

*con Brio*

Gert Feser

# Beethoven

Egmont-Ouvertüre

Klavierkonzert Nr. 4

Solistin: Samira Spiegel

Sinfonie Nr. 6

„Pastorale“

Sommer 2018

Sinfoniekonzert

# con Brio

Sinfonieorchester

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

## Ouvertüre zu Goethes Trauerspiel „Egmont“ op. 84

Sostenuto ma non troppo – Allegro – Allegro con brio

## Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4 G-Dur op. 58

Allegro moderato

Andante con moto

Rondo. Vivace

## Sinfonie Nr. 6 F-Dur op. 68 „Pastorale“

Allegro ma non troppo

(Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande)

Andante molto moto (Szene am Bach)

Allegro (Lustiges Zusammensein der Landleute) –

Allegro (Gewitter, Sturm) –

Allegretto (Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm)

**Solistin: Samira Spiegel, Klavier**

**Leitung: Gert Feser**

# Freiheit, die ich meine

## Zu Beethovens *Egmont*-Ouvertüre op. 84

Am Abend des 9. Oktober 1989 schrieben die Bürger von Leipzig Geschichte: Nach den traditionellen Montagsgebeten in den Stadtkirchen waren an die 70.000 Menschen auf den Straßen geblieben und hatten friedlich demonstriert, für „Freiheit“ und für „ein offenes Land“. Der Dirigent Kurt Masur, damals eine angesehene und einflussreiche Persönlichkeit in Leipzig, hatte über Lautsprecher einen gewaltfreien Verlauf der Demonstration eingefordert, und er war mit seinem Aufruf erfolgreich gewesen: Polizei und Militär hatten in den Krankenhäusern zwar schon die Blutkonserven zur Versorgung von Schussverletzten aufstocken lassen, aber sie griffen dann doch nicht ein – der ruhige und entschlossene Bürgergeist hatte gesiegt.

Exakt zwanzig Jahre später, am 9. Oktober 2009, stand der alte, von Krankheit schon schwer gezeichnete Kurt Masur wieder vor den Menschen, diesmal aber, um mit großer Musik an das große Ereignis von damals zu erinnern. An den Anfang seines Gedenkkonzertes in der Nikolaikirche hatte er Ludwig van Beethovens *Egmont*-Ouvertüre gestellt, jenes Stück, das zur Einleitung von Goethes Trauerspiel *Egmont* geschrieben worden war und das zusammen mit dem Text des Dichters dem Freiheitskampf des Niederländers *Egmond* gegen die Spanier im 16. Jahrhundert noch heute ein machtvolles Denkmal setzt. Wirkungsvolle Musik, eine große Geschichte um einen bedeutenden Mann – aber auch eine gute Idee zur Feier der Friedlichen Revolution von 1989?

Schaut man auf die historische Situation, die den *Egmont*-Kunstwerken zugrunde liegt, so kommen Zweifel auf. Freilich gab es in den 1560er Jahren den Kampf der Niederländer gegen die spanischen Besatzer – um die freiheitliche Verfassung des Landes und vor allem um die Freiheit der Religion. Und freilich übten sich die Spanier in unmenschlichen Grausamkeiten, vor allem jener Herzog Alba, dessen zupackend-hinterlistige Wesensart Tizian in seinem Gemälde so scharf erfasst hat. Das Befreiungsthema der späten DDR stand also durchaus im Raum. Doch Lamoral Graf Egmond, der *Egmont* von Dichtung und Musik, Abkömmling eines alten niederländischen Adelsgeschlechts, war immerhin am Hofe des spanischen Königs aufgewachsen und

hatte zu Karl V. ein freundschaftliches Verhältnis. Und er zeigte zwar in den Auseinandersetzungen seiner Zeit liberale Züge und trat einer maßvollen Adelsopposition gegen die spanische Krone bei, doch als der Druck aus Madrid stärker wurde, schwenkte er um und fuhr einen strikt spanientreu-katholischen Kurs – bis hin zur blutrünstigen Verfolgung der calvinistischen Bilderstürmer in seinem Herrschaftsgebiet.

Als Johann Wolfgang Goethe 200 Jahre später mit dem Egmont-Stoff in Berührung kam, war der Titelheld allerdings längst zu einem sentimental Freiheitskämpfer hochstilisiert worden – vermutlich deshalb, weil Graf Egmond 1568 von seinem Gegenspieler Alba doch noch aufs Schafott gebracht worden war. Der Sturm-und-Drang-Charakter des unfreiwilligen Aufrührers entsprach dem aktuellen Lebensgefühl des Dichters in den 1770er Jahren, und so zeichnete er in seinem Trauerspiel den Menschen Egmont als einen Mann, der sorglos „aus seinem eigenen Schwerpunkt“ (K. O. Conrady) lebt, frei, bedenkenlos – und planlos. Ein idealer Revolutionär, gar ein friedlicher? Goethes *Egmont*, von seinen Leuten hoch verehrt (und in der entscheidenden Not von ihnen dennoch alleingelassen), strebt nicht nach der Freiheit des niederländischen Volkes, sondern danach, die „schönen Rechte des Adels“ zu bewahren. Was er will, ist ein Ständestaat, dessen Führer als „gute Väter“ die Menschen lenken und leiten sollen – ganz im Sinne des Fürstendieners Goethe, der zu den Idealen der Französischen Revolution einmal bemerkt hat, dass „Freiheit und Gleichheit nur in dem Taumel des Wahnsinns genossen werden können“.

Und Ludwig van Beethoven? Der Komponist hatte den Stoff 1809 vom Burgtheaterdirektor Joseph Hartl von Luchsenstein angetragen bekommen – mit der Forderung, nach den Vorgaben aus Goethes Trauerspiel eine Bühnenmusik zu erfinden. Beethoven entsprach dem Auftrag „aus Liebe zum Dichter“, vor allem aber, weil die Freiheitsthematik des *Egmont* in ihm Saiten zum Klingen brachte, die auch schon bei der *Eroica*, der *Les-Adieux*-Sonate und beim *5. Klavierkonzert* in Schwingung geraten waren. Schließlich stand der neuerdings verhasste Napoleon in Wien, die Bevölkerung ächzte

unter der französischen Besatzung – Österreich war Holland, und Spanien Frankreich. Dem Werk Goethes aber konnte der Tondichter keineswegs in allem folgen: Was sollte Beethoven etwa mit dem Trauerspiel-*Volk* anfangen, das – fast Spitzweg vorausnehmend – mehr nach Kaffeekanne und Tabakspfeife als auf die Barrikaden strebte? Oder mit einem Egmont, der ein „Liebhaber von ganz gewöhnlichem Schlag“ (F. Schiller) war? So disponierte der Komponist vor allem die Ouvertüre der Bühnenmusik nach neuen Linien: Anders als der Dichter stellte er nicht den *Menschen* Egmont in den Mittelpunkt, sondern die (ideale) geschichtliche *Handlung*.

Den Anfang macht daher – nach einem gewaltigen Forte-Klang – ein finsternes Sarabanden-Akkordmotiv, das man guten Gewissens als Herzog-Alba-Motiv empfinden kann. Ihm folgt sogleich eine leise Holzbläserklage mit einer anschließenden hoffnungstragenden Wendung, die alsbald in den schnellen Teil der Ouvertüre überleitet. Darin, in einem bewegten Allegro, sehen manche Exegeten das vielgestaltige Befreiungsbemühen der Unterdrückten: Möglich, dass man die absteigende Cellolinie des ersten Motivs, die folgende aufgeregt belebende Achtelfigur, die lyrischen Einschübe und auch das machtvoll-störende immer wiederkehrende Alba-Motiv so verstehen kann. Klar scheint aber auch, dass Beethoven vor allem musikalische Strukturen ineinanderfügen wollte, ein Formkunstwerk schaffen wollte – wenn auch mit einem in revolutionäre Richtung deutbaren Gestus. Der Schlussteil der Ouvertüre genügt noch am ehesten rein programm-musikalischen Anforderungen: Es ist die von Goethe



Tizian: Fernando Álvarez de Toledo, Herzog von Alba

# Versöhnung im Spiel

## Zu Beethovens 4. Klavierkonzert in G-Dur op. 58



Egmont-Denkmal in Brüssel

geforderte Sieges-Symphonie, die auch als letzte der insgesamt 10 Bühnenmusiknummern am Ende des Trauerspiels wieder auftaucht – ein wunderbar typisches Stück Beethoven-Musik, aus einfachsten Mitteln in grandioser Verarbeitung zu überwältigendem Ausdruck geführt.

Zurück zur Ausgangsfrage: Ist die *Egmont*-Ouvertüre geeignet, die Friedliche Revolution von 1989 zu feiern? Was hat Kurt Masur, den wahren Freiheitshelden, gerade an Egmont als geistigen Garanten für die Überwindung des DDR-Staatssozialismus denken lassen? Der historische Graf war es sicher nicht, aber auch kaum Goethes blässliche (wenngleich menschlich anrührende) Figur. Es muss der gewaltige Handlungsschwung der Beethovenschen Musik gewesen sein – der Gestus „Durch Nacht zum Licht“, die Klimax „Bedrückung – Befreiung – Sieg“, die sich von Herzog Albas finsternen f-moll-Schlägen bis zum

strahlenden F-Dur-Jubel des Schlusses so eindrucksvoll ergibt, mithin das „politische Pathos“ (E. Staiger), das dem Trauerspiel des Dichters eben fehlt. Ohne es vielleicht zu wollen, lässt uns Kurt Masurs Entscheidung aber auch ahnen: Wie schwierig ist doch das Erinnern! Wie falsch kann der fruchtbare Boden, den die Durchsetzung des Richtigen aufgepflügt hat, besät werden! Und nicht zuletzt: Wie leicht lässt sich doch Musik gebrauchen – wenn auch am 9. Oktober 2009 zu herzlich guten Zwecken!

*Gerhard Lubert*

Am 22. Dezember 1808 fand im Theater an der Wien ein denkwürdiges Konzertereignis statt: Beethoven hatte das Theater, als Gegenleistung für einige von ihm gegebene Wohltätigkeitskonzerte, kostenlos zur Veranstaltung einer musikalischen Akademie mit ausschließlich eigenen Werken überlassen bekommen. Die Akademien, die gegen Zahlung von Eintrittsgeld jedermann offenstanden, waren seit dem späten 18. Jahrhundert ein wichtiger Bestandteil des erstarkenden bürgerlichen Konzertlebens in Wien, die Komponisten nutzten sie, um sowohl eigene Werke der Öffentlichkeit vorzustellen als auch sich selbst als Instrumentalsolisten zu präsentieren. Schon Mozart hatte in seinen Wiener Jahren solche Akademien in der Doppelfunktion als Pianist und Komponist veranstaltet, und Beethoven tat es ihm in dieser Hinsicht nach.

Das Mammutprogramm der Akademie vom 22. Dezember 1808 enthielt die Sinfonien Nummer fünf und sechs, die Konzertarie *Ah perfido*, *Gloria und Sanctus aus der C-Dur-Messe*, eine freie Klavierfantasie Beethovens sowie das *Vierte Klavierkonzert* und die Fantasie *c-moll* für Klavier, Chor und Orchester, die letzteren beiden Werke mit Beethoven als Solist und Dirigent. Leider wurde die Akademie nicht gerade zu einem Triumph für Beethoven: Mit dem überlangen Programm neuer, anspruchsvoller Werke hatte er die Aufnahmefähigkeit des Publikums (die anwesende Presse eingeschlossen), die durch die eisigen Temperaturen im Theater an der Wien auch nicht gerade gefördert wurde, wohl weit überschätzt. Dies bestätigt auch der im Konzert anwesende und Beethoven durchaus wohlgesonnene Komponist Johann Friedrich Reichardt in einem Brief vom 25. Dezember 1808: „Da haben wir denn in der bittersten Kälte von halb sieben bis halb elf ausgehalten und die Erfahrung bewährt gefunden, dass man auch des Guten – und mehr noch, des Starken – leicht zu viel haben kann.“ Ein weiterer wesentlicher Grund für die reservierte Aufnahme dürfte aber auch die völlige Überforderung von Chor und Orchester gewesen sein, wie Reichardt anschaulich berichtet. So muss bei der das Konzert beschließenden Chorfantasie das Orchester dermaßen aus dem Tritt geraten sein, dass „Beethoven in seinem heiligen Kunsteifer an kein Publikum und Lokal mehr dachte, sondern drein rief, aufzuhören und von vorne wieder anzufangen.“



Joseph Willibrord Mähler: Ludwig van Beethoven (1815)

Bezüglich des *Vierten Klavierkonzerts* war diese so unglücklich verlaufene Akademie entgegen landläufiger Ansicht jedoch keineswegs der Uraufführungstermin, das Werk hatte bereits im März 1807 bei einem Konzert im Palais des Fürsten Lobkowitz, eines der großzügigsten Gönner Beethovens, seine Premiere erlebt. Erste Skizzen zum *Vierten Klavierkonzert* stammen schon aus den Jahren 1802/03, als Beethoven an der *Eroica* arbeitete, die Hauptentstehungszeit umfasst die Jahre 1805 und 1806. Die autographe Partitur des Konzerts ging wohl schon 1807 verloren, jedoch existiert im Bestand der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien eine interessante Partiturab-

schrift: Beethoven hatte darin an zahlreichen Stellen handschriftliche Korrekturen des Klavierparts angebracht und diesen insgesamt deutlich virtuoser als in der ursprünglichen Version gestaltet. Dieser virtuosere Klaviersatz ist dann offensichtlich auch in eine wohl von Fürst Lobkowitz veranlasste und im Frühsommer 1807 entstandene kammermusikalische Fassung des Konzerts für Klavier und Streichquintett eingegangen, wobei Beethoven die Umarbeitung des Orchesterparts zum Quintettsatz zwar nicht selbst vornahm, diese aber zweifelsohne autorisierte.

Ein Hauptcharakteristikum des *Vierten Klavierkonzerts* ist der gänzlich unheroische, lyrisch-verhaltene Grundton – dem Klavierpart geht trotz hohen technischen Anspruchs

jeder Zug zu vordergründiger Virtuosität ab. Der lyrische Charakter zeichnet auch andere Kompositionen jener Zeit wie das *Violinkonzert* oder die *Vierte Sinfonie* aus. Dieser wird im Klavierkonzert gleich von Anfang an deutlich: Entgegen der Konvention beginnt nicht das Orchester, sondern der Solist im zarten piano, von den Streichern dann in der entfernten Tonart H-Dur beantwortet. Dieser poetische Beginn dürfte wohl Franz Schubert schwer beeindruckt haben, denn dessen G-Dur-Klaviersonate aus dem Jahr 1826 beginnt ebenfalls im piano mit einem G-Dur-Akkord in der gleichen Klanglage wie bei Beethoven und beschwört eine vergleichbare poetische Stimmung herauf, das unvermittelte Abschweifen in entfernte Tonarten sollte dann bei Schubert geradezu zum Markenzeichen werden. Wie später oft bei Schubert ist aber der Lyri-zismus auch in Beethovens Klavierkonzert keineswegs ungefährdet und wird oft durch Modulationen in entfernte Tonarten eingetrübt. Ein interessantes Detail zum Kopfsatz des Klavierkonzerts sei nicht verschwiegen: Das Hauptthema weist nahezu den gleichen Klopfrhythmus auf wie das Hauptthema im ersten Satz der *Fünften Sinfonie* (an beiden Werken hat Beethoven ja parallel gearbeitet), was allerdings in der Sinfonie schroffe Dramatik erzeugt, sorgt im Konzert durch das deutlich ruhigere Tempo und die eingebauten Seufzermotive für einen gesanglichen Charakter.

Die verhaltene Stimmung des Kopfsatzes muss natürlich in Beethovens Formkonzept Auswirkungen auf die Gesamtanlage haben: Ein ausgedehnter langsamer Satz als Ruhepol wie in den vorangegangenen Klavierkonzerten verbietet sich quasi von selbst. Beethoven komponiert stattdessen ein von dramatischen Kontrasten geprägtes *Andante con moto*, das so mancher Kommentator mit dem mythischen Sänger Orpheus bei seinem Versuch, die Furien zu besänftigen, in Verbindung brachte. Klavier und Streicher (der Rest des Orchesters pausiert in diesem Satz) treten in diesem Satz quasi als Antagonisten auf: Den schroffen punktierten Gesten der Streicher ist ein Klagegesang des Klaviers entgegengesetzt. Der Kontrast wird noch verschärft durch die Spielanweisung „una corda“ im Klavierpart – durch das Verschiebungspedal wird nur eine von drei Saiten pro Taste angeschlagen, wodurch ein zarterer, fahlerer Ton

# Mensch und Natur

## Zu Beethovens 6. Sinfonie in F-Dur op. 68

entsteht. Die Unversöhnlichkeit der Streicher erzeugt einen Verzweigungsausbruch des Solisten in Form einer kurzen auskomponierten Kadenz (auch diese Stelle dürfte Schubert beeindruckt haben, wie ähnliche Ausbrüche in den langsamen Sätzen seines *G-Dur-Streichquartetts* von 1826 und der *A-Dur-Klaversonate* von 1828 nahelegen). Dieser Ausbruch führt schließlich zur Besänftigung der Streicher, das heiter-gelöste *Schlussrondo* schließt ohne Pause an das *Andante* an, wobei sich bei diesem Übergang eine erstaunliche Korrespondenz zum Beginn des Konzerts ergibt: Antworteten dort die Streicher dem G-Dur des Klaviers in dem eine große Terz höheren H-Dur, so wird nun aus dem e-moll am Schluss des *Andante* das eine große Terz tiefere C-Dur des Rondobeginns. Nur in diesem Satz kommen übrigens Trompeten und Pauken zum Einsatz.

Gerade im Gegensatzpaar von *Andante und Rondo* des *Vierten Klavierkonzerts* zeigt sich, wie der Musikforscher Joseph Kerman aufgezeigt hat, dass Beethoven in diesem Werk auch das Verhältnis von Solist und Orchester, also das konzertante Prinzip selbst, zum Gegenstand seiner dynamischen Formgestaltung macht: Dem noch unentschiedenen Verhältnis im Kopfsatz folgt der schroffe Gegensatz im zweiten Satz, der Verzweigungsausbruch des Solisten führt die Versöhnung und schließlich das ausgeglichene Verhältnis zwischen Solist und Orchester als „Verkörperung eines gemeinsamen, spontanen Spiels“ herbei. Durch diese das ganze Konzert durchziehende Idee gewinnt das *Vierte Klavierkonzert* sinfonische Züge, die außerdem noch durch satzübergreifende motivische Querbezüge verstärkt werden.

Thomas Müller

Wie bei vielen anderen Werken Beethovens zieht sich auch die Entstehung seiner *Sechsten Sinfonie* über mehrere Jahre hin. Erste Skizzen stammen aus den Jahren 1803 und 1804, unter anderem eine „Murmeln der Bäche“ bezeichnete Passage im 12/8-Takt, ein Thema, das letztendlich den stampfenden Volkstanz im Mittelteil des dritten Satzes bilden sollte (es wird vermutet, dass Beethoven hier tatsächlich einen ihm zu Ohren gekommenen Volkstanz notiert hat). Daneben sind in diesen frühen Skizzen erste Entwürfe zum Sinfoniebeginn enthalten. Weitere Skizzen datieren aus der zweiten Hälfte des Jahres 1807, Beethoven arbeitete die *Pastorale* dann 1808 – vermutlich zwischen Februar und August – detailliert aus. Die Uraufführung fand anlässlich der legendären Akademie im Theater an der Wien am 22. Dezember desselben Jahres statt, wobei interessanterweise die Nummerierung der beiden aufgeführten Sinfonien vertauscht wurde: Die in der ersten Konzerthälfte dargebrachte *Pastorale* wurde als „No. 5“ angekündigt, die nach der Pause aufgeführte *c-moll-Sinfonie* als „No. 6“.

Interessant sind auch die Umstände der Drucklegung der *Pastorale*, zeigen sie doch Beethoven mit einmal weniger, einmal mehr Verhandlungsgeschick in finanziellen Angelegenheiten: Schon im Juni 1808 (die *Pastorale* war noch gar nicht fertiggestellt) bot er dem Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel die *Sinfonien* Nr. 5 und 6, die *Cellosonate* op. 69 und die *Messe in C-Dur* gegen ein Honorar von 900 Gulden zum Druck an. Nachdem der Verlag nicht auf das Angebot einging, verminderte Beethoven seine Forderung auf 700 Gulden und bot zu diesem Preis noch zusätzliche Werke an. Breitkopf & Härtel war jedoch an der Messe nicht interessiert, man einigte sich schließlich auf ein Honorar von 600 Gulden, wobei statt der Messe nun die beiden *Klaviertrios* op. 70 zu Beethovens Angebot dazukamen. Beethoven behielt sich jedoch in einem Brief an Breitkopf & Härtel von Anfang Januar 1809 die alleinigen Verfügungsrechte über die Werke noch bis Ostern desselben Jahres vor. Dies war zwar damals durchaus nicht ungewöhnlich, aber in diesem speziellen Fall ein geschickter Schachzug, denn Beethoven pokerte noch anderweitig in finanziellen Angelegenheiten: Im Herbst 1807

hatte er ein Angebot von Napoleons Bruder Jérôme, damals westfälischer König, für die Hofkapellmeisterstelle in Kassel erhalten. In dem schon erwähnten Brief an Breitkopf schrieb er, dass er das Angebot angenommen hätte, jammerte ordentlich über die schlechten Aufführungsbedingungen in Wien und kündigte an, dass seine Reise nach Kassel über Leipzig führen würde, wo er die beiden Sinfonien auch aufführen wollte. Allerdings hatte Beethoven das Stellenangebot von Jérôme Bonaparte auch als Druckmittel gegenüber seinen Wiener Gönnern (in Person von Erzherzog Rudolph, seinem Schüler, sowie der Fürsten Kinsky und Lobkowitz) benutzt. Er hatte bei diesen als Preis für sein Verbleiben in Wien die Zusicherung eines Betrags von 4000 Gulden jährlich auf Lebenszeit gefordert, denn seiner Ansicht nach müsse es „das Bestreben und das Ziel jedes wahren Künstlers sein, sich eine Lage zu erwerben, in welcher er sich ganz mit der Ausarbeitung größerer Werke beschäftigen kann und nicht durch andere Verrichtungen oder ökonomische Rücksichten davon abgehalten wird.“ Beethovens Förderer beugten sich schließlich am 1. März 1809 diesen Forderungen, es wurde nichts aus der Kapellmeisterstelle in Kassel und den Aufführungen in Leipzig. Der Komponist widmete die *Sinfonien* Nr. 5 und Nr. 6 zweien seiner Gönner, dem Grafen Rasumowsky und dem Fürsten Lobkowitz, und mit dieser Widmung erschienen sie auch bei Breitkopf & Härtel in Druck. Allerdings wich der Erstdruck der *Pastorale* in einem Punkt von Beethovens Vorgaben ab: Die heute noch geläufigen Satzüberschriften sind im Falle des ersten, vierten und fünften Satzes eigenmächtige Umformulierung von Seiten der Verleger, Beethovens originale Satztitel lauteten: „Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen“, „Donner. Sturm“ und „Hirtengesang. Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm“.

Instrumentale Naturschilderungen sind seit der Barockzeit nicht ungewöhnlich, bekanntestes Beispiel dürften wohl Vivaldis *Vier Jahreszeiten* bilden. Auch Beethoven hatte solchen Naturschilderungen schon einmal in seiner Ballettmusik *Die Geschöpfe des Prometheus* gehuldigt. In seiner *Sechsten Sinfonie* griff Beethoven durchaus auf

bewährte Mittel der musikalischen Schilderung von Natur und ländlichen Leben zurück: Dudelsackartige Bordunklänge im Bass, wiegende 6/8- oder 12/8-Takte, Alphornmotive, stilisierte Vogelrufe, eine häufig dreiklangbestimmte „volkstümliche“ Melodik, auch Gewitter- und Sturmmusiken erfreuten sich seit dem 17. Jahrhundert großer Popularität. Auch die Parodie einer rhythmisch aus dem Takt kommenden Dorfkapelle im „Lustigen Zusammensein der Landleute“ kann auf eine Tradition



Pastorale: Skizze zum zweiten Satz

der Dorfmusikanten-Bemühungen zurückgreifen (siehe etwa das merkwürdige Präludieren eines Landorganisten in der *Pauernkirchfahrt* des österreichischen Barockkomponisten Heinrich Ignaz Franz Biber oder die grausam misstönenden Hörner in Mozarts *Musikalischem Spaß* – ein Jahrhundert nach Beethoven sollte dann der Amerikaner Charles Ives in seinem herrlich schrägen *Country Band March* ein radikales, wenn auch liebevolles Porträt einer immer wieder aus dem Takt geratenden dörflichen Blaskapelle komponieren). Ebenfalls der Tradition verpflichtet zeigt sich Beethoven in der Wahl der geradezu „klassischen“ Pastoraltönenart F-Dur. Natur wird aber in Beethovens *Sechster Sinfonie* vor allem evoziert durch den musikalischen Verlauf, der nicht durch zielgerichtete, Dramatik erzeugende motivisch-thematische Arbeit bestimmt ist wie etwa in der gleichzeitig entstandenen *Fünften Sinfonie*, sondern einen fast „vegetativen“, das musikalische Material immer neu beleuchtenden Verlauf aufweist – Franz Schubert dürfte dieser Verfahrensweise wichtige Impulse zu verdanken haben.

Interessanterweise hat Beethovens *Pastorale* auf dem Gebiet der Sinfonik eine Vorgängerin: Der Biberacher Komponist Justin Heinrich Knecht veröffentlichte 1784 eine Sinfonie *Le portrait musicale de la nature*, die durch ihre Fünfsätzigkeit und die dra-



Pastorale: Titelblatt des Erstdrucks

matische Anlage mit einer Gewitterschilderung und einem Dankgesang an den Schöpfer nach Abzug des Unwetters deutliche Parallelen zur *Pastorale* aufweist. Beethoven könnte Knechts Sinfonie durchaus gekannt haben, denn diese wurde im selben Verlag wie Beethovens frühe *Kurfürstensonaten* veröffentlicht und auch auf derselben Seite des Verlagsjournals beworben. Beethoven sollte jedoch in der *Pastorale* weit über Knechts Werk und ähnlich gelagerte programmatische (im Sprachduktus des 18. Jahrhunderts: „charakteristische“) Sinfonien hinausgehen. Er stellte seiner *Sechsten Sinfonie* das Motto „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ voraus und wollte dieses Motto auch ausdrücklich in der Partitur abgedruckt haben. „Jede Malerei nachdem sie in der Instrumentalmusik zu weit getrieben verlehrt“ bekannte er einmal, wohl mit kritischem Seitenblick etwa auf die oben genannten „Vorgängerwerke“ (und wohl

auch auf die Naturschilderungen in der *Schöpfung* und den *Jahreszeiten* seines Lehrers Joseph Haydn). Beethoven verschmähte zwar, wie gerade die *Pastorale* zeigt, tonmalerische Effekte keineswegs, diese sollten aber einerseits, wie das Motto zeigt, in Beziehung gesetzt werden zu den Empfindungen des menschlichen Subjekts, andererseits gerechtfertigt werden durch eine übergeordnete musikalisch-poetische Idee. Dies verdeutlichen gerade die am Ende des zweiten Satzes in der Partitur ausdrücklich bezeichneten Vogelrufe von „Nachtigall“ (in der 1. Flöte), „Wachtel“ (in der 1. Oboe) und „Kuckuck“ (in den Klarinetten), die keinesfalls so isoliert dastehen, wie es beim Hören den Anschein hat, sondern sich durchaus aus dem Satzganzen herleiten lassen, wo schon die vielen Triller und Verzierungen ein wahres Vogelkonzert in der

Vorahnung der Musik Olivier Messiaens evozieren. Die erwähnten Vogelrufe sind dann genau an der Stelle platziert, wo bei einem Instrumentalkonzert die Kadenz des Soloinstruments zu erwarten wäre.

Die übergeordnete poetische Idee der *Pastorale* zeigt sich vor allem im Vergleich mit der *Fünften Sinfonie*: Bei aller Unterschiedlichkeit des musikalischen Charakters zeigen beide Werke doch einige Gemeinsamkeiten: So beginnen sie beide mit einem musikalischen Motto, das durch eine Fermate vom weiteren Satzverlauf getrennt wird. Vor allem sind beide auf ein überhöhendes Finale hin konzipiert, was schon die pausenlos verbundenen Sätze drei und vier in der *5. Sinfonie* und die ebenfalls ineinander übergehenden Sätze drei bis fünf in der *Pastorale* verdeutlichen. Führt der Übergang in der *Fünften Sinfonie* von den dramatischen Zuspitzungen und dem letztendlichen Verlöschen des *Scherzos* im *Finale* zur musikalisch versinnbildlichten Utopie einer Menschheitsverbrüderung aus dem Geist der Französischen Revolution, so dürfte der hymnische Tonfall im abschließenden Dankgesang der *Pastorale* kaum weniger utopischen Gehalt aufweisen. Der darin – nach Überstehen der Katastrophe des Gewitters – anvisierte Gedanke einer Versöhnung von Mensch und Natur ist in unserer Gegenwart, wo der Mensch durch sein Handeln die Schöpfung bedroht wie nie zuvor, aktueller denn je.

Thomas Müller

## Die Solistin



Foto: Sigrid Metz

**Samira Spiegel** bekam ihren ersten Klavierunterricht als Vierjährige, mit neun Jahren wurde sie 2003 als Jungstudentin an der Hochschule für Musik Würzburg bei Professor Conrad von der Goltz (Violine) und 2005 bei Professor Bernd Glemser (Klavier) aufgenommen. Nach Bestnoten in den Bachelor-Studiengängen studiert sie seit Oktober 2016 im Masterstudiengang an der Musikhochschule Detmold Violine bei Professor Eckhard Fischer und Klavier bei Professorin Silke-Thora Matthies.

Mit ihren beiden Instrumenten ist sie vielfache Preisträgerin bei nationalen und internationalen Wettbewerben. So erspielte sie sich 2008 den ersten Preis beim Thürmer Klavierwettbewerb in Bochum, 2014 gewann sie den internationalen Louis-Spohr Wettbewerb für Violine in Kassel und errang darüber hinaus auch den Publikumspreis des Wettbewerbs. Ihr Orchesterdebüt als Geigensolistin gab sie im Alter von 13 Jahren, als Pianistin mit 17 Jahren. Als Solo-Pianistin spielte sie u.a. mit dem Jugendsinfonie-Orchester Heilbronn, als Geigen-Solistin mit dem Bad Kissinger Kammerorchester und dem Studienstiftungsorchester NRW. Recitals gibt sie in renommierten Konzertreihen wie dem „Kissinger Winterzauber“. Ihre Konzerttätigkeit führt sie durch ganz Deutschland und darüber hinaus auch ins Ausland, so gab sie 2013 zwei Konzerte in Budapest. Neben dem Solistischen widmet sich Samira auch der Kammermusik. Seit 2013 konzertiert sie regelmäßig mit ihrer Duopartnerin Nina Scheidmantel. Konzerte gaben die beiden unter anderem in Saarbrücken, Kassel, Bad Kissingen und Würzburg. Im Januar 2015 wurde das Duo in die Stiftung Yehudi Menuhin Live Music Now aufgenommen.

## 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.



Foto: Hubert Pfingstl

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 Wagner, Bruckner oder Tschaikowsky 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

Ludwig van Beethoven ist das Con Brio gut vertraut – so wurden bereits die Sinfonien 3, 5 und 7 und mehrere Instrumentalkonzerte 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.

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*

Astrid Bechtold

Martha Binzenhöfer

Anna Drexl

Helga Eisentraut

Andreas Ellwein

Christine Heinz

Martin Heitmann

Susanne Hentschel

Eva Kiefer

Minjeong Seo

Christine von Poser

Elisabeth Renner

Eva Sahr

## » Violine 2

Elisabeth Marzahn, *Stimmführerin*

Karin Bischoff

Tobias Debold

Katja Kraus

Wolfgang Link

Miriam Meßling

Martin Morgenstern

Julia Paul

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

Johannes Wienand

Johanna Wolpold

## » Violoncello

Alexa Roth, *Stimmführerin*

Eve-Marie Borggrefe

Martin Camerer

Claudia Dunkelberg

Angela Eszen-Prangishvili

Kristina Findling

Lorenz Fuchs

Jakob Hohmann

Stefan Kautzsch

Elisabeth Luber

Christoph Mansky

Joachim Pflaum

Simon Schindler

Hans-Werner Schöpfner

## » Kontrabass

Andi Weichmann, *Stimmführer*

Manuel Dörr

Laura Gispert

Ines Posch

## » Flöte

Almuth Feser

Mechthild Kohler-Röckl

Christina Mackenrodt (*Piccolo*)

## » Klarinette

Helmut Kennerknecht

Axel Weihprecht

## » Oboe

Markus Erdinger

Mechthild Camerer

Matthias Engel

## » Fagott

Friedemann Wolpold

Amelie Kolster

## » Horn

Frank Orschel

Hans-Berthold Böll

Martin Krebs

Gerhard Luber

## » Trompete

Hans Molitor

Felix Grünewald

## » Posaune

Norbert Daum

Uwe Springmann

## » Pauken

Dominik Lemmerich



# Lust auf Musik?!

# Lust auf Mitmachen?!

In unserem Orchester musizieren Menschen aus ganz unterschiedlichen Berufsgruppen zusammen und wir freuen uns jederzeit auf neue Mitmusiker.

Für die Proben treffen wir uns jeden Dienstagabend von 19.30 bis 22.00 Uhr im Pfarrzentrum St. Josef, Grombühl, Matterstockstr. 41. Zusätzlich geben wir an zwei Proben-samstagen und einem Probenwochenende dem Konzertprogramm den letzten Schliff.

## » Die Proben zum Winterprogramm 2018/2019

beginnen am 9. Oktober 2018.

Kommen Sie und probieren Sie unverbindlich mit!

## » Unser nächstes Konzert in Würzburg:

16. Februar 2019 um 20 Uhr, Hochschule für Musik

### Voraussichtliches Programm:

- » Johannes Brahms: Doppelkonzert, Solisten: Christian und Cornelia Emmert
- Anton Bruckner: 6. Sinfonie

Weitere Informationen über uns finden Sie im Internet unter [www.conbrio-wuerzburg.de](http://www.conbrio-wuerzburg.de) oder bei Ulrich Moll, Johann-Herrmann-Straße 31, 97078 Würzburg (0931 281034)

Unseren Newsletter können Sie abonnieren unter [www.conbrio-wuerzburg.de/newsletter](http://www.conbrio-wuerzburg.de/newsletter)

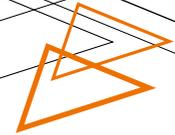
Werden Sie Fan von uns auf [www.facebook.de/conbrio.wuerzburg](http://www.facebook.de/conbrio.wuerzburg)

Mit freundlicher Unterstützung:

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

 **STADT  
WÜRZBURG**

Partner des Sinfonieorchesters *con Brio*



**icue-medien.de**

INTERNET . PRINT . FOTOGRAFIE

Wir wünschen Ihnen einen  
erstklassigen Konzertbesuch!

### IHRE WERBEAGENTUR IN WÜRZBURG

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

Tel: +49 (0) 931 880 770

Fax: +49 (0) 931 880 77 10

contact@icue-medien.de

