

con Brio

Gert Feser

Hummel

2. Sinfonie „Reverenza“
Finale

Beethoven

Klavierkonzert Nr. 5
Solist: Alfredo Perl

Brahms

Sinfonie Nr. 2

Winter 2017

Sinfoniekonzert

Con Brio

Sinfonieorchester

Berthold Hummel (1925 – 2002)

Finale concertante aus der Sinfonie Nr. 2 „Reverenza“ op. 30

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5 Es-Dur op. 73

Allegro

Adagio un poco mosso –

Rondo. Allegro

Johannes Brahms (1833 – 1897)

Sinfonie Nr. 2 in D-Dur op. 73

Allegro non troppo

Adagio non troppo

Allegretto grazioso (Quasi Andantino) – Presto ma non assai

Allegro con spirito

Solist: Alfredo Perl (Klavier)

Leitung: Gert Feser

Kathedraleske Musik

Ein Gespräch mit Inken Hummel und Gert Feser
über Berthold Hummel und seine Sinfonie *Reverenza* op. 30

Liebe Frau Hummel, zur Einweihung des damals gerade neu errichteten Saales der Würzburger Musikhochschule komponierte Ihr Mann seine zweite Sinfonie, und heute, fünfzig Jahre später, spielt Con Brio den dritten Satz daraus im selben Saal, sozusagen zur Wiedereinweihung nach dem großen Orgel-Umbau ...

Inken Hummel: Es freut mich natürlich sehr, dass mit dem Werk meines Mannes solche Brücken geschlagen werden. Und ich bin sehr auf die Darbietung des Orchesters gespannt.

Der Titel der Sinfonie ist „Reverenza“ – wem wollte Ihr Mann denn Reverenz erweisen?

Inken Hummel: Nun, zunächst einmal natürlich dem neuen Gebäude. Der Hochschulsaal war ja damals der erste große und gut bespielbare Saal, der nach dem Krieg in der Stadt existierte. Dann aber auch dem Aufbruch, dem ganzen Neuen, was es damals in Würzburg gab und woran mein Mann mitwirkte – denken Sie nur an das „Studio für Neue Musik“, das er leitete. Und schließlich galt seine Reverenz sicher auch dem Alten, dem schon Dagewesenen: den großen Komponisten, denen er sich verpflichtet fühlte; den Musikern, die vor ihm in Würzburg Wichtiges geleistet hatten.

Du, lieber Gert, hast damals das Werk fast völlig selbstständig einstudiert – und das als junger Student. Wie kam es denn dazu?

Gert Feser: Das war eine recht kuriose Geschichte. Mein damaliger Dirigierlehrer, Professor Hans Reinartz, Leiter des Bayerischen Staatskonservatoriums für Musik (so hieß die Hochschule 1966 noch), dirigierte natürlich die Uraufführung von „Reverenza“. Die ehrenvolle Aufgabe, ihm bei der Einstudierung zur Seite zu stehen, übertrug er aber mir. Offenbar schätzte er mich, aber vor allem war er ein Theatermann, ein Bühnenpraktiker, dem nichts mehr zuwider war als Proben. Und so musste ich eben ran ...

Inken Hummel (mit einem Augenzwinkern): Also ich glaube, dass Gert Feser auch tatsächlich der bessere Dirigent gewesen ist! Dem Werk hat er jedenfalls gutgetan!

Der Dirigent von „Reverenza“ steht ja vor keiner leichten Aufgabe: Er hat richtig moderne Musik zu bewältigen, die mit allen Kunstkniffen der Zeit arbeitet ...

Gert Feser: Das stimmt. Allerdings war Berthold Hummel ein sehr strukturierter Kopf, einer, der nicht nur das Handwerk des Komponierens mit allen Schlichen perfekt beherrschte, sondern auch einer, der seine Fantasie willensstark in Muster, in Linien, in Erzählabschnitte zwingen konnte.

Inken Hummel: Ja, so war er wirklich. Gerade auch seinen Studenten – wenn die im Überschwang wieder einmal wild darauf los komponierten – sagte er oft Sätze wie: „Es muss dazwischen immer Stille geben!“

Gert Feser: Stille baut er in „Reverenza“ an wenigen Stellen, dort aber sehr bewusst und funktional ein. Er kann aber auch wild, schnell und laut sein – etwa am Beginn des dritten Satzes (auf den wir uns ja heute Abend beschränken), wenn er die Streicher einen rauschenden Vorhang für das folgende Posaunensolo aufmachen lässt.

Inken Hummel: Ja, das ist wie ein roter Teppich! Es hat auch so etwas Zügelndes, wie „Zungen von Feuer“ am Pfingsttag ...

Ihr Pfingst-Bild führt uns zu einem wichtigen Charakterzug des dritten Satzes von „Reverenza“. Die Posaune bläst ja das Te-Deum-Thema [vgl. Notenbeispiel], bringt also eine religiöse Reverenz ins Spiel. War Ihr Mann ein religiöser Mensch?

Inken Hummel: Das war er durch und durch. Er hat aus dem Glauben gelebt. Und ich, eine evangelische Pastorentochter aus dem hohen Norden, lebte mit ihm, dem

grundkatholischen Süddeutschen, wie „ein Herz und eine Seele“. Er hat auch viel Musik aus geistlichen Impulsen heraus geschrieben, manches richtig kathedralesk – denken Sie nur an seine Messen, an die „Visionen nach der Apokalypse des Hl. Johannes“ oder an das Oratorium „Der Schrein der Märtyrer“ nach Worten von Bischof Paul-Werner Scheele. Da fällt mir ein: Wir haben sogar einmal mit dem Bischof Klaviertrio gespielt, Hochwürden am Klavier, mein Mann am Cello, ich an der Geige – so richtig als Vorreiter der Ökumene! Aber Spaß beiseite: Mein Mann war ein Mensch und auch ein Musiker aus dem Glauben. Bach bedeutete ihm viel, auch Bruckner, und von den Modernen besonders Messiaen – alles Gottesmusiker.

Gert Feser: Das Te-Deum-Thema zieht sich tatsächlich durch den gesamten dritten Satz von „Reverenza“, mal in klaren Formen, mal in wesensverwandten Seitenmotiven, mal in meditativen Assoziationen. Es verbrüdet sich sogar sehr geschickt mit den Zwölfton-Figuren, die Berthold Hummel als zweiten Themenbereich in den Satz eingefügt hat. Aber die „Reverenza“-Musik hat auch noch eine ganz andere, eine recht irdische und pragmatische Seite ...

Inken Hummel: ... Sie meinen sicher die vielen Stellen, die seinen damaligen Kollegen im Konservatoriumsorchester auf den Leib geschrieben waren? Ja, auch das konnte mein Mann ausgezeichnet – auf die praktischen Bedürfnisse der Musiker eingehen. Er war ja immer der Meinung, es müsse ein ausgewogenes Verhältnis bestehen zwi-



Berthold Hummel bei einer Probe

5

Handwritten musical score for page 52. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E.H.), Clarinet in B-flat (Clar. i.B.), Bassoon (Bass.), Trumpet (Trp.), Trombone (Trom.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Kontrabaß (Cb.). The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. A 'Solo' marking is present above the Trombone staff. The bottom section of the score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Kontrabaß (Cb.), with some parts marked 'pizz.' (pizzicato).

Handwritten musical score for page 53. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E.H.), Clarinet in B-flat (Clar. i.B.), Bassoon (Bass.), Trumpet (Trp.), Trombone (Trom.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Kontrabaß (Cb.). The music continues with complex rhythmic patterns and beamed notes. A double bar line is visible at the beginning of the page. The bottom section of the score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Kontrabaß (Cb.).

schen dem Komponisten, dem Publikum und eben den Musikern, niemand dürfe sich in den Vordergrund spielen, nicht die abstrakte Idee, nicht die Mode-Erwartung, nicht der Anspruch des Virtuosen.

Da saßen also in der Probe Musiker im Orchester, deren Stärken und Schwächen sozusagen in die Partitur einkomponiert waren?

Gert Feser: Na ja, das waren schon zum allergrößten Teil Ausnahmekönner – Fritz Huth am Horn, Walter Daum an der Posaune, der Flötist Werner Berndsen, der Oboist Kurt Hausmann, der Klarinetist Ernst Flackus, alles damals führende Leute. Und Berthold Hummel tauschte sich zwar mit den Musikern über Spielbarkeiten und Unspielbarkeiten aus, aber er ließ sich davon nicht knechten – er schrieb eben geistig und geistlich disponierte Musik, der die Ausführenden nicht egal waren. So sollte es doch eigentlich immer sein ...

Inken Hummel: Er konnte das auch deshalb, weil er nicht nur ein musikalischer Erfinder, sondern auch ein feinsinniger Handwerker war. In der Kriegsgefangenschaft etwa hat er sinfonische Werke für ein sehr reduziertes Gefangenenorchester bearbeitet. Da lernt man das Handwerkszeug des Komponierens wohl sehr genau.

Gert Feser: Und er wusste in allen Stilen Bescheid, nicht nur in den Kompositionsmoden, die in den 60er Jahren gerade geschätzt waren. Vermutlich hat ihm auch der Austausch mit dem damaligen Schlagzeugdozenten des Staatskonservatoriums, Siegfried Fink, viel gebracht. Man kann es in der Sinfonie „Reverenza“ am Umfang der Schlagzeugbesetzung und eben nicht zuletzt an den Rhythmen aus Südamerika oder aus New Orleans deutlich spüren.

Wie hat Berthold Hummel denn eigentlich komponiert? Hat es zu Hause auch mal eine Jam Session gegeben?

Inken Hummel: So weit ist es nun nicht gerade gekommen. Er hat ganz viel am Klavier gestaltet, sicher auch seine Jazz- und Rumba-Passagen dabei durchprobiert. Das war damals alles nicht so leicht, denn wir steckten mitten im Hausbau. Tagsüber war viel Lärm – eigentlich musste mein Mann die kompositorische Hauptarbeit nachts leisten, und das tat er mit unermüdlicher Arbeitskraft. Er zeichnete ja immer zu Beginn einer Komposition die Randnotierungen auf dem Notenpapier ein, und damit hatte er die Klangwelten des Stückes im Großen und Ganzen festgelegt. Da lag nun das große, zweiunddreißigzeilige Notenblatt leer vor ihm, und er hatte die Klänge schon alle im Kopf. Ich habe ihn da sehr bewundert.

Gert Feser: Das haben wir Studenten auch. Er hatte einen geistigen Horizont, der für uns alle prägend war, beispielsweise nahm er uns mit nach Donaueschingen, in den damaligen Erdmittelpunkt der Neuen Musik. Er war ein Professor, der uns die Größen der Zeit neidlos zeigen konnte, weil er selber ein Großer war.

Inken Hummel: Das sind ja sehr schöne Worte, die Sie da für meinen Mann finden ...

... und, wie ich meine, wunderbare Schlussworte. Sehr verehrte Frau Hummel, lieber Gert Feser, ich danke sehr herzlich für dieses vergnügliche Gespräch.

Das Gespräch führte Gerhard Luber

Kunst und Menscheneleid

Zu Beethovens Klavierkonzert Nr. 5 in Es-Dur op. 73

Im Frühjahr 1809 traf die Geißel des Krieges das Donauland nach einer kurzen Zeit des brüchigen Friedens erneut. Auslöser war diesmal der österreichische Kaiser Franz, der – getragen von einem starken Nationalgefühl in der Bevölkerung – die Feindseligkeiten gegen Napoleon eröffnete. Bald aber errangen die Franzosen die Oberhand, marschierten von Regensburg aus stromabwärts und bedrohten schon Ende April die Haupt- und Residenzstadt Wien. Am 4. Mai floh der kaiserliche Hof nach Ungarn, am 10. Mai erreichten die Spitzen des französischen Heeres bei Mariahilf und Gumpendorf die Stadtgrenze, und einen Tag später setzte vom Spittelberg aus (hinter dem heutigen Museumsviertel, 1809 noch außerhalb der Mauern gelegen) ein Bombardement ein, das nicht nur erhebliche Zerstörungen, sondern vor allem Panik und Entsetzen unter den Bürgern der Stadt verursachte.

Ludwig van Beethoven, damals wohnhaft in der Walfischgasse in direkter Nähe der Befestigungsanlagen, hatte sich während der Beschießung ins Stadtzentrum zu seinem Bruder zurückgezogen und verbrachte eine angstvolle Nacht in dessen Keller – angeblich bedeckte er die Ohren mit dicken Kissen, um sein Gehör vor dem Lärm des Artilleriefeuers zu schützen. In einem Brief vom September 1809 klagte er, wie sehr das Bombardement und die nachfolgende monatelange Besetzung Wiens „auf Leib und Seele gewirkt“ hätten. Vor allem die Beschränkungen der Bewegungsfreiheit und der Lebensmittelversorgung – in Wien mussten zwischen Mai und Oktober neben den ca. 300.000 Einwohnern auch 80.000 napoleonische Soldaten ernährt werden – machten ihm zu schaffen. „Welch zerstörendes, wüstes Leben um mich her! Nichts als Trommeln, Kanonen, Menscheneleid in aller Art!“ Und in einem anderen Brief aus jenem „fatal durchlebten Sommer“ spürte er einen „traurigen Nachhall des gesunkenen, noch einzigen deutschen Landes“ Österreich.

Bei all den bedrückenden Lebensumständen nähme es nicht wunder, wenn Beethoven als Komponist in dieser Zeit verstummt wäre. Doch das Gegenteil ist der Fall: Aus dem Jahr 1809 stammen Vokalstücke, mehrere Klaviersonaten, die Anfänge der



Beschießung Wiens durch die napoleonischen Truppen in der Nacht vom 11. zum 12. Mai 1809

Egmont-Musik und schließlich auch das 5. Klavierkonzert. Wenn man sich nun die naheliegende Frage stellt, wie denn die Zeitumstände auf die Musik jener Tage gewirkt haben mögen, so erhält man eine klare Antwort durch die Klaviersonate in Es-Dur op. 81a, die sogenannte „Les-Adieux“-Sonate. Ihr Anfang enthält über den Noten die Eintragung „Le-be-wohl“, und das ist gemünzt auf Beethovens Schüler und Förderer Erzherzog Rudolph, der am 4. Mai zusammen mit der kaiserlichen Familie überstürzt Wien verlassen musste.

Gibt es aber einen so plakativen, auf den ersten Blick erfassbaren Zusammenhang von Beethovens Erleben und seinem Werk auch bei der wichtigsten Komposition des Jahres 1809, beim 5. Klavierkonzert? Wir werden sehen. Zunächst überwältigen den Hörer ja Pracht und Majestät des Kopfsatz-Anfangs und des ersten Themas – und das könnte durchaus ein Wunsch-Gegenprogramm zur aktuellen militärischen Niederlage darstellen. Aber schon in die Schlussgruppe des Hauptthemas fügen sich lyrische Momente ein, und das zweite Thema ist vollends frei von Eindeutigkeit im Ausdruck: Erst tritt es tastend-vorsichtig (es-moll) auf, dann in betörend weichem Fluss (Es-Dur), später geisterhaft-gespensisch (h-moll, cis-moll), und schließlich herrisch-zyklopenhaft, fast an die Riesen Fafner und Fasolt aus Wagners Nibelungen-Weltuntergangsdrama gemahnend (B-Dur, Es-Dur).

Das legt den Schluss nahe, dass die eigentliche Botschaft des ersten Satzes nicht im Ausdrucksgehalt seiner Motive liegt. Vielmehr bezwingt der Kopfsatz durch die Organisation seines Materials zu einem geschlossenen Ganzen, dessen strenge und dennoch fantasievoll-freie Ordnung ihresgleichen sucht. Beethoven strukturiert seine Einfälle nach dem ungewöhnlichen Muster A1 – A2 – B – A2 / A1. Der Absatz A1 entspricht dabei dem im vollen Orchester vorgetragenen ersten Teil der Exposition (Thema I, Thema II mit lyrischen Hörnern, Schlussgruppe), A2 der Wiederholung von A1 (allerdings nun unter Einbezug des Klaviers, mit dem ins Herrische gewendeten II. Thema und mit ausgeweiteter Schlussgruppe), B der Durchführung. In der Reprise sind die Expositionsteile vertauscht – das ergibt statt der zielorientiert-linearen Struktur der gewohnten Sonatenform ein Gebäude, das eher symmetrisch und damit in sich selbst ruhend, wie ein alter Kathedralenbau sich selbst stützend für die Ewigkeit errichtet scheint.

Der Mittelsatz des Konzerts hebt an mit einem ergreifenden Lied, das in seiner zweiten Hälfte eine markante Sekund-Fortschreitung mit zweimaliger Viertelpause enthält. Dieses Lied erklingt dreimal, zwischen dem ersten und zweiten Auftreten ereignet sich aber eine zarte, wie aus Silberfäden gesponnene Klavierfantasie in stets gefährdeter, nahezu entmaterialisierter Feinheit. Es ist dies eine Musik ohne irgendwelche Machtentfaltung, sozusagen auskomponierte Gewaltlosigkeit – und das umso mehr, als die durchaus vorhandenen motivischen Anlagen zur Kraftentfaltung (etwa die genannten Sekund-Fortschreitungen oder ein drohender Terzen-Ausbruch im Klavier) jeweils sofort abgedämpft und wie in Sorge um etwas sehr Wertvolles umgehend zurückgenommen werden. So beherrscht ein Ton des sehnsüchtigen und staunenden (nicht: zweifelnden) Suchens den wunderbaren Satz.

Mit einer Geste des sicheren Wissens beginnt das Finale. Der berühmte Hauptgedanke fährt herrisch auf, aber nicht (wie im ersten Satz) in Gestalt von Fasolt und Fafner, sondern optimistisch und vorwärtsdrängend. Formal ist der Satz mehr Sonate als Rondo,

dazu tragen verschiedene Momente bei: das lyrisch-fröhliche II. Thema, die kunstvolle Verarbeitung des Materials und nicht zuletzt die strukturelle Geschlossenheit des Ganzen, die besonders geprägt wird durch ein Motiv aus drei Achteln (mit punktiertem ersten Achtel), das teils melodios-tänzerisch, teils (und häufiger) militärisch-repetitiv auftritt.

Wie steht es nun also um den Ausdruck des Zeitgeschehens in Beethovens 5. Klavierkonzert? Gibt es ihn, und wenn ja, in welcher Form? Ohne Zweifel sind das Leben des Komponisten und sein Werk nicht wie in der „Les-Adieux“-Sonate mit dick aufgetragenen Neonfarben aufeinander bezogen. Vielmehr herrscht im Es-Dur-Konzert ein feinerer Zeichenstrich vor, der nicht mit dem Finger deutet, sondern stumme Seelennot- und bildlos sprechen lässt: Gegen das „Wüste“ des Erlebens, gegen Chaos und Ausgeliefertsein also, keimt die von äußeren Berührungen unantastbare Ordnung des ersten Satzes empor. „Zerstörung“ und „Menschenelend“ des Besatzungsregimes spiegeln sich in der beeindruckenden Gegenwelt von Gewaltlosigkeit und Zartheit, die der zweite Satz entfaltet. Und der nationale Trotz Beethovens, der sein früheres Ideal Napoleon längst verworfen hat, begehrt im dritten Satz auf gegen die Niederlage und gegen den „toten Frieden“ (Brief vom 1.11.1809), der im Oktober zu Schönbrunn zwischen den Kriegsparteien geschlossen worden ist. Das 5. Klavierkonzert ist also keineswegs das „Emperor“-Konzert, als das es im angelsächsischen Raum gern bezeichnet wird, und es ist auch keine oberflächliche Pamphlet-Musik. Es berührt vielmehr, wie der englische Musikwissenschaftler Lewis Lockwood formuliert hat, „als Ausdruck des menschlichen Potenzials, das in einer besseren Welt entfaltet werden kann“, noch heute die Herzen. Besser ist diese Welt freilich nicht, solange von wilden Kriegsherren ganze Städte zu Geiseln genommen werden, wie in Wien 1809 so in Verdun 1916, in Leningrad 1941-44 oder in Aleppo 2016.

Gerhard Lubert

Das neue liebliche Ungeheuer

Zu Johannes Brahms' Sinfonie Nr.2 D-Dur op.73

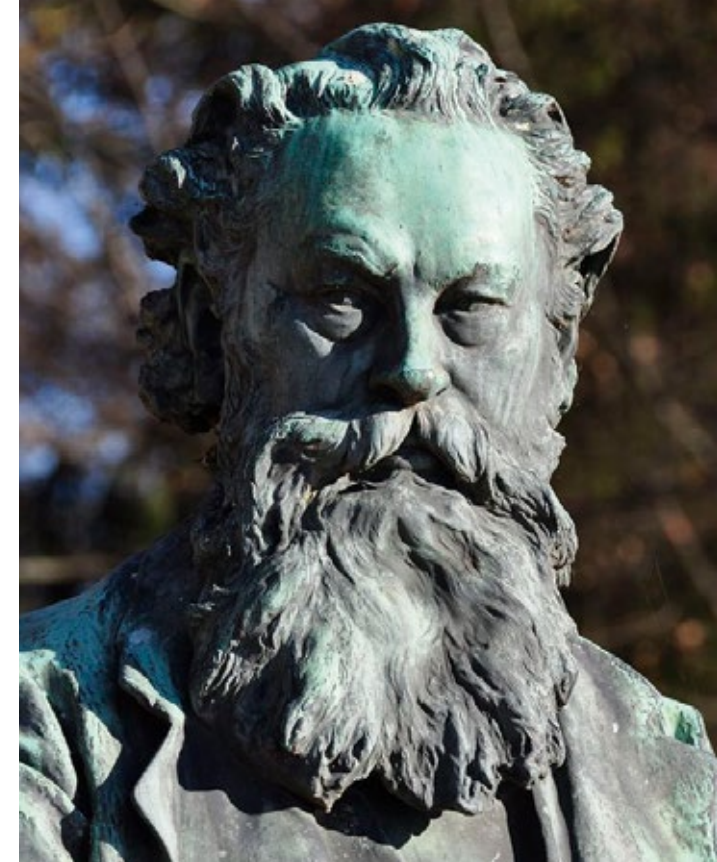
„Ich werde nie eine Symphonie schreiben! Du hast keinen Begriff davon, wie es unsersinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört!“ Diese gegenüber dem Dirigenten Hermann Levi getätigte Äußerung verdeutlicht exemplarisch Brahms' große Probleme mit der „Königsgattung“ der Orchestermusik: Für einen so selbstkritischen wie musikhistorisch bewanderten Komponisten hatte sich eine „dauerhafte“ Musik an den Meistern der Vergangenheit zu messen, im Falle der Sinfonie demnach an dem durch den „Riesen“ Beethoven gesetzten kompositorischen Anspruch. Durch die Vertreter der „Neudeutschen Schule“ um Liszt und Wagner, die Sinfonische Dichtung und Musikdrama als logische Fortführung von Beethovens Schaffen propagierten, war zudem die Komposition von Sinfonien generell unter Anachronismusverdacht geraten. Unter diesen Vorzeichen verwundert Brahms' langer Weg zur Sinfonie keineswegs – nach mehreren erfolglosen Anläufen nahm die Arbeit an seinem ersten Gattungsbeitrag mit Unterbrechungen schließlich mehr als vierzehn Jahre in Anspruch.

Mit der Vollendung seiner *Ersten Sinfonie* 1877 war aber der Bann gebrochen, und schon im Sommer dieses Jahres nahm Brahms in Pörschach am Wörthersee die Arbeit an der Nachfolgerin auf. Dem befreundeten Musikkritiker Eduard Hanslick schrieb er: „Ich bin dir vom Herzen verbunden, und zum Dank soll's auch, wenn ich dir im Winter eine Symphonie vorspielen lasse, so heiter und lieblich klingen, daß du glaubst, ich habe sie extra für Dich oder gar Deine junge Frau geschrieben! Das ist kein Kunststück wirst Du sagen, Brahms ist pffiffig, der Wörther See ist ein jungfräulicher Boden, da fliegen die Melodien, daß man sich hüten muß, keine zu treten...“ – Brahms begründete den gemessen an der Vorgängerin großen Melodienreichtum der neuen Sinfonie also mit der idyllischen Kärntner Landschaft und der dortigen großen Volksliedtradition (einige Jahre später meinte er dann im Gegenzug den herben Charakter seiner *Vierten Sinfonie* mit dem rauen Klima ihres Entstehungsorts Mürzzuschlag, wo „die Kirschen nicht süß und eßbar“ würden, erklären zu müssen). Im Oktober 1877 schloss Brahms in Lichtenthal bei Baden-Baden die Arbeit an seiner *Zweiten Sinfonie* ab,

und am 30. Dezember wurde das Werk von den Wiener Philharmonikern unter Hans Richter erfolgreich uraufgeführt und setzte sich insgesamt schnell bei Publikum und Kritik durch.

Bezüglich des Ausdrucksgehalts seiner Werke hüllte sich Brahms gegenüber seinen Freunden oft in Schweigen oder versteckte sich hinter Understatement und bis zur Flapsigkeit reichender Selbstironie (sein vorletztes Werk, die *Vier ersten Gesänge*, bezeichnete er einmal als „gottlose Schnadahüpfeln“). Bei der *Zweiten Sinfonie*

scheint er sogar eine Taktik der bewussten Irreführung betrieben zu haben, indem er einerseits die idyllische Seite der Sinfonie hervorhob und etwa eine „ganz unschuldige, heitere, kleine“ Sinfonie ankündigte, in anderen Briefen jedoch das glatte Gegenteil behauptete. So kündigte er seinem Verleger Fritz Simrock im November 1877 das Werk folgendermaßen an: „Die neue Symphonie ist so melancholisch, daß Sie es nicht aushalten. Ich habe noch nie so was Traurige, Molliges geschrieben: die Partitur muss mit Trauerrand erscheinen.“ Am Tag vor der Uraufführung schrieb er an Elisabeth von Herzogenberg: „Hier spielen die Musiker meine Neue mit Flor um den Arm, weil's gar so lamentabel klingt...“, ja selbst am Tag der Premiere erinnerte er Simrock an den „Trauerrand“, damit die Sinfonie „auch äußerlich ihre Melancholie zeigt“. Bei aller zumindest im engeren Freundeskreis wohl mühelos erkennbaren Übertreibung steckt jedoch, wie oft bei Brahms, durchaus mehr als nur ein Körnchen Wahrheit in solchen



Brahms-Büste von Ernst Wahliss in Pörschach

Bemerkungen: So ungetrübt idyllisch, wie sie bei oberflächlichem Hören erscheint, ist die *Zweite Sinfonie* keineswegs. Den durchaus doppelbödigen Charakter trifft wohl am besten Brahms' eigene Bezeichnung in einem weiteren Brief an Simrock: Dort nennt er die Sinfonie „das neue liebliche Ungeheuer“.

Der vorherrschend idyllisch-gelöste Charakter der *Zweiten Sinfonie* hatte schon Brahms' Zeitgenossen zum Vergleich mit Beethovens *Pastorale* herausgefordert, die ja auch als Schwesterwerk zu einer c-moll-Sinfonie entstanden war. Passend zur pastoralen Grundstimmung hatte Brahms in der Coda des ersten Satzes sogar ein kleines Selbstzitat eingebaut: In Flöten und Oboen erklingt dort eine Anspielung auf das ebenfalls im Sommer 1877 in Pörschach entstandene Lied *Es liebt sich so lieblich im Lenze* op.71/1. „Ungeheuerlich“ mutet im Gegenzug an, dass die gegenüber der Vorgängerin gelöstere Grundstimmung der *Zweiten Sinfonie* keinesfalls mit Lockerungen des satztechnischen Anspruchs einhergeht: An Dichte der motivisch-thematischen Arbeit steht die *Zweite Sinfonie* der *Ersten* in nichts nach, allerdings wird diese nun nicht mehr fast demonstrativ hervorgekehrt, sondern findet gleichsam selbstverständlich eher im Verborgenen statt. Dies verdeutlicht schon der Beginn des Werks: Die eröffnende Bassfigur, die bei oberflächlichem Hören wie eine unscheinbare Begleitstimme erscheint, entpuppt sich bei näherer Betrachtung, zusammen mit dem nachfolgenden Hornthema, als Grundsubstanz der gesamten Sinfonie. Aus dieser Konstellation gehen mittels des – später von Arnold Schönberg so bezeichneten – Verfahrens der „entwickelnden Variation“ die meisten Themen der Sinfonie hervor. Auch der intermezzoartige dritte Satz ist keinesfalls nur eine lockere Folge von tänzerischen Charakteren in unterschiedlichen Tempi und Taktarten, sondern variativ aus einem anfänglichen Grundmotiv entwickelt. Nicht umsonst fühlen sich bei diesem Satz viele Kommentatoren an die Variationssuite frühbarocker Prägung erinnert – bei einem so intensiv auch in alter Musik bewanderten Komponisten wie Johannes Brahms ist dies keinesfalls ein abwegiger Gedanke. „Ungeheuerlich“ wirkt neben der konstruktiven Dichte der Sinfonie auch Brahms' eigenwillige metrische Gestaltung, die der Dirigent

und Musikschriftsteller Peter Gülke höchst treffend charakterisiert: „Er hat fast unablässig Taktwechsel komponiert, aber nicht notiert, er verführt zu Hörfehlern, von denen man selten genau weiß, ob und auf welche Weise es welche sind, und zuweilen führt er Situationen herbei, in denen das Verhältnis des Erklingenden zum schriftlich bewahrten Taktgehäuse kaum noch definiert werden kann...“



Wörther See um 1870: Brahms ist pfiffig, der Wörther See ist ein jungfräulicher Boden, da fliegen die Melodien ...

Dass auch Brahms' Ankündigungen seiner *Zweiten Sinfonie* als besonders melancholisches Opus zwar stark übertrieben sind, aber keinesfalls vollkommen an der Sache vorbeigehen, belegt schon der planmäßige Einsatz der Posaunen, die seit Claudio Monteverdi für Abgründiges zuständig sind. Nur in dieser Sinfonie verwendet Brahms zusätzlich zu den drei Posaunen die Tuba. Da diese außerdem eine eigenständige Stimme erhält und nicht nur als Verdoppelung der Bassposaune auftritt, liegt weitgehend ein vierstimmiger Tiefblechsatz vor. Der Musikwissenschaftler Reinhold Brinkmann konnte 1989 anhand der erstmaligen Publikation eines 1879 stattgefundenen Briefwechsels zwischen Brahms und dem ehemaligen Mannheimer Hofkapellmeister Vinzenz Lachner die Bedeutung nachweisen, die Brahms dem tiefen Blech für den Ausdrucksgehalt seiner *Zweiten Sinfonie* beimaß. Lachner schied damals an Brahms: „Warum werfen Sie in die idyllisch heitere Stimmung, mit der sich der 1. Satz einführt, die grollende Pauke, die düstern lugubren Töne der Posaunen und Tuba? Wäre der später nachfolgende Ernst nicht auch ohne diese, Schlimmes kündenden Töne

durch sich selbst motiviert? Überhaupt möchte ich aus diesem Satz Posaunen und Tuba ausgeschlossen sehen, die mir zur Grundstimmung nicht nötig scheinen und der Krafftülle, wo sie in der Konzentrierung aller Tonmittel auftritt, kein wesentliches Element zuführen.“ In seinem bemerkenswerten Antwortbrief gibt Brahms einen seltenen Einblick in sein Innerstes: „Ebenso flüchtig sage ich, daß ich sehr gewünscht und versucht habe, in jenem ersten Satz ohne Posaunen auszukommen. Aber ihr erster Eintritt, der gehört mir, und ihn und also auch die Posaunen kann ich nicht entbehren. Sollte ich jene Stelle verteidigen, da müßte ich weitläufig sein. Ich müßte bekennen, daß ich nebenbei ein schwer melancholischer Mensch bin, daß schwarze Fittiche beständig über uns rauschen, daß – vielleicht nicht so ganz ohne Absicht – in meinen Werken auf jene Symphonie eine kleine Abhandlung über das große „Warum“ folgt. Wenn Sie die nicht kennen, so schicke ich sie Ihnen. Sie wirft den nötigen Schlag Schatten auf die heitre Symphonie und erklärt vielleicht jene Pauken und Posaunen.“ Mit der „kleinen Abhandlung“ spielt Brahms auf die wie die *Zweite Sinfonie* 1877 in Pörschach begonnene Motette *Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen* op. 74/1 an – ein zutiefst persönliches Werk, das die skeptisch-pessimistische Weltanschauung des Komponisten beeindruckend zutage treten lässt.

In dem oben zitierten Antwortbrief an Lachner relativiert Brahms allerdings sofort wieder das melancholische Element der Sinfonie mit den Worten: „Das Alles und namentlich jene Stelle bitte ich auch nicht gar zu ernst und tragisch zu nehmen!“ Dieser relativierende Zug zeigt sich auch im langsamen Satz der *Zweiten Sinfonie*: Dessen ernste Grundhaltung wird schon dadurch charakterisiert, dass Brahms hier zum einzigen Mal in seiner Sinfonik die Tempobezeichnung „Adagio“ statt wie sonst das bewegtere „Andante“ wählt, dies aber gleich wieder durch den Zusatz „ma non troppo“ etwas zurücknimmt (ganz im Gegensatz zu Brahms' sinfonischem Antipoden Anton Bruckner, der die Adagio-Vorschrift häufig noch durch Zusätze wie „sehr langsam und feierlich“ intensiviert). Im tänzerischen dritten Satz der Sinfonie dann haben die „melancholischen“ Posaunen folgerichtig zu schweigen, und auch im überschwänglichen

Finale greifen sie erst in der Durchführung bei der Überleitung zu einer etwas sinistren ruhigeren Episode in das musikalische Geschehen ein. Am Schluss dieser Episode kommt die Musik fast zum Stillstand – in einer Sequenz aus absteigenden, aus dem Bassmotiv des Sinfoniebeginns stammenden Quartsprüngen in Posaunen und Tuba über Liegeklängen der Streicher (diese Stelle wirkte auf Gustav Mahler einige Jahre später wohl als Inspirationsquelle für den ähnlich gestalteten Beginn seiner ebenfalls in D-Dur stehenden ersten Sinfonie!). Dem finalen Schlussjubel kann sich jedoch letztlich auch das tiefe Blech nicht entziehen, das Werk gipfelt in einem strahlenden D-Dur-Dreiklang der Posaunen.

Der von der Philosophie Theodor W. Adornos geprägte Reinhold Brinkmann jedoch sieht diesen Schlussjubel eher kritisch, zum einen wegen der „Kopflastigkeit“ der *Zweiten Sinfonie*, zum anderen, weil er ihm nicht als Lösung großer innermusikalischer Spannungen gerechtfertigt scheint wie in der Vorgängerin: „Dieser mächtige, eindeutige Symphonieschluss kann die melancholische Mehrdeutigkeit der beiden ersten Sätze und deren Schatten über dem dritten nicht vergessen machen. Er ist bei aller orchestralen Meisterschaft als Formidee wie als kompositorische Realisierung nicht ganz auf ihrem Niveau. Der Versuch, verinnerlichende Idylle und extensive Monumentalität zu vereinen, gelingt letztlich nicht ganz. Mit geschichtsphilosophischem Pathos könnte man das die historische Wahrheit dieser Symphonie nennen: dem sensiblen Künstler, der sich und seine Welt von ‚schwarzen Fittichen‘ bedroht sieht, will überbordender Jubel nicht mehr gelingen.“ Diese doch sehr einseitige Interpretation des Finales der *Zweiten Sinfonie* zog selbst wieder Kritik auf sich – so stellte Gisela Schubert die durchaus berechtigte Frage, ob Brahms „mit dem vierten Satz die in Selbstmitleid versunkenen, larmoyanten Momente von Grübeleien des ersten Satzes abzuschütteln versucht und sich im hemmungslosen Musikmachen dieses Satzes den bedrohenden ‚schwarzen Fittichen‘ entgegenstemmt, um nicht gänzlich in einer resignativen Innerlichkeit unterzugehen.“

Thomas Müller

Der Solist



Alfredo Perl, 1965 in Santiago (Chile) geboren, studierte zunächst in seiner Heimatstadt bei Carlos Botto und später bei Günter Ludwig in Köln und Maria Curcio in London. Der Künstler gewann bedeutende Wettbewerbe und wurde bald zu einem der führenden Pianisten seiner Generation.

Seine weltweite Konzerttätigkeit führte ihn in die bedeutendsten Konzertsäle, u.a. Barbican Centre London, Concertgebouw Amsterdam, Großer Musikvereinssaal Wien, Herkulesaal München, Teatro Colón Buenos Aires, Sydney Town Hall, Hamburger Musikhalle, Gewandhaus zu Leipzig, Semperoper Dresden, Alte Oper Frankfurt. Bei den renommierten Festivals wie dem Bath International Music Festival, den Schwetzingen Festspielen, dem Beethovenfest Bonn, dem Schleswig-Holstein Festival, dem Kissinger Sommer, den Haydn Festspielen in Eisenstadt und dem Rheingau Musikfestival ist er ein gern gesehener Gast. Als bemerkenswert vielseitiger Künstler spielte Alfredo Perl mit

verschiedenen namhaften Orchestern, darunter London Symphony Orchestra, Hallé Orchestra, Orchestre de la Suisse Romande, Sydney Symphony Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig sowie Mozarteumorchester Salzburg. 1997 gab er sein Debüt bei den Promenade Concerts in der Royal Albert Hall in London.

Neben seinen aufsehenerregenden Beethoven-Aufnahmen kann man Alfredo Perl mit Klavierwerken von Franz Schubert und Franz Liszt auf CD hören. Kürzlich nahm er das gesamte Klavierwerk von Ravel sowie die 24 Preludes von Chopin auf. Perl ist Professor für Klavier an der Hochschule für Musik Detmold und seit 2009 Künstlerischer Leiter des Detmolder Kammerorchesters.

Der Dirigent

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

Im Umgang mit dem Orchester zeichnet sich Gert Feser durch genaues Arbeiten, mitreißendes Temperament und hohe Motivationsfähigkeit aus. Er versteht es in begeisternder Art und Weise, musikalische Strukturen ebenso wie Klang- oder Phrasierungsvorstellungen in Wort und Geste zu fassen, Stimmungen zu prägen, Klangräume zu definieren 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 Con Brio.



Foto: Rolf Nachbar, www.nachbar.de

Das Orchester

Das Sinfonieorchester Con Brio entstand im Herbst 1988 und besteht derzeit im Kern aus etwa siebzig gut ausgebildeten Laienmusikern aus den verschiedensten Berufsgruppen. 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 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 oder die „Altrhapsodie“ von Johannes Brahms zu einem Musikfilm gestaltet. Mit der Musik von Brahms und

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

Mehrere Konzertschnitte 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 ehrenamtliche Arbeit erhielt das Ensemble con brio e.V. die Kulturmedaille der Stadt Würzburg.



Die Besetzung

» **Violine 1**

Reinhold Emmert, Konzertmeister
Astrid Bechtold
Sigrid Daum
Helga Eisentraut
Hartmut Fleig
Christine Heinz
Martin Heitmann
Jan Hentschel
Susanne Hentschel
Eva Kiefer
Nevena Ivanova
Christine von Poser
Elisabeth Renner
Eva Sahr

» **Violine 2**

Rolf Wagemann, Stimmführer
Karin Bischoff
Tobias Debold
Dietrich Geuder
Katja Kraus
Elisabeth Marzahn
Miriam Meßling
Martin Morgenstern
Julia Paul
Eduard Pöpperl
Gerhard Roß
Friederike Rüppel

Judith Sauer
Sabine Boujong
Notker Zorn

» **Viola**

Katharina Leniger, Stimmführerin
Susanne Bauer-Rösch
Mechthild Binzenhöfer
Andrea Emmert
Maria Groß
Regine Heinz
Reinhold Loho
Barbara Moll
Ulrich Moll
Johannes Wienand
Johanna Wolpold

» **Violoncello**

Alexa Roth, Stimmführerin
Eve-Marie Borggrefe
Martin Camerer
Claudia Dunkelberg
Lorenz Fuchs
Jakob Hohmann
Stefan Kautzsch
Elisabeth Lubert
Christoph Mansky
Joachim Pflaum
Simon Schindler

» **Kontrabass**

Laura Gispert, Stimmführer
Juliane Erdinger
Stefan Klose
Ines Posch
Andi Weichmann

» **Flöte**

Almuth Feser
Katrin Brückmann, Piccolo
Mechtild Kohler-Röckl

» **Oboe**

Markus Erdinger
Mechthild Camerer
Christine Meesmann, Englischhorn

» **Klarinette**

Claudia Kuther
Helmut Kennerknecht
Axel Weihprecht, Bassklarinette

» **Fagott**

Friedemann Wolpold
Andreas Büttner, Kontrafagott
Lukas Deutscher

» **Horn**

Roxane Boivin
Gerhard Lubert
Hans-Berthold Böll
Martin Krebs

» **Trompete**

Johann Wolpold
Hans Molitor

» **Posaune**

Alexander Daum
Norbert Daum
Harald Kullmann, Bassposaune

» **Harfe**

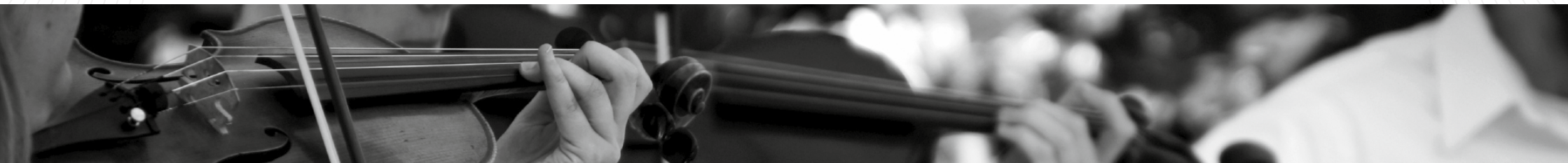
Sophie Flandin

» **Pauken/Schlagwerk**

Leif Hommers

» **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 2017

beginnen am 28. März 2017.

Kommen Sie und probieren Sie unverbindlich mit!

» Unser nächstes Konzert in Würzburg:

8. Juli 2017 um 20 Uhr, Hochschule für Musik

Voraussichtliches Programm:

- » Jēkabs Jančevskis: Uraufführung (zusammen mit dem Chor „Sola“ aus Riga)
- Robert Schumann: Sinfonie Nr. 2

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

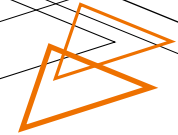
Werden Sie Fan von uns auf www.facebook.de/conbrio.wuerzburg

Mit freundlicher Unterstützung:

icue-medien.de
INTERNET . PRINT . FOTOGRAFIE

 **STADT
WÜRZBURG**

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

