

con Brio

Gert Feser

Milhaud

Le boeuf sur le toit

Rodrigo

Concierto de Aranjuez

Gitarre: Klaus Jäckle

Schumann

Sinfonie Nr. 3 „Rheinische“

Sommer 2025

Sinfoniekonzert

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

contact@icue-medien.de

13. Juli Hammelburg | 18. Juli Lohr | 19. Juli Würzburg

con Brio

Sinfonieorchester

Darius Milhaud (1892 – 1974)

Le boeuf sur le toit op. 58

Joaquín Rodrigo (1901 – 1999)

Concierto de Aranjuez für Gitarre und Orchester

Allegro con spirito

Adagio

Allegro gentile

Pause

Robert Schumann (1810 – 1856)

Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 97 („Rheinische“)

Lebhaft

Scherzo. Sehr mäßig

Nicht schnell

Feierlich

Lebhaft

Solist: Klaus Jäckle, Gitarre

Leitung: Gert Feser

Kino und Ballett

Zu Darius Milhauds *Le boeuf sur le toit*

Lange Zeit hielt sich die Ansicht, Milhaud habe seine Komposition *Le boeuf sur le toit* (Der Ochse auf dem Dach) nach der gleichnamigen Pariser Bar benannt (das Lokal existiert übrigens immer noch, ist nun jedoch statt einer Bar mit zugehörigem Musikkabarett ein gehobenes Restaurant) – in Wahrheit ist jedoch das genaue Gegenteil der Fall: Die Bar war ein beliebter Treffpunkt der Pariser Künstlerszene zwischen den beiden Welt-

kriegen, in der auch Milhaud häufig verkehrte. Der Künstlertreff hieß ursprünglich „La Gaya“, darin war häufig Jean Cocteau anzutreffen, eine der wohl einflussreichsten Figuren der damaligen Pariser Künstlerszene, was

die Bar äußerst beliebt machte. Milhaud selbst gab dort oft zusammen mit seinem Komponistenkollegen Georges Auric und dem später vor allem als Chopin-Interpret zu Weltruhm gelangten Arthur Rubinstein sechshändige Klaviermusik zum Besten.

1920 wurde nun das wohl ursprünglich als Filmmusik gedachte Stück *Le boeuf sur le toit* (Milhaud hatte es ursprünglich als „Cinéma-Fantaisie“ bezeichnet) in Zusammenarbeit mit Cocteau als Ballettmusik umfunktioniert, die Handlung des Balletts spielt sinnigerweise ebenfalls in einer Bar, allerdings im Amerika der Prohibitionjahre. Am 21. Februar 1920 fand die erfolgreiche Uraufführung dieses Balletts in der Comédie du Champs-Élysées statt, der Barbesitzer Louis Moysés änderte nach dem Umzug seines Lokals im Dezember 1921 dessen Namen dann in „Le boeuf sur le toit“, wohl mit dem Hintergedanken, Jean Cocteau weiterhin als Stammgast behalten zu können.

Milhaud: *Le boeuf sur le toit* op. 58

Entstehung:

Nach dem Brasilienaufenthalt des Komponisten (1916 bis 1918) im Jahr 1919 als Cinéma-Fantaisie.

Uraufführung:

21. Februar 1920 als Musik zu einem Ballett von Jean Cocteau mit dem Untertitel „The Doing-Nothing-Bar“.

Die musikalische Anregung zu *Le boeuf sur le toit* empfing Milhaud während seines Brasilienaufenthalts 1916-1918, der Komponist hatte damals den mit ihm befreundeten und 1916 zum französischen Botschafter in Brasilien berufenen Schriftsteller Paul Claudel als dessen Attaché begleitet. Die brasilianische Volksmusik hatte dabei offensichtlich bleibenden Eindruck bei Milhaud hinterlassen, wie etwa in der Suite *Saudades do Brasil* und im letzten Satz *Brazileira* seiner Konzertsuite *Scaramouche*. Die erste musikalische Frucht des Brasilienaufenthalts scheint allerdings *Le boeuf sur le toit* gewesen zu sein, bei dem Titel handelt es sich um die französische Übersetzung des Lieds *O Boi no Telhado*, das in Milhauds Werk Verwendung findet. *Le boeuf sur le toit* ist für ein kleines Orchester geschrieben (2 Flöten, Oboe, 2 Klarinetten, Fagott, 2 Hörner, 2 Trompeten, Posaune, Schlagzeug und Streicher), wobei vor allem die Bläserpartien durchaus anspruchsvoll gestaltet sind. Für das nötige südamerikanische Flair sorgt dabei neben der entsprechenden Melodik und Rhythmik nicht in geringem Maße der schnarrende Klang des Guiro, eines in der lateinamerikanischen Musik populären Percussionsinstruments.

Formal ist *Le boeuf sur le toit* rondoähnlich angelegt, das Eröffnungsthema kehrt als eine Art Refrain immer wieder und durchläuft im Laufe des Stücks alle zwölf Durtonarten. Ein Hauptcharakteristikum von Milhauds Musik, die Polytonalität (das Überinanderschichten verschiedener Tonarten in Melodie und Begleitung) ist auch in *Le boeuf sur le toit* unüberhörbar und trägt entscheidend zum schräg-vergnügli-chen Charakter des Stücks bei.



Darius Milhaud um 1923



Restaurant in der Rue Boissy d'Anglas Nr. 28 in Paris, benannt nach Milhauds Stück

Milhaud erstellte aufgrund des Erfolgs von *Le boeuf sur le toit* auch noch Versionen für Klavier vierhändig und für Violine und Orchester bzw. Klavier, wobei die Violin-Versionen gegenüber dem Original allerdings deutlich abgeändert sind, so ist etwa eine Kadenz für die Solovioline eingefügt.

Thomas Müller

Aus spanischen Gärten

Zu Joaquín Rodrigo *Concierto de Aranjuez*

Rodrigo kann – zumindest beinahe – als eine Art „one hit wonder“ der klassischen Musik angesehen werden, ist doch von seinem vielgestaltigen Oeuvre, das auch nicht konzertante Orchesterwerke, Klavier- und Vokalmusik enthält, zumindest außerhalb Spaniens fast ausschließlich das *Concierto de Aranjuez* präsent. Ein ähnlich gelagerter Fall wäre innerhalb der deutschen Spätromantik Max Bruch mit seinem ersten *Violinkonzert*. Es ist allerdings nicht überliefert, dass Rodrigo über die Tatsache, dass ein einzelnes Werk das gesamte restliche Schaffen in den Schatten stellt, ebenso erobert war wie seinerzeit Bruch.

Rodrigo komponierte das *Concierto de Aranjuez* 1939 in Paris für den befreundeten Gitarristen Regino Sáinz de la Maza,

der dann auch der Solist der Uraufführung am 9. November 1940 war. Seitdem trat das Konzert seinen Siegeszug durch die Welt an, wobei die ungeheure Popularität vor allem dem langsamen Mittelsatz zu verdanken ist, der zahlreiche Musiker in den unterschiedlichsten Sparten inspirierte: Auf fruchtbaren Boden fiel dieser Satz offenbar vor allem bei Jazzmusikern, so verwendete ihn etwa Miles Davis auf seinem Album *Sketches of Spain*, Chick Corea wählte das Thema als langsame Einleitung seines Titels *Spain*. Auch Musiker aus dem Rock- und Popbereich wie etwa Carlos Santana bedienten sich dieses Themas, unter dem Titel *Aranjuez mon amour*, unter anderem gesungen von Nana Mouskouri, hielt das Stück sogar Einzug in die Welt des Schlagers. Die Popularität des Konzerts führte schließlich 1991

Rodrigo: *Concierto de Aranjuez*

Entstehung:

Frühjahr 1939 in Paris; Erinnerung an die Gärten von Aranjuez, der Frühjahrsresidenz der spanischen Könige.

Uraufführung:

9. November 1940 im Palau de la Música Catalana in Barcelona; Orquestra Filharmónica de Barcelona unter César de Mendoza Lassalle, Solist Regino Sáinz de la Maza.



Joaquín Rodrigo um 1930

dazu, dass Rodrigo von Juan Carlos I. in den Adelsstand erhoben wurde – und das ausgerechnet als „Marqués de los Jardines de Aranjuez“.

Die Inspirationsquelle für das Konzert stellten die Gärten des königlichen Palastes in Aranjuez südlich von Madrid dar, die Rodrigo häufig mit seiner Ehefrau besuchte, der langsame Satz dagegen bezieht sich auf einen schweren Schicksalsschlag in Rodrigos Leben, die Totgeburt seines ersten Sohnes und die damit verbundene Sorge um die Gesundheit seiner Ehefrau. Das Konzert ist für Gitarre und kleines Orchester ungefähr in der in der späten Wiener Klassik üblichen Besetzung geschrieben (mit Ausnahme des Englischhorns im langsamen Satz), wobei Rodrigo es hervorragend versteht, durch die Kombination

der Gitarre mit einzelnen Orchestergruppen einerseits das doch eher leise Soloinstrument nicht in Orchesterfluten untergehen zu lassen und andererseits trotzdem für ein farbiges Klangbild zu sorgen.

Musikalisch ist der Einfluss des französischen Neoklassizismus deutlich spürbar, Rodrigo studierte ja einige Jahre in Paris. Dort lernte er auch Manuel de Falla kennen, dessen Musik einen starken Einfluss auf Rodrigo gewann. Die Verbindung des neoklassizistischen Stils mit Elementen der spanischen Volksmusik in Melodik und



Der Königspalast von Aranjuez

Rhythmik dürfte wohl von de Falla nicht unwesentlich mitgeprägt sein. Ein gutes Beispiel dafür ist gerade das berühmte Thema des langsamen Satzes, das stilistisch stark vom „Cante jondo“ (tiefer Gesang) beeinflusst ist, der ernsten Form des Flamencogesangs mit melancholischem bis tragischem Inhalt (was in Bezug auf den zutiefst persönlichen Hintergrund dieses Satzes ja durchaus passend ist). Für die Renaissance der ursprünglichen, unverwässerten Form des „Cante jondo“ hatte sich nämlich vor allem Manuel de Falla zusammen mit dem Dichter Federico García Lorca starkgemacht.

Thomas Müller

Blick in die Geisterwelt

Zu Schumanns Sinfonie Nr. 3 in Es-Dur op. 97

Robert Schumann schrieb begeisternde – stürmische, zarte, genial geformte – Musik, er konnte aber ebenso begeisternd *über* Musik schreiben. Das tat er vorzugsweise in der „Neuen Zeitschrift für Musik“, die er in Leipzig über viele Jahre redigierte und in der er unter den Pseudonymen Florestan („der Wilde“), Eusebius („der Milde“) und Raro (der Ausgleichende, Überlegene) das Musikleben kritisch

begleitete, nicht zuletzt, um „einen Damm gegen die Mittelmäßigkeit aufzuwerfen“.

In seinen Schriften entwarf Schumann auch ein Bild von Wesen und Gestalt des Sinfonischen, das er in seiner Zeit völlig im Banne eines alles überragenden Geistes stehen sah: „Wenn der Deutsche von Symphonien spricht, so spricht er von Beethoven; die beiden Namen gelten ihm für eines und unzertrennlich, sind seine Freude, sein Stolz.“ In der Sinfonie sah Schumann die „größten Verhältnisse“ im Reich der

Töne, mit ihr lenkte er den „Blick in die Geheimnisse der Geisterwelt“, und auch im Äußeren – in Dimension, Bedeutung, Ansprache an das Publikum – überragte für ihn die sinfonische Gestalt alle anderen musikalischen Formen.

Gleichwohl warnte er davor, in einem sinfonischen Werk zu viel Material anzulegen – die Themen sollten „eigentümlich und natürlich“ daherkommen und abwechs-

lungsreich sein, um daraus beim Hörer einen „reizenden Wechsel des Gefühllebens“ anzuregen. In den Durchführungsteilen durften die Einfälle nicht zu lang wiederholt und nicht zu schwer verarbeitet werden, alles sollte sich „ohne Überladung und philisterhafte Gelehrttuerei“ zeigen „wie im Scherz und Spiel“, „nirgends zu weit vom Mittelpunkt wegführend, immer wieder zu ihm zurückkehrend“. Und nicht nur die melodischen Gestalten eines Satzgebildes, auch die verschiedenen Sätze mussten motivisch verbunden sein – „so zart ineinander, dass sie wie an einem Tage geschaffen scheinen.“

Die einzigartige Bedeutung der Sinfonie erwies sich für Schumann überdies am Reichtum des verwendeten Klangmaterials – im „reizenden Flötenläufer“, im „rührenden Gesang der Klarinetten“, in den „brausenden Violoncellen“. Aber auch hier galt es, den Gefahren einer zu „dicken Instrumentenkombination“ aus dem Weg zu gehen und die einzelnen Individuen zurücktreten zu lassen, „um dem Ganzen zu dienen“ und sich Steigerungsmöglichkeiten offenzuhalten. Das Kolorit sollte – wie in Schuberts Großer C-Dur-Sinfonie – „bis in die feinste Abstufung“ ausgemalt werden, das Spiel der Klänge „wie ein Gaukler mit seinen Bällen“ in Bewegung sein.

Ein aufkommendes Problem der Zeit war die Verbindung von abstrakter Musik mit konkreter Bedeutung – manifest in poetischen Satztiteln oder ganzen Programmschriften. Schumann stand dieser Entwicklung recht ablehnend gegenüber – in seiner Besprechung der *Symphonie fantastique* von Ber-

Schumann: Sinfonie Nr. 3 in Es-Dur op. 97 („Rheinische“)

Entstehung:

Zwischen 7. November und 9. Dezember 1850 in Düsseldorf, wo Schumann seit September 1850 als Städtischer Musikdirektor tätig war. Die „Rheinische“ ist – entgegen der Zählung – Schumanns letzte Sinfonie.

Uraufführung:

6. Februar 1851 in einem Konzert des „Allgemeinen Musikvereins“ im Geislerschen Saal in Düsseldorf, unter der Leitung des Komponisten.

Benennung:

Der Beiname „Rheinische“ stammt wahrscheinlich von Josef Wilhelm von Wasielewski, der 1858 die erste Biografie Schumanns schrieb.



Schumanns Zeitschrift im vierten Jahr



Robert Schumann, Zeichnung von Jean-Joseph-Bonaventure Laurens (1853)

lioz kritisierte er, „solche Wegweiser“ hätten „immer etwas Unwürdiges und Charlatanmäßiges“ an sich, und dem sonst von ihm hochgeschätzten Louis Spohr hielt er entgegen: „Vor allem lass mich hören, dass du schöne Musik gemacht, hinterher soll mir auch dein Programm angenehm sein.“

Neben all diesen beiläufig geäußerten Charakterisierungen des Sinfonischen hatte sich Schumann klare Kriterien zur Beurteilung konkreter Einzelwerke zurechtgelegt. Sein Interesse richtete sich dabei zuerst auf die „Form (des Ganzen, der einzelnen Teile, der Periode, der Phrase)“, sodann auf die „musikalische Komposition (Harmonie, Melodie, Satz, Arbeit, Stil)“, um schließlich die „besondere Idee“ und den „Geist, der über Form, Stoff und Idee waltet“, ins Auge zu fassen. Nach diesen Kriterien soll nun ein Blick auf Schumanns *Sinfonie Nr. 3 in Es-Dur*, die „Rheinische“, geworfen werden.

Zunächst fällt auf, dass der Komponist seine „Rheinische“ in fünf statt der üblichen vier Sätze ausformuliert. Das war nicht unbedingt revolutionär – auch in den Sinfonien von Spohr wurde die Vierzahl der Sätze schon umgangen –, einen Fingerzeig in die Zukunft (Mahler!) gibt es aber dennoch. Die Anordnung der Sätze sieht zwischen Kopf- und Finalsatz drei eher liedartig strukturierte Mittelsätze vor, deren Tempo zum Finale hin abnimmt, um dort zu den bewegten Klängen des Anfangs zurückzufinden.

Der erste Satz beginnt in stürmischer Geste mit einer Quartfigur. Damit steht dieses Intervall, fallend ebenso wie steigend, als verbindendes Element aller fünf Sätze (und sogar fast aller Themen) markant im Raum. Mit geradezu beethovenscher

Wucht fordert das Eingangsthema sein Recht, dem wenig später einsetzenden sanglichen Seitenthema fällt es sofort wieder in die Rede. Diese große Liebe Schumanns zu seinem ersten Einfall verschleiert den an sich sehr klar gebauten Satz formal ein wenig. Nach einer „ohne Überladung“ konstruierten Durchführung führt die sehr parallel gebaute Reprise in eine wirkungsvolle Coda über.

Eine nicht ganz unkomplizierte A-B-A-Form liegt dem zweiten Satz zugrunde. Das erste Thema des Scherzos ist eher „eigentümlich“ als „natürlich“ und im Charakter schwer zu greifen: „altväterlich“ (D. Holland) nennen es die einen, die anderen sehen darin einen „rhein-

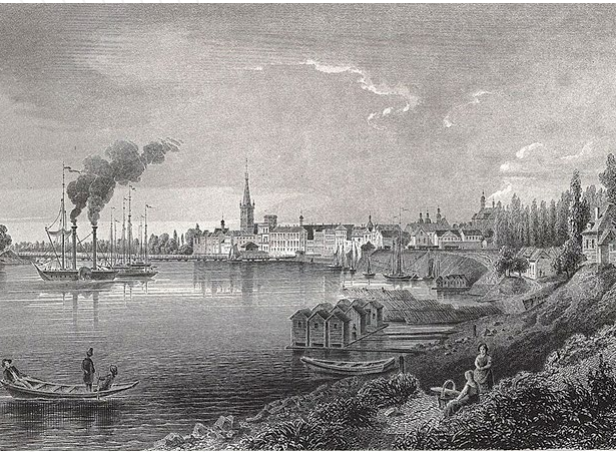
ländischen Walzer mit gleichsam schenkelklopfendem Humor“ (R. Böhmer), wieder andere einen „sanften Ländler“, der jedoch in der Tiefe „zweite und dritte Schichten“ besitzt (J. Nézet-Séguin). Der Mittelteil des Satzes besticht besonders durch seine herrliche Instrumentierung: Über einem Orgelpunkt auf C in den Bässen tragen Hörner und Klarinetten eine elegische a-moll-Melodie vor, grundiert von Fagotten und aufgefüllt von tiefen Hörnern und Trompeten in ganz ungewöhnlicher Verwendung – Individuen, die dem Ganzen eines wundersamen Klanges dienen.

Im dritten Satz, einem liedartigen Gebilde, das aus drei Themengestalten besteht, nimmt vor allem die feine Art der Verwebung des Materials zu ei-

Romantisches Fieber

Im Herzen sind wir alle noch Romantiker. Ich glaube, dass die Welt, einmal angesteckt von dem Fieber, dem romantischen Fieber nach Freiheit, das uns alle noch immer so heiß durchströmt, nie mehr ganz genesen wird. Aber unsere Art zu leben ist nicht mehr romantisch, und deshalb, wenn wir am schwersten bedrückt sind, blicken wir zurück und spielen Schumann.

Leonard Bernstein



Düsseldorf um 1855 (Stich von Joseph Maximilian Kolb nach Gemälde von Ludwig Rohbock)

nem geschlossenen Ganzen ein. Am Ende des kurzen Satzes schweben die drei Themen – ein Holzbläserlied, eine keck einsetzende Geigenmelodie, eine absteigende Linie mit Solocello-Begleitung – über Sechzehntel-Grundierung in den Bässen mit „Seelengrazie“ (Schumann über Mendelssohn) dem Schlussakkord entgegen.

Ganz andere Töne schlägt der vierte Satz an. Erstmals treten die Posaunen hinzu und verleihen dem Klang einen

feierlich-tiefen Grund. Das Hauptthema des Satzes erinnert den Musikwissenschaftler Dietmar Holland an Bachs *Es-Dur-Präludium* aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*. Dieses Thema dominiert den kontrapunktisch in großer Strenge durchgeführten Satz auch dann, wenn im weiteren Verlauf der Musik eine bewegtere Figur hinzutritt. Insgesamt bildet der Abschnitt das ernste Zentrum der Sinfonie, die Peripetie, bevor alles wieder umschlägt in bewegte Freude.

Das geschieht im Finalsatz, der mit seiner Vielzahl von Themengestalten eher in der Art eines Rondos gedacht zu sein scheint, aber durch den zweimal auftretenden Expositionsteil auch an die Sonatenform erinnert. Alles läuft auf einen mächtigen Choral zu, dem – nach einer kurzen Reminiszenz an den vierten Satz – eine prächtige, voller Dynamik voranstürmende *Stretta* folgt, mit der die Sinfonie kraftvoll endet.

Nun ist – im Sinne von Schumanns Analysegang – noch nach „Idee“ und „Geist“ des Werkes zu fragen. Es scheint ja, als ob gerade dem gehaltvollen vierten Satz eine klare poetische Idee zugrunde läge – jedenfalls hält sich hartnäckig die Vorstellung,

Schumann habe in der feierlichen Musik ein Bild von der Kardinalserhebung des Kölner Erzbischofs Geissel gegeben. Der Komponist selbst leistete dieser Ansicht Vorschub, indem er den Satz für die Düsseldorfer Uraufführung am 6. Februar 1851 mit der Überschrift „Im Character der Begleitung einer feierlichen Ceremonie“ versah. Freilich strich er für die Drucklegung der Sinfonie diese programmatische Erläuterung, die ja seiner ablehnenden Haltung gegenüber aller außermusikalischen Bedeutung in der Welt der Töne auch gar nicht entsprochen haben würde (ganz abgesehen davon, dass Schumann am 12. November 1850, dem Tag der Kardinalserhebung, krank im Bett lag). Nicht um die Illustration eines feierlichen Vorganges ging es also, sondern – zumindest wenn man Dietmar Holland glaubt – um etwas Größeres, Abstrakteres, nur aus dem Gesamtgefüge der „Rheinischen“ zu Verstehendes: um „eine gestaffelte Weltsicht, gespiegelt in einer neuartigen Konzeption poetischer Differenzierung musikalischer Tonfälle“.

Und der „Geist“ des Ganzen? In seiner Interpretation der *Symphonie fantastique* von Berlioz erklärt Schumann, in diesem Werk habe sich die Poesie, „auf einige Augenblicke in der Ewigkeit, die Maske der Ironie vorgebunden, um ihr Schmerzengesicht nicht sehen zu lassen“. Nun ist der Geist der Ironie die Sache des Komponisten Schumann nicht – vielmehr wohnt in seinem Werk der widersprüchliche Geist der Bürgerlichkeit zur Jahrhundertmitte: romantisch wild und aufbegehrend in der Idee, zugleich biedermeierlich im Leben. So rückt er einmal die Musik seines Freundes Ferdinand Hiller in die bildliche Nähe einer nazarenischen „Römerjungfrau“, ein andermal fordert er, in der Sinfonie „müsse das Orchester wie eine Republik dastehen“ – zwei Begriffe, die den „Geist“ auch der „Rheinischen“ gut umreißen, in ihren Mittelsätzen ebenso wie in Anfang und Ende der Sinfonie, wo das große Vorbild Schumanns die Feder führte: Ludwig van Beethoven.

Gerhard Luber

Brüder im Geiste

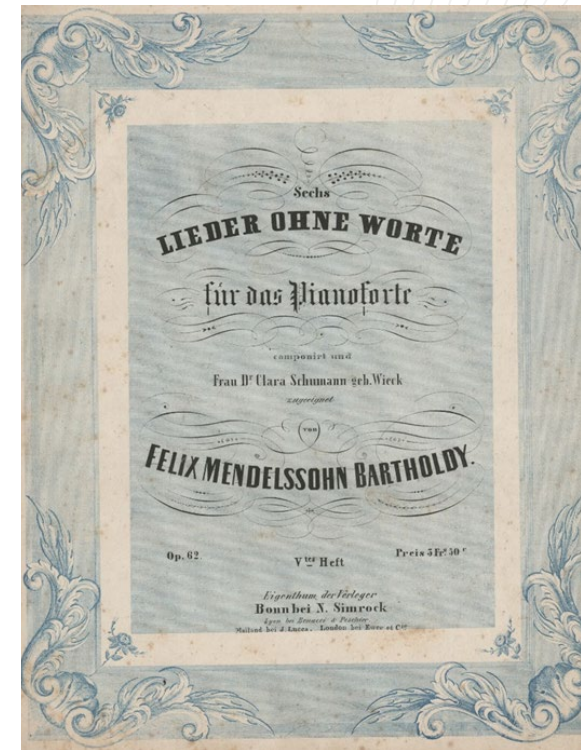
Robert Schumann und Felix Mendelssohn Bartholdy

Das Komponieren ist ein Vorgang, der sich aus vielen Quellen speist: aus eindrucksvoll Erlebtem, aus abstrakten Formideen und sicherlich auch aus Stoff, der von anderen Geistern übernommen wird. „Man kann nicht alles aus eigener Tiefe herauf beschwören“, schreibt Robert Schumann in einer Besprechung der Sinfonie eines Kleinmeisters, und das gilt natürlich auch für ihn selbst. So ist neben dem Einfluss Beethovens in der „Rheinischen“ besonders der Geist Felix Mendelssohn Bartholdys zu spüren. Etwa das schöne liedhafte, anmutig verzierte Seitenthema des Kopfsatzes trägt in Melodie und Instrumentierung Züge des Leipziger Freundes, im ersten Thema des Scherzos erinnert eine Sechzehntel-Geigenfigur an die *Sommernachtstraum*-Musik, der dritte Satz der „Rheinischen“ trug ursprünglich die Bezeichnung „Intermezzo“ und gleicht einem „Lied ohne Worte“, und der Eintritt des Chorals im Finalsatz ist noten- und rhythmusgleich dem letzten Satz aus Mendelssohns *Schottischer Sinfonie* entnommen. Insgesamt strebte Schumann wohl immer ein wenig nach der Leichtigkeit in Melodiebildung, Verarbeitung und Instrumentierung, die Mendelssohns Musik so unverwechselbar macht.

Dieses Streben muss gar nicht verwundern, denn Schumann hing dem um ein Jahr älteren Leipziger Kollegen in großer Verehrung und Zuneigung an. Er bewunderte Mendelssohns „harmonisches Inneres“, sein sicheres, von einem unfehlbaren Gedächtnis gestütztes Urteil, aber auch Selbstkritik und Pflichtbewusstsein des erfolgreichen Komponisten und Dirigenten. „Frei von allen Schwächen der Eitelkeit war er“, notierte Schumann in den Gedankensplittern, die er anlässlich von Mendelssohns Tod sammelte – in der (nie verwirklichten) Absicht, ein Erinnerungsbuch über den Freund zu verfassen. Am Werk Mendelssohns faszinierten ihn „Formenschönheit, poetische Tiefe und Klarheit, ideale Reinheit“ und der Geist des „Lieben, Gewohnten“, außerdem natürlich das perfekte Handwerk des Künstlers, der „mit den Fesseln der Fuge wie mit Blumengewinden spielt“ und überhaupt die Wirkung dieser Musik, die „das liebendste Mädchen auf einige Augenblicke untreu machen“ könne. Übrigens beruhte der Gefühlsstrom Schumanns durchaus auf Ge-

genseitigkeit: Auch Mendelssohn schätzte den Kollegen, führte seine Werke auf und berief ihn sogar in den Kreis der Lehrer an dem von ihm gegründeten Leipziger Konservatorium.

Wie aber steht es nun um die Spuren der Musik Mendelssohns in Schumanns Werken – handelt es sich dabei (etwa in der wortwörtlichen Übernahme aus der *Schottischen*) nicht um geistigen Diebstahl, um Plagiat? Schumann selber ging ja mit Nachahmern nicht gerade zimperlich um – besonders Beethoven-Gesten in Sinfonien oder Kammermusik seiner Umgebung nannte er „erheuchelte Kunst“, und wenn er „Mendelssohnisches“ anderswo fand, markierte er es mit deutlichen Worten. Nachsicht kannte er lediglich bei „Vorliebe für Franz Schubert, doch nur, wie sie erlaubt“. Allerdings wusste er übernommenes Gut differenziert zu betrachten, und wenn ein fremder Gedanke „nicht wie eine Nachahmung aus Empfindungsschwäche“ aufschien, „sondern dasselbe edle Streben des Vorbildes dankbar verfolgend“, dann ließ er ihn als „ein gewisses gemeinschaftliches Streben“ gelten. Diese „geistige Brüderschaft“ dürfen wir ohne Zweifel auch für die Mendelssohn-Anklänge in der „Rheinischen“ annehmen, umso mehr, als Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Kunst zu den großen, eindrucksvollen Erlebnissen in Schumanns geistigem Kosmos zählte.



Erstausgabe, Zeugnis der engen Verbindung der Familie Schumann mit Mendelssohn

Gerhard Lubert

Der Solist



Klaus Jäckle ist in direkter Linie ein Schüler von Francisco Tárrega. Wesentlich beeinflusst hat ihn auch sein Mentor und Freund Pepe Romero, der sein Spiel ein „bewegendes Erlebnis“ nennt. Am Salzburger Mozarteum erhielt er eine Auszeichnung, außerdem gewann er mehrere Preise.

Als gefragter Solist und Kammermusiker spielte unter anderem für Herbert von Karajan, für die Prinzessin von Tonga oder in der Berliner Philharmonie. Er trat bei Festivals und in großen Musikzentren auf, darunter Schleswig-Holstein Musik-Festival, Salzburger Schloßkonzerte, Meistersingerhalle Nürnberg, Konzerthaus Berlin, Gewandhaus Leipzig, Gasteig München, Mozarteum Salzburg sowie in Wien, Paris, Prag, Florenz, Sacramento und Los Angeles. Er musizierte mit Künstlern wie Irena Grafenauer, Tabea

Zimmermann, dem Ensemble „Los Romeros“, der Camerata Salzburg oder dem Gewandhaus Quartett.

Mit dem Gesangsduo Marshall&Alexander begeistert er auf ausverkauften Kirchen-Tourneen in weit über 500 Konzerten durch ganz Deutschland. Von und mit ihm sind über 30 CDs und LPs erschienen, sowie zahlreiche Rundfunkaufnahmen für den Bayerischen, den Österreichischen und den Slowenischen Rundfunk. Die neuesten Einspielungen sind Franz Schuberts „Schöne Müllerin“ und „Winterreise“ mit Tilman Lichdi (Tenor) sowie Ersteinpielungen mit Solowerken von Stefan Ebertsch.

In einer Pressestimme heißt es über den Ausnahme-Gitarristen: „Klaus Jäckle ist in der Lage, durch seine Musikalität und den Verzicht von Effekthascherei ein ganzes Orchester zu ersetzen!“ Jäckle spielt eine Gitarre von Stefan den Toom.

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 Pfigstl

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 Berlioz, Wagner oder Strauss 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 Robert

Schumann ist das Con Brio gut vertraut, auch mit Milhaud, Rodrigo aber ist Neuland. Das Orchester arbeitet mit namhaften Solisten zusammen, beispielsweise mit dem Klarinettenisten Martin Spangenberg, dem Bratscher Hermann Menninghaus oder dem Geiger Dimiter 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, Silke Eder, Helga Eisentraut, Andreas Ellwein, Hartmut Fleig, Susanne Hentschel, Nataliya Kulchytska, Erdmute Kunstmann, Eva Passas, Heike Rittner, Anna Wolff von Gudenberg, Elena Zink
- » **Violine 2** Agnes Binzenhöfer (*Stimmführerin*), Heike Fleischmann, Martin Heitmann, Ute Karneth, Eva Kiefer, Katja Kraus, Wolfgang Link, Angelika Martin, Martin Morgenstern, Inga Müller-Graf, Julia Paul, Elisabeth Renner, Gerhard Roß, Judith Sauer, Rolf Wagemann, Henrike Zellmann
- » **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, Johannes Oberle, Joachim Pflaum
- » **Kontrabass** Stefan Klose (*Stimmführer*), Juliane Erdinger, Wolfhelm Wegmann
- » **Flöte** Almuth Feser, Katrin Brückmann, Christina Mackenrodt (Piccolo)
- » **Oboe** Markus Erdinger, Matthias Engel, Christine Meesmann (Englischhorn)
- » **Klarinette** Helmut Kennerknecht, Eva Huml, Wiebke Brethauer, Axel Weihprecht
- » **Fagott** Friedemann Wolpold, Sandra Warnecke
- » **Horn** Martin Krebs, Hans-Berthold Böll, Kilian Netter, Gerhard Lubert
- » **Trompete** Hans Molitor, Vinzenz Wolpold, Samuel Weiher
- » **Posaune** Philipp Lohmeier, N.N., Andreas Hecke
- » **Tuba** Bernhard Hofmann
- » **Pauken/Schlagzeug** Dominik Lemmerich, Sophie Lemmerich, Simon Schellhorn

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 2025/2026** beginnen am 7. Oktober 2025. Kommen Sie und probieren Sie unverbindlich mit!
- » **Unser nächstes Konzert in Würzburg:** 14. Februar 2026 um 19.30 Uhr, Hochschule für Musik
- » **Voraussichtliches Programm:** Wolfgang Amadeus Mozart, Sinfonie Nr. 40
Richard Strauss, Ein Heldenleben

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:



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 „Romantisches Fieber“ ist entnommen aus: Leonard Bernstein, Von der unendlichen Vielfalt der Musik, Tübingen 1968; die Texte zu Gert Feser und Klaus Jäckle (nach Agentur-Angaben) stammen von Gerhard Lubert.

Bildnachweis: Ángel Serrano Sánchez de León (Aranjuez, gemeinfrei); California Symphony (Joaquín Rodrigo); aus dem Archiv von Louis Henrion, Fotograf unbekannt (Le boeuf sur le toit – Restaurant 20er Jahre); Agence de presse Meurisse, gemeinfrei (Darius Milhaud); Ausstellungskatalog Frankfurter Holzhausenschlösschen, 2011 (Robert Schumann); gemeinfreie Aufnahme (Düsseldorf um 1855). Die Künstlerfotos stammen von Bernd Hussnätter (Klaus Jäckle) und Hubert Pflingstl (Gert Feser), das Orchesterbild wurde aufgenommen von Martina Kaiser PHOTO PRISMA.