

con Brio

Gert Feser

Mendelssohn

Meeresstille und
glückliche Fahrt

Gulda

Konzert für Violoncello
und Bläserorchester
Solist: Orfeo Mandozzi

Dvořák

Sinfonie Nr.8

Sommer 2013

Sinfoniekonzert

14. Juli Hammelburg | 19. Juli Grafenrheinfeld | 20. Juli Würzburg

con Brio

Sinfonieorchester

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

Meeresstille und glückliche Fahrt – Konzertouvertüre op. 27

Adagio – Molto Allegro e vivace

Friedrich Gulda (1930–2000)

Konzert für Violoncello und Bläserchester

Ouverture

Idylle

Cadenza

Menuett

Finale alla marcia

Antonín Dvořák (1841–1904)

Sinfonie Nr. 8 in G-Dur op. 88

Allegro con brio

Adagio

Allegretto grazioso

Allegro ma non troppo

Solist: Orfeo Mandozzi, Violoncello

Leitung: Gert Feser

Erleben und Gestalten

Zu Mendelssohns *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27

Die alten bildungsbürgerlichen Fragen stellt man bei einem Mann wie Felix Mendelssohn Bartholdy und bei einer Komposition wie seiner Ouvertüre *Meeresstille und glückliche Fahrt* besonders gern: Wie hängen Kunst und Leben zusammen? Welche Wege gibt es, das Erlebte in ästhetische Formen zu bringen? Wie geht Musik aus dem Wort hervor? Und man hofft auf große Antworten, denn schließlich geht es bei dem Werk nicht um ein nettes Seestück aus der Hand eines begabten Koloristen. Vielmehr sind zwei Olympier im Spiel: Goethe, der Schöpfer der Gedichtvorlage, zur Zeit der Entstehung der Ouvertüre einer der großen Geister Europas, und Mendelssohn, der in sehr viel kürzerer Lebenszeit am Ende fast ebenso hoch steigen sollte.

Zunächst das Erlebnis und zunächst Goethe: Auf seiner großen Italienreise besuchte der Dichter auch Sizilien. Bei der Rückfahrt von Messina nach Neapel geriet sein Schiff – schon mit Fernblick auf den Vesuv, zwischen Sorrent und Capri – in eine Flaute, die den Reisenden anfangs wenig Sorgen bereitete. Erst allmählich drang die Erkenntnis durch, dass man sich hilflos in einer Strömung befand, die den Segler auf die der Insel Capri vorgelagerten Felstürme von Faraglioni zutrug. Panik brach auf dem Schiff aus, alles tobte durcheinander, auch Goethe betrachtete bald sein „Schicksal mit Grauen“. Schnell ermannte er sich aber und hielt sogar eine Rede an die verängstigten Passagiere, denen er ein „brünstiges Gebet zur Mutter Gottes“ empfahl – nicht ohne Wirkung, denn bald meldete ihm sein Reisebegleiter, der Maler Christoph Heinrich Kniep, „dass man gerettet sei“ (so lapidar hält Goethe die Szene in seiner „Italienischen Reise“ fest).

Aus Erlebnissen wie diesem pflegte der Dichter gerne literarischen Ertrag zu erwirtschaften – man denke nur an die „Harzreise im Winter“ und

Meeres Stille

Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche ringsumher.
Keine Luft von keiner Seite!
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuern Weite
Reget keine Welle sich.

Glückliche Fahrt

Die Nebel zerreißen,
Der Himmel ist helle,
Und Äolus löset
Das ängstliche Band.
Es säuseln die Winde,
Es rührt sich der Schiffer.
Geschwinde! Geschwinde!
Es teilt sich die Welle,
Es naht sich die Ferne;
Schon seh ich das Land!

ähnliche Texte. Das Vorgehen dabei beschrieb er im Dezember 1825 in einem Gespräch mit Eckermann: Man müsse „Phantasie für die Wahrheit des Realen“ entwickeln – die Phantasie solle dabei nicht ins Beiläufige abschweifen, das Reale dürfe sich nicht detailversessen vordrängen, so könne Wahrheit formuliert werden, die Symbolkraft in sich trage.

Im Falle seines Italien-Erlebnisses formte Goethe die zwei jeweils eigenständigen Gedichte *Meeres Stille* und

Glückliche Fahrt, die freilich seit ihrem Erstdruck im Musenalmanach für das Jahr 1796 auf Geheiß ihres Schöpfers stets gemeinsam veröffentlicht wurden. Bei der *Glücklichen Fahrt* wurde aus der Realität, „dass man gerettet sei“, ein kunstvolles Befreiungslied, das besonders durch seinen Rhythmus und durch die herrlichen Stellen des Innehaltens bei den Worten „Band“ und „Land“ beeindruckt. *Meeres Stille* führt den Leser in größere Tiefen: Zwar erwähnt der Dichter die eigentlich angstmachende Realität des seinerzeitigen Erlebnisses gar nicht mehr – von Strömung ist ebensowenig die Rede wie von der Panik auf dem beengten Schiff. Doch stürzt die anfänglich noch halbwegs unverdächtige „Ruhe“ bald in „Todesstille fürchterlich“, deren völlige Erstarrung weit mehr als ein äußeres Erleben meint: Sie ist in „Wahrheit“ das Abbild einer inneren Lähmung, einer Bedrohung durch das Nichts – wie die Abwesenheit alles Göttlichen (in der *Glücklichen Fahrt* erst zeigt sich Aeolus!) und selbst eines Ich-Individuums deutlich macht. Freilich verbleibt alles im leichteren Kreis der „Bekümmerung“: Noch gibt es kein Gefühl von „Verzweiflung“, diese tritt erst spät in Leben und Werk Goethes hervor, etwa wenn im *Faust II* das allegorische graue Weib mit der Frage erscheint: „Hast du die Sorge nie gekannt?“ und Faust darauf antworten muss: „Ich bin nur durch die Welt gerannt“ – Starre in der höchsten Bewegung. Und die „moralische Gewalt im physischen Hergang“ wird gar erst ein Erschütterter wie Adalbert Stifter zehn Jahre nach Goethes Tod entdecken – bei seiner berühmten Beschreibung

der Sonnenfinsternis vom 8. Juli 1842 bemerkt er „Totenstille“, eine Erstarrung, die aus den Menschen „schwarze Gespenster, die keine Tiefe haben“, macht und gleichzeitig Raum für die Selbstoffenbarung Gottes gibt.

Gleichwohl: Goethe gebraucht das Wort „fürchterlich“ (ein in der Klassik schweres Wort), er „löset das ängstliche Band“, das alles hat Gewicht – und man muss sich die Frage stellen, wie dieses Gewicht in Musik zu setzen ist. Noch zu Lebzeiten des Dichters haben sich drei bedeutende Komponisten an den Texten versucht. 1815 kleidete Ludwig van Beethoven das Gedichtpaar in ein strahlendes Prachtorchester, dem es bei der *Glücklichen Fahrt* vor allem auf das „Geschwinde, geschwinde“ ankam und das, im Verein mit dem Chor, die Erstarrung der *Meeresstille* in der



Christoph Heinrich Kniep:
Bocca di Capri (Aquarell)
Bild: Goethe-Nationalmuseum Weimar

„ungeheuern Weite“ wahrnahm wie ein Verdammter, der in Dantes *Inferno* blickt. Im selben Jahr nahm sich Franz Schubert die Textanregung Goethes vor: „Dass man gerettet sei“, interessierte den Melancholiker nicht – er vertonte nur die *Meeresstille*, mit einer schmucklosen Arpeggien-Begleitung am Klavier und mit einer klagenden Stimme im hoffnungslosesten C-Dur, das die Musikgeschichte kennt.

Im Jahr 1828 hat schließlich Felix Mendelssohn seine Fassung von *Meeresstille und glückliche Fahrt* geschrieben. Nach dem bisher Gesagten muss man unwillkürlich fragen: Hat sich der damals 19jährige dabei nicht im Thema vergriffen? Kann er an der Befreiung aus dem Nichts interessiert gewesen sein? Er, der in einem Berliner Stadtpalais in allseits behüteten großbürgerlichen Verhältnissen lebte, von Stille vor lauter Gesellschaftstrubel nichts wusste? Er, der trotz einer innigen Bekanntschaft mit Goethe – als „Enkel“ zu einem lieben „Großvater“ – kaum ein Interesse an den existenziellen Spuren in dessen Gedichten haben konnte? Er, der das Meer in seinem Leben erst einmal gesehen hatte, und das aus der Entfernung?

Wenn man so fragt, geht man bei Mendelssohns Bemühen um den Stoff ins Leere. Zu seiner Komposition wurde er nicht von Goethe angestoßen, und er hatte auch kein „Erlebnis“ (wie er es bei seiner wenig später entstandenen *Hebriden-Ouvertüre* sehr wohl hatte). Sein „Erlebnis“ war Beethovens Vertonung der Gedichte, die seit ihrer Veröffentlichung 1822 immer wieder in seinem Umkreis aufgeführt worden war. Aus dieser ästhetischen „Realität“ holte seine „Phantasie“ eine ganz anders geartete, völlig neue „Wahrheit“ heraus. Unter dem Einfluss des im Kreise der Familie verkehrenden Musiktheoretikers Adolf Bernhard Marx strebte der junge Mendelssohn nach einer unerhörten, um die musikalisch autonome Verarbeitung poetischer Sujets bemühten Weise des Komponierens, wie er sie erstmals in seiner *Sommernachtstraum*-Musik von 1826 erprobt hatte. Das Formgefäß dafür war die jüngst in Mode gekommene Konzertouvertüre, ein unabhängig von einer nachfolgenden Oper existierendes Kunstwerk, das – wie ein zeitgenössischer Re-

zement schrieb – „ein volles in sich abgeschlossenes Leben“ haben sollte. Und so interessierte Mendelssohn weniger der existenzielle Lebensstoff der Gedichte, sondern allenfalls deren Grundstimmung von Ruhe und Bewegung. In seiner rein instrumentalen Ouvertüre gestaltete er nicht den Text Goethes, sondern einen sinfonischen Satz mit langsamer Einleitung. Der künstlerische Anreiz dabei war, dass beide Teile – die einleitende „Meeresstille“ ebenso wie der Hauptsatz, die „Glückliche Fahrt“ – aus ein und demselben Motivkern ihre Formung erfahren hatten.

Damit war seine Komposition nicht nur „in sich abgeschlossen“, sondern auch in außerordentlichem Maße ästhetisch „geschlossen“: Der Motivkern, eine Kontrabass-Figur im ersten Takt, trägt schon die *Adagio*-Einleitung („Meeres Stille“). Im *Molto Allegro e vivace* („Glückliche Fahrt“) speist er zwei kontrastierende Themen, die nach Sonatensatzgesetzen in einer Exposition vorgestellt und in einer Reprise wiederholt werden. Die dazwischenliegende Durchführung birgt nach denselben Gesetzen Kampf, Aufruhr und Gefahr – der Goethe-Text, in dem die Winde „säuseln“ und der Schiffer sich „rührt“, spielt keine Rolle mehr. Und die Coda des Werkes verfährt vollends nach Musik- und nicht nach Textnotwendigkeiten: Trompetenfanfaren bringen Steigerung und Abschluss, sozusagen das Einlaufen in den Hafen, der im Gedicht allenfalls in der Ferne erahnbar wird.

Dass man beim Anhören des einleitenden „Meeresstille“-Teils nun nicht über den Nihilismus, Nietzsche und die Folgen nachsinnt, sondern dass sich vor den geschlossenen Augen des Hörers eher „eine große tiefschlummernde (!) Meeresfläche ausbreitet“ (so schreibt Robert Schumann über Mendelssohns Werk) – das tut der Großartigkeit der Ouvertüre freilich ebenso wenig Abbruch wie die Divergenz zwischen Text und Musik im *Allegro*. Schließlich ist doch durch den feinen Form-sinn des Komponisten eine revolutionäre Neuheit ins Leben getreten: die sinfonische Dichtung. Und mit deren Hilfe wurden bis weit ins 20. Jahrhundert hinein die alten Fragen nach Kunst und Leben ganz neu beantwortet.

Gerhard Lubert

Keine Spaßtln

Zu Friedrich Guldas *Konzert für Violoncello und Blasorchester*

Ein Konzert für Violoncello und Blasorchester von Friedrich Gulda? Nicht unwahrscheinlich, dass der erfahrene Konzertbesucher sich verwundert die Augen reibt ob der ungewöhnlichen Ankündigung. Friedrich Gulda (1930 – 2000) ist dem musikalisch interessierten Publikum in erster Linie als virtuoser Pianist, als glänzender Interpret besonders von Bachs, Mozarts und Beethovens Klavierwerken vertraut. Weit weniger bekannt ist dagegen, dass der aus Wien stammende Klaviervirtuose auch eine beträchtliche Anzahl eigener Kompositionen, und zwar keineswegs nur für Klavier, hinterlassen hat.

Gulda begann als junger Mann Ende der vierziger Jahre eine beispiellose Karriere als international gefragter Konzertpianist, entdeckte jedoch recht bald seine Liebe zum Jazz, der in seinen Augen die maßgebliche Richtung einer künftigen Entwicklung der Musik darstellte. Seit 1954 komponierte und arrangierte er Jazz-Stücke und gründete 1964 sein eigenes „Eurojazz-Orchester“. In seinem Bruch mit dem ausschließlichen „klassischen“ Konzertbetrieb blieb Gulda nicht bei der Hinwendung zum Jazz stehen: Ab Ende der sechziger Jahre organisierte er internationale Workshops für „Freie Musik“ und gab Konzerte, die vorwiegend aus Improvisation bestanden. Bevor der „klassische Pianist malgré lui“ (so ein Kritiker in der FAZ) im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in Form von Fantasy-Shows mit Gogo-Girls die Event-Kultur eroberte, komponierte er während der achtziger Jahre einige Werke, in denen er eine auffällige Rückwendung zu traditionellen Kompositionsformen zeigte. Das bedeutendste unter ihnen dürfte sein *Konzert für Violoncello und Blasorchester* sein.

Das dem damaligen österreichischen Bundeskanzler Bruno Kreisky gewidmete Werk wurde Ende 1980 in Salzburg fertiggestellt und am 5. Oktober 1981 in Villach uraufgeführt. Geschrieben ist es für den Cellisten Heinrich Schiff, mit dem Gulda das Stück mehrfach mit großem Erfolg aufführte. Das fünfsätziges Konzert kommt im Orchester ohne Streicher aus – lediglich der Kontrabass ist besetzt –, ist also im Wesentlichen für ein Blasorchester konzipiert, zu dem eine Rhythmusgruppe, bestehend aus Gitarre, Bass und Schlagzeug, tritt. Das Werk stellt einerseits völlig neue Anforderungen an

den Cellisten, weil es klassische Spieltechniken in die Rockmusik überträgt; neben Einflüssen aus Jazz und Rock hat aber andererseits auch die alpenländische Volksmusik kaum zu überhörende Spuren hinterlassen – eine ungewöhnliche Kombination, die nicht zuletzt eine Reverenz an den ersten Interpreten Heinrich Schiff ist, der im Salzkammergut geboren wurde.

Schon der erste Satz *Ouverture* ist von dieser Polarität bestimmt; er ist in der Form ABABA gegliedert. Den Anfang macht ein zweitaktiges Violoncellosolo, in dem der f-moll-Septakkord in zerlegter Form dargestellt wird. Diese Melodie wird vom Orchester unisono wiederholt, womit ihre Funktion umrissen ist: sie kehrt ritornellartig im ganzen Satz wieder. Der zweimal wiederholte A-Teil ist von scharfen Rock-Rhythmen (in Richtung Funk) geprägt, wobei sich die Virtuosität im Violoncello zum Schluss des Satzes hin noch steigert. Zwischen diesen Rahmenpassagen stehen zwei lyrische Zwischenspiele, die durch eine ruhigere Rhythmik sowie einfache Melodik und Harmonik gekennzeichnet sind und damit stark volksmusikartige Züge aufweisen.

Der Titel des zweiten Satzes, *Idylle*, bezieht sich, so der erste Interpret, Heinrich Schiff, „sehr wörtlich auf das Salzkammergut als Quelle der Schönheit, Größe und Einfachheit dieser Musik“. Den Rahmen des Satzes bildet ein in ruhigem Tempo vorgetragener homophoner Bläasersatz mit der Melodie im ersten Horn – eine weit gespannte, getragene Melodie, die unwillkürlich das Bild von alpenländischer Hornmusik evoziert. Der Bläasersatz, dessen Melodie vom Violoncello wiederholt wird, umrahmt einen heiteren, ländlerhaften Mittelteil, in dessen Zentrum eine ausgedehnte Kantilene des Violoncellos steht, laut Heinrich Schiff „ein Tribut an den Möchtegern-Tenorcellisten, der in seiner besten Tonlage für sich werben darf“.

Der dritte Satz *Cadenza* bildet mit 85 notierten Takten für das Solo-Violoncello den Mittelpunkt des Konzerts. Aus den ersten Tönen, die an das Rezitativ aus dem Schlusssatz von Beethovens *9. Symphonie* erinnern, entwickelt sich gleichsam ein abwechslungsreiches Selbstgespräch des Solo-Violoncellos, in dem die verschiedensten virtuos



Friedrich Gulda
Foto: ruhmachrichten.de

Techniken wie schneller Lagenwechsel, Flageolett oder Pizzicato zum Einsatz kommen und das stellenweise in atonale Passagen übergeht. Nicht alle Takte in diesem Satz sind ausnotiert; an zwei Stellen finden sich Improvisations-Anweisungen für das Violoncello – die einzigen im ganzen Konzert.

Das Ende der *Cadenza* leitet unmittelbar zum vierten Satz *Menuett* über, der eine Bearbeitung des Satzes *Minuet* aus

Guldas 1965 entstandener Komposition *Les Hommages* ist. Die Form dieses renaissancehaft leichten Tanzes entspricht völlig der Konvention: Das in Moll gehaltene Menuett umrahmt ein Trio in Dur; die Besetzung des Orchesters ist sparsamer als in den anderen Sätzen des Konzerts: auf Klarinetten, Fagott und Hörner wird verzichtet.

Der Schlusssatz des Cellokonzerts, *Finale alla marcia*, hat nach Guldas eigenen Worten „seine Wirkung noch nie verfehlt“. Er evoziert das Bild eines dörflichen Platzkonzertes, verbindet aber die alpenländische Volksmusik gleichzeitig wieder mit rockigen Elementen und korrespondiert so mit der *Ouverture*. Das Blasorchester darf sich in einem zünftigen Marsch ausleben und schafft damit die Grundlage, auf der das Violoncello virtuos brillieren kann. Nach einem Mittelteil, in dem „wie ein Salzkammergut-Gewitter“ (Heinrich Schiff) noch einmal rockige Blitze und Donnerrollen in den Satz einbrechen, wird der Marsch vom Anfang wieder aufgegriffen und mündet in eine glanzvolle Coda, die dem Solisten zum Schluss noch einmal die Gelegenheit gibt, zu seiner Höchstform aufzulaufen.

Wie ist die eigenwillige Zusammenfügung unterschiedlicher Stil Tendenzen, die die fünf Sätze dieses Konzerts dem Zuhörer darbieten, zu beurteilen? Gerade der letzte Satz

hat so manchen Kritiker zu der Annahme geführt, Gulda wolle sein Publikum mit schlechten Scherzen auf den Arm nehmen. 1992 äußerte sich der Komponist in einer Fernsehsendung zum Cellokonzert und zur Kritik an diesem: „Das Missverständnis beim Cellokonzert besteht darin, dass das Publikum glaubt, ich bin ein Spaßmacher. Sie verwechseln doch in oberflächlicher Weise den Humor dieser Musik mit Witz, also mit einer viel niedrigeren Form des Humors. Die glauben, ich mach Spaßettn; ich mach keine Spaßettn. Ich bin ein sehr humorvoller Musiker, speziell in diesem Werk, aber das sind keine Spaßettn.“



„Spaßettn“ sind es nicht, was Gulda macht – es ist vielmehr eine bestimmte Form von musikalischem Eklektizismus: „Der Eklektizismus ist Guldas originärer Stil“, schreibt der Musikwissenschaftler Friedhelm Flamme im Jahr 2006 über den Komponisten Friedrich Gulda. Und wie nicht zuletzt seine „Neuen Wiener Lieder“ zeigen, hat der gebürtige Wiener sich bei all seiner Suche nach neuen, zeitgemäßen Ausdrucksformen immer auch mit dem spezifisch österreichischen Erbe in der Musik auseinandergesetzt. Der auf den ersten Blick schwer vorstellbaren, aber den Zuhörer unwillkürlich in ihren Bann ziehenden Verbindung eingängiger Melodien aus der österreichisch-alpenländischen Volksmusik mit Elementen aus Jazz und Rock dürfte es zu danken sein, dass Guldas *Cellokonzert* zu einem der meistgespielten Orchesterwerke Österreichs nach 1945 geworden ist.

Simon Karcher

Der Flug der Melodien

Zu Antonín Dvořáks *Sinfonie Nr. 8 in G-Dur op. 88*

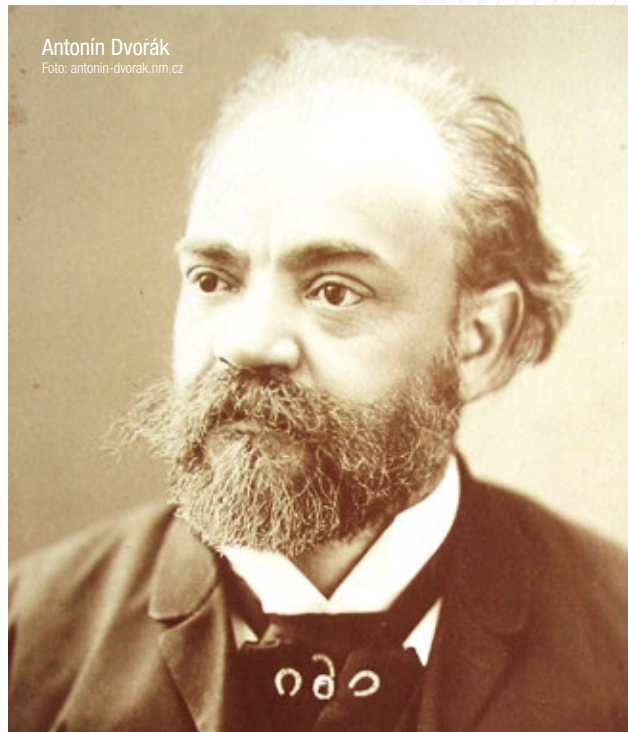
„Der Kerl hat mehr Ideen als wir alle. Aus seinen Abfällen könnte sich jeder andere die Hauptthemen zusammenklauben.“ Dieser Ausspruch von Johannes Brahms trifft wohl auf kaum eines von Dvořáks Orchesterwerken mehr zu als auf dessen melodieneiche *Achte Sinfonie*. Diese zumindest scheinbare Leichtigkeit in der Melodieerfindung in Verbindung mit einer unglaublich schnellen Arbeitsweise (vor allem verglichen mit dem oft quälend langen Entstehungsprozess mancher Brahmsschen Werke!) hat jedoch auch zu der landläufigen Vorstellung von Dvořák als naiv-unreflektiertem böhmischen Musikanten geführt. Dass dieses Klischee näherer Betrachtung nicht standhält, zeigt sich gerade an Dvořáks Sinfonien: Zwar vollendete er seinen ersten Gattungsbeitrag nicht erst nach vierzehnjähriger Entstehungszeit im Alter von 43 Jahren wie Brahms, doch auch Dvořáks sinfonisches Schaffen ist durch einen langsamen Reifungsprozess gekennzeichnet.

Als Vierundzwanzigjähriger komponierte er, damals Bratschist im Orchester des von Smetana geleiteten Orchesters des Prager Interimstheaters, gleich zwei Sinfonien. Zwar handelt es sich um mehr als beachtliche Talentproben, in denen trotz des spürbaren Einflusses der Sinfonik Beethovens, Schumanns und vor allem Schuberts durchaus schon ein eigener Tonfall aufscheint. Beide sind jedoch noch durch eine unausgegrenzte und weitschweifige formale Gestaltung gekennzeichnet (die *Zweite Sinfonie* hatte in ihrer ursprünglichen Fassung eine Spieldauer von etwa 55 Minuten, der reife Komponist bevorzugte später eher klassische Ausmaße und kritisierte am ansonsten zeitlebens bewunderten Franz Schubert gerade die „himmlischen Längen“ von manchen Werken). Die 1873 unter dem starken Eindruck der Musik Wagners und Liszts komponierte *Dritte Sinfonie* zeigt Dvořák schon wesentlich sicherer in der Handhabung der kompositorischen Mittel und überrascht durch eine unkonventionelle dreisätzig Anlage. Diese Sinfonie sollte sich in mehrfacher Hinsicht als prägend für den weiteren Lebensweg des Komponisten erweisen: Nicht nur war sie die erste Dvořák-Sinfonie, die eine Aufführung erlebte (1874 in Prag unter Leitung Smetanas), der Komponist reichte sie auch 1875 bei der Bewerbung für ein Stipendium des Wiener Kultusministeriums für junge tschechische Künstler ein. In der Bewertungskommis-

sion saßen unter anderem Johannes Brahms und der Kritiker Eduard Hanslick, und trotz der erkennbaren „neu-deutschen“ Einflüsse wurde Dvořák das Stipendium zuerkannt. Dadurch lernte er wichtige Musiker wie die Dirigenten Hans von Bülow und Hans Richter oder den Geiger Joseph Joachim kennen, die sich fortan international für Dvořáks Musik einsetzten. Vor allem Johannes Brahms, wahrscheinlich die treibende Kraft in dieser Angelegenheit, wurde zu Dvořáks Mentor und lebenslangem Freund und brachte ihn in Kontakt mit dem Verleger Fritz Simrock, so dass Dvořáks Musik auch im Druck bald internationale Verbreitung fand. Der Sinfoniker Antonín Dvořák hatte in der Zwischen-

zeit mit der 1874 komponierten *Vierten* und mehr noch mit der 1875 entstandenen *Fünften Sinfonie* weitere wichtige Entwicklungsschritte vollzogen: Die Wagner- und Liszt-Einflüsse wurden mehr und mehr zurückgedrängt, dafür gewannen Elemente der tschechischen Volksmusik an Bedeutung. Doch erst 1880, im Alter von 39 Jahren, hatte Dvořák mit seiner *Sechsten Sinfonie* den Grad von Vervollkommnung des kompositorischen Handwerks erreicht, um neben seinem Freund und Förderer Johannes Brahms bestehen zu können. Die *Sechste* wurde dann auch die erste Dvořák-Sinfonie, die gedruckt wurde (1881 von Simrock), die ersten vier Sinfonien erschienen erst nach dem Tod des Komponisten im Druck.

Als Dvořák 1889 an seiner *Achten Sinfonie* arbeitete, war er längst zu einem international gefeierten Komponisten geworden. Wohl durch die Tätigkeit Hans Richters





Park von Vysoká

Foto: nelahozesves.cz

und Joseph Joachims war man auch in England auf ihn aufmerksam geworden, 1884 wurde er von der Philharmonic Society eingeladen, in London eigene Werke aufzuführen. Vor allem mit einer Aufführung seines *Stabat Mater* in der Royal Albert Hall traf Dvořák den Nerv der Engländer mit ihrer großen Chor- und Oratorientradition. Der triumphale Erfolg dieser Konzerte bescherte ihm nicht nur den Auftrag zur Komposition

einer neuen Sinfonie (seiner *Siebten*) für die Philharmonic Society, er knüpfte auch Kontakte zum Musiverlag Novello (was sich dann für die *Achte Sinfonie* als bedeutsam erweisen sollte). Von den Konzerterlösen konnte er sich ein Landhaus im idyllischen südböhmischen Vysoká kaufen, wo dann auch seine *Achte Sinfonie* entstand. Dvořák dirigierte sowohl die gefeierte Uraufführung des Werks in Prag am 2. Februar 1890 als auch die ebenfalls umjubelten Premieren der Sinfonie in England (am 24. April 1890 in London) und Deutschland (am 7. November 1890 in Frankfurt a. M.). Für die Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Cambridge im Jahr 1891 bedankte er sich ebenfalls mit einer Aufführung der *Achten Sinfonie*.

Die wachsende internationale Anerkennung hatte allerdings in der Zwischenzeit zu vermehrten Spannungen im an und für sich freundschaftlichen Verhältnis von Dvořák zu seinem Verleger Simrock geführt, an denen beide Seiten nicht ganz schuldlos waren. Im Fall der geplanten Drucklegung der *Achten Sinfonie* sollte der Konflikt schließlich eskalieren: Der auch in finanziellen Fragen zunehmend selbstbewusste Komponist stellte nun deutlich höhere Honorarforderungen. Dabei drückte er, salopp formuliert, gerne arg auf die Tränendrüse, wenn er etwa an Simrock schrieb: „Bitte bedenken Sie, dass ich ein armer Künstler und Familienvater bin“ (arm war er nun ja gewiss nicht mehr!). Außerdem bot er neue Werke – eigentlich vertragswidrig – nun

auch anderen Verlagen wie etwa Novello an, wohl auch, um ein Druckmittel gegenüber Simrock in der Hand zu haben. Simrock auf der andern Seite versuchte die Honorare für Dvořáks großformatige Werke mit dem vorgeschobenen Argument zu drücken, die ihm mit solchen angeblich unverkäuflichen Werken entstehenden Verluste könnten durch „Kassenschlager“ wie etwa die *Slawischen Tänze* kaum ausgeglichen werden (wenn dies der Wahrheit entsprochen hätte, müsste ja schon der Druck der Werke von Brahms, der anstandslos fürstliche Honorare erhielt, Simrock nahezu in den Ruin getrieben haben). Die daraus sich ergebende Forderung, Dvořák solle doch mehr leichtverkäufliche kleine Stücke komponieren, verletzte dessen künstlerisches Selbstverständnis. Als nun Simrock Dvořák für die *Achte Sinfonie* ein wesentlich geringeres Honorar als für ihre Vorgängerin anbot, kam es zum Bruch, die *Achte Sinfonie* erschien 1892 in London bei Novello (was ihr einige Zeit den Beinamen *Die Englische* eintrug). Erst 1893 sollten sich die Diskrepanzen zwischen Dvořák und Simrock wieder klären.

„Ich habe den Kopf voll, wenn der Mensch das nur gleich aufschreiben könnte! (...) Es geht über Erwartung leicht und die Melodien fliegen mir nur so zu“ – so äußerte sich Dvořák in einem Brief im Jahr 1889. Diese Atmosphäre meint man auch in der *Achten Sinfonie* zu spüren. Die Skizzen Dvořáks gerade zu diesem Werk zeigen jedoch, dass ihm die Themen alles andere als „zugeflogen“ sind, sondern das Ergebnis eines konsequenten, wenn auch sehr zügigen Arbeitsprozesses bilden: So benötigte er nicht weniger als zehn Anläufe bis zur endgültigen Formulierung des Hauptthemas im Finalsatz. Dvořák teilte also auf seine Weise durchaus Brahms' Auffassung, der ursprüngliche melodische Einfall als quasi göttliche Inspiration müsse erst durch Verarbeitung zu etwas eigenem geformt werden – dies zeugt von einer alles andere als unreflektierten Kompositionsweise. Von der strengen, düsteren, fast „brahmischen“ Vorgängerin unterscheidet sich die *Achte Sinfonie* nicht nur durch ihre große Melodienfülle, sondern auch durch das sattere Klangbild: Dies erreicht Dvořák unter anderem durch die Abkehr von der an Brahms geschulten konservativen Behandlung der Blechblasinstrumente, diese werden nun wieder vermehrt melodisch eingesetzt. Ein Hauptcharakteristikum der *Achten Sinfonie* ist ihre freie, unkonventionelle Anlage



– Kennzeichen auch anderer Hauptwerke dieser Schaffensperiode, man denke nur an das *Dumky-Trio*. Dvořák hat laut eigener Aussage bewusst andere als die „gewohnten, allgemein benützten und anerkannten Formen“ gewählt. So wird der Kopfsatz etwa von einem breiten g-moll-Thema der Violoncelli eingeleitet, das jeweils am Beginn der Durchführung und der Reprise (nun im Fortissimo-Glanz der Blechbläser) wieder erscheint. Das Finale ist gekennzeichnet durch eine Mischung von Sonatensatz, Variationssatz und Rondo: Auch hier wird ein einleitendes Thema, diesmal in Gestalt einer Trompetenfanfare, vorangestellt, das im Satzverlauf als Höhepunkt der Durchführung beziehungsweise Überleitung zur Reprise wieder auftritt. Eine gewisse zyklische Abrundung der Sinfonie erreicht Dvořák, indem sowohl das Hauptthema des Kopfsatzes als auch dasjenige des Finales aus dem zerlegten G-Dur-Dreiklang aufgebaut sind. Bewunderungswürdig bleibt schließlich der breite Ausdrucksradius der Sinfonie, trotz aller Idyllic und auch Ausgelassenheit begegnen einem immer wieder Stimmungs-umbrüche, konfliktbeladene Partien wie etwa der durchführungsartige Mittelteil des langsamen Satzes, melancholische Eintrübungen und Abschattierungen harmonischer und instrumentatorischer Natur (etwa die dunkle Posaunen-Grundierung gleich des Einleitungsthemas im Kopfsatz). Gerade darin zeigt sich das lebenslang bewunderte Vorbild Franz Schuberts, zu dem Dvořák eine Wesensverwandtheit spürte wie wohl zu kaum einem anderen Komponisten.

Thomas Müller

Der Solist

„Mit seiner faszinierenden Musikerpersönlichkeit und der betörenden Schönheit seines Tones hat Orfeo Mandozzi sein Publikum in ganz Europa, den USA, Kanada, Asien und Südamerika in seinen Bann gezogen.“ (FAZ)

Orfeo Mandozzi, geboren im Tessin, debütierte bereits vier Jahre nach Aufnahme des Violoncellostudiums im Rahmen des Eurovisionswettbewerbs als Solist mit Orchester. Er studierte in Paris, New York, Wien, Mailand und gewann erste Preise bei mehreren internationalen Wettbewerben. Im Rahmen seiner Konzerttätigkeit musizierte er als Solist und Kammermusiker mit führenden Künstlern wie Nikolaj Znaider, Julian Rachlin, Janine Jansen, Alexandra Soumm, Raphael Pahud, Gérard Caussé, Yuri Bashmet, Itamar Golan und vielen anderen. Orfeo Mandozzis Solokarriere führte ihn auf Tourneen und Festivals durch nahezu alle europäischen Länder, die USA, Süd- und Zentralamerika und den mittleren Osten. Zahlreiche Radio-, Fernseh- und CD-Produktionen legen Zeugnis ab von seinem exorbitanten Können. Er feiert außerdem in der nächsten Saison das 20-jährige Jubiläum seines Trios, des Wiener Brahms-Trios (mit Boris Kuschnir, Violine und Jasminka Stancul, Klavier).

Orfeo Mandozzi schätzt sich glücklich, mit vielen seiner musikalischen Idole gearbeitet zu haben. Darunter sind Cellisten wie Rostropovich, Tortelier, Shapiro, Greenhouse und Shafran, Dirigenten wie Kleiber, Bernstein, Solti, Pretre, Giulini, und auch verschiedene Komponisten inspirierten ihn. Sein reiches Wissen und seine große Erfahrung gibt Orfeo Mandozzi gerne weiter und unterrichtet als Professor für Violoncello an der Zürcher Hochschule der Künste und an der Hochschule für Musik in Würzburg. Orfeo Mandozzi spielt ein Cello von Francesco Ruggeri (Cremona) aus dem Jahr 1675.



Der Dirigent

Gert Feser steht an der Spitze des Sinfonieorchesters Con brio seit der Gründung des Klangkörpers im Jahr 1988. 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.



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 Mozart, Mahler oder Strauss 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. Das Orchester arbeitet mit namhaften Solisten zusammen, zuletzt beispielsweise mit Martin Spangenberg, dem ehemaligen Soloklarinettenisten der Münchner Philharmoniker. Kürzlich 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 Eisenbraut

Andreas Ellwein

Martin Heitmann

Jan Hentschel

Susanne Hentschel

Eva Kiefer

Thien-Tri Lam

Hedwig Meyer

Christine von Poser

Elisabeth Renner

» **Violine 2**

Rolf Wagemann, Stimmführer

Karin Bischoff

Zita Guhe

Katja Kraus

Lilia Kreiß

Elisabeth Marzahn

Julia Paul

Eduard Pöpperl

Tatjana Puschkina

Gerhard Roß

Judith Sauer

Sabine Schramm

Henrike Zellmann

Nora Zieschang

» **Viola**

Ulrich Moll, Stimmführer

Susanne Bauer-Rösch

Mechtild Binzenhöfer

Andrea Emmert

Dietrich Geuder

Regine Heinz

Katharina Leniger

Reinhold Loho

Barbara Moll

Johannes Wienand

Johanna Wolpold

» **Violoncello**

Alexa Roth, Stimmführerin

Eve-Marie Borggrefe

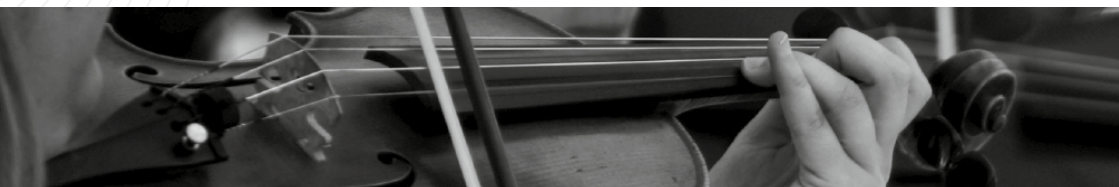
Martin Camerer

Claudia Dunkelberg

Clara Jochum

Stefan Kautzsch

Elisabeth Luber



Christoph Mansky
Joachim Pflaum
Hans-Werner Schöpfner

» **Kontrabass**

Andi Weichmann, Stimmführer
Juliane Erdinger
Laura Gispert
Eva Liebhaber

» **Gitarre**

Bernhard von der Goltz

» **Flöte**

Katrin Brückmann
Almuth Feser
Mechtild Röckl

» **Oboe**

Markus Erdinger
Christine Meesmann

» **Klarinette**

Helmut Kennerknecht
Claudia Kuther
Axel Weihprecht

» **Fagott**

Friedemann Wolpold
Arno Franz
Hansjörg Pfefferkorn, Kontrafagott

» **Horn**

Martin Krebs
Markus Rothermel
Tobias Maiwald
Gerhard Luber

» **Trompete**

Michael Brand
Hans Molitor
Alexander Jobst

» **Posaune**

Norbert Daum
Sabine Gassner
Harald Kullmann

» **Tuba**

Bernhard Hofmann

» **Pauken/Schlagwerk**

Dominik Lemmerich
Manfred Feser-Lampe



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 Proben-samstagen und einem Probenwochenende dem Konzertprogramm den letzten Schliff.

» **Die Proben zum Winterprogramm 2013/2014**

beginnen am 8. Oktober 2013.

Kommen Sie und probieren Sie unverbindlich mit!

» **Unsere nächsten Konzerte in Würzburg:**

15. Februar 2014 um 20 Uhr,

16. Februar 2014 um 18 Uhr,

jeweils Vogel Convention Center (VCC)

» **Voraussichtliches Programm:**

Gustav Mahler, Sinfonie Nr. 3

(Solistin: Richetta Manager,

Mitwirkende: Knaben- und Frauenchor der Dommusik Würzburg)

Weitere Informationen über uns finden Sie im Internet unter www.conbrio-wuerzburg.de oder bei Ulrich Moll, Johann-Herrmann-Straße 31, 97078 Würzburg (0931 281034)

Unsere Newsletter können Sie abonnieren unter www.conbrio-wuerzburg.de/newsletter

Werden Sie Fan von uns auf www.facebook.de/conbrio.wuerzburg

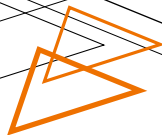
Mit freundlicher Unterstützung

icue-medien.de

INTERNET. PRINT. FOTOGRAFIE



**STADT
WÜRZBURG**



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

