

con Brio

Gert Feser

Dvořák

Legenden Op. 59 Nr. 6

Schostakowitsch

Ballettsuite Nr. 5
„Der Bolzen“

Schubert

Sinfonie Nr. 9

Sommer 2019

Sinfoniekonzert

con Brio

Sinfonieorchester

Antonín Dvořák (1841–1904)

Elegie (Legende) op. 59 Nr. 6

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)

Ballettsuite „Der Bolzen“ op. 27a

Introduktion: Adagio – Allegro

Der Bürokrat: Allegretto – Allegro – Moderato – Allegretto

Tanz des Kutschers: Moderato non troppo

Koselkows Tanz mit Freunden: Allegro – Andante – Allegretto – Allegro

Intermezzo: Allegretto

Tanz der Kolonial-Sklavin: Andante – Presto – Andante

Der Kompromissler: Andantino

Gemeinsamer Tanz und Apotheose: Allegro

Franz Schubert (1797–1828)

Sinfonie C-Dur „Die Große“ D 944

Andante – Allegro ma non troppo

Andante con moto

Scherzo. Allegro vivace – Trio

Finale. Allegro vivace

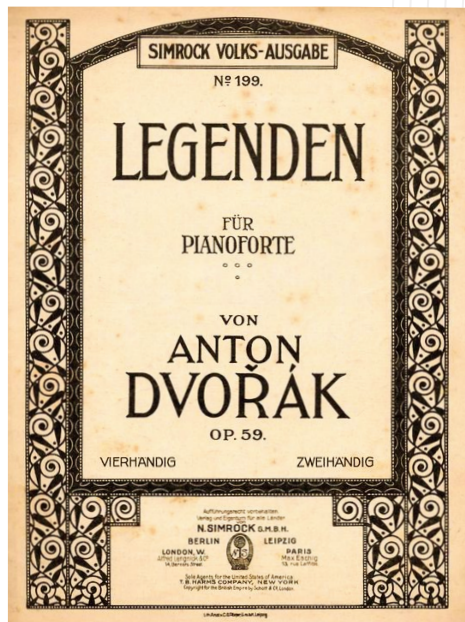
Leitung: Gert Feser

Neidenswerter Reichtum

Zu Antonín Dvořáks *Legende (Elegie)* op. 59 Nr. 6

Das Jahr 1877 sollte für Dvořák zum entscheidenden Wendepunkt werden: Johannes Brahms war auf den damals außerhalb Böhmens noch nahezu unbekanntem Komponisten aufmerksam geworden und hatte sich dafür eingesetzt, dass dieser ein Stipendium des Wiener Schulministeriums erhielt. Brahms blieb nicht nur Dvořáks Mentor, zwischen beiden Komponisten entwickelte sich zudem eine lebenslange Freundschaft. Als ebenfalls entscheidend für Dvořák sollte sich erweisen, dass Brahms die Werke des Jüngeren auch seinem Verleger Fritz Simrock wärmstens empfahl: „Dvořák hat alles Mögliche geschrieben, Opern (böhmische), Sinfonien, Quartette, Klaviersachen: Jedenfalls ist er ein sehr talentvoller Mensch. Nebenbei arm! Und bitte ich das zu bedenken!“ Dvořáks schneller Aufstieg zu internationalem Ruhm wäre wohl kaum denkbar, hätte ihn nicht ein weltweit renommierter Verlag wie Simrock als Autor aufgenommen.

Unmittelbar nach Beendigung der Arbeit an seiner *sechsten Sinfonie* kündigte Dvořák in einem Brief an Simrock vom 15. Oktober 1880 die baldige Übersendung eines zehnteiligen Zyklus für Klavier zu vier Händen unter dem Titel *Legenden* an. Die Arbeit daran sollte sich jedoch bis zum März des folgenden Jahres verzögern. Ende 1881 erstellte Dvořák noch, wie schon drei Jahre zuvor bei den *Slawischen Tänzen* op. 46, eine Orchesterfassung, die allerdings – bei einem Klangfarben-Genie wie Dvořák kaum anders zu erwarten – nicht nur eine bloße Transkription der Klavierfassung, sondern vielmehr eine alternative, auf die Klangmög-





Der Geburtsort Dvořáks: Nelahozeves an der Moldau - das Schloss der Familie Lobkowitz

lichkeiten des Orchesters zugeschnittene Version darstellte. Teilaufführungen der Orchesterfassung der *Legenden* fanden in den Folgejahren nur vereinzelt statt, etwa der Nummern zwei, fünf und sechs durch die Wiener Philharmoniker am 26. November 1882.

Es ist nicht überliefert, ob der Titel „Legenden“ durch außermusikalische Eindrücke inspiriert wurde. Der Titel erscheint allerdings durchaus naheliegend, haftet Dvořáks Musik doch insgesamt ein häufig stark erzählerischer Charakter an, der dann später nicht nur etwa die *Sinfonischen Dichtungen* prägt, sondern zum Beispiel auch die langsamen Sätze von Dvořáks letzten beiden Sinfonien. Die *Legenden* sollten wohl ein ruhigeres, lyrisches Gegenstück zu den damals schon äußerst populären *Slawischen Tänzen* bilden.

Dies zeigt sich schon in der gegenüber den Tänzen wesentlich kleineren Orchesterbesetzung – an Schlaginstrumenten kommen nur teilweise Pauken oder Triangel zum Einsatz, die Posaunen bleiben vollkommen ausgespart, die Trompeten finden

nur in der vierten Legende Verwendung, auch die Hörner sind teilweise nur zweifach besetzt. Dieser nahezu dem Orchester der Wiener Klassik entsprechenden Besetzung wird dann als „romantisches“ Element in der *fünften* und auch *sechsten Legende* noch die Harfe hinzugefügt. Die Herkunft des Titels „Elegie“ für die *Legende Nr. 6* in cis-Moll ist unklar und stammt auf jeden Fall nicht vom Komponisten. Der Titel erscheint für dieses Stück auch nicht so ganz passend. Zwar ist die Melodik von durchaus sehnsuchtsvoll-schmerzlichem Tonfall geprägt, die Tempobezeichnung „Allegro con moto“ allerdings lässt allzu elegische Stimmungen nicht aufkommen – der Titel würde jedenfalls besser zum getragenen letzten Stück des Zyklus passen. Interessanterweise zitiert Dvořák am Schluss des Des-Dur-Mittelteils der *Legende Nr. 6*, abwechselnd in Violinen und Klarinetten, aus dem Mittelteil des langsamen Satzes seiner 1873 komponierten und erst nach seinem Tod gedruckten *dritten Sinfonie*. Die mannigfachen feinen Details auch dieses Stücks, sowohl klangfarblich als harmonisch, lassen jedenfalls Brahms‘ Lob des kompletten Zyklus gegenüber Simrock vollauf verständlich erscheinen: „Grüßen Sie doch ja Dvořák und sagen Sie ihm, wie mich seine *Legenden* ausdauernd erfreuen. Es ist ein reizendes Werk und neidenswert die frische, lustige, reiche Erfindung, die der Mann hat.“

Thomas Müller

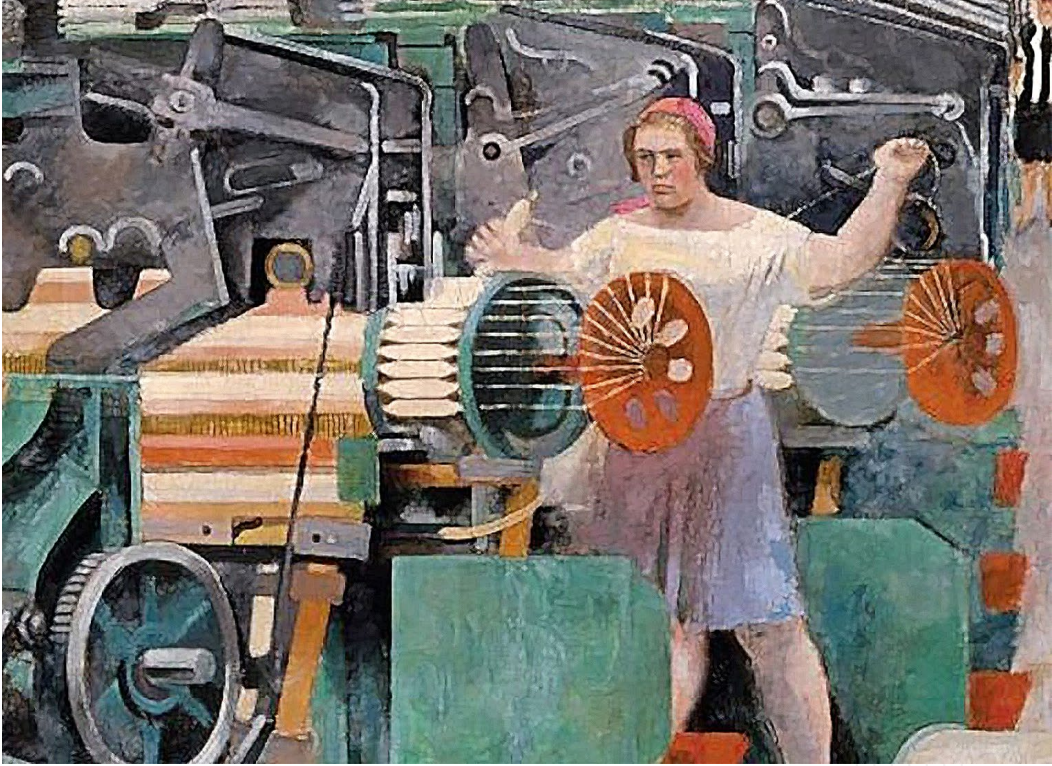
Das doppelte Gesicht

Zur Ballettsuite *Der Bolzen* von Dmitri Schostakowitsch

Nach dem Ersten Weltkrieg ereigneten sich auf dem Gebiet des ehemaligen Zarenreiches gewaltige politische, soziale und kulturelle Umbrüche, und auch die Musikszene des alten Russland geriet in revolutionäre Wallung. Wie in der Politik, so zerfielen auch in der Musik die alten Formen, und neue Ideen zur Ordnung der musikalischen Abläufe, zur Bildung von Klängen oder zur Organisation des Tonmaterials brachen sich Bahn. Komponisten wie Georgi Konjus, Nikolai Roslavez oder Iwan Wyschnegradsky experimentierten mit reihenden Strukturbildungen (anstatt der alten, an der Wiederholung des Materials orientierten Sonatenform), sie versuchten sich an neuen Instrumentierungen und erprobten Zwölfton- oder sogar Vierteltonskalen, um dem neuen Lebensgefühl nach dem Großen Krieg neuen Ausdruck zu verleihen.

Um die Mitte der zwanziger Jahre betrat der junge Dmitri Schostakowitsch diese bunte, gesprächsfreudige, lärmend-streitsüchtige geistige Bühne, auf der immer auch noch mächtige, prägende Figuren der alten Schule wie Alexander Glasunow oder Maximilian Steinberg standen. Der Student nahm die Vielzahl von Eindrücken, die er am Petersburger Konservatorium erleben konnte, begierig in sich auf und vermengte sie mit Impulsen aus der Unterhaltungsmusik und mit den Erfahrungen, die er als Kino-Pianist bei der Begleitung von Stummfilmen machte. Schon in seiner Examensarbeit, der *I. Sinfonie in f-moll*, zeigte er auf kraftvolle Weise, wie das Alte mit dem Neuen und dem seitwärts Liegenden originell zu verbinden war. Und bereits in der *II. Sinfonie in H-Dur* schuf er Klangflächen von einer bislang unerhörten Modernität, mit denen er weit in die zweite Hälfte des Jahrhunderts vorauswies.

Neben ihrer verstörenden Klanglichkeit wies die *II. Sinfonie* aber noch eine zweite fortan für Schostakowitsch typische Eigenart auf: Sie transportierte eine politische Botschaft – nämlich die hymnische Verehrung der Oktoberrevolution



Ausschnitt aus Alexander Samochwalows Gemälde *Textilfabrik* aus dem Jahr 1929

in der Vertonung eines Textes von Alexander Besymenski. Eine solche politisch korrekte, die neuen Herrschaftsverhältnisse mit musikalischem Lorbeer umranke-nde Haltung nahm der Komponist auch in seiner *III. Sinfonie* („Zum 1. Mai“) oder in seiner Bühnenmusik *Neuland unterm Pflug* ein. In bemerkenswertem Kontrast dazu standen Schöpfungen wie seine erste Oper *Die Nase* nach Nikolai Gogol, deren beißende Kritik an der zaristischen Gesellschaft die Zuhörer mühelos auf ihre eigene Zeit übertragen konnten, oder die Musik zu Wladimir Majakowskis Schauspiel *Die Wanze*, das in der Inszenierung des berühmten Regisseurs Wsewolod Meyerhold wütende Verrisse der sowjetischen Kulturkritik auf sich zog.

Die staatlichen Kunstwächter nahmen Schostakowitschs linientreue Werke wohl als Selbstverständlichkeit entgegen, entwickelten aber bald ein beträchtli-



Schostakowitsch spricht auf dem Komponistenkongress in Moskau (1970)

ches Unwohlsein an seinen gesellschaftskritischen Arbeiten. Ihr Unmut gipfelte schließlich in einer Besprechung, die Josef Stalin höchstpersönlich der 1934 herausgekommenen Oper *Lady Macbeth von Mzensk* widmete. Darin heißt es: „In einer Zeit, in der unsere Kritiker um den sozialistischen Realismus kämpfen, stellt das Werk von Schostakowitsch einen vulgären Naturalismus dar. Alles ist grob, primitiv und trivial. Er chiffrierte seine Musik durch Zusammenklänge, die nur Formalisten und Ästhetiker interessieren können.“ Und Stalin fügte viel-sagend hinzu: „Ein solches Spiel kann aber böse enden.“ Dieser Satz – und noch mehr der seinerzeit in durchaus realem Sinne oft tödliche Formalismus-Vorwurf – stürzte den Komponisten in tiefe Depressionen und ließ ihn sogar an Selbstmord denken.

Das 1931 entstandene Ballett *Der Bolzen* (op. 27) nimmt in dem gefährlichen Raum, in dem sich Schostakowitsch zwischen patriotischer Parteitreu und iro-nischer Individualität bewegte, einen ganz eigenen Platz ein. Die Handlung des

Balletts spielt in einer modernen Fabrik, mithin an einem Ort, der im gerade angelaufenen ersten Fünfjahresplan Stalins eine zentrale Rolle einnimmt. Das Sujet zeigt willige junge Arbeiter, die ganz im Sinne der proletarischen Revolution wirken und sich am Ende gegen verabscheuungswürdige bürgerliche Gestalten durchsetzen. Deren Intrige, die Zerstörung der Fabrik durch einen ins Maschinengetriebe geworfenen Bolzen, scheitert schließlich am Gemeinsinn und an der Klugheit der Proletarier und gipfelt in der umjubelten Bestrafung der Übeltäter. Das Bühnengeschehen beginnt wie ein sozialistischer Arbeitstag mit „Gymnastik“ und dem „Aufbruch zur Arbeit“, handelt sich an typischen Situationen („Entrüstung der Arbeiter“; „Aufdeckung der Provokation“) und Personen („Die Obergeringenieure“; „Tanz der Pioniere“) entlang und endet schließlich mit einem „Tanz der Roten Armee“ und einer Schlussapothese. Bald nach der Premiere des Balletts am 8. April 1931 im Leningrader Kirow-Theater löste Schostakowitsch aus den über 30 Nummern des Gesamtwerks acht Stücke heraus und stellte sie zu einer *Ballettsuite* (op. 27a) zusammen. Darin brachte er vor allem einzelne musikalisch auch ohne den Handlungszusammenhang wirkungsvolle Personentypen zur Geltung – den versponnenen „Bürokraten“, den vierschrötigen „Kutscher“, den westlich-kapitalistisch orientierten (Tango! Jazz!), als Produktionsleiter versagenden Koselkow, die auf Russlands Größe verweisende Kolonialsklavin, den mit leichtfüßigem Zirkus-Charme zwischen den Parteien vermittelnden „Kompromissler“.

So sehr nun das Geschehen des Bühnenwerks den Vorgaben der Partei folgen mochte – an der Musik des Balletts stießen sich die hellhörigen Zensurbeamten des Politbüros doch. Sie hatten herausgehört (oder hineininterpretiert), dass die prunkvollen Apotheose-Klänge zu Beginn und Ende des Werkes ironische Hohlheit enthielten und dass im Augenzwinkern der grotesken Genrebilder Subversivität liegen mochte. Also schrieben die Korrespondenten der Arbeiterzei-

tungen – wie Schostakowitsch in seinen Memoiren mitteilt – „aufgeregte Briefe“ und „beschimpften das Ballett in jeder nur möglichen Form“. Kein Wunder, dass es über die Premiere nicht hinauskam und erst über ein halbes Jahrhundert später wieder aufgeführt werden konnte – der Komponist hatte, noch vor seiner prägenden Erfahrung mit der Oper *Lady Macbeth*, einen ersten Warnschuss der mächtigen Kulturbehörde erhalten. Die *Ballettsuite* freilich blieb unangefochten und durfte immer wieder gespielt werden.

Ein Doppelgesicht, wie es das Schicksal der *Bolzen-Musik* zeigt, blieb nunmehr auch das Gesicht Schostakowitschs. Schließlich musste er ja in den dreißiger Jahren mitansehen, wie manche seiner engen Freunde auf Stalins Wink hin aus Arbeit und Leben gestoßen wurden – Majakowski wählte den Freitod, Meyerhold wurde im Gefängnis ermordet, selbst der einflussreiche Marschall Tuchatschewski, ein großer Förderer des Komponisten, endete vor dem Erschießungskommando. Schostakowitsch schützte sich auf verschiedenen Wegen: Er



Schostakowitsch und Stalin (Karikatur von Teresa Habild 2012)

komponierte einfache russische Lieder und entging so dem gefährlichen Vorwurf der mangelnden Verständlichkeit und Volksnähe. Als Themen seiner Werke wählte er oft patriotische Vorlagen: In der Kantate *Über unserer Heimat strahlt die Sonne* benutzte er einen Text des Lyrikers Jewgeni Dolmatowski, der 1945 die Kapitulationsverhandlungen zwischen Russen und Deutschen in Karlshorst protokolliert hatte. Im *Lied von den Wäldern* pries er das alte im neuen Russland – und zugleich die Maßnahmen, die Stalin zur Aufforstung der sibirischen Wälder anordnete. Und schon vor dem Zweiten Weltkrieg schrieb er Musik für Filme wie *Der große Staatsbürger*, mit denen er „die neue kommunistische Wirklichkeit besang“, ohne damit „größere Bedeutung in der sowjetischen Kinematografie“ zu erreichen (Krzysztof Meyer). In seinen großen, repräsentativen Werken fand Schostakowitsch jedoch einen bedeutungsschweren Ton, in dem das Groteske und Sarkastische ebenso zurücktrat wie der Modernismus der frühen Tage. Die außermusikalischen Themen besonders der späten Sinfonien waren patriotisch („Das Jahr 1905“, „Das Jahr 1917“) oder philosophisch (der Tod als Thema der *XIV. Sinfonie*), das öffnete einen gewissen Raum individueller Freiheit im musikalischen Ausdruck. So konnte Dmitri Schostakowitsch bleiben, was er seit den frühen zwanziger Jahren war – ein russischer Komponist in der Reihe und an der Seite Mussorgskys, Tschaikowskys und Strawinskys.

Gerhard Luber

Komponieren nach Beethoven

Zu Franz Schuberts *Großer C-Dur-Sinfonie*

Dank der epochalen Leistungen Haydns und Mozarts hatte zu Beginn des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum die Instrumentalmusik der Vokalmusik deren bisherige Vorrangstellung genommen. Als krönende musikalische Gattung galt nun die Sinfonie, kein ambitionierter Komponist kam um die Auseinandersetzung mit dieser Form herum. Als Vorbilder galten zunächst die Werke Haydns und Mozarts, das Schaffen Beethovens zumindest seit der *Eroica* wurde eher skeptisch aufgenommen, selbst aufgeschlossene Geister wie etwa Carl Maria von Weber empfanden Beethovens neuartige Musiksprache häufig als bizarr. Auch die zwischen 1813 und 1818 entstandenen ersten sechs Sinfonien Schuberts müssen vor diesem Hintergrund beurteilt werden: Obwohl ein Bewunderer Beethovens, stand der junge Schubert dessen Musik doch nicht unkritisch gegenüber – so äußert er sich 1816 in einem Tagebucheintrag ablehnend über die „Bizarrerie, welche bey den meisten Tonsetzern jetzt zu herrschen pflegt, u. einem unserer größten deutschen Künstler beynahe allein zu verdanken ist.“ Schubert orientierte sich in seinen frühen Sinfonien, dem Brauch der Zeit gemäß, hauptsächlich an der Musik Haydns und vor allem Mozarts sowie am frühen Beethoven. Die Einordnung dieser Sinfonien als bloße Jugendwerke jedoch geht fehl, die formale Beherrschung und die mannigfachen individuellen Züge heben die Werke über das Gros der zeitgenössischen Sinfonieproduktion hinaus.

Im Jahr 1818 geriet Schubert in eine tiefe persönliche Krise, die sich auch in seinem musikalischen Schaffen niederschlug. Seine bisherigen Versuche, mit den repräsentativen Gattungen ein breiteres Publikum zu erreichen, waren fehlgeschlagen: Die Opern gelangten gar nicht erst zur Aufführung, die ersten sechs Sinfonien erreichten keine größeren Bekanntheitsgrad (die erste Sinfonie wurde für eine Aufführung im Wiener Stadtkonvikt, an dem Schubert Schüler war, komponiert; die Sinfonien zwei bis sechs für das sogenannte „Hatwigsche

Orchester“, ein relativ groß besetztes und anscheinend recht leistungsstarkes Amateuorchester, in dem Schubert selbst als Bratschist mitwirkte). Schubert begann nun, sich intensiver mit dem Werk Beethovens auseinanderzusetzen, dies führte zu einer Umorientierung in seinem eigenen Schaffen. Der kompositorische Neuanfang sollte sich als äußerst dornenreich erweisen, wie der rapide Rückgang an Neukompositionen sowie die zahlreichen fragmentarischen Werke in den Jahren nach 1818 belegen. Die Authentizität von Schuberts banger Frage „Wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?“ allerdings ist eher zweifelhaft: Sein Freund Joseph von Spaun legte sie in seinen Erinnerungen dem fünfzehnjährigen Komponisten in den Mund, der damals von einer kompositorischen Krise noch weit entfernt war. Besonders langwierig erwies sich die Neuorientierung auf dem Gebiet der Sinfonik, hier wurden Beethovens Werke immer mehr als unüberbietbarer Maßstab angesehen und damit zum Problem für nachfolgende Komponistengenerationen (man denke nur an den langen Anlauf, den später Johannes Brahms als Sinfoniker benötigte!). In den Jahren nach 1818 unternahm Schubert vier erfolglose Anläufe zur „großen Sinfonie“. Mit dem letzten dieser Fragmente aus dem Jahr 1822, heute als *Unvollendete* bekannt, beschritt Schubert zwar in den zwei vollständigen Sätzen neue Bahnen, an der Komplettierung zur viersätzigen Sinfonie jedoch scheiterte er,



Wilhelm August Rieder: Franz Schubert (1825)




Gmunden am Traunsee (gemalte Postkarte)

vom Scherzo existieren nur die Takte 10 – 20 in Partitur sowie bis zum 16. Takt des Trios reichende Klavierskizzen, für ein Finale existieren keinerlei Skizzen.

Ab 1824 versuchte Schubert über den Umweg der Kammermusik einen neuen Anlauf als Sinfoniker. In einem Brief an seinen Freund Leopold Kupelwieser schrieb er: „Ich componirte 2 Quartetten u. ein Octett, u. will noch ein Quartetto schreiben, überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur großen Sinfonie bahnen.“ Mit den angesprochenen *Streichquartetten a-moll D 804, d-moll D 810* und dem allerdings erst 1826 nachgereichten *Quartett G-Dur D 887* gelangen Schubert eigenständige, neuartige Werke auf einem Beethovens Quartetten ebenbürtigen Niveau. Auch das *Oktett F-Dur D 803* ist zwar dem Vorbild von Beethovens populärem *Septett in Es-Dur* verpflichtet, weist aber in seinem Umfang und der wahrhaft „sinfonischen“ Groβanlage weit über dieses Vorbild hinaus. Die anvisierte Sinfonie ließ dann auch nicht lange auf sich warten: Im Sommer 1825 begann Schubert auf einer Reise, die ihn nach Gmunden und Gastein führte, mit deren Komposition und beendete die Arbeit daran im Früh-

jahr 1826. Im Oktober dieses Jahres widmete er das neue Werk, seine *Große C-Dur-Sinfonie* (zur Datierung des Werks siehe unten), der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Zu der von ihm wohl erhofften Aufführung kam es allerdings nicht, vermutlich wegen der Länge und Schwierigkeit der Sinfonie. Erst am 31. März 1839 – Schuberts Bruder Ferdinand hatte sowohl das komplette Aufführungsmaterial der sechsten Sinfonie als auch eine Partiturabschrift der *Großen C-Dur-Sinfonie* an Mendelssohn mit der Bitte um Aufführung eines der beiden Werke gesandt – fand in Leipzig die erfolgreiche Uraufführung der *Großen C-Dur-Sinfonie* statt. Durchgesetzt hatte sie sich damit allerdings vorerst nur im mitteldeutschen Raum: Eine Teilaufführung der ersten beiden Sätze in Wien im Dezember 1839 stieß auf weitgehendes Unverständnis, die Wiener Erstaufführung der kompletten Sinfonie fand erst 1850 statt, in Paris wurde die Sinfonie 1851, in London gar erst 1881 zum ersten Mal gegeben.

Mit seiner *Großen C-Dur-Sinfonie* war Schubert zum Schöpfer der romantischen Sinfonie geworden: Zielgerichtete Dramatik nach der Art Beethovens weicht einem episch-weiträumigen Tonfall (Robert Schumann sprach in seiner berühmten Rezension des Werks von „himmlischen Längen“), der allerdings durchaus dramatische Zuspitzungen und jähe Abbrüche kennt. Strenge motivisch-thematische Arbeit wird ersetzt durch andauernde klangliche Umfärbung und Neubeleuchtung des melodischen Materials, was nicht selten zu einem Gefühl der Zeitentrücktheit führt. Für die beiden ambitioniertesten deutschen Komponisten der nachfolgenden Generation bildete die *Große C-Dur-Sinfonie* eine willkommene Alternative zum Beethovenschen Modell und bildete den Ausgangspunkt für eigene Neuansätze: Bei Robert Schumann löste Schuberts Vorbild 1841 ein wahres „Sinfonienjahr“ aus, in dem – neben weiteren sinfonischen Anläufen – seine *Frühlingssinfonie* und die Erstfassung der *d-moll-Sinfonie* entstanden. Für den überaus selbstkritischen Mendelssohn gab Schuberts Beispiel den Anstoß zu seiner bedeutendsten (und von ihm auch als einzige



für vollgültig erachteten) Sinfonie, der *Schottischen*. Der Einfluss der *Großen C-Dur-Sinfonie* reicht jedoch auch noch in die Spätromantik: Die Weiträumigkeit und Monumentalität von Anton Bruckners Sinfonik ist ohne Schuberts Vorbild kaum denkbar, selbst Vorahnungen der Abbrüche und Katastrophen im Gustav Mahlers Musik lassen sich in Schuberts *Großer C-Dur-Sinfonie* finden – man denke nur an die furchterregende, auf einen regelrechten Aufschrei zusteuern- de Steigerung in der Mitte des zweiten Satzes.

Wegen der Datierung „März 1828“ auf dem Autograph und in dem Wissen, dass Schubert in seinem Todesjahr tatsächlich an einer Sinfonie gearbeitet hatte, ging man lange Zeit auch von 1828 als Entstehungsjahr der *Großen C-Dur-Sinfonie* aus. Die auf der Reise 1825/26 entstandene sogenannte *Gmunden-Gasteiner Sinfonie* sah man als verschollen an. Neuere Forschungen ergaben jedoch, dass die *Große C-Dur-Sinfonie* schon 1825/26 komponiert wurde – dass es sich bei ihr also um die verschollen geglaubte *Gmunden-Gasteiner Sinfonie* handelt. Die irrige Datierungsangabe wurde dem Autograph wahrscheinlich erst nachträglich hinzugefügt. Verwirrend ist auch die unterschiedliche Nummerierung der Sinfonie: Die alte, noch unter der Mitarbeit von Brahms entstanden Schubert-Gesamtausgabe zählt die *Große* als Sinfonie Nr. 7, die erst 1863 entdeckte *Unvollendete* (von der man allerdings damals schon wusste, dass sie vor der *Großen* entstanden war) als 8. Sinfonie. Um der Chronologie Genüge zu leisten, erhielt die *Große* später die Nummer 9, als 7. Sinfonie wurde nun ein Fragment in E-Dur aus dem Jahr 1821 gezählt. Seit Erscheinen der neuen Schubert-Gesamtausgabe wird die *Unvollendete* als 7. Sinfonie und die *Große* als 8. Sinfonie gezählt.

Thomas Müller

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 und Sergiu Celibidache belegt. Der Deutsche Musikrat zeichnete ihn für sein dirigentisches Wirken aus. 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. Für sein berufliches und musikalisches Wirken wurde er mit dem Bundesverdienstkreuz geehrt. 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 reißt sein „klares, ausdrucksvolles, motivierendes Dirigat“ ebenso wie seine „stilsichere Interpretationskunst“ die Zuhörer 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: Hubert Pfingstl

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, Tschaikowsky 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 Schubert,



Dvořák und Schostakowitsch ist das Con Brio gut vertraut – mehrere große Werke der Komponisten wurden bereits mit Erfolg aufgeführt. Das Orchester arbeitet mit namhaften Solisten zusammen, beispielsweise mit dem Klarinettenisten Martin Spangenberg oder dem Pianisten Alfredo Perl.

Einige 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

Anna Drexl

Hans Drexl

Helga Eisentraut

Martin Heitmann

Eva Kiefer

Nataliya Kulchytska

Elisabeth Meusert

Eva Passas

Elisabeth Renner

Eva Sahr

» Violine 2

Christine Heinz,
Stimmführerin

Karin Bischoff

Tobias Debold

Silke Eder

Dietrich Geuder

Tabea Görlich

Katja Kraus

Elisabeth Marzahn

Miriam Meßling

Martin Morgenstern

Julia Paul

Eduard Pöpperl

Lena Priesemann

Gerhard Roß

Judith Sauer

Henrike Zellmann

» Viola

Katharina Leniger,
Stimmführerin

Susanne Bauer-Rösch

Mechthild Binzenhöfer

Andrea Emmert

Maria Groß

Regine Heinz

Reinhold Loho

Barbara Moll

Ulrich Moll

Martina Respondek

Friederike Thessel

Johanna Wolpold

» Violoncello

Alexa Roth,
Stimmführerin

Eve-Marie Borggrefe

Martin Camerer

Claudia Dunkelberg

Angela Esgen-Prangishvili

Kristina Findling

Lorenz Fuchs

Jakob Hohmann

Stefan Kautzsch

Elisabeth Luber

Christoph Mansky

Joachim Pflaum

Simon Schindler

Hans-Werner Schöpfner



» **Kontrabass**

Uli Giebelhausen,
Stimmführer

Manuel Dörr
Juliane Erdinger

Laura Gispert

Stefan Klose

Petr Kolanda

Andi Weichmann

» **Harfe**

Sophie Flandin

» **Flöte**

Almuth Feser

Christina Mackenrodt

Mechtild Kohler-Röckl
(Piccolo)

» **Oboe**

Markus Erdinger

Matthias Engel

Christine Meesmann
(Englischhorn)

» **Klarinette**

Karin Amrhein

Helmut Kennerknecht

Axel Weihprecht

» **Fagott**

Friedemann Wolpold

Amelie Kolster

Andreas Büttner
(Kontrafagott)

» **Horn**

Martin Krebs

Markus Rothermel

Hans-Berthold Böll

Gerhard Luber

» **Trompete**

Johann Wolpold

Hans Molitor

Vinzenz Wolpold

» **Posaune**

Aaron Bauer

Sebastian Buchberger

Andreas Hecke

» **Tuba**

Bernhard Hofmann

» **Pauken**

Dominik Lemmerich

» **Schlagwerk**

Stefanie Carr

Beatrix Rohrbach



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 Probensamstagen und einem Probenwochenende dem Konzertprogramm den letzten Schliff.

- » **Die Proben zum Winterprogramm 2019/2020**
beginnen am 8. Oktober 2019.
Kommen Sie und probieren Sie unverbindlich mit!
- » **Unser nächstes Konzert in Würzburg:**
8. Februar 2020 um 20 Uhr, Hochschule für Musik
- » **Voraussichtliches Programm:**
Joseph Haydn: Sinfonie Nr. 6 „Le matin“
Alban Berg: Violinkonzert (Solist: Dimeriter Ivanov)
Johannes Brahms: Sinfonie Nr. 4

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

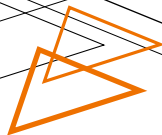
INTERNET · PRINT · FOTOGRAFIE



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

