

con Brio

Gert Feser

Weber

Ouvertüre zu „Oberon“

Elgar

Cellokonzert

Solistin: Cornelia Emmert

Schostakowitsch

Sinfonie Nr. 9

Winter 2015

Sinfoniekonzert

01.02. Bad Mergentheim | 06.02. Gemünden | 07.02. Würzburg

con Brio

Sinfonieorchester

Carl Maria von Weber (1786–1826)

Ouvertüre zur Oper „Oberon“

Edward Elgar (1857–1934)

Konzert für Violoncello und Orchester in e-moll op. 85

Adagio – Moderato

Lento – Allegro molto

Adagio

Allegro – Moderato – Allegro ma non troppo – Poco piu lento – Adagio

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)

Sinfonie Nr. 9 in Es-Dur op. 70

Allegro

Moderato

Presto –

Largo –

Allegretto

Solistin: Cornelia Emmert, Violoncello

Leitung: Gert Feser

Musik und Drama

Zu Carl Maria von Webers *Oberon*-Ouvertüre

„Gar zu lyrischer Stoff. Auch die Musik andern Weberschen Opern an Frische nachstehend.“ So kategorisch kanzelte Robert Schumann in seinem privaten Theaterbüchlein das Werk seines berühmten Kollegen nach einer Leipziger Aufführung vom März 1848 ab. Hört man den *Oberon* heute, so kann man Schumanns Verdikt durchaus nachempfinden: Die Handlung des Stücks vermag einen in ihrer verwirrenden Vielfalt kaum zu fesseln, die Protagonisten bleiben flach und konturenlos, und nicht alle Musiknummern erreichen die Strahlkraft und emotionale Tiefe etwa des *Freischütz*.

Eine Hauptschuld daran trägt sicher die zugrundeliegende Geschichte: Der Opernstoff geht zurück auf die altfranzösische Erzählung vom Ritter Huon von Bordeaux, der einen Sohn Karls des Großen erschlagen hat und nun, um die Gnade des Kaisers wiederzuerlangen, zahlreiche Abenteuer bestehen muss – darunter die Gewinnung der Kalifentochter Reiza im fernen Bagdad. Bei seinen Mühen hilft ihm – meist wie ein *deus ex machina* – der Elfenkönig Oberon, eine Gestalt aus der älteren germanischen Mythologie, die (unter dem Namen Alberich) auch in Richard Wagners *Ring des Nibelungen* eine zentrale, allerdings ins Negative gewendete Rolle spielt. Beide Handlungsfundamente – das Vielfältig-Bunte der einzelnen Erlebnisse ebenso wie das magische Eingreifen höherer Mächte – verhindern eine logische, ja eine auch nur hinreichend zusammenhängende Entwicklung des Stoffes. Hinzu kommt, dass die Geschichte von dem Librettisten Webers, dem Londoner Kostümmacher James Robinson Planché, gar nicht aus dem Original, sondern aus mehreren späteren Bearbeitungen genommen worden ist: aus Christoph Martin Wielands Versepos *Oberon*, aber auch aus William Shakespeares Dramen *Sommernachtstraum* und *Sturm*. Mit seiner ungelenkten Mixtur zielte Planché auf das Londoner Publikum, für das Weber seine letzte Oper schrieb. Die Londoner aber liebten Abwechslung und Effekte mehr als die tiefsinnige Verschränkung von Musik und Geschehen. So entstand ein Singspiel, dessen Handlung sich an sage und schreibe 17 Einzelschauplätzen zuträgt, von denen keiner zweimal zu sehen ist, verteilt auf drei Kontinente und auf das Geisterreich der Elfen – ein unvollkommenes Zauberwerk, das der Komponist auch durch geschickte Tonartenwahl und den Einsatz eines Leitmotivs (im Horn) nicht zum Ganzen schmieden konnte.



Ein vollkommenes Wunderwerk ist dagegen die Ouvertüre zum *Oberon*. Sie besitzt alle Schönheiten der Oper und meidet all ihre Schwächen. In ihr findet sich eine Zusammenschau der gelungensten musikalischen Einfälle des Stückes – Gedanken, die Weber im konfusen Gang der Handlung oft an entlegenen Stellen versteckt hat. Glänzend charakterisiert der Komponist mit ihnen die verschiedenen Genres, aus denen sich die Geschichte speist – das Elfenreich, die höfische Ritterschaft, aber auch Stimmungswelten wie Flucht und Angst, Sehnsucht und Erfüllung. So beginnt die langsame Einleitung der Ouvertüre mit dem Ruf des Zauberhorns, mit dem der Ritter Huon die Hilfe Oberons herbeiholen kann, wenn er – wo immer zwischen Aachen, Bagdad und Tunis – in Schwierigkeiten geraten sollte. In leichten Zweiunddreißigsteln huscht das flüchtige Treiben der Elfen vorbei. Ein Marsch im Pianissimo deutet ein Bild des karolingischen Hofes an, das sich dann am Ende der Oper zum triumphalen Siegesgemälde wandeln wird. Und schließlich kehrt die Elfenwelt in einer Sehnsuchtsmusik der Violoncelli und Bratschen zurück, deren ungewöhnliche Grundierung durch zwei tiefe Klarinetten Hector Berlioz in seiner berühmten und einflussreichen Instrumentationslehre als „neu und packend“ bewundert hat.

Nun aber – nach einem scharfen, trennenden Fortissimo-Orchesterschlag – wird aus dem bisherigen Genregemälde absolute Musik. Zwar stammen die verwendeten Motive aus den Nummern des Singspiels und transportieren somit handlungsbezogene Bedeutung, aber die Umgehensweise mit ihnen ist streng nach den Gesetzen der Sonatenform organisiert. Damit ist aller Wildwuchs beseitigt, Klarheit und helle Gestaltungskraft treten auf den Plan. Mit einem virtuosen Sechzehntel-Thema stürmt der Hauptteil der Ouvertüre los. Es ist aus dem Quartett *Over the dark, blue waters* genommen und umschreibt dort den Aufbruch zu einer gefahrenreichen Reise der Protagonisten über das Meer (*On board then!*), wird aber jetzt, im Zusammenhang des Vorspiels, von Weber mit weiteren hochdramatischen Motiven zu einem ganz eigenständigen Gefüge angereichert. Durch eine Zauberhorn-Reminiszenz abgetrennt folgt ein kunstvoll arrangiertes Seitenthema. Es beginnt mit einer Klarinettenmelodie, die Huons großen Traumgesang von Reiza (*A milder light, a gentler beam*) zitiert. Dort,

wo der zweite, etwas bewegtere Teil dieses Gesanges (*Sweet as the breath of eve*) erfolgen sollte, montiert der Komponist in der Ouvertüre die Schlusspartie aus Reizas berühmter Ozean-Arie (*Huon, my husband, my love, we are saved*) ein – und vermählt damit die beiden Geliebten, die Kalifentochter und ihren Ritter, schnörkellos an Ort und Stelle.

Die ganze Kraft seiner formalen Verknüpfungskunst zeigt Weber in der Durchführung. Mit einer verfremdeten Version des Sechzehntel-Themas beginnt er, um dann ein neues, bisher noch nicht dagewesenes Motiv einzuführen: Der aus Shakespeares *Sommernachtstraum* entlehene dienstbare Geist Puck tritt nun auf und bringt musikalisches Leben in angedeuteter Fugenform. In der trauten Zweisamkeit recht biedermeierlicher Oboenterzen erscheint erneut Huons Traumthema (das Seitenthema des Sonatensatzes), allerdings vermischt mit stürmischen Elementen aus dem Dunstkreis des ersten Themengebildes – noch ist längst nicht aller Abenteuer-Tage Abend.

Die musikalische und gleichzeitig dramatische Lösung der aufgeworfenen Probleme erfolgt in der Reprise. Zunächst wirbelt das virtuose erste Thema den ins Stocken geratenen Tönefluss wieder auf, dann aber gibt es eine Überraschung: Anstelle des zu erwartenden zweiten Hauptgedankens – des ritterlichen Traumgesangs – erklingt nun, groß aufgebaut und mit stampfenden Marschelementen quasi heiratsurkundlich abgestempelt, der Nachsatz des zweiten Themas, der *Husband-love*-Gesang der Reiza. Damit endet die Ouvertüre in strahlender Pracht.



Carl Maria von Weber – ein Gemälde der Ballenstedter Malerin Caroline Bardua (1821)



Im Gegensatz zur Handlung der Oper ist das musikalische Geschehen des Vorspiels eine streng und zielstrebig formulierte Kunstleistung auf allerhöchstem Niveau. Liegt aber deren bezwingende Kraft wirklich darin, dass sie formvollendete, nur auf sich selbst vertrauende Musik darstellt? Richard Wagner macht uns in seiner programmatischen Schrift *Über die Ouvertüre* (1841) darauf aufmerksam, dass die *Oberon*-Einleitung mehr ist als freies Formenspiel. Wagner sieht in ihr ein Kunstwerk, das in nahezu idealer Weise „rein musikalische Elemente“ zu verschmelzen wusste mit der „dramatischen Idee“ der gesamten Oper, ja das in seiner konzentrierten Form diese Idee klarer zum Ausdruck bringen konnte als das Singspiel selbst. Die Rezeptionsgeschichte sollte ihm recht geben: Kaum je steht heute noch die Oper *Oberon* auf dem Theaterzettel, die Ouvertüre aber ist fester Bestandteil des sinfonischen Repertoires.

Gerhard Lubber

Im Schatten des Krieges

Zu Edward Elgars *Konzert für Violoncello und Orchester* op. 85

Das Jahr 1918, in dem Edward Elgar die ersten Ideen zu seinem Cellokonzert hatte, brachte dem Komponisten sonst wenig Erfreuliches: Seine Frau war schwer erkrankt, er selbst musste sich einer schmerzhaften Operation unterziehen, und schon seit längerer Zeit stürzten ihn die schrecklichen Ereignisse des Großen Krieges in tiefe Depression. Anders als sein robusterer Altersgenosse Richard Strauss, der den Krieg hauptsächlich als Störung seiner auswärtigen Verdienstmöglichkeiten lästig fand, sah Elgar in dem Geschehen den Zusammenbruch der bestehenden Welt und das ungebeten geöffnete Höllentor in eine trostlose Zukunft. Noch bis ins Jahr 1917 hatte er zwar künstlerisch Anteil genommen an den nationalen Aufwallungen in Großbritannien, hatte mit Chorwerken wie *The Spirit of England* (op. 80) oder *The Fringes of the Fleet* den gefallenen britischen Soldaten Denkmäler errichtet. Jetzt aber, im letzten Kriegsjahr, hielt ein Satz, den er an seinen Freund Sir Sidney Colvin (den späteren Widmungsträger des Cellokonzertes) schrieb, die Stimmung Elgars wohl am besten fest: „I cannot do any real work with the awful shadow over us.“

Noch vor Kriegsende scheint dieser Schatten freilich ein wenig an deprimierender Wirkung verloren zu haben. Den Sommer über lebte Elgar auf seinem Landsitz in Sussex, und er fand in der ruhigen Umgebung zurück zu alter Schaffenskraft. Nicht weniger als drei große Kammermusikwerke entstanden in kurzer Zeit – zwei davon, die Violinsonate op. 82 und das Streichquartett op. 83, klingen wie das Cellokonzert in der Tonart e-moll. Den Schwung dieser Wochen scheint Elgar Anfang des Jahres 1919 in seine Arbeit am Cellokonzert hinübergerettet zu haben, denn das Werk gewann von Mai bis Juli 1919 seine endgültige geistige und handwerkliche Gestalt – bereits am 27. Oktober des Jahres konnte es in der Londoner Queen's Hall uraufgeführt werden.

Was aber hat nun den Charakter des Konzertes mehr geprägt – die düstere Stimmung des am Weltkrieg Verzweifelnden oder die frische, arbeitsfreudige Lebenskraft dessen, der in seiner südenglischen Gartenwelt halbwegs glücklich sein konnte? Das Werk selber gibt keine eindeutige Antwort auf diese Frage. Wohl beginnt es mit einer entschiedenen, ganz und gar nicht desperaten Geste im Cello, doch bald gewinnt



Sir Edward Elgar – Statue von Jemma Pearson (2005)

eine klagende Viertel-Achtel-Linie (die thematische Grundidee aus dem Jahr 1918) die Oberhand. Deren gleichmäßige Bewegungen kontrastiert der Komponist mit einem zweiten Thema, das zwar auch nicht frei von Melancholie ist, aber immerhin gewitzt mit feinsinnigen Punktierungswechseln jeweils zu Beginn seiner beiden unterschiedlichen Motivgebilde spielt.

Eine Pizzicato-Reminiszenz an die machtvollere Anfangsgeste des Kopfsatzes eröffnet die rhapsodische Einleitung des zweiten Satzes. Dieser wechselt freilich bald, im Allegro-molto-Teil, mit virtuosen Cellofiguren in die „Flüchtigkeit von Elfentänzen“ (Harald Eggebrecht) hinüber – allerdings in ganz andere, viel entschlossener und selbstbewusstere Geisterwelten, als Carl Maria von Weber sie erdacht hat.

Der dritte Satz des Konzertes entwickelt sich in wenigen tastend-drängenden Schritten hin zu einer weit ausschwingenden, ja zu einer unendlichen Melodie, mit der das Soloinstrument als „alter ego“ des Komponisten ein „intimes Selbstgespräch“ führt (Wolfgang Stähr). Das Orchester ist hier besonders kammermusikalisch disponiert: Die Streicher bringen mit ihren Synkopen ein leises, kaum merkliches Beben ins Spiel, und die tiefen Klarinetten grundieren schattenhaft und zart – gerade so, als ob sie von Berlioz geführt aus der *Oberon*-Ouvertüre in Elgars Konzert herübergewandert wären.

Nach all diesen feinen Stimmungsmalereien dominiert nun, im vierten Satz, klares, streng durchorganisiertes Formenspiel den musikalischen Ablauf. Auf ein recht marschmäßig disponiertes, kraftvoll ins Land stürmendes Hauptthema, das sich in der

Hand des Solisten ebenso gut präsentiert wie im orchestralen Tutti, folgt ein genauso dynamisches, aber eher nach oben, in himmlische Sphären zielendes Seitenthema. Nach einer wildbewegten Durchführung fließt der Gedankenstrom weiter in ein langsames Lied, das aus den Sphären des dritten Satzes her stammt und seinerseits einmündet in die Kraftgeste des Konzertanfangs, um von dort aus schnell und triumphal zum Ende zu finden. Damit hat Elgar nicht nur die sonatensatzübliche Themendialektik in sein Werk hereingeht, sondern er hat auch versucht, die vier Sätze zu einem einheitlichen, motivisch verbundenen Ganzen zu formen.

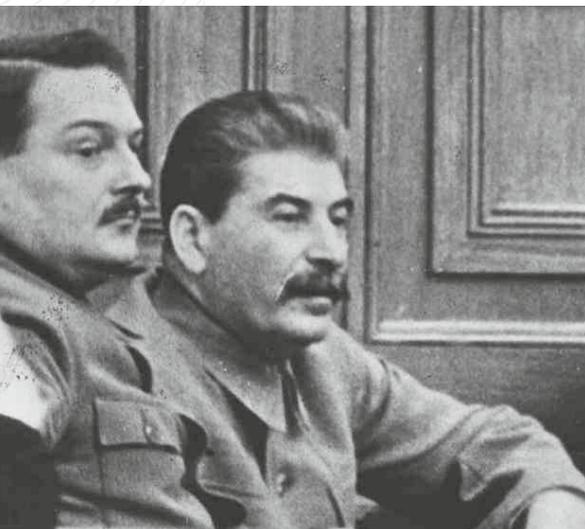
Aus dem Gesagten geht hervor, dass Edward Elgars Cellokonzert keinesfalls bloß einer einzigen Seelenhaltung zuzuordnen ist, zu vielfältig sind dafür die musikalischen Charakterisierungs- und Beleuchtungskünste des Komponisten. Aber dennoch fließen all die verschiedenen Stimmungen des Werkes aus einer Quelle – aus dem Bewusstsein des Zu-Ende-Gehens, des Abschiednehmens vom lange und tief Vertrauten. Das Cellokonzert sollte – fünfzehn Jahre vor seinem Tod – Elgars letzte vollendete Partitur werden. In seinem privaten Werkverzeichnis schrieb er neben die Eintragung zum op. 85: „Finis. R.I.P.“ Sein Abendland war untergegangen, die im Krieg zerstörte Welt mochte in Frieden ruhen.

Die meisten Cellisten nehmen diesen „Schleier von Schwermut“ (Harald Eggebrecht), der über den unterschiedlichen Klanggestalten des Konzertes liegt, in ihr Spiel mit hinein. Eine besonders beeindruckende Linie der Interpretation geht dabei aus von dem englischen Dirigenten Sir John Barbirolli, der bei der Uraufführung des Werkes unter Elgars Leitung selbst als Cellist im Orchester mitgewirkt hat. Wie die alten Aufnahmen zeigen, führte Barbirolli seine Solisten zu ganz unterschiedlichen Arten von „Schwermut“: zu kammermusikalischer Intimität bei Amaryllis Fleming (1953), zu kühler Selbstbeherrschung bei André Navarra (1957), oder zu dem ekstatischen Feuer, mit dem Jacqueline du Pré (1965) dem Konzert zu ganz neuer, breiter Bekanntheit verhalf.

Vernichtung und Vergnügen

Zu Dmitri Schostakowitschs *Sinfonie Nr. 9* op. 70

In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg geriet die russische Kunst erneut ins Fadenkreuz der stalinistischen Kulturbürokratie. Unter der Federführung des zuständigen Sekretärs im Zentralkomitee der KPdSU, Andrei Schdanow, sollte sie von vermeintlich westlichen und antisowjetischen Tendenzen bereinigt und auf den Pfad der Tugend des „Sozialistischen Realismus“ zurückgeführt werden. Im Januar 1948 fand in diesem Zusammenhang eine denkwürdige Sitzung der Moskauer Sektion des sowjetischen Komponistenverbandes statt: Der – zumindest offizielle – Anlass war die Kritik an



Schdanow und Stalin (1945)

der Oper *Die große Freundschaft* des heute vergessenen Wano Muradeli. Während Sergei Prokofjew das Ganze zuerst wohl nicht allzu ernst nahm (er traf verspätet ein, schlummerte ausgerechnet während der Rede Schdanows ein und verließ schließlich nach Ermahnungen, er störe die Sitzung, vorzeitig den Saal) dürfte Schostakowitsch nach den Erfahrungen der gegen ihn gerichteten Kampagne von 1936 Böses geahnt haben. Und wirklich geriet die Sitzung zu einer Generalabrechnung mit den anerkanntesten sowjetischen Komponisten, die dann am 10. Februar in einer Partieresolution veröffentlicht wurde, in der es heißt: „Es steht aber weiterhin schlecht

um die Schöpfungen auf dem Gebiet der Symphonie und der Opernmusik. Dies betrifft hauptsächlich die Komponisten, die die formalistische und antinationale Richtung repräsentieren. Sie ist besonders ausgeprägt in den Werken wie der Genossen D. D. Schostakowitsch, S. S. Prokofjew, A. A. Chatschaturian, W. J. Schebalin, G. N. Popow, N. J. Mjaskowski und anderer, deren Musik besonders stark formalistische Bestrebungen und antidemokratische Tendenzen verrät, die dem sowjetischen Volk und seinem künstlerischen Geschmack fremd sind. Zu den charakteristischen Eigenschaften einer solchen Musik gehören Ablehnung der grundlegenden Richtlinien der Klassik, Pro-

pagierung der Atonalität, Dissonanz und Disharmonie, die angeblich ein Ausdruck für Neuerung und Fortschritt in der musikalischen Formentwicklung sein sollen, Verzicht auf so wichtige Elemente wie die Melodie und statt dessen eine Vorliebe für chaotische und neurotische Klangverbindungen, welche die Musik in Kakophonie verwandeln.“

In der Folge dieser Resolution sahen sich die „Schuldigen“ genötigt, ihre „Verfehlungen“ in weiteren im Laufe des Jahres stattfindenden Sitzungen zu bekennen und „Besserung“ bei der weiteren kompositorischen Tätigkeit zu geloben; besonders inkriminierte Werke wurden mit einem

Aufführungsverbot belegt. Schostakowitsch scheint eines der Hauptangriffsziele der „Antiformalismuskampagne“ gewesen zu sein, er war in der Presse übelsten Schmähen fast seines gesamten Schaffens ausgesetzt, viele seiner Werke wurden mit einem Aufführungsverbot belegt, im Herbst 1948 wurde er seiner Professuren in Leningrad und Moskau enthoben. Schostakowitsch reagierte daraufhin einerseits durchaus opportunistisch, indem er nun vermehrt Musik zu propagandistischen Zwecken komponierte und häufiger bei offiziellen Anlässen erschien (und dort oft ungerührt ihm untergeschobene Statements verlas), andererseits aber auch klug widerständig, indem er Werke wie das *Erste Violinkonzert* oder den Liederzyklus *Aus der jüdischen Volks poesie* zurückhielt und erst nach Stalins Tod zur Aufführung freigab. Schostakowitsch verfasste für die Schublade auch eine bittere musikalische Satire auf die Vorgänge von 1948 mit dem Titel *Antiformalistischer Rajok*, die erst 1989 uraufgeführt wurde.



Dmitri Schostakowitsch – zur Zeit der Entstehung der *Neunten Sinfonie*



Zu den Werken, die während der Antiformalismuskampagne auf den Index gerieten, gehört auch die *Neunte Sinfonie*. Dies mag zwar im Hinblick auf deren vordergründig klassizistische Haltung fürs erste verwundern, dürfte aber zu einem nicht unwesentlichen Teil in der Erwartungshaltung liegen, mit der das Werk zur Entstehungszeit befrachtet wurde. Fiel schon die Beethovensche Idee der Sinfonie als „musikalische Volksrede an die Menschheit“ in der sowjetischen Kunstauffassung generell auf fruchtbaren Boden, so sollte nun ausgerechnet eine „Neunte“ sich nach dem für die Sowjetunion siegreichen Ende des Zweiten Weltkriegs am großen Vorbild orientieren – schon 1944 gab es Spekulationen, Schostakowitsch würde nun seinen beiden „Kriegssinfonien“ eine nicht weniger monumentale „Siegessinfonie“ folgen lassen. Schostakowitsch leistete solchen Hoffnungen durchaus Vorschub, wenn er auf eine dementsprechende Anfrage bemerkte: „Ja, ich denke schon an die nächste, die Sinfonie Nr. 9. Falls ich einen entsprechenden Text finde, möchte ich sie nicht nur für Orchester komponieren, sondern auch für Chor und Solisten. Ich fürchte jedoch, man könnte mich dann unbescheidener Analogien verdächtigen.“

Genauso wenig, wie 1939 die *Sechste* die vorher groß angekündigte „Lenin-Sinfonie“ wurde, verfolgte er nun die „unbescheidenen Analogien“ zu Beethovens *Neunter* weiter. Erste Anläufe zu einer neuen Sinfonie unternahm Schostakowitsch schon im Winter 1944/45, brach dann aber aus unerfindlichen Gründen während der Arbeit am Kopfsatz ab. Erst am 26. Juli 1945 nahm er die Arbeit an der neuen Sinfonie in Moskau wieder auf. Nach Fertigstellung des Kopfsatzes fuhr er nach Iwanowo, wo der Komponistenverband ein altes Herrenhaus besaß und den Künstlern als Arbeits- und Rückzugsort zur Verfügung stellte, und beendete dort am 30. August das neue Werk. Sosehr die Arbeitsgeschwindigkeit Schostakowitschs erstaunt, so weist doch der Komponist und Schostakowitsch-Biograph Krzysztof Meyer wohl zu Recht darauf hin, dass der eigentlichen Komposition bei Schostakowitsch immer eingehende Vorüberlegungen über das neue Werk vorausgingen. Die *Neunte Sinfonie* ist eines seiner wenigen Werke, bei denen Skizzenmaterial erhalten ist, aus dem etwa hervorgeht, dass der jetzige dritte Satz ursprünglich an zweiter Stelle stehen sollte. Die offizielle

Uraufführung der *Neunten Sinfonie* fand am 3. November 1945 in Leningrad unter der Leitung Jewgeni Mrawinskis statt, eines Dirigenten, der sich seit der Premiere der *Fünften Sinfonie* 1937 unschätzbare Verdienste um das Werk Schostakowitschs erworben hatte. Einige Wochen vorher hatte allerdings schon eine inoffizielle Uraufführung des Werks in einer Fassung für Klavier zu vier Händen im Moskauer Komitee zu Fragen der Kunst stattgefunden, wobei dem Komponisten kein geringerer als Swjatoslaw Richter assistierte. Nach dem großen Erfolg der *Leningrader Sinfonie* wurde die *Neunte Sinfonie* auch bald im Ausland aufgeführt, zuerst am 25. Juli 1946 im amerikanischen Tanglewood unter Sergei Kussewizki, weitere Aufführungen folgten in Prag unter Rafael Kubelik und in Wien unter Josef Krips.

Schon vor der Uraufführung der *Neunten Sinfonie* fürchtete Schostakowitsch: „Die Musiker werden sie mit Vergnügen spielen, die Kritiker werden sie vernichten.“ Mit seinen Sorgen sollte der Komponist recht behalten: Noch im Sommer 1945 war das Werk offiziell von der sowjetischen Nachrichtenagentur TASS als „unserem großen Sieg gewidmet“ angekündigt worden. Diese Erwartungshaltung wurde nun von der neuen Sinfonie bitter enttäuscht, das Werk verweigert jegliche Monumentalität und erreicht mit einer Spielzeit



Realismus, Klassizismus, Sozialismus
(Stalin liest Lenin – Gemälde eines unbekanntes Künstlers)

von etwa fünfundzwanzig Minuten gerade einmal die Zeitdauer der Kopfsätze ihrer beiden Vorgängerinnen. Auch die Orchesterbesetzung ist gegenüber den beiden Vorgängerinnen fast auf ein klassisches Maß reduziert, Schostakowitsch verzichtet bei den Holzbläsern auf Instrumente wie Englischhorn, Es-Klarinette, Bassklarinette oder

Kontrafagott, nur die Piccoloflöte wollte er nicht aufgeben. Auch die Blechbläserbesetzung ist mit vier Hörnern, zwei Trompeten, drei Posaunen und Tuba wieder auf die Dimensionen etwa bei Johannes Brahms zurechtgestutzt. Einzig das Schlagwerk ist gegenüber klassischen Vorbildern etwas reichhaltiger besetzt. Statt an Beethovens *Neunter* orientierte sich Schostakowitsch eher an Joseph Haydn, etwa was den Sinn für humorvolle Überraschungen angeht: So kündigt im Kopfsatz ein nur aus zwei Tönen bestehendes Posaunensolo anscheinend einen pompösen Marsch an, der sich aber dann sofort in ein spielerisches Piccolo-Solo verwandelt. In der Reprise muss die Posaune dann erst einmal mehrere vergebliche Anläufe unternehmen, um den Marschrhythmus zu etablieren. In der Neigung zur musikalischen Groteske vor allem im dritten und fünften Satz knüpft Schostakowitsch an die Werke seiner frühen Jahre und auch an die – 1948 ebenfalls kritisierte – *Sechste Sinfonie* an, an das Finale dieses Werks gemahnt auch das Hauptthema des Kopfsatzes und die überdrehte „Zirkusmusik“ am Schluss der *Neunten*. Einen zusätzlichen Verfremdungseffekt erzielt Schostakowitsch daneben durch unvermittelte Modulationen und harmonische Rückungen sowie die mannigfaltige Einfügung „schräger“ Töne in die prinzipiell diatonischen Themen. Allerdings ist das Werk nicht durchgängig von heiter-verspieltem Charakter: Den zweiten Satz charakterisiert eine merkwürdig gedrückte Stimmung, der vierte Satz ist ein großer, von einem drohenden Unisono von Posaunen und Tuba eingeleiteter Klagegesang des Fagotts, der in seinem Charakter an das große Solo des Englischorns nach dem katastrophischen Höhepunkt im Kopfsatz der *Achten Sinfonie* erinnert (von diesem Werk übernahm Schostakowitsch auch die „unklassische“ fünfsätzige Anlage, bei der die letzten drei Sätze pausenlos ineinander übergehen).

Vor allem vor dem Hintergrund der Erwartungshaltung gegenüber der *Neunten Sinfonie* mussten all diese Merkmale das Werk in der zeitgenössischen Kritik in einem eher negativen Licht erscheinen lassen (auch im Ausland waren die Kritiker anfangs häufig enttäuscht!). Eine vergleichsweise milde sowjetische Kritikerstimme bemerkte, dass Schostakowitsch „den ironischen Skeptizismus und die Neigung zur Stilisierung immer noch nicht überwunden hat.“ Diese Kritik an der durchaus artifiziellen Seite der

Neunten Sinfonie kulminierte dann folgerichtig in der Antiformalismuskampagne von 1948 und den darauf folgenden „Hinrichtungen“ dieses Werks in der sowjetischen Presse. „In welcher Zwergengestalt erschien uns Schostakowitsch in seiner Sinfonie Nr. 9 angesichts der Größe des Sieges“ – so schrieb einer der parteitreuen Journalisten, und ein anderer fand: „Der alte Haydn und ein waschechter Sergeant der US-Army, wenig überzeugend auf Charlie Chaplin getrimmt, jagten im Galopp mit allen Gebärden und Grimassen durch den ersten Satz dieser Symphonie“.

Thomas Müller

Die Solistin



Cornelia Emmert begann ihr Cellospiel im Alter von sechs Jahren. Nach erstem Unterricht bei Birgit Förstner wird sie seit 2008 von Professor Orfeo Mandozzi unterrichtet. 2010 wurde sie ins Pre-College-Programm der Hochschule für Musik in Würzburg aufgenommen. Im selben Jahr gewann sie beim Bundeswettbewerb Jugend musiziert in der Solowertung den 2. Preis. 2012 wurde sie Trägerin des Würzburger Conrad-von-der-Goltz-Stipendiums.

Die junge Cellistin trat bereits mehrfach als Solistin auf, so im Jahr 2012 mit dem Philharmonischen Orchester Würzburg im Rahmen des Projekts „Ohren auf“, wo sie mit dem Cellokonzert von Arthur Honegger das Publikum begeisterte.

Sie besuchte Meisterkurse bei dem niederländischen Starcellisten Pieter Wispelwey und bei dem Amerikaner Richard Aaron, außerdem zahlreiche Kammermusikurse, u. a. beim Quatuor Ebène.

Nachdem sie zunächst Solocellistin des Bayerischen Landesjugendorchesters war, ist sie derzeit Mitglied und Solocellistin im Bundesjugendorchester. Vor kurzem errang sie gemeinsam mit ihrem Bruder Daniel beim Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ den 1. Preis in der Wertung Streicherduo.

Cornelia Emmert besucht derzeit die Abiturklasse der Freien Waldorfschule Würzburg.

Der Dirigent

Gert Feser steht an der Spitze des Sinfonieorchesters Con brio seit der Gründung des Klangkörpers im Jahr 1988. Er ist Arzt und war Professor für Musiktherapie an der Fachhochschule Würzburg/Schweinfurt. Feser hat bei Professor Reinartz an der Hochschule für Musik in Würzburg das Kapellmeisterstudium absolviert und Meisterkurse bei Michael Gielen in Frankfurt und Sergiu Celibidache in Bologna belegt. Durch den Deutschen Musikrat wurde er für sein dirigentisches Wirken ausgezeichnet. Regelmäßig leitet er Orchesterseminare des Bundes Deutscher Liebhaberorchester (BDLO) sowie Seminare für Kammermusik im In- und Ausland. Seine Lehr- und Dirigiertätigkeit führte ihn bereits bis nach Taiwan.

Im Umgang mit dem Orchester zeichnet sich Gert Feser durch genaues Arbeiten, mitreißendes Temperament und hohe Motivationsfähigkeit aus. Er versteht es in begeisternder Art und Weise, musikalische Strukturen ebenso wie Klang- oder Phrasierungsvorstellungen in Wort und Geste zu fassen, Stimmungen zu prägen und musikalische Identitäten zu schaffen. Immer wieder reißen sein „klares, ausdrucksvolles, motivierendes Dirigat“ ebenso wie seine „stilsichere Interpretationskunst“ Zuhörer und Presse mit. Bescheiden beschreibt er selbst seine Rolle als diejenige eines „Abgesandten des Publikums vor dem Orchester“, seine Musiker empfinden ihn freilich als die geistige, künstlerische und menschliche Mitte des Con Brio.

Foto: Rolf Nachbar, www.nachbar.de



Das Orchester

Das Sinfonieorchester Con Brio entstand im Herbst 1988 und besteht derzeit im Kern aus etwa siebzig gut ausgebildeten Laienmusikern aus den verschiedensten Berufssparten. In halbjährlichen Probenphasen erarbeitet das Orchester Konzertprogramme, deren abwechslungsreiche Gestaltung zu einem Markenzeichen des Klangkörpers geworden ist. Neben Werken u.a. von Mozart, Bruckner oder Strauss wurden Stücke von Schnittke, Milhaud und Pärt studiert und einige Male mit begleitenden Kunstprojekten in Szene gesetzt, so etwa wurde die Sinfonische Musik „Schattenstück“ von Wolfgang Rihm unter Begleitung des Komponisten in Bilder übertragen oder die „Altrhapsodie“ von Johannes Brahms zu einem Musikfilm gestaltet. Mit der Musik von Dmitri Schos-



takowitsch ist das Con Brio gut vertraut – die Sinfonien Nr. 5 und 6 wurden bereits mit Erfolg aufgeführt. Das Orchester arbeitet mit namhaften Solisten zusammen, zuletzt beispielsweise mit Orfeo Mandozzi, dem Schweizer Cellovirtuosen der Extraklasse und Lehrer unserer heutigen Solistin.

Mehrere Konzertmitschnitte des Orchesters liegen auf CD vor, u.a. die III. Sinfonie von Gustav Mahler (mit der Würzburger Dommusik) oder das Violinkonzert von Ludwig van Beethoven (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
Dragos Cocora
Sigrid Daum
Helga Eisentraut
Andreas Ellwein
Martin Heitmann
Jan Hentschel
Daniel Herr
Eva Kiefer
Christine von Poser
Elisabeth Renner
Eva Sahr
Claire Weiß

» **Violine 2**

Rolf Wagemann, Stimmführer
Karin Bischoff
Katja Kraus
Elisabeth Marzahn
Martin Morgenstern
Julia Paul
Eduard Pöpperl
Tatjana Puschkina
Gerhard Roß
Judith Sauer

Sabine Schramm
Henrike Zellmann
Nora Zieschang

» **Viola**

Ulrich Moll, Stimmführer
Susanne Bauer-Rösch
Mechthild Binzenhöfer
Regine Heinz
Katharina Leniger
Reinhold Loho
Barbara Moll
Martina Respondek
Johanna Wolpold

» **Violoncello**

Alexa Roth, Stimmführerin
Martin Camerer
Claudia Dunkelberg
Kristina Findling
Lorenz Fuchs
Stefan Kautzsch
Elisabeth Luber
Christoph Mansky
Joachim Pflaum
Hans-Werner Schöpfner
Anna Weber



» **Kontrabass**

Laura Gispert, Stimmführerin
Juliane Erdinger
Ulrich Giebelhausen
Sebastian Kolb
Eva Liebhaber
Guido Pronath

» **Flöte**

Katrin Brückmann
Almuth Feser
Mechtild Kohler-Röckl

» **Oboe**

Mechthild Camerer
Markus Erdinger
Christine Meesmann

» **Klarinette**

Helmut Kennerknecht
Claudia Kuther
Axel Weihprecht

» **Fagott**

Friedemann Wolpold
Andreas Büttner
Lukas Deutscher

» **Horn**

Martin Krebs
Markus Rothermel
Hans-Berthold Böll
Bernhard Mahlmeister
Gerhard Lubert

» **Trompete**

Hans Molitor
Johann Wolpold

» **Posaune**

Norbert Daum
Alexander Daum
Maximilian Winter

» **Tuba**

Bernhard Hofmann

» **Pauken/Schlagwerk**

Leif Hommers
Dominik Lemmerich
Jonas Wolpold



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 2015**

beginnen am 17. März 2015.

Kommen Sie und probieren Sie unverbindlich mit!

» **Unsere nächsten Konzerte in Würzburg:**

17. Juli 2015 um 20 Uhr, Augustinerkirche

18. Juli 2015 um 20 Uhr, Augustinerkirche

» **Voraussichtliches Programm:**

Richard Wagner, Karfreitagszauber

Francis Poulenc, Konzert für Orgel, Streicher und Pauken

(Solist: Hans-Bernhard Ruß)

Felix Mendelssohn Bartholdy, Reformationssinfonie

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)

Unsere 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

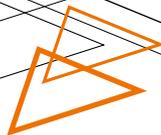
INTERNET . PRINT . FOTOGRAFIE



STADT
WÜRZBURG

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

