

con Brio

Gert Feser

Britten

Four Sea Interludes

Mahler

Lieder eines fahrenden Gesellen

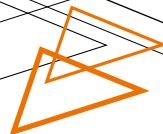
Bariton: Jakob Ewert

Dvořák

Sinfonie Nr. 9

Sommer 2026

Sinfoniekonzert



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

contact@icue-medien.de

12. Juli Hammelburg | 24. Juli Bad Orb | 25. Juli Würzburg

con Brio

Sinfonieorchester

Benjamin Britten (1913–1976)

Four Sea Interludes from „Peter Grimes“ op. 33a

Dawn. Tempo lento e tranquillo

Sunday Morning. Allegro spiritoso

Moonlight. Andante comodo e rubato

Storm. Presto con fuoco

Gustav Mahler (1860–1911)

Lieder eines fahrenden Gesellen

Wenn mein Schatz Hochzeit macht

Ging heut' morgen übers Feld

Ich hab' ein glühend Messer

Die zwei blauen Augen

Pause

Antonín Dvořák (1841–1904)

Sinfonie Nr. 9 e-moll op. 95 „Aus der Neuen Welt“

Adagio – Allegro molto

Largo

Scherzo. Molto vivace

Allegro con fuoco

Solist: Jakob Ewert (Bariton)

Leitung: Gert Feser

Welcher Hafen bietet Frieden?

Über Britten's *Four Sea Interludes* op. 33a

Auch 1939 zog es einen europäischen Komponisten in die Neue Welt, wenn auch aus vollkommen anderen Gründen als Jahrzehnte vorher Antonin Dvořák. Der überzeugte Pazifist Benjamin Britten ging wegen des Ausbruchs des Zweiten Weltkriegs zusammen mit seinem Lebensgefährten, dem Tenor Peter Pears, ins amerikanische Exil, er hoffte, in Amerika auf eine offenere und freiere Gesellschaft zu treffen als im immer noch von engstirnigen spätviktorianischen Moralvorstellungen durchdrungenen England. Diese Hoffnung sollte freilich bald enttäuscht werden.

Four Sea Interludes

Entstehung:

Die Oper *Peter Grimes* wurde Anfang der 1940er Jahre auf Anregung der Koussevitzky Foundation in den USA begonnen und 1943 in London vollendet. Britten selbst löste die vier *Sea Interludes* zur separaten Aufführung im Konzertsaal heraus.

Uraufführung:

Die Premiere der Oper am 7. Juni 1945 (Dirigent: Reginald Goodall) war zugleich die Wiedereröffnung des berühmten Londoner Theaters Sadler's Wells. Erste Aufführung in den USA: 6. August 1946 in Tanglewood, Leonard Bernstein und William Horne.

Als Komponist allerdings war Britten in seiner amerikanischen Zeit durchaus erfolgreich: 1940 erlebte sein *Violinkonzert* die triumphale Uraufführung, 1941 erfolgte ebenfalls in New York die Premiere seiner *Sinfonia da Requiem*. In diesem Jahr stieß er auch auf einen Artikel über den wie Britten aus Suffolk an der englischen Ostküste stammenden Dichter George Crabbe (1754 – 1832) und lernte dessen Vers-

dichtung *The Borough* kennen, in der Crabbe ein ziemlich ungeschöntes, nahezu naturalistisches Bild der rauen Natur von East Anglia und dessen Bewohnern zeichnet. Einerseits löste die Bekanntschaft mit den Werken Crabbes bei Britten starkes Heimweh aus, andererseits reifte der Plan zu einer auf Crabbes Dichtung basierenden Oper.

Dieser Plan nahm schließlich 1942 konkrete Züge an: Der renommierte Dirigent Serge Koussevitzky führte in Boston die *Sinfonia da Requiem* auf und war von der Musik so angetan, dass er Britten über seine Stiftung den Auftrag zu einer Oper erteilte. 1942 kehrten Britten und Pears nach England zurück, Britten fand in dem Schriftsteller Montagu Slater, mit dem er schon vor dem Krieg zusammengearbeitet hatte, einen geeigneten Librettisten und wählte mit ihm als Grundlage für die geplante Oper die Geschichte des Fischers Peter Grimes aus Crabbes *The Borough*. Einen musikalischen Haupteinfluss bei der Ausgestaltung der Oper bildete Alban Bergs *Wozzeck* (Britten wollte ursprünglich bei Berg Kompositionsunterricht nehmen), daneben ließ er sich von seinem Verleger 1943 einen Klavierauszug von Richard Strauss' *Rosenkavalier* zusenden, um sich „mit dem Köpfchen des alten Mannes“ zu beschäftigen und weitere Anregungen für seine eigene Oper zu schöpfen.

Inhaltlich setzten Slater und Britten gegenüber der Vorlage eigene Akzente: Aus dem gewalttätigen Fischer bei Crabbe wird ein Außenseiter, der nach dem Tod eines Lehrjungen bei einem Fischzug von der engstirnigen und bigotten kleinstädtischen Gesellschaft als Mörder vorverurteilt wird. Einzig der pensionierte Kapitän Balstrode und die Lehrerin Ellen Orford halten zu ihm. Als aber bei Grimes' neuem Lehrjungen Spuren körperlicher Misshandlungen entdeckt werden, eskaliert die Situation: Der Fischer flieht, sein Lehrjunge stirbt bei der Flucht, und Grimes fährt aufs Meer hinaus und versenkt sich selbst mit seinem Boot.

1945 äußerte sich Britten folgendermaßen zu *Peter Grimes*: „Die meiste Zeit meines Lebens verbrachte ich in engen Kontakt mit dem Meer. Das Haus meiner Eltern in Lowestoft blickte direkt auf die See, und zu den Erlebnissen meiner Kindheit gehörten die wilden Stürme, die oftmals Schiffe an unsere Küste warfen und ganze Strecken der benachbarten Klippen wegrissen.“ Das Meer wird in *Peter Grimes* daher zu einem wichtigen „Darsteller“ – vor allem in den ausgedehnten und atmosphärisch dichten sechs orchestralen Zwischenspielen. Bis auf das Interlude VI

BENJAMIN BRITTEN

PETER GRIMES



BOOSEY AND HAWKES

Erstausgabe von Peter Grimes (1945)

veröffentlichte Britten die Zwischenspiele auch als separate Orchesterstücke, das Interlude IV als *Passacaglia*, die Interludes I, II, III und V als *Four Sea Interludes*, allerdings nicht in der Reihenfolge, in der sie in der Oper erscheinen. Da die Zwischenspiele in der Oper nahtlos in die jeweilige Folgeszene überleiten, musste Britten für die konzertante Version teilweise neue Schlusspassagen für die einzelnen Stücke verfassen.

Dawn leitet in der Oper vom Prolog in den ersten Akt über, ein grauer nebeliger Tag bricht an, charakterisiert durch eine fahle Melodielinie in Violinen und Flöten. Hektische Arpeggien in Klarinetten, Harfe und Bratschen sowie aufwallende und wieder abflauende Akkorde im Blech und den tiefen Holzbläsern und Streichern scheinen das Meer mit kleinen Wellen und auflaufender Brandung zu charakterisieren. Hans Werner Henze schrieb dazu, in Brittens

Musik könne man Farbfacetten wahrnehmen, „unter denen alle Dinge, die in dieser Welt erscheinen, Menschen, Tiere, Pflanzen und Blumen, etwas Mattes, Zurückgenommenes und Stilles angenommen haben.“

Sunday Morning leitet in der Oper die Kirchenszene am Beginn des zweiten Akts ein und wird dominiert von Glockenklängen und Anklängen an Vogelgesang, im Verlauf des Stücks erscheint in Bratschen und Celli die Melodie von Ellen Orfords anschließendem Monolog „Glitter of waves and glitter of sunlight“, die Glockenklänge erhalten zum Schluss des Stücks einen durchaus bedrohlichen Unterton, am Ende der nachfolgenden Szene treffen sich die Bewohner des Städtchens ja das erste Mal, um Peter Grimes zu verfolgen.

Moonlight steht zu Beginn des dritten Aktes und ist keinesfalls eine romantische Nachtszene, in der nachfolgenden Handlung rottet sich im Wirtshaus der Lynchmob zur Suche nach dem vermeintlichen Mörder Peter Grimes zusammen. Die Musik strahlt eine untergründige Unruhe aus, bedingt durch den seltsam stockenden Rhythmus und die harmonische Instabilität durch die Folgen von Quartsextakkorden, so dass im Bass jeweils statt des Grundtons des jeweiligen Akkords dessen Quint erklingt.

Storm schließlich leitet in der Oper von der ersten zur zweiten Szene des ersten Akts über. Mit seinen aggressiven

Paukenschlägen, den auf- und abrasenden Streicherskalen und den heulenden Quintparallelen in Trompeten und Posaunen ist dieses Stück aber sicher nicht nur eine Abbild der wütenden Elemente, sondern symbolisiert vermutlich auch die gequälte und zerrissene Seele von Peter Grimes: Kurz von Schluss beruhigt sich die Musik, und im langsamen Tempo erscheint in den Streichern die Musik zu Grimes' Worten „What harbour shelters peace, away from tidy waves, away from storms?“ aus dem vorangegangenen Zwiegespräch mit Kapitän Balstrode. Hatte Grimes in dieser Szene noch die Erwartung, Ruhe und Frieden durch eine Heirat mit Ellen Orford zu finden, so sollte sich diese Hoffnung nicht bewahrheiten. Mit den gleichen Worten fährt Peter Grimes in der ersten Szene des dritten Akts in den Tod, ein sicherer Hafen war für ihn in dieser Welt nicht erreichbar.

Von der elisabethanischen Musik bis zu Schönberg gibt es kaum etwas, von dem Britten nicht in irgendeiner Form Kenntnis genommen hat. Britten, der mit unwahrscheinlicher Leichtigkeit produziert, weiß all das, was er in sich aufgenommen hat und mit leichter Hand in sein Werk verflcht, zu einer Synthese zu binden, die als Ganzes ebenso wie in jeder Einzelheit nur ihm zugehört.

Winfried Zillig

Thomas Müller

Wanderer und Weges Leid

Über Gustav Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen*

Im ausgehenden 19. Jahrhundert tritt zuweilen das private Leben der Komponisten als Gegenstand der musikalischen Gestaltung hervor. Das ist besonders der Fall bei den zwei größten Tonsetzern der Zeit, bei Richard Strauss und Gustav Mahler – freilich in völlig unterschiedlicher Ausprägung. Der während seines langen Lebens stets in behaglichen Verhältnissen situierte Strauss griff oft belanglose Episoden aus seinem Familienleben auf, um sie als „Formen bildenden Anlass“ zu handwerklich meisterhaft konstruierten Tongebilden zu verwenden (*Heldenleben*, *Sinfonia domestica*). Mahler hingegen, aus einfachen Verhältnissen stammend und zudem als Jude vielfachen Anfeindungen ausgesetzt, gab vor, in seiner Musik „Erfahrenes und Erlittenes“ darzulegen, „Wahrheit und Dichtung in Tönen“, die ihm „stets nur aus Leid und schwerstem inneren Erleben“ hervorgingen (Mahler zu Natalie Bauer-Lechner).

Lieder eines fahrenden Gesellen

Entstehung: Dichtung und Komposition entstanden 1884 in Kassel, die Musik zunächst für Gesang und Klavier. Orchestrierung (und behutsame Veränderungen) in den 1890er Jahren.

Uraufführung: 16. März 1896 in Berlin. Mahler leitete die Berliner Philharmoniker, der Bariton-Solist war Anton Sistermanns. Spätere berühmte Aufnahmen mit Dietrich Fischer-Dieskau, Hermann Prey, Thomas Hampson, Christian Gerhaher.

„Erfahrenes und Erlittenes“ gibt auch die außermusikalische Grundlage für den *Zyklus Lieder eines fahrenden Gesellen*. Der junge, gerade einmal dreiundzwanzigjährige Mahler war 1883 – nach mediokren Engagements an kleinen und kleinsten Bühnen in Hall, Laibach und Olmütz – endlich an einem renommierten

Opernhaus gelandet, am Königlich preußischen Hoftheater in Kassel. Dort litt er, der lediglich zweite Kapellmeister, bald unter der harten Hand des ersten, noch mehr aber unter der unglücklichen Liebe zu einer jungen Sopranistin. Johanna Richter,

die vergebens Angebetete, war selbst erst zur Spielzeit 1883/84 nach Kassel gekommen, und vielleicht hat die neue, noch ungewohnte Situation die beiden Künstler einander näher gebracht – wenn auch nicht so nahe, wie das dem Begehren Mahlers genügt hätte. In schmerzlichen Briefen an seinen besten Freund Friedrich Löhr klagte er, dass Johanna ihm „alles, was liebenswert auf dieser Welt“ sei, auch wenn sie ihm „so rätselhaft wie immer“ entgegentrete. Schließlich erkannte Mahler die Aussichtslosigkeit seines Werbens und verließ das Hoftheater im April 1885, um ein neues Engagement in Prag anzunehmen.

Die geistige Frucht der unseligen Kasseler Liaison war allerdings beträchtlich: In sechs Gedichten meditierte Mahler sein Erleben mit Johanna Richter, vier davon fasste er in Musik, zunächst

für Singstimme und Klavier, Anfang der 90er Jahre auch für Orchester. Die Texte dieser *Lieder eines fahrenden Gesellen* folgen dem Stil der romantischen Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* (1808) von Achim von Arnim und Clemens Brentano. Mahler schätzte die Einfachheit und Natürlichkeit der *Wunderhorn*-Lieder, er vertonte zahlreiche von ihnen und ahmte in seinen eigenen Gedichten ihren Ton nach. Doch nicht nur die Sageweise, sondern auch die Inhalte der kleinen Schöpfungen von Arnim und Brentano faszinierten ihn, denn vielfach geht es darin um Gescheiterte, um Menschen, „die aus dem Kollektiv herausfallen und zugrunde gehen“. Mahlers Lieder sind ja oft – genau wie viele *Wunderhorn*-Texte – „Balladen des Unterliegens“ (Th. W. Adorno), und diese Klassifizierung trifft natürlich auch auf die *Lieder eines*



Johanna Richter (1894)

fahrenden Gesellen zu. Allein der romantische Gestus des Gesellen-Wanderns birgt – trotz jugendlicher Freiheits-Idylle und mancher Posthorn-Seligkeit – schmerzliches Vertrieben- und Verlorensein, Ort- und Ziellosigkeit in sich. So heißt es in einem der beiden nicht vertonten Johanna-Richter-Gedichte:

Der Weg ist lang und Gottes Engel weit
Und falsche Stimmen tönen lockend, leise –
Ach, wann soll enden meine Reise,
Wann ruht der Wanderer von des Weges Leid?

Für solche Stimmungen die entsprechende Musik zu finden fiel dem Komponisten nicht schwer. Schon in seiner Kantate *Das klagende Lied* (1880) hatte er volksliedhafte Melodien verwendet und einen melancholischen Grundton angeschlagen. Überdies war er, der ausgezeichnete Pianist und Begleiter, geschult an Franz Schuberts Liedern, etwa an der *Winterreise* oder an dem berühmten *Wanderer*-Gesang (D 493), der in seiner letzten Zeile die Kasseler Empfindungen Mahlers genau trifft: „Da, wo du nicht bist, ist das Glück!“

Zum Ausdruck dieser inneren Katastrophen bediente sich Mahler eines ganz besonderen Kunstgriffs: Er vereinte stark widersprüchlichen Seelenzustände wie Leid und Lustigkeit oder „Tragik und Trivialität“ (C. Floros) musikalisch auf engstem Raum. Im ersten Gesellen-Lied (*Wenn mein Schatz Hochzeit macht*) wird dies besonders deutlich: Da stehen – nicht selten im Abstand von nur zwei Takten – die Vortragsbezeichnungen „schneller“ und „langsamer“ für die „fröhliche Hochzeit“ des Liebchens und den „traurigen Tag“ des verschmähten lyrischen Ichs, ja, das Fröhliche und das Traurige werden sogar in ein und dieselbe musikalische Geste gefasst. Ein schwebender Mittelteil, indem es um Blumen und Vögel geht und der für kurze Zeit den Schmerz mildert, fällt bald wieder zurück in die Melancholie des Lied-Anfangs: „Alles Singen ist nun aus!“

Das zweite Lied (*Ging heut' morgen über's Feld*) steht zum Kontrastgebilde des ersten Gesangs seinerseits in klarem Gegensatz: Es lässt nämlich in drei einfach gehaltenen Strophen eine „schöne Welt“ aufleuchten – in der Ansprache des „lust'gen Finken“, im Morgengruß der „Glockenblum“ und im alles erleuchtenden „Sonnenschein“. Die Musik bedient sich dazu einer eingängigen Viertelbewegung, die später auch im Kopfsatz von Mahlers *Erster Sinfonie* (1888) eine prägende Rolle spielen sollte. Die „schöne Welt“ wird erst ganz am Ende des Liedes zerstört: Die Viertelbewegung verdüstert sich, geht zudem in chromatische Rückungen über und erstirbt im offenen Ende eines aus Solo-Violine, Klarinetten, Flöten, Fagott und Horn gebildeten Klanges.

Stürmisches Aufbegehren setzt den Ton des dritten Liedes (*Ich hab' ein glühend Messer*), in dem nun auch Posaunen hinzutreten. Mit ihrem mächtigen Klang deuten sie die bedrohen-



Königliches Hoftheater Kassel (um 1900)

de Sphäre des „bösen Gastes“ an, der als stechender Schmerz in der Brust den fahrenden Gesellen „nicht bei Tag, noch bei Nacht“ verlassen wird. Auch in die leise Traum-Vision von der schönen Gestalt des angebeteten Mädchens drängt sich das Motiv des „Gastes“ und wird von Wehe-Sekunden und entstellten Instrumentalklängen (gestopfte Hörner) fortgeführt, bis sich der Geselle schließlich wünscht: „Ich wollt', ich läg' auf der schwarzen Bahr“. Mit einer ebenso beiläufigen wie aberwitzigen Geigenfigur über Paukenwirbel und Tamtam endet das Lied in vierfachem Piano.

Das Schlusslied des Zyklus (*Die zwei blauen Augen*) ist im Gestus eines Trauermarsches angelegt. Der Text des Liedes erzählt vom Abschied des Gesellen von seiner Liebsten, von „dunkler Haide“ und „ewig Leid und Grämen“. Im letzten Teil, der berühmten „Lindenbaum“-Episode, scheint sich das Empfinden des lyrischen Ichs zu beruhigen und im Traum „wieder gut“ zu werden. Freilich ist diese neu erreichte, von milden Synkopen der Bassklarinette eingeleitete Ruhe eine Ruhe der absoluten Resignation, die vom Sänger „ohne Sentimentalität“ vorgetragen werden soll und



Gustav Mahler (ca. 1890)

sich dadurch nicht einmal mehr einen besänftigenden Rückblick auf das Scheitern gestattet. Der Lindenbaum „schneit“ seine Blüten über den schlafenden Gesellen, er deckt also das Leichentuch über den unglücklich Liebenden – und doch lässt ihn die abschließende Wiederaufnahme der Marsch-Geste zum unglücklich immer weiter Wandernden werden.

Ein wenig war dieses Weiterwandern im Unglück tatsächlich auch das Geschick Gustav Mahlers, denn auf seinen nächsten Lebens- und Karrierestationen ereilte ihn das Schicksal unerwidelter Liebe erneut. In Prag, so schrieb er 1885 an Friedrich Löhr, hatte er sich schon bald in Beziehungsdingen „ein Süppchen eingebrockt, an dem ich wieder eine Zeitlang zu essen haben werde“, in Leipzig verehrte er drei Jahre später – selbstredend unglücklich – die Gattin

eines Gönners, in Hamburg plagte ihn die ebenfalls unerfüllte Sehnsucht nach der später so berühmten Sopranistin Anna von Mildenburg. Und als er 1902 zusammen mit Alma Schindler endlich in den Hafen der Ehe einlief, war ihm ein ruhiger Ankerplatz dort wahrlich auch nicht vergönnt.

Gerhard Luber

Lieder eines fahrenden Gesellen

Texte von Gustav Mahler

Wenn mein Schatz Hochzeit macht

Wenn mein Schatz Hochzeit macht, fröhliche Hochzeit macht,
hab' ich meinen traurigen Tag!

Geh' ich in mein Kämmerlein, dunkles Kämmerlein!

Weine, wein'! Um meinen Schatz, um meinen lieben Schatz!

Blümlein blau! Blümlein blau! Verdorre nicht, verdorre nicht!

Vöglein süß! Vöglein süß! Du singst auf grüner Heide!

Ach! Wie ist die Welt so schön! Ziküth! Ziküth!

Singet nicht! Blühet nicht! Lenz ist ja vorbei!

Alles Singen ist nun aus!

Des Abends, wenn ich schlafen geh',

denk' ich an mein Leid! an mein Leide!

Ging heut' morgen übers Feld

Ging heut' Morgen über's Feld,

Tau noch auf den Gräsern hing;

sprach zu mir der lust'ge Fink:

„Ei du! Gelt? Guten Morgen! Ei gelt? Du!

Wird's nicht eine schöne Welt? schöne Welt!?

Zink! Zink! Schön und flink!

Wie mir doch die Welt gefällt!“

Auch die Glockenblum' am Feld

hat mir lustig, guter Ding'

mit den Glöckchen, klinge, kling, klinge, kling,

ihren Morgengruß geschellt:

„Wird's nicht eine schöne Welt!? Schöne Welt!?

Kling, kling! Kling, kling! Schönes Ding!

Wie mir doch die Welt gefällt! Heia!“

Und da fing im Sonnenschein

gleich die Welt zu funkeln an;

alles, alles Ton und Farbe gewann im Sonnenschein!

Blum' und Vogel, Groß und Klein!

„Guten Tag, guten Tag! Ist's nicht eine schöne Welt?

Ei, du! Gelt!? Ei, du! Gelt! Schöne Welt!“

Nun fängt auch mein Glück wohl an?!

Nein! Nein! Das ich mein', mir nimmer blühen kann!

Ich hab' ein glühend Messer

Ich hab' ein glühend Messer, ein Messer in meiner Brust,

o weh! O weh!

Das schneid't so tief in jede Freud' und jede Lust, so tief, so tief!

Ach, was ist das für ein böser Gast!

Nimmer hält er Ruh', nimmer hält er Rast,

Nicht bei Tag, noch bei Nacht, wenn ich schlief!

O weh! O weh!

Wenn ich den Himmel seh',

seh' ich zwei blaue Augen steh'n!

O weh! O weh!

Wenn ich im gelben Felde geh',

Seh' ich von fern das blonde Haar im Winde weh'n!

O weh! O weh!

Wenn ich aus dem Traum auffahr'

und höre klingen ihr silbern Lachen,

o weh! O weh!



Ich wollt', ich läg' auf der schwarzen Bahr',
könnt' nimmer, nimmer die Augen aufmachen!

Die zwei blauen Augen

Die zwei blauen Augen von meinem Schatz,
die haben mich in die weite Welt geschickt.
Da muß' ich Abschied nehmen vom allerliebsten Platz!
O Augen, blau! Warum habt ihr mich angeblickt?
Nun hab' ich ewig Leid und Grämen!

Ich bin ausgegangen in stiller Nacht,
in stiller Nacht wohl über die dunkle Heide.
Hat mir niemand Ade gesagt, ade!
Ade! Ade! Mein Gesell war Lieb und Leide!

Auf der Straße steht ein Lindenbaum,
da hab' ich zum ersten Mal im Schlaf geruht!
Unter dem Lindenbaum,
der hat seine Blüten über mich geschneit,
da wußt' ich nicht, wie das Leben tut,
war alles, alles wieder gut, ach alles wieder gut!
Alles! Alles! Lieb' und Leid!
Und Welt und Traum!

Text nach der Ausgabe von Richard Specht (1929)



Zur Neuen Welt

Über Antonín Dvořáks Sinfonie Nr. 9 e-moll op. 95

Das Musikleben in den Vereinigten Staaten von Amerika war im späten 19. Jahrhundert noch vollkommen europäisch geprägt. Angehende Komponisten gingen häufig zum Studium nach Europa, die Kompositionsklassen an amerikanischen Konservatorien und Universitäten wurden entweder von Europäern geleitet oder von in Europa ausgebildeten, den dort erlernten Methoden oft sklavisch ergebenden

Sinfonie Nr. 9 „Aus der neuen Welt“

Entstehung:

Während seines Aufenthalts in New York ab Januar 1892 schrieb Antonín Dvořák die Sinfonie unter Einbeziehung von Impulsen afroamerikanischer und indigener Musik.

Uraufführung:

Am 16. Dezember 1893 leitete der ungarische-amerikanische Dirigent Anton Seidl die Uraufführung der Sinfonie in der New Yorker Carnegie Hall. Es spielten die New Yorker Philharmoniker. Erste europäische Aufführung: 20. Juli 1894 mit dem Karlsbader Kurorchester.

Komponisten wie etwa dem an der Yale University lehrenden Rheinberger-Schüler Horatio Parker.

Der Ruf nach einer eigenständigen, von importierten Modellen unabhängigeren nationalen Kunstmusik wurde jedoch auch in den USA immer lauter. Eine der treibenden Kräfte war hierbei die Präsidentin des National Conservatory of Music in New York, Jeanette Thurber. Auch sie beschritt freilich ausgetretene Wege: Ausgerechnet

durch die Berufung eines renommierten Vertreters einer der nationalen europäischen Kompositionsschulen auf den seit 1889 vakanten Posten des Konservatoriumsdirektors erhoffte sie sich entscheidende Impulse für eine eigenständige amerikanische Musiksprache.

Jeanette Thurburs Wahl fiel auf Antonín Dvořák, dessen Musik sich seit 1879 auch in den USA steigender Popularität erfreute. Am 6. Juni 1891 erhielt Dvořák per Telegramm das Angebot, den Posten des New Yorker Konservatoriumsdirektors ab

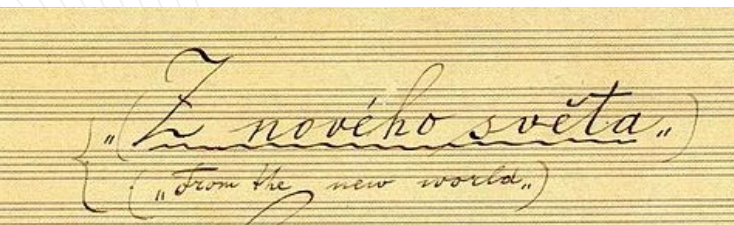
Oktober 1892 für zwei Jahre zu übernehmen. Nach reiflicher Überlegung willigte Dvořák schließlich ein, am 26. September 1892 traf er zusammen mit seiner Frau, zwei seiner Kinder und seinem Schüler und Vertrauten Josef Jan Kovařík in Amerika ein.

Dvořáks Hauptaufgaben am New Yorker Konservatorium waren die Arbeit mit dem dortigen Orchester und der Kompositionsunterricht, von Verwaltungstätigkeiten blieb er weitgehend verschont. So blieb ihm genügend Zeit für eigene Kompositionen, und schon am 10. Januar 1893 begann er mit der Arbeit an einer neuen Sinfonie. Dvořák war sich dabei des an seine Arbeit gestellten Anspruchs durchaus bewusst, in einem Brief vom 27. November 1892 schreibt er: „Die Amerikaner erwarten große Dinge von mir, vor allem soll ich ihnen den Weg in das gelobte Land und in das Reich der neuen, selbständigen Kunst weisen, kurz, eine nationale Musik schaffen!“

Um der neuen Sinfonie genügend amerikanisches Kolorit zu verleihen, vertiefte Dvořák sich in die Musik der Afroamerikaner und der indigenen Völker der USA, die er als hervorragende Grundlagen einer genuin amerikanischen Musiksprache ansah. Durch Henry Thacker Burleigh, einen Schwarzen Gesangslehrer am Konservatorium, lernte er Spirituals und Plantagenlieder der afroamerikanischen Bevölkerung kennen, durch den befreundeten Musikkritiker Henry Edward Krehbiel indigene Melodien (allerdings in Übertragungen, die wohl kaum höchsten Authentizitätsansprüchen genügten). Am 24. Mai 1893 ist das neue Werk fertiggestellt, und Dvořák schreibt über die Sinfonie: „Sie macht mir große Freude und wird sich von meinen früheren grundlegend unterscheiden. Nun, wer eine Spürnase hat, muss den Einfluss Amerikas entdecken.“ Die Uraufführung fand am 16. Dezember dessel-



Antonín Dvořák (1880er Jahre)



Titel der Sinfonie: Handschrift Dvořáks

ben Jahres in der Carnegie Hall statt, Ausführende waren die New Yorker Philharmoniker unter der Leitung von Anton Seidl.

Wie schon in seinen „slawisch“ geprägten Kompositionen griff Dvořák auch in der neunten Sinfonie nicht auf originale Volksmelodien zurück. Eine kleine Ausnahme bildet im Kopfsatz das von der Flöte vorgestellte dritte Thema mit deutlichen Anklängen an das Spiritual „Swing Low, Sweet Chariot“. Die Ähnlichkeit dürfte jedoch eher unbewusster Natur sein, lässt sich dieses Thema doch auch als variierte Umkehrung des Hauptthemas deuten. Ansonsten erzeugt Dvořák das spezifische Kolorit der Sinfonie durch Elemente der amerikanischen Folklore – so zum Beispiel verwendet er pentatonische Melodik, leittonloses Moll oder stark synkopierte Rhythmik. Interessanterweise hat Dvořák diese „amerikanischen“ Charakteristika häufig erst im Laufe der Arbeit hinzugefügt, die ersten Entwürfe so mancher Themen sind, wie sich anhand der Kompositionsskizzen belegen lässt, in Melodik, Harmonik und Rhythmik deutlich „europäischer“ geprägt.

Die Erwartungen der Amerikaner an die Sinfonie „Aus der Neuen Welt“, die der Komponist selbst geschürt hatte (etwa in einem Interview der Chicago Tribune vom Mai 1893), wurden nicht enttäuscht: In New Yorker Rezensionen der Uraufführung wurde das Werk als „eine Symphonie, die beweist, dass es amerikanische Kunstmusik gibt“ oder als „Lehre für die amerikanischen Komponisten“ bezeichnet. Den damit angesprochenen Modellcharakter von Dvořáks neunten Sinfonie belegen beispielsweise manche Anklänge in der ersten Sinfonie von Charles Ives, der von 1894 bis 1898 beim schon erwähnten Horatio Parker studierte. Gerade Ives sollte später zum Schöpfer einer von europäischen Vorbildern nahezu unabhängigen Musik wer-

den (allerdings werden die kühnen, teilweise weit in die Zukunft weisenden Klangvisionen dieses „Vaters der neuen amerikanischen Musik“ erst seit einigen Jahren auch in Europa adäquat gewürdigt). Auch als Kompositionslehrer enttäuschte Dvořák nicht, seine für die amerikanische Musik richtungweisenden „Nachfahren“ tauchen jedoch erst in der Enkelgeneration auf: Sowohl Aaron Copland als auch George Gershwin gingen bei dem Dvořák-Schüler Rubin Goldmark in die Lehre, ja selbst eine der bedeutendsten Gestalten des Jazz, Duke Ellington, erhielt prägenden Unterricht von einem Dvořák-Schüler.

Der „amerikanische“ Tonfall der Sinfonie „Aus der Neuen Welt“ sollte freilich nicht überbewertet werden: Dvořák verleugnet in dem Werk keinesfalls seine böhmischen Wurzeln, wie etwa das fröhlich-tänzerische Trio im dritten Satz und so manche durch wehmutsvolle Terz- bzw. Sextparallelen gekennzeichnete Passage vor allem des Finalsatzes bezeugen. Dvořák selbst hat, wenn man den Erinnerungen seines Freundes Josef Jan Kovařík Glauben schenken darf, in einer Bemerkung über den Werktitel „Aus der Neuen Welt“ darauf hingewiesen, wenn er dazu anmerkt: „Es scheint, ich habe ihnen ein wenig den Kopf verdreht. Bei uns zu Hause versteht jeder, was ich gemeint habe“ – das tschechische „nový svět“ (neue Welt) bezeichnet auch einen Prager Stadtteil, der wegen seiner hohen Wirtshausdichte ein beliebtes Ausflugsziel (wohl auch für Dvořák selbst) war. Ein weiteres wesentliches Charakteristikum der Sinfonie soll nicht unterschlagen werden: Durch die Dichte der motivisch-thematischen Arbeit, die in dem auf die Hauptthemen aller vier Sätze zurückgreifenden Finale kulminiert, unterscheidet sich die Sinfonie von ihren Vorgängerinnen und bildet so ein würdiges Schlusswort Dvořáks als Sinfoniker.



Jeannette Thurber (ca. 1870)

Der Solist



Jakob Ewert (Bariton) studierte nach prägenden Jahren bei den Würzburger Domsingknaben Gesang in der Klasse von Prof. Jochen Kupfer an der Hochschule für Musik in Würzburg und später in der Klasse von Prof. Roland Schubert an der HMT Leipzig. Darüber hinaus besuchte er Meisterkurse bei Werner Gura, Brigitte Fassbaender, Robert Holl und Thomas Quasthoff. Ewert ist Preisträger des Lions-Musikwettbewerbs in Nürnberg sowie beim Seraphin Wettbewerb in Würzburg und war Finalist im Bundeswettbewerb Gesang in Berlin.

2023 war Jakob Ewert an der Oper Frankfurt als Escamillo in einer Fassung der Carmen für Kinder zu hören. An der Bayerischen Staatsoper München durfte er die Produktion von G. F. Händels Oper Semele mitgestalten. Aufführungen des Bach'schen Weihnachtsoratoriums führten ihn wiederholt nach Paris. Seit der Saison 2023/24 ist Ewert festes Ensemblemitglied der Oper in Chemnitz. Dort ist er u. a. in Partien wie Schaunard (La Bohème), Moralès (Carmen), Schlemihl (Hoffmanns Erzählungen), Marullo (Rigoletto), Cunlight (Viktoria und ihr Husar), Barone Douphol (La Traviata) und Masetto (Don Giovanni) zu erleben.

Mit dem Pianisten Diego Mallén Mendoza gestaltete Jakob Ewert einige Liederabende, u. a. eine Liedmatinée beim Mozartfest in Würzburg sowie mehrmals die Winterreise von Franz Schubert. Gemeinsam konnten sie beim internationalen Schumann-Wettbewerb Zwickau und bei der International Chamber Singing Competition in Gorizia jeweils zweite Preise gewinnen. 2025 sang Jakob Ewert mit dem Pianisten James Cheung ein Konzert bei der Liedwoche auf Schloss Elmau.

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.

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 Mozart, Wagner und Bruckner wurden Stücke von Schnittke, Bartók 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 Dvořák, Mahler und Britten ist das Con Brio gut vertraut. Das Orchester arbeitet mit namhaften Solisten zusammen, beispielsweise mit dem Klarinettenisten Martin Spangenberg, dem Bratscher Hermann Menninghaus oder dem Geiger Dimitar Ivanov.

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*), Julia Bedenk, Helga Eisentraut, Andreas Ellwein, Hartmut Fleig, Sophie Hänisch, Susanne Hentschel, Nataliya Kulchytka, Erdmute Kunstmann, Eva Passas, Heike Rittner, Eva Sahr, Anna Wolff von Gudenberg, Elena Zink
- » **Violine 2:** Agnes Binzenhöfer (*Stimmführerin*), Martha Binzenhöfer, Heike Fleischmann, Ute Karneth, Eva Kiefer, Katja Kraus, Matthias Krebs, Wolfgang Link, Inga Maerker, Martin Morgenstern, Julia Paul, Elisabeth Renner, Gerhard Roß, Judith Sauer, Anton Benedict Schubert, Bettina Seekatz, Rolf Wagemann
- » **Viola:** Katharina Leniger (*Stimmführerin*), Susanne Bauer-Rösch, Mechthild Binzenhöfer, Tobias Debold, Andrea Emmert, Maria Groß, Regine Heinz, Elena Kramer-Jäckle, Reinhold Loho, Barbara Moll, Ulrich Moll, Johanna Wolpold
- » **Violoncello:** Alexa Roth (*Stimmführerin*), Eve-Marie Borggreffe, Martin Camerer, Claudia Dunkelberg, Kristina Findling, Stefan Kautzsch, Elisabeth Lubert, Christoph Mansky, Clara Mergner, Asja Moskorz, Johannes Oberle, Joachim Pflaum, Simon Schindler
- » **Kontrabass:** Stefan Klose (*Stimmführer*), Manuel Dörr, Juliane Erdinger, Laura Gispert, Wolfhelm Wegmann
- » **Flöte:** Almuth Feser, Katrin Brückmann, Christina Mackenrodt (Piccolo)
- » **Oboe:** Markus Erdinger, Matthias Engel, Christine Meesmann (Englischhorn)
- » **Klarinette:** Viola Weis, Helmut Kennerknecht, Axel Weihprecht, Sabine Kleinhenz
- » **Fagott:** Friedemann Wolpold, Sandra Warnecke
- » **Horn:** Martin Krebs, Hans-Berthold Böll, Tim Schwander, Gerhard Lubert
- » **Trompete:** Moritz Meinck, Hans Molitor, Samuel Weiher
- » **Posaune:** Matthias Sprinz, Mia Seele, Andreas Hecke
- » **Tuba:** Bernhard Hofmann
- » **Harfe:** Elisabeth Conner
- » **Pauken/Schlagzeug:** Dominik Lemmerich, Sophie Lemmerich, Simon Schellhorn

Con Brio als Kulturbotschafter

Zu unserer Orchesterreise in Würzburgs Partnerstadt Salamanca

Nachdem unsere letzte Reise bereits zwölf Jahre zurück liegt, wurde es mal wieder Zeit für ein „Auswärtsspiel“ – in die ehemalige europäische Kulturhauptstadt und Würzburgs Partnerstadt Salamanca. Von dort stammt der Pianist Francisco Daniel Delgado García, Ehemann der Cellistin Milena Ivanova und Schwager von Dimiter Ivanov, die beide bereits mit dem Con Brio solistisch konzertiert hatten. Zusammen bilden die drei das „Trio Ivanov“, das einen Teil des Konzertprogramms solistisch mitgestaltete.

Dankenswerterweise stand uns für die Probenarbeit und als Konzertsaal das „Centro de las Artes Escénicas de la Música“ zur Verfügung. Auf dem Programm standen die 3. Sinfonie („Rheinische“) von Robert Schumann, das Tripelkonzert von Ludwig van Beethoven, in dem das „Trio Ivanov“ den Solo-Part übernahm, und die „Polowetzer Tänze“ aus der Oper „Fürst Igor“ von Alexander Borodin. Dieser letzte Programmpunkt war eine Kooperation mit dem „Coro Universitario de Salamanca“ und wurde von Sara Escuer, der Chorleiterin, dirigiert. Sara betonte, welche Ehre es für sie gewesen sei, unser Orchester zu leiten: „Dieser Tag gehört zweifellos auf die Liste der schönsten Momente meines Lebens“. Die multilinguale Kommunikation stellte alle Beteiligten auf die Probe, doch die Sprache der Musik kennt keine Barrieren, sodass das Konzert ein voller Erfolg wurde.

Ein Highlight der Reise war sicherlich der Empfang im ehrwürdigen Rathaus von Salamanca durch einen Vertreter des Bürgermeisters. Eine besondere Ehre war es für uns, im Anschluss auf den großen Balkon des Rathauses mit fantastischem Blick auf die Plaza Mayor treten und Erinnerungsfotos machen zu dürfen.

Kulturell genossen wir zwei Stadtführungen in Salamanca sowie einen Tagesausflug in das Umland. Erstes Ziel war das zauberhafte Städtchen Ciudad Rodrigo nahe der portugiesischen Grenze, das vor allem im Mittelalter als „Bollwerk“ Spaniens gegen die Eroberungsversuche der Portugiesen diente. Anschließend besuchten wir



Das Orchester auf dem Rathausbalkon in Salamanca

das kleine Bergdorf La Alberca mit seinen reizvollen historischen Fachwerkhäusern.

In Salamanca selbst standen uns zwei sehr gute deutschsprachige Stadtführer zur Verfügung, die umfassend über die jahrhundertealte Architektur der Kirchen und der repräsentativen Gebäude sowie deren Bausubstanz informierten –

Salamanca wird wegen des hellen Sandsteins, der im Abendlicht leuchtet, auch als „Goldene Stadt“ bezeichnet – und auf die immense Bedeutung der Universität, der zweitältesten der Welt, hinwiesen. Heute studieren in der 146.000-Einwohner-Stadt 35.000 Studenten aus zahlreichen europäischen Ländern.

In sehr guter Erinnerung bleibt auch der heitere Empfang im Anschluss an das gemeinsame Konzert. Die Krönung des Abends bildete das spontane gemeinsame Kanon-Singen – unter anderem wurde das Lied „Viva la musica!“ angestimmt –, welches erneut zeigt, dass die Musik als verbindendes Element keine Sprachbarrieren kennt.

Ein riesengroßes Dankeschön gebührt unserem hervorragenden Organisations-Team Silke Eder, Andrea Emmert, Juliane Erdinger, Almuth Feser und Barbara Moll, das diese Reise zu einem unvergesslichen Erlebnis für uns alle gemacht hat und in der eineinhalbjährigen Planungs- und Vorbereitungsphase sowie der Durchführung keine Wünsche offenließ.

Julia PäpLOW, Julia Paul

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 2026/2027**
beginnen am 6. Oktober 2026.
Kommen Sie und probieren Sie unverbindlich mit!
- » **Unser nächstes Konzert in Würzburg:**
20. Februar 2027 um 19.30 Uhr, Hochschule für Musik
- » **Voraussichtliches Programm:**
Richard Wagner, Vorspiel und Isolde's Liebestod aus „Tristan und Isolde“
Anton Bruckner, Sinfonie Nr. 7

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**

Folgen Sie uns auf **www.instagram.com/conbrio_wuerzburg**

Mit freundlicher Unterstützung:



STADT
WÜRZBURG

icue-medien.de

INTERNET · PRINT · FOTOGRAFIE



Impressum

Herausgeber: Ensemble Con Brio Würzburg e.V.

Redaktion: Gerhard Lubert

Gestaltung: icue medienproduktion GmbH & Co. KG

Textnachweis: Die Texte von Thomas Müller und Gerhard Lubert sind Originalbeiträge für dieses Programmheft; die Infokästen sind aus einschlägigen Lexika zusammengestellt; der Text von W. Zillig ist genommen aus Winfried Zillig: Variationen zur neuen Musik, München 1959, S. 219; die Liedtexte sind der Philharmonia-Taschenpartitur (Richard Specht 1929) entnommen; der Text zu Jakob Ewert folgt den Agenturangaben; der Text zu Gert Feser stammt von Gerhard Lubert.

Bildnachweis: Wikipedia, gemeinfrei (Peter Grimes); Wikipedia, gemeinfrei (Gustav Mahler / Königliches Hoftheater Kassel); Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln (Johanna Richter); Wikipedia, gemeinfrei (Antonín Dvořák / Handschrift Neue Welt); Wikipedia, gemeinfrei (Jeannette Thurber). Das Foto von Jakob Ewert ist aus der Hand von Jakob Schäd, Gert Feser wurde aufgenommen von Hubert Pfingstl, das Orchesterbild von Martina Kaiser PHOTO PRISMA.