hr sinfonie orchester

FRANKFURT RADIO SYMPHONY

DIEGO FASOLIS | DIRIGENT
LUCIA CIRILLO
MEZZOSOPRAN

DRAMMA FURIOSO

VIVALDI | HÄNDEL
GLUCK | BEETHOVEN

16./17.11.2023 | hr-Sendesaal

BAROCK+

BAROCK+

hr-SINFONIEORCHESTER
LUCIA CIRILLO MEZZOSOPRAN
DIEGO FASOLIS DIRIGENT

DAS KONZERT IN hr2-KULTUR:
Freitag, 17. November 2023, 20.04 Uhr (live) | Dienstag, 28. November 2023, 20.04 Uhr
– auch als Audio-Livestream im Internet unter **hr2-kultur.de**

Übernommen wird das Konzert von Korean Broadcasting System (Südkorea).

ANTONIO VIVALDI (1678–1741) ca. 18'

Ausschnitte aus der Oper »Orlando furioso« RV 728 (1727)

Sinfonia
Rezitativ und Arie »Se lo crede Bireno« / »Amorose ai rai del sole«
Rezitativ und Arie »Così da questi dei« / »Così potessi anch'io«

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685–1759) ca. 19'

Concerto grosso B-Dur op. 3,2 HWV 313 (ca. 1715–20)
für zwei Oboen, Fagott, Streicher und Basso continuo

Vivace – Grave
Largo
Arie »Lascia la spinia« aus dem Oratorium
»Il trionfo del Tempo e del Disinganno«
Allegro – Adagio
[Menuet]
[Gavotte]

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (1714–1787) ca. 10'

Ausschnitte aus der Oper »Orphée et Eurydice« (1762/74)
bearbeitet von Hector Berlioz und Camille Saint-Saëns (1859)

Ouverture
Rezitativ und Arie »Qu'entends-je?« / »Amour, viens rendre à mon âme«

PAUSE ca. 25'

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827) ca. 13'

Szene und Arie »Ah! perfido« op. 65 (1796)
für Sopran und Orchester

Rezitativ »Ah! perfido, sperguiro, barbaro traditor« –
Arie »Per pietà, non dirmi addio«

8. Sinfonie F-Dur op. 93 (1812) ca. 25'

Allegro vivace e con brio
Allegretto scherzando
Tempo di Menuetto
Allegro vivace

CONCERTI UND ARIEN AUS BAROCK UND KLASSIK

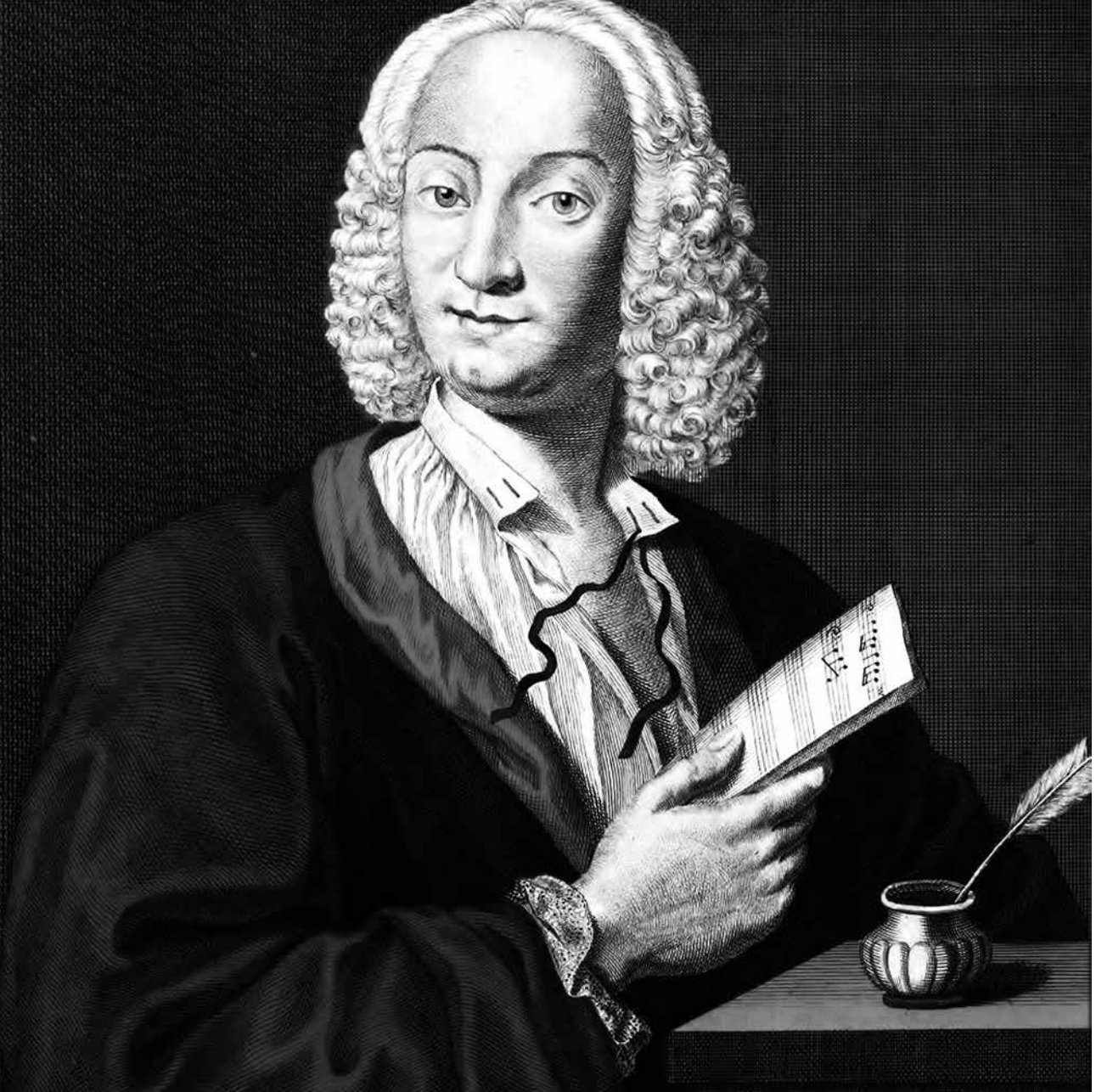
Der Schweizer Dirigent und Alte-Musik-Spezialist Diego Fasolis hat für sein hr-Debüt ein höchst vitales »Barock+«-Programm aus Concerti und Opernarien aus Barock und Klassik zusammengestellt. Mitgestaltet wird der farbig-abwechslungsreiche Abend von der italienischen Mezzosopranistin Lucia Cirillo, die ebenfalls erstmals gemeinsam mit dem hr-Sinfonieorchester auf der Bühne steht.

Mit Antonio Vivaldi und Georg Friedrich Händel stehen dabei zunächst zwei Komponisten im Fokus, die wie niemand sonst in der Zeit vor Mozart gleichermaßen als Schöpfer herausragender Bühnenwerke *und* bedeutender Instrumentalmusik hervorgetreten sind. Von Vivaldi erklingt Musik aus seiner wohl bedeutendsten Oper **Orlando furioso**, bevor mit Händels **Concerto grosso B-Dur** das zweite Werk aus einer Sammlung von Concerti zu erleben ist, die wohl ohne Wissen des Komponisten von einem Londoner Verleger aus älteren Orchestersätzen zusammengestellt und als Händels **op. 3** veröffentlicht wurde. Eingebettet in das **Concerto op. 3,2** singt Lucia Cirillo eine Arie aus Händels Oratorium **Il trionfo del Tempo e del Disinganno**.

Auf den Meisterwerken jener unmittelbaren Vorgänger fußte das Schaffen Christoph Willibald Glucks, dessen Wirken wiederum für drei nachfolgende Komponisten-Generationen bis hin zu Wagner und Berlioz als Modell gedient hat. Gluck zeigte mit seinen »Reformopern« der 1760er und 70er Jahre – allen voran mit seinem größten Erfolgswerk **Orfeo ed Euridice** – eine überzeugende Lösung auf, wie diese inzwischen in ihren eigenen Konventionen und Schematismen erstarrte Kunstform erneuert und so die Oper zukunftsfähig gemacht werden könne.

Endgültig in der klassischen Epoche – und damit sozusagen im »Plus-Bereich« – kommt dieses »Barock+« schließlich nach der Konzertpause an, wenn Beethoven mit je einem Werk als Komponist von Vokal- und Instrumentalmusik zu Wort kommt: mit der Konzertarie **»Ah! perfido«** und seiner **8. Sinfonie.**

Adam Gellen



ANTONIO VIVALDI

AUSSCHNITTE AUS DER OPER »ORLANDO FURIOSO«

Angesichts seiner heutigen Popularität kann man es sich eigentlich überhaupt nicht mehr vorstellen – und doch war Antonio Vivaldi für beinahe zwei Jahrhunderte komplett von der Bildfläche des Musiklebens verschwunden. Erst mit der großen Bach-Renaissance Ende des 19. Jahrhunderts setzte langsam auch seine Wiederentdeckung ein, nachdem man unter den Werken des Thomaskantors einige Bearbeitungen Vivaldi'scher Konzerte gefunden hatte.

Doch beschränkte sich das Interesse an und die Kenntnis von Vivaldis Musik zunächst lange Zeit weiterhin nur auf einen Teil seines über 800 nachgewiesene Kompositionen umfassenden Œuvres, nämlich auf seine Instrumentalmusik. Die beiden anderen zentralen Säulen von Vivaldis künstlerischem Lebenswerk blieben auch danach unterbelichtet: Seine Kirchenmusik im Prinzip bis heute, während seine Opern seit den 1970er Jahren durch eine zunehmende Anzahl von Inszenierungen und ambitionierten Aufnahmeprojekten einem immer breiteren Publikum bekannt werden. Zwei Jahre vor seinem Tod behauptete Vivaldi, er habe nicht weniger als 94 Werke für die Opernbühne geschrieben. Auch wenn diese Zahl aufgrund einer lückenhaften Überlieferung kaum noch zu überprüfen ist, bilden selbst die heute nachweisbaren knapp 50 Opern von je 3-4 Stunden Aufführungsdauer einen überaus substanziellen Bestand.

In der Mitte von Vivaldis Wirken als Opernkomponist steht das im November 1727 im Teatro Sant'Angelo zu Venedig uraufgeführte **Orlando furioso**. Das neue Stück wurde bei dieser Gelegenheit als **Orlando** angekündigt, wohl auch, um es abzusetzen von einer früheren Auseinandersetzung Vivaldis mit dem »Rasenden Roland«, jenem berühmten Versepos Ludovico Ariostos aus dem frühen 16. Jahrhundert. Weil es aber auf demselben Libretto des Juristen Grazio Braccioli basierte wie das 1714 ebenfalls in Sant'Angelo als Gemeinschaftswerk Vivaldis mit zwei anderen Komponisten auf die Bühne gebrachte **Orlando furioso,** und da auch einige musikalische Abschnitte aus dem früheren in

das spätere Werk integriert wurden, hat sich inzwischen auch für den **Orlando** von 1727 der vollständige Titel eingebürgert.

Diese Oper gilt als Vivaldis herausragender Beitrag zur Geschichte der Gattung und als eines seiner Meisterwerke überhaupt. Er hat mit **Orlando furioso** ein musikalisches Drama im modernen Sinne geschaffen, in dem die Personen nicht mehr nur Handlungsträger und Vehikel für eine typisch barocke Affekt-Darstellung sind, sondern – zumindest die Hauptfiguren – als Individuen sichtbar werden.

Bei seiner Adaption von Ariostos Originaldichtung erlaubte sich Braccioli in seinem Textbuch erhebliche Freiheiten, um eine bühnenwirksame Geschichte zu kreieren. Dabei vermischte er heroische, magische, philosophische und komische Versatzstücke zu einem lebendigen und kurzweiligen Ganzen. Die Handlung rund um den Paladin Orlando – einem christlichen Ritter und Neffen Karls des Großen – wird dabei verknüpft mit den Erzählungen um die Zauberin Alcina und den Sarazenen-Edelmann Ruggiero (Roger), und sogar der Merlin der Artussage spielt eine wichtige Rolle – zumindest seine Asche.

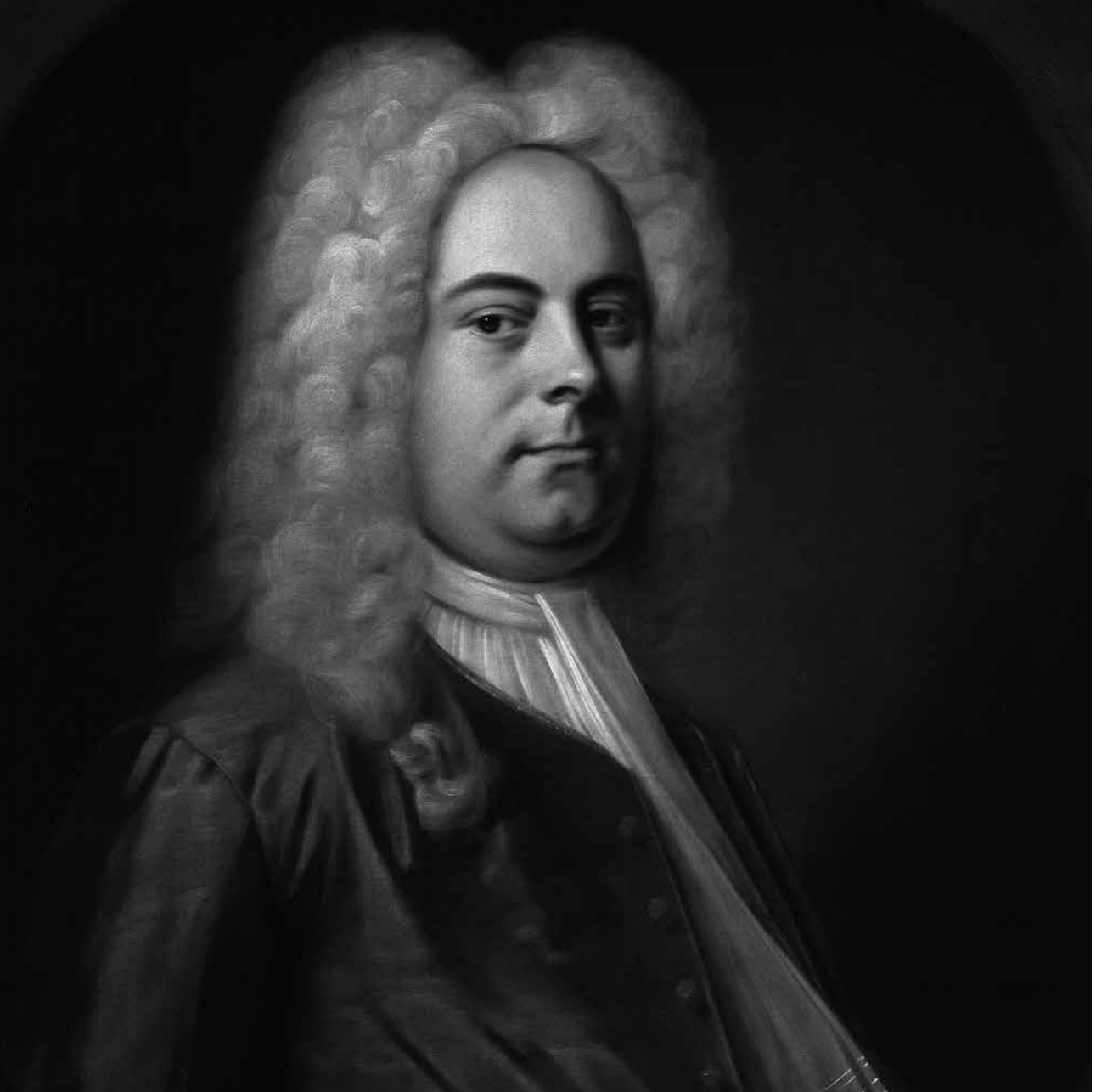
Die Handlung ist auf der Insel der alten Zauberin Alcina verortet, die dank ihrer magischen Kräfte jung und wunderschön erscheint und so einem Helden nach dem anderen den Kopf verdreht. Sie selbst will im Moment aber nur von Ruggiero etwas wissen, der sein Herz wiederum schon der amazonenhaften Bradamante (einer Nichte Karls des Großen) geschenkt hatte. Alcina hat mit den nicht minder verwickelten Geschehnissen rund um die andere Hauptperson der Oper, den Titelhelden Orlando, unmittelbar nur relativ wenig zu tun; dieser verliert im Laufe des Werkes seinen Verstand ob seiner unerwiderten Liebe zur chinesischen Prinzessin Angelica (und erlangt ihn am Ende nach vielen Turbulenzen wieder).

Vivaldi und seine Zeitgenossen kannten eine Opernouvertüre im später gebräuchlichen Sinne noch nicht – also ein einleitendes Instrumentalstück, das in seinem Grundaffekt und meist auch durch thematische Bezüge eng an das nachfolgende Bühnendrama geknüpft war. Die damaligen *Sinfonie avanti l'opera* (Instrumentalstücke vor der Oper) dienten lediglich dazu, die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf den Beginn der Aufführung zu lenken. Sie

waren in ihrer dreiteiligen Anlage mit zwei schnellen Rahmenabschnitten und einem ruhigeren Mittelteil, ihrer Dauer von rund fünf Minuten und anderen typischen Merkmalen weitgehend standardisiert und somit austauschbar, so dass sie je nach aktuellem Bedarf beliebig vor unterschiedlichen Opern eingesetzt werden konnten. Auch im überlieferten Material zu den Aufführungen von **Orlando** 1727 in Venedig findet sich keine Sinfonia, so dass eine solche bei jeder Inszenierung und Einspielung aus den überlieferten Werken Vivaldis dieser Art ausgesucht werden muss. Diego Fasolis hat sich für das heutige Konzert für ein Werk entschieden, das im Zusammenhang mit einer späteren Aufführung der unmittelbar nach dem **Orlando** entstandenen Vivaldi-Oper **Farnace** im Jahr 1738 in Ferrara erhalten blieb.

Mit zwei Arien unterschiedlichen Charakters kommt Alcina, die zweite zentrale Figur neben dem Titelhelden in **Orlando furioso,** im heutigen Konzert »zu Wort«. Die böse und liebestolle Zauberin bedauert sich in *Così potessi anch'io* seufzerreich während der vergeblichen Suche nach ihrem geliebten Ruggiero im zweiten Akt der Oper, nachdem sie zuvor bei der Hochzeit der (von Orlando unerwidert geliebten) Angelica und Medoro assistiert hat: »Könnte auch ich so / mit meinem Angebeteten / jenen Frieden genießen, den mein Herz nicht finden kann!«. Das zeittypisch als dreiteilige Da-Capo-Arie in der Form »A–B–A« konzipierte Stück mit einem kurzen und nur wenig kontrastierenden Mittelteil ist eine der erstaunlich wenigen Arien des langsamen *Adagio*-Typus in **Orlando.**

Eine andere Art der barocken Opernarie von eher pastoralem Charakter verkörpert *Amorose ai rai del sole* (Verliebt in die Strahlen der Sonne), die den ersten der drei Akte von **Orlando** beschließt. Alcina hatte sich soeben durch ihre magischen Kräfte die Liebe des eigentlich mit Bradamante verbandelten Ritters Ruggiero gesichert, als eben jene Verlobte auftaucht, um voller Eifersucht und Entsetzen zu erkennen, dass Ruggiero sich nicht nur einer Anderen zugewandt hat, sondern sie dank Alcinas Zaubertrank nicht einmal mehr erkennt. Zufrieden mit der Situation vergleicht Alcina ihre Liebe zu Ruggiero mit den Strahlen der Sonne, die von den Blumen zwar als lebensnotwendig ersehnt werden, in übermäßiger Dosierung für diese jedoch auch bedrohlich werden können.



GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

CONCERTO GROSSO OP. 3,2

Auch nach bald drei Jahrhunderten konnten die Umstände, unter denen Georg Friedrich Händels sechs **Concerti grossi op. 3** im Jahr 1734 in London im Druck erschienen waren, nicht eindeutig geklärt werden. Offen ist dabei nicht nur die Frage, ob der Impuls zur Herausgabe dieser Sammlung vom Komponisten selbst oder von seinem geschäftstüchtigen Verleger John Walsh ausging; ebenso ist nicht gesichert, inwiefern Händel überhaupt vorab von der geplanten Publikation wusste, und wenn ja, inwiefern er daran mitgearbeitet hat.

Erst kurz zuvor hatte Walsh zwei Händel-Werkzyklen publiziert: die **Solo-Sonaten op. 1** (1732) und die **Triosonaten op. 2** (1733), und so lag es wohl nahe, die Werkschau mit repräsentativen Orchesterwerken fortzusetzen. Und »Orchesterwerk« war im England jener Jahre dank der Beliebtheit der einschlägigen Werke Arcangelo Corellis und seiner Nachfolger quasi gleichbedeutend mit Concerto grosso. Auf dieser Welle des anhaltenden Interesses reitend hatte Walsh bereits Concerti anderer Komponisten als Raubkopien nach ausländischen Vorlagen veröffentlicht, und vermutlich wollte er nun auch aus der großen Popularität Händels in Großbritannien schnelles Kapital schlagen. Dass die Ausgabe von Händels **op. 3** zahlreiche Druckfehler aufweist, spricht für die Eile des Verlegers und gegen eine aktive Mitwirkung des Komponisten an dem Projekt.

Merkwürdigerweise berichten die Quellen jedoch nichts über empörte Reaktionen des vermeintlich hintergangenen und übervorteilten Komponisten, auch eine Klage vor Gericht gegen Walsh reichte Händel anschließend – im Gegensatz etwa zu seinem Kollegen Geminiani zuvor – nicht ein. Und in der Tat hatte Händel gerade zu jenem Zeitpunkt durchaus Interesse an einem mit seinem Namen verknüpften Erfolg, nachdem seine lange erste Karriere in England als umjubelter Komponist von inzwischen nicht mehr so modischen italienischen Opern kurz vor dem endgültigen Kollaps stand, er aber gerade erst dabei war, sich als nachhaltige Alternative ein neues Standbein als Schöpfer englischer Oratorien aufzubauen.

Wer auch immer letztlich für die Zusammenstellung und Veröffentlichung der sechs Concerti von **op. 3** verantwortlich war: Durch die eher wahllos erscheinende Auswahl aus älteren Kompositionen Händels kam dabei eine recht heterogene Sammlung von Orchestersätzen unterschiedlichster Provenienz mit einer großen stilistischen Bandbreite zustande, die aber auf diese Weise einen sehr guten Querschnitt über sein Schaffen in diesem zunehmend wichtigen Bereich des damaligen Musikrepertoires zwischen etwa 1710 und 1725 bietet. Für eine gewisse Einheitlichkeit inmitten der mal nach italienischen, mal nach französischen und zuweilen auch nach deutschen Vorbildern ausgerichteten Werken, die ursprünglich als Ouvertüren oder Zwischenaktmusiken für Opern, Oratorien und Anthems dienten oder als Bearbeitungen von Stücken für Tasteninstrumente entstanden, sorgt immerhin die Besetzung der sechs Konzerte: Im Gegensatz zum Corelli'schen Modell und seinen eigenen späteren **Concerti grossi op. 6** beschränkt sich Händel nicht auf ein Streichorchester mit Generalbass, sondern bezieht auch Holzblasinstrumente mit ein – allen voran zwei Oboen, deren durchgängige, teils auch solistische Mitwirkung den **Concerti op. 3** den irreführenden Beinamen »Oboenkonzerte« eintrug.

So ist die 1. Oboe auch die Protagonistin einer instrumentalen Arie mit reizvoller Begleitung durch zwei Violoncelli im langsamen zweiten Satz des fünfsätzigen **B-Dur-Konzerts op. 3,2**. Zuvor treten im Kopfsatz dieses Concerto zwei Violinen solistisch hervor, während der fugierte dritte Satz zwei »Instrumentalchöre« miteinander wetteifern lässt: Händel stellt ein Bläsertrio (zwei Oboen und Fagott) einem Streichtrio (zwei Violinen und Cello) gegenüber, das gelegentliche Unterstützung durch die Tutti-Streicher bekommt.

Das Werk insgesamt wirkt wie ein dreisätziges Concerto im italienischen Stil mit zwei schnellen Rahmenabschnitten um einen langsamen Mittelsatz, dem Händel zwei stilisierte Tanzsätze nach französischem Gusto anhängte: ein Menuett im 3/8-Takt und eine Gavotte mit zwei Variationen. Damit verschob er das Gewicht innerhalb von **op. 3 Nr. 2** vom italienischen Concerto zum Schluss in Richtung französische Ouvertürensuite, mit einem nach deutscher Manier kontrapunktisch gearbeiteten Satz in der Mitte des Werkes.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

AUSSCHNITTE AUS DER OPER »ORPHÉE ET EURYDICE«

1714 im bayerischen Erasbach geboren und 1787 in Wien gestorben, war Christoph Willibald Gluck einer der bedeutendsten Opernkomponisten des 18. Jahrhunderts. Seinen Platz in der Musikgeschichte sicherte er sich vor allem durch seine als »Opernreform« bekannt gewordene Erneuerung der wichtigsten musiktheatralischen Gattung seiner Zeit, der italienischen Opera seria. Gluck bereicherte daneben aber auch das Repertoire der französischen Opéra comique und schrieb zahlreiche Ballettmusiken, aber kaum geistliche und rein instrumentale Musik. Der unmittelbare Einfluss seiner bewusst schlichten, die menschlichen Affekte möglichst ungekünstelt reflektierenden Melodien lässt sich bis hin zu Beethoven, Weber, Wagner und Berlioz nachweisen.

Heute findet man allerdings nur noch wenige seiner fast 50 Opern mit einiger Regelmäßigkeit auf den Spielplänen der Musiktheater – darunter mit Abstand am häufigsten **Orfeo ed Euridice,** Glucks Adaption der tragischen Geschichte um den Halbgott Orpheus und der Nymphe Eurydike. Dieser seit dem 6. vorchristlichen Jahrhundert nachweisbare Mythos gehört zu den zentralen Erzählungen der abendländischen Literatur überhaupt. Die Sage ist auch untrennbar mit der Geschichte der Oper seit ihren Anfängen auf das Engste verbunden: Schon das erste Meisterwerk der Operngeschichte, Claudio Monteverdis **L'Orfeo** (1607), stellt eine dramatisierte Bearbeitung der altgriechischen Fabel über die Macht der Musik und der Liebe dar. Insgesamt wurde der Orfeo-Stoff inzwischen mehr als 60 Mal für das Musiktheater als Grundlage verwendet.

Neben Monteverdis frühem Geniestreich konnte sich jedoch von all diesen Kompositionen einzig Christoph Willibald Glucks **Orfeo ed Euridice** dauerhaft als Teil des Kernrepertoires auf den Opernbühnen der Welt etablieren. Gemäß den Vorstellungen Glucks und seines Librettisten Ranieri de' Calzabigi über eine Erneuerung der in ihren starren Konventionen festgefahrenen italienischen Opera seria mit ihren komplexen Intrigenhandlungen ist in diesem 1762 in Wien uraufgeführten Werk die

Anzahl der handelnden Personen auf drei reduziert:

Orpheus betrauert den Tod seiner geliebten Eurydike und erhält angesichts seiner bewegten Klagen von den Göttern die Gelegenheit, in die Unterwelt hinabzusteigen und Eurydike von dort zurückzuholen. Wie der Liebesgott Amor dem Sänger weiter verkündet, muss er die Furien, die das Höllentor bewachen, zuvor allerdings mit seinen Gesangskünsten besänftigen und sich so den Zutritt verschaffen. Eine weitere Bedingung gibt es: Auf dem Weg zurück aus dem Reich der Schatten darf Orpheus seine Gefährtin nicht anblicken, ansonsten ist sie unwiederbringlich verloren. Orpheus besteht die erste Prüfung dank seiner bezwingenden Klagelieder mit Bravour, doch die zunehmend bitteren Vorwürfe Eurydikes angesichts der vermeintlichen Gefühlskälte Orpheus' bringen den verzweifelten Helden im letzten Moment doch noch dazu, sich zu ihr umzudrehen. Im Gegensatz zum antiken Mythos mit seinem tragischen Ausgang musste der Librettist an dieser Stelle auf die Konventionen der höfischen Unterhaltung Rücksicht nehmen und die Legende quasi gewaltsam einem glücklichen Ende zuführen: Amor, der nun endgültig von Orpheus' standhafter und aufopferungsvoller Liebe zu Eurydike überzeugt ist, lässt die Nymphe zum zweiten Mal und nun endgültig ins Leben zurückkehren.

Seine italienische Pastoraloper **Orfeo ed Euridice** (1762) überarbeitete Gluck zwölf Jahre nach der Wiener Premiere zu einer französischen »Tragédie lyrique«. Dies geschah im Zusammenhang mit seinen Plänen, seine Vorstellungen von der Reform der Kunstform Oper auch in der Musikmetropole Paris durchzusetzen. Dabei kam es zu zahlreichen – teils glücklichen, teils eher problematischen – Änderungen, darunter zur Integration mehrerer Ballett- und Pantomimen-Szenen in die Handlung bzw. deren deutliche Ausweitung im Vergleich zur Originalfassung.

Nunmehr als **Orphée et Eurydice** erlebte die neue Version 1774 ihre sensationell erfolgreiche Premiere in der französischen Hauptstadt. Sie blieb dort anschließend mit Unterbrechungen weit über ein halbes Jahrhundert auf den Spielplänen präsent, was dem glühenden Gluck-Verehrer Hector Berlioz 1824 die Gelegenheit bot, im Alter von 20 Jahren den **Orphée** endlich erstmals live zu erleben. Doch 1839 endete die

Aufführungsserie der französischen Version von Glucks Oper mit der 299. Vorstellung, und es war weitere 20 Jahre später Berlioz vorbehalten, das Werk für das Pariser Théâtre-Lyrique und die Star-Sängerin Pauline Viardot neu einzurichten (indem er u.a. die hohe Tenorstimme von Glucks Orphée-Figur für einen Mezzosopran umschrieb) und es zu einem erneuten Triumph zu führen. Noch heute wird **Orphée et Eurydice** häufig in jener revidierten Berlioz-Fassung von 1859 aufgeführt – so auch jene beiden Ausschnitte aus Glucks epochalem Werk, die in diesem Konzert erklingen.

Die kurze und recht konventionell gestaltete *Ouvertüre* der Oper übernahm Gluck – vielleicht aus Zeitnot – fast ohne Änderungen aus der Wiener in die Pariser Version. Sie ist seit jeher dahingehend kritisiert worden, dass sie mit ihrer heiteren Anmut nicht in die unmittelbar danach beginnende tragische Handlung einführt, sondern einer anderen, noch älteren Konzeption folgend im Sinne eines erzählerischen Rahmens auf das *lieto fine* des Stückes vorausweist.

Die aus einem Rezitativ und einer mit virtuosen Koloraturen gespickten Bravourarie bestehende Szene des Orphée, die den 1. Akt der Pariser Version von Glucks Oper effektvoll beschließt *(Qu'entends-je? / Amour, viens rendre à mon âme),* findet sich in der italienischsprachigen Wiener Version von 1762 noch nicht: Der Komponist fügte diese Arie erst im Rahmen seiner erweiternden Bearbeitung für die Pariser Bühne aus seinem »Feste teatrale« **Le feste d'Apollo** (1769) ein. Ursprünglich geht sie womöglich sogar auf eine Nummer aus der Festkantate **Enea e Ascanio** zurück, die Gluck anlässlich der Krönungsfeierlichkeiten Josephs II. zum römisch-deutschen König 1764 in Frankfurt schrieb (an denen er als Hofmusiker der Habsburger auch persönlich teilgenommen hatte), deren Musik aber nicht überliefert ist. Die Überarbeitung der Instrumentierung gemäß dem »modernen« Geschmack überließ Berlioz bei dieser Szene – in welcher der Titelheld zunächst seinen Respekt vor der Aufgabe bekundet, Eurydike aus der Unterwelt wieder heimzuführen, ohne sie dabei auch nur einmal anzuschauen, dann jedoch Amor um Beistand bittend zu energischer Entschlossenheit findet – seinem jungen Assistenten Camille Saint-Saëns.

Adam Gellen

LUDWIG VAN BEETHOVEN

»AH! PERFIDO!« / 8. SINFONIE

Die Konzertarie als eigenständige Gattung bildete sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts heraus und erreichte schon bald darauf bei Mozart ihre höchste Blüte, bevor sie in der Romantik vom Orchesterlied abgelöst wurde. Einer der Hauptgründe für ihre Entstehung dürfte gewesen sein, die darstellerischen und technischen Fähigkeiten berühmter Sänger und (vor allem) Sängerinnen auch jenseits der Opernhäuser, im Rahmen der damals üblichen Misch-Programme auf der Konzertbühne, zur Geltung zu bringen.

Unter den sieben Konzertarien, die aus Beethovens Feder überliefert sind, sind fünf frühe Werke aus seiner Bonner Zeit, geschrieben noch vor der Übersiedlung des jungen Komponisten nach Wien 1792. Sein als »Szene und Arie« für Sopran und Orchester bezeichnetes **»Ah! perfido«** entstand zwar etwas später, aber ebenfalls noch zu Beginn seiner Karriere, während eines längeren Aufenthaltes in Prag Anfang 1796 im Rahmen von Beethovens einziger großer Konzertreise als Pianist.

Obwohl er alle seine Kompositionen dieser Art durchaus schätzte, erschien lediglich **»Ah! perfido«** zu Beethovens Lebzeiten in Druck – allerdings erst 1805 und zunächst ohne Opuszahl. Eine solche erhielt sie erst weitere 14 Jahre später im Rahmen eines Werkverzeichnisses, das von einem Verleger aus Marketing-Gründen zusammengestellt worden war. Dieser wies der Gesangsszene die von Beethoven zuvor aus unbekannten Gründen nicht vergebene, ein Werk der Reifezeit vortäuschende Opuszahl 65 zu.

Zu den ungeklärten Fragen im Zusammenhang mit **»Ah! perfido«** zählt auch, für wen Beethoven diese Musik überhaupt komponiert hat: für die berühmte Sopranistin und Mozart-Freundin Josepha Duschek (Dušek), die das Werk am 21. November 1796 in Leipzig zur Uraufführung brachte, oder die Amateursängerin und begabte Mandolinenspielerin Gräfin Josephine von Clary-Aldringen, deren Name auf einer zeitgenössischen Abschrift von Beethovens Hand verzeichnet ist.

Ordnet man **»Ah! perfido«** in die kompositorische Entwicklung Beethovens ein, so lässt sich das Stück auch als eine frühe Fingerübung für sein langwieriges Opernprojekt **Leonore** (nachmals **Fidelio**) interpretieren. Von der Form her folgt es mit der nahtlosen Verknüpfung eines begleiteten Rezitativs und einer Arie den unmittelbaren Vorbildern Beethovens – Mozart, Gluck und vor allem der ein Jahr zuvor komponierten **Scena di Berenice** seines früheren Lehrers Haydn.

Eine weitere Unklarheit rund um **»Ah! perfido«** besteht bezüglich der Frage, von wem der Arien-Text stammt, während immerhin der Urheber der Vorlage für das Rezitativ bekannt ist: Es war der berühmteste Librettist des 18. Jahrhunderts, der Italiener Pietro Metastasio. Im ursprünglichen Zusammenhang, im Rahmen der Oper **Achille in Sciro,** folgt diesem Rezitativ allerdings keine Arie. In einer typischen *Abbandonata*-Szene – dem zwischen Selbstmitleid, wütender Anklage und depressiven Todesgedanken changierenden Gesang einer Verlassenen – tut darin die Prinzessin Deidamia ihre widersprüchlichen Emotionen kund, kurz nachdem ihr Geliebter Achill von der Insel Skyros in den trojanischen Krieg gezogen ist, damit sein gegenteiliges Versprechen brechend. Von dem spezifischen Kontext losgelöst lassen sich Text und Musik allerdings ohne Weiteres als eine Klage im weiteren Sinne über die Treulosigkeit eines geliebten (Ex-)Partners interpretieren.

Adam Gellen

Unmittelbar nach der Vollendung seiner **7. Sinfonie A-Dur** schrieb Beethoven während des in Böhmens Kurbädern verbrachten Sommers 1812 binnen kurzer Zeit auch weite Teile der **8. Sinfonie**. Zu jener Zeit hatte seine Beziehung zu der »Unsterblichen Geliebten« ihren Krisenpunkt erreicht, und im Juli 1812 fand auch Beethovens seither so viel diskutierte Begegnung mit Goethe statt. An der Faktur der neuen Sinfonie gingen diese privaten Erlebnisse allerdings ebenso spurlos vorüber wie Beethovens Querelen während seines Besuchs bei seinem Bruder Johann in Linz, wo das Werk im Oktober schließlich zumindest in seinen Grundzügen vollendet wurde.

Zunächst hatte der Komponist mit Entwürfen zu einem Klavierkonzert in F-Dur

begonnen, seine Konzeption dann aber zugunsten einer neuen Sinfonie verändert, für die er letztlich das bereits entwickelte musikalische Material weiterverwendete. Ihre Uraufführung erlebte die **F-Dur-Sinfonie** in einer »Akademie« Beethovens am 27. Februar 1814 im Redoutensaal der Wiener Burg, in der auch die **7. Sinfonie** und das sinfonische Schlachtengemälde **Wellingtons Sieg** erklangen. Im Unterschied zu seiner »großen in A« hat Beethoven seine **Achte** selbst die »kleine Sinfonie in F« genannt – was freilich nicht darüber hinwegtäuschen soll, dass er sein Werk überaus hoch schätzte. Dem Publikum jedoch machte es bei der Premiere keinen tiefgreifenden Eindruck. Noch sechs Jahre später beklagte sich ein Rezensent nach einem Konzert, dass es ihm beim Finalsatz nicht möglich gewesen sei, dem »Ideenstrom des Komponisten zu folgen, diese anscheinend chaotische Verwirrung zu enträtseln«.

Tatsächlich stellt einen die **8. Sinfonie** bis heute vor Rätsel. Das mag damit zusammenhängen, dass sie im Unterschied zu den anderen Sinfonien Beethovens nicht jene gewohnte emotionale Identifizierung gestattet, die seine Musik sonst so attraktiv und beliebt macht. Sie gilt – und dies seit jeher – als Beethovens »humoristische«; zu Recht allerdings nur dann, wenn man Humor nicht mit »platter Heiterkeit« verwechselt, sondern darunter mit Hegel die Dialektik eines seriösen Anliegens versteht, das so vertrackt erscheint, dass ihm einzig der Humor gewachsen ist.

Beethoven »verhandelt« in seiner **Achten** mehrfach musikalische Traditionen und thematisiert deren Erstarrung zur Konvention. Mit ihrem archaisierenden, klassizistischen Tonfall nähert sich die Sinfonie auf den ersten Blick wieder Mozart und Haydn an: Sie ist kurz und wohlproportioniert, in ihren Ecksätzen zeigt sich der traditionelle Themendualismus. Der zweite Satz ist dabei kein pathetisches Adagio, vielmehr eine Konversationsmusik im Stil des Rokoko; und ihr folgt im Anschluss gar ein antiquiertes Menuett im alten, gemächlichen Zeitmaß. Freilich ist das Verhältnis zur Tradition bei genauerer Betrachtung ein gebrochenes. Beethoven orientiert sich nicht an ihr, sondern führt sie gleichsam vor. Die Distanz, die zwischen der musikalischen Vergangenheit und seinem eigenen kompositorischen Stil von 1812 steht, wird dabei gleichsam humoristisch auskomponiert: durch Normverstöße und Parodieverfahren, durch Übertreibung und derbe Späße.

Am schönsten offenbart sich die ironisierende Distanz zur Tradition im dritten Satz, den Beethoven feinsinnig nicht mit »Menuetto«, sondern mit *Tempo di Menuetto* überschrieben hat. Die Musik trägt hier die Charaktermaske eines Tanzes, der aus längst vergangener Zeit stammt. Wie überholt und veraltet er ist, das beweisen die gleichsam verfehlten Einsätze der Holzbläser, die das Richtige sozusagen nicht mehr kennen, wodurch zugleich aber die gesellschaftliche Attitüde abgezirkelter Symmetrie, wie sie für die aus dem höfischen Bereich stammende Tanzform des Menuetts charakteristisch war, auch in Frage gestellt wird.

Der zweifellos »berühmteste« Satz des Werkes ist der zweite: *Allegretto scherzando.* Bis in die jüngste Zeit hinein war man davon ausgegangen, dass dem Satz ein Kanon zugrunde liegt, den Beethoven als Loblied auf Johann Nepomuk Mälzel, den Erfinder des musikalischen Metronoms, verfasst hat. Die neuere Beethoven-Forschung aber hat nachgewiesen, dass dieser Kanon eine nachträgliche Fälschung des Beethoven-Adlatus Schindler ist und als musikalische Vorlage daher gar nicht in Betracht kommt.

Gleichwohl: Die strikte metrische Gebundenheit des Satzes kann geradezu als ein Hymnus auf Mälzels »Chronometer« und die neu gewonnene Bestimmung exakter Zeitmaße verstanden werden. Beethoven war in jenen Jahren mit dem genialen Erfinder eng befreundet und hat sich für dessen Chronometer stark engagiert. Die Assoziation zu Mälzels Metronom liegt somit letztlich dennoch nahe. Allerdings hat die Sache einen Haken – und genau dies meint Beethovens Zusatz *scherzando:* Die Schwerpunkte der Melodie erscheinen in diesem Satz merkwürdigerweise immer »gegen« die Taktschwerpunkte gesetzt, und Beethoven durchkreuzt das Regelmaß des Metrums schließlich derart mit Unregelmäßigkeiten, Verkürzungen, »falschen« Akzentsetzungen und trivialen Kadenzierungen, dass man beinahe den Eindruck gewinnen kann, ihm ginge es eher darum, einer drohenden »Idealisierung« des Metronoms musikalischen Widerstand anzusagen.

Andreas Maul

Antonio Vivaldi: Orlando furioso

Se lo crede Bireno / Amorose ai rai del sole (Rezitativ und Arie der Alcina)

REZITATIV

[Se lo crede Bireno ella
s'inganna,
e se Ruggiero il crede]
invan spera da lui costanza
e fede.
Ei già di questi rai cede
all'impero;
lo segua, il cor non teme,
è mio Ruggiero.

[Wenn sie ihn für Bireno hält, täuscht sie
sich;
und wenn sie ihn für Ruggiero hält,]
erhofft sie vergeblich von ihm Beständig-
keit und Treue.
Er ist bereits der Macht meiner Augen
erlegen.
Soll sie ihm ruhig folgen, mein Herz fürch-
tet nichts; Ruggiero gehört mir.

ARIE

Amorose ai rai del sole
son le rose e le viole,
ed il sol co'raggi ardenti
pur talor languir le fa.

Benché senta il mio diletto
nuovo fuoco dentro il petto,
amerà sempre costante
la mia bella fedeltà.

Amorose ai rai del sole *ecc.*

Verliebt in die Strahlen der Sonne
sind Rosen und Veilchen,
und doch lässt sie die glühende Sonne
manchmal dahinwelken.

Sollte mein Geliebter auch
neues Feuer in seiner Brust verspüren,
so wird er dennoch stets
meine schöne Treue lieben.

Verliebt in die Strahlen der Sonne *usw.*

Così a questi dei / Così potessi anch'io (Rezitativ und Arie der Alcina)

REZITATIV

Così da questi dei
s'udisser per Ruggiero i voti miei.
Alme felici io parto; [ah perdonate
Al mio timor, all'amor mio, se parto.
Mirate: anco in partir dispiega a voi
l'infelice cor mio, gli auguri
suoi.]
Addita le inscrizioni
»Vivan sempre amorosi
Angelica, e Medoro amanti,
e sposi.«

Könnten diese Götter doch auch
meinen Schwur für Ruggiero hören.
Glückliche Seelen, ich gehe, [ach verzeiht
Meiner Sorge, meiner Liebe, dass ich gehe.
Seht: noch im Scheiden drückt euch
Mein unglückliches Herz seine Glück-
wünsche aus.]
Zeigt auf die Inschriften
»In ewiger Liebe sollen leben
Angelica und Medoro, verliebt und
vermählt.«

ARIE

Così potessi anch'io
goder coll'idol mio
la pace che trovar non può
il mio cor.

Ma unito alla mia stella,
e perfida e rubella
sol tormenti minaccia il dio d'amor.

Così potessi anch'io *ecc.*

Könnte auch ich so
mit meinem Angebeteten
jenen Frieden genießen, den mein Herz
nicht finden kann.

Doch mit meinem boshaften und
trügerischen Schicksalsstern im Bunde,
droht der Liebesgott mir nur mit Qualen.

Könnte auch ich so *usw.*

Grazio Braccioli

Georg Friedrich Händel: Il trionfo del Tempo e del Disinganno

Lascia la spina (Arie des Piacere)

PIACERE
Lascia la spina,
cogli la rosa;
tu vai cercando
il tuo dolor.

Canuta brina
per mano ascosa,
giungerà quando
nol crede il cor.

Lascia la spina *ecc.*

DAS VERGNÜGEN
Lass die Dornen,
pflücke die Rose;
du bist auf der Suche
nach deinem Schmerz.

Weißer Reif
von verborgener Hand
stellt sich ein,
wenn dein Herz es nicht glaubt.

Lass die Dornen *usw.*

Benedetto Pamphilj

Christoph Willibald Gluck: Orphée et Eurydice

Qu'entends-je? / Amour, viens rendre à mon âme (Rezitativ und Arie des Orphée)

REZITATIV
Qu'entends-je? Qu'a-t-il dit?
Eurydice vivra! mon Eurydice!
Un dieu clément, un dieu propice me la rendra!
Mais quoi! je ne pourrai, revenant à la vie,
La presser sur mon sein?

Was höre ich? Was hat er gesagt?
Eurydike wird leben! Meine Eurydike!
Ein gnädiger, gütiger Gott gibt sie mir wieder!
Doch wie? Wenn sie ins Leben zurückkehrt,
darf ich sie nicht an meine Brust drücken?

Ô mon amie, quelle faveur
Et quel ordre inhumain!
Je prévois ses soupçons, je prévois ma terreur,
Et la seule pensée
D'une épreuve insensée,
D'effroi glace mon cœur.
Oui, je pourrai! je le veux, je le jure!
Amour, amour, j'espère en toi
Dans les maux que j'endure.
Douter de ton bienfait serait te faire injure.
C'en est fait, dieux puissants,
J'accepte votre loi.

O meine Geliebte, welche Gnade
und doch welch unmenschliches Gebot!
Ich sehe ihre Zweifel und meinen Schrecken voraus,
allein der Gedanke
an eine unüberlegte Umarmung
lässt mein Herz zu Eis erstarren.
Ja, ich werde es können, ich will es, ich schwöre es!
Amor, Amor, ich setze meine Hoffnung auf Dich,
auch wenn ich leiden muss.
An Deiner Güte zweifeln, hieße Dir Unrecht tun.
So sei es denn, mächtige Götter,
ich füge mich Eurem Spruch.

ARIE
Amour, viens rendre à mon âme
Ta plus ardente flamme
Pour celle qui m'enflamme
Je vais braver le trépas.

L'enfer en vain nous sépare.
Les monstres du Tartare
Ne m'épouvantent pas,
Je sens croître ma flamme,
Je vais braver le trépas.

Amour, viens rendre à mon âme *ecc.*

Amor, gib meiner Seele
ihre heißeste Glut zurück.
Für die, die mich entflammt,
trotze ich dem Tod.

Die Hölle sucht uns vergeblich zu trennen.
Die Ungeheuer des Tartarus
schrecken mich nicht,
ich fasse wieder Mut
und trotze dem Tod.

Amor, gib meiner Seele *usw.*

L'amour vient rendre à mon âme
Ta plus ardente flamme.
L'amour accroît ma flamme,
Je vais braver le trépas.

L'enfer en vain nous sépare *ecc.*

Pierre-Louis Moline
nach Ranieri de' Calzabigi

Amor gibt meiner Seele
ihre heißeste Glut zurück.
Amor steigert meine Glut
und ich trotze dem Tod.

Die Hölle sucht uns vergeblich *usw.*

Ludwig van Beethoven: Ah! perfido

REZITATIV
Ah! perfido, spergiuro,
Barbaro traditor, tu parti?
E son questi
Gl'ultimi tuoi congedi?
Ove s'intese
Tirannia più crudel?
Va', scellerato!
Va', pur fuggi da me, l'ira de' Numi
Non fuggirai. Se v'è giustizia
in ciel,
Se v'è pietà, congiureranno a gara
Tutti a punirti! Ombra
seguace!
Presente, ovunque vai,
Vedrò le mie vendette; io già le godo

Ach! Du treuloser, eidbrüchiger,
grausamer Verräter, du verlässt mich?
Und sind dies
deine letzten Abschiedsgrüße?
Wo hat man je
von einer grausameren Tyrannei gehört?
Hinweg, Schändlicher!
Weiche von mir, dem Zorn der Götter
wirst du nicht entfliehen. Wenn es im
Himmel Gerechtigkeit,
wenn es Mitleid gibt, werden sich
alle im Wettstreit vereinen, dich zu
bestrafen. Als Schatten
folge ich dir, wohin du auch gehst,
ich werde meine Rache erleben;

Immaginando; i fulmini
ti veggo
Già balenar d'intorno. Ah no! ah no!
fermate,
Vindici Dei!
Risparmiate quel cor, ferite il mio!
S'ei non è più qual era, son io
qual fui;
Per lui vivea, voglio morir per lui!

ich genieße sie bereits in meiner
Vorstellung;
von Blitzen seh' ich dich bereits umzuckt.
Ach, nein! Haltet ein,
ihr Rachegötter!
Verschont jenes Herz, verwundet das meine!
Ist er nicht mehr, der er war, so bin ich, die
ich war;
für ihn lebte ich, für ihn will ich sterben!

Pietro Metastasio

ARIE
Per pietà, non dirmi addio,
Di te priva che farò?
Tu lo sai, bell'idol mio,
Io d'affanno morirò.

Ah crudel! tu vuoi ch'io
mora!
Tu non hai pietà di me?
Perchè rendi a chi t'adora
Così barbara mercé?
Dite voi, se in tanto affanno
Non son degna di pietà?

Hab' Erbarmen, sag' mir nicht Lebwohl!
Was werde ich ohne dich tun?
Du weißt dies, mein teurer Geliebter!
Ich werde vor Kummer sterben.

Ach, du Grausamer! Du willst, dass ich
sterbe!
Hast du denn kein Erbarmen mit mir?
Warum belohnst du die so grausam,
die dich anbetet?
Sagt mir, ob ich in diesem Leid
nicht des Mitleids würdig bin?

LUCIA CIRILLO

gewann mehrere bedeutende Wettbewerbe wie den International AsLiCo Competition und den renommierten Concorso Internazionale Toti dal Monte. Neben ihrer intensiven Beschäftigung mit der klassischen Gitarre studierte sie Gesang bei Adelisa Tabiadon und John Janssen. Sie setzte ihre Ausbildung bei Bruno De Simone und Regina Resnik fort, mit denen sie ihr Opernrepertoire erweiterte, während sie mit Conrad Richter und Dunja Vejzovic auf dem Gebiet des Liedgesangs arbeitete.

Ihre reiche und einzigartige Stimme führte Lucia Cirillo zu den wichtigsten Theatern und Festivals sowie auf bedeutende Konzertbühnen in ganz Europa, so zu den Salzburger Festspielen, an die Mailänder Scala, die Opéra de Paris, ins Concertgebouw Amsterdam, an die Deutsche Oper Berlin, die Staatsoper Berlin, zum Glyndebourne Festival, an das Teatro Regio in Turin, das Teatro San Carlo in Neapel und das Teatro Real in Madrid sowie nach Shanghai. Dabei hat sie mit Dirigenten wie Fabio Biondi, Sylvain Cambreling, Diego Fasolis, Daniele Gatti, Christophe Rousset und Vladimir Jurowski zusammengearbeitet. Als Vivaldi-Interpretin sang sie an La Fenice Venedig Rollen in **Orlando furioso, Dorilla in Tempe, Ottone in villa** und **Farnace** in Zusammenarbeit mit Diego Fasolis.

Lucia Cirillo tritt regelmäßig mit den führenden europäischen Barockorchestern auf, vor allem mit Europa Galante, der Accademia Bizantina, Il Giardino Armonico und I Barocchisti. Darüber hinaus hat sie an Einspielungen und Videoaufnahmen für Decca, die Deutsche Grammophon, Opus Arte und Naïve (»The Vivaldi Edition«) mitgewirkt.

Ihr Repertoire umfasst Rollen in Monteverdis **L'incoronazione di Poppea** (Amore / Valletto), Händels **Il trionfo del Tempo e del Disinganno** (Piacere), Glucks **Orphée et Eurydice** (Titelrolle), Mozarts **Don Giovanni** (Donna Elvira), **Così fan tutte** (Dorabella) und **La finta giardiniera** (Ramiro), Bellinis **Norma** (Adalgisa) sowie Rossinis **Il barbiere di Siviglia** (Rosina).

DIEGO FASOLIS

studierte in Zürich, Paris und Cremona. In den 1980er Jahren begann er seine Karriere als Konzertorganist. Nachdem er sich weltweit einen Namen gemacht hatte, wurde Diego Fasolis 1993 zum Chefdirigenten der Klangkörper des Schweizer Rundfunks ernannt. Seit 1998 leitet er das Barockorchester »I Barocchisti«, das er zusammen mit seiner Frau Adriana Fasolis-Brambilla gegründet hat. Nach ihrem frühen Tod im Jahr 2013 richtete er in ihrem Namen eine gemeinnützige Stiftung zur Unterstützung junger Musiker ein.

Diego Fasolis ist ein renommierter Interpret historisch informierter Musik. Seit 2011 arbeitet er mit Cecilia Bartoli zusammen und war dabei an Audio- und Videoaufnahmen sowie großen Konzerttourneen in aller Welt beteiligt. Er dirigierte auch Bellinis **Norma** in Monte Carlo mit Cecilia Bartoli in der Titelrolle.

Fasolis tritt regelmäßig an den wichtigsten Opernhäusern auf, darunter an der Mailänder Scala, dem Teatro Regio in Turin, am Teatro La Fenice Venedig, am Teatro del Maggio Musicale Florenz, an der Staatsoper Berlin, am Pariser Théâtre des Champs-Élysées und an der Oper Zürich. 2017 dirigierte Diego Fasolis **Tamerlano** mit Plácido Domingo am Teatro alla Scala. Er ist regelmäßiger Gast bei den Salzburger Festspielen im Rahmen von Konzert- wie auch von Opern-Engagements. Im Wiener Musikverein dirigierte er Beethovens **9. Sinfonie** mit dem Concentus Musicus Wien und dem Arnold Schoenberg Chor.

Für seine mehr als 120 CDs umfassende Diskografie, die von großen internationalen Plattenfirmen wie EMI/Virgin, Naïve, Universal Music und Warner Classics veröffentlicht wurde, und für sein Engagement bei der Wiederentdeckung des Opernrepertoires erhielt Diego Fasolis zahlreiche Preise: den Disco d'Oro, den Grand Prix du Disque und den »ECHO Klassik« (für eine Einspielung von Leonardo Vincis **Artaserse**). 2014 und 2015 wurde er für je einen »Grammy Award« nominiert, ebenso 2019 bei den International Opera Awards als »Conductor of the Year«.

hr-SINFONIEORCHESTER

Das hr-Sinfonieorchester Frankfurt, 1929 als eines der ersten Rundfunk-Sinfonieorchester Deutschlands gegründet, meistert heute mit großem Erfolg die Herausforderungen eines modernen Spitzenorchesters.

Für seine hervorragenden Bläser, seine kraftvollen Streicher und seine dynamische Spielkultur berühmt, steht das Orchester des Hessischen Rundfunks mit seinem Chefdirigenten Alain Altinoglu für musikalische Exzellenz wie für ein interessantes und vielseitiges Repertoire.

Mit innovativen Konzertformaten, international erfolgreichen Digital-Angeboten und CD-Produktionen sowie der steten Präsenz in wichtigen Musikzentren Europas und Asiens unterstreicht das hr-Sinfonieorchester seine exponierte Position in der europäischen Orchesterlandschaft und genießt als Frankfurt Radio Symphony weltweit einen hervorragenden Ruf.

Bekannt geworden durch die Maßstäbe setzenden Ersteinspielungen der Urfassungen von Bruckners Sinfonien und die erste digitale Gesamtaufnahme aller Mahler-Sinfonien, begründete das hr-Sinfonieorchester eine Tradition in der Interpretation romantischer Literatur, die vom langjährigen Chefdirigenten und heutigen Ehrendirigenten Eliahu Inbal über seine Nachfolger Dmitrij Kitajenko und Hugh Wolff bis hin zur Ära des heutigen »Conductor Laureate« Paavo Järvi und zu Andrés Orozco-Estrada ausstrahlte, der das Orchester zuletzt sieben Jahre mit großem Erfolg als Chefdirigent leitete.

Entscheidende Akzente in seinem Engagement für die Tradition wie für die zeitgenössische Musik setzte das Orchester schon mit seinem ersten Chefdirigenten Hans Rosbaud unmittelbar nach der Gründung. Nach dem Zweiten Weltkrieg und dem Wiederaufbau unter Kurt Schröder, Winfried Zillig und Otto Matzerath entwickelte sich das hr-Sinfonieorchester Frankfurt in den 1960er bis 1980er Jahren unter Dean Dixon und Eliahu Inbal schließlich zu einem Orchester von internationalem Format mit Gastspielen in aller Welt und wichtigen, vielfach ausgezeichneten Schallplatten- und CD-Editionen.

NEWS-TICKER

HIGHLIGHT: KLAVIER

Mit Fazıl Say, Alexander Malofeev und Martin Helmchen können Sie demnächst drei international gefeierte Pianisten zusammen mit dem hr-Sinfonieorchester in der Alten Oper mit einem exklusiv vergünstigten Ticket-Paket erleben! Unser »Highlight: Klavier« beinhaltet drei Konzerte zwischen Dezember 2023 und Mai 2024 zum Preis von zwei. Alle Informationen mit Bestellmöglichkeit finden Sie auf unserer Homepage *hr-sinfonieorchester.de.*

NEWSLETTER

Haben Sie sich schon für unseren Newsletter angemeldet, der Sie einmal im Monat mit Informationen rund um das hr-Sinfonieorchester versorgt? Wenn nicht, können Sie das jederzeit unter *hr-sinfonieorchester.de* nachholen, und Sie sind automatisch auf dem Laufenden über unsere aktuellen Konzertaktivitäten und vieles mehr!

NEUE CD MIT CELLOMUSIK

In der vergangenen Woche ist die neueste CD-Aufnahme des hr-Sinfonieorchesters beim Label »harmonia mundi« erschienen. Der französische Cellist Bruno Philippe ist der Solist in der Einspielung von Camille Saint-Saëns' **1. Cellokonzert** unter der Leitung von Christoph Eschenbach. Das Panorama über fast 100 Jahre französischer Cellomusik wird abgerundet durch Werke von César Franck, Gabriel Fauré und Francis Poulenc für Violoncello und Klavier.

QUELLEN UND TEXTNACHWEISE
Mario Marcarini: »Orlando furioso von Antonio Vivaldi (1678–1741) / Venedig, 1727«, in: CD-Booklet »Antonio Vivaldi: Orlando furioso«, cpo 777 095-2.

BILDNACHWEISE
Foto: Lucia Cirillo (1+2) © Fancesco Squeglia; Foto: Diego Fasolis © Adriano Heitmann; Foto: hr-Sinfonieorchester © Ben Knabe.

HERAUSGEBER
Hessischer Rundfunk

REDAKTION
Adam Gellen

GESTALTUNGSKONZEPT
Birgit Nitsche

SATZ UND DRUCK
Druckerei Zeidler | Mainz-Kastel

klimaneutral gedruckt durch CO_2-Kompensation
klima-druck.de · ID-Nr. 23156384
VDM+

GEMEINSAM. NACHHALTIG.

GESELLSCHAFT DER FREUNDE UND FÖRDERER

MÖCHTEN SIE DIE ARBEIT DES hr-SINFONIEORCHESTERS UNTERSTÜTZEN?

Dann werden Sie Mitglied der »Gesellschaft der Freunde und Förderer des hr-Sinfonieorchesters e.V.« und profitieren Sie dabei auch von vielen exklusiven Vorteilen.

Informieren Sie sich auf *hr-sinfonieorchester.de* unter »Förderer« oder senden Sie eine Mail an: *freunde.hr.sinfonie@googlemail.com*.

DIE NÄCHSTEN KONZERTE

Mi 22.11.2023 | 19 Uhr | Alte Oper | Junges Konzert | Nature & Earth
SOUNDSCAPES

Do 23.11.2023 | 19 Uhr | Alte Oper | hr-Sinfoniekonzert | Nature & Earth
Fr 24.11.2023 | 20 Uhr | Alte Oper | hr-Sinfoniekonzert | Nature & Earth
NATURGEFÜHL

Do 07.12.2023 | 19 Uhr | Alte Oper | hr-Sinfoniekonzert | Trumpet in Residence
Fr 08.12.2023 | 20 Uhr | Alte Oper | hr-Sinfoniekonzert | Trumpet in Residence
SAY BACH!

So 10.12.2023 | 18 Uhr | hr-Sendesaal | Kammermusik
SAY TRIO & MORE!

Mi 13.12.2023 | 18 Uhr | hr-Sendesaal | Junges Konzert – Junior
MUTTER GANS & ASCHENPUTTEL

Tickets und Informationen unter:
(069) 155-2000 | hr-sinfonieorchester.de

YouTube ARD Mediathek arte CONCERT hr fernsehen hr2 kultur