

*con Brio*

Gert Feser

**Mozart**

Sinfonie Nr. 36  
„Linzer“

**Mahler**

Sinfonie Nr. 1  
„Titan“

**Winter 2016**

**Sinfoniekonzert**

# con Brio

Sinfonieorchester

## Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

### Sinfonie Nr. 36 in C-Dur KV 425 („Linzer“)

Adagio – Allegro spiritoso  
Andante  
Menuetto  
Presto

## Gustav Mahler (1860–1911)

### Sinfonie Nr. 1 in D-Dur

Langsam. Schleppend. *Wie ein Naturlaut* – Im Anfang sehr gemächlich  
Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell – Trio. Recht gemächlich  
Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen  
Stürmisch bewegt

Leitung: Gert Feser

## Ein Schritt in die Zukunft

### Zu Mozarts „Linzer“ Sinfonie Nr. 36 in C-Dur

Im Juli 1783 brach das junge Ehepaar Wolfgang und Constanze Mozart nach Salzburg auf. Ein Ziel der Reise scheint die Verbesserung des seit einigen Jahren angespannten Verhältnisses zu Leopold Mozart gewesen zu sein – hatte doch der Vater gegen die Hochzeit seines Sohnes ausgerechnet mit einer „Weberischen“ lange erbitterten Widerstand geleistet. Die Verstimmungen ließen sich allerdings nicht vollständig bereinigen, Leopold Mozart behielt zeitlebens Vorbehalte gegenüber seiner Schwiegertochter. Ein weiterer Grund für den Aufenthalt in Salzburg war die Erfüllung eines Gelübdes, im Falle der erfolgten Hochzeit mit Constanze eine Messe für Salzburg zu komponieren. Am 26. Oktober fand dann auch in der Stiftskirche St. Peter die Aufführung der zu diesem Anlass komponierten Messe c-moll KV 427 statt, wobei Constanze als Sopransolistin mitwirkte.

Bereits am folgenden Tag trat das junge Ehepaar die Rückreise nach Wien an und wurde bei einem Zwischenhalt in Linz von Johann Joseph Anton Graf von Thun und Hohenstein in dessen dortigem Palais beherbergt. Der Graf von Thun war ein alter Freund der Mozarts, das Wunderkind Wolfgang Amadeus hatte schon bei seiner ersten Wienreise 1762 in dessen Palais Kostproben seines musikalischen Könnens gegeben. Für den 4. November 1783 wurde nun eine Akademie mit Werken Mozarts geplant. Solche Akademien kamen im späten 18. Jahrhundert im Zuge eines erstarkenden bürgerlichen Musiklebens auf, es handelte sich dabei um oft mehrere Stunden dauernde, gegen Eintrittsgeld jedermann offenstehende Konzerte mit in der Regel bunt gemischten Programmen. Die Hauptattraktion der Akademien waren im späten 18. Jahrhundert wohl eher solistische Auftritte, Mozart nutzte denn seine Wiener Akademien auch weidlich, um sich höchst erfolgreich als Pianist mit eigenen Klavierkonzerten zu präsentieren. Sinfonien waren zwar ein integraler Bestandteil der Akademien, aber noch lange nicht die Hauptsache wie in heutigen Sinfoniekonzerten, sie bildeten im 18. Jahrhundert in der Regel die festliche Eröffnung und den Abschluss des Konzerts, wobei die Werke häufig auch zerstückelt zur Aufführung kamen und ein Teil zu Beginn und der Finalsatz dann als „Rausschmeißer“ gespielt wurde.

Für die geplante Akademie in Linz befand sich Mozart allerdings unter enormem Zeitdruck, wie aus einem Brief an seinen Vater vom 31. Oktober hervorgeht: „Dienstag als den 4:ten Novembr werde ich hier im theater academie geben. – und weil ich keine einzige Simphonie bey mir habe, so schreibe ich über hals und kopf an einer Neuen, welche bis dahin fertig seyn muß.“ Mozart vollendete die Sinfonie tatsächlich in dieser unvorstellbar kurzen Zeit, sie konnte plangemäß am 4. November 1783 aufgeführt werden. Der Komponist widmete das heutzutage als „Linzer Sinfonie“ bekannte Werk seinem Gönner Graf von Thun und führte es nochmals am 1. April 1784 in einer seiner Wiener Akademien auf.

In den ersten Wiener Jahren hatte Mozart für seine Akademien entweder auf Sinfonien seiner Salzburger Zeit zurückgegriffen oder vormalige Serenaden unter Auslassung mehrerer Sätze in Sinfonien umgewandelt. Prominentestes Beispiel für das letztere Verfahren bildet die Haffner-Sinfonie, ursprünglich 1782 als sechssätzige Serenade aus Anlass der Erhebung des Salzburger Kaufmanns Sigmund Haffner d. J. in den Reichritterstand komponiert. Die „Linzer Sinfonie“ markiert demgegenüber einen neuen Zugang, der wohl nicht unwesentlich geprägt ist durch die Auseinandersetzung mit dem Werk Joseph Haydns. Dieser hatte die Entwicklung in den beiden späteren instrumentalen „Königsgattungen“ Sinfonie und Streichquartett entscheidend geprägt, und Mozart wollte sich dem damit begründeten hohen Standard auf seine Weise stellen (im Falle des Streichquartetts kostete ihn dies jedoch, wie er in der Widmung seiner 1782 bis 1785 komponierten Haydn-Quartette zugab, erhebliche Mühe).

Den neuen kompositorischen Anspruch der Linzer Sinfonie untermauert schon die gegenüber ihren Vorgängerinnen größere zeitlich Ausdehnung, bei Beachtung aller Wiederholungen weist das Werk eine Spieldauer von mehr als einer halben Stunde auf. Auf Haydns Einfluss dürfte zurückgehen, dass Mozart zum ersten Mal einer Sinfonie eine *langsame Einleitung* voranstellt. Mit scharfen, an die französische Ouvertüre des Barock erinnernden Punktierungen und großen Intervallsprüngen kündigt sie Bedeu-

tendes an, Vorbild war wahrscheinlich die in mancherlei Hinsicht ähnliche Einleitung zu Haydns Sinfonie Nr. 75. Im anschließenden *Allegro spiritoso* zeigen sich aber auch deutliche Unterschiede zwischen den beiden Komponisten: Während Haydns Sonatensätze häufig monothematisch gehalten sind, bietet Mozart eine Fülle melodischer Gesten auf, ohne dass der Satz dadurch an Einheitlichkeit der Gestaltung verliert. Auch die motivisch-thematische Arbeit ist im Kopfsatz der Linzer Sinfonie noch nicht so ausgeprägt wie bei Haydn, die Durchführung ist sehr knapp gehalten. Und in der Instrumentation gibt es ebenfalls Unterschiede, etwa im häufigen Wechselspiel zwischen Streichern und Bläsern und in den oft geteilten Bratschen bei Mozart. Ein weiteres Mozartsches Charakteristikum, das schon in der langsamen Einleitung auffällt, ist die häufige harmonische Abschattierung und Eintrübung durch Chromatik und das Ausweichen in Molltonarten. Der gewichtigere Ton der „Linzer Sinfonie“ wird im *Andante* durch die damals in einem langsamen Satz ungewöhnliche Verwendung von Pauken und Trompeten unterstrichen.

Vollends jedoch beweist das *Finale* Mozarts an Haydn geschulten neuen sinfonischen Ehrgeiz: Trotz aller Leichtigkeit des Tonfalls (die allerdings auch wieder die für den reifen Mozart typischen Eintrübungen mit schmerzlichen Vorhaltdissonanzen der Holzbläser im Seitenthema aufweist) ist der Satz alles andere als nur ein munterer Kehraus, vielmehr bildet er vom Umfang her ein perfektes Gegengewicht zum Kopfsatz. An motivisch-thematischer und kontrapunktischer Feinarbeit übertrifft das Finale den Kopfsatz sogar, die „Linzer Sinfonie“ bildet damit den ersten Schritt zum Typus der aufs Finale hin ausgerichteten Sinfonie, wie er dann ab Beethoven mehr oder weniger zum Standard und auch zum Problem für nachfolgende Generationen von Komponisten werden sollte.

Thomas Müller



# Der Weg zum Absoluten

## Überlegungen zu Mahlers Sinfonie Nr. 1 in D-Dur

**I**ndreiundzwanzig Jahre war Gustav Mahler jung, als er – nach ersten Erfahrungen als Operndirigent in den österreichischen Provinzhauptstädten Laibach und Olmütz – im Juni 1883 an das königlich preußische Hoftheater in Kassel kam. Dort durchlebte er aus verschiedenen Gründen eine recht unerfreuliche Zeit: Als zweiter Kapellmeister stand er im Schatten eines Chefs, der eigensüchtig dem aufstrebenden Musiker nur wenig bedeutende Aufgaben zuwies. Zudem geriet er mit einer Sopranistin des Theaters in eine unglückliche Liebesbeziehung, die sich in schmerzlichem Nebeneinander und nie erreichtem Miteinander während des gesamten Kasseler Engagements hinschleppte: „Ich weiß nicht, wie ich das Gleichgewicht in mir wieder herstellen soll“, heißt es in einem Brief aus diesen Tagen. Und dennoch, trotz aller seelischen Belastung, brachte Mahler über den alltäglichen Operndienst hinaus die Kraft auf, schöpferisch tätig zu sein. So entstanden sechs Lieder, die später zu einem Viererzyklus („Lieder eines fahrenden Gesellen“) reduziert wurden und eine nicht unbeträchtliche Bedeutung für die I. Sinfonie erhalten sollten, und auch erste Arbeiten an der D-Dur-Sinfonie fallen in diese Zeit.

Zur konzentrierten Fortsetzung dieser Arbeit scheint es erst nach Beendigung der Kasseler Verpflichtungen und einem Zwischenspiel am Prager Deutschen Landestheater gekommen zu sein. Mahler war im Juni 1886 Kapellmeister an den Vereinigten Stadttheatern in Leipzig geworden, wo ihm beruflich zunächst keine günstigeren Karten zufielen: Er hatte hier an der Seite des übermächtigen Arthur Nikisch erneut Nebenarbeiten zu leisten, allerdings besserte sich seine dienstliche Lage, als der „Erste“ aus Krankheitsgründen dem Jüngeren das Feld überlassen musste. Vielleicht war das Aufblühen, das Mahler nun als *nachschaffender* Künstler erlebte, ausschlaggebend dafür, dass ihm ein neuerliches Liebesleid (er durchlitt eine skandalträchtige Affäre mit der Frau eines Gönners) nicht hindernd in den *schöpferischen* Arm fiel, sondern vielmehr offenbar zu einer starken Antriebskraft wurde, mit deren Hilfe er die liegengelassene Sinfonie fortführen konnte. „Lassen Sie noch zwei Monate ins Land gehen, und Sie sollen sehen, dass ich wieder der Alte sein werde!“, schrieb er an Max Stäge-



mann, seinen Direktor, der sich über die etwas schludrig gewordene Dienstauffassung des komponierenden Dirigenten beschwert hatte. Schließlich brachte der Tod Kaiser Wilhelms I. am 9. März 1888 und die darauf folgende zehntägige Theaterpause dem in fiebriger Arbeit Begriffenen einen unverhofften Freiraum. Ende März konnte er in einem Brief an seine Eltern ebenso erschöpft wie stolz melden: „So, heute ist mein Werk fertig geworden, und ich kann, Gott sei Dank, sagen, dass es wohl gelungen ist.“

**I** Natalie Bauer-Lechner, eine enge Freundin des Komponisten, überliefert uns einen interessanten Denkanstoß Mahlers über die Inhalte und Lebenswelten seiner Musik: „Das Komponieren ist wie ein Spielen mit Bausteinen. Die Steine aber liegen von der Jugend an, die allein zum Sammeln und Aufnehmen bestimmt ist, alle schon fix und fertig da.“ Was nun die Bausteine der I. Sinfonie betrifft, so scheinen sie zum großen Teil aus *Musikgefügen* zu bestehen, aus Klangsteinen, die ihrerseits herausgebrochen wurden aus den Erlebnis-Steinbrüchen von Mahlers frühen Jahren.

Im Kopfsatz ist der Vorhang des Flageolets noch nicht gehoben, da ertönen verdeckt *Fanfarenklänge*, die bei aller Verfremdung dennoch erinnern an einen in Drama und Roman zum Mythos gewordenen Platz des alten Österreich, an den Kasernenhof. Auch in Iglau, der Stadt, in der Mahler seine Kindheit verlebte, stand Militär, und fast ist man geneigt, die drei Fanfarentöne des Sinfoniebeginns jeweils einem der drei Infanterieregimenter zuzuschreiben, die zwischen 1860 und 1875 nacheinander in der mährischen Provinzstadt stationiert waren. Nach der Einleitung, bei geöffnetem Vorhang also, tritt ein Thema auf die Bühne, das vollständig übernommen ist aus den „Liedern eines fahrenden Gesellen“ („*Ging heut morgen übers Feld*“) und das über Titel und Text des zitierten Liedes verweist auf eine andere Lebenswelt des Komponisten: Gleich nach der Matura war der junge Mahler als Klavierlehrer und Kinderbetreuer bei einem reichen ungarischen Grundbesitzer in Puszta Batta angestellt, die Natureindrücke jener Zeit finden sich in „Gesellenliedern“ wie Sinfonie wieder. „Ach, Steiner, Sie schlafen noch in Ihrem Bette, und ich habe schon den Tau auf den Gräsern

gesehen ...“, schwärmt er in einem Brief aus diesem Sommer, in dem von Heide und Hirten die Rede ist – und von der Liebe.

Ländlerstimmung beherrscht den zweiten Satz, und sie ist konkret genommen aus einem anderen frühen Lied Mahlers, aus „*Hans und Grete*“. Mädchen und Junge werfen sich dort gegenseitig das Ausbleiben des ersehnten Liebhabers recht derb an den Kopf. Die Stimmung passt musikalisch und inhaltlich bestens in das Wirtshaus, das der Vater in Iglau betrieb – und ebenso gut auf den Tanzboden im Ansfelden des Anton Bruckner: Zu dessen frühen Scherzos sah Mahler seinen eigenen Ländlersatz in so engem Zusammenhang stehen, dass er fürchtete, „als Dieb und unorigineller Mensch“ beschrien zu werden.

Der dreiteilige dritte Satz (A-B-A) beginnt vollends mit fremdem Material, nur das *Paukenostinato* tritt auch in den „Gesellenliedern“ prägend auf. Das Thema ist gebildet aus dem bekannten *Studentenlied* „*Bruder Jakob*“, in das sich bald *Blaskapellenklänge* in grellem und dennoch melancholischem Kontrast mischen. Die Fahlheit der musikalischen Farbe zwingt einem im Verein mit der rhythmischen Grundstruktur des Satzes die Vorstellung eines Leichenzuges, die Mahler in späteren Äußerungen nahe legt, geradezu von selbst auf, und natürlich muss das ein (alt)österreichischer Leichenzug sein, ein „Pomp funebre“ mit den hierbei einzig denkbaren Protagonisten, den „Pompfunebren“, wie ihn der Komponist in Iglau oder jeder vergleichbaren kakanischen Provinzstadt mindestens wöchentlich miterleben konnte. Zwischen das groteske Geschehen, das sich – formal gesehen – in den A-Teilen des Satzes ereignet, schiebt sich ein zarter Gesang von ganz unironischer Süße (B-Teil), und auch diese Passage ist ein Klangstein, aufgenommen erneut aus den „Liedern eines fahrenden Gesellen“ („*Die zwei blauen Augen*“) und wiederum verweisend auf Puszta Batta, einen der Steinbrüche der Jugend. Dort spielt ein Lindenbaum eine zutiefst romantische Rolle: Er wird dem Einsamen zum Freund, von seinen Wipfeln geht der Blick „hinaus in die Welt“ (Brief an J. Steiner) – und „alles, alles wieder gut“, wie es in der entsprechenden Episode des letzten „Gesellenliedes“ heißt.

Von anderer Art sind die Bausteine des Finalsatzes – das prägende Material entstammt hier dem musikalischen Bildungsgut, das in den 1880er Jahren die Köpfe und Herzen bewegte. Aus dem „Inferno“-Teil von Franz Liszts *Dante-Sinfonie* stammen die abwärtsstürzenden Triolen, die in heftigem Ringen mit einer choralartigen Aufwärtsbewegung deren Entwicklung zum breit angelegten Marschthema dennoch nicht verhindern können. Die Choralgeste aber ist abgeleitet vom Gralsmotiv aus dem „*Parsifal*“ und birgt Bedeutungselemente von Sieg und Erlösung in sich. Sie weist überdies in Mahlers jüngstes Erleben: 1883 hatte er in Bayreuth eine Aufführung von Wagners Bühnenweihfestspiel besucht und einen bewegenden Eindruck empfangen. Im weiteren Verlauf des Schlusssatzes spielen Motive aus dem ersten Satz eine bedeutende Rolle: So kehren die *Fanfaren* ins Geschehen zurück, zuerst schüchtern und fahl, dann aber, mit dem Eintritt der Coda, „vorwärts drängend“ und „mit höchster Kraft“ den Raum für das triumphale Schlussgeschehen freigebend. Der Komponist hat sich noch einmal nach Iglau zurückgewandt und ist gleichzeitig angekommen im Wien der gründerzeitlichen Ringstraßenarchitektur, die er als Fünfzehnjähriger stauend kennengelernt hatte.

III Das bisher Gesagte könnte die Vermutung nahe legen, Gustav Mahlers erste Sinfonie sei ein ausgesprochen biographisches Werk mit genau bestimm- baren Bedeutungselementen. Der Entwicklungsgang der I. nach der Fertigstellung der Urfassung ergibt aber ein anderes Bild vom Geist dieser Musik. Zunächst hatte das Werk die Gestalt einer „Sinfonischen Dichtung“ in fünf Sätzen (zwischen erstem und drittem Satz befand sich ursprünglich ein Andante), die in zwei Teile zusammengefasst waren. Nach dem Misserfolg der Budapester Uraufführung vom 20. November 1889 sah sich Mahler jedoch veranlasst, seine Komposition für eine Hamburger Aufführung des Jahres 1893 mit ausführlichen programmatischen Bemerkungen zu versehen, um einem besseren Verständnis den Weg zu ebnen. Er überschrieb das sinfonische Gefüge mit dem Titel „Der Titan“, das gemahnte ebenso an Jean Paul wie die Ausdeutung des I. Teiles („Blumen-, Frucht- und Dornenstücke“) mit den Unterabteilungen „Früh-





ling und kein Ende“, „Blumine“ (Andante) und „Mit vollen Segeln“. Der II. Teil („Commedia humana“) enthielt die Sätze „Gestrandet! Ein Totenmarsch in Callot's Manier“ und „Dall' Inferno“. Das neuerliche Unverständnis von Auditorium und Ausführenden – „Orchester infolge eines Fassels Bier *nachträglich* von Symphonie äusserst befriedigt“ (Brief an A. Berliner) – zwang Mahler zu einer scharfen Kehrtwende: Für den Erstdruck 1899 entfernte er den „Blumine“-Satz, und er strich alle Programmbeigaben restlos weg – damit war aus der „Sinfonischen Dichtung“ eine Sinfonie geworden.

Die Radikalität dieses Schrittes wird deutlich, wenn man bedenkt, dass in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Bemühen, musikalische Abläufe auf konkrete außermusikalische Bedeutungen zu beziehen, nicht nur auf die „Programmsinfoniker“ in der Nachfolge Liszts beschränkt war, sondern auch dazu in Opposition stehende Komponisten wie Anton Bruckner veranlasste, ihren Werken „erklärende“ Geschichten anzuhängen. Mahler vollzog also eine bemerkenswerte Geste weg von der „Bedeutung“, zunächst schon von der genauen Bedeutung des Liedwortes, das ja in den sinfonischen Schaffensprozess trotz aller Nähe gar nicht integriert worden war, und dann auch noch von der stimmungsprägenden Aussage der Programmbeigaben, und so gelangte er zur wahrhaft sinfonischen, zur „absoluten“ Musik.

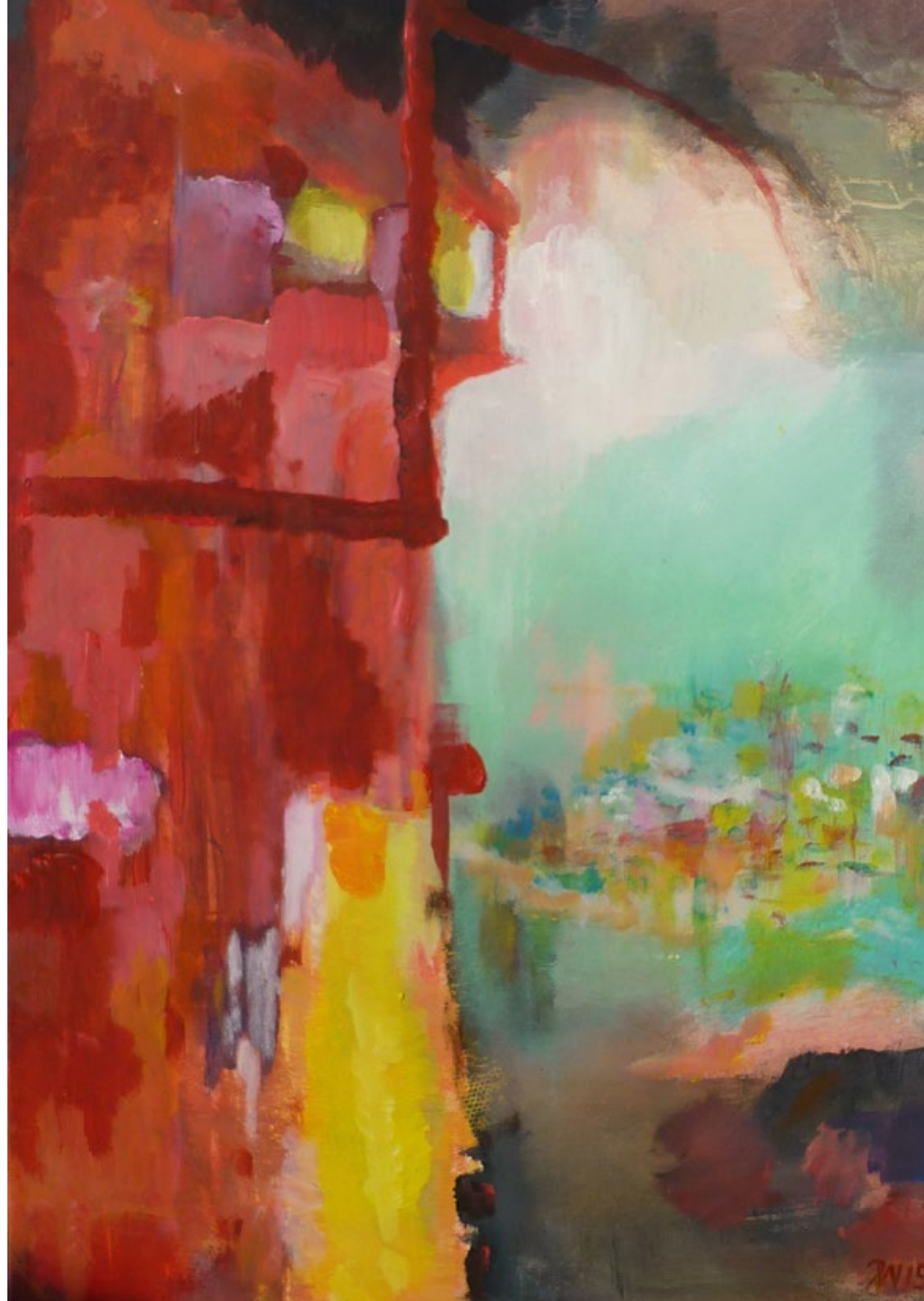
Es geht in der I. Sinfonie also nicht um des Jünglings und später des Mannes Liebesleid aus den Tagen von Puszta Batta, Kassel oder Leipzig – das ist kenntlich beispielsweise schon am Fehlen des verzweifelten Schlussteils aus dem im ersten Satz so wichtigen Gesellenlied „Ging heut morgen übers Feld“. Vielmehr geht es – wenn schon „Bedeutung“ – um etwas Anderes, Tieferes, vielleicht um die Heimatlosigkeit dessen, der „übers Feld“ wandert wie Schuberts Winterreisender, eine Verfasstheit, die man zwar mit einem verbalen Etikett behängen, aber niemals eigentlich mitteilen kann. An einen Freund schrieb Mahler einmal: „Ich weiß für mich, dass ich, solange ich mein Erlebnis in Worten zusammenfassen kann, gewiss keine Musik hierüber machen würde. Mein Bedürfnis, mich musikalisch-symphonisch auszusprechen, beginnt erst

da, wo die dunkeln Empfindungen walten, an der Pforte, die in die andere Welt hineinführt.“ Allerdings haben „Empfindungen“, „Pforte“ und auch „andere Welt“ wie alles in Mahlers Musik bestimmte Farben, und die wiederum sind husarenblau, schwarz-gelb wie Tabaktrafiken und stammen aus Iglau, Olmütz oder Wien.

Und es geht um die Eroberung einer musikalischen Form. Mahler geriert in der D-Dur-Sinfonie bereits im Ansatz seine eigenwillige Vorstellung von einem sinfonischen Gebäude: Die Ecksätze sind wie Problemstellung und Lösung aufeinander bezogen, dazwischen reihen sich zwei oder mehr Genrebilder, die sich auf lockere Weise in den Stimmungsgehalt des Rahmens (in der „Ersten“: „Wandern“ als Lebensbedingung) einfügen. Er zeigt auch, wie er in Zukunft dieses Gebäude zu möblieren gedenkt: Die Instrumentierung bedient sich neuer Prinzipien, zwingt einzelne Instrumente in extreme Lagen (Trompeten) oder zu unüblichen Tonerzeugungsprozessen (Hörner) und ist in einer bisher nicht gekannten Genauigkeit festgelegt (Schlagwerk). Mahler will, wie Natalie Bauer-Lechner überliefert, „mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen“.

**IV** Über die Wirkung solcher Weltentwürfe ist viel geschrieben worden. Einer, der durch seine scharfsinnigen Analysen erheblich dazu beigetragen hat, Gustav Mahlers Werk nach Zwischenkriegszeit und Drittem Reich wieder aus der Verbannung zurückzuholen, Theodor W. Adorno, notierte 1960 in seiner „Musikalischen Physiognomik“: „Mahler stachelt die mit der Welt Einverstandenen zur Wut auf, weil er an das erinnert, was jene sich selbst austreiben müssen. Beseelt vom Ungenügen an der Welt, genügt seine Kunst ihren Normen nicht, und darüber stimmt die Welt ihren Triumph an.“ Das freilich war damals – in den fernen Vergangenheiten von 1889 und 1960. Heute sind Mahlers zerrissene Fantasien längst in bürgerlicher Feierabend-Erhabenheit aufgelöst.

*Gerhard Lubber*





# Mahler im Bild

## Rolf Wagemanns Zyklus zur I. Sinfonie

Bilder, die Gustav Mahler *zeigen*, gibt es viele, in ganz unterschiedlichen Kunstsparten und Ausdrucksformen: das Foto des schnauzbärtigen jungen Mannes aus den Kasseler Tagen; die Radierung Emil Orliks, die einen zum Sturm entschlossenen Feuerkopf fordernd blicken lässt; die repräsentative Büste Auguste Rodins für das Foyer der Wiener Staatsoper; schließlich die ergreifende Totenmaske von Carl Moll. Auch moderne Künstler haben Mahler abgebildet – etwa Christian Ludwig Attersee in seinem ganz eigenen Pop-Art-Expressionismus.

Daneben stehen *Urteile*, mit denen die Zeitgenossen Freude oder Unmut über das Werk des Komponisten und Dirigenten zum Ausdruck gebracht haben – beispielsweise die heiter-polemischen Scherenschnitte Otto Böhlers oder die bösen Karikaturen im Wiener Satireblatt „Kikeriki“.

Bilder, die aus Mahlers Werken *hervorgegangen* sind, die mit Pinsel, Feder und Stichel auf seine Musik reagieren, findet man hingegen selten. Für das vorliegende Programmheft haben wir eine solche Antwort auf Mahlers Musik angeregt. Rolf Wagemann, Mitglied unseres Orchesters, zugleich als Künstler bereits in mehreren Würzburger Ausstellungen hervorgetreten, hat vier Bilder zur I. Sinfonie von Gustav Mahler entworfen, eines für jeden Satz. Die kleinen Gemälde (Acryl auf Leinwand, 50 x 70 cm) spielen fantasievoll mit den musikalischen Stimmungen, manchmal in beziehungsreicher Gegenständlichkeit, manchmal mit abstrakten Form- und Farbstrukturen. In der Reihenfolge der Sinfoniesätze sind Fotografien der Gemälde in den Programmheft-Text eingefügt.

Gerhard Luber

# Der Dirigent

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

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



# Das Orchester

Das Sinfonieorchester Con Brio entstand im Herbst 1988 und besteht derzeit im Kern aus etwa siebzig gut ausgebildeten Laienmusikern aus den verschiedensten Berufs- sparten. In halbjährlichen Probenphasen erarbeitet das Orchester Konzertprogramme, deren abwechslungsreiche Gestaltung zu einem Markenzeichen des Klangkörpers geworden ist. Neben Werken u.a. von Beethoven, Bruckner 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 „Schatten- stück“ von Wolfgang Rihm unter Begleitung des Komponisten in Bilder übertragen oder die „Altrhapsodie“ von Johannes Brahms zu einem Musikfilm gestaltet. Mit der

Musik von Mozart und Mahler ist das Con Brio gut vertraut – unlängst wurde etwa die Dritte Sinfonie von Gustav Mahler mit Erfolg aufgeführt. Das Orchester arbeitet mit namhaften Solisten zusammen, zuletzt beispielsweise mit dem Klarinettenisten Martin Spangenberg, dem Cellisten Orfeo Mandozzi und der Sopranistin Richetta Manager.

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



# Die Besetzung

## » **Violine 1**

Reinhold Emmert, Konzertmeister  
Astrid Bechtold  
Dragos Cocora  
Anna Drexl  
Helga Eisentraut  
Andreas Ellwein  
Hartmut Fleig  
Tilman Fleig  
Christine Heinz  
Martin Heitmann  
Jan Hentschel  
Daniel Herr  
Eva Kiefer  
Nevena Ivanova  
Christine von Poser  
Elisabeth Renner  
Eva Sahr

## » **Violine 2**

Rolf Wagemann, Stimmführer  
Karin Bischoff  
Nicola Hoppmann  
Katja Kraus  
Elisabeth Marzahn  
Hedwig Meyer  
Martin Morgenstern  
Julia Paul  
Eduard Pöpperl  
Gerhard Roß  
Judith Sauer

Sabine Schramm  
Nora Zieschang  
Notker Zorn

## » **Viola**

Ulrich Moll, Stimmführer  
Susanne Bauer-Rösch  
Mechthild Binzenhöfer  
Andrea Emmert  
Maria Anna Feldmeier-Zeidler  
Dietrich Geuder  
Regine Heinz  
Katharina Leniger  
Reinhold Loho  
Barbara Moll  
Martina Respondek  
Johanna Wolpold

## » **Violoncello**

Alexa Roth, Stimmführerin  
Eve-Marie Borggreffe  
Martin Camerer  
Claudia Dunkelberg  
Kristina Findling  
Lorenz Fuchs  
Stefan Kautzsch  
Elisabeth Lubber  
Christoph Mansky  
Joachim Pflaum  
Martin Pohl  
Hans-Werner Schöpfner

## » **Kontrabass**

Ulrich Giebelhausen, Stimmführer  
Juliane Erdinger  
Wolfgang Herrneder  
Stefan Klose  
Ines Posch  
Guido Pronath  
Andi Weichmann

## » **Flöte**

Mechthild Kohler-Röckl  
Almuth Feser  
Christina Mackenroth, Piccolo  
Katrin Brückmann, Piccolo

## » **Oboe**

Markus Erdinger  
Mechthild Camerer  
Christine Meesmann, Englischhorn  
Wolfgang Röckl

## » **Klarinette**

Claudia Kuther  
Helmut Kennerknecht  
Axel Weihprecht, Bassklarinette  
Matthias Kügler

## » **Fagott**

Andreas Büttner  
Lukas Deutscher  
Friedemann Wolpold, Kontrafagott

## » **Horn**

Roxane Boivin  
Tobias Maiwald  
Bernhard Mahlmeister  
Gerhard Lubber  
Hans-Berthold Böll  
Markus Rothermel  
Martin Krebs

## » **Trompete**

Johann Wolpold  
Hans Molitor  
Matthias Wallny

## » **Posaune**

Norbert Daum  
Alexander Daum  
Regina Oelfe, Bassposaune

## » **Tuba**

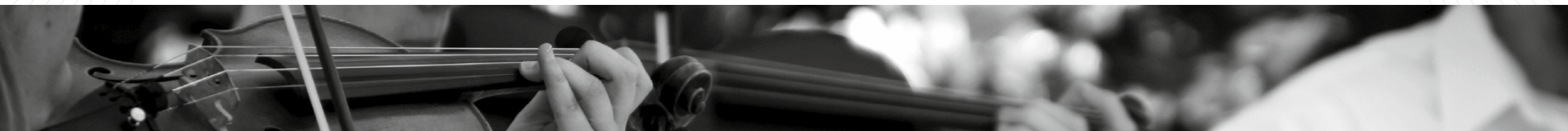
Bernhard Hofmann

## » **Harfe**

Claire Augier

## » **Pauken/Schlagwerk**

Timo-Jan Deen  
Julia Fehn  
Jonas Wolpold



# 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 2016

beginnen am 5. April 2016.

Kommen Sie und probieren Sie unverbindlich mit!

## » Unser nächstes Konzert im Würzburger Raum:

23. Juli 2016 um 20 Uhr, Mainfrankensäle Veitshöchheim

### Voraussichtliches Programm:

» Béla Bartók: 2. Violinkonzert (Solistin: Sinn Yang)

Ludwig van Beethoven: Sinfonie Nr. 5

Weitere Informationen über uns finden Sie im Internet unter [www.conbrio-wuerzburg.de](http://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](http://www.conbrio-wuerzburg.de/newsletter)

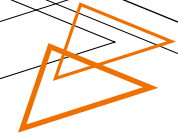
Werden Sie Fan von uns auf [www.facebook.de/conbrio.wuerzburg](http://www.facebook.de/conbrio.wuerzburg)

Mit freundlicher Unterstützung:

**icue-medien.de**  
INTERNET . PRINT . FOTOGRAFIE

 STADT  
WÜRZBURG

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](mailto:contact@icue-medien.de)

