

con Brio

Gert Feser

Ives

The Unanswered Question

Schumann

Konzertstück für vier Hörner
und Orchester

Peter Müsseler, Roxane Boivin,
Martin Krebs, Isabel Schmitt

Brahms

Sinfonie Nr. 1

Sommer 2014

Sinfoniekonzert

25 Jahre Con Brio

Vor nunmehr 25 Jahren verabredete sich in Würzburg ein Grüppchen meist junger Menschen. Sie waren auf den Geschmack gekommen, ihre Begeisterung für die Musik in einer größeren Gemeinschaft zu erproben. Die Chemie stimmte, die instrumentalen Fähigkeiten auch, und man beschloss, sich einen Namen und ein Statut zu geben.

Seitdem wurde das „Con Brio“ gleichermaßen zum Markenzeichen und zum Programm. Herangewachsen zu einem stattlichen Orchester galt es, den riesenhaften Kontinent der Sinfonik zu entdecken und zu erobern. Bis zum heutigen Tage profitiert dieser Klangkörper von der Tragfähigkeit großer Musik und von der Faszination, ungeahnte Höhenflüge gemeinsam zu erleben.

Freilich: Das Feuer, wichtigstes Element im Reich der Musik, das sich seit Ludwig van Beethoven in der Vortragsbezeichnung „con brio“ verewigt hat, gilt es beständig zu nähren und zu entfachen. Jede Musikerin, jeder Musiker ist in der Pflicht. Häusliches Üben und Proben in verschiedensten Besetzungen sind längst nicht alles, es sind Termine über Termine zu reservieren, denn jedes Orchester ist ein Räderwerk, das jeden beansprucht, und überdies geht ohne Organisation und Logistik gar nichts.

Aber dann geschieht das Wunder: Der Funke breitet sich im Orchester aus und springt über auf unser begeisterungsfähiges Publikum. Dieses Wunder ist die eigentliche Triebfeder unseres Tuns, und ich bin stolz darauf, seit jener Schnupperprobe vor 25 Jahren der künstlerische Leiter des Sinfonieorchesters Con Brio zu sein.

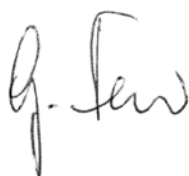
A handwritten signature in black ink, appearing to read 'G. Tew'. The signature is fluid and cursive, with a large initial 'G' and a long, sweeping tail.



Foto: Rolf Nachbar, www.nachbar.de

13. Juli Hammelburg | 18. Juli Grafenrheinfeld | 19. Juli Würzburg

con Brio

Sinfonieorchester

Charles Ives (1874 - 1954)

The Unanswered Question

Robert Schumann (1810 - 1856)

Konzertstück für vier Hörner und Orchester op. 86

Lebhaft

Romanze: Ziemlich langsam, doch nicht schleppend

Sehr lebhaft

Johannes Brahms (1833 - 1897)

Sinfonie Nr. 1 c-moll op. 68

Un poco sostenuto - Allegro

Andante sostenuto

Un poco allegretto e grazioso

Adagio - Più Andante - Allegro non troppo, ma con brio

Solisten: Peter Müsseler, Roxane Boivin,
Martin Krebs, Isabel Schmitt (Hörner)

Leitung: Gert Feser

Vaters Trompete

Zu Charles Ives' *The Unanswered Question*

Charles Ives zählt wegen seiner vielschichtigen, von mancherlei Paradoxien durchzogenen, sich jeglicher Kategorisierung verweigernden Musiksprache sicherlich zu den faszinierendsten, jedoch auch zu den umstrittensten Komponisten des 20. Jahrhunderts – die Bewertung seines Schaffens bewegt sich zwischen den Polen eines die Errungenschaften der Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg um Jahrzehnte vorausnehmenden musikalischen Originalgenies auf der einen Seite und eines dilettantischen Eigenbrötlers auf der anderen Seite.

Die prägendste – und nachträglich in seinen Erinnerungen wohl auch idealisierte – Figur für Charles Ives bildete sein Vater George Edward Ives. Dieser leitete während des amerikanischen Bürgerkriegs eine Blaskapelle und war danach in verschiedenen musikalischen Positionen im Städtchen Danbury in Connecticut tätig. George Edward Ives bescherte seinem begabten Sohn eine ebenso fundierte wie unkonventionelle musikalische Ausbildung: Charles Ives wurde nicht nur in Musikgeschichte, Musiktheorie, Klavier- und Orgelspiel unterrichtet, der musikalische Freigeist George Edward Ives legte in Übungen beispielsweise zu Poly- oder Mikrotonalität die Wurzeln für die Experimentierlust seines Sohnes.

Im Alter von 12 Jahren verfasste Ives seine ersten Kompositionen, ab 1889 war er auch als Organist in Danbury tätig, 1892 führte er dort erstmals seine *Variations On „America“* auf (und schockierte mit polytonalen Passagen sicher so manchen Kirchenbesucher). Zwischen 1894 und 1898 absolvierte er ein Studium Generale an der Yale University, das auch Kompositionsstudien bei Horatio Parker enthielt. Parker, der unter anderem in München bei Rheinberger studiert hatte, vertiefte Ives' Kenntnisse der klassisch-romantischen Musiktradition (wie deutlich in Ives' als Abschlussarbeit in Yale komponierter *Erster Sinfonie* zu hören ist). Parkers konservative Haltung und Ives' Experimentierlust mussten allerdings zwangsläufig kollidieren. Ives entschloss sich deshalb nach Beendigung des Studiums, um einerseits seinen Lebensunterhalt zu sichern und andererseits musikalisch keinerlei Kompromisse eingehen zu müssen, zur Aufnahme einer Tätigkeit als Versicherungskaufmann in New York (er gründete

schließlich zusammen mit seinem Partner Julian Myrick eine äußerst erfolgreiche Versicherungsagentur), die Kompositionstätigkeit blieb der Freizeit vorbehalten.

Hatte Ives bis 1902 durch seine Nebentätigkeit als Organist und durch den Kontakt zu dem Chorleiter John Cornelius Griggs sowie zum „Hyperion Theater Orchestra“ noch die Möglichkeit, eigene Werke aufzuführen oder experimentelle Ensemblekompositionen zumindest auszuprobieren, so entstand danach der Hauptteil seines musikalischen Schaffens in Isolation vom zeitgenössischen amerikanischen Musikleben. Die enorme Doppelbelastung führt schließlich 1918 zu einem schweren Herzinfarkt, und die Isolation im zeitgenössischen Musikleben und übermäßig steigende Selbstkritik brachten ihn letztlich 1926 zur Aufgabe der Kompositionstätigkeit. In den 20er Jahren begann Ives nun mit der Sichtung, später auch mit der teilweisen Umarbeitung seines Schaffens und gab in Eigenregie seine monumentale Zweite Klaviersonate „*Concord, Mass., 1840-1860*“ sowie eine nahezu seine gesamte Schaffenszeit umfassende Sammlung von 114 Songs heraus (und förderte nebenbei finanziell die Entwicklung der zeitgenössischen Musik in den USA in nicht unbeträchtlichem Maße). Daraufhin begann allmählich das Interesse an Ives' Musik zu erwachen, befördert durch Persönlichkeiten wie den Komponisten Henry Cowell oder den Pianisten John Kirkpatrick, es kam zu ersten Aufführungen einiger Hauptwerke in den 30er Jahren. Doch erst nach dem Zweiten Weltkrieg nahm die Entdeckung von Ives' Musik wirklich an Fahrt auf, so erhielt er 1947 den Pulitzer-Preis für seine dritte Sinfonie „*The Camp Meeting*“. Bleibende Verdienste um Ives' Musik erwarben sich dabei besonders zwei Dirigenten: Leonard Bernstein, der 1951 die *Zweite Sinfonie* uraufführte, und Leopold Stokowski, der 1965 (allerdings noch zusammen mit zwei Co-Dirigenten) die Premiere der *Vierten Sinfonie* leitete.

The Unanswered Question ist bis heute wohl Ives' populärste und meistaufgeführte Komposition geblieben. Nicht von ungefähr wählte Leonard Bernstein für seine Vorlesung zur Musik an der Harvard University genau diesen Titel (den „Blues“ seines Divertimentos beschließt Bernstein wohl auch nicht zufällig mit einem Trompetensolo,

das starke Anklänge an die – ebenfalls von der Trompete gespielt – „ewige Frage nach der Existenz“ in Ives' Werk aufweist). Entstanden ist das Stück wohl ursprünglich zwischen 1906 und 1908 (eine genaue Datierung ist bei den Werken von Ives oft unmöglich). 1930 fasst Ives das Werk mit *Central Park in the Dark* unter dem Titel *Two Contemplations* zusammen, 1935 verwendete er es nochmals als Schlussteil des suiteartigen Stücks *Set of Three Pieces*, wo er auch Anmerkungen zur Programmatik des Werkes machte.

Die relative Popularität von *The Unanswered Question* dürfte darin begründet sein, dass das Stück in überschaubarem Format einige Merkmale von Ives' Musik ohne die das Verständnis erschwerende Überkomplexität und die damit

verbundene aufführungstechnische Schwierigkeit seiner großen Werke aufweist. Ein wesentliches Element ist Ives' spezifische Collagetechnik, die sich durch die Überlagerung selbstständiger, teilweise auch metrisch nicht koordinierter musikalischer Schichten ergibt. In *The Unanswered Question* werden diese Schichten durch drei räumlich voneinander getrennte Orchestergruppen repräsentiert: Der sphärische Klangteppich der Streicher soll laut Ives das „Schweigen der Druiden, die nichts wissen, sehen oder hören“ symbolisieren. Darüber intoniert die Trompete insgesamt sieben Mal die „ewige Frage nach der Existenz“. Die Holzbläsergruppe (vier Flöten oder alternativ zwei Flöten, Oboe und Klarinette) versinnbildlicht die im Verlauf des Stücks immer drängender werdende Suche nach einer Antwort, die letztlich vergeblich bleibt und in einen Cluster mündet, bevor nach der ein letztes Mal gestellten „Frage“ der Trompete das Werk wieder in der anfänglichen unbewegten Stille verklingt.



Der Vater George Edward Ives (1845 - 1894)



Charles Ives (1874 - 1954)

In seinen großformatigen Werken wie etwa der *Vierten Sinfonie* oder der *Holidays Symphony* radikalisierte Ives diese Technik noch beträchtlich, häufig auch durch die Übereinanderschichtung von Zitaten aus den unterschiedlichsten musikalischen Genres. Durch diese nicht exakt koordinierte Überlagerung verschiedener musikalischer Schichten, die Einbeziehung des Raums durch getrennt aufgestellte Klanggruppen und auch durch die Einbeziehung von Anklängen oder Zitaten der verschiedensten musikalischen Genres ergeben sich erstaunliche Parallelen zur Musik Gustav Mahlers (man denke zum Beispiel an metrisch voneinander unabhängig agierende Klanggruppen wie die in den Geschwindmarsch des restlichen Orchesters hineintönenden Trommelrhythmen zu Beginn der Reprise im Kopfsatz von Mahlers *Dritter Sinfonie*). Beide Komponisten

führen interessanterweise ihre Art der Collagetechnik auf ganz ähnliche musikalische „Erweckungserlebnisse“ zurück: Ives erzählt in seinen Erinnerungen, wie eines Tages sein Vater in Danbury mehrere Blaskapellen, die jeweils unterschiedliche Märsche in ihrem jeweils eigenen Tempo spielten, aus verschiedenen Richtungen auf die Kirche zumarschieren ließ, während Vater und Sohn Ives auf dem Kirchturm das Klangchaos mit offensichtlichem Vergnügen genossen. Ganz ähnlich erwähnte Gustav Mahler auf einem Jahrmarktsbesuch angesichts der dortigen Geräuschmelange, dass daher seine Art der „Polyphonie“ stamme.

Ein weiteres wichtiges Merkmal von *The Unanswered Question* – wie von Ives' Musik allgemein – bildet die aus dem neuenglischen Transzendentalismus eines Ralph Waldo Emerson oder Henry David Thoreau hergeleitete metaphysische Grundhaltung. Von

diesem geistesgeschichtlichen Hintergrund her ist Ives' Collagetechnik auch als Versuch zu sehen, eine transzendente Einheit durch die Vielfalt der unterschiedlichsten musikalischen Idiome – seien es Kirchenlieder, Märsche, Ragtimes, Zitate klassischer Musik, hochgradig dissonante oder sogar mikrotonal gefärbte Akkordschichtungen – zu erfassen (damit bildet Ives den Gegenpol zu „Holy Minimalists“ wie etwa Arvo Pärt oder dem kürzlich verstorbenen John Tavener).

The Unanswered Question bildet in diesem Sinne eine gute Vorstudie zu Ives' visionärsten Entwürfen, der *Vierten Sinfonie* (in der Ives die „ewige Frage“ im Kopfsatz mit drei unterschiedlichen „Antworten“ in den Folgesätzen konfrontiert) und der *Universe Symphony*. Mit der utopischen Konzeption des kurzen Stückes entwarf Ives eine durchaus Mahlers *Dritter Sinfonie* verwandte, allerdings wesentlich radikaler klingende Kosmologie, so sollten etwa die unterschiedlichen Orchestergruppen von *The Unanswered Question* räumlich getrennt in einer freien Landschaft positioniert werden, die Zuhörer sollten dann nach Belieben zwischen den einzelnen Klangquellen herumwandern – Mahlers Diktum „Aber Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen“ hätte so auch von Charles Ives stammen können.

Thomas Müller

Vom Hörnerklang

Zu Schumanns *Konzertstück für vier Hörner und Orchester* op. 86

Wenn im musikalischen 19. Jahrhundert ein Komponist Töne für das Horn setzte, so wirkte in Kopf und Feder wohl immer die Erinnerung an Wolfgang Amadeus Mozart und seine Kunst, den Hörnerklang zu gestalten, bestimmend fort. Mit seinen Konzerten für das Instrument hatte Mozart gezeigt, wie man aus wenigen Naturtönen frische Jagdmotive, jedoch ebenso bezwingende Melodien in weiten Bögen formen konnte. Mozart experimentierte aber auch schon mit dem Zusammenklang der Hörner: Etwa im *Divertimento* KV 131, in der *Es-Dur-Sinfonie* KV 132 oder in der *Gran Partita* KV 361 verlangte er sogar vier davon, die freilich noch in Paare geteilt waren und nur an manchen Stellen eine Art Satzcharakter entfalteten.

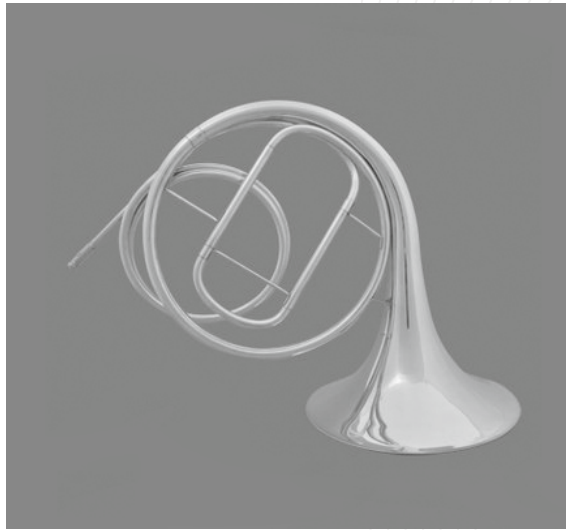
Die Entwicklung dieses neuen Hornsatzklanges geschah in der Folgezeit behutsam und war natürlich beeinflusst von der Entwicklung des Instruments selbst, also von der Erfindung der Ventile (1813) und der damit verbundenen Ausweitung der technischen (Chromatik), klanglichen und musikalischen Möglichkeiten. Noch Carl Maria von Weber schrieb in der berühmten langsamen Einleitung seiner *Freischütz*-Ouvertüre (1821) naturtonorientierte Hörnerpaare vor, er dachte dabei aber bereits in den Kategorien eines vierstimmigen Satzes aus gleichen Instrumenten. Erst Richard Wagner begann seit den 1840er Jahren in seinen Opern konsequent den Klang des Hornquartetts auszubauen – der Weg geht hierbei vom *Rienzi* (Riga 1837) bis zu den Walhall-Tubensätzen im *Rheingold* (1854).

Wie steht nun Robert Schumann in diesem Kontext? Zunächst einmal: Er liebte Mozart mit großem Herzen; die *Zauberflöte* (und damit wohl auch ihren Schöpfer) nannte er „jenes spielende selige Wunderkind, das, Licht und Freude spendend, immer wo wieder auftauchen wird trotz Nebel und Finsternis.“ Und er, der akribische Musikschaffsteller, kannte Mozarts Kunst auch in ihren Instrumentationsdetails genau (in manchen seiner Lieder imitierte Schumann sogar den Mozart-Naturton-Hörnerklang in der Klavierbegleitung, so etwa im *Waldeggespräch* aus dem Eichendorff-Liederzyklus op. 39). Dann aber: Er war ein moderner Komponist und ging mit der Zeit. Wie Wagner entwickelte er sein Verhältnis zum Horn in den 1840er Jahren entscheidend

weiter. Aus dem Jahre 1843 gibt es ein *Andante mit Variationen* op. 46 für zwei Klaviere, zwei Violoncelli und Horn, in dem – noch, möchte man sagen – Naturton- und Fanfarengesten dominieren. Zum Ende des Jahrzehnts, 1849, schrieb Schumann das *Adagio und Allegro* op. 70 für Horn und Klavier, ein Wunderwerk an damals modernen Ventilhorn-Klangeffekten.

In unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zum *Adagio und Allegro* steht das *Konzertstück für vier Hörner und Orchester* op. 86, mit dem Schumann seine Haltung zum Horn, die auch in seiner Sinfonik bisher immer zwischen Natur- und Ventilinstrument geschwankt hatte,

nun endgültig festlegte. Das *Konzertstück* ist dasjenige Werk, in dem die Idee vom Quartett-Zusammenklang der Ventilhörner erstmals eine bedeutende Gestalt gewinnt, ja, in dem die dazu vorhandenen Möglichkeiten eigentlich bereits endgültig ausgereizt werden. Mit einem gewohnten Fanfarenmotiv beginnt der erste Satz, gleich aber treten lange Melodiebögen hervor, und bald schlägt der warme Quartettklang den Hörer in seinen Bann. Der Mittelsatz ist dreiteilig angelegt: Auf eine zweistimmige melancholisch-märchenhafte Zauberwald-Musik folgt ein Abschnitt, der von frei ausschwingenden melodiosen Klängen des gesamten Hornquartetts getragen wird, bevor man erneut den Zauberwald betritt. Unmittelbar schließt der dritte Satz an, dessen ersten Teil ein kraftvolles Repetitionsmotiv bestimmt. Dieses Motiv kehrt nach einem kantablen Mittelstück bald zurück und mündet schließlich in eine effektvolle Schlusssteigerung. Das *Konzertstück* fordert den Hornisten besonders in den Ecksätzen kaum zu bewältigende Schwierigkeiten ab, so muss der Primarius etwa Tonhöhen erreichen, die selbst auf der (eine Oktave höher angelegten) Trompete schon nicht mehr zur bequemen Lage gezählt werden.



Naturhorn, Anfang 19. Jahrhundert (Nachbau)



Ventilhorn der Schumann-Zeit

Schumanns neue Denkungsweise hatte zunächst auf die Behandlung der Hörner im Orchestersatz bei den Komponisten kaum Auswirkungen. Wagner und Bruckner schrieben zwar zum Ende des Jahrhunderts hin längst nicht mehr für Hörnerpaare (wie freilich immer noch Brahms!), sondern für satt und voll klingende Quartette, aber die im *Konzertstück* erreichte Virtuosität forderten sie bei weitem nicht. Das tat erst Richard Strauss, dessen Liebe zum Horn wie bei Schumann in den kantablen Herztönen

von Mozart her empfunden war. In der virtuoson Geste schwingt sich also der Bogen vom *Konzertstück* hin zur *Sinfonia domestica* oder zum *Rosenkavalier*, wo schon im Vorspiel die vier Hörner am Geschehen hinter dem Vorhang auf die wildeste Weise beteiligt sind.

Gerhard Luber

Auf den Schultern des Riesen

Zu Johannes Brahms' *Sinfonie Nr. 1 c-moll op. 68*

Der auf Anraten von Freunden erfolgte erste Besuch bei Robert und Clara Schumann am 30. September 1853 sollte ein entscheidender Wendepunkt im Leben von Johannes Brahms werden. Der starke Eindruck, den Brahms sowohl als Persönlichkeit wie auch als Musiker hinterlassen hatte, veranlasste Robert Schumann zur Veröffentlichung eines Artikels in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, in dem er unter dem Titel *Neue Bahnen* die musikalische Öffentlichkeit auf den jungen Komponisten aufmerksam machte: „Er trug, auch im Aeußeren, alle Anzeichen an sich, die uns ankündigten: das ist ein Berufener. Am Clavier sitzend, fing er an wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Clavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte. (...) Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor.“

Für den extrem selbstkritischen Brahms erwies sich dieser Artikel allerdings als durchaus zweischneidiges Schwert, da ihn der von Schumann implizierte Weg zur Sinfonie vor große Probleme stellen sollte: Durch die inzwischen gleichsam kanonisierten Werke Beethovens war die Sinfonie zur Königsgattung der Instrumentalmusik aufgestiegen, der damit verbundene Anspruch hatte schon den von Brahms so bewunderten Franz Schubert in eine durch eine Vielzahl fragmentarischer Werke belegte kompositorische Krise gestürzt. Für einen musikhistorisch so informierten Komponisten wie Brahms, dessen Ziel außerdem die Schaffung von „dauerhafter“, vom kompositorischen Niveau den bewunderten alten Meistern ebenbürtiger Musik war (als Gegenpol zu dem von ihm konstatierten Niedergang in der Musik seiner Zeit), stellte die Komposition von Sinfonien erst recht ein Problem dar. Verschärft wurde die Problematik dadurch, dass die Vertreter der „Neudeutschen Schule“ von Beethovens *Neunter Sinfonie* den Weg zur Tondichtung Lisztscher Prägung oder zu Wagners Musikdrama hergeleitet hatten – die Komposition von Sinfonien galt in diesen Kreisen als pures Epigonentum. Da die *Neue Zeitschrift für Musik* seit 1844 von Franz Brendel, einem vehementen Parteigänger der „Neudeutschen“, herausgegeben wurde, geriet Brahms schon allein durch

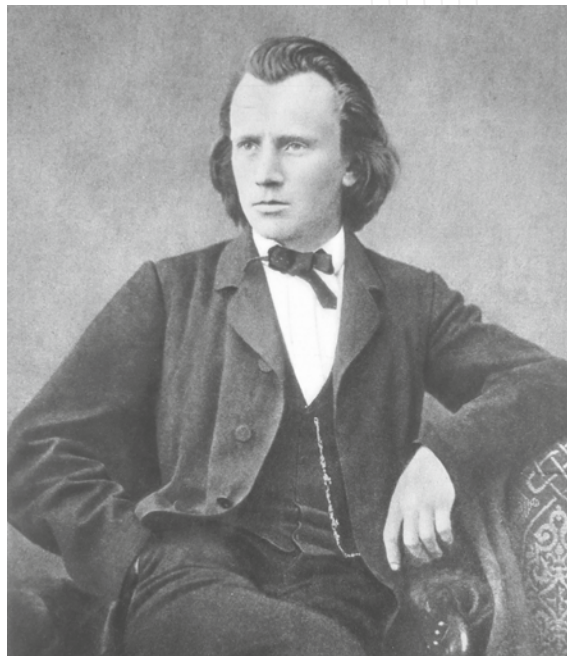
Schumanns Aufsatz mitten in den musikalischen Parteienstreit, in den er sich – trotz eindeutiger Präferenzen – eigentlich nicht hatte hineinziehen lassen wollen.

Unter diesen Umständen verwundert es nicht, dass Brahms' „Weg zur großen Symphonie“ (um eine Formulierung Franz Schuberts zu bemühen) sich als beschwerlich herausstellen sollte und letztlich mehr als zwanzig Jahre in Anspruch nahm. Der erste Versuch erfolgte 1854, als Brahms eine Sonate für zwei Klaviere in eine Sinfonie umzuarbeiten suchte (mit Unterstützung des befreundeten Komponisten Julius Otto Grimm). Jedoch überzeugte Brahms dieser Versuch weder in formaler noch instrumentatorischer Hinsicht, aus dem Werk sollte schließlich 1856/57 das *Erste Klavierkonzert* hervorgehen. In den darauffolgenden Jahren unternahm Brahms einen neuen Anlauf, als er seine ursprünglich für Oktett- oder Nonett-Besetzung konzipierte viersätzigige *Serenade D-Dur* in eine Sinfonie umwandeln wollte (eine verblüffende Parallele zu Franz Schubert, der ebenfalls ein durchaus auch serenadenhaftes Oktett als Station auf dem „Weg zur großen Symphonie“ komponiert hatte). Jedoch auch dieser Versuch missglückte, das Werk erhielt schließlich sechs Sätze und wurde weiterhin von Brahms als „Serenade“ bezeichnet – er bemerkte dazu: „...wenn man wagt, nach Beethoven Sinfonien zu schreiben, so müssen sie ganz anders aussehen!“

Den ersten Beleg über die Arbeit an dieser „ganz anderen“ Sinfonie bietet ein Brief Clara Schumanns an Joseph Joachim vom 1. Juli 1862, in dem sie über einen ihr von Brahms zugesandten Klavierentwurf eines Sinfonie-Kopfsatzes berichtet, bei dem es sich anscheinend um eine frühe Fassung des Eröffnungssatzes der *Ersten Sinfonie* handelt, noch ohne die spätere langsame Einleitung (in dem Brief ist als Notenbeispiel der Beginn des Klavierentwurfs enthalten, der in etwa dem Anfang des Allegro-Hauptsatzes in der endgültigen Fassung entspricht). Brahms brach die Arbeit an der Sinfonie allerdings wieder ab und reagierte entweder ablehnend oder gar nicht auf die immer drängenderen Anfragen seiner Freunde bezüglich des Werks. Der Musikwissenschaftler Giselher Schubert vermutet, Brahms habe „noch keine Konzeption für die Gesamtform, für eine zyklisch sinnvolle Satzfolge gefunden.“ Da Brahms im Alter

seine Kompositionsentwürfe rigoros vernichtete, gibt es keinerlei Anhaltspunkte, ob er sich in den darauffolgenden Jahren überhaupt mit der Sinfonie beschäftigte. Dem Dirigenten Hermann Levi gegenüber klagte er: „Ich werde nie eine Sinfonie komponieren! Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen (sc. Beethoven) hinter sich marschieren hört.“ Der 1868 als musikalischer Geburtstagsgruß an Clara Schumann übermittelte Alphornruf, textiert mit „Hoch auf'm Berg, tief im Thal, grüß ich dich viel tausendmal“ nimmt zwar den Hornruf aus dem Finalsatz der Sinfonie vorweg, war aber zu diesem Zeitpunkt wohl noch nicht für dieses Werk vorgesehen.

Erst 1876 nimmt Brahms endgültig die Arbeit an seiner *Ersten Sinfonie* wieder auf. In der Zwischenzeit hatte er in den *Haydn-Variationen* und Werken für Chor und Orchester wie dem *Deutschen Requiem*, der *Altrhapsodie* oder dem *Schicksalslied* seine instrumentatorischen Kenntnisse vervollkommen, und nach der Veröffentlichung seiner beiden ersten Streichquartette im Jahr 1873 fühlte er sich wohl endgültig der zyklischen instrumentalen Großform der Sinfonie gewachsen. Das Werk entstand 1876 dann größtenteils während eines Sommeraufenthalts auf Rügen und wurde im September in Lichtenthal bei Baden-Baden vollendet, so dass Brahms seinem Verleger Fritz Simrock am 5. Oktober endlich die sehnsüchtig erwartete Mitteilung machen konnte: „An den Wissower Klinken ist eine schöne Symphonie hängengeblieben.“ Ihre endgültige Gestalt hatte die *Erste Sinfonie* allerdings noch immer nicht erreicht: Vor der Uraufführung am 4. November 1876 in Karlsruhe hatte Brahms den



Johannes Brahms (1866)



Johannes Brahms (ca. 1883)

dritten Satz gekürzt, dies jedoch auf Anraten des Dirigenten Otto Dessoff wieder rückgängig gemacht. Nach drei Aufführungen der Sinfonie in England 1877 überarbeitete Brahms den zweiten Satz nochmals grundlegend. Aus der ursprünglichen fünfteiligen Anlage mit Coda, die wegen ihrer Kurzgliedrigkeit in Brahms' Freundeskreis kritisiert wurde, entstand die heute bekannte dreiteilige Form mit Coda, die nun sogar 32 Takte länger ist als die ursprüngliche Fassung. Erst 1948 wurde man durch die Auswertung der Programmhefte zu den ersten englischen Aufführungen auf die Existenz der früheren Fassung des Andante sostenuto aufmerksam, 1981 wurden schließlich für die Wiener Erstaufführung zusätzlich angefertigte Streicherstimmen im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde gefunden, die das Andante in

seiner ursprünglichen Version enthielten. Aus diesen Stimmen wurde eine Rekonstruktion der Urfassung dieses Satzes erstellt, die inzwischen auch in Einspielungen erhältlich ist (etwa durch das Gewandhausorchester unter Riccardo Chailly).

Brahms' *Erste Sinfonie* wurde seit den ersten Aufführungen lange Zeit – sei es positiv oder negativ – eher einseitig unter dem Aspekt der Beethoven-Nachfolge betrachtet, man denke nur an Hans von Bülow's Etikettierung des Werks als „Beethovens Zehnte“. Bezüge zu Werken Beethovens bestehen durchaus, etwa zur *Fünften Sinfonie* in der Tonart, in der „Durch Nacht zum Licht“-Dramaturgie und in dem Auftauchen des „Schicksalsrhythmus“ in seiner triolischen Form im Kopfsatz, zur *Pastorale* durch die Einbeziehung eines „Alphornthemas“ im Finale, zur *Neunten Sinfonie* durch die dem Freudenthema sehr ähnliche Gestalt des Finale-Hauptthemas (darauf angesprochen,

meinte Brahms lapidar: „Jawohl, und noch merkwürdiger, dass das jeder Esel gleich hört“). An das Brahms'sche Finalthema erinnern interessanterweise das eröffnende Hornthema und das Marschthema im Kopfsatz von Gustav Mahlers 1896 vollendeter *Dritter Sinfonie* (Mahler hatte während der Arbeit an diesem Werk in Steinbach am Attersee mehrmals Brahms in dessen Sommerresidenz im nahen Bad Ischl besucht, es dürfte sich also um einen bewussten Anklang handeln).

Brahms' individuelle, über Beethoven hinausgehende Gestaltungsweise rückte erst allmählich ins Bewusstsein. Am auffälligsten erschien zunächst die starke Gewichtung der Ecksätze auf Kosten der Binnensätze (sowohl der Kopfsatz als auch der Finalsatz der *Ersten Sinfonie* weisen eine längere zeitliche Dauer auf als die Mittelsätze zusammen genommen). Weder schreibt Brahms ein ausgedehntes Adagio, noch bezieht er sich auf den Scherzo-Typus Beethovens, der dritte Satz trägt eher entspannt-intermezzoartige Züge. Die Gestaltung der Binnensätze wurde auch in Brahms' Freundeskreis kritisiert, so schienen sie etwa Hermann Levi „doch eher in eine Serenade oder Suite zu passen als in eine sonst so groß angelegte Sinfonie.“ Weit über Beethoven hinaus jedoch geht Brahms in der polyphonen Dichte des musikalischen Satzes, die mit ihrer starken Gewichtung von Bass und Mittelstimmen auch zum typischen abgedunkelten Klangbild der Brahms'schen Orchesterwerke beiträgt. Diese sonst eher der Kammermusik zugesprochene satztechnische Dichte unter weitgehendem Verzicht auf schlagkräftige „Al fresco“-Wirkungen entspricht wohl dem introvertierten Naturell des Komponisten: Brahms' Sinfonien sind nicht mehr „Volksreden an die Menschheit“ wie bei Beethoven. Zukunftsweisend wurde Brahms schließlich, wie Arnold Schönberg erkannte, durch sein Prinzip der alle Satzteile ergreifenden, auf andauernder variativer Umformung weniger Kernmotive beruhenden thematischen Arbeit, als deren Konsequenz die Durchführung als angestammter Ort der Themenverarbeitung an Bedeutung verliert – ein Prinzip, das schon in der *Ersten Sinfonie* ausgebildet ist und in den nachfolgenden Werken noch verfeinert wird.

Die Solisten



Peter Müsseler studierte an der Universität der Künste Berlin in der Klasse von Prof. Christian-Friedrich Dallmann. Nach mehreren ersten Preisen beim Bundeswettbewerb Jugend musiziert errang er zahlreiche weitere Auszeichnungen, zuletzt 2011 bei der International Performers Competition in Brno und 2012 beim Internationalen Instrumentalwettbewerb Markneukirchen. Müsseler spielte bereits mit renommierten Orchestern wie dem Gustav Mahler Jugendorchester oder der Jungen Deutschen Philharmonie. Hinzu kommen regelmäßige Auftritte mit dem Berliner Konzerthausorchester und dem Mahler Chamber Orchestra sowie ein Engagement beim Pacific Music Festival in Sapporo. In der Saison 2012/2013 war er stellvertretender Solohornist bei den Bamberger Symphonikern.



Roxane Boivin studierte am Conservatoire de Musique in Québec bei Guy Carmichael. Zahlreiche Meisterkurse und Orchesterprojekte führten sie über Kanada hinaus in die USA, nach Frankreich und Deutschland. Sie arbeitete mit renommierten Künstlern wie Hermann Baumann, Barry Tuckwell oder Dale Clevenger zusammen. Bei regelmäßigen Solo- und Kammermusikauftritten ist sie mit den bedeutenden Repertoirestücken für ihr Instrument zu hören. Ihr weiter musikalischer Horizont lässt sie aber auch im Blechbläsersolistenquintett Savoir Cuivre oder bei Projekten wie dem Wunderhorn-Liederkreis von Anno Schreier am Mainfranken-Theater Würzburg mitwirken. Daneben arbeitet sie u.a. mit den Münchner Bachsolisten oder mit dem Nouvel Ensemble Moderne.

Martin Krebs studierte Horn an der Musikhochschule Frankfurt bei Marie-Luise Neunecker und am Würzburger Konservatorium bei Ulrich Michel. Darüber hinaus studierte er an den Universitäten Frankfurt und Würzburg Germanistik, Geschichte, Geografie und Sozialkunde. Seit 1994 ist er als Gymnasiallehrer tätig, zunächst in Bad Königshofen, seit 2003 am Celtis-Gymnasium in Schweinfurt. Martin Krebs betreibt eine weit gefächerte Konzerttätigkeit im Orchester, in verschiedenen Kammermusikensembles und als Solist. Konzertreisen führten ihn u.a. nach Spanien, Portugal, Italien, Belgien, Rumänien und Japan. Daneben ist er an der Edition einer Hornquartett-Sammlung aus dem 19. Jahrhundert beteiligt und hat eine CD mit Hornmusik der Münchner Romantik eingespielt.



Isabel Schmitt studierte Orchestermusik mit dem Hauptfach Horn an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt/Main und an der Royal Academy of Music in London. Nach ihrem Studium war sie zunächst als Hornistin im Orchester des Staatstheaters Darmstadt beschäftigt und hatte in den Jahren 2003 bis 2009 die Stelle der stellvertretenden Solohornistin im Philharmonischen Orchester der Stadt Würzburg inne. Seit dem Wintersemester 2008/2009 ist sie Lehrbeauftragte für Horn an der Musikhochschule Würzburg. Isabel Schmitt spielt neben ihrer Tätigkeit an der Hochschule in einigen Kammermusik-Ensembles, so etwa zusammen mit der Pianistin Tamara Sverdlova im Duo Copido. Auch arbeitet sie als Jurorin in verschiedenen Musikwettbewerben.



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

Dragos Cocora

Sigrid Daum

Helga Eisentraut

Martin Heitmann

Eva Kiefer

Hedwig Meyer

Christine von Poser

Elisabeth Renner

Eva Sahr

» **Violine 2**

Rolf Wagemann, Stimmführer

Karin Bischoff

Dietrich Geuder

Katja Kraus

Elisabeth Marzahn

Martin Morgenstern

Julia Paul

Eduard Pöpperl

Tatjana Puschkina

Gerhard Roß

Judith Sauer

Sabine Schramm

Henrike Zellmann

Nora Zieschang

» **Viola**

Ulrich Moll, Stimmführer

Susanne Bauer-Rösch

Andrea Emmert

Maria Groß

Regine Heinz

Katharina Leniger

Reinhold Loho

Barbara Moll

Martina Respondek

Johannes Wienand

Johanna Wolpold

» **Violoncello**

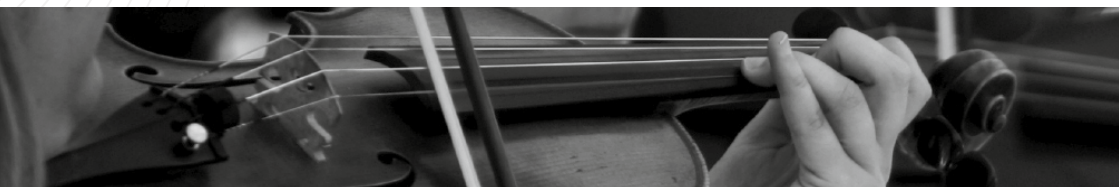
Alexa Roth, Stimmführerin

Claudia Dunkelberg

Lorenz Fuchs

Clara Jochum

Stefan Kautzsch



Johannes Loudwin
Elisabeth Lubert
Christoph Mansky
Joachim Pflaum
Hans-Werner Schöpfner

» **Kontrabass**

Andi Weichmann, Stimmführer
Juliane Erdinger
Ulrich Giebelhausen
Stefan Klose
Guido Pronath

» **Flöte**

Almuth Feser
Mechtild Kohler-Röckl
Christina Mackenroth

» **Oboe**

Markus Erdinger
Christine Meesmann

» **Klarinette**

Helmut Kennerknecht
Axel Weihprecht

» **Fagott**

Friedemann Wolpold
Lukas Deutscher
Hansjörg Pfefferkorn, Kontrafagott

» **Horn**

Tobias Maiwald
Hans-Berthold Böll
Bernhard Mahlmeister
Gerhard Lubert

» **Trompete**

Hans Molitor
Johann Wolpold

» **Posaune**

Norbert Daum
Alexander Daum
Harald Kullmann, Bassposaune

» **Tuba**

Bernhard Hofmann

» **Pauken/Schlagwerk**

Dominik Lemmerich
Leif Hommers
Stephanie Carr-Lemmerich



Mit Feuer nach Riga

Das Sinfonieorchester Con Brio auf Geburtstags-Konzertreise

Riga, die baltische Metropole, kann sich mit Recht und mit Stolz als Kulturhauptstadt Europas 2014 fühlen: Ein gewaltiger europäischer Strom, die Daugava (Düna), durchfließt sie; mindestens vier europäische Sprachen – lettisch, russisch, englisch und deutsch – hört man in den Straßen; überall trifft man junge Leute aus aller Herren Länder; und auch das große Alte triumphiert – spätestens dann, wenn man die herrlichen gotischen Kirchen der Stadt betritt und dabei erkennt, wie sehr man in diesen Räumen des Glaubens und des Lichts mit Paris, London, Köln, Sevilla oder Mailand verbunden ist.

Nach Riga ging die Reise des Sinfonieorchesters Con Brio im 25. Jahr seines Bestehens. In der Musikakademie der Stadt gab das Orchester zusammen mit dem lettischen Chor *Sola* ein Konzert – mit modernen Chorwerken junger lettischer Komponisten im ersten Teil und mit Antonin Dvoráks *8. Sinfonie* in G-Dur nach der Pause. Zum Höhepunkt des Abends wurden die beiden Werke, in denen Chor und Orchester zusammenwirkten: Gemeinsam gestalteten die Musiker Johann Strauss' Walzerfolge *An der schönen blauen Donau* und den Summchor aus Giacomo Puccinis Oper *Madame Butterfly*. Italien, Österreich und Böhmen auf Fränkisch an der Düna – eine wahrhaft europäisches Geburtstagsfest!



ijā



plkst. 19.00

JĀZEPA VĪTOLA
LATVIJAS MŪZIKAS AKADEMIJAS
LIELAJĀ ZĀLĒ

koncerts
"TAURINDEJA"

PIEDALĪSIES:

LKA jauktais koris "**Sōla**"

/mākslinieciskais vadītājs Kaspars Ādamsons/

n simfoniskais orķestris "**Con Brio**"
no Vircburgas (Vācija)

mākslinieciskais vadītājs Gerts Fēzers /*Gert Feser*//

PROGRAMMĀ:

M. Brauns, P. Butāns, A. Dvoržāks, A. Dzenītis,
yskis, S. Mence, R. Pauls, Dž. Pučīni, I. Ramiņš, J. Štrauss

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 2014/2015**
beginnen am 7. Oktober 2014.
Kommen Sie und probieren Sie unverbindlich mit!
- » **Unser nächstes Konzert in Würzburg:**
7. Februar 2014 um 20 Uhr, Musikhochschule
- » **Voraussichtliches Programm:**
Edward Elgar, Cellokonzert (Solistin: Cornelia Emmert)
Dmitri Schostakowitsch, Sinfonie Nr. 9

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)

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

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

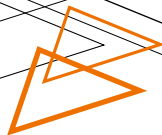
Mit freundlicher Unterstützung:

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

