, Afghanistan, Türkei, Rußland, Pakistan, Indien, China,
Nepal, Marokko

Riesenauswahl, auch alte Stücke

SCHWINN & STARCK

SEIT 1750

Schlitzer Straße 9 60386 Frankfurt-Riederwald Telefon (0 69) 28 76 44
(Kundenparkplätze vorhanden)

Ihr Fachgeschäft für Orient-Teppiche, Gardinen,
Tapeten und Bodenbeläge

CD-Empfehlungen

Max Bruch: Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 g-Moll op. 26

Mintz/Abbado/Chicago Symphony Orchestra

DG 449091-2

Dmitrij Schostakowitsch: Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 47

Bernstein/New York Philharmonic

Sony CD 61841

Sony CD 66937



Midori wurde in Osaka/Japan geboren und begann bereits im frühesten Alter Geige zu spielen, zuerst unter Anleitung ihrer Mutter. Ihr Debüt gab sie am Neujahrsabend 1982 beim Galakonzert des New York Philharmonic Orchestra. Zubin Mehta hatte die Elfjährige gehört und sie sofort für sein Galakonzert eingeladen.

In den folgenden Jahren eroberte sich Midori alle bedeutenden Konzertsäle der Welt. Sie musizierte u.a. mit Claudio Abbado, Yo-Yo Ma, Sir Simon Rattle, Isaac Stern,

Mstislav Rostropowitsch. Ihre zahlreichen CD-Einspielungen umfassen neben den bedeutenden Gipfelwerken der Violinliteratur auch Raritäten wie etwa Mozarts erst kürzlich wiederentdecktes Konzert für Violine, Klavier und Orchester KV 315f, das sie zusammen mit Christoph Eschenbach aufnahm.

Neben ihrer intensiven Konzerttätigkeit absolvierte Midori noch ein Psychologiestudium; mit ihrer vor mehr als neun Jahren gegründeten Stiftung „midori & friends“ widmet sie sich der Musikerziehung von Kindern.



Mit Freunden ins Museumskonzert

Möchten Sie unsere Sinfonie- und Kammermusikkonzerte gemeinsam mit Freunden und Verwandten genießen? Wir bieten Ihnen die Möglichkeit dazu. Sie erhalten für jeden durch Ihre Empfehlung geworbenen Abonnementsplatz eine **Gutschrift in Höhe von 10%** des erzielten Abonnementspreises und für jeden weiteren Abonnementsplatz zusätzlich eine CD oder LP nach Ihrer Wahl. (Bitte beachten Sie, daß für die Sonntagskonzerte nur noch wenige Plätze zur Auswahl stehen.) Diese Freundschaftsaktion gilt bis 31. Januar 2002.

1. Familienkonzert
Alte Oper, Großer Saal

21. Oktober 2001, 17.00 Uhr

**Benefiz-Veranstaltung zugunsten
der Universität Tel Aviv**

Klaus Maria Brandauer
Sprecher

und

Anthony und Joseph Paratore
an zwei Klavieren

interpretieren

Sergej Prokofjew:

Symphonie classique

Sinfonie Nr. 1 D-Dur op. 25

Camille Saint-Saëns:

Der Karneval der Tiere

für Sprecher, zwei Klaviere
und Orchester

Sergej Prokofjew:

Peter und der Wolf

für Erzähler und Orchester op. 67

Orchester: **Frankfurter Kapelle**

Noam Sheriff *Dirigent*

Sonderpreise für das Benefiz-Konzert

Kinder bis 14 Jahre DM 30,00

Erwachsene DM 65,00

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.

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

3. Sonntagskonzert
3. Montagskonzert
Alte Oper, Großer Saal

Charles Ives
 (1874–1954)

4. November 2001, 11.00 Uhr
5. November 2001, 20.00 Uhr

The Unanswered Question

Sergej Rachmaninow
 (1873–1943)

Konzert für Klavier und Orchester
 Nr. 1 fis-Moll op. 1

Antonín Dvořák
 (1841–1904)

Sinfonie Nr. 9 e-Moll op. 95
Aus der Neuen Welt

Bernd Glemser Klavier
Frankfurter Museumsorchester
Christian Arming Dirigent

1. Kammermusik-Abend
Alte Oper, Mozart-Saal

1. November 2001, 20.00 Uhr

Wolfgang Amadeus Mozart
 (1756–1791)

Streichquartett B-Dur KV 589

Ralph Shapey
 (* 1921)

String Quartet No. 10 *“Quartet d’Amore”*

Franz Schubert
 (1797–1828)

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



Was einen Allianz Fachmann von anderen unterscheidet.

Ihr Allianz Fachmann ist immer für Sie da. Ob Sie eine Versicherung brauchen oder einfach nur eine Frage zu Themen wie Altersvorsorge oder Geldanlage haben. Schauen Sie doch einfach mal unverbindlich vorbei, holen Sie sich den Rat eines Experten – und erleben Sie, wie ein Allianz Fachmann sich für seine Kunden ins Zeug legt. Sie werden gleich merken: Er tut das nicht, weil es sein Beruf ist. Sondern das ist sein Beruf, weil er es gerne tut. Lassen Sie es sich von ihm beweisen. Hoffentlich Allianz versichert.

Frankfurter Allianz, Taunusanlage 18, 60325 Frankfurt am Main