

con Brio

Gert Feser

Mozart

Sinfonie Nr. 40 g-moll

Strauss

Ein Heldenleben

Winter 2026

Sinfoniekonzert

con Brio

Sinfonieorchester

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Sinfonie Nr. 40 in g-moll KV 550

Molto allegro

Andante

Menuetto. Allegretto

Allegro assai

Pause

Richard Strauss (1864 – 1949)

Ein Heldenleben. Tondichtung für großes Orchester op. 40 TrV 190

Der Held

Des Helden Widersacher

Des Helden Gefährtin

Des Helden Walstatt

Des Helden Friedenswerke

Des Helden Weltflucht und Vollendung

Solovioline: Reinhold Emmert

Leitung: Gert Feser

Sturm, Drang und Grazie

Zu Wolfgang Amadeus Mozarts Sinfonie g-moll KV 550

Mozarts letzte drei Sinfonien entstanden im Sommer 1788 innerhalb eines Zeitraums, der für Werke von solchem musikalischen Anspruch unvorstellbar kurz erscheint. Mozart befand sich zu dieser Zeit in ziemlichen finanziellen Nöten, so schrieb er etwa an seinen Freimaurer-Logenbruder Michael Puchberg: „Wenn Sie die liebe und freundschaft für mich haben wollten, mich auf 1 oder 2 Jahre, mit 1 oder 2 tausend gulden gegen gebührenden Intereßen zu unterstützen, so würden sie mir auf acker und Pflug helfen!“ Der Umstand, dass für keines dieser Werke Aufführungen zu Lebzeiten des Komponisten überliefert sind, führte im 19. Jahrhundert zu der Ansicht, Mozart habe diese Sinfonien quasi als Vermächtnis an die Nachwelt geschrieben.

Diese Auffassung dürfte aber eher romantischem Geniekult als den Tatsachen entsprechen: Einerseits entfallen nach dem Tod Leopold Mozarts 1787 die Briefe seines Sohnes, in denen dieser auch über die Aufführungen seiner Werke Rechenschaft ablegt. An-

dererseits finden sich in der damaligen Wiener Presse nur unregelmäßig Berichte über das Konzertleben. Daneben ist auch nicht unwahrscheinlich, dass Mozart eine oder mehrere dieser Sinfonien auf seinen Reisen der Jahre 1789 bis 1791 dem Publikum vorgestellt hat, zumindest von Konzerten in Leipzig 1789 und Frankfurt 1790 ist bekannt, dass dort auch Sinfonien Mozarts auf dem Programm standen.

Die Arbeit an seiner *g-moll-Sinfonie* KV 550 beendete Mozart – zumindest vorläufig – laut dem Eintrag in seinem „Verzeichnüß aller meiner Werke“ am 25. Juli 1788 (der Partitur-Autograph gelangte übrigens im 19. Jahrhundert in den Besitz von keinem

Sinfonie Nr. 40 g-moll KV 550

Entstehung:

Fertigstellung der ersten Fassung vermutlich am 25. Juli 1788. Später Hinzufügung von zwei Klarinetten.

Uraufführung:

Die Sinfonie erklang erstmals vielleicht noch zu Lebzeiten Mozarts. Die zweite (Klarinetten-) Fassung kam vermutlich im April 1791 zur Aufführung.

Geringeren als Johannes Brahms). Mozart hatte das Werk ursprünglich für Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner und Streicher konzipiert. Nachträglich hatte Mozart allerdings noch – in einzelnen dem Partitur-Autograph hinzugefügten Blättern – die Besetzung um zwei Klarinetten erweitert und den ursprünglichen Bläsersatz, vor allem die Oboenstimmen betreffend, abgeändert. Eine solche Änderung hätte Mozart nie ohne den Hintergrund einer geplanten Aufführung vorgenommen (ein vergleichbarer Fall ist die einige Jahre zuvor entstandene *Bläserserenade* Es-Dur KV 375, wo Mozart der ursprünglichen Sextettbesetzung aus je 2 Klarinetten, Fagotten und Hörnern nachträglich noch 2 Oboen hinzufügte).

Die *Sinfonie g-moll* KV 550 wurde eventuell in der neuen Gestalt in den Akademien der Wiener Tonkünstler-Societät unter Leitung des später zu Mozarts erbittertem Gegner stilisierten Antonio Salieri am 16. und 17. April 1791 aufgeführt. Bei diesen Konzerten stand „eine Sinfonie von der Erfindung des Hrn. Mozart“ auf dem Programm und es ist die Mitwirkung von zwei Klarinetten belegt, vermutlich handelte es sich um Mozarts Freund Anton Stadler und dessen Bruder. In der Aufführungspraxis hat sich seitdem die Fassung mit Klarinetten durchgesetzt, nur wenige Dirigenten, etwa Sandor Vegh in seiner Aufnahme mit der berühmten Camerata Academica des Mozarteums Salzburg, geben der ursprünglichen klarinettenlosen Version den Vorzug.

Mozarts *g-moll-Sinfonie* KV 550 steht einerseits in einer Linie von leidenschaftlich-erregten Sinfonien in dieser Tonart seit etwa 1770, oft ist in diesem Zusammenhang – in Anlehnung an die gleichzeitige literarische Richtung – von einem musikalischen „Sturm und Drang“ die Rede. Selbst Mozarts Vorbild Johann Christian Bach, sonst eher galanteren Tönen zugeneigt, hatte 1770 ein derartiges Werk vorgelegt, das dann auch zum Vorbild für Mozarts eigene, 1773 komponierte „kleine“ *g-moll-Sinfonie* KV 183 wurde. Der Schriftsteller und Mozart-Zeitgenosse Christian Friedrich Daniel Schubart charakterisierte die Tonart *g-moll* damals als Ausdruck von „Miß-

vergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem verunglückten Plane; mißmutiges Nagen am Gebiß; mit einem Worte, Groll und Unlust“. Andererseits wird *g-moll* in Mozarts Wiener Jahren zu einer seiner bevorzugten Tonarten zur Darstellung von Affekten der Trauer, der Tragik oder auch der Resignation, man denke dabei an das *Klavierquartett* KV 478, das *Streichquintett* KV 516, Konstanzes Arie „Traurigkeit ward mir zum Lose“ aus *Die Entführung aus dem Serail* und Paminas Arie „Ach, ich fühl's, es ist verschwunden“ aus *Die Zauberflöte*. Auch in der *g-moll-Sinfonie* KV 550 zeigt sich der Opernkomponist Mozart, der Beginn des Kopfsatzes weist etwa in seinem erregten Duktus Bezüge zu Cherubinos Arie „Non so più cosa son, cosa faccio“ aus *Le Nozze di Figaro* auf.



Dora Stock: Wolfgang Amadeus Mozart (1789)

Dem stehen wohl für die Zeitgenossen eher „schwierige“ Charakteristika gegenüber, etwa die Modulationen in entfernteste Tonarten, das polyphon gehaltene und durch unregelmäßige Phrasen und Synkopierungen völlig untänzerische Menuett oder die schroffe Unisonopassage zu Beginn der Durchführung des Finalsatzes, die beinahe alle Töne der chromatischen Skala verwendet und nur das G, den Grundton der Sinfonie, auslässt.

Im Vergleich zum Sturm-und-Drang-Tonfall der „kleinen“ *g-moll-Sinfonie* von 1773 ist die Ausdruckswelt ihrer „großen“ Schwester KV 550 deutlich vielschichtiger. Dies

fürte auch zu divergierenden Interpretationen: Das Werk wurde auf der einen Seite als Ausdruck von tiefem Pessimismus gedeutet, auf der anderen Seite attestierte Robert Schumann der Sinfonie – wohl aber doch nicht so ganz zutreffend – „griechisch-heitere Grazie“. Am treffendsten dürfte Volker Scherliess im Mozart-Handbuch den Charakter der *g-moll-Sinfonie* KV 550 umrissen haben, wenn er konstatiert: „...hier geht es nicht bloß um bestimmte Begriffe im Sinne eines barocken Affekts, sondern um menschliches Empfinden, das alle Nuancen umfasst: Auflehnung und Resignation, Trauer und Trost...“ Gerade diese ausdrucksmäßige Vielschichtigkeit dürfte später auch Franz Schubert angesprochen haben, Einflüsse von Mozarts KV 550 finden sich etwa in seiner *fünften Sinfonie*.

Thomas Müller

Auf Heroismus geeicht

Zur Tondichtung *Ein Heldenleben* op. 40 von Richard Strauss

Als Richard Strauss am 11. Juni 1864 im Obergeschoß der Pschorr-Bierhallen am Altheimer Eck in München das Licht der Welt erblickte, regierten in seiner Familie die musikalischen Hausgötter Haydn, Mozart und Beethoven, die Romantiker wurden gerade noch in Kauf genommen, Richard Wagner aber war vor allem für den Vater Franz der Teufel in Menschengestalt. Als Strauss am 8. September 1949 in seiner Garmischer Villa starb, gab Karl Amadeus Hartmann mit seiner Konzertsreihe „musica viva“ den Ton an und der Franzose Edgar Varèse experimentierte mit der Erweiterung des Orchesterklanges durch Tonband-Interpolationen. Zwischen diesen Extremen lagen das lange Leben des „letzten Romantikers“ Strauss und sein umfangreiches Werk, das allen Stilwandlungen der Zeit durchaus mit Neugier, aber vor allem mit unerschütterlichem Selbstgefühl begegnet war.

Die Tondichtung *Ein Heldenleben*, fertiggestellt am 27. Dezember 1898, markiert in diesem weiten Bogen so ungefähr den Abschluss des ersten Schaffensabschnitts: Der Komponist formulierte in seinem Opus 40 mit einer Reihe von Selbstzitatzen eine Art Rückblick auf seine bisherige Arbeit, nach der Jahrhundertwende

aber wandte er sich anderen Zielen zu: Nicht mehr der sinfonische Gestus faszinierte ihn fortan, sondern die Opernbühne, vor allem, seit er in Verbindung zu Hugo von Hofmannsthal getreten war.

Tondichtung „Ein Heldenleben“ op. 40 TrV 190

Entstehung: Nach ersten Notizen 1896 Hauptarbeit an dem Werk ab April 1897, Instrumentierung Herbst 1898, Fertigstellung der Partitur 27.12.1898; Widmung der Tondichtung an Willem Mengelberg und das Concertgebouw-Orchester Amsterdam

Uraufführung: Die Tondichtung wurde im 11. Freitagskonzert der Frankfurter Museums-Gesellschaft am 3. März 1899 uraufgeführt. Die Leitung hatte der Komponist, die Solovioline spielte Alfred Hess.

Das Sinfonische gewann bei Strauss freilich nur in seinen frühen schöpferischen Gehversuchen die überkommene mehrsätzliche Gestalt, die ja weit ins 20. Jahrhundert hinein ihre Attraktivität bei den Komponisten keineswegs eingebüßt hatte. Strauss betrat bald den anderen sinfonischen Weg, den vor allem Franz Liszt gegangen war: den Weg der „sinfonischen Dichtung“, deren Kennzeichen eine geschlossenere, meist einsätzliche Form und – vor allem – die Ausrichtung an einem der Musik zugrundeliegenden poetischen Programm waren. Die Theoretiker der beiden Lager prallten bei der Unterscheidung dieser zwei Spielarten von „Sinfonie“ hart aufeinander, neudeutsche Programm-Musiker und traditionsbewusste Verfechter der absoluten, streng bedeutungsfreien Musik schlugen sich in geistreichen Gemetzeln die Köpfe blutig.

Strauss selber nahm, seinem Naturell folgend, solche Kämpfe gelassen. „Für mich ist das poetische Programm auch nichts weiter als der Formen bildende Anlaß zum Ausdruck und zur rein musikalischen Entwicklung meiner Empfindungen; nicht, wie Sie glauben, bloß eine musikalische Beschreibung gewisser Vorgänge des Lebens“, schrieb er dem französischen Literaten Romain Rolland, der sich um genaue Programangaben zum *Heldenleben* bemüht hatte. Anlass, Impuls, Farbe – mehr bedeutete die außermusikalische Grundlage für Strauss' Klanggebilde nicht.

In den Tondichtungen vor dem Opus 40 – in *Macbeth*, *Don Juan*, *Zarathustra*, *Don Quixote* – hatte der Komponist zumeist auf tatsächlich poetische, nämlich literarische Anregungen zurückgegriffen. Aber schon im *Till Eulenspiegel* nahmen kundige Hörer das Geschehen in der Musik auch als Satire auf konkrete Münchener Verhältnisse wahr. Diesen persönlichen Zug verstärkte Strauss im *Heldenleben* enorm: Er selbst konnte dort als der „Held“ verstanden werden, und er leistete solchen Interpretationen auch durchaus Vorschub, etwa wenn er an Romain Rolland schrieb: „Ich sehe nicht ein, warum ich keine Symphonie auf mich selber machen sollte. Ich finde mich ebenso interessant wie Napoleon oder Alexander.“ Freilich lenkte



Österreichische Postkarte, ca. 1908

Lieber Richard! Nimm mir nicht übel, wenn ich meinem beklommenen Herzen etwas Luft mache und nachstehende Bitte Dir ans Herz lege, nämlich: Vermeide in Deinen neuen Werken das Übermaß an Polyphonie, denn das Ohr, selbst des gewandtesten Musikers, ist nicht im Stande, der überreichen Stimmführung zu folgen und hemmt das Erfassen des geistigen Inhalts des Werkes. Gebe Deinen Werken etwas mehr melodische Ruhepunkte und schärfere Einschnitte, was die Form anbelangt. Sei etwas geiziger mit dem Blech, Du wirst dann viel glänzendere Lichtpunkte erzielen, wenn das schwere Geschütz in der Gesamtwirkung auftritt.

Brief des Vaters Franz Strauss zum Heldenleben (8.12.1899)

weist eine beeindruckende Statur auf. In den Violoncelli und im Solohorn stürmt er über mehr als zwei Oktaven mit „heroischer Kraft“ ins Geschehen – allerdings nicht wie zehn Jahre zuvor sein Helden-Gefährte Don Juan in jugendlich-mitreibendem Gestus, sondern gefestigter, im Besitz eines wohl erworbenen Helden-Status, nicht in fragmentierten Tonfolgen, sondern in einem langen, geschlossenen Bogen (Strauss ist eben inzwischen ein Mitteldreißiger, Familienvater und als Chef der Berliner Oper auf dem ersten Höhepunkt seiner Karriere angelangt). Dem Hauptthema gesellen sich drei weitere Heldenmotive zu, ein seelenvolles, ein erzählendes und ein triolisch-aufmüpfiges.

Nach einer Generalpause schlägt die Stimmung um: **Des Helden Widersacher** werden in grellem Holzbläser-Gemecker als ein wadlbeißerisches Gegnervolk von

Strauss die Deutungen auch gern in andere Richtungen – in einem Brief an den Musikkritiker Otto Leßmann heißt es in ganz neuer Tonlage: „Da Beethovens Eroica bei unseren Dirigenten so sehr unbeliebt ist und daher nur mehr selten aufgeführt wird, componiere ich jetzt, um einem dringenden Bedürfnis abzuweichen, eine größere Tondichtung, Heldenleben betitelt, mit sehr viel Hörnern, die doch einmal auf den Heroismus geeicht sind.“

Ob nun Selbstdarstellung oder neue „Eroica“: **Der Held**, der zu Beginn der Tondichtung die Bühne betritt,

kritikasternden Kleingeistern gezeichnet. Eine Floskel in den Tuben deutet, weil man sie leicht mit Wortsilben belegen kann, sogar auf konkrete Kritikerfeinde hin: auf „Ed-uard Hans-lick“ (den bekannten Wiener Strauss-Verächter) oder „Dok-tor Goe-ring“ (einen Münchner Feuilletonisten, der die Ehre, von Strauss gemeint zu sein, selber ins Spiel brachte). Die Widersacher-Passage galt den Zeitgenossen übrigens als „anfechtbarster Teil“ der Komposition, eben weil sie den Streit um die reale Bedeutung von Musik am schärfsten aufflammen ließ. Dabei ist gerade dieser Abschnitt formal streng und mit wunderbaren innermusikalischen, nicht auf „Deutung“ angewiesenen Bezügen gebaut.

Nun führt die Solovioline **des Helden Gefährtin** auf die Bühne und lässt die Tondichtung über eine beträchtliche Strecke zum Instrumentalkonzert werden. Die Violine singt sich in einer vom Orchester mit einem weiteren Helden-Motiv kommentierten langen Kadenz frei aus, „alle formalen Ökonomiegesetze missachtend“ (A. Bernnat). Diese Übergesetzlichkeit beschreibt ebenso treffend den Charakter der musikalischen Solokadenz wie den der „Gefährtin“ des Helden-Komponisten: Pauline Strauss-de Ahna, Tochter eines bayerischen Generals, war als kraftvolle, den gesellschaftlichen Gepflogenheiten der Zeit in sorgloser Selbstherrlichkeit gegenüberstehende Persönlichkeit bekannt. Allerdings dominiert auch in diesem Abschnitt ein planvoll strukturierender Geist: Die verwendeten Motive entfalten im weiteren Verlauf des



Pauline Strauss-de Ahna, die „Gefährtin“ (1903)

Werkes sehr eindrucksvoll ihre bindende Kraft, so zum Beispiel das schwermütige Sechssachtel-„Entsagungs“-Thema.

Fasst man die bisherigen Teile der Tondichtung als „Exposition“ (sowohl des musikalischen Materials als auch der Charaktere) auf, erfolgt nun mit dem Abschnitt **Des Helden Walstatt** die „Durchführung“ des bereits Vorhandenen unter Hinzuziehung neuer Einfälle. Fanfaren leiten eine Kampfszenerie ein, die schließlich in einen vom Schlagwerk dominierten Marsch-Rhythmus im späteren Schostakowitsch-Stil mündet. Eine aus dem Widersacher-Motiv abgeleitete Trompeten-Geste prägt das Geschehen. Erneut zeigt sich der enge Zusammenhang von Form und Bedeutung: „Durchführung“ ist hier Aufeinanderprallen der Themen und gleichzeitig Kampf des Helden mit seinen Gegnern. Und wieder fungiert der poetische Gedanke dabei lediglich als Impuls für eine musikalisch autonome Entwicklung. Mag Strauss auch (wie es manche Interpreten unterstellen) bei der Walstatt an eine zünftige Oktoberfest-Schlägerei gedacht haben, an die Rauferei des Helden mit rivalisierenden Buam um ein Deandl (das thematisch übrigens auch ein paar Maßkrüge in die Arena schleudert) – die Musik bleibt, was sie



Richard Strauss: Particell-Handschrift (aus dem „Friedenswerke“-Teil)

Eingangsthemas, der Held sei bereits vor dem Kampf eine gefestigte, entwickelte, Status beanspruchende Persönlichkeit gewesen. Die Beweisführung erfolgt durch eine Reihe von Zitaten aus früheren Werken des Komponisten: Markant und sofort

auch schon in der klassischen Sinfonie war: sezierendes Spiel von Themen mit der Rückkehr zum Ausgangspunkt.

Des Helden Friedenswerke folgen auf das Schlachtgeschehen. Sie belegen gewissermaßen die Behauptung des

erkennbar ist die Hornpassage aus dem *Don Juan*, versteckter schleichen sich Motive aus *Zarathustra* und *Tod und Verklärung* ein. Wahre Kabinettstücke der Selbstreferenz bilden sich, wenn eine Oboen-Kantilene aus *Don Juan* unterlegt wird mit Sancho Pansa und Till Eulenspiegel oder wenn das Lied *Traum durch die Dämmerung* (Bassklarinette, Tenortuba, Bratschen) sich zwischen die Geigen des großen Schlussgesangs aus der Oper *Guntram* und das weitgespannte Helden-Thema aus *Don Quixote* (Englischhorn, Horn, Violoncelli) schmiegt.

Mit **des Helden Weltflucht und Vollendung** schließt die Tondichtung. Noch einmal treten – zumeist veränderte –

Motive aus dem bisherigen Geschehen, besonders Materialien aus dem Gefährtinnen-Violinsolo, auf den Plan. Sie tun das in einer Weise, die für eine musikalisch strenge Reprise zu formlos erscheint, die aber die Stimmungen (und damit „Bedeutungen“) der erklangenen Musik zusammenfassend abbildet. Den Impuls dieses Abgesanges hat Strauss schon in seinem Skizzenbuch aus dem Jahr 1897 treffend formuliert: Der Held „zieht sich ganz in's Idyll zurück, nur mehr seinen Betrachtungen, Wünschen u. dem stillen, beschaulichen Austrag seiner eigensten Persönlichkeit zu leben – Resignation an der Seite der Geliebten.“ Wie hätte man das schöner gestalten können als mit dem wundervollen Schlussgespräch von Horn und Violine?

Nach der Uraufführung des Werkes am 3. März 1899 mit dem Frankfurter Museumsorchester unter Leitung des Komponisten erregte das *Helden-*



Erläuterungen von Friedrich Rösch zum Programm der Tondichtung

Prima la musica

Richard Strauss und Wolfgang Amadeus Mozart

leben schnell allgemeines Aufsehen – besonders im Streit der Exegeten um die biografische Substanz der Musik. Strauss selber versuchte bald, alle selbstreferenziellen Deutungen zurückzudrängen, er entfernte die Abschnitts-Überschriften aus der Partitur und riet dem Freund Romain Rolland sogar, das Programm gar nicht zu beachten. Vor allem in den ersten Jahren war er zudem bemüht, in seinen Konzerten neben dem *Heldenleben* auch immer den *Don Quixote* unterzubringen, um damit eine Konstellation von Tragödie und Satyrspiel zu schaffen.

Mit der Zeit freilich verlor Strauss das Interesse an seiner persönlichen „Eroica“. Schon vor dem Ersten Weltkrieg dirigierte er das Werk nur noch selten, etwa im Jahr 1908 kein einziges Mal (wohl aber neunmal den *Till* und je achtmal *Don Juan* und *Tod und Verklärung*). Und auch die Tonaufnahme, die er 1944 mit den Wiener Philharmonikern gestaltete, macht eher den Eindruck, als wolle er sein *Heldenleben* rasch hinter sich bringen – er benötigt für die Einspielung sage und schreibe fast eine Viertelstunde weniger als ein Menschenalter später Mariss Jansons mit dem Concertgebouw-Orchester, dem das Werk seinerzeit gewidmet worden war.

Gerhard Luber

Mit der Musik von Wolfgang Amadeus Mozart war Richard Strauss von Kindesbeinen an wohlvertraut. Im elterlichen Haus übte der Vater Franz, Hornist am königlichen Hoftheater, die wunderbaren Konzerte für sein Instrument und die schwierigen Orchesterstellen aus Mozarts Bühnenwerken, in zahlreichen Gesprächen mit den Kollegen des Vaters und bei vielen Gelegenheiten zum Kammermusizieren waren die Werke des Meisters regelmäßig präsent. Aus diesen Quellen speiste sich die Liebe zu Mozarts Musik bei Strauss ein Leben lang: Als der junge Künstler mit der berühmten Meininger Hofkapelle im Oktober 1885 sein Debüt gab, spielte er Mozarts *c-moll-Klavierkonzert*, wozu er eigene Kadenzen komponiert hatte. Auf dem Höhepunkt seiner Dirigenten-Karriere, als Chef der Wiener Oper, führte er in vier Jahren mehr als vierzigmal *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *Figaro* und *Zauberflöte* auf. Anfang der 30er Jahre schuf er sogar eine Neufassung des *Idomeneo* – mit so viel Strauss-Eigenanteil, dass er später reumütig einräumte, er wolle sich dereinst im Himmel gerne persönlich „Mozart gegenüber wegen meiner Pietätlosigkeit verantworten.“ Und noch im Zweiten Weltkrieg, als die Zerstörung der Opernhäuser in München und Dresden Strauss tief erschüttert hatte, widmete er seine *Es-Dur-Bläuserserenade* „Den Manen des göttlichen Mozart am Ende eines dankerfüllten Lebens.“

In seinen späten Jahren, etwa zur Zeit der Bläuserserenade, hat Strauss für die Schweizerische Musikzeitung Zürich einen kurzen Text über Mozart verfasst. Darin verwehrt er sich dagegen, „diesen sublimsten aller Tonmeister als ‚Rokoko-Künstler‘ zu behandeln, seine Werke als Inbegriff des Zierlichen und Spielerischen darzustellen.“ Und er fährt fort:

„Ist es gleich richtig, daß er derjenige ist, der gleichsam alle ‚Probleme‘ bereits gelöst hat, bevor sie nur aufgestellt werden, daß die Leidenschaft bei ihm alles Irdischen entkleidet ist und gleichsam aus der Vogelperspektive betrachtet erscheint, so enthält sein Werk, wenn auch verklärt, vergeis-

Der Dirigent

tigt und von aller Realität befreit, alle Phasen des menschlichen Empfindungslebens von der monumentalen, düsteren Großartigkeit der Komthurszenen im Don Juan bis zur Zierlichkeit der Zerlinenarien und den himmlischen Frivolitäten des Figaro und den überlegenen Ironien von Così fan tutte.“

Schon in früheren Schriften hatte sich Strauss mit dem Wesen der Melodie und mit dem Vorgang ihrer Bildung im Geist des Komponisten beschäftigt. Er rechnete die Melodie „zu den erhabensten Geschenken, die eine unsichtbare Gottheit der Menschheit gemacht hat“, und unterschied sie vom dichterischen Einfall, der „noch einen Zusammenhang mit dem Verstande haben“ kann, als „absolute Offenbarung letzter Geheimnisse“. Nun, in seinem Gedankengang über Mozart, schwärmt er:

„Die Mozartsche Melodie ist – losgelöst von jeder irdischen Gestalt – das Ding an sich, schwebt gleich Platos Eros zwischen Himmel und Erde, zwischen sterblich und unsterblich – befreit vom ‚Willen‘, tiefstes Eindringen der künstlerischen Phantasie, des Unbewußten, in letzte Geheimnisse, ins Reich der ‚Urbilder‘.“

Aus diesem „Reich der Urbilder“, der idealen Formen des in der Realität immer nur verkümmert Vorzufindenden, hat auch Richard Strauss seine melodischen Einfälle bezogen. Damit konnte er, der zeit seines Lebens Musik zu poetischen Programmen oder Opern-Textvorlagen schuf, wie Mozart über die Sprache und den Gedanken hinausgelangen. Nicht umsonst heißt es in Capriccio, seinem späten „Konversationsstück für Musik“: „Prima la musica, dopo le parole“.

Gerhard Luber

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.



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 Bruckner 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 Wolfgang

A. Mozart und Richard Strauss ist das Con Brio gut vertraut. Das Orchester arbeitet mit namhaften Solisten zusammen, beispielsweise mit dem Klarinetten 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
Tassilo Müller-Graf
Eva Passas
Heike Rittner
Eva Sahr
Elmar Schmid
Eva Schmid
Anna Wolff
von Gutenberg
Elena Zink

» Violine 2

Agnes Binzenhöfer,
Stimmführerin
Heike Fleischmann
Maria Ilg

Ute Karneth

Eva Kiefer
Katja Kraus
Angelika Martin
Martin Morgenstern
Julia Paul
Elisabeth Renner
Gerhard Roß
Anton Benedict
Schubert
Bettina Seekatz

» Viola

Katharina Leniger,
Stimmführerin
Susanne Bauer-Rösch
Susanne Bauer-Rösch
Mechthild Binzenhöfer
Andrea Emmert
Leonore Griep
Maria Groß
Regine Heinz
Elena Kramer-Jäckle
Reinhold Loho
Barbara Moll
Ulrich Moll

» Violoncello

Alexa Roth,
Stimmführerin
Stefan Baier
Eve-Marie Borggrefe
Martin Camerer
Claudia Dunkelberg
Kristina Findling
Stefan Kautzsch
Elisabeth Luber
Clara Mergner
Johannes Oberle
Joachim Pflaum
Simon Schindler

» Kontrabass

Stefan Klose,
Stimmführer
Tobias Bliem
Manuel Dörr
Juliane Erdinger
Laura Gispert

» Flöte

Katrin Brückmann
Almuth Feser
Christina Mackenrodt
(Piccolo)
Leonore Ringlein

» Oboe

Markus Erdinger
Matthias Engel
Christine Meesmann
(Englischhorn)
Johanna Schütz

» Klarinette

Viola Weis
Eva Huml
Helmut Kennerknecht
Sabine Kleinhenz
Axel Weihprecht
(Bassklarinette)

» Fagott

Friedemann Wolpold
Sandra Warnecke
Elena Häring
Judith Schmidt-
Brücken (Kontrafagott)

» Horn

Evan Williams
Martin Krebs
Hu Zhaohang
Hannah Kleinhenz
Tim Schwander
Andreas Netter
Imke Otto
Gerhard Luber

» Trompete

Hans Molitor
Felix Weitner
Samuel Weiher
Moritz Meinck
Andreas Kleinhenz

» Posaune

Philipp Lohmeier
Mia Seele
Andreas Hecke

» Tuba

Antonella Ingrischi
Bernhard Hofmann

» Harfe

Elisabeth Conner
Sophie Flandin

» 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 Sommerprogramm 2026**
beginnen am 17. März 2026.
Kommen Sie und probieren Sie unverbindlich mit!
- » **Unser nächstes Konzert in Würzburg:**
25. Juli 2026 um 19.30 Uhr, Hochschule für Musik
- » **Voraussichtliches Programm:**
Benjamin Britten, Four Sea Interludes aus Peter Grimes
Gustav Mahler, Lieder eines fahrenden Gesellen
(Solist: Jakob Ewert, Bariton)
Antonín Dvořák, Sinfonie Nr. 9 „Aus der Neuen Welt“

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

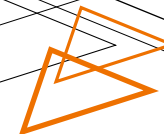
Folgen Sie uns auf www.instagram.com/conbrio_wuerzburg

Mit freundlicher Unterstützung:



icue-medien.de
INTERNET . PRINT . FOTOGRAFIE

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

Impressum

Herausgeber: Ensemble Con Brio Würzburg e.V.

Redaktion: Gerhard Luber

Gestaltung: icue medienproduktion GmbH & Co. KG

Textnachweis: Die Texte von Thomas Müller und Gerhard Luber sind Originalbeiträge für dieses Programmheft; die Infokästen sind aus einschlägigen Lexika zusammengestellt; der Brief-Auszug von Franz Strauss stammt aus Richard Strauss, Briefe an die Eltern, hg. von Willi Schuh, Zürich 1954, S. 228; die Texte zu Strauss/Mozart sind zitiert aus Richard Strauss, Betrachtungen und Erinnerungen, hg. von Willi Schuh, München 1989, S. 107; der Text zu Gert Feser stammt von Gerhard Luber.

Bildnachweis: Mozarteum Salzburg, *gemeinfrei* (Dora Stock); bpk / Deutsches Historisches Museum (Richard Strauss, österreichische Postkarte); Porträtfotografie Gebrüder Lützel, *gemeinfrei* (Pauline Strauss-de Ahna); Ludwig Kusche, Richard Strauss, 1964 (Notenbeispiel); *gemeinfreies* Bild (Erläuterungsschrift). Das Foto von Gert Feser wurde aufgenommen von Hubert Pfingstl, das Orchesterbild von Martina Kaiser PHOTO PRISMA.