

con Brio

Gert Feser

Brahms

Haydn-Variationen

Jančevskis

„Naktsvijole“

(Waldhyazinthe)

Uraufführung mit dem
Sōla-Chor, Riga

Schumann

Sinfonie Nr. 2

Sommer 2017

Sinfoniekonzert

2. Juli Bad Mergentheim | 7. Juli Würzburg

con Brio
Sinfonieorchester

Söla

Johannes Brahms (1833 - 1897)

Variationen über ein Thema von Joseph Haydn op. 56a

- Chorale St. Antoni. Andante
- Variation I. Poco più animato
- Variation II. Più vivace
- Variation III. Con moto
- Variation IV. Andante con moto
- Variation V. Vivace
- Variation VI. Vivace
- Variation VII. Grazioso
- Variation VIII. Presto non troppo
- Finale. Andante

Jēkabs Jančevskis (geb. 1992)

Naktsvijole (Waldhyazinthe) *

- Nach Worten von Lelde Stumbre
- für Sinfonieorchester, gemischten Chor und Svilpaunieki
- (Uraufführung)

Robert Schumann (1810 - 1856)

Sinfonie Nr. 2 in C-Dur op. 61

- Sostenuto assai – Allegro, ma non troppo
- Scherzo: Allegro vivace
- Adagio espressivo
- Allegro molto vivace

Leitung: Gert Feser

Liebe Musikfreunde,

das lettische Märchen von der Waldhyazinthe, das Sie in der heutigen Uraufführung vertont genießen können, handelt von der Treue des Widders Janis, der seine Frau Zane an einen Waldgeist verlor. Der Fluch des Waldgeists verwandelte Zane in eine Blume, so wohlriechend, dass Janis sie nicht zu pflücken und somit nicht vom Fluch zu erlösen vermochte. Die Verbundenheit mit der Natur wird in diesem Märchen deutlich. Auch für uns heutzutage ist der Respekt vor schützenswerter Flora und Fauna und die Kosten, die er mit sich bringt, noch aktuell. Das Baltikum, die Heimat des Märchens, zeichnet sich dabei durch eine Vielzahl verschiedener Naturschutzgebiete mit einzigartiger Tier- und Pflanzenwelt aus. Dazu gehört auch die Waldhyazinthe, die zur Familie der Orchideen gehört und in ganz Europa nur rund 5 Arten zählt.

Wenn man dem Linguist Gotthard Friedrich Stender Glauben schenkt, so zeichnet sich die lettische Kultur außerdem durch die besondere Freude am Singen aus. Ob bei der Hochzeit, der Ernte oder eben beim Johannisfest – überall wird gesungen. Es dürfte auch kaum ein anderes Land geben, in dem die nationalen Bewegungen, die um 1990 der sowjetischen Herrschaft ein Ende setzten, in ihrer Summe gar als die „Singende Revolution“ bezeichnet werden. Wir dürfen also gespannt sein, wie der Komponist uns heute dieses Stück lettischer Kultur vertont hat.

An dieser Stelle möchte ich dem Con-Brio-Projekt, insbesondere seinen Initiatoren Gert Feser und Ulrich Moll, meinen besonderen Dank aussprechen. Ohne sie gäbe es diese außerordentlich wichtige europäische Begegnung nicht. Musik verbindet, öffnet Türen und gestattet empathische Zugänge. Das ist in der heutigen Zeit für unsere Gesellschaft und das auseinander brechende Europa unverzichtbar.

Ich wünsche allen viel Freude beim Zuhören und – trotz tragischem Ende im Märchen – weiterhin viel Freude beim Blumenpflücken.

Viel Vergnügen wünscht



Ihr Georg Rosenthal, MdL, Oberbürgermeister a. D.



* Kommt nur in Würzburg zur Aufführung!

Des Basses Grundgewalt

Zu den Haydn-Variationen op. 56a von Johannes Brahms

„Das war ein Kerl! Wie miserabel sind wir gegen sowas!“ Mit dieser bewundernden Bemerkung über Joseph Haydn steht Brahms unter den großen Komponisten des späten 19. Jahrhunderts nahezu allein da. Wenn man allerdings bedenkt, dass Brahms der damals herrschenden Inspirationsästhetik denkbar fern stand und sein Hauptaugenmerk auf die Logik der motivisch-thematischen Arbeit richtete, verwundert seine Wertschätzung des Vaters von Sinfonie und Streichquartett kaum. 1872 war Brahms zum artistischen Leiter der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ernannt worden, am 23. März 1873 brachte er in dieser Funktion Haydns *Sinfonie Nr. 97* zur Aufführung.

Den Sommer 1873 verlebte Brahms in Tutzing am Starnberger See und berichtete seinem Freund Theodor Billroth im Juli über „ein Heft riesig schwerer Klaviervariationen“. Im September scheint sich Brahms allerdings entschlossen zu haben, diese ursprünglich für zwei Klaviere geschriebenen *Haydn-Variationen* in ein Orchesterwerk umzuwandeln, wie aus einem Brief an seinen Verleger Simrock hervorgeht. Dabei dürfte auch der Hintergedanke Pate gestanden haben, auf dem dornenreichen Weg zur Sinfonie im vertrauten Feld der Variationskunst sich instrumentationstechnisch vervollkommen zu können, zumal er nun auch als Dirigent die Möglichkeiten hatte, das Werk einem ausgiebigen Praxistest zu unterziehen. Schlussendlich entschied sich Brahms dann jedoch dafür, die Orchesterfassung und die Fassung für zwei Klaviere der *Haydn-Variationen* als gleichberechtigt anzusehen und als op. 56a (Orchesterfassung) und op. 56b (Fassung für zwei Klaviere) zu veröffentlichen. Die erfolgreiche Uraufführung der Orchesterfassung der *Haydn-Variationen* fand am 2. November 1873 in Wien mit Mitgliedern des Hofopernorchesters unter Brahms' eigener Leitung statt, auf Konzertreisen im darauffolgenden Jahr dirigierte Brahms die *Haydn-Variationen* in verschiedenen deutschen Städten und sorgte so für die weitere Popularisierung des Werks.

Das als „Chorale: St. Antoni“ bezeichnete Thema hatte Brahms aus einer *Feldpartie B-Dur* für Bläser übernommen, die er wohl 1870 bei dem befreundeten Haydn-Biographen Carl Ferdinand Pohl kennengelernt hatte. Wie neuere Forschungen ergeben haben, stammt die Feldpartie wahrscheinlich nicht von Haydn selbst, sondern von einem seiner Schüler (der wohl den „Marktwert“ des Stücks durch Zuschreibung an den berühmten Lehrer steigern wollte), der Choral selbst geht eventuell auf ein burgenländisches Wallfahrerlied zurück. Brahms belässt das Thema im Bläsergewand, allerdings gegenüber der Originalbesetzung (je 2 Oboen und Hörner, 3 Fagotte und Serpent) deutlich erweitert auf je 2 Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte sowie Kontrafagott, 4 Hörner und 2 Trompeten (die in den Haydn-Variationen zusätzlich verwendete Piccoloflöte tritt erst ab der ersten Variation in Erscheinung). Der Basslinie des Satzes wird zusätzlich noch unterstützt durch pizzicato geführte Violoncelli und Kontrabässe (die Bassverstärkung zumindest durch einen Kontrabass war allerdings in den Harmoniemusiken des späten 18. Jahrhunderts gängige Praxis). Die dadurch erzielte besondere Gewichtung der Bass-Stimme gibt übrigens ein deutliches



Brahms zur Zeit der Haydnvariationen

Signal auf Brahms' variative Verfahrensweise, die er 1869 einmal so erläutert hat: „Bei einem Thema zu Variationen bedeutet mir eigentlich, fast, beinahe nur der Baß etwas. Aber dieser ist mir heilig, er ist der feste Grund, auf dem ich dann



Pavillon der Familie Vogl, in dem Brahms zur Tutzingener Zeit musizierte

meine Geschichten baue. Was ich mit der Melodie mache, ist nur Spielerei ...Variiere ich die Melodie, so kann ich nicht leicht mehr als geistreich oder anmutig sein oder, zwar stimmungsvoll, einen schönen Gedanken vertiefen. Über den gegebenen Bass erfinde ich wirklich neu, ich erfinde ihm neue Melodien, ich schaffe.“ Brahms schreibt hier keine figu-

rativen, auf die Umspielung der Melodie gegründeten Variationen, sondern greift auf barocke Techniken des Veränderns über festem Bass und harmonischem Gerüst zurück, wie sie etwa in Bachs *Goldberg-Variationen* vorliegen (der „heilige Baß“ wird aber in der sechsten Variation dann doch einmal ganz gehörig „umgeleitet“ in entlegene harmonische Gefilde). Die Melodie bleibt allerdings keinesfalls unberücksichtigt, Brahms löst aus dieser immer wieder einzelne Motivpartikel heraus, die er dann variativ weiterspinnen kann. Dass dabei durchaus eindruckliche „neue Melodien“ entstehen können, belegt beispielhaft die anmutige siebte Variation.

Die acht Variationen und das anschließende Finale erhalten ihre Wirkung einerseits durch Kontrastbildung etwa durch die Abwechslung von Dur- und Mollvariationen (ein Verfahren, dessen sich auch Haydn selbst oft bediente) und eine durchaus farbige Instrumentation. Gleichzeitig ist ein geradezu „sinfonischer“, aufs Finale hinstrebender Zug erkennbar. Dieses Finale stellt sich als Variationenzyklus innerhalb des Variationswerkes dar – in Form einer Passacaglia über einen fünftaktigen Bass, der sowohl aus Elementen der Themenmelodie als auch des Themenbasses zusammengesetzt ist. Diese Passacaglia führt schließlich – nach feinsinniger Vorbereitung im „Untergrund“ – zur strahlenden, instrumentatorisch noch durch den Einsatz des Triangels verstärkten Wiederkehr des ursprünglichen Choralthemas.

Thomas Müller

Zeig mir den Weg

Zu Jēkabs Jančevskis' Naktsvijole (Waldhyazinthe)

„Am Johannisabend kommt man in unseren Dörfern gern zusammen, singt fröhlich vereint Sonnenwendlieder, und jubelndes ‚Līgo-līgo!‘ schallt weithin über die Lande.“ So beginnt die Erzählung über die „Waldhyazinthe“, niedergeschrieben von der lettischen Dichterin Anna Sakse (1905 – 1981) in ihrem berühmten und in viele Sprachen übersetzten Buch „Blumenmärchen“ („Pasakas par ziediem“). Der Märchenanfang verweist freilich auf etwas ganz Reales, in Kalender und Herz eines jeden Letten unverrückbar Verankertes: Die Feiern um den Johannistag schaffen einen glücklichen Ausnahmezustand im ganzen Land. Die alten heidnischen Mittsommernachtsbräuche, längst vom Christentum aufgesogen, geben überall Anlass zu Fest und Gelage, man vergnügt sich bei Gesang, Speis und Trank und springt über die Johannisfeuer, um seine Seele von Sünden zu reinigen – „ein Sünden-Reset, das doch viel schneller und praktischer vonstatten geht als der peinliche katholische Beichtvorgang“, wie ein moderner Reiseführer spöttelt.

Das Fundament der aktuellen Freuden sind aber immer noch die alten Geschichten – zum Beispiel eben das „Waldhyazinthen“-Märchen. Darin verliert der Jüngling Jāņis seine Geliebte Zane auf tragische Weise: Das Mädchen, in dessen rechtschaffenes und anmutiges Wesen sich Jāņis schnell verliebt hat, sammelt zum Broterwerb für die Familie Kräuter und Blumen, gerät jedoch durch seine häufigen Aufenthalte in der Natur in der Bannkreis eines Waldgeistes, der „alt und scheußlich wie ein Baumknorren“ ist und das Herz der jungen Frau natürlich nicht erobern kann. Deshalb greift er – ausgerechnet in der Johannisnacht – zu einer üblen List: Er lockt Zane mit dem besonders intensiven Duft einer geheimnisvollen Pflanze, das Mädchen will die Blume für ihren Geliebten holen und bleibt im Gehege des Waldgeistes gefangen. Jāņis sucht nun sehnsuchtsvoll nach seiner Liebsten, er findet sie aber nur in Gestalt einer Waldhyazinthe wieder, die er aus Ehrfurcht vor den Geschöpfen der Natur nicht pflückt. Genau darin liegt die Tragik des Märchens: Hätte Jāņis die Blume gebrochen, wäre Zane ihm wiedergegeben worden.



Līgo-Vorfreuden auf dem Blumen- und Kräutermarkt in Riga (2014)

In diese spannende, aus etwas Traditions-melancholie und viel sanguinisch-überbordender Gegenwartsfreude gemischte Welt der anstehenden Johannisfeiern trat das Sinfonieorchester Con Brio ein, als es im Juni 2014 die damalige europäische Kulturhauptstadt Riga besuchte. Ziel der Reise war eine gemeinsame Veranstaltung mit dem Sōla-Chor der Lettischen Kulturakademie, das Orchester erlebte aber keinesfalls nur Proben und Musik, sondern viel Gastfreundschaft, viel alte, beeindruckende Kultur und im Konzert schließlich einen atemberaubenden Chorgesang – in der Darbietung ebenso wie in den modernen Chorsätzen lokaler Komponisten. Und es erlebte, wie Riga in Vorbereitung der Johannisnacht allmählich in einen Zustand fiebernder Vorfreude geriet – sichtbar besonders an den zahlreichen fantasievollen Angeboten auf dem Blumen- und Kräutermarkt der Stadt, die unabdingbar für eine würdige Ge-

staltung des Mittsommernachtsfestes sind. Schnell entwickelten sich zwei Gedanken: Der Sōla-Chor muss zu einem Gegenbesuch nach Würzburg kommen, und er muss dabei eine neue Komposition mitbringen, am besten ein Werk aus dem großen Zusammenhang des Festes, dessen Vorbereitungen die Orchestermitglieder sehen durften.

Jēkabs Jančevskis, einer der Dirigenten des Chores und trotz seiner Jugend bereits einer der führenden lettischen Tonsetzer, hat dieses Werk nun als Auftragskomposition für das Con Brio geschrieben. Er legte seinem Stück die eingangs referierte Erzählung von der „Waldhyazinthe“ zugrunde und bat dazu die lettische Schriftstellerin Lelde Stumbre (geb. 1952), das Märchen in eine lyrische Gestalt zu übertragen, die er als Grundlage für die Vertonung verwenden konnte. Lelde Stumbre formte aus der Prosa drei Gedichte – das „Lied der Zane“, das „Lied des Waldgeistes“ und das „Lied des Jāņis“. Darin wird die Märchenhandlung nur zart angedeutet, hauptsächlich ereignen sich balladenhafte Selbstaussagen der jeweiligen Protagonisten, die durchaus gegenüber der Erzählung neue Akzente setzen. Im Zane-Gedicht wird die Natur gepriesen, das Mädchen erscheint als kluge Botanikerin, die das Hilfsangebot der Pflanzen „für das Augenlicht“ genau kennt und neugierig ist, „was mir die Blumenwiese schenkt“ – in allgemeiner „Līgo“-Stimmung, also im freudigen Gefühl des Johannistages. Der Waldgeist tritt in seinem Lied nicht als „Baumknorren“ auf. Vielmehr ist er ein Lockender, ein Begehrender, dem aber das Intrigante und Tölpelhaftes des Märchengeistes fast völlig fehlt und der überdies sogar etwas zu bieten hat: eine Reise mit seinem „Blüten- und Moosgespann“ in die „Tiefe der Welt“. Das dritte Lied zeichnet die Figur des Jāņis ebenfalls recht eigenständig: Seine glückliche Vergangenheit mit Zane spielt keine Rolle, der Liebende ist ein Tastender, einer, der das Verlorene bewahren möchte und dazu nach dem rechten Weg sucht. Die Tragik des Jāņis – „Pflücke sie nicht, zertrete sie nicht – sie wird schreien!“ – erscheint nicht als Erkenntnis des verpassten Augenblicks, sondern als hilflose Mahnung an die Mitwelt.

Aus diesem facettenreichen, in seiner prosaischen ebenso wie in seiner lyrischen Gestalt zu vielfachen Deutungen anregenden Stoff schuf Jēkabs Jančevskis eine Komposition, die zunächst durch ihre schiere klangliche Dimension besticht: Das vorgesehene Orchester umfasst neben den meist dreifach besetzten Bläsern ein Streicherensemble, aus dem eine Solovioline hervortritt, sowie zahlreiches, sehr differenziert verwendetes Schlagwerk. Der gemischte Chor enthält Solopartien für Sopran und Bariton und ist an vielen Stellen weit über die grundständige Vierstimmigkeit hinaus geteilt. Zu all dem ohnehin schon detailfreudig entfalteten Musikgeschehen treten noch *Svilpaunieki* hinzu, pfeifenartige lettische Volksmusikinstrumente, die durch ihren intonationsrauen Klang besondere Wirkungen zu erzeugen vermögen. In der formalen Anlage folgt die Komposition der lyrischen Vorlage – die drei „Lieder“ erklingen nacheinander, sind aber durch zäsurlose Übergänge zu einem Ganzen verschmolzen, und Jančevskis nutzt überdies motivische Möglichkeiten, um die Einzelteile zu verklammern.

Mit den *Svilpaunieki* beginnt das erste Lied. Aus deren rezitativischen Floskeln entstehen ein Zwiegespräch des Englischhorns mit der Bassklarinetten und schließlich ein ausdrucksstarkes Geigensolo, bevor der Chor die ersten beiden Abschnitte des Zane-Liedes vorträgt: Darin werden die Textzeilen in recht volkstümliche Motivfiguren gekleidet, dazwischen schieben sich ein längeres und ein kürzeres Līgo-Motiv, die zueinander wie Frage und Antwort stehen. Der dritte Zane-Abschnitt wird (auf neuer 12/8-Grundlage) rasch gesteigert und endet in einem mächtigen Orchesterschluss. Damit formt der Komponist aus dem Blumenmädchen eine Persönlichkeit, die nicht wie in der Dichtung kleinräumig-poetisch bleibt, sondern Seelentiefe, Kraft und eine – vielleicht aus der Wut über das Schicksal erwachsende – Gewalt zum Aufbegehren besitzt.

Das zweite Lied, attacca durch Celesta-Arpeggio, Glockenspiel und Pfeifen eingeleitet, präsentiert den Chor nach allen Regeln der Kunst: Das Begehrende des Waldgeists

wird in die wispernden Repetitionen des Wortes „Komm“ („Nac“) gelegt, die der Männerchor vorträgt, darüber singen die Frauen den Text des Gedichts. Schließlich vereinen sich Männer und Frauen im dritten Abschnitt des Liedes, zuerst singend, dann



Aus dem Titelbild der „Blumenmärchen“ von Anna Sakse

ins perkussionshafte Flüstern zurückfallend: „Ich will dich!“ („Es tevi vēlos!“) wird zum leidenschaftlichen Gemälde des Triebhaften, viel eher Ausdruck mancher Johannismacht-Realität als Abbild der luftgeistig-immateriellen Gestalt aus dem Märchen.

Der dritte Teil der Komposition beginnt wie der erste: mit den *Svilpaunieki*. Das „Lied des Jānis“ folgt als Zwiegespräch zwischen Sopran- und Baritonsolo, das sich allmählich unter Hinzunahme von Chorsängern und schließlich der Sologeige steigert. Dabei wird – in den unterlegten,

zunehmend harmonisch aufgefüllten Chor-Vierteln – eine Passage aus dem Gedichttext immer wichtiger: „Zeig mir den Weg ...“ („Rādi ceļu ...“). Und auch das Menschenschicksal erfährt eine Intensivierung: Der Komponist verändert dazu sogar die

Textvorlage – aus „Vergiss (es) nicht“ („Neaizmirsti to“) wird das personalere, eindringlichere „Vergiss mich nicht“ („Neaizmirsti mani“). So entfaltet sich das Jānis-Lied hin bis zu seinem dritten Abschnitt, in dem nun in großer Orchester- und Chorpracht die „Naktsvijole“ besungen wird. Streicher, Blech und tiefe Hölzer legen einen flächigen Grund, die Violinen aber doppeln in schubertischen Oktaven die Sopran- und Tenöre und erzeugen einen Klang, der wie ein märchenhafter Nachgesang auf eine echte Menschentragödie wirkt. Mit der großartigen Schlussmusik des ersten Liedes (und mit den *Svilpaunieki*) endet das gesamte Werk.

Aus all dem bisher Geschilderten lässt sich vermuten: Jēkabs Jančevskis' Musik zum „Waldhyazinthen“-Märchen ist mehr, weit mehr als bloß „jubelndes Līgo-līgo“, als einfache Aufforderung zum Sonnen-Tanz. Aus der tragischen Liebesgeschichte wird – weil die Musik eben der engen Umzäunung der Wortbedeutung nicht unterliegt – ein Größeres, Vielschichtigeres, etwas, das tiefere Bedeutung ahnen lässt. Bevor der „Naktsvijole“-Gesang am Ende dann doch die Form der bürgerlichen Erzählung wahr, scheint es, als ob sich die Bitte „Zeig mir den Weg ...“ als entscheidende Aussage herausbilden wollte. Natürlich geht es dabei um Jānis' Weg – aber nicht doch auch um mehr? Um den Weg in eine traditionsbewusste Moderne? Vielleicht sogar um den Weg einer jungen Nation in eine vernünftige Eigenständigkeit? Schließlich sagt Jēkabs Jančevskis selbst über seine Musik: „Ich denke, es ist wichtig, in der Musik ehrlich über die Aktualitäten und Ereignisse der eigenen Zeit zu reden. Ich fühle, dass es Leute gibt, die mich verstehen.“

Gerhard Luber

Das Gedicht

Lelde Stumbre (geb. 1952)

Naktsvijole

1. Zanes dziesma

Zila zāle, zelta rasa, līgo,
Puķu stiebra galiņā, līgo.
Kam tā zāle, kam tā rasa, līgo?
Tā būs acu gaišumam, līgo.

Saknītei trejas rokas, līgo,
Katrai sava dzīvība, līgo,
Viena kāpj debesīs, līgo,
Otra auž sūnu segu, līgo,
Trešā – pati garākā, līgo,
Strautā kūla baltu sauli, līgo.

Dod man tavu roku baltu
Miglas māte, segu māte,
Lai es varu saredzēt
Ko man deva ziedu pļava.

2. Mežagara dziesma

Nāc, nāc, sper vieglu soli
Nāc, es savu elpu tev došu.

Nāc, mana vēja matos
Sapīšies tavējie!
Mani ziedu un sūnu rati
Pasaules dzelmē apstāsies.

Es tevi gaidu, es tevi vēlos,
Es tevi jūtu.

Waldhyazinthe

1. Das Lied der Zane

Blaues Gras, goldener Tau, līgo*
An der Halmes-Spitze der Blume, līgo.
Wofür das Gras, wofür der Tau, līgo?
Dies ist für das Augenlicht, līgo.

Das Wurzelchen hat dreierlei Hände, līgo,
Jede hat ein Leben, līgo,
Die erste greift in den Himmel, līgo,
Die zweite webt eine Moosdecke, līgo,
Die dritte – die längste, līgo,
Schäumt im Bach die goldene Sonne, līgo.

Gib mir deine weiße Hand,
Mutter von Nebel und Nebeldecken,
Damit ich sehen kann,
Was mir die Blumenwiese schenkt.

2. Das Lied des Waldgeistes

Komm, komm, lauf leichten Schrittes
Komm, ich gebe dir meinen Atem.

Komm, in den Haaren meines Windes
Werden sich die deinen verwirren!
Mein Blüten- und Moosgespann
Wird in der Tiefe der Welt anhalten.

Ich warte auf dich, ich will dich,
Ich spüre dich.

3. Jāņa dziesma

Rādi ceļu, iemin taku,
Noņem mežam tumsas vāku
Lai es redzu, lai es jūtu –
Savai mīļai dvašu sūtu!

Likteņstīgas klusi spēlē
Klusi, klusi, tavā mēlē.
Pastiep roku bāli vēso,
Neaizmirsti to.

Naktsvijole – tumsas zieds,
Vijole, kas saldi dzied.
Naktsvijole – tumsas zieds.
Neplūc, nenomin – tā kliegs!

3. Das Lied des Janis

Zeig mir den Weg, laufe den Pfad vor,
Nimm dem Wald die Decke der Dunkelheit weg,
Damit ich sehen, damit ich fühlen –
Meinen Atem meiner Liebsten senden kann!

Schicksalssaiten klingen leise
Leise, leise, in deiner Sprache.
Reiche mir deine blasse, kühle Hand,
Vergiss es nicht.

Waldhyazinthe – Blume der Dunkelheit,
Geige, die süß singt.
Waldhyazinthe – Blume der Dunkelheit.
Pflücke sie nicht, zertrete sie nicht –
sie wird schreien!

Übersetzung: Lita Hainovska

* līgo steht meist in Liedern des Johannis-Festes als ein Aufruf zum Mitschwingen, Mitschunkeln, Mitwiegen.

Erfindung und Ausarbeitung

Zu Robert Schumanns Sinfonie Nr. 2 in C-Dur op. 61

Schon 1832, als eine Lähmung seiner rechten Hand die Pläne einer Pianistenkarriere endgültig zunichte gemacht hatte, startete Schumann einen ersten Gehversuch als Sinfoniker: Von der heute sogenannten *Zwickauer Sinfonie* liegen jedoch nur die ersten beiden Sätze vor, Scherzo und Finale gelangten nicht über das Skizzenstadium hinaus. Mehrere erfolglose Aufführungen des Kopfsatzes ließen Schumann wohl erkennen, dass ihm das nötige kompositorische Handwerk für die Gestaltung einer eigenständigen, anspruchsvollen nachbeethovenschen Sinfonie noch nicht zur Verfügung stand.

Zur Initialzündung geriet dann 1839 die Entdeckung von Schuberts *Großer C-Dur-Sinfonie*: Hier sah Schumann einen Typus genuin „romantischer“ Sinfonik in Unabhängigkeit von Beethoven entwickelt, der ihn animierte, „nun auch bald an die Symphonie zu gehen“. Im Oktober 1840 begann Schumann eine Sinfonie in c-moll zu skizzieren, brach die Arbeit daran allerdings bald wieder ab. Auch der Versuch, im Herbst des darauffolgenden Jahres auf Grundlage dieser Skizzen eine „kleine“ Sinfonie zu schaffen, blieb letztlich fragmentarisch.

1841 wurde für Robert Schumann, der sich neue Gattungen nun systematisch erarbeitete, geradezu zum „Sinfonienjahr“: Januar/Februar entstand die *Erste Sinfonie B-Dur* op. 38 (die sogenannte „Frühlingssinfonie“), April/Mai *Ouvertüre, Scherzo und Finale* (bei diesem eher locker gefügten Werk war sich Schumann nicht sicher bezüglich der Gattungszugehörigkeit, er bezeichnete es sowohl als „Suite“, „Symphonette“, aber auch als „2te Sinfonie“). August/September 1841 arbeitete Schumann dann an seiner eigentlichen zweiten Sinfonie in d-moll, die allerdings nach der wenig erfolgreichen Uraufführung am 6. Dezember 1841 und dem erfolglosen Versuch, das Werk drucken zu lassen, erst 1851 nach tiefgreifender Umarbeitung als *Vierte Sinfonie* op. 120 veröffentlicht wurde. In chronologischer Reihenfolge stellt Schumanns 1845/46



Robert Schumann
(Stahlstich nach Adolph von Menzel)

entstandene *Zweite Sinfonie* op. 61 somit eigentlich Schumanns dritten Gattungsbeitrag dar (zumindest was die „offiziellen“ und auch komplettierten Sinfonien betrifft).

In einem Brief vom 2. April 1849 an den Hamburger Musikdirektor Georg Dietrich Otten äußerte sich Schumann rückblickend über dieses Werk: „Die Sinfonie schrieb ich im Dezember 1845 noch halb krank; mir ist's, als müßte man ihr dies anhören. Erst im letzten Satz fing ich an mich wieder zu fühlen; wirklich wurde ich auch nach Beendigung des ganzen Werkes wieder wohler. Sonst aber, wie gesagt, erinnert sie mich an eine dunkle Zeit.“

Schumann spielt hier auf die existentielle Krise an, während der seine *Zweite Sinfonie* entstanden war: Im Jahr 1844 hatte er, wohl mit ausgelöst durch eine strapaziöse Russland-Konzertreise an der Seite seiner Gattin Clara, einen vollständigen physisch-psychischen Zusammenbruch erlitten. Schumann legte die Redaktion der von ihm gegründeten *Neuen Zeitschrift für Musik* nieder, die kompositorische Tätigkeit kam nahezu zum Stillstand.

Einen Neuanfang für Schumann eröffneten dann allerdings die Anfang 1845 zusammen mit seiner Ehefrau Clara betriebenen intensiven Kontrapunktstudien: In der erneuten Auseinandersetzung mit dem verehrten Johann Sebastian Bach geriet Schumann in eine wahre „Fugenpassion“, die sich in Werken wie den *Sechs Fugen für die Orgel über B-A-C-H* op. 60 niederschlug. In diesem Zusammenhang überdachte Schumann auch grundlegend seine Kompositionsweise, seine bisherige Angewohnheit, „... Alles, das kleinste meiner Stücke in Inspiration, ... vieles in unglaublicher Schnelligkeit“ zu schreiben, wich nun dem Bestreben, neue Werke gründlich „im Kopf zu erfinden und auszuarbeiten“.



Saal im Alten Gewandhaus Leipzig (Aquarell 1895)

Am 22. September 1845 konnte Schumann an Mendelssohn berichten: „In mir paukt und trompetet es seit einigen Tagen sehr (Trombe in C); ich weiß nicht, was daraus werden wird.“ In der Zeit vom 12. bis 29. Dezember skizzierte Schumann die – im Brief an Mendelssohn wohl angekündigte – neue Sinfonie grundlegend. Die Wiederbegegnung mit Schuberts *Großer C-Dur-Sinfonie* in einem Konzert in Dresden am 9. Dezember 1845 dürfte dabei durchaus als Motivations Schub gedient haben.

Die weitere Ausarbeitung im darauffolgenden Jahr wurde jedoch immer wieder durch neue Krankheitsschübe unterbrochen. Erst eine Kur auf Norderney

im Sommer besserte Schumanns gesundheitlichen Zustand grundlegend, in der Zeit vom 11. September bis 26. Oktober schloss er die Arbeit an seiner C-Dur-Sinfonie (zumindest vorläufig) ab.

Am 5. November 1846 fand im Leipziger Gewandhaus die Uraufführung unter Leitung Mendelssohns statt, jedoch war der anspruchsvollen neuen Sinfonie, wohl auch wegen des überlangen Konzertprogramms, noch kein durchschlagender Erfolg beschieden. Für eine Zweitaufführung elf Tage später nahm Schumann nochmals Korrekturen an dem Werk vor, so kürzte er die Ecksätze und fügte erst jetzt in diesen die Posaunen hinzu. Letzte Korrekturen fanden dann noch im Rahmen der Drucklegung der C-Dur-Sinfonie zwischen Juni und Oktober 1847 statt.

Im Zuge seiner kompositorischen Neuausrichtung beschäftigte sich Schumann 1845 erneut mit Orchesterkompositionen aus seinem „Sinfonienjahr“: *Ouvertüre, Scherzo und Finale* wurden überarbeitet und als op. 52 veröffentlicht, aus der ursprünglich einsätzigen *Phantasie für Klavier und Orchester* wurde das dreisätzige *Klavierkonzert a-moll* op. 54. Auch die *Zweite Sinfonie* greift zumindest auf musikalisches Material aus dem Jahr dieser Zeit zurück: Die Hauptmotive der langsamen Einleitung übernimmt Schumann aus dem c-moll-Fragment von 1840/41. Die außergewöhnliche Länge dieser Einleitung von 49 Takten erklärt sich aus deren besonderem musikalischen Gewicht als thematische Keimzelle der gesamten Sinfonie: Die in den Blechbläsern erklingende „Choral-Fanfare“ verklammert als eine Art Motto nicht nur den Kopfsatz (wie noch die Einleitungsfanfare der *Frühlingssinfonie* – Schumann hatte dieses Verfahren von Schubert übernommen), sondern das gesamte Werk, indem sie auch am Schluss des Scherzos kurz aufscheint und vor allem im Finalsatz ausgiebig verarbeitet wird.

Die „Choral-Fanfare“ wird von einer ruhig fließenden Streicherfigur kontrapunktiert, die sich im Verlauf der Sinfonie als weit mehr als reine Begleitung erweist – aus ihr ist eine Vielzahl von später erklingenden Themen und Motiven abgeleitet. In einem beschleunigten und sich zunehmend verdichtenden Teil ab Takt 25 erscheint auch schon das Hauptmotiv des anschließenden *Allegro ma non troppo* vorgebildet.

Schon zu Beginn der *Zweiten Sinfonie* wird also deutlich, dass Schumann hier der thematisch-motivischen Arbeit mehr Gewicht verleiht als in ihren Vorgängerwerken, was auch in einer erneuten Auseinandersetzung mit der Musik Beethovens begründet sein dürfte. An Beethoven erinnert zudem die kämpferische Dramatik der Durchführungsteile in den beiden Ecksätzen (und auch die Tatsache, dass Schumann das Werk widrigsten äußeren Umständen gleichsam abgerungen hat, gemahnt an Beethovens Ausspruch, er wolle „dem Schicksal in den Rachen greifen“!).

Die der *Zweiten Sinfonie* vorangegangenen Kontrapunktstudien finden ihren Niederschlag ebenfalls in einer stärker polyphon konzipierten Anlage, am auffälligsten im zweiten Trio des Scherzos und im Mittelteil des Adagios. Gerade in diesem ausdrucksstarken Satz kommt Schumanns Bach-Verehrung voll zum Tragen in dem barockisierenden Thema mit seinen großen Sprüngen, das deutlich auf den Beginn der (ebenfalls in c-moll stehenden) Triosonate aus dem *Musikalischen Opfer* anspielt. In dem als Zielpunkt und krönendem Abschluss der gesamten Sinfonie konzipierten Finalsatz spielt dieses Adagio-Thema wieder eine bedeutende Rolle: Zunächst erscheint es relativ unscheinbar als Seitensatz, in der Durchführung aber wird es nach allen Regeln der Kompositionskunst ausgiebig verarbeitet, die Musik versackt schließlich in düsteren c-moll-Akkorden.

ZWEITE
SINFONIE
FÜR
großes Orchester
componirt
UND
SEINER MAJESTÄT
dem Könige von Schweden und Norwegen
OSCAR I
ebensüchtvoll zugeeignet
von
ROBERT SCHUMANN.

OP. 61.

Partitur 5 ²/₅ Thlr.
Stimmen 9 Thlr.
Vierhändiger Clavier-Auszug. Thlr.

Eigenthum des Verlegers.

LEIPZIG, BEI F. WHISTLING .

429 - 431.

Einzeln:

Erste Violine — 25 Ngr. Zweite Violine — 20 Ngr. Bratsche — 22 ¹/₂ Ngr. Violoncell und Bass 1 Thlr.

Statt der erwartbaren Hinführung zur Reprise setzt Schumann jetzt allerdings ein neues lyrisches Thema ein, das sich erst im Laufe der weiteren Verarbeitung als Zitat von „Nimm Sie hin denn, diese Lieder“ aus Beethovens Liederzyklus *An die ferne Geliebte* entpuppt: Dieses Thema taucht in Schumanns Oeuvre mehrfach auf und hatte für ihn wohl eine besondere Bedeutung – es begegnet zuerst in der *Fantasie C-Dur* op. 17, wo es als „musikalischer Gruß“ an Clara Wieck, seine spätere Ehefrau, fungiert. Der musikalische Neuansatz durch das Beethoven-Thema führt schließlich zur ausgedehnten Coda, in dem auch die „Choral-Fanfare“ des Anfangs wieder zu ihrem Recht kommt und vereint mit Anklängen an das Kopfsatz-Hauptthema die Sinfonie zum strahlenden Abschluss bringt.

Thomas Müller

Der Komponist



Jēkabs Jančevskis (geb. 1992) erhielt seine erste musikalische Ausbildung an der Musikschule Nr. 1 in Riga und später beim Rigaer Domchor. Schon als Schüler zeigte er Interesse am Komponieren. Ermutigt durch Ēriks Ešenvalds ging er an die Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, erwarb bei Selga Mence den Bachelor-Abschluss in Komposition und studiert nun in der Klasse von Jānis Petraškevičs weiter. Dabei lehrt er selbst bereits am Domchor von Riga, leitet das Vokalensemble Jūti und dirigiert die Chöre Sōla and Anima.

In den Jahren 2004 und 2009 nahm Jančevskis an internationalen Wettbewerben junger Pianisten in Valmiera teil

und gewann jeweils den zweiten Preis. Im Jahr 2010 beteiligte er sich am Kompositionswettbewerb Latviskais Skaņas Kods und erreichte dort mit seinem Stück „Lietuvēns“ den ersten Preis. Bei einem Wettbewerb der Pēteris Vasks Foundation im Jahre 2013 siegte er ebenfalls. Seine Kompositionen wurden u.a. vom Leipziger Rundfunkchor, dem Chor des lettischen Rundfunks und dem Staatschor Latvija aufgeführt. Die ganze Vielseitigkeit von Jēkabs Jančevskis zeigt sich daran, dass er über die genannten Tätigkeiten hinaus auch im Kino- und Theaterbereich tätig ist und die Musik für mehrere Fernsehsendungen geschrieben hat. Die Musik für Dubji (Mud), einen Film von Dainis Kļava, stammt ebenfalls aus seiner Feder. Und sogar mit Rammstein, der deutschen Rockband, hat er schon zusammengearbeitet.

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.

Der Chor

Der Sōla-Chor der Latvijas Kultūras Akadēmija (Lettische Kulturakademie in Riga) wurde 1998 gegründet und gehört mittlerweile zu den führenden Chören Lettlands. Seit dem Jahr 2004 ist Kaspars Ādamsons der künstlerische Leiter des Ensembles. Unterstützt wird er durch die Dirigenten Jēkabs Jančevskis und Jānis Pēlmanis. Die Gesangslehrerin des Chores ist seit 2008 Ilze Latkowska.



Die spannende Sōla-Biographie umfasst Programme unterschiedlicher Genres und Stilrichtungen. Im Rahmen verschiedener Musikprojekte arbeitet der Chor regelmäßig mit anderen Ensembles zusammen. Durch die Teilnahme an Chorwettbewerben und Festivals innerhalb und außerhalb Lettlands macht der Chor die lettische Chortradition auch über die Grenzen hinweg bekannt.

2013 gewann der Sōla-Chor den „Song Battles“-Wettbewerb des 25. Lettischen Gesang- und Tanzfestivals in Riga. Ein Jahr später vertrat der Sōla-Chor Lettland auf dem „Europe Sings“-Festival in Wien. Neben weiteren Wettbewerbspreisen errang der Sōla-Chor 2015 den Latvian Music Records Award für das beste Vokal- und Chormusikalbum. 2016 ging der Sōla-Chor als Sieger des „International May Choir Competition Varna“ hervor, der zu den renommiertesten europäischen Wettbewerben für Chorgesang zählt.

Kaspars Ādamsons (geb. 1985) hat den Masterstudiengang Chorleitung (Klasse von Andris Veismanis) an der Lettischen Musikakademie Jāzeps Vītols absolviert. Danach erweiterte er seine Kenntnisse im Fach Dirigieren bei dem Spezialisten für Alte Musik Prof. Erik van Nevel an der Musikhochschule in Löwen (Lemmensinstituut Leuven) in Belgien. Im Augenblick ist Kaspars Ādamsons künstlerischer Leiter des Chores „Sōla“ der Lettischen Kulturakademie, des Gemischten Chores „Sēja“ in der Region Seja und des Gemischten wie auch des Knabenchores der Mittelschule Nr. 6 in Riga. Seit 2009 erfüllt er die Pflichten des Hauptdirigenten von mehreren Chören im Landkreis Limbazi. Ādamsons leitet das Ensemble für Alte Musik „Modus Vivendi“ und ist als Sänger in der Vocal-Jazz Gruppe „Singit“ sowie im Barber-shop-Männerquartett „Harmony 4 Riga“ aktiv.

Zur Zeit studiert Kaspars am Königlichen Musikkolleg Stockholm (Kungliga Musikhögskolan) mit dem Studienschwerpunkt Orchesterdirigieren bei den Professoren Daniel Harding, Cecilia Rydinger Alin und B. Tommy Andersson.

Das Orchester

Das Sinfonieorchester Con Brio entstand im Herbst 1988 und besteht derzeit im Kern aus etwa siebzig gut ausgebildeten Laienmusikern aus den verschiedensten Berufssparten. In halbjährlichen Probenphasen erarbeitet das Orchester Konzertprogramme, deren abwechslungsreiche Gestaltung zu einem Markenzeichen des Klangkörpers geworden ist. Neben Werken u.a. von Wagner, Bruckner oder 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 Schumann ist das Con Brio gut vertraut – von Johannes Brahms etwa wurden bereits alle Sinfonien mit Erfolg aufgeführt. Das Orchester arbeitet mit namhaften Solisten zusammen, beispielsweise mit dem Klarinettenisten Martin Spangenberg, der Sopranistin Richetta Manager oder dem Pianisten Alfredo Perl.

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



Die Besetzung

» **Violine 1**

Reinhold Emmert, Konzertmeister
Astrid Bechtold
Anna Drexl
Helga Eisentraut
Andreas Ellwein
Christine Heinz
Martin Heitmann
Jan Hentschel
Eva Kiefer
Christine von Poser
Elisabeth Renner
Eva Sahr
Henrike Zellmann

» **Violine 2**

Rolf Wagemann, Stimmführer
Tobias Debold
Dietrich Geuder
Katja Kraus
Elisabeth Marzahn
Miriam Meßling
Julia Paul
Eduard Pöpperl
Gerhard Roß
Friederike Rüppel
Judith Sauer
Sabine Boujong
Notker Zorn

» **Viola**

Katharina Leniger, Stimmführerin
Susanne Bauer-Rösch
Andrea Emmert
Maria Groß
Regine Heinz
Reinhold Loho
Barbara Moll
Ulrich Moll
Martina Respondek
Johanna Wolpold

» **Violoncello**

Alexa Roth, Stimmführerin
Martin Camerer
Claudia Dunkelberg
Angela Eszen
Lorenz Fuchs
Jakob Hohmann
Stefan Kautzsch
Christoph Mansky
Joachim Pflaum
Simon Schindler

» **Kontrabass**

Ulrich Giebelhausen, Stimmführer
Juliane Erdinger
Stefan Klose
Andi Weichmann

» **Flöte**

Katrin Brückmann
Almuth Feser
Mechtild Kohler-Röckl (Piccolo)

» **Oboe**

Markus Erdinger
Mechthild Camerer
Christine Meesmann (Englischhorn)

» **Klarinette**

Helmut Kennerknecht
Axel Weihprecht
Karin Amrhein (Bassklarinette)

» **Fagott**

Friedemann Wolpold
Andreas Büttner
Matthias Löffelmann,
(Kontrafagott)

» **Horn**

Martin Krebs
Markus Rothermel
Hans-Berthold Böll
Gerhard Luber

» **Trompete**

Hans Molitor
Matthias Wallny
Johann Wolpold

» **Posaune**

Norbert Daum
Georg Binzenhöfer
Harald Kullmann (Bassposaune)

» **Tuba**

Bernhard Hofmann

» **Celesta**

Johanna Wolpold

» **Harfe**

Sophie Flandin

» **Pauken/Schlagwerk**

Dominik Lemmerich
Evgeniya Kavaldzhieva
Maximilian Mertens
Markus Verna



Die Choristen

» Sopran

Zane Bitmane
Zane Bukša
Marija Luīze Kalniņa
Viktorija Kuļešova
Liene Palkavniece
Ieva Preisa
Zane Rāta
Sabīne Rubene
Diāna Stirna
Laura Štoma
Ieva Zilauce

» Alt

Signe Bahšteina
Dace Bergmane
Madara Bernharda-Ādamsons
Undīne Krievāne
Kristīne Lapsa
Ance Mekša
Ieva Mēness
Agnese Osīte
Līga Staņa
Ilze Tormane
Māra Vēliņa
Inese Zeiferte

» Tenor

Justs Cielēns
Egils Kaljo
Janusz Kaminski
Indulis Lapiņš
Sigurds Siliņš
Jurģis Tālants
Didzis Znutiņš

» Bass

Ārijs Ādamsons
Kaspars Ādamsons
Jēkabs Jančevskis
Jānis Kincis
Jānis Pēlmanis
Edžus Salgrāvis
Mikus Salgrāvis
Mārtiņš Upmacis
Reinis Vazdiks
Roberts Zaķis
Aigars Zvanītājs

» Choreinstudierung

Jēkabs Jančevskis

» Lettische Chormusik «

Sola-Chor der Lettischen Kulturakademie
Kaspars Ādamsons | Leitung

Sa | 08.07.2017 | 19.30
Augustinerkirche Würzburg

Eintritt frei

Sōla



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 2017 / 2018**

beginnen am 10. Oktober 2017.

Kommen Sie und probieren Sie unverbindlich mit!

» **Unser nächstes Konzert in Würzburg:**

10. Februar 2018 um 20 Uhr, Hochschule für Musik

» **Voraussichtliches Programm:**

Olivier Messiaen: Les offrandes oubliées

Joseph Haydn: Sinfonie Nr. 22 „Der Philosoph“

Richard Strauss: Also sprach Zarathustra

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:



Partner des Sinfonieorchesters *con Briuo*

lcue-medien.de

**Wir wünschen Ihnen einen
erstklassigen Konzertbesuch!**

IBR WERBAGENTUR IN WÜRZBURG

lcue medienproduktion GmbH & Co. KG
Friedenstraße 5, 97072 Würzburg

Tel: +49 (0) 931 880 770
Fax: +49 (0) 931 880 77 10

contact@lcue-medien.de

