

con Brio

Gert Feser

Ravel

Le Tombeau de Couperin

Mozart

Konzert für Flöte und
Orchester D-Dur

Solist: Stefan Albers

Schumann

Sinfonie Nr.4

Sommer 2022

Sinfoniekonzert

10. Juli Hammelburg | 22. Juli Würzburg | 23. Juli Lohr

con Brio

Sinfonieorchester

Maurice Ravel (1875–1937)

Le Tombeau de Couperin (1917/1920)

Prélude. Vif

Forlane. Allegretto

Menuet. Allegro moderato

Rigaudon. Assez vif

Markus Erdinger, Oboe

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Konzert für Flöte und Orchester Nr. 2 in D-Dur KV 314

Allegro aperto

Adagio ma non troppo

Rondeau. Allegro

Robert Schumann (1810–1856)

Sinfonie Nr. 4 in d-moll op. 120 (Fassung von 1851)

Ziemlich langsam – Lebhaft –

Romanze. Ziemlich langsam –

Scherzo. Lebhaft – Trio –

Langsam – Lebhaft – Presto

Solist: Stefan Albers, Flöte

Leitung: Gert Feser

In Zeiten des Krieges

Zu Maurice Ravel's *Le Tombeau de Couperin*

Der Erste Weltkrieg war die „Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts“ (George F. Kennan), mit seinen 10 Millionen soldatischen und unzähligen weiteren Millionen zivilen Opfern, seinen materiellen und mentalen Zerstörungen, seinen politischen Verwerfungen, die mitunter bis heute in direkter Auswirkung zu spüren sind. Da verwundert es nicht, dass die geistigen Eliten der Zeit, die Philosophen, Literaten und Künstler sich vielschichtig bemühten, das Geschehen zu kommentieren und einzuordnen. Auch die Musiker standen dabei nicht zurück.

Blickt man allein auf die Kommentare französischer Komponisten zum „Großen Krieg“, so tut sich eine weite, disparate Klangfläche auf: „Pour les soldats morts pour la patrie“ schrieb Marcel Dupre ein melancholisch klagendes *Requiem*, während Claude Debussy in der Klaviersuite *En blanc et noir* die Gegner des Schlachtfeldes – von ihren Hymnen repräsentiert – musikalisch wütend aufeinander losgehen ließ. Zum vordergründigen Triumphgeschmettere eines Militärmarsches verstand sich André Caplet (der doch sonst so feinsinnig-kosmopolitische Tongeflechte wie die *Suite persane* schrieb), und selbst der alte Camille Saint-Saens erhob mit seinem Klavierlied *Honneur a l'Amerique* beim Kriegseintritt der Vereinigten Staaten martialisches die Faust gegen „le monstre allemand“.

Maurice Ravel, der ja sogar selbst einige Zeit als Soldat im Felde stand, schrieb ebenfalls Musik „in Zeiten des Krieges“. 1917 stellte er eine Suite für Klavier mit dem vieldeutigen Titel *Le Tombeau de Couperin* fertig, bestehend aus sechs Sätzen, deren jeder mit einer Widmung an einen im Weltkrieg gefallenen Freund versehen war – auf den ersten Blick ein kleines musikalisches Kriegerdenkmal. 1919 orchestrierte er vier der sechs Miniaturen für ein schmal besetztes (kein schweres Blech, kein Schlagwerk), farbenreiches Orchester.

In die Reihe der oben genannten Kollegen kann man Ravel freilich nicht stellen. Seine Komposition enthält keinerlei nationale Geste, sie lebt mitnichten von

Wut, Triumphgefühl oder Hass, verbrüderd sich mit niemandem und lässt selbst die Melancholie, in die man angesichts des modernen, maschinengewirkten Massensterbens leicht verfallen konnte, nur sparsam in einem ansonsten fast heiteren Klangumfeld aufscheinen. So perlt der einleitende *Prélude*-Satz in ständigen Sechzehntel-Figuren virtuos und ruhelos dahin und gibt mit seiner lebendigen Dauerbewegung ein starkes Gegenbild zur starren, unbeweglichen Fratze des Todes auf dem Schlachtfeld.

Mit dem zweiten Satz der Orchesterfassung, der *Forlane*, orientiert sich Ravel ganz und gar an Vorgängen außerhalb des Kriegsgeschehens: 1914 hatte Papst Pius X., aufgeschreckt durch das allmähliche Eindringen des Tango-Tanzes in den europäischen Kulturraum, als Alternative „una danza plena di grazia e di cortesia“ vorgeschlagen, nämlich die alte venezianische *Furlana*. Dahinter steckte die Absicht, das vermeintliche sittliche Gefährdungspotenzial des Tangos zu bekämpfen. Ravel nahm den oberhirtlichen Impuls auf – teils der damals in katholischem Gehorsam einsetzenden Barocktanz-Welle folgend, teils mit ironischer Distanz – und fügte in das „Tombeau“ *seine* Forlane ein, als rondoartige strenge Form mit einem mehrmals wiederkehrenden Refrain (geprägt von einer aufsteigenden punktierten Dreiklangsbewegung e-g-h-dis) und vier Couplets.

Das folgende *Menuet* ist in seinem ersten Teil ein wunderbar fließendes Oboenlied. Das Trio, eine ruhige, fast choralartige Musette, zeigt den Komponisten auf der Höhe seiner Instrumentationskunst: Zunächst intonieren tiefe Flöte, zwei Klarinetten und Fagott die Melodielinie über fünffach (!) geteilten tiefen Streichern, dann übernehmen die zwei Klarinetten zusammen mit gedämpftem Horn und Trompete. Eine Steigerung hinein ins ganze Orchester bildet den Höhepunkt, bevor Klarinetten, Horn und Trompete zurück zur Ruhe des Anfangs finden. Die Wiederholung der Oboenmelodie, leicht verändert und auf mehrere Instrumente verteilt, schließt die dreiteilige Menuettform ab.

Dreiteilig ist auch das abschließende *Rigaudon* im 2/4-Takt. Eine kraftvolle Eingangs-, später dann Übergangs- und Abschlussgeste eröffnet den ersten Abschnitt, der in raschen Achtel-Rhythmen, von virtuosen Sechzehnteln überkleidet, hastig und gleichzeitig mit sturer Konsequenz vorwärtsgeht. „Moins vif“ erklingt als Zwischenteil ein Holzbläsergesang, in dem eingangs erneut die Oboe dominiert, dann aber von Englischhorn, Flöte und Klarinette abgelöst wird. Die Wiederholung des ersten Teils beschließt den Satz und das gesamte Werk.

Die bisherige Beschreibung weist Ravels *Tombeau* als farbenreiches, impressionistisch gewirktes, aber außermusikalische Bedeutung eher aussparendes Spiel mit Tönen aus. Dieser Eindruck verfestigt sich, wenn man die Berufung auf Francois Couperin im Titel des Stücks ernstnimmt. In der Tat hat der große französische Barockmeister viele direkte oder indirekte Impulse für die Komposition gegeben – etwa mit seinen *Pieces de Clavecin* für den Rhythmus des *Rigaudons* oder für die Sechzehntelbewegung des Eingangssatzes.

Am deutlichsten tritt sein Einfluss jedoch in der *Forlane* hervor: Das gesamte Stück folgt – in der rhythmischen Prägung, in mancher melodischen Wendung, besonders aber im formalen Aufbau – einem Tanz aus dem *Huitieme Concert Royal*, den Couperin für den Hof Ludwigs XIV. geschrieben und den Ra-



Ravel als Soldat, 1916

vel schon 1914 für Klavier bearbeitet hat. Wieder einmal vertraute sich Ravel also in seinem Schaffen dem Zauberkreis fremder Ästhetik an, komponierte „à la maniere de ...“ – wie schon in seinen spanischen Stücken oder in seinen Orchestrierungen.

Und das *Tombeau* als Bedeutung tragendes Zeichen? Als Kriegerdenkmal für die gefallenen Freunde, für die Leutnants Jacques Charlot, Gabriel Deluc und die Brüder Gaudin, die 1914 an ihrem ersten Tag an der Westfront von ein und derselben Granate zerrissen wurden? Die Musikwissenschaft ist sich recht uneinig darüber, wie denn die Diskrepanz zwischen dem Weltkriegsbezug der Widmungen und dem Charakter der Stücke aufzulösen sei. Welche Brücke kann vom Totentanz des Krieges zu den leichten, farbenfrohen Klavier- oder Orchester-Tänzen geschlagen werden? Wollte Ravel „sinngemäß die Lebensfreude der jung Gefallenen in Töne“ set-



Gabriel Deluc: La Danse dans le bois sacré (Musée Bonnat-Helleu, Bayonne)

zen (Christoph Flamm)? Liegt die Erklärung in einer „Ästhetik der Stellvertretung“, die den Komponisten veranlasste, „seine dunkelsten Empfindungen in Formen (zu gießen), die einmal der Geselligkeit und der Erotik gedient haben“ (Hans Heinz Stuckenschmidt)? Oder ging es ihm um „objektivierte Trauer“ (Dietmar Holland), also um ein tiefes (Mit-)Gefühl, das aber „auf dem Umweg über höfisch entrückte Formmodelle“ (Klaus Schweizer) von jeglicher äußeren Sentimentalität radikal befreit war?

Ein weiterer Verständnis-Versuch sei vorsichtig angefügt: Vielleicht zielte Ravel mit seinen musikalischen Bildern auf den Charakter des jeweiligen Widmungsträgers, auf sein So-Sein im Leben und im Wirken? Wenn man etwa die Werke des 1916 gefallenen Malers Gabriel Deluc (des Widmungsträgers der *Forlane*) betrachtet, und exemplarisch sein Gemälde „La Danse dans le bois sacré“ von 1910, so findet man die punktierte Dreiachtel-Bewegung des Forlane-Refrains unschwer in der Tänzerin des Mittelgrunds wieder, und man kann sich leicht vorstellen, dass die Figuren des Hintergrunds der Reihe nach auf den Plan treten, um die Klänge der Couplets in anmutige Bewegung zu überführen. Aus dem öden, in Floskeln falsches Heldentum formulierenden Kriegerdenkmal, wie es auf jedem französischen (und deutschen) Dorfplatz zu finden ist, wäre demnach ein wahres, individuelles Leben bewahrendes Mahnmal an den Freund und seine Kunst geworden.

Gerhard Luber

Spektakulär unspektakulär

Zu Mozarts *Flötenkonzert Nr. 2* in D-Dur KV 314

Neben den beiden anderen Werken des Konzertprogramms dieses Semesters, der äußerst bekannten und beliebten vierten Schumann-Sinfonie und dem weniger häufig gespielten, programmatisch dichten *Le Tombeau de Couperin* von Ravel, fällt es schwer, dem Mozartschen *Flötenkonzert* das Augenmerk beizumessen, das es doch zweifellos verdient. Unbestritten ist es ein frohlockendes, virtuosos und meisterhaft angelegtes Werk, das die Hörenden und Spielenden bisweilen selig lächeln, bisweilen verschmitzt zwinkern lässt. Man wird zufrieden sagen können: Ein echter Mozart – einfach schön!

In einer solchen kurzen Einführung sollte man nun versuchen, Besonderheiten oder kleine Anekdoten der Entstehungsgeschichte, Schmankerl in der Komposition oder Spezifisches in der Instrumentierung herauszuarbeiten, um den Hörgenuss noch zu intensivieren. Beim zweiten Flötenkonzert in D-Dur von Wolfgang Amadeus Mozart, KV 314, ist die Ausbeute auf der Suche nach Derartigem jedoch eher gering. So handelt es sich vermutlich um eine Auftragskomposition aus den Jahren 1777/78, in welchen Mozart mit seinen Eltern und seiner Schwester zeitweise noch in Salzburg, später in Mannheim weilte. Sein Vater versuchte händierend, mit den Werken und Künsten seines Sohnes die laufenden Kosten zu bedienen – und scheiterte nicht selten an dem losen Mundwerk des Wunderkindes gegenüber der höfischen Obrigkeit.

So kam es recht gelegen, dass der holländische Arzt und Flötist Ferdinand Dejean, an mancher Stelle als „Dilettant“ bezeichnet, Mozart mit der Komposition von einigen Flötenquartetten und drei Flötenkonzerten beauftragte. Mozart schrieb dezidiert für ihn jedoch wohl nur eines: das erste Flötenkonzert in G-Dur, KV 313. Das unsere, zweite, entstand womöglich aus Zeitnot und wohl auch auf Grund einer gewissen, in Briefen beschriebenen Abneigung zur Flöte, durch die Umarbeitung eines bereits 1777 für den Oboenvirtuosen Giuseppe Ferlendis geschriebenen Konzerts in C-Dur.

Auch die Anlage des dreisätzigen Werkes ist im eigentlichen Sinne nicht aufsehenerregend: Auf einen tänzerischen Eröffnungssatz „Allegro aperto“ (aperto, ital. offen), folgt ein langsamer zweiter Satz im „Adagio ma non troppo“. Bei dem dritten Satz handelt es sich, wie so häufig in Solokonzerten von Mozart, um ein beschwingtes Rondeau im 2/4-Takt. Wer genau hinhört und Bekanntes entdecken will, darf sich freuen, denn in einigen Passagen erklingen wohlbekannte Motive und Paraphrasen: Der Rhythmus der Exposition des ersten Satzes erinnert an das Kopffthema seines dritten Violinkonzerts in G-Dur, Teile des Ritornell-Themas im Rondeau sollten sich in der Arie der Blonde „Welche Wonne, welche Lust“ im zweiten Akt der „Entführung aus dem Serail“ wenige Jahre später wiederfinden.



Unbekannter Maler:
Wolfgang Amadeus Mozart (1777)

Ein Wort noch zur Besetzung, denn diese ist in den Bläserstimmen eher schmal: So werden zwei Oboen und zwei Hörner lediglich durch ein Fagott unterstützt. Auch die Streicher spielen in dezimierter Besetzung. Die Flöte hat so jegliche Entfaltungsmöglichkeit als solistisches Instrument und kann spielerisch über dem Klang des Kammerorchesters schweben, tänzeln und singen.

Mit Stefan Albers dürfen wir uns nicht nur an einem versierten Flötisten erfreuen, sondern auch auf einen Mozartkenner und -liebhaber, der im Zusammenspiel mit den Musizierenden des Con Brio immer wieder besondere Momente des Hinhörens hervorzaubert. Er verwandelt eine spektakulär unspektakuläre Werkgeschichte in ein besonderes Hörerlebnis, das sich keineswegs zwischen den beiden anderen Stücken des Abends verstecken wird: Betörend, jubelnd, voller Lebensfreude.

Katharina Leniger

Der lange Weg zur Vierten

Zu Robert Schumanns Sinfonie Nr. 4 in d-moll op. 120

Schon 1832, als eine Lähmung seiner rechten Hand die Pläne einer Pianistenkarriere endgültig zunichte gemacht hatte, startete Schumann einen ersten Gehversuch als Sinfoniker: Von der heute sogenannte „Zwickauer Sinfonie“ liegen jedoch nur die ersten beiden Sätze vor, Scherzo und Finale gelangten nicht über das Skizzenstadium hinaus. Mehrere erfolglose Aufführungen des Kopfsatzes ließen Schumann wohl erkennen, dass ihm das nötige kompositorische Handwerk für die Gestaltung einer eigenständigen, anspruchsvollen nachbeethovenischen Sinfonie noch nicht zur Verfügung stand. Zur Initialzündung geriet dann 1839 die Entdeckung von Schuberts *Großer C-Dur-Sinfonie*: Hier sah Schumann einen Typus genuin „romantischer“ Sinfonik in Unabhängigkeit von Beethoven entwickelt, der ihn animierte, „nun auch bald an die Symphonie zu gehen“. 1841 wurde für den Komponisten dann geradezu zum „Sinfonienjahr“: Januar/Februar entstand die *Erste Sinfonie B-Dur op. 38*, April/Mai *Ouvertüre, Scherzo und Finale* (bei diesem eher locker gefügten Werk war sich Schumann nicht sicher bezüglich der Gattungszugehörigkeit, er bezeichnete es sowohl als „Suite“, „Symphonette“, aber auch als „2te Sinfonie“).

Am 31. Mai 1841 berichtet Clara Schumann in ihrem Tagebuch von der erneuten Arbeit ihres Gatten an einer Sinfonie: „Roberts Geist ist gegenwärtig in größter Tätigkeit; er hat gestern eine Symphonie wieder begonnen, welche aus einem Satze bestehen, jedoch Adagio und Finale enthalten soll. Noch hört ich nichts davon, doch sehe ich aus Roberts Treiben, und höre manchmal das D-moll wild aus der Ferne her tönen, daß ich schon im Voraus weiß, es ist wieder ein Werk aus tiefster Seele geschaffen“. Schumann schien sich in einem wahren Schaffensrausch zu befinden, die Skizzierung der Sinfonie schritt zügig voran und war schon am 7. Juni abgeschlossen. Größere Mühe machte ihm dann allerdings die Instrumentation, die erst am 9. September abgeschlossen werden konnte. In diesem Zusammenhang ist interessant zu erwähnen, dass gerade Schumanns Orchestration oft als ungeschickt kritisiert wurde und seine Sinfonien häufig mit Instrumentationsretuschen (etwa von Gustav Mahler) aufgeführt wurden. Schon Edvard Grieg vermutete allerdings den

Hauptgrund für das Negativurteil darin, dass unpassenderweise das Klangideal Richard Wagners als Vergleichsmaßstab herangezogen wurde. Nicht erst die historisch informierte Aufführungspraxis, sondern schon Dirigenten wie Rafael Kubelik, Wolfgang Sawallisch oder Günter Wand haben gezeigt, dass man Schumanns Orchestersprache bei sorgfältiger Arbeit durchaus zum Klingen bringen kann.

Die Uraufführung der neuen Sinfonie zusammen mit *Ouvertüre, Scherzo und Finale* am 6. Dezember 1841 im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung des Gewandhaus-Konzertmeisters Ferdinand David war von eher mäßigem Erfolg gekrönt, wie Schumann selbst in einem Brief vom 8. Januar 1842 berichtet: „Die beiden Orchesterwerke, eine zweite Symphonie und eine Ouvertüre, Scherzo und Finale, die in unserem letzten Concert aufgeführt wurden, haben den großen Beifall nicht gehabt, wie die erste. Es war eigentlich zu viel auf einmal – glaub' ich – und dann fehlte Mendelssohn als Dirigent.“ Tatsächlich schien die orchestrale Ausführung, wenn man einem Tagebucheintrag Clara Schumanns Glauben schenken darf, nicht von der in Leipzig gewohnten Qualität gewesen zu sein. Der gewichtigste Grund für den eher mäßigen Erfolg dürfte jedoch in dem von Schumann konstatierten „zu viel auf einmal“ begründet sein: In dem Konzert traten noch als Hauptattraktion Clara Schumann und vor allem Franz Liszt auf, gegenüber dem gemeinsamen Auftritt einer Tastenlöwin und eines Tastenlöwen solchen Kalibers hatte Schumanns Orchestermusik sicherlich einen schweren Stand.

In den Jahren 1843/44 scheiterte Schumanns Versuch, seine so bezeichnete „2te Sinfonie in D moll Op. 50“ drucken zu lassen, und das Werk verschwand nun für mehrere Jahre in der Versenkung. Erst im Dezember 1851 beschäftigte sich der Komponist, inzwischen Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf, wieder mit dem Werk, wohl beflügelt durch den Erfolg seiner *Rheinischen Sinfonie*. Schumann verfasste eine komplett neue Partitur und betitelte diese zunächst als „Symphonistische Phantasie für grosses Orchester. Skizzirt im J. 1841. Neu instrumentirt 1851“. Ab-

gesehen davon, dass im Jahr 1841 eine abgeschlossene Sinfonie vorlag und keine bloße Skizze, geht die Neufassung über eine reine Neuinstrumentierung hinaus. Allerdings hat Schumann die Instrumentierung entscheidend abgeändert: Verwendete er in der ursprünglichen Fassung noch ausschließlich die ventillosen Hörner und Trompeten, so verlangt er nun (wie schon zuvor in der *Rheinischen Sinfonie*) für das erste Hornpaar und die Trompeten die sich immer mehr in den Orchestern durchsetzenden Ventilinstrumente. Insgesamt ist die Neuinstrumentierung durch vielfache Stimmverdoppelungen gekennzeichnet und gibt der Sinfonie ein gewichtigeres Erscheinungsbild gegenüber der Erstfassung. Ach die Verlangsamung der

Tempovorschriften und die Wiederholung der Exposition in Kopfsatz und Finale geben der Sinfonie nun mehr Gewicht und eine längere Spieldauer gegenüber der lichtereren, schlanke- ren Erstfassung.

Daneben veränderte Schumann aber auch manches an der kompositorischen Substanz: Im Kopfsatz wird die Überleitung zum schnellen Hauptteil neu gestaltet und spielt schon auf dessen Hauptmotiv an, die Überleitung zum Finale wird verlängert, das Finalthema melodisch verändert und um ebenjenes Hauptmotiv aus dem Kopfsatz erweitert, daneben gibt es noch einige weitere kleinere Veränderungen des motivischen Gefüges.

Am 3. März 1853 fand im Allgemeinen Musikverein in Düsseldorf unter Schumanns eigener Leitung die erfolgreiche Erstaufführung dieser



Clara Schumann (Autotypie von F. S. Hanfstaengl)

Neufassung statt, nun wieder als „Symphonie“ statt als „Symphonistische Phantasie“ betitelt. Gewidmet wurde diese Fassung ursprünglich dem befreundeten Geiger Joseph Joachim, bei der Drucklegung als *Sinfonie Nr. 4* mit der neuen Opuszahl 120 strich Schumann diese Widmung jedoch wieder.

Die von Schumann zwischenzeitlich erwogene Bezeichnung als „Symphonistische Phantasie“ ist wohl in der originellen Formanlage seiner *Vierten Sinfonie* begründet: Die vier gewohnten Sätze des Sinfoniezyklus (Kopfsatz mit langsamer Einleitung, langsamer Satz, Scherzo, Finale) sind zwar eindeutig erkennbar, gehen jedoch pausenlos ineinander über, die ersten drei Sätze sind jeweils in sich formal unabgeschlossen. Die sinfonische Einheit wird erreicht durch die Übernahme von thematischem Material in den jeweiligen Folgesätzen: So kehrt in der *Romanze* das Thema der langsamen Einleitung des Kopfsatzes wieder, das Trio des Scherzos nimmt auf den Mittelteil der Romanze Bezug. Die Überleitung zum *Finale* und das Finale selbst verarbeiten sowohl ein punktiertes marschartiges Motiv aus dem Mittelteil des Kopfsatzes als auch dessen Hauptthema, der Schlusssatz fungiert so auch als die – an regulärer Stelle ausgebliebene – Reprise des Eröffnungssatzes.

Schumann sah einen erzählenden, „novellistischen“ Charakter als ein Hauptziel seiner Konzeption einer romantischen Sinfonie (und lobte diesen Grundzug schon an Schuberts *Großer C-Dur-Sinfonie*). Der erzählende Duktus tritt am auffälligsten natürlich im langsamen Satz zutage. Schumann ließ sich hier von spanischen Romanzen inspirieren und wollte ursprünglich das entsprechende Kolorit sogar durch den Einsatz einer Gitarre verstärken, verwarf diese Idee jedoch schon im Lauf der Arbeit



Robert Schumann (Stahlstich nach Adolph Menzel)



an der Erstfassung wieder (erst mehr als 60 Jahre später sollte dann Gustav Mahler in der zweiten Nachtmusik seiner *Siebten Sinfonie* tatsächlich eine Gitarre in den Orchestersatz integrieren). Doch vor allem in Ihrer „Einsätzigkeit in der Viersätzigkeit“ zeigt sich der novellistische Zug, das Werk erscheint wie eine ununterbrochene sinfonische Erzählung (allerdings ohne konkretes Programm). In ihrer besonderen formalen Anlage dürfte Schumanns *Vierte Sinfonie* durchaus Franz Liszt (der ja bei der Uraufführung der Erstfassung 1841 zugegen war) bei der einsätzigen Anlage seiner *Klaviersonate in h-Moll* beeinflusst haben, die Sonate ist auch Robert Schumann gewidmet. Die Anlage von Carl Nielsens zwischen 1914 und 1916 entstandenen *Vierten Sinfonie* „Das Unauslöschliche“, in der ebenfalls alle Sätze pausenlos ineinander übergehen und die ersten drei Sätze formal unabgeschlossen bleiben, sowie die einsätzliche Konzeption von Jean Sibelius' 1924 uraufgeführter *Siebter* könnten ebenso von Schumanns *Vierter Sinfonie* inspiriert sein. Sibelius bezeichnete seine Sinfonie sogar – dies eine kleine Parallele zu Schumann – ursprünglich als „Phantasia Sinfonica“.

Thomas Müller

Robert Schumann

Musikalische Haus- und Lebensregeln

- » Die Bildung des Gehörs ist das Wichtigste. Bemühe dich frühzeitig, Tonart und Ton zu erkennen. Die Glocke, die Fensterscheibe, der Kuckuck – forsche nach, welche Töne sie angeben.
- » Du sollst Tonleitern und andere Fingerübungen fleißig spielen. Es gibt aber viele Leute, die meinen damit Alles zu erreichen, die bis in ihr hohes Alter täglich viele Stunden mit mechanischem Üben hinbringen. Das ist ungefähr ebenso, als bemühe man sich täglich das ABC möglichst schnell und immer schneller auszusprechen. Wende die Zeit besser an.
- » Spiele im Takte! Das Spiel mancher Virtuosen ist wie der Gang eines Betrunkenen. Solche nimm dir nicht zum Muster.
- » Fürchte dich nicht vor den Worten: Theorie, Generalbass, Kontrapunkt etc.; sie kommen dir stets freundlich entgegen, wenn du dasselbe tust.
- » Du musst es so weit bringen, dass du eine Musik auf dem Papier verstehst.
- » Hast du dein musikalisches Tagewerk getan und fühlst dich ermüdet, so streng dich nicht zu weiterer Arbeit an. Besser rasten, als ohne Lust und Frische arbeiten.
- » Aller Passagenkram ändert sich mit der Zeit; nur, wo die Fertigkeit höheren Zwecken dient, hat sie Wert.
- » Was heißt denn aber musikalisch sein? Du bist es nicht, wenn du, die Augen ängstlich auf die Noten gerichtet, dein Stück mühsam zu Ende spielst; du bist es nicht, wenn du (es wendet dir Jemand etwa zwei Seiten auf einmal um) stecken bleibst und nicht fort kannst. Du bist es aber, wenn du bei einem neuen Stück das, was kommt, ohngefähr ahnest, bei einem dir bekannten auswendig weißt, – mit einem Worte, wenn du Musik nicht allein in den Fingern, sondern auch im Kopf und Herzen hast.

Gefunden bei *trierer orgelpunkt*

Der Solist



Stefan Albers studierte in Karlsruhe in der Klasse von Prof. Renate Greiss-Armin. Schon während der Studienzeit wirkte er in diversen Auswahlorchestern mit, so etwa beim Schleswig-Holstein Musikfestival. Er war Akademist am Opernhaus Zürich und Mitglied des Gustav-Mahler-Jugendorchesters.

Kammermusikerfahrung sammelte Stefan Albers als Stipendiat der Stiftung Villa Musica, der er von 2002 bis 2006 angehörte. Er arbeitete dort mit namhaften Dozenten wie Auréle Nicolet, Klaus Thunemann und Heinz Holliger zusammen. Außerdem besuchte er Meisterkurse bei Andrea Lieberknecht, Barthold Kuijken und Jeanne Baxtresser.

Seit 2006 ist Stefan Albers Solo-Flötist am Mainfranken-Theater Würzburg. Als Solist trat er bei den Bad Hersfelder Festspielen, dem Mozartfest Würzburg und bei Sinfoniekonzerten der Würzburger Philharmoniker in Erscheinung. Er ist regelmäßiger Gast als Solo-Flötist in Orchestern wie dem Museumsorchester Frankfurt, den Stuttgarter Philharmonikern, dem Staatstheater Nürnberg, den Nürnberger Sinfonikern oder den Theatern in Meiningen und Ulm. Als Lehrbeauftragter der Julius-Maximilians-Universität Würzburg unterrichtete Stefan Albers von 2006 bis 2018 Studenten der Musikpädagogik. Von 2018 bis 2020 betreute er gemeinsam mit Prof. Stephanie Winker die Flötenklasse an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main. Mit Beginn des Wintersemesters 2018/19 übernahm Stefan Albers zunächst die Professur-Vertretung an der Hochschule für Musik Würzburg. Zum Wintersemester 2019/20 wurde er zum Professor an die Musikhochschule Würzburg berufen.

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.



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 Mozart und



Schumann ist das Con Brio gut vertraut. Neuland für das Con Brio ist die spannende Musik von Maurice Ravel. Das Orchester arbeitet mit namhaften Solisten zusammen, beispielsweise mit dem Klarinettenisten Martin Spangenberg, dem Bratscher Hermann Menninghaus 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

» **Erste Violine:** Reinhold Emmert (Konzertmeister), Anna Drexl, Helga Eisentraut, Andreas Ellwein, Eva Kiefer, Nataliya Kulchytska, Erdmute Kunstmann, Julia Link, Tassilo Müller-Graf, Eva Passas, Heike Rittner, Eva Sahr, Rolf Wagemann

» **Zweite Violine:** Silke Eder (Stimmführerin), Tobias Debold, Heike Fleischmann, Martin Heitmann, Ute Hellmann, Katja Kraus, Elisa Kunisch, Wolfgang Link, Miriam Messling, Martin Morgenstern, Gerhard Roß, Judith Sauer, Henrike Zellmann

» **Viola:** Katharina Leniger (Stimmführerin), Susanne Bauer-Rösch, Mechthild Binzenhöfer, Andrea Emmert, Maria Groß, Regine Heinz, Reinhold Loho, Barbara Moll, Ulrich Moll, Isabel Wemhöner, Johanna Wolpold

» **Violoncello:** Alexa Roth (Stimmführerin), Eve-Marie Borggrefe, Martin Camerer, Claudia Dunkelberg, Kristina Findling, Lorenz Fuchs, Stefan Kautzsch, Elisabeth Luber, Christoph Mansky, Johannes Oberle, Joachim Pflaum, Simon Schindler

» **Kontrabass:** Stefan Klose (Stimmführer), Juliane Erdinger, Wolfhelm Wegmann

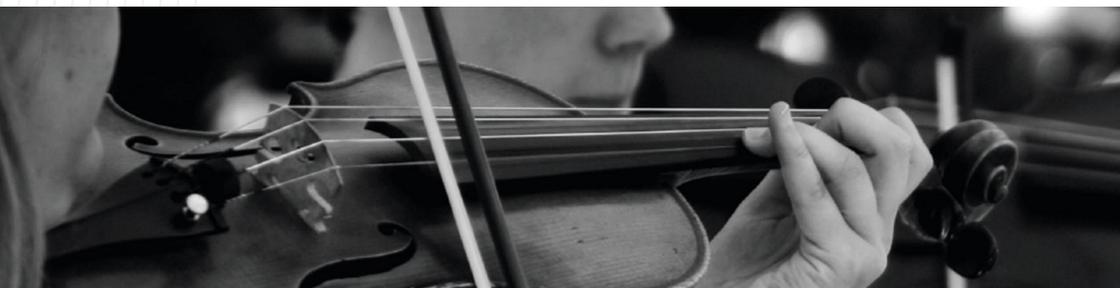
» **Flöte:** Almuth Feser, Katrin Brückmann » **Oboe:** Markus Erdinger, Christine Meesmann (Englischhorn) » **Klarinette:** Helmut Kennerknecht, Eva Huml, Axel Weihprecht

» **Fagott:** Friedemann Wolpold, Elena Häring » **Horn:** Martin Krebs, Markus Rothermel, Hans-Berthold Böll, Gerhard Luber » **Trompete:** Hans Molitor, Johann Wolpold

» **Posaune:** Urs Hecke, Andreas Hecke

» **Harfe:** Sophie Flandin

» **Pauken:** Dominik Lemmerich



Hansjörg Pfefferkorn †

Am 18. Juni 2022 ist unser langjähriges Orchestermitglied Hansjörg Pfefferkorn im Alter von 83 Jahren in Erlangen verstorben. Unser Beileid gilt seiner Frau Gretel und seinen Kindern.

In unserem Orchester gehörte Hansjörg zu den Musikern der ersten Stunde. Fast drei Jahrzehnte spielte er im Con Brio mit großem Können und tiefer Musikalität Fagott, mit besonderer Freude

widmete er sich dabei den Passagen für das Kontrafagott. Gerne wirkte er auch im Kammerorchester und im Bläserensemble des Con Brio mit. Hansjörgs großes Engagement für das Con Brio umfasste neben seinen künstlerischen auch organisatorische Tätigkeiten, etwa bei der Veranstaltung von Konzerten in seiner Heimatstadt. Er war im Bläsersatz des Con Brio mit seiner bescheiden-kompetenten Art ein allseits respektierter Musikerkollege, aber ebenso ein geschätzter, mit Zuneigung gewürdigter Mensch, der das Klima in der Gruppe durch sein bloßes Da-Sein hin zum Heiteren, Humorvollen und Unbeschwerten prägen konnte.

Lieber Freund, wir werden Dir stets ein ehrendes Gedenken bewahren. Ruhe nun sanft in einem Himmel voller Geigen – oder, noch besser, voller wunderbarer Holzbläsereien, bei den Klängen Deiner geliebten *Gran Partita* oder noch viel schöneren paradiesischen Weisen ...



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 Winterprogramm 2022/2023**
beginnen am 20. September 2022.
Kommen Sie und probieren Sie unverbindlich mit!
- » **Unser nächstes Konzert in Würzburg:**
18. Februar 2023 um 20 Uhr, Hochschule für Musik
- » **Voraussichtliches Programm:**
u.a. Anton Bruckner, Sinfonie Nr. 3

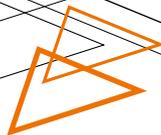
Weitere Informationen über uns finden Sie im Internet unter www.conbrio-wuerzburg.de oder bei Ulrich Moll, Johann-Herrmann-Straße 31, 97078 Würzburg (0931 281034)

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

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

