

con Brio

Gert Feser

Respighi

Fontane di Roma

Mozart

Klarinettenkonzert

Solist: Martin Spangenberg

Brahms

Sinfonie Nr.3

Sommer 2012

Sinfoniekonzert

8. Juli Hammelburg | 20. Juli Grafenrheinfeld | 21. Juli Würzburg

con Brio

Sinfonieorchester

Ottorino Respighi (1879 – 1936)

Fontane di Roma

Poema sinfonico per orchestra

La fontana di Valle Giulia all'alba

La fontana del Tritone al mattino

La fontana di Trevi al meriggio

La fontana di Villa Medici al tramonto

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Konzert für Klarinette und Orchester A-Dur KV 622

Allegro

Adagio

Rondo. Allegro

Johannes Brahms (1833 – 1897)

Sinfonie Nr. 3 F-Dur op. 90

Allegro con brio

Andante

Poco Allegretto

Allegro

Solist: Martin Spangenberg, Klarinette

Leitung: Gert Feser

Wasser und Licht

Zu Ottorino Respighi Sinfonischer Dichtung *Fontane di Roma*

Welche Bedeutung hat die außermusikalische Grundidee für eine Sinfonische Dichtung? Wie sehr ist beispielsweise *Till Eulenspiegel* von Richard Strauss Abbild des mittelalterlichen Erzählstoffes, wie sehr sinfonisches Gebilde von der Art eines Brahms-Orchesterwerkes? Solche Fragen bewegten das ästhetische Publikum um die Wende zum 20. Jahrhundert bis hin zur giftigen journalistischen Auseinandersetzung. Und natürlich hat Strauss dazu eine klare Antwort parat. In einem Brief an Romain Rolland schreibt er: „Für mich ist das poetische Programm (...) nichts weiter als der Formen bildende Anlass zum Ausdruck und zur rein musikalischen Entwicklung meiner Empfindungen ...“ Damit bringt Strauss den Geist der spätromantischen Programmmusik auf den Punkt: Immer schon ging es dabei mehr um „Ausdruck von Empfindungen als Malerey“ (so bereits Beethoven zu seiner Pastoralsinfonie), und zudem war dieser Empfindungsausdruck auf formaler Ebene stets höchst kompliziert veranlagt. Am *Eulenspiegel* kann man das gut sehen, dort findet ein Formbegriff sogar Eingang in den Titel – in *Rondeauroform* ist das Stück komponiert, und in das Rondo webt sich kunstvoll auch noch das Sonatenmuster. „Es ist eben alles thematisch, wie in einem Streichquartett von Haydn“ (R. Strauss).

Die Sinfonische Dichtung *Fontane di Roma*, mit der Ottorino Respighi seinen Weltruhm begründete, gehört dieser Welt der Programmsinfonik ohne Zweifel an, und doch tritt sie nach ganz eigenen Gesetzen vor das geistige Ohr. Respighi setzt nicht auf Haydns oder Beethovens Kunst der formalen Durchorganisation, geschweige denn auf die Strategie der „entwickelnden Variation“, wie sie Johannes Brahms anwendet. Seine Kunst ist vielmehr beschreibend, sie bringt Gefühle von konkret gesehenen Bildern zum Ausdruck. Anders als bei Beethoven, Liszt oder Strauss stehen dabei nicht die Strukturgesetze der Musik im Vordergrund, sondern es dominiert opulente, farben- und linienfreudige „Malerey“. – Das Thema auf der Staffelei der *Fontane di Roma* aber lautet: Wasser und Licht.

Nun sind die Naturphänomene Wasser und Licht nicht erst von Respighi zum Tongemälde geformt worden. Eindrucksvoll stellt etwa Joseph Haydn in seinem Oratorium

Die Schöpfung Meer, Strom und Bach dar – aber eben nicht um ihrer selbst willen, sondern als Abbild einer höheren Ordnung, und überdies (ganz aufklärerisch!) sozusagen in kategorisierender Differenzierung: Es geht um groß, mittel und klein, und bei der Darstellung der Verhältnisse kann mitunter sogar auf Gewoge oder Geplätscher völlig verzichtet werden. Auch Bedřich Smetanas *Moldau* ist keine bloße „Malerey“ – schließlich will der Komponist die nationale Größe seines kleinen Landes zeigen, wobei ihm der Flusslauf lediglich Leitfaden ist. Am ehesten betreibt Claude Debussy, beispielsweise in *La mer* oder in den *Trois Nocturnes*, ein malerisch-musikalisches Spiel mit Licht und Wasser – freilich aber jedenfalls mit einer starken strukturellen Komponente, die den Impressionisten allgemein ja nicht fremd war. Dagegen ist Respighi ein reiner Maler des Gefühls, der zweckfreie Musik schreibt, unbeeengt in seiner von formalen Zwängen freien Darstellungsphantasie.

In den *Fontane di Roma* gibt der Komponist seine Empfindungen über vier römische Brunnen wieder, die sich zu vier verschiedenen Tageszeiten in jeweils besonderem Licht zeigen. Er tut dies, indem er jeder Brunnenstation zwei stimmungsdefinierende musikalische Motivbereiche beigibt. Dazu setzt er motivfreie Wasser- und Licht-Tonspiele, die er aus besonderen Instrumentenklängen (z.B. Celesta), Linienfigurationen (z.B. chromatisches Perlen) oder Harmoniegebilden (z.B. Tonartenwechsel über Bordun) formuliert und zudem nicht selten aus den Klangreichen anderer Tondichter entlehnt.

Die Musik zur *Fontana di Valle Giulia all'alba* schildert den Brunnen in einer Hirtenlandschaft zu Tagesbeginn. Mit einer Geigenfigur, wie sie ähnlich in Gustav Mahlers Lied von der Erde (2. Satz: *Der Einsame im Herbst*) enthalten ist, setzt er die Vorweltlichkeit, das Noch-nicht-Leben des Morgens vor dem Lichteintritt in Szene. Eine Oboenmelodie (mit charakteristischer Quintole) lässt die Sonne ahnen, bei noch ruhiger Kühle der Luft. Als zweites Themengebilde tritt eine Cello-Oboen-Kantilene in den Morgenraum, in die sich bald Celestaklänge (deutlich von der Schlusspassage im *Rosenkavalier* inspiriert) hineinmischen. Mit der Oboenlinie klingt das Bild des ersten Brunnens aus.

Im Vormittagslicht wird die *Fontana del Tritone* gezeigt. Auf ein von den Hörnern getragenes Motiv der Kraft folgt bald ein anmutiges Spiel aus punktierten Achteln, das sich zu einem immer wilder werden den Tanz von Najaden und Tritonen steigert. In dieses hinein irrlichtert plötzlich der Gott Loge, der blitzende, blendende, unberechenbar zündelnde Intellektuelle aus Richard Wagners *Rheingold* – aber freilich, wie schon bei den Mahler- und Strauss-Anspielungen, ohne jede musikthematische Vernetzung oder inhaltliche Bedeutung, nur eben als reines lustvolles Lichtspiel.



Ottorino Respighi (1879-1936)

Der Mittagsglut, in der die *Fontana di Trevi* erscheint, setzen sich gewaltige Wassermassen entgegen. Wogen, die sich immerfort aus sich selbst herauswerfen, steigen aus Holz- und Blechbläseranfängen farbenprächtig ins volle Orchestertutti empor, bis schließlich Neptun in seiner ganzen Pracht vorüberzieht – musikalisch dargestellt in einer motivischen Geste mit scharf punktierten Sechzehnteln, die aus der Handschrift entwickelt ist, welche Richard Strauss in seiner *Alpensinfonie* für das Große und Gewaltige bereithält.

Mit der *Fontana di Villa Medici al tramonto* findet Respighi zum Dämmerlicht des Anfangs zurück. Damit schafft er einen Rahmen für seine Sinfonische Dichtung – einen Rahmen aus Stimmungen aber, nicht aus musikalischen Motiven. Äußerst kunstvoll zeichnet er mit einer in Flöte und Englischhorn gelegten Linie den Unterschied zwischen Morgen- und Abenddämmerung, bevor er eine Sologeige mit einem eindrucksvoll einfachen Viertelthema in himmlische Regionen entschwinden lässt. Über die



Trevi-Brunnen in Rom

Flöte-Englischhorn-Linie, die noch einmal in den Tuttigeigen erscheint, zeichnet er gegen Ende des Werkes eine Tropfen-Figur im hohen Holz und in der Harfe, und damit vereint er seine beiden malerischen Grundthemen, das Wasser und das Licht, auf unübertrefflich feinsinnige Art.

Respighi hat seine Sinfonische Dichtung *Fontane di Roma* im Jahr 1916 geschrieben – zu einer Zeit also, in der das Ende der Programmsinfonik schon absehbar war. Zwar gab es noch bis in den Zweiten Weltkrieg hinein entsprechende Werke: Respighi führte seine römischen

Bilderbögen mit den *Pini di Roma* (1924) und den *Feste Romane* (1928) fort, Richard Strauss schrieb noch in den vierziger Jahren an einer Sinfonischen Dichtung *Die Donau*. Aber der deskriptiv-malerische Anteil, den jede Programmmusik enthält, auch die strikt formorientierte, bewirkte doch eines: Der Weg ging von der Malerei weiter zur Untermalung; die in den zwanziger Jahren stark an Boden gewinnende Filmmusik raubte der programmatischen Sinfonik den Raum – am beruflichen Schicksal des Strauss-Protégés Erich Wolfgang Korngold lässt sich das gut ablesen, ebenso daran, dass programmsinfonische Werke wie der *Zauberlehrling* von Paul Dukas nun verfilmt wurden. Und auch eine über das Ästhetische hinausgehende Gefahr bedrohte die mit Bildern und manchmal gewaltigen Gefühlsmalereien arbeitende Musik: Der Faschismus, der überall in Europa an Einfluss gewann, versuchte sie sich nutzbar zu machen. In diesem Zusammenhang steht das Schicksal von Liszts *Les Préludes*, dessen heroische Passagen zur Wehrmachtsfanfare erniedrigt wurden. Richard Strauss schrieb sogar eine Sinfonische Dichtung für die deutschen Machthaber, seine *Festmusik zum 2600jährigen Bestehen des Kaiserreichs Japan*, des überseeischen Verbündeten der Nationalsozialisten. Und auch Respighi, der doch ein ebenso naiv-unpolitischer Mensch war wie Strauss und mit Franz Liszt die Meinung vertrat,

die „himmlische Kunst“ sei „um ihrer selbst willen da“, blieb nicht unkontaminiert: Mussolini nahm ihn – als den bedeutendsten lebenden italienischen Komponisten – auf in seine zu Propagandazwecken gegründete Accademia d'Italia, deren Satzung immerhin den Schutz des italienischen Kulturgutes vor „rassischer Überfremdung“ vorschrieb. An den volkstümlichen, mächtigen, vermeintlich typisch italienischen Klängen der römischen Trilogie hatte der Duce Gefallen gefunden.

Gerhard Luber

Irritierende Schönheit

Zu Wolfgang Amadeus Mozarts Klarinettenkonzert KV 622

Man begegnet in der Musikgeschichte bisweilen dem bemerkenswerten Umstand, dass eine Komposition einem Instrument in solchem Maße „auf den Leib“ geschrieben zu sein scheint, dass die Feststellung kaum übertrieben ist, die Komposition definiere das Instrument neu, wenn nicht gar: sie schaffe es neu. Das ließe sich etwa für die Waldhörner im *Freischütz* sagen oder für das Englischhorn im *Tristan*, und es gilt ganz sicher für die Klarinette in Mozarts *Klarinettenkonzert*.

Das ist umso erstaunlicher, als es sich bei ihm um Mozarts erstes und einziges für die Klarinette komponiertes Konzert handelt. Es ist darüber hinaus sein letztes vollendetes Instrumentalwerk überhaupt: die Arbeiten daran waren wohl zwischen Mitte Oktober und Mitte November 1791 abgeschlossen. Geschrieben hat er es für Anton Stadler, einen mit ihm befreundeten Klarinettenisten, der offenbar ein virtuoser Spieler war und mehrfach den Part der Klarinette bei Aufführungen Mozartscher Werke übernommen hat. Stadler hatte sich den Tonumfang seiner traditionellen Klarinette durch vier weitere Klappen nach unten erweitern lassen, um – wie auf einem Bassethorn – bis zu dem (im Bassschlüssel eine Oktave tiefer notierten) c spielen zu können. Auf sein Konto scheint freilich auch der Verlust des Originalmanuskriptes des Konzertes zu gehen, aufgrund dessen wir darauf angewiesen sind, von den bald nach Mozarts Tod publizierten Einrichtungen für eine normale A-Klarinette auf die für Bassett-Klarinette geschriebene Originalfassung rückzuschließen.

In dem aus einem Freundschaftsdienst heraus entstandenen Werk tritt uns das bedeutendste unter Mozarts Bläserkonzerten gegenüber. Das Hervorstechende ist nicht seine formale Gestaltung, die keine Überraschungen bietet: Die traditionelle Dreißigkeit wird beibehalten, wenn auch die einzelnen Sätze im Vergleich zu vielen früheren Konzerten erheblich an Umfang gewonnen haben und das Orchester durch doppelte Flöten, Fagotte und Hörner verstärkt wird. Es ist vielmehr die nahezu unüberschaubare Vielfalt an kompositorischen Details, deren Verbindung zu einer fast schwerelos wirkenden klanglichen Vollkommenheit und Ausdrucksintensität führt.


Alle Themen des Stückes werden im Piano exponiert, auch im Kopfsatz, der vom – zwischen Licht und Schatten changierenden – Hauptthema beherrscht wird. Nur hier hat nicht der Solist, sondern das Orchester das erste Wort, wobei es das Thema weniger als sein eigenes denn als Vor-Echo des Soloinstruments einführt. Dabei bleibt es jedoch im weiteren Verlauf nicht: Bereits nach wenigen Takten macht Mozart den Satz komplexer, indem er das Orchester eine imitative Verarbeitung des Eingangsthemas bringen lässt. In einem Konzert, dessen erste Takte sonst hauptsächlich dazu dienen, die Zuhörer bis zum Soloeinsatz auf die Folter zu spannen, bedeutet das eine unerwartete Verkomplizierung – eines von vielen Details, an denen deutlich wird, wie Mozart durch alle Sätze des Stückes hindurch immer wieder das „Normale“ mit Unerwartetem durchdringt.



Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Das Adagio ist ganz und gar dem Soloinstrument gewidmet: In einem ausladenden, als dreiteilige Liedform strukturierten Sologesang werden große Melodiebögen entfaltet. Nur in diesem langsamen Satz erhält der Solist die Gelegenheit zur Kadenz, während im ersten und letzten Satz die Virtuosität des Hauptdarstellers wie selbstverständlich in das Satzgefüge integriert ist. Den Außenteilen, denen eine geradezu choralhafte Strenge und Feierlichkeit eignet, steht eine eher rezitativische Mittelpassage gegenüber, in der der Solist immerfort zu Neuem übergeht.

Das Finalrondo schließlich ist, mit höchsten Anforderungen an die Kunstfertigkeit des Solisten, mit schnellen Registerwechseln über zwei Oktaven sowie rasanten Läufen und Wechselspielen von der Funktion eines einfachen Kehraus weit entfernt.



Das Klarinettenkonzert nahm durch seine Stellung in Mozarts Biografie eine besondere Position im Prozess der Rezeption und gleichsam der Kanonisierung seiner Instrumentalmusik im frühen 19. Jahrhundert ein. Als letzte vollendete Instrumentalkomposition wurde es zusammen mit den letzten Sinfonien als „Schwanengesang“ gedeutet. Doch fehlte es auch nicht an kritischen Stimmen: Der württembergische Hofmusiker Johann Baptist Schaul skizzierte 1809 in seinen *Briefen über den Geschmack in der Musik* einen Vergleich Mozarts mit Luigi Boccherini. Wer meint, der Sieger müsse in dieser Auseinandersetzung von vornherein feststehen, wird überrascht: „Jener (Mozart) führt uns zwischen schroffen Felsen in einen stacheligen, nur sparsam mit Blumen bestreuten Wald; dieser (Boccherini) hingegen in lachende Gegenden, mit blumigen Auen, klaren, rieselnden Bächen, dichten Haynen bedeckt.“ Möglichen Einwänden der „abgöttischen Verehrer Mozarts“ begegnet Schaul nur scheinbar versöhnlich: „Ich erkenne alle die großen Verdienste eures Originals; ja, ich bewundere die sinnreiche Kunst jenes musikalischen Dedalus (sic!), der so große, undurchdringliche Labyrinth zu bauen gewußt hat; aber ich kann die Ariadne nicht finden, die mir den Faden reicht, um den Eingang, noch weniger den Ausgang zu entdecken.“

Mozarts Musik sorgte also durchaus für Kontroversen. Das genannte Detail vom Beginn des Kopfsatzes des Klarinettenkonzertes, wo die zunächst klare Struktur unvermittelt ausgesetzt wird, mag als ein Beispiel für jene Fülle an unerwarteten thematischen Gestalten stehen, die für Schaul und andere Mozart-Skeptiker um 1800 zu dem Eindruck beigetragen haben kann, man werde hier in einem musikalischen Labyrinth allein gelassen. Und doch: Auch diese Autoren versuchten, sich in der Musik zurechtzufinden und sie zu verstehen; sie begriffen sie als intellektuelles ebenso wie ästhetisches Erlebnis – die Zeiten, in denen Mozarts Stück zur Klangkulisse wurde (wie 1985 im Film *Jenseits von Afrika*), waren noch nicht gekommen. So betrachtet, könnte eine solche alte Diskussion heute einen neuen Anstoß dazu geben, Musik bewusst zu hören und als Gegenstand des Nachdenkens ernst zu nehmen.

Simon Karcher

Musik ohne Bilder

Zur 3. Sinfonie in F-Dur op. 90 von Johannes Brahms

Durch den Erfolg von Werken wie dem *Deutschen Requiem* oder den *Ungarischen Tänzen* war der aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammende Johannes Brahms spätestens in den 1870er Jahren zu einem wohlhabenden Mann geworden. Er musste sich nicht mehr um eine Festanstellung zwecks Sicherung des Lebensunterhalts bemühen, die Einkünfte aus seiner Tätigkeit als Dirigent und Pianist sowie die Verlagshonorare ermöglichten ihm einen angenehmen Lebensstandard. Während das Winterhalbjahr vorwiegend der Konzerttätigkeit und der Vorbereitung seiner aktuellen Werke für die Drucklegung vorbehalten war, widmete sich Brahms seinem kompositorischen Schaffen hauptsächlich während der ausgedehnten sommerlichen Aufenthalte in landschaftlich reizvollen Gegenden wie etwa auf Rügen oder am Starnberger See oder in den von der gehobenen Gesellschaft bevorzugten Orten wie Bad Ischl oder Baden-Baden. 1883 komponierte er seine *Dritte Sinfonie* während eines Sommeraufenthalts in Wiesbaden, im 19. Jahrhundert ebenfalls ein beliebter Gesellschaftstreffpunkt, der sich daneben auch durch ein reiches kulturelles Leben auszeichnete. Durch Vermittlung von Freunden residierte er in einem reizvoll gelegenen Haus in Hanglage, das ihm sowohl Möglichkeiten zu ausgedehnten Spaziergängen als auch – dank eines Hinterausgangs – Rückzugsmöglichkeiten bei unerwünschtem Besuch bot. Näheres über die Entstehung der *Dritten Sinfonie* ist leider nicht bekannt, da sich Brahms diesmal gegenüber Freunden und seinem Verleger Fritz Simrock noch geheimniskrämerischer bezüglich des neuen Werks gab als sonst, nur der Dirigent Franz Wüllner, der ihn Ende August 1883 besuchte, bekam bei diesem Anlass die neue Sinfonie während des Entstehungsprozesses

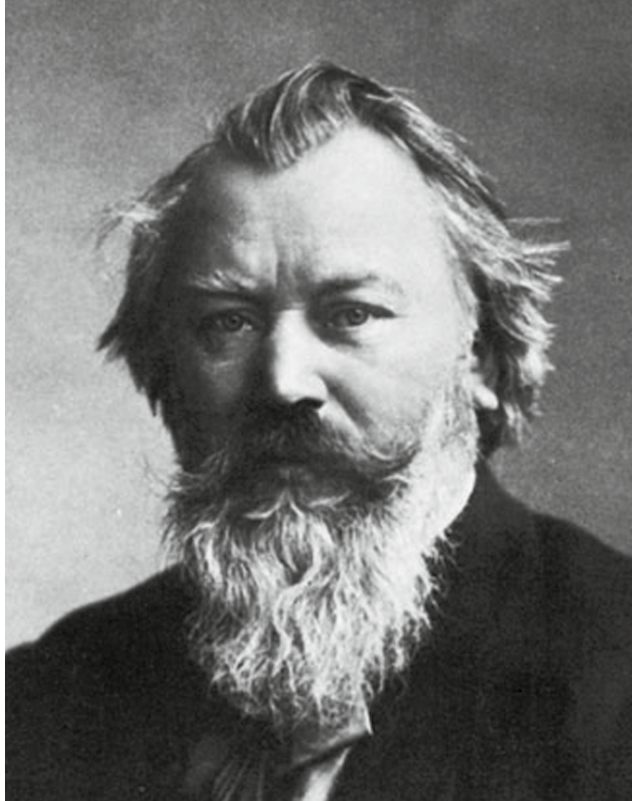


Brahms-Haus in Wiesbaden

ses zu sehen. Brahms unterließ im Fall der *Dritten Sinfonie* auch die sonst üblichen brieflichen Ankündigungen neuer Werke gegenüber Freunden oder seinem Verleger, die in der Regel von ironischem Understatement gekennzeichnet sind und den Charakter des Stücks oft lustvoll verschleiern. Das *Zweite Klavierkonzert* mit seinen nahezu 50 Minuten Spieldauer bezeichnete er etwa als „ein ganz ein kleines Konzert“ oder sogar als „ein paar kleine Klavierstücke“. Seine *Zweite Sinfonie* offerierte Brahms Fritz Simrock mit den Worten, das Werk sei „so melancholisch, dass Sie es nicht aushalten (...), die Partitur muss mit Trauerrand erscheinen“ – bei Brahms' geradezu notorischer Neigung zu schwermütigen Stimmungen war nach dieser Ankündigung alles andere zu erwarten als die heiterste, gelösteste seiner vier Sinfonien.


Die Uraufführung der *Dritten Sinfonie* war am 2. Dezember 1883 in Wien unter Leitung Hans Richters angesetzt, zu Komplikationen führten jedoch die geplanten Folgeaufführungen in Berlin im darauffolgenden Januar: Während des Wiesbadener Sommeraufenthalts 1883 war es zu einer Wiederannäherung Brahms' an seinen alten Freund Joseph Joachim gekommen. Brahms hatte in dem sich seit 1880 immer mehr verschärfenden (und letztlich zur Scheidung führenden) Ehestreit zwischen Joseph Joachim und seiner Gattin Partei zugunsten der Ehefrau ergriffen, wegen der übersteigerten Eifersucht Joseph Joachims wohl auch zu Recht. Der daraufhin von Joseph Joachim abgebrochene Kontakt wurde im Sommer 1883 von Brahms zaghaft wieder aufgenommen, er stellte dem alten Freund die Berliner Erstaufführung der *Dritten Sinfonie* mit dem Orchester der königlichen Musikhochschule, deren Direktor Joachim war, in Aussicht. Jedoch reklamierte auch Franz Wüllner die Sinfonie, in die er ja als Erster Einblick erhalten hatte, für ein Konzert des Berliner Philharmonischen Orchesters. Sowohl Wüllner als auch Joachim wünschten außerdem Brahms' persönliche Anwesenheit. Nach langem brieflichen Hin und Her kam endlich ein Kompromiss zustande: Joachim erhielt das Recht für die Berliner Erstaufführung am 4. Januar 1884 (allerdings ohne Brahms' Anwesenheit), Wüllner erhielt die Zusage, dass Brahms am 28. Januar die Sinfonie persönlich dirigieren und auch noch sein *Erstes Klavierkonzert* unter Wüllners Leitung spielen würde. Dadurch, dass Brahms dann die neue Sinfonie

am 29. Januar gleich ein zweites Mal in einem sogenannten „Populären Symphoniekonzert“ der Berliner Philharmoniker dirigierte und seinem alten Freund – in dessen Augen absichtlich – während des Berlinaufenthalts aus dem Weg ging, fühlte sich Joachim erneut brüskiert. Er brach den Kontakt zu Brahms wiederum für fast zwei Jahre ab. Ende 1885 gab es, diesmal von Seiten Joseph Joachims, erneut zaghafte briefliche Kontakte, aber wohl erst 1887 wurde durch das „Versöhnungswerk“ des *Konzerts für Violine, Violoncello und Orchester* die alte Freundschaft wieder gekittet.



Johannes Brahms (1833-1897)

Sowohl die Wiener Uraufführung der *Dritten Sinfonie* als auch die Folgeaufführungen im Jahr 1884 verliefen höchst zufriedenstellend, das Werk blieb lange Jahre Brahms' erfolgreichste Sinfonie, auch weil sich ihre Nachfolgerin beim Publikum lange Zeit nicht durchsetzen konnte. Diese Popularität war Brahms selbst etwas suspekt, in einem Brief bezeichnet er sie als die „leider zu berühmte F dur“. Brahms' Misstrauen war durchaus berechtigt, denn die mündlichen und brieflichen Reaktionen auch seiner engsten Freunde lassen befürchten, dass die Sinfonie und ihr durchaus janusköpfiger Charakter wohl nur zum Teil verstanden wurden. Der Brahms-Freund (und spätere Biograph) Max Kalbeck brachte den Tenor zeitgenössischer Interpretation auf den Punkt: „Wer immer sich eingehender mit der F-Dur-Symphonie beschäftigt, hat der Versuchung, ihr einen besonderen poetischen Inhalt, ein Programm, unterzulegen, nicht ausweichen können“ – anscheinend mutierten angesichts Brahms' *Dritter Sinfonie* selbst eingefleischte Klassizisten zu Anhängern der ansonsten verhassten „Neudeutschen Schule“!



Die programmatische Deutung der Sinfonie innerhalb des Brahms'schen Freundeskreises brachte jedoch denkbar unterschiedliche Ergebnisse: Einerseits wurden die beschaulichen Momente der Sinfonie überbetont. Solche Züge wurden gerne auch dem Einfluss der idyllischen Umgebung des jeweiligen Sommeraufenthalts zugeschrieben wie schon im Falle der am Wörthersee entstandenen *Zweiten Sinfonie*. Brahms selbst leistete solchen Vermutungen Vorschub, wenn er etwa 1885 in einem Brief den eher abweisenden Charakter seiner *Vierten Sinfonie* mit dem Sommeraufenthalt in Mürzzuschlag mit den Worten entschuldigte, „in hiesiger Gegend werden die Kirschen nicht süß und eßbar – wenn Ihnen das Ding also nicht schmeckt, so genießen Sie sich nicht.“ Hinter solchen Äußerungen darf allerdings eher die übliche Brahms'sche Ironie vermutet werden, ein so schroffes Werk wie etwa das 1873 in Tutzing entstandene *Streichquartett c-moll* op. 51,1 kann wohl kaum auf den Eindruck der so gar nicht düsteren oberbayerischen Voralpenlandschaft zurückgeführt werden. Paradigmatisch für eine solche idyllisch-romantische Deutung der *Dritten Sinfonie* möge ein Brief Clara Schumanns stehen: Sie sah sich beim Anhören des Werks „von Anfang bis zu Ende umfassen von dem geheimnisvollen Zauber des Waldlebens“, entdeckte im ersten Satz den „Glanz des erwachten Tages, wie die Sonnenstrahlen durch die Bäume glitzern“ und vernahm im langsamen Satz „die Betenden um die kleine Waldkapelle“. Angesichts solcher Deutungsversuche wird nachvollziehbar, dass auch Anton Bruckner seine *Romantische Sinfonie* dem Publikum mit einem ganz ähnlich gelagerten „Programm“ schmackhaft zu machen versuchte – eine Strategie, die sich letztlich auch als erfolgreich erweisen sollte.

Auf der anderen Seite des interpretatorischen Spektrums stand die Deutung der *Dritten Sinfonie* als Brahms' „Eroica“ aufgrund ihrer durchaus pathosgeladenen Ecksätze. Max Kalbeck verstieg sich sogar zu einer nationalistischen Deutung des Finalsatzes und verknüpfte diesen mit der im Sommer 1883 erfolgten Einweihung des Niederwalddenkmals bei Rüdesheim, der der große (und während des deutsch-französischen Kriegs durchaus zu chauvinistischen Aufwallungen fähige) Bismarck-Verehrer Brahms ebenfalls beigewohnt hatte. Einer wie auch immer gearteten „heroischen“

Deutung seiner *Dritten Sinfonie* widerspricht jedoch, dass Brahms die zu erwartende triumphale Apotheose verweigert und das Werk mit einer ausgedehnten, etwa ein Viertel der Spieldauer des Finales in Anspruch nehmenden mild-resignativen Coda beendet, in der auch nochmals das Hauptthema des Kopfsatzes in sanftem Streicherflimmern aufscheint (fraglich bleibt, ob es sich dabei nicht doch um einen musikalischen Seitenhieb auf die von Brahms als „Schwindel“ bezeichneten „symphonischen Riesenschlangen“ Anton Bruckners handelt, die ja zumindest ab dessen dritter Sinfonie in eine triumphale Apotheose des Kopfsatz-Hauptthemas münden).

Aufgrund dieses unspektakulären Schlusses sowie der Tatsache, dass Brahms' *Dritte Sinfonie* die wohl einzige zumindest unter den bekannten Sinfonien des 19. Jahrhunderts ist, in der alle vier Sätze leise enden, verblasste die anfängliche Popularität des Werks deutlich, nachdem sich die *Vierte Sinfonie* beim breiten Publikum endlich durchgesetzt hatte. Brahms verabschiedete in seiner *Dritten Sinfonie* die von Beethoven hergeleitete Idee der Sinfonie als „musikalische Volksrede an die Menschheit“. Diese Vorstellung hatte man allerdings schon bei Beethoven wohl eher aus den ausgesprochen „heroischen“ Werken destilliert, auf dessen gesamtes sinfonische Oeuvre bezogen (etwa auf die *Achte Sinfonie* mit ihrem geistreichen und subtilen Spiel mit musikalischen Konventionen) erscheint sie eher fragwürdig. Brahms' Absage an diesen „weltumspannenden“ Anspruch in seiner *Dritten Sinfonie* sowie deren schon aus den unterschiedlichen Deutungen der Zeitgenossen erkennbare emotionale Ambivalenz scheinen jedenfalls, wenn man die wieder verstärkte Präsenz des Werks in den letzten Jahrzehnten betrachtet, in unserer vom Ende der großen Ideologien gekennzeichneten Gegenwart wieder an Attraktivität gewonnen zu haben.

Thomas Müller

Der Solist



Foto: Brahmsgesellschaft Stralsund

Martin Spangenberg wurde 1965 in Wangen im Allgäu geboren. 1972 begann er bei Fritz Hauser mit dem Klarinettenspiel, ab 1977 gewann er mehrfach den Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ und wurde Mitglied des Bundesjugendorchesters. Während seines Studiums an der Musikhochschule Hannover (bei Hans Deinzer) spielte er beim Jugendorchester der Europäischen Gemeinschaft.

1988 ging Martin Spangenberg zu den Münchner Philharmonikern, wo er unter so prägenden Dirigenten wie Sergiu Celibidache oder Zubin Mehta sechzehn Jahre lang die Soloklarinettenstelle innehatte. 1995 war er Mitglied im Bayreuther Festspielorchester. 1997 übernahm er die Professur für Klarinette an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ in Weimar, überdies gab und gibt er zahlreiche Klarinetten- und Kammermusikurse im In- und Ausland. Als Solist entfaltet Martin Spangenberg eine internationale Tätigkeit. Er musizierte mit den Münchner Philhar-

monikern unter Sergiu Celibidache (u.a. das Klarinettenkonzert von W.A. Mozart), mit dem Rundfunksinfonieorchester Stuttgart, dem Prager Rundfunksinfonieorchester und der Capella Istropolitana (Bratislava). Zusammen mit dem Abegg-Trio, dem Artemis-Quartett und dem Albert-Schweitzer-Oktett spielt er die großen Kammermusikwerke für sein Instrument. Mit dem Orchester M18 tritt er auch als Dirigent auf.

Der Dirigent

Gert Feser steht an der Spitze des Sinfonieorchesters Con brio seit der Gründung des Klangkörpers im Jahr 1988. Er ist Arzt und war Professor für Musiktherapie an der Fachhochschule Würzburg/Schweinfurt. Feser hat bei Professor Reinartz an der Hochschule für Musik in Würzburg das Kapellmeisterstudium absolviert und Meisterkurse bei Michael Gielen in Frankfurt und Sergiu Celibidache in Bologna belegt. Durch den Deutschen Musikrat wurde er für sein dirigentisches Wirken ausgezeichnet. Regelmäßig leitet er Orchesterseminare des Bundes Deutscher Liebhaberorchester (BDLO) sowie Seminare für Kammermusik im In- und Ausland. Seine Lehr- und Dirigiertätigkeit führte ihn bereits bis nach Taiwan.

Im Umgang mit dem Orchester zeichnet sich Gert Feser durch genaues Arbeiten, mitreißendes Temperament und hohe Motivationsfähigkeit aus. Er versteht es in begeisternder Art und Weise, musikalische Strukturen ebenso wie Klang- oder Phrasierungsvorstellungen in Wort und Geste zu fassen, Stimmungen zu prägen und musikalische Identitäten zu schaffen. Immer wieder begeistern sein „klares, ausdrucksvolles, motivierendes Dirigat“ ebenso wie sein „herrlich intensives Musizieren“ die Zuhörer und die Presse. Er selbst beschreibt seine Rolle bescheiden als diejenige eines „Abgesandten des Publikums vor dem Orchester.“



Foto: Rolf Nachbar, www.nachbar.de

Das Orchester

Das Sinfonieorchester Con Brio entstand im Herbst 1988 und besteht derzeit aus etwa siebzig gut ausgebildeten Laienmusikern aus den verschiedensten Berufssparten. In halbjährlichen Probenphasen erarbeitet das Orchester Konzertprogramme, deren abwechslungsreiche Gestaltung zu einem Markenzeichen des Klangkörpers geworden ist. Neben Werken u.a. von Haydn, Dvorak oder Mahler wurden Stücke von Schnittke, Milhaud und Pärt studiert und einige Male mit begleitenden Kunstprojekten in Szene gesetzt, so etwa wurde die Sinfonische Musik „Schattenstück“ von Wolfgang Rihm unter Begleitung des Komponisten in Bilder übertragen oder die „Altrhapsodie“ von



Johannes Brahms zu einem Musikfilm gestaltet. Das Orchester arbeitet mit namhaften Solisten zusammen, zuletzt beispielsweise mit Hermann Menninghaus, dem Solobratscher des Sinfonieorchesters des Bayerischen Rundfunks.

Mehrere Konzertmitschnitte des Orchesters liegen auf CD vor, u.a. die IV. Sinfonie von Anton Bruckner oder das Violinkonzert von Ludwig van Beethoven zusammen mit der Geigerin Sinn Yang. Im Dezember 2010 erhielt das Ensemble con brio e.V. für seine herausragende ehrenamtliche Arbeit die Kulturmedaille der Stadt Würzburg.



Die Besetzung

» **Violine 1**

Reinhold Emmert, Konzertmeister

Astrid Bechthold

Sigrid Daum

Helga Eisentraut

Hartmut Fleig

Christine Heinz

Martin Heitmann

Eva Kiefer

Thien-Tri Lam

Juliane Masius

Hedwig Meyer

Christine von Poser

Theresa Reiter

Elisabeth Renner

» **Violine 2**

Rolf Wagemann, Stimmführer

Karin Bischoff

Andreas Kanev

Katja Kraus

Bernd Müsing

Elisabeth Marzahn

Julia Paul

Eduard Pöpperl

Tatjana Puschkina

Gerhard Roß

Judith Sauer

Sabine Schramm

Henrike Zellmann

» **Viola**

Ulrich Moll, Stimmführer

Dietrich Geuder

Regine Heinz

Reinhold Loho

Barbara Moll

Gabi Sonnleitner

Johannes Wienand

» **Violoncello**

Alexa Roth, Stimmführerin

Martin Camerer

Angela Esgen

Stefan Kautzsch

Elisabeth Luber

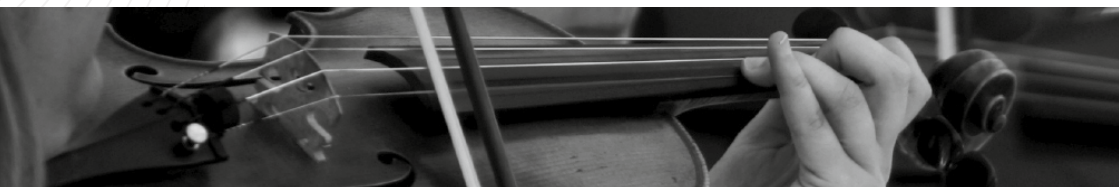
Christoph Mansky

Friederike Schäfer

Joachim Pflaum

Hans-Werner Schöpfner

Leberecht Walter



» **Kontrabass**

Markus Wagner, Stimmführer
Juliane Erdinger
Sebastian Kolb
Andi Weichmann

» **Flöte**

Katrin Brückmann
Mechtild Röckl
Almuth Feser, Piccolo

» **Oboe**

Mechthild Camerer
Elisabeth Karger
Christine Meesmann, Englischhorn

» **Klarinette**

Helmut Kennerknecht
Claudia Kuther
Axel Weihprecht, Bassklarinette

» **Fagott**

Arno Franz
Andreas Büttner
Hansjörg Pfefferkorn, Kontrafagott

» **Horn**

Martin Krebs
Markus Rothermel
Tobias Maiwald
Gerhard Luber

» **Trompete**

Hans Molitor
Alexander Jobst
Manuel Scheuring

» **Posaune**

Norbert Daum
Alexander Daum
Harald Kullmann, Bassposaune

» **Tuba**

Bernhard Hofmann

» **Harfe**

Sophie Glas
Maria-Theresa Freibott

» **Pauken / Schlagzeug**

Leif Hommers
Dominik Lemmerich
Beatrix Rohrbach



Lust auf Musik?!

Lust auf Mitmachen?!

In unserem Orchester musizieren Menschen aus ganz unterschiedlichen Berufsgruppen zusammen und wir freuen uns jederzeit auf neue Mitmusiker.

Für die Proben treffen wir uns jeden Dienstagabend von 19.30 bis 22.00 Uhr im Pfarrzentrum St. Josef, Grombühl, Matterstockstr. 41. Zusätzlich geben wir an zwei Probensamstagen und einem Probenwochenende dem Konzertprogramm den letzten Schliff.

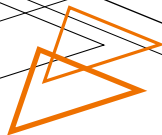
- » **Die Proben zum Winterprogramm 2012/13**
beginnen am 10. Oktober 2012.
Kommen Sie und probieren Sie unverbindlich mit!

- » **Unser nächstes Konzert in Würzburg:**
2. Februar 2013 um 20.00 Uhr, Musikhochschule

- » **Voraussichtliches Programm:**
Anton Bruckner, Sinfonie Nr. 5

Partner des Sinfonieorchesters

con Brio



icue-medien.de

INTERNET . PRINT . FOTOGRAFIE

Wir wünschen Ihnen einen
erstklassigen Konzertbesuch!

IHRE WERBEAGENTUR IN WÜRZBURG

icue medienproduktion GmbH & Co. KG
Friedenstraße 5, 97072 Würzburg

Tel: +49 (0) 931 880 770

Fax: +49 (0) 931 880 77 10

contact@icue-medien.de

con Brio
Sinfonieorchester

Nähere Auskünfte erhalten Sie bei:
Ulrich Moll, Johann-Herrmann-Straße 31, 97078 Würzburg
Telefon 0931 281034 und im Internet unter

www.conbrio-wuerzburg.de

Mit freundlicher Unterstützung // icue-medien.de