

con Brio

Gert Feser

Olivier Messiaen

Les Offrandes oubliées

Joseph Haydn

Sinfonie Es-Dur

„Der Philosoph“

Richard Strauss

Also sprach Zarathustra

Winter 2018

Sinfoniekonzert

con Brio

Sinfonieorchester

Olivier Messiaen (1908 – 1992)

Les Offrandes oubliées. Méditation symphonique (1930)

Presque lent –
Vif –
Modéré. Lent

Joseph Haydn (1732 – 1809)

Sinfonie Nr. 22 in Es-Dur „Der Philosoph“ Hob. I:22

Adagio
Presto
Menuetto – Trio
Finale: Presto

Richard Strauss (1864 – 1949)

Also sprach Zarathustra. Sinfonische Dichtung op. 30

Introduktion –
Von den Hinterweltlern –
Von der großen Sehnsucht –
Von den Freuden und Leidenschaften –
Das Grablied –
Von der Wissenschaft –
Der Genesende –
Das Tanzlied –
Nachwandlerlied –
Epilog

Leitung: Gert Feser

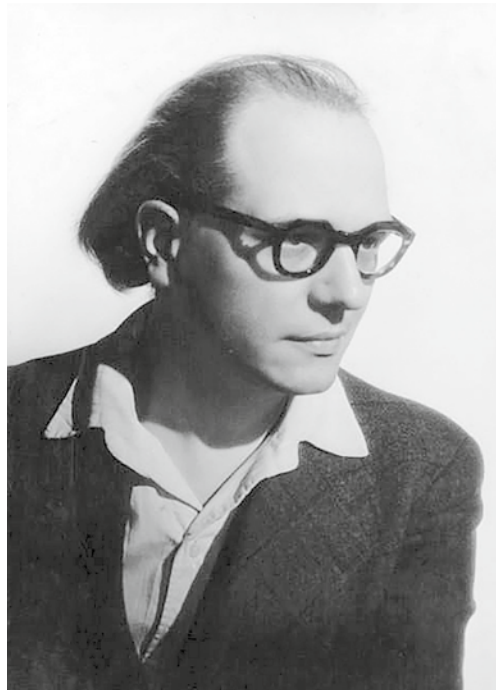
Die Farben des Glaubens

Zu Olivier Messiaens *Les Offrandes oubliées*

Einen Komponisten, der wie Olivier Messiaen die Farben des himmlischen Jerusalem oder Meditationen über das Jenseits zum Thema von großdimensionierten Orchesterwerken macht, hätte der Nietzscheaner Richard Strauss sicher ebenfalls zu den in seiner Tondichtung *Also sprach Zarathustra* porträtierten „Hinterweltlern“ gerechnet. Der starke katholische Glaube bildete eine der Grundkonstanten in Messiaens Leben und prägte auch seine Orchestermusik entscheidend, von *Les Offrandes oubliées* aus dem Jahre 1930 bis zum zwischen 1987 und 1991 entstandenen *Éclairs sur l'au-delà*.

Messiaen entstammte einer literarisch gebildeten Familie, sein Vater war Englischprofessor, seine schon 1927 verstorbene Mutter Dichterin. Die musikalische Begabung zeigte sich früh, die Musik von Debussy, Ravel und Strawinsky (vor allem dessen *Sacre du Printemps*) sollten einen prägenden Einfluss auf seine Entwicklung haben. Im Alter von nur elf Jahren wurde er 1919 Schüler am Pariser Conservatoire, einer der renommiertesten, aber auch durch ihr konservatives Profil berüchtigten musikalischen Lehranstalten Europas. Für Messiaens Entwicklung dagegen erwies sich die bis 1930 andauernde Lehrzeit am Conservatoire als durchaus fruchtbar (so studierte er unter anderem Orgel bei Marcel Dupré und Komposition bei Paul Dukas). Messiaen kam zu dieser Zeit auch in Berührung mit altgriechischer Metrik und dem rhythmischen System Altindiens, was seine schon durch die Musik Strawinskys genährte Vorliebe für irreguläre Rhythmen weiter vertiefte. Von 1941 bis 1978 sollte Messiaen dann selbst als Lehrer am Conservatoire wirken, zuerst für Harmonielehre, dann ab 1947 für musikalische Analyse, später für Komposition. Da er auf die Individualität seiner Schüler einging und diesen kein System überstülpte, prägte er so unterschiedliche Komponistenpersönlichkeiten wie Pierre Boulez, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen oder Gérard Grisey.

Bei *Les Offrandes oubliées* (die vergessenen Opfergaben), entstanden 1930 unmittelbar nach Abschluss seines Studiums, handelt es sich um Messiaens erstes von ihm selbst als gültig erachtetes Orchesterwerk. Die Uraufführung des Stücks fand



Oliver Messiaen (1930)

am 19. Februar 1931 in Paris stand, die Originalität der Musiksprache wurde von der Musikkritik positiv aufgenommen. Der Komponist bezeichnete das dreiteilige Werk als „Méditation symphonique“. Der extrem langsame Eröffnungsteil „La Croix“ (Das Kreuz) handelt von dem – von den Menschen vergessenen – Opfertod Jesu, der schnelle, aggressive Mittelteil „La Péché“ (Die Sünde) von der vom „Wahnsinn und Giftzahn der Schlange“ getriebenen Menschheit. Der Schlussteil,

noch langsamer als der Eröffnungsteil und im Ausdruck von „großem Erbarmen und großer Liebe“ zu spielen, ist mit „L'Eucharistie“ (Das Abendmahl) betitelt und handelt von der (ebenfalls in Vergessenheit geratenen) Barmherzigkeit Gottes, wie sie im Abendmahl symbolisiert ist.

Als konstituierende Elemente seiner Musiksprache bezeichnete Messiaen Farbe, Rhythmus, Vogelgesang und christlichen Glauben. Der (von Messiaen später in aller Welt akribisch aufgezeichnete und dann musikalisch nutzbar gemachte) Vogelgesang ist zwar in *Les Offrandes oubliées* noch nicht erkennbar, in sonstiger Hinsicht allerdings ist Messiaens Personalstil schon deutlich zu hören: Die christliche Thematik ist auch musikalisch präsent durch ein Kreuzmotiv. Solche Motive begegnen spätestens

seit der Barockmusik, und auch der zweite große katholische Mystiker der Musikgeschichte, Anton Bruckner, hat sich gern solcher musikalischen Symbolik bedient, etwa in seiner Messe in d-moll oder im Adagio seiner neunten Sinfonie. Messiaen exponiert sein Kreuzsymbol im Eröffnungsteil zuerst in den ersten Violinen, in den tiefen Streichern und Fagotten bildet es dann die Überleitung zum schnellen Mittelteil. Auch dort begegnet uns das Kreuzmotiv, die erste Trompete schmettert es mehrmals im Fortissimo gegen das nur Forte spielende restliche Orchester (als Erinnerung an Jesu Kreuzestod als Erlösung von den Sünden?). Der Schlussteil schließlich wird vom Kreuzmotiv (mit verschiedenen Varianten) entscheidend geprägt.

Rhythmische Variabilität bestimmt *Les Offrandes oubliées* gleich von Beginn des Stückes durch andauernde Taktwechsel mit vielerlei irregulären Taktarten wie 10/8, 11/8, 5/4 oder auch irregulären Unterteilungen des Takts. Besonders im Mittelteil des Werks wird in manchen rhythmischen Brutalitäten der Einfluss von Strawinskys *Sacre* deutlich. Im langsamen Schlussteil „beruhigt“ sich interessanterweise auch der Rhythmus und die Musik fließt in sehr ruhigem 4/4-Takt dahin. Wodurch *Les Offrandes oubliées* jedoch am meisten beeindruckt – und auch sofort als ein Werk Messiaens erkennbar wird – ist die enorme Farbigkeit der Klangsprache (wobei „Farbigkeit“ bei einem Synästhetiker wie Messiaen, der bestimmte Akkorde immer mit bestimmten Farben verknüpfte, durchaus wörtlich genommen werden kann!).

Die Orchestration ist dabei zwar farbig, aber vergleichsweise konservativ gehalten. Messiaen schreibt hier ein für die Entstehungszeit relativ „normales“ Instrumentarium vor (3 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 3 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Große Trommel, Becken, Triangel, Streicher). In späteren Jahren sind die Orchesterbesetzungen bei Messiaen sehr individuell, und vor allem der Schlagzeugapparat wird, unter dem Eindruck der balinesischen Gamelan-Musik, erweitert zu einem ganzen Arsenal an Trommeln, Stabspielen, Gongs, Tamtams und Glocken. Hier dagegen verwendet er einen recht kleinen Schlagzeugap-

Aus der Experimentierwerkstatt

Zur *Sinfonie Nr. 22 „Der Philosoph“* von Joseph Haydn

parat und beschränkt sich auf die Instrumente der schon von den Wiener Klassikern verwendeten „türkischen Musik“. Die Farbigkeit der Musik beruht hauptsächlich auf ihren neuartigen Akkordmixturen (Messiaen verlässt dabei nicht den Rahmen der Tonalität und verwendet durchaus noch Dur- und Molldreiklänge zu einem Zeitpunkt, wo so manche seiner Schüler diese scheuen wie der Teufel das Weihwasser). Besonders zum Tragen kommen diese Klangmixturen im Schlussteil, in dem nur noch die ersten Violinen sowie vier solistische zweite Violinen und fünf solistische Bratschen beteiligt sind. Das Ergebnis ist ein ätherisches Klangbild, wie es geradezu zu einem Markenzeichen Messiaens wurde und noch in seinem letzten Orchesterwerk *Éclairs sur l'au-delà* zu hören ist.

Thomas Müller

Joseph Haydn kann zwar nicht als Erfinder der Sinfonie gelten – die Gattung wurde um die Mitte des 18. Jahrhunderts, ausgehend von der dreiteiligen italienischen Opern-Sinfonia, in verschiedenen Musikzentren in Europa gepflegt und weiterentwickelt, etwa in Paris, Wien und Mannheim. Ihm kommt aber unzweifelhaft das Verdienst zu, die Entwicklung der Sinfonie von bescheidenen Anfängen zu einer Form von höchstem künstlerischen Anspruch vorangetrieben und geprägt zu haben wie keiner seiner Zeitgenossen (erst sein zeitweiliger Schüler Ludwig van Beethoven sollte ihn später in dieser Hinsicht noch übertreffen). Als durchaus förderlich erwies sich dabei, dass er in der Hauptsache abseits der musikalischen Zentren tätig war: Ab 1757 wirkte Haydn als Musikdirektor beim Grafen Morzin, im Sommer auf dessen Landsitz in Lukavec bei Pilsen, im Winter dann allerdings doch in Wien in der dortigen Morzinschen Residenz.



Haydn-Porträt von Ludwig Guttenbrunn (1770)

In dieser Zeit entstanden auch Haydns erste Sinfonien. Nach Auflösung der Morzinschen Hofkapelle 1760 verpflichtete Paul Anton von Esterházy Haydn als Vizekapellmeister nach Eisenstadt. Nach Paul Antons Tod 1762 übernahm dessen noch stärker musikbegeisterter Bruder Nikolaus die Amtsgeschäfte. In dessen Ägide erfolgte der Umzug in die neuerbaute Residenz Esterháza südöstlich des Neusiedler Sees. 1766 starb schließlich der bisherige Kapellmeisters Gregor Josef Werner, Haydn wurde zu dessen Nachfolger ernannt.

Die relative Isolation in der musikalischen Provinz wusste Haydn für sich zu nutzen: Der zeitlebens neugierige und wissensdurstige Komponist war zwar durchaus über die aktuellen Musikströmungen informiert, musste sich in der Provinz aber keinerlei



Schloss Esterháza, Konzertsaal

Moden unterwerfen und konnte die leistungsfähige Esterházy'sche Hofkapelle als „Experimentierwerkstatt“ nutzen, wie er als alter Mann seinem ersten Biographen Georg August Griesinger schilderte: „Mein Fürst war mit allen meine Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beyfall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt, und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so musste ich original werden.“ Haydn forcierte die Entwicklung der Sinfonie also einerseits, indem er durch die Reaktionen des Publikums die Wirkung der Musik in der Praxis überprüfen konnte, andererseits erweiterte er durch „gewagte“ Aspekte den musikalischen Horizont seiner Zuhörer und machte Sie aufnahmebereiter für anspruchsvolle Musik.

Die *Sinfonie Es-Dur* Hob. I:22 entstand im Jahr 1764 und fällt sofort durch die Verwendung von zwei Englischhörnern anstelle der übliche Oboen und Flöten auf. Haydn hatte allerdings einige Jahre vorher in seinem *Divertimento F-Dur* Hob. II:16 schon einmal mit einer ähnlichen Besetzung experimentiert, dort verwendete er je zwei Eng-

lischhörner, Hörner, Fagotte und Violinen. Ebenfalls auffällig an der *Es-Dur-Sinfonie* ist, dass der langsame Satz an erster Stelle steht. Diese wahrscheinlich von der barocken „Sonata da chiesa“ herrührende Praxis hatte Haydn in seinen frühen Sinfonien mehrmals aufgegriffen, unter anderem in der ebenfalls 1764 entstandenen *Sinfonie A-Dur* Hob. I:21. In diesem Zusammenhang sollte allerdings erwähnt werden, dass in den 1760er Jahren die Satzreihenfolge noch nicht normiert war, es gab die dreisätzig Form der italienischen Opern-Sinfonia, ja sogar dreisätzig Typen mit einem Menuett als Finale und auch schon die später zur Norm gewordene viersätzig Anlage mit einem Menuett an dritter Stelle.

Die *Es-Dur-Sinfonie* kursierte seit den 1770er Jahren, als sich Haydns Ruf in Europa mehr und mehr verbreitete, in vielerlei Abschriften. Der Beiname „Der Philosoph“ stammt nicht vom Komponisten selbst, sondern aus einem in Modena befindlichen und wahrscheinlich 1780 in Wien angefertigten Stimmensatz. Bei all diesen Abschriften wurden allerdings, entgegen Haydns Intention, die Englischhörner durch Oboen oder Flöten ersetzt, wobei das Werk natürlich viel von seinem speziellen Charakter verlor. Regelrecht entstellt wurde die Sinfonie in einem in Paris 1773 erschienenen Druck, wo – neben der anscheinend obligatorischen – Uminstrumentierung aus Haydns Original der langsame Kopfsatz und das an dritter Stelle stehende Menuett wegfelen und nur der zweite und vierte Satz Verwendung fanden, in die ein neuer, eventuell noch nicht einmal von Haydn selbst stammender langsamer Mittelsatz eingefügt wurde.

Das „philosophische Element“ der *Es-Dur Sinfonie* sahen Haydns Zeitgenossen wohl vor allem im langsamen Kopfsatz verkörpert, der durch eine recht archaisch wirkende Klanglichkeit auffällt: Englischhörner und Hörner intonieren über einem geradezu barocken „walking bass“ der Streicher eine Art cantus firmus – der große Haydnforscher Howard Chandler Robbins Landon vermutet, dass Haydn dabei sogar auf eine (allerdings bis jetzt noch nicht identifizierte) Chormelodie zurückgegriffen hat.

Symphonischer Optimismus

Zur Tondichtung *Also sprach Zarathustra* von Richard Strauss

Die mit Dämpfer spielenden Violinen lösen sich im Verlauf des Satzes immer wieder von der Bassstimme mit einem kontrapunktischen, von Vorhaltdissonanzen geprägten Gewebe, das stark an die Musik Arcangelo Corellis erinnert. Interessant zu erwähnen ist, dass, wie Abschriften von Haydn-Sinfonien im Stift Göttingen mit darin befindlichen Aufführungsdaten belegen, zumindest die langsamen Sätze dieser Werke auch im kirchlichen Rahmen Verwendung fanden, der Kopfsatz der *Es-Dur-Sinfonie* wäre mit seiner geradezu sakralen Aura zu diesem Zweck jedenfalls hervorragend geeignet. Die folgenden drei Sätze sind von konventionellerer Faktur als das Eröffnungs-Adagio, doch auch diese heben sich durch mancherlei Feinheiten (etwa Ansätze zu motivisch-thematischer Durchführungsarbeit oder überraschende Modulationen in der Jagdmusik des Finales) deutlich vom Gros der damaligen Sinfonieproduktion ab.

Thomas Müller

Friedrich Nietzsches Schrift *Also sprach Zarathustra* wurde in den Jahren 1883 bis 1885 in vier aufeinanderfolgenden Teilen veröffentlicht. Das Werk ist in erster Linie eine Abrechnung mit der Religion: In fast jedem Kapitel wird in immer neuen hymnischen Formulierungen der Tod Gottes vermeldet und das Bild eines neuen, von Glaubenszwängen freien Menschen gezeichnet – eines „Übermenschen“, der mit unbeschränktem Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten eine „stetige Umwertung alles Lebendigen zu immer Höherem“ (Vera Baur) bewerkstelligen kann.

Mit diesen Gedankengängen kam der achtundzwanzigjährige Richard Strauss während eines Kuraufenthalts im Süden in Berührung. Jahre später erinnerte er sich in einem Aufsatz an die einschneidende Begegnung: „Als ich in Ägypten mit Niet-

zsches Werken bekannt geworden, dessen Polemik gegen die christliche Religion mir besonders aus dem Herzen gesprochen war, wurde ich in meiner seit dem fünfzehnten Jahre unbewußten Antipathie gegen diese Religion, die den Gläubigen von der eigenen Verantwortung für sein Tun und Lassen (durch die Beichte) befreit, bestärkt und begründet.“ Nietzsches *Zarathustra* lieferte dem jungen Strauss also geistige Waffen gegen das Christentum, aber ebenso sehr gegen die verhasste bürgerliche Lebenswelt, mit der er als Kapellmeister in München und Weimar zu tun hatte, gegen die „Bierphilister“, von denen er sich unverstanden und in seiner künstlerischen Entfaltung behindert sah. Nicht von ungefähr lagen in der Zeit der Südländreise die Wurzeln zweier Strauss'scher Protestwerke – des *Till Eulenspiegel* und eben der Tondichtung *Also sprach Zarathustra*.



Edvard Munch: Friedrich Nietzsche (1906)

Nun darf man freilich nicht erwarten, dass aus dem Komponisten plötzlich ein Philosoph geworden wäre. Mitnichten setzt Strauss im *Zarathustra* Nietzsches Gedankengebäude in genauer musikalischer Entsprechung in Töne. Schon der ursprünglich vorgesehene Untertitel des Werkes – „Symphonischer Optimismus in Fin-de-siècle-Form, dem 20. Jahrhundert gewidmet“ – zeigt in seiner witzigen, an Straussens Skatrunden gemahnenden Diktion einen beträchtlichen Abstand zu dem schweren, pathetischen Ton der Schrift Nietzsches. Und dessen Titelzusatz – „Ein Buch für Alle und Keinen“ – mag dem publikumsfreundigen Strauss ganz und gar nicht entsprechen haben.

Die Musik des *Zarathustra* ist also von den Gedanken des Philosophen allenfalls punktuell angeregt. So steigt Nietzsches Zarathustra im Anfangskapitel in der Morgendämmerung von der Bergeshöhe wie ein Prophet herab zu den Menschen – Strauss entnimmt dem Text für seine **Introduktion** lediglich das allmähliche Erscheinen der Sonne und formt daraus die bekannte strahlende Prachtmusik, die so publikumswirksam ist, dass sie längst als Film- und Werbesound Verwendung findet.

Auch die folgende Passage **Von den Hinterweltlern**, ein ausladendes, vielfach geteiltes Streicherbad in As-Dur, „mit Andacht“ vorzutragen, entspricht dem zugrunde liegenden Text recht wenig. Einer der Zentralsätze dort lautet schließlich: „Einen neuen Stolz lehrte mich mein Ich, den lehre ich die Menschen: nicht mehr den Kopf in den Sand der himmlischen Dinge zu stecken, sondern frei ihn zu tragen, einen Erden-Kopf, der der Erde Sinn schafft!“ Im nächsten Abschnitt **Von der großen Sehnsucht** gleichen sich Text und Musik eher. Nietzsche lässt hier einen „Sturm, welcher Geist heißt“, „über deine wogende See“ blasen – dafür findet Strauss eine virtuose Aufwärtsfigur, die er in fantasievoller Durchführungsarbeit mit Themenpartikeln des Hinterweltler-Teils in Verbindung bringt und in den Fortgang hinein steigert.

Von den Freuden und Leidenschaften bringt ein neues charakteristisches Hornthema und schließlich ein Motiv, das einen weiten, über eine Dezime reichenden Auf-

wärtsgestus mit einer fallenden Gebärde verknüpft und sicherlich „Leidenschaft“ anzeigt – ob aber im Sinne Nietzsches, der in seinem entsprechenden Kapitel die Transformation von „bösen Leidenschaften“ in „Tugenden und Freudenschaften“ beschreibt, mag dahingestellt bleiben. Am Ende der Passage tritt übrigens erstmals in den Posaunen eine markante Figur hervor, die später als „Ekel-Motiv“ noch große Bedeutung erlangen wird. Im folgenden **Grablied** werden die „Freuden und Leidenschaften“ nach Moll transferiert und auf das Fallen beschränkt, bevor in dem Abschnitt **Von der Wissenschaft** eine kunstvoll gebaute, aber sperrige Fuge hervortritt, die jedoch bald einem süßen Zwischenspiel der Geigen und einem heiteren, mit Punktierungselementen fast lustig disponierten Thema Platz macht, um am Ende doch noch einmal in fugenartige Imitationen zu geraten – mit dem markanten Posaunenthema nämlich, das nun allerdings in leichten Holzbläserfarben zutage tritt.



Strauss-Portrait von Max Liebermann (1918)

Als Zentrum des gesamten Werkes wird von den Exegeten vielfach der nun folgende Teil angesehen: **Der Genesende** steuert mit dem Themenmaterial aus der Wissenschaftsfuge – übrigens ganz nach Nietzsches Text – zunächst auf seinen Zusammenbruch zu (von Strauss mit der Wiederkehr der Sonnenaufgangs-Tonfolge gestaltet), um dann, nach einer Generalpause, über das „Ekel-Thema“ (in den tiefen Holz- und Blechbläsern) und die berühmte „Hahnenschrei-Episode“ (mit dem charakteristischen Trompetenruf)

in die Gefilde des heiteren Punktierungsthemas und schließlich zu wilden, von übermäßigen Läufen und Sprüngen gekennzeichneten Gesten zu finden. Ob in diesen Gesten der in Nietzsches Text apostrophierte „Übermensch“ musikalischen Ausdruck findet?

Im nun folgenden zweiten Teil der Tondichtung erklingt der erste der großen Orchesterwalzer von Richard Strauss, das **Tanzlied**. Das virtuose Geigensolo verknüpft sich allmählich mit dem mittlerweile bekannten Punktierungsthema und mit einem Motiv, das von Anfang an präsent war – mit einem triolisch punktierten Aufstiegsgedanken nämlich, der zum Ende der Passage in vollem Orchester und mit gewaltigem Steigerungspotenzial hinführt zum letzten nach Nietzsches Text benannten Teil, zum **Nachtwandlerlied**. Darin bezeichnen zwölf Glockenschläge, vom dreifachen Forte ins dreifache Piano zurückgeführt, die Tageszeit, und mit dem „Ekel-Motiv“ in Streichern und Hörnern verschwindet die Musik hinein in den **Epilog**, der die Geigensüße des Wissenschaftszwischenspiels aufnimmt. Am Ende aber setzt Strauss das harmonische Fundament des gesamten Werkes, den Gegensatz zwischen H-Dur und C-Dur, noch einmal plakativ in Szene – in dem Widerspiel von Hölzern und Geigen einerseits und Violoncelli und Kontrabässen andererseits. Damit ist der Widerstreit existenziell unterschiedlicher Sphären gemeint, mithin die zentrale Aussage Nietzsches. Wie sehr aber Strauss bei der Komposition des *Zarathustra* Musiker und eben nicht Philosoph war, wird deutlich, wenn man seinen Kommentar zu dieser Stelle – und damit zum innersten Gehalt von Nietzsches Gedanken – liest. An seinen Freund Max von Schillings schrieb er darüber, aller philosophischen Erklärung überdrüssig: „Der Mensch (H-Dur) fragte: Wann? – Wann? – und die Natur antwortete tief unten in ihrem C-Dur: Nie – nie – wird's schönes Wetter!“

Als die Tondichtung *Also sprach Zarathustra* am 27. November 1896 in einem Frankfurter Museumskonzert uraufgeführt wurde, jubelte man ihr zu – und pfiff sie zugleich aus. Die Kritiker stießen sich an der opulenten Tonsprache und besonders an dem durch den Titel erzeugten Zusammenhang mit Nietzsches Philosophie, den sie nur als „ein Mittel, sich interessant zu machen“, empfanden. Auch in der Folgezeit war dem

Zarathustra weniger Erfolg beschieden als etwa den Tondichtungen *Till Eulenspiegel* oder *Tod und Verklärung*. Und was blieb vom „symphonischen Optimismus“? Der verfehlte im handwerklichen Sinne seinen Eindruck auf die Musikerkollegen keineswegs – vor allem die Virtuosität in der Instrumentation des *Zarathustra* beeindruckte Komponisten wie Arnold Schönberg und Béla Bartók nachhaltig. Als Prophezeiung für das 20. Jahrhundert versagte er aber völlig: Kaum zwanzig Jahre später er soff Straussens Optimismus im Blut der Schlachtfelder von Flandern und Verdun. Der Übermensch hatte seine Bewährungsprobe kläglich verweigert. Und mit dem Krieg erwachte – wenigstens in der Breite der Massen und für einige Zeit – der tot geglaubte Gott und seine Religion der „Verantwortungslosigkeit“ zu neuem Leben.

Gerhard Luber

Der Dirigent



Foto: Hubert Pffingstl

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 reißen sein „klares, ausdrucksvolles, motivierendes Dirigat“ ebenso wie seine „stilsichere Interpretationskunst“ Zuhörer und Presse mit. Bescheiden beschreibt er selbst seine Rolle als diejenige eines „Abgesandten des Publikums vor dem Orchester“, seine Musiker empfinden ihn freilich als die geistige, künstlerische und menschliche Mitte des Sinfonieorchesters Con Brio.

Auszeichnung für Gert Feser

Im Fürstensaal der Würzburger Residenz verlieh Staatssekretär Gerhard Eck im Beisein von Regierungspräsident Paul Beinhofer sowie zahlreichen Ehrengästen aus Politik, Kirche und Gesellschaft am 1. Dezember 2017 das Verdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland an Gert Feser. Bundespräsident und Staatsregierung drücken mit der Ehrung „ihren Respekt, allerhöchste Hochachtung sowie Anerkennung“ für die bisherige Lebensleistung Fesers aus.



Prof. Dr. Gert Feser führte seine beiden großen Lebenslinien, die Musik und die Medizin, in seiner beruflichen Arbeit in idealer Weise zusammen, indem er an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften Würzburg-Schweinfurt seit 1983 einen musiktherapeutischen Schwerpunkt aufbaute. In den Folgejahren machte er die Musiktherapie in Würzburg-Schweinfurt zu einem vielfach ausstrahlenden Zentrum seines Faches. Besonders erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die sehr verdienstvolle praktische Zusammenarbeit mit der Palliativstation des Würzburger Juliusspitals, in der Feser den musiktherapeutischen Gedanken in der Palliativmedizin etablierte und stärkte, bis hin zur Entwicklung spezieller Palliativ-Musikinstrumente.

Darüber hinaus ist er in bedeutendem Umfang als Künstler tätig. Seit mehr als einem Vierteljahrhundert leitet Prof. Dr. Gert Feser zwei Sinfonieorchester, die Sinfonia da capo, ein Orchester auf Projektbasis, das Musiker aus mehreren europäischen Ländern zusammenführt, und das Sinfonieorchester Con Brio Würzburg, das in regelmäßiger Probenarbeit musiziert. Mit beiden Klangkörpern erarbeitet Feser anspruchsvolle Programme, die das jeweilige kulturelle Umfeld enorm bereichern.

Das Orchester

Das Sinfonieorchester Con Brio entstand im Herbst 1988 und besteht derzeit im Kern 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 Wagner, Bruckner oder Tschaikowsky 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. Mit der

Musik von Haydn und Strauss ist das Con Brio gut vertraut – von Richard Strauss etwa wurden bereits mehrere Tondichtungen mit Erfolg aufgeführt. Das Orchester arbeitet mit namhaften Solisten zusammen, beispielsweise mit dem Klarinettenisten Martin Spangenberg, der Sopranistin Richetta Manager oder dem Pianisten Alfredo Perl.

Mehrere Konzertmitschnitte des Orchesters liegen auf CD vor, u.a. die III. Sinfonie von Gustav Mahler (Würzburger Erstaufführung) oder das Violinkonzert von Ludwig van Beethoven (zusammen mit der Geigerin Sinn Yang). Für seine herausragende ehrenamtliche Arbeit erhielt das Ensemble Con Brio e.V. die Kulturmedaille der Stadt Würzburg.



Die Besetzung

» Violine 1

Reinhold Emmert,
Konzertmeister
Astrid Bechtold
Martha Binzenhöfer
Anna Drexl
Hans Drexl
Helga Eisentraut
Andreas Ellwein
Christine Heinz
Martin Heitmann
Jan Hentschel
Eva Kiefer
Nevena Ivanova
Minjeong Seo
Christine von Poser
Elisabeth Renner
Eva Sahr

» Violine 2

Rolf Wagemann,
Stimmführer
Karin Bischoff
Tobias Debold
Dietrich Geuder

Katja Kraus
Wolfgang Link
Elisabeth Marzahn
Miriam Meßling
Martin Morgenstern
Julia Paul
Hedwig Pohl
Eduard Pöpperl
Lena Priesemann
Gerhard Roß
Judith Sauer
Elmar Schmid
Valerie Wahl
Maren Zipperer

» Viola

Katharina Leniger,
Stimmführerin
Christine Barth
Susanne Bauer-Rösch
Mechthild Binzenhöfer
Andrea Emmert
Maria Groß
Regine Heinz
Reinhold Loho

Barbara Moll
Ulrich Moll
Martina Respondek
Friederike Thessel

» Violoncello

Alexa Roth,
Stimmführerin
Eve-Marie Borggreffe
Martin Camerer
Claudia Dunkelberg
Kristina Findling
Jakob Hohmann
Stefan Kautzsch
Elisabeth Luber
Christoph Mansky
Joachim Pflaum
Martin Pohl
Simon Schindler
Hans-Werner Schöpfner

» Kontrabass

Stefan Klose,
Stimmführer
Ulrich Giebelhausen
Ines Posch
Andi Weichmann
Felix Wiegand

» Harfe

Sophie Flandin
Stefanie Holm

» Flöte

Katrin Brückmann
Almuth Feser
Anja Eckert
(Piccolo)
Christina Mackenrodt
(Piccolo)

» Oboe / Englischhorn

Markus Erdinger
Tara Hansen
Mechthild Camerer
Christine Meesmann

» Klarinette

Helmut Kennerknecht
Axel Weihprecht
Andrea Marx
(Es-Klarinette)
Karin Amrhein
(Bassklarinette)

» Fagott

Friedemann Wolpold
Karin Bissinger
Christiane Roll
Andreas Büttner
(Kontrafagott)

» Horn

Martin Krebs
Markus Rothermel
Hans-Berthold Böll
Gerhard Luber
Frank Orschel
Roxane Boivin

» Trompete

Johann Wolpold
Hans Molitor
Matthias Wallny

» Posaune

Norbert Daum
Georg Binzenhöfer
Uwe Springmann
(Bassposaune)

» Tuba

Bernhard Hofmann

» Orgel

Hans-Bernhard Russ
Johanna Wolpold

» Pauken / Schlagzeug

Dominik Lemmerich
Joshua Perret
Lukas Ramming
Matthias Scholz



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 Sommerprogramm 2018

beginnen am 10. April 2018.

Kommen Sie und probieren Sie unverbindlich mit!

» Unser nächstes Konzert in Würzburg:

21. Juli 2018 um 20 Uhr, Hochschule für Musik

Voraussichtliches Programm:

- » Ludwig van Beethoven: Egmont-Ouvertüre
Klavierkonzert Nr. 4 (Solistin: Samira Spiegel)
Sinfonie Nr. 6 „Pastorale“

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

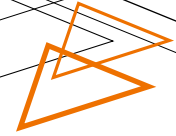
Mit freundlicher Unterstützung:

icue-medien.de
INTERNET . PRINT . FOTOGRAFIE

 **STADT
WÜRZBURG**

 **Entdecke
BAD die Zeit.
KISSINGEN**

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

