

con Brio

Gert Feser

Brahms

Konzert für Violine,
Violoncello & Orchester

Solisten: Cornelia &
Christian Emmert

Bruckner

Sinfonie Nr. 6

Winter 2019

Sinfoniekonzert

con Brio
Sinfonieorchester

Johannes Brahms (1833 – 1897)

Konzert für Violine, Violoncello und Orchester a-moll op. 102

Allegro

Andante

Vivace non troppo

Anton Bruckner (1824 – 1896)

Sinfonie Nr. 6 A-Dur

Maestoso

Adagio. Sehr feierlich

Scherzo. Nicht schnell – Trio. Langsam

Finale. Bewegt, doch nicht zu schnell

Solisten: Cornelia Emmert, Violoncello
Christian Emmert, Violine

Leitung: Gert Feser

Duft und Dichte

Zum Doppelkonzert a-moll op. 102 von Johannes Brahms

Brahms hatte Robert Hausmann, den Cellisten im Streichquartett seines Freundes Joseph Joachim, zwar schon 1872 kennengelernt, aber erst 1884, als Hausmann den Komponisten während dessen Sommeraufenthalt im steirischen Mürzzuschlag besuchte, intensivierte sich der Kontakt. Den Bitten Hausmanns um ein Konzertstück für Violoncello und Orchester stand Brahms zunächst reserviert gegenüber. Erst 1887 während eines Sommeraufenthalts im schweizerischen Thun scheint er sich für das Ansinnen erwärmt zu haben, es wurde dann jedoch etwas ganz anderes als das wohl erhoffte Cellokonzert daraus. Am 20. Juli kündigte er das im Entstehen begriffene neue Werk der befreundeten Elisabeth von Herzogenberg folgendermaßen an: „Von dem mitunterzeichneten Musiker kann ich nichts Gescheidtes melden. Jetzt schreibt er allerdings eine Geschichte auf, die noch nicht in seinem Katalog vorkommt – in dem anderer Leute aber auch nicht! Nun raten Sie, was das für eine Dummheit ist!“ Für diese „Dummheit“ eines Konzerts für Violine, Violoncello und Orchester gibt es allerdings, entgegen Brahms' Ansicht, durchaus Vorgängerwerke, die ihm wohl offensichtlich nicht bekannt waren, etwa von Johann Christian Bach oder Louis Spohr.

Ende Juli kündigte er das Doppelkonzert auch Joseph Joachim brieflich an. Durch Joachim ließ er den wohl zuerst eher enttäuschten Hausmann mit den Worten beruhigen, dieser möge zumindest seinen „guten Willen anerkennen“. Er bat Joachim, doch zusammen mit Hausmann die Solostimmen durchzusehen, und schloss noch folgenden Wunsch an: „Könntest Du daran denken, das Stück gelegentlich irgendwo mit Hausmann und mir am Klavier zu versuchen und schließlich in irgendeiner beliebigen Stadt mit Orchester und uns? Ich bitte um ein Wort und (...) sage nicht laut und ausführlich, was ich leise hoffe und wünsche.“

Der dringliche Tonfall dieser Bitte kam nicht von ungefähr, befand sich doch die langjährige Freundschaft zwischen Brahms und Joachim seit einiger Zeit in der Krise: Beide hatten sich schon 1853 kennen und schätzen gelernt. Der wohl bedeutendste deutsche Geiger seiner Zeit, der auch als durchaus ernstzunehmender Komponist



Brahms-Statue (Zentralfriedhof)

xime bald untreu und heiratete 1863 die Sängerin Amalie Schneeweiß. Das Auseinanderbrechen dieser Ehe aufgrund von Joachims grundloser Eifersucht führte 1880 zu einem tiefen Riss in der Freundschaft zu Brahms: Amalie Joachim hatte sich in dem erbittert geführten Scheidungsprozess nicht mehr anders zu helfen gewusst, als einen vertraulich gehaltenen Brief von Brahms zu zitieren, in dem dieser Joachims Anschuldigungen als haltlos bezeichnete. Im Umfeld der Arbeit an der Dritten Sinfonie kam es 1883/84 zu zaghaften Wiederannäherungsversuchen, aber erst ab 1885 gewann der briefliche Austausch der beiden neues Leben.

Vor diesem Hintergrund ist die oben zitierte Briefstelle durchaus verständlich – als Wunsch nach einer Versöhnung mit dem Freund. Jedoch plagte Brahms noch Wochen später die Skepsis, ob dieser Wunsch in Erfüllung gehen würde, wie er dem Verleger

hervortrat, war Brahms bei der Ausarbeitung von dessen Erstem Klavierkonzert mit seiner größeren Erfahrung in instrumentationstechnischer Hinsicht eine wichtige Hilfe, und bei der Komposition seines Violinkonzerts hatte der geigentechnisch nicht bewanderte Brahms selbstverständlich seinen Freund um Mithilfe bei der Ausgestaltung der Solostimme gebeten. Der bindungsscheue, wenn nicht gar bindungsunfähige Brahms hatte sich zeitlebens auch privat an Joachim orientiert, so an dessen Devise „Frei, aber einsam“. Allerdings wurde Joachim seiner Lebensma-

Fritz Simrock in einem Brief vom 23. August 1887 schrieb: „Namentlich meines Verhältnisses zu Joachim wegen, wollte ich immer die Geschichte aufgeben, aber es half nichts. In künstlerischen Sachen sind wir ja zum Glück immer im freundlichen Zusammenhang geblieben, ich hätte aber nicht gedacht, daß wir je noch einmal persönlich zusammenkommen würden.“ Und so erweist sich die Behauptung, das Doppelkonzert sei ausdrücklich als Versöhnungswerk *konzipiert* worden, wie so manch anderes, was von diesem Werk behauptet wurde, als wohl eher als auf dem Mist von Brahms' ersten Biographen Max Kalbeck gewachsen als durch Tatsachen gestützt. Das Doppelkonzert wurde dann aber *in der Realität* „gewissermaßen ein Versöhnungswerk“, wie sich Clara Schumann ausdrückte, denn Brahms' Wünsche gingen sämtlich in Erfüllung: Joachim, Hausmann und Brahms probten das Konzert gemeinsam ab September 1887 in Baden-Baden bei Clara Schumann (diese konstatierte freudig: „Joachim und Brahms haben sich seit Jahren zum ersten Mal wieder gesprochen“), am 18. Oktober 1887 schließlich fand im Kölner Gürzenich-Saal die Uraufführung statt – wie vom Komponisten gewünscht mit Joachim und Hausmann als Solisten und ihm selbst als Dirigent.

Die Urteile über das neue Werk fielen auch in der Brahms gewogenen Presse oder in dessen Freundeskreis höchst unterschiedlich aus: Während etwa Richard Heuberger das Doppelkonzert als „ziemlich leicht verständlich, überaus phantastisch, gemütsreich, wundervoll instrumentiert, und sehr gut für die Solisten“ pries oder ein anderer Kritiker darin eine „Gefühlswelt voll duftiger Poesie“ vernahm, stellten gerade manche von Brahms' engsten Freunden das in Abrede: Clara Schumann etwa bezeichnete das Werk zwar als „höchst interessant, geistvoll“, bemängelte aber die Wahl der beiden Soloinstrumente als eher unglücklich. Ihr fehlte vor alledem „ein so frischer warmer Zug als in Vielen andern seiner Sachen“, sie bescheinigte dem Doppelkonzert keine große Zukunft. Der ebenfalls mit Brahms befreundete Arzt Theodor Billroth fand das Werk „trotlos, langweilig, die reine Greisenproduktion“. Auch der Wiener Kritikerpapst Eduard Hanslick blieb dem Werk gegenüber skeptisch, bemängelte wie Clara Schumann die Wahl der Soloinstrumente und stellte einen Mangel an einprägsamen

thematischen Gestalten fest. Einige von Brahms' Freunden näherten sich sogar der abschätzigen Kritik von Kräften aus dem Umfeld der „Neudeutschen Schule“, die dem Komponisten ganz und gar nicht gewogen waren und ihn wie Hugo Wolf als „würdigsten Vertreter“ der „Kunst, ohne Einfälle zu komponieren“ ansahen oder dem KopftHEMA der vierten Sinfonie den Text unterlegen „Nun fällt ihm wirklich nichts mehr ein“. Der wieder mit dem Komponisten versöhnte Joseph Joachim lernte das Werk dagegen mehr und mehr schätzen und bekannte 1903: „Was Brahms anlangt, so möchte ich dem Doppelkonzert fast den Vorrang vor dem Violinkonzert zugestehen.“

Die skeptischen bis ablehnende Haltungen von Brahms' Freunden sind in der besonderen Machart des Doppelkonzerts begründet: Die beiden Soloinstrumente befinden sich kaum im konzertanten Wettstreit miteinander, wie man eigentlich erwarten könnte, sondern sind von Brahms mehr als eine Einheit aufgefasst – Kalbeck spricht in diesem Zusammenhang nicht ganz unzutreffend von einem Konzert für eine „achtsaitige Riesengeige“. Das Doppelkonzert ist als Brahms' letztes Orchesterwerk schon dessen später Schaffensphase zuzurechnen. Die thematisch-motivische Arbeit stand ja schon immer im Schwerpunkt von Brahms' Interesse, wie er in einem Brief an Joseph Joachim formulierte: „Das, was man eigentlich Erfindung nennt, ist sozusagen höhere Eingebung, Inspiration, das heißt, dafür kann ich nichts. Von diesem Moment an kann ich dieses ‚Geschenk‘ gar nicht genug verachten, ich muß es durch unaufhörliche Arbeit zu meinem rechtmäßigen, wohl erworbenen Eigentum machen.“

Beim späten Brahms ist die motivisch-thematische Arbeit nun aber von einer so extremen Dichte (dafür sind auch keine unmittelbar anspringenden Themen mehr nötig!), der wohl auch der Freundeskreis des Komponisten nicht mehr unbedingt folgen konnte. Durch dieses dichte Gewebe schwimmen auch die erwartbaren formalen Konturen – und dies alles auf dem Feld des Instrumentalkonzerts, wo man eigentlich auf ein etwas lockereres Gefüge rechnet. Diese eher in einer Sinfonie zu erwartende dichte motivische Arbeit hatte dann wohl Kalbeck zu der durch nichts zu belegen-

den Behauptung veranlasst, das Doppelkonzert sei aus Skizzen zu einer geplanten fünften Sinfonie hervorgegangen. 1933, also im Jahr von Brahms' 100. Geburtstag, sollte Arnold Schönberg dieses Verfahren in seinem berühmten Vortrag „Brahms the Progressive“ unter dem Begriff „entwickelnde Variation“ als einen wesentlichen zukunftsweisenden Aspekt von Brahms' Musik bezeichnen. Ein Großteil des dichten thematischen Beziehungsgeflechts erschließt sich jedoch wohl nur eingehender Partituranalyse und oftmaligem Hören – an einer Stelle wird Brahms' variatives Verfahren allerdings unmittelbar ohrenfällig: Die beiden zunächst als unspektakuläre Eröffnungsgeste erscheinenden Quartsprünge aufwärts in Hörnern und Holzbläsern zu Beginn des langsamen Satzes erweisen sich schnell als zentrales Motiv des gesamten Satzes und bilden unter anderem das Kopfmotiv von dessen Hauptthema.



Das Joachim-Quartett (rechts Joachim und Hausmann)

Thomas Müller

Haus und Musik

Zur Sinfonie Nr. 6 in A-Dur von Anton Bruckner

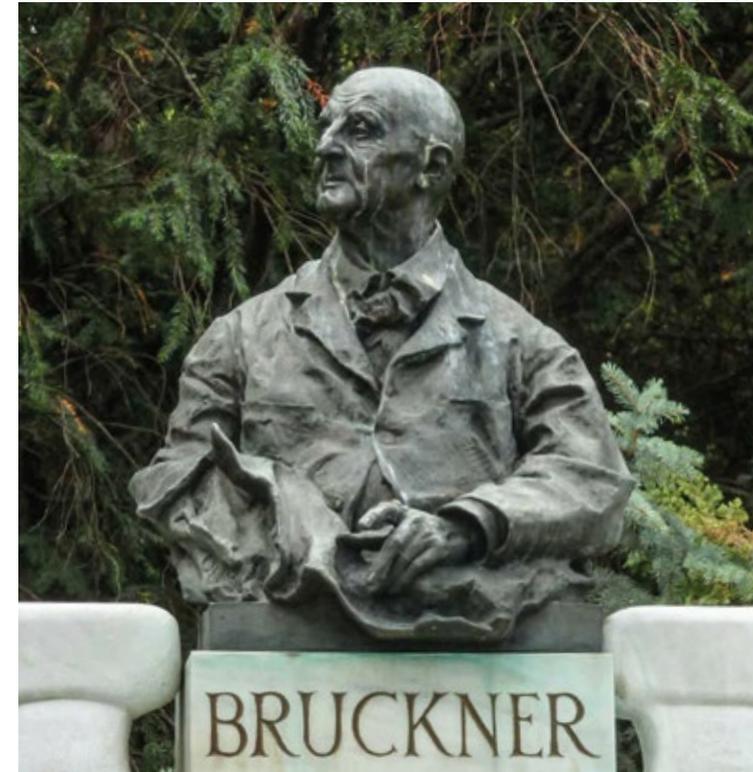
Anton Ölzelt Ritter von Nevin, Sohn eines kaiserlich-königlichen Hofbaumeisters in Wien, war als Student der Philosophie Hörer in Bruckners Vorlesungen an der Universität und bald auch einer seiner glühendsten Verehrer. Die Hinwendung zu seinem Lehrer ging sogar so weit, dass er Bruckner im November 1877 aus dessen viel zu teuren Mietverhältnissen (im Heinrichhof gegenüber der Staatsoper) befreite und ihm eine geräumige Wohnung in seinem eigenen Haus in der Heßgasse 7 zur Verfügung stellte. Dort lebte der Komponist unentgeltlich bis in sein letztes Lebensjahr, mit einem Ausblick, der ihn gleichermaßen das städtische Getriebe am Schottenring wie die landschaftliche Schönheit bis zum Kahlenberg genießen ließ. Einmal im Jahr, am gemeinsamen Namenstag, dankte er für soviel Freundlichkeit seinem „edelsten Gönner“ in devoten Floskeln als „vertrauensvoll ergebener, bewundernder Diener“. Unvergänglichlichen Dank aber stattete er dem 30 Jahre jüngeren Schüler ab, indem er ihm seine 6. Sinfonie widmete, die ja im Haus entstanden war und deren Zueignung gewissermaßen als Ersatz für ein von Ölzelt gewünschtes, aber nicht zustande gekommenes Streichquartett herhalten musste. Die Sechste ist also eine „Hausherrnsinfonie“ (Egon Voss) – darf man da etwa fragen, ob Haus und Werk mehr miteinander zu tun haben als nur die Widmung?

Auf den ersten Blick scheint eine solche Frage weit hergeholt. Die Sinfonie beginnt ja wie schon ihre Vorgängerinnen: mit einer vorbereitenden Tonfläche, die freilich – anders als etwa in der Vierten – nicht in Form eines Klangteppichs, sondern als prägnante Formulierung aus dem sogenannten „Bruckner-Rhythmus“ (Zweier gegen Dreier) gestaltet ist. Das wunderbare erste Thema legt in seinen Anfangstönen die Tonart A-Dur unmissverständlich fest, fällt aber dann sogleich – mit den fremden Tönen g, b und f – in eine kirchentonal-phrygische Farbe, die ebenso wie die punktierte, stark akzentuierte Schlussfloskel des Themas noch große Bedeutung gewinnen soll. In der folgenden Gesangsperiode (zweites Thema) sind Zweier- und Dreier-Figuren kontrapunktisch kunstvoll verdichtet, das dritte Thema greift im Unisono frühere Punktierungen und fanfarenartig den Bruckner-Rhythmus in umgekehrter Anordnung von Dreiern und

Zweiern auf. Die recht kurze Durchführung gelangt über abenteuerliche harmonische Rückungen (es-ges-g-as-gis) schließlich zum befreienden A-Dur zurück und mündet in eine der schönsten Coda-Bildungen im gesamten Werk des Komponisten: In ruhigen Gesprächen zwischen Horn und Oboe, Horn und Trompete und zwei Hörnern steht das „von jedem Willen erlöste“ Anfangsthema (Karl Grebe) im Raum, bis ein plötzlich hereinbrechendes Furioso den Satz gewaltig beendet.

Das Adagio nimmt in der Bass-Grundierung seines

ersten Themas die phrygische Farbe wieder auf – und ebenso im Oboen-Kontrapunkt zu der „markig lang gezogenen“ Streicherkantilene die punktiert-akzentuierte Schlussfloskel des Sinfoniebeginns. „Sehr feierlich“ steht als Spielanweisung über dem Satz – dass es verschiedene Arten dieser Seelenhaltung gibt, lehrt der Fortgang des Adagios: Im zweiten Thema ersetzt ein ekstatischer Aufschwung das breite Fließen des Anfangs, und das dritte Thema ist gar ein Trauermarsch – aber eben ein „feierlicher“, nicht etwa ein grotesk-ironischer wie in Mahlers Erster Sinfonie (Paul-Gilbert Langevin bringt den Trauermarsch-Gedanken mit Bruckners zeitnah erfolgtem Besuch bei den Oberammergauer Passionsspielen in Verbindung – man stelle sich Mahlers musikalische



Viktor Tilgner: Bruckner-Denkmal an der Ringstraße



Ringstraßenbau: Rechts im Hintergrund der Heinrichhof, im Vordergrund die Baugrube der Staatsoper

Reaktion auf das religiöse Volkstheater vor!). Die Reprise lässt das erste Thema des Adagios in einer für den Komponisten typischen Weise zurückkehren: in majestätischer Steigerung, erzeugt vor allem durch die Umspielungsfiguren in den Geigen. Der Satz endet auf einem langen Orgelpunkt mit einer in zeitvergessener Ruhe aufsteigenden Linie der Bratschen.

Wie die ersten beiden Sätze entspricht auch das Scherzo den grundlegenden Bauprinzipien der bisherigen Bruckner-Sinfonien: Es wird beherrscht durch zwei große Steigerungswellen, das Trio formt – im Charakter stark abgesetzt – eine kleine neue Klangwelt, insgesamt bildet das Scherzo eine Insel im geschlossenen Formenkosmos der übrigen Sätze. Und doch ist der dritte Satz der Sechsten immer als etwas Besonderes empfunden worden. Schon der Kritiker der Uraufführung am 11. Februar 1883, der dem Komponisten sehr wohlgesonnene Hans Paumgartner, nennt das Gebilde „vielfach befremdend“. Der Musikwissenschaftler (und Bruckner-Dirigent) Peter Gülke formuliert noch schärfer: Eine „stärker zerpfückte und fragmentierte, schizo-

phrenere, auf die Bindekraft quadratischer Metrik stärker angewiesene Musik“ habe Bruckner nie geschrieben. Max Auer, einer der ersten Biografen des Meisters, meint beim Hören des Satzes „alles mythologische Gelichter der germanischen Sagenwelt vorüberziehen zu sehen“ und fühlt sich gleichzeitig an Szenen aus Goethes „Faust II“ erinnert – eine bemerkenswerte Hochzeit von Nord- und Südeuropa, die zeigt, vor welche Deutungsprobleme das Scherzo die Exegeten stellt. Dem Trio schreibt Auer übrigens „Mondnachtstimmung“ zu – mit einem Seitenblick auf Bruckners gleichzeitig entstandene Komposition „Abendzauber“, die ebenfalls stark aus dem Hörnerklang lebt und in deren Text „des Mondes Silberschein“ die Stimmung prägt.

Das Finale zeigt beeindruckend, wie sehr der Komponist von vielschichtigen Themen- gruppen anstelle von einheitlichen Themenformungen ausgeht. Die erste Gruppe beginnt mit einer absteigenden Linie, deren Verwandtschaft zur phrygischen Basslinie des Adagios unverkennbar ist. Schnell gesellt sich ein martialisches, mit wohlkalkulierten Quart- und Quint-Anteilen durchsetztes Oktavmotiv dazu, das schließlich in eine mit kleinen Sekunden um den Zentralton spielende Phrase mündet. Auch das zweite „Thema“ vereint mehrere linear geführte Melodien zu einer Gruppe. Beim dritten Thema taucht wieder die punktiert-akzentuierte Floskel auf, die der Hörer schon aus dem Hauptthema des ersten Satzes und aus der Oboen-Klage zu Beginn des Adagios kennt – wie doch ein und dieselbe Figur in völlig verschiedene Beleuchtungen gerückt werden kann! Nach einer erneut recht knappen Durchführung und einer gewaltig steigenden Reprise erscheint am Ende des Finalsatzes – als ein Hauptanliegen der Brucknerschen Sinfonik – in den Posaunen wiederum das Eingangsthema des Werkes, diesmal aber jeder phrygischen Gewandung entkleidet in klarem A-Dur.

Kehren wir zurück zu unserer schüchternen Ausgangsfrage nach Haus und Musik – und verbreitern wir den Gedanken: Gibt es einen Zusammenhang von Architektur und Musik in Bruckners Sinfonik? Die Frage soll nicht bildlich verstanden sein (natürlich kann jede Sinfonie auch als Architektur von Tönen aufgefasst werden), sondern als

Erkundungsgang in den Zusammenhang von alltäglicher Umgebung und ästhetischer Haltung: Wie sehr könnte Bruckners inneres Erleben von den Bauten seiner Zeit (mit-) beeinflusst gewesen sein? Der Komponist, aufgewachsen in den Mauern des mächtigen Barockstifts St. Florian, erlebte seit seinem Umzug nach Wien immerhin eines der gewaltigsten Bauprojekte der Residenzstadt: die Niederlegung der alten frühneuzeitlichen Befestigungsanlagen, an deren Stelle auf kaiserlichen Wunsch die Ringstraße als Prachtboulevard geschaffen wurde. Am „Ring“ entstanden zu Bruckners Zeit in schneller Folge vielstöckige Riesenbauten: die Staatsoper, das Rathaus, das Parlament, aber auch zahlreiche Wohnbauten, darunter der Heinrichhof und Ölzelts Haus in der Heßgasse 7 (heute Hotel de France). Die Bauten folgten dem vielgestaltigen Kunstideal des Historismus, ihr gemeinsames Merkmal aber war ein noch heute überwältigender Zug ins Monumentale.

Diese Geste des Riesenhaften muss man wohl als Reflex auf die politischen Verhältnisse der Zeit sehen – die Donaumonarchie verstand sich als eine der fünf Weltmächte, trotzig und erst recht nach den militärischen Niederlagen der Jahrhundertmitte. Ist aber nicht, was sich in architektonischer Monumentalität als Masse, Höhe und Fläche ausdrückt, in der Musik ebenso vorhanden? Masse als Lautstärke? Höhe als Ausdehnung der motivischen Tonumfänge? Fläche als zeitliche Ausdehnung? Bruckners Sinfonik weist – nicht nur in der Sechsten – die genannten Phänomene zur Genüge auf. Gerade in der Sechsten ist die zeitliche Disposition von besonderem Interesse: Die Sinfonie kennt so gut wie keine schnelle Spielanweisung, unter den Werken des Meisters ist sie wohl das „langsamste“. Unendlich lebt sich die Musik in weiten Flächen „markig lang gezogen“ aus, „nicht schnell“ lautet selbst der Tempohinweis beim Scherzo. Spannungssteigernde Wiederholungen nach den strengen Gesetzen der Symmetrie gehören zu ihrem innersten Wesen – nicht anders als bei den monumentalen Fassaden der Ringstraßenpaläste. Auch bei Bruckner könnte das übrigens mit einem Wunsch nach (politischer) Größe zu tun haben, so wenigstens werden programmatische Äußerungen zur achten Sinfonie manchmal verstanden.

Und Anton Ölzelt von Nevin, dessen Vater die Ringstraße mitgestalten half? Mit welchem Stolz er wohl die ihm gewidmete Sinfonie gehört hat? Jedenfalls war er Bruckner bis zu dessen Umzug ins Schloss Belvedere ein treuer Hausherr, der dem Komponisten den äußeren Raum für weitere große Werke zur Verfügung stellte: In der Heßgasse entstanden ja immer-

hin noch die siebte und achte Sinfonie und das Te Deum, alles Schöpfungen aus dem Geiste der Ringstraßen-Monumentalität. Ölzelt selbst, der Bruckner um viele Jahre überlebte, kümmerte sich am Ende seines Lebens um ein anderes, größeres Gebäude. 1918, als die Donaumonarchie, seine und Bruckners Heimat, in Trümmern lag, dachte er in seiner Schrift „Völkerbund oder Weltstaat“ über ein neues politisches Haus für alle Menschen nach.



Ölzelts Prachtbau an Schottenring und Heßgasse, Wohnhaus Bruckners

Gerhard Lubber

G'selchts und Knödel

Zitate zum Verhältnis von Brahms und Bruckner

„Bruckner liegt jenseits, über seine Sachen kann man gar nicht hin und her, kann man gar nicht reden. Über den Menschen auch nicht. Er ist ein armer, verrückter Mensch, den die Pfaffen von St. Florian auf dem Gewissen haben.“

Brahms an Elisabeth von Herzogenberg

„Herr Brahms behandelt mich beinahe kränkend.“

Bruckner an Ludovicus van Meurs

„Von Berlin habe ich einen kolossalen Artikel über mich erhalten. Ich bin als erster Sinfoniker hingestellt. Selbst Liszt und Brahms werden nachgestellt. Bin ganz erstaunt. Da bekommt Hanslick zu tun!“

Bruckner an Franz Schalk

„Von Hanslick und leider auch von Brahms sind mir für mich so kränkende Geschichten erzählt worden, dass ich lieber darüber ganz schweige; aber mein Herz ist kummervoll!!!“

Bruckner an Wilhelm Zinne

„Gestern ist die 4. Sinfonie von Brahms gräßlich durchgefallen.“

Bruckner an Hermann Levi

„Der Brahms-Cultus erreicht hier nachgerade das Unglaublichste.“ (Nach der Wiener Erstaufführung des Doppelkonzerts von Brahms)

Bruckner an Hans von Wolzogen

„Sehn'S, Herr Doktor, G'selchts und Knödel, das ist der Punkt, wo wir uns verstehen!“

Bruckner zu Brahms

„Brahms soll ganz gewiss erklärt haben, ich sei ein gewaltiges Genie. Unglaublich!“

Bruckner an Valerie Edle von Pistor

„Alles ist bei ihm gemacht, Affektation, nichts Natur. Seine Frömmigkeit, das ist seine Sache, das geht mich nichts an. Aber diese Meßvelleitäten sind mir ekelhaft, ganz zuwider. Er hat keine Ahnung von einer musikalischen Folgerichtigkeit, keine Idee von einem geordneten musikalischen Aufbau.“

Brahms zu Heinrich Groeber

„Wer sich durch die Musik beruhigen will, der wird der Musik von Brahms anhängen: wer dagegen von der Musik gepackt werden will, der kann von jener nicht befriedigt werden!“

Bruckner zu Theodor Helm

„Bei Bruckner handelt es sich gar nicht um Werke, sondern um einen Schwindel, der in ein bis zwei Jahren tot und vergessen sein wird. (...) Nach Wagners Tod brauchte diese Partei einen Papst, und sie hatten eben keinen besseren als Bruckner. Glauben Sie denn, dass ein Mensch unter dieser unreifen Masse auch nur das geringste von den sinfonischen Riesenschlangen begreift? (...) Und Bruckners Werke unsterblich oder vielleicht gar Symphonien? Es ist ja zum Lachen!“

Brahms zu Robert Specht

„Der Herr Dr. Brahms – alle Achtung! Ich aber bin der Bruckner – meine Sachen sind mir lieber!“

Bruckner zu Theodor Helm

Zusammengestellt von Gerhard Lubert

Die Solisten



Das Geschwisterpaar **Cornelia** (geb. 1995) und **Christian Emmert** (geb. 1993) musiziert seit frühester Kindheit miteinander. Schon nach wenigen Jahren Unterricht wurden beide in das Pre-College der Hochschule für Musik Würzburg aufgenommen, wo Cornelia von Prof. Orfeo Mandozzi, Christian von Prof. Conrad von der Goltz und später von Prof. Herwig Zack unterrichtet wurde. Während dieser Zeit sind die beiden sowohl als Solisten als auch in kammermusikalischer Besetzung mit Preisen bei „Jugend musiziert“ ausgezeichnet worden. Dazu kamen solistische Auftritte, etwa von Cornelia mit dem Orchester der Stadt Würzburg. Eine wichtige Erfahrung war für beide die Teilnahme an zahlreichen Orchesterprojekten, so im Bayerischen Landesjugend- und im Bundesju-

gendorchester, wo sie auch als Konzertmeister bzw. Stimmführer auftraten. Aktuell sind die Geschwister Mitglieder der Jungen Norddeutschen Philharmonie und zudem ist Christian Konzertmeister des Abaco-Orchesters München. Cornelia und Christian teilen ihre Begeisterung für die Kammermusik. Wichtige Impulse erfuhren sie bei Kammermusik- und Meisterkursen in Streichquartett- und Klaviertrio-Besetzung, unter anderem beim Juilliard String Quartet und bei dem Cellisten Maximilian Hornung. Derzeit studiert Cornelia an der Hochschule für Musik und Tanz Köln in der Klasse von Prof. Maria Kliegel Violoncello und außerdem Sozialwissenschaften an der Universität zu Köln. Christian studierte Violine an der Hochschule für Musik und Theater München in der Klasse von Prof. Markus Wolf und zudem Rechtswissenschaft an der LMU München.

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, Tschaikowsky oder Strauss wurden Stücke von Schnittke, Milhaud und Pärt studiert und einige Male mit begleitenden Kunstprojekten in Szene gesetzt, so etwa wurde die Sinfonische Musik „Schattenstück“ von Wolfgang Rihm unter Begleitung des Komponisten in Bilder übertragen oder die „Altrhapsodie“ von Johannes Brahms zu einem Musikfilm gestaltet. Mit der Musik von

Johannes Brahms und Anton Bruckner ist das Con Brio gut vertraut – mehrere große Werke der beiden Komponisten wurden bereits 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
Agnes Binzenhöfer
Anna Drexl
Hans Drexl
Johanna Drexl
Helga Eisentraut
Andreas Ellwein
Daniel Emmert
Alexandra Habryka
Martin Heitmann
Susanne Hentschel
Eva Kiefer
Nataliya Kulchytska
Eva Passas
Elisabeth Renner
Eva Sahr
Elmar Schmid

» **Violine 2**

Christine Heinz,
Stimmführerin
Karin Bischoff
Tobias Debold
Silke Eder
Dietrich Geuder
Tabea Görlich
Katja Kraus
Elisabeth Marzahn
Miriam Meßling
Martin Morgenstern
Julia Paul
Lena Priesemann
Gerhard Roß
Judith Sauer
Valerie Wahl
Henrike Zellmann
Notker Zorn

» **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
Isabell Wemhöner
Johanna Wolpold

» **Violoncello**

Alexa Roth,
Stimmführerin
Martin Camerer
Claudia Dunkelberg
Angela Esgen-Prangishvili
Kristina Findling
Lorenz Fuchs
Jakob Hohmann
Stefan Kautzsch
Elisabeth Lubert
Christoph Mansky
Joachim Pflaum
Simon Schindler
Hans-Werner Schöpfner

» **Kontrabass**

Uli Giebelhausen,
Stimmführer
Manuel Dörr
Juliane Erdinger
Laura Gispert
Stefan Klose
Ines Posch
Andi Weichmann

» **Flöte**

Katrin Brückmann
Almuth Feser

» **Oboe**

Markus Erdinger
Matthias Engel
Christine Meesmann

» **Klarinette**

Helmut Kennerknecht
Axel Weihprecht

» **Fagott**

Friedemann Wolpold
Amelie Kolster

» **Horn**

Martin Krebs
Markus Rothermel
Hans-Berthold Böll
Gerhard Lubert

» **Trompete**

Johann Wolpold
Hans Molitor
Felix Grünewald

» **Posaune**

Andreas Hecke
Georg Binzenhöfer
David Schmid

» **Tuba**

Bernhard Hofmann

» **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 Sommerprogramm 2019**
beginnen am 2. April 2019.
Kommen Sie und probieren Sie unverbindlich mit!
- » **Unser nächstes Konzert in Würzburg:**
20. Juli 2019 um 20 Uhr, Hochschule für Musik
- » **Voraussichtliches Programm:**
Antonín Dvořák: Elegie
Dmitri Schostakowitsch: Ballettsuite „Der Bolzen“
Franz Schubert: Große Sinfonie C-Dur

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

Unseren Newsletter können Sie abonnieren unter www.conbrio-wuerzburg.de/newsletter

Werden Sie Fan von uns auf www.facebook.de/conbrio.wuerzburg

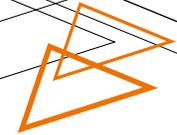
Mit freundlicher Unterstützung:

icue-medien.de
INTERNET . PRINT . FOTOGRAFIE

 **STADT
WÜRZBURG**

 **Entdecke
BAD die Zeit.
KISSINGEN**

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

