

con Brio

Gert Feser

Schumann

Manfred-Ouvertüre

Schumann

Konzert für Violoncello &
Orchester a-moll

Solistin: Milena Ivanova

Gershwin

Suite aus „Porgy and Bess“

Sommer 2024

Sinfoniekonzert

con Brio

Sinfonieorchester

Robert Schumann (1810 – 1856)

Ouvertüre zu “Manfred” (nach Lord Byron) op. 115

Robert Schumann (1810 – 1856)

Konzert für Violoncello und Orchester a-moll op. 129

Nicht zu schnell –

Langsam –

Sehr lebhaft

Pause

George Gershwin (1898 – 1937)

Porgy and Bess: A Symphonic Picture (Arr. Robert Russell Bennett)

Scene in Catfish Row –

Clara, Clara, Don't You Be Downhearted –

Opening Act 1 –

Summertime –

I Got Plenty O' Nuttin' –

Hurricane –

Bess, You is My Woman Now –

Oh, I Can't Sit Down –

There's a Boat Dat's Leavin' Soon for New York –

It Ain't Necessarily So –

Oh Lawd, I'm On My Way

Solistin: Milena Ivanova, Violoncello

Leitung: Gert Feser

Drama mit Musik

Zu Robert Schumanns *Manfred-Ouvertüre* op. 115

Die Werke Lord Byrons, Inbegriff der schwarzen Romantik, übten auf Musiker des 19. Jahrhunderts eine große Anziehungskraft aus. An erster Stelle muss hier Hector Berlioz genannt werden, vor allem mit seiner Programmsinfonie *Harold in Italien*. Byrons *Manfred* wurde sogar mehrmals zum Sujet eines musikalischen Werks: Ein Jahr vor Schumann verfasste der von Berlioz beeinflusste französische Komponist Louis Lacombe 1847 eine dramatische Sinfonie, der auch musikalisch bewanderte Philosoph Friedrich Nietzsche schrieb 1872 eine *Manfred-Meditation* für Klavier, 1886 schließlich folgte die *Manfred-Sinfonie* Peter Tschaikowskys (der übrigens ein großer Bewunderer von Schumanns *Manfred*-Musik war).

Schumann lernte Byrons „Dramatisches Gedicht“ bereits als junger Student kennen, so notierte er am 26. März 1829 in seinem Tagebuch: „Bettlectüre: Manfred v. Byron – schreckliche Nacht“. Im Jahr 1848 setzte er sich erneut mit dem Stoff auseinander, nun in der deutschen Übersetzung von Karl Adolf Suckow,

was schließlich zu der wie Byrons Werk als „Dramatisches Gedicht“ bezeichneten Vertonung führte. Schumann begann dabei am 5. August mit ersten Skizzen zur Ouvertüre und vollendete diese am 31. Oktober, danach arbeitete er bis zum 23. November an den übrigen Nummern seiner *Manfred*-Musik. 1851/52 unterzog er das Werk nochmals einer Revision, wohl im Hinblick auf eine Aufführung, die er sich wohl durch Franz Liszt erhoffte, wie er diesem in einem Brief vom 5. November

Ouvertüre zum Dramatischen Gedicht „Manfred“ op. 115

Entstehung:

Erste Lektüre der Dichtung von Lord Byron schon in den 1830er Jahren. Komposition des „Dramatischen Gedichts“ ab August 1848, Revision 1851.

Uraufführung:

Ouvertüre am 14. März 1851 im Gewandhaus zu Leipzig unter Robert Schumann; gesamtes Werk im Weimarer Hoftheater am 13. Juni 1852.

1851 mitteilte: „Wir haben gestern die Ouvertüre zu Manfred probiert, meine alte Liebe zur Dichtung ist dadurch wieder wach geworden. Wie schön, wenn wir das gewaltige Zeugnis höchster Dichterkraft den Menschen vorführen könnten! Sie gaben mir Hoffnung dazu; haben Sie einmal wieder darüber nachgedacht? ... Das Ganze müßte man dem Publikum nicht als Oper oder Singspiel oder Melodram, sondern als „dramatisches Gedicht mit Musik“ ankündigen – Es wäre etwas ganz Neues und Unerhörtes.“ Die separate Uraufführung der Ouvertüre fand dann am



Ford Madox Brown: Manfred im Gebirge (1842)

14. März 1852 unter Schumanns eigener Leitung im Leipziger Gewandhaus statt, am 13. Juni desselben Jahres erfüllte sich auch Schumanns im oben erwähnten Brief ausgesprochene Hoffnung, unter der Leitung Franz Liszts fand die szenische Uraufführung des gesamten „Dramatischen Gedichts“ statt.

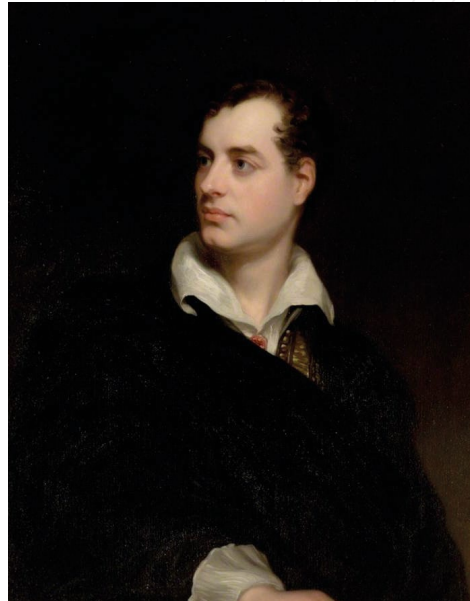
Während sich die komplette *Manfred*-Musik nicht im Repertoire durchsetzen konnte, gehört die von Schumann selbst in einem weiteren Brief an Liszt als eines seiner „kräftigsten Kinder“ bezeichnete Ouvertüre zu seinen populärsten Orchesterwerken, schon in einer Rezension der Uraufführung wurde sie als „ein Werk von edelstem Inhalt und schöner Form“ gewürdigt. Ungewöhnlich ist die formale Anlage der Ouvertüre, die langsame Einleitung kehrt

in variiert Form am Schluss des Werks wieder. Im Vergleich zur einige Jahre zuvor entstandenen zweiten *Sinfonie* ist eine instrumentatorische Neuerung bemerkenswert: Hatte Schumann in der Sinfonie noch für die ventillosen Naturhörner und Naturtrompeten geschrieben, so setzt er jetzt beim ersten Hörnerpaar und bei den Trompeten die neuen Ventilinstrumente ein. Für einige akkordische

Stellen verwendet Schumann in diesem Fall sogar drei Trompeten, vor allem vor der Rückkehr der langsamen Einleitung verstärken deren tiefliegenden Akkorde die düster-resignative Stimmung.

Insgesamt zeichnet Schumanns *Manfred-Ouvertüre* nicht den Verlauf des Dramas nach (wie manche Ouvertüren Beethovens), sondern bildet ein musikalisches Porträt der schuldbeladenen, an der Welt verzweifelnden und schließlich in Ablehnung religiösen Trostes an sich selbst zugrunde gehenden Hauptfigur – dies wurde schon in der erwähnten Rezension der Uraufführung klar erkannt. Schumann erreicht dies durch eine von Chromatik geprägte, zwischen Dur und Moll changierende Harmonik, was sich schon in der Tonartenvorzeichnung widerspiegelt. Nach dieser stünde die Ouvertüre eigentlich

in Es-Dur, tendiert jedoch immer wieder zu es-moll und endet schließlich auch in dieser Tonart. Es-Dur wird dann als Zieltonart erst im – abweichend von Byrons Vorlage – versöhnlichen Schlusschor der gesamten *Manfred*-Musik erreicht, in dem Schumann auf das „Requiem aeternam“ der lateinischen Totenmesse zurückgreift.



Thomas Phillips: Lord Byron (1813)

Thomas Müller

Wohlklang und Empfindung

Zu Robert Schumanns *Violoncello-Konzert op. 129*

1850 sollte sich für Schumann als ein gutes Jahr erweisen: Seine Bemühungen um eine Dirigentenstelle wurden endlich von Erfolg gekrönt, er wurde, vermittelt durch den befreundeten Ferdinand Hiller, zum Städtischen Musikdirektor in Düsseldorf ernannt, Familie Schumann übersiedelte von Dresden ins Rheinland. Bekannteste musikalische Frucht dieses Jahres wurde natürlich die *Rheinische Sinfonie*, Schumann setzte aber auch sein im Vorjahr angegangenes Projekt fort, Musik für im damaligen Musikleben solistisch wenig präsente Instrumente (Oboe, Klarinette, Horn und Violoncello) zu schaffen. Für Violoncello und Klavier waren 1849 schon die *Fünf Stücke im Volkston* op. 102 sowie eine Alternativfassung des eigentlich für Horn und Klavier geschriebenen *Adagio und Allegro* op. 70 entstanden, nun ließ

Konzert für Violoncello und Orchester a-moll op. 129

Entstehung:

Binnen vierzehn Tagen im Oktober 1850 in Düsseldorf, nach ersten Gedanken 1849. Überarbeitungen 1851 und 1854.

Uraufführung:

Erste bekannte Aufführung am 23. April 1860 durch die Großherzogliche Hofkapelle Oldenburg unter Karl Franzen, Solist Ludwig Ebert.

Schumann ein von ihm zunächst als *Concertstück für Violoncell mit Begleitung des Orchesters* bezeichnetes Werk folgen. Schumann befand sich in einer schöpferischen Hochphase, die Arbeit ging im Oktober 1850 in kurzer Zeit vonstatten und das Werk wurde am 24. Oktober 1850, an

dem auch Schumanns Düsseldorfer Antrittskonzert stattfand, fertiggestellt. Seine Frau Clara äußerte sich regelrecht enthusiastisch über die neue Komposition: „Die Romantik, der Schwung, die Frische und der Humor, dabei die höchst interessante Verwebung zwischen Cello und Orchester, ist wirklich ganz hinreißend, und dann, von welchem Wohlklang und tiefer Empfindung sind alle die Gesangsstellen darin!“ Außerdem empfand Sie das *Concertstück* als „so recht im Cellocharakter geschrieben“.

Die Cellisten teilten dieses Urteil Clara Schumanns allerdings nicht: Emil Bockemühl, Widmungsträger des Konzerts, war zwar zuerst von dem Werk sehr angetan. Nach seinem Umzug nach Düsseldorf 1852 erlahmte Bockemühls Begeisterung freilich zusehends, er forderte nun von Schumann umfassende Änderungen (unter anderem einen komplett neuen Finalsatz). Schumann wiederum verweigerte sich diesen Änderungswünschen (mit einer klitzekleinen Ausnahme, über die noch zu sprechen sein wird). Bockemühl lehnte daraufhin seinerseits eine Aufführung des Konzerts ab und richtete später nur noch den Solopart anlässlich der Drucklegung ein – zu Schumanns Lebzeiten sollte das Konzert nicht aufgeführt werden.

Am 23. April 1860 fand schließlich im Oldenburg die Uraufführung des Konzerts mit dem dortigen Cellisten Ludwig Ebert statt. Doch auch Ebert hatte mit Widerständen zu kämpfen, der Oldenburger Hofkapellmeister August Pott hatte das Konzert als „widerwärtig, greulich und langweilig“

abgelehnt, die Premiere fand deshalb unter der Leitung des Konzertmeisters Karl Franzen statt. Auch der Versuch, das Konzert drucken zu lassen, gestaltete sich mühsam. Schumann pries es etwa mit folgenden Worten an: „Andererseits glaube ich, daß gerade, da so wenige Compositionen für dies schöne Instrument geschrieben werden, der Absatz ein den Wünschen entsprechender sein wird.“ Erst im dritten Anlauf sollte Schumann im Jahr 1853 beim Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel Erfolg haben. Im Februar 1854 erhielt Schumann das Werk nochmals zur Revisi-
on, der damals schon schwer angegriffene Komponist konnte diese glücklicherwei-



Adolph Menzel: Robert Schumann (1850)

se noch ausführen und die korrigierte Notenausgabe noch rechtzeitig vor seinem endgültigen geistigen Zusammenbruch am 27. Februar 1854 an den Verlag zurückschicken. Zu erwähnen bleibt noch, dass Schumann, eventuell inspiriert durch die Begegnung mit dem Geiger Joseph Joachim 1853, auch eine Violinfassung des Konzerts erarbeitete, die allerdings erst 1987 uraufgeführt und gedruckt wurde.

Dass sich Schumanns Cellokonzert nur langsam durchsetzen konnte, lässt sich durch mehrere seiner Eigenarten erklären: Da wäre zum einen der Verzicht auf rein äußerliche Virtuosität zu nennen, der wohl auch ein Grund für Bockemühls Ablehnung war. Dies führte dazu, dass Cellisten lange Zeit im Finalsatz eine zusätzliche, von Schumann nicht vorgesehene Solokadenz einfügten. Die technischen Schwierigkeiten von Schumanns Cellokonzert sind jedoch immens, nicht nur im kapriziösen Finale, sondern auch schon im Kopfsatz: Schumanns Tempobezeichnung lautet zwar „Nicht zu schnell“, ursprünglich schwebte ihm aber eine Metronomangabe von 144 Vierteln pro Minute vor – ein Tempo,



Düsseldorf zur Zeit Schumanns (Stahlstich von Hermann Emden)

von dem sich Bockemühl damals wahrscheinlich überfordert sah, zumindest forderte er eine drastische Temporeduzierung, diesem Wunsch kam Schumann allerdings nur sehr in Maßen mit einer Reduzierung auf 130 Viertel pro Minute entgegen. Selbst heutzutage wird diese immer noch sehr zügige Tempovorgabe von den Interpreten nicht eingehalten. Auch war der schnellen Popularisierung des Werks die schon von Clara Schumann hervorgehobene starke Integrierung des Soloparts

von dem sich Bockemühl damals wahrscheinlich überfordert sah, zumindest forderte er eine drastische Temporeduzierung, diesem Wunsch kam Schumann allerdings nur sehr in Maßen mit einer Reduzierung auf 130 Viertel pro Minute entgegen. Selbst heutzutage wird diese immer noch sehr zügige Tempovorgabe von den Interpreten nicht eingehalten. Auch war der schnellen Popularisierung des Werks die schon von Clara Schumann hervorgehobene starke Integrierung des Soloparts

ins Orchester nicht förderlich – diese geht so weit, dass Schumann im langsamen Mittelsatz dem Solocello noch ein zweites Cello aus dem Orchester als Partner hinzugesellt. Lange Zeit war das Cellokonzert auch vom Generalverdacht gegenüber Schumanns Spätwerk betroffen, dort wären schon die Vorzeichen seines geistigen Zusammenbruchs erkennbar, vor allem der etwas bizarre Humor des Finales scheint in dieser Hinsicht Probleme bereitet zu haben. Ein gewichtiger Grund für Verständnisschwierigkeiten dürfte auch die besondere formale Anlage von Schumanns Cellokonzert sein: Wegen seiner – anders als im traditionellen Solokonzert – pausenlos ineinander übergehenden Sätze hatte Schumann das Werk zunächst auch als *Concertstück* bezeichnet. Diese Tendenz zur zyklischen Verklammerung der einzelnen Sätze ist auch in Schumanns Sinfonien zu finden.

Das Werk beginnt mit Bläserakkorden, die nicht nur in abgewandelter Form im Verlauf des Stücks wiederkehren, sondern die auch die motivische Grundsubstanz des Werks bilden, so ist etwa das Hauptthema des Kopfsatzes eindeutig daraus hergeleitet (diese Verfahrensweise dürfte auch Johannes Brahms beeinflusst haben, wenn in dessen *dritter Sinfonie* die einleitende Akkordfolge und deren melodische Gestalt das Motto des gesamten Werks bildet, aus dem sich ein Großteil der Thematik ableitet). Auch für heutige Interpreten bleibt Schumanns Cellokonzert ein durchaus heikles Werk, vor allem, da über alle Leidenschaftlichkeit und technische Brillanz keinesfalls der im Prinzip verinnerlichte Tonfall durch allzu viel Pathos verfehlt werden darf. Der Cellist Alban Gerhardt hat dies mit folgenden Worten sehr schön beschrieben: „Das Schumann-Konzert kann man nicht angehen, um das Publikum zu beeindrucken, sondern man sollte es spielen, um es zu berühren. Sobald wir anfangen, beeindrucken zu wollen, funktioniert das Stück nicht.“

Thomas Müller

Die Charleston-Sinfonie

Zu Bennetts *Symphonic Picture* aus Gershwins Oper *Porgy and Bess*

Die alte Stadt Charleston, im US-Bundesstaat South Carolina malerisch zwischen den Mündungen von Ashley- und Cooper-River in den Atlantik gelegen, spielt bei der Geschichte der ethnischen Emanzipation in den USA eine zweifache Rolle: Mit dem Beschuss des im Hafen von Charleston gelegenen Forts Sumter durch die konföderierten Truppen begannen am 12. April 1861 die Kämpfe des Sezessionskrieges, an dessen Ende vier Jahre später die Abschaffung der Sklaverei und damit die immerhin rechtliche Aufwertung der schwarzen Amerikaner stehen sollte. Und in Sichtweite des Forts liegt in der Altstadt von Charleston die Church Street, in der es eine legendäre Häuserreihe gibt, die Cabbage Row – als „Catfish Row“ wurde sie zum literarischen Schauplatz des Romans *Porgy*, einer berühmten Erzählung

Porgy and Bess: A Symphonic Picture

Entstehung:

Gershwins Lektüre zum Roman von Edwin DuBose Heyward schon 1926. Komposition der Oper 1933-1935. *Symphonic Picture* arrangiert von Robert Russell Bennett 1942.

Uraufführung:

Oper: 10. Oktober 1935 im Alvin Theatre am New Yorker Broadway. *Symphonic Picture*: 31. März 1943, Pittsburgh Symphony Orchestra unter Fritz Reiner.

mit tiefem Verständnis für Schicksal und Würde der afroamerikanischen Bevölkerung.

Edwin DuBose Heyward (1885-1940), der Autor des Romans, lebte selbst in Charleston, nicht weit von der Cabbage Row entfernt. Nach mehrfacher Scheiterung in

Schule und Beruf verlegte er sich aufs Schreiben, und schon mit seinem ersten Versuch *Porgy* gelang ihm 1926 ein großer Erfolg. Das Personal seines Buches besteht fast ausschließlich aus schwarzen Bewohnern des Hafenviertels von Charleston, teils edlen, aber in prekären Verhältnissen lebenden, teils verbrecherischen, teils schuldlos abgestürzten Existenzen: Die schöne, aber drogensüchtige Bess flüchtet sich, nachdem ihr Beschützer Crown wegen eines im Streit verübten Mordes untergetaucht ist, zu dem gehbehinderten Porgy. Eine Liebesbeziehung

entwickelt sich und beide Verliebte richten sich aneinander auf, allerdings wird Bess unter dem Einfluss des Rauschgifthändlers Sporting Life rückfällig. Das Glück von *Porgy und Bess* ist brüchig, zudem taucht Crown wieder auf. Als der Verbrecher Bess mit sich nehmen will, wird er von Porgy getötet. Niemand traut allerdings dem freundlichen, stets auf Ausgleich bedachten Mann eine solche Tat zu, so dass Porgy nur als Zeuge vernommen werden soll. Dennoch flieht er vor der Polizei, und als er wiederkehrt, ist Bess mit Sporting Life nach New York weggegangen. Porgy bleibt allein zurück und sitzt „in an irony of morning sunlight“ verlassen in der Catfish Row.

Bald nach der positiven Aufnahme des Romans arbeiteten DuBose Heyward und seine Frau Dorothy die Erzählung in ein Theaterstück um, das schnell am Broadway erfolgreich war. So wurde George Gershwin auf die Geschichte von Porgy aufmerksam. Er verständigte sich mit DuBose Heyward, und es entstand in enger Zusammenarbeit mit dem Dichter sowie unter Mitarbeit von Gershwins Bruder Ira das Libretto zu der Oper *Porgy und Bess*, dem ersten Musiktheaterwerk mit afroamerikanischem Handlungs- und Empfindungshintergrund. Librettist und Komponist veränderten dabei die Erzählung leicht – so wurde beispielsweise eine Nebenhandlung um den Fischer Jake und seine Frau Clara mit stärkerem Gewicht versehen und am Ende der Oper bleibt Porgy nicht resigniert zurück, sondern macht sich nach New York auf, um seine geliebte Bess zu suchen.

Zur Komposition der Musik übersiedelte Gershwin 1933 für einige Zeit aus seiner Wohnung in Brooklyn auf eine kleine Insel bei Charleston, um sich der Atmosphäre der „Catfish Row“ anzunähern. Fast zwei Jahre dauerte die Arbeit an der umfangreichen Oper, in der – wie in einem Bühnenwerk von Richard Strauss oder Gia-



Cover der Buchausgabe
des Theaterstücks 1927

como Puccini – weite erzählerische Flächen von einzelnen liedhaften Elementen durchsetzt sind. Einige dieser „Songs“ wurden berühmt, verselbständigten sich als Jazz-Standards und tragen bis heute nicht unerheblich zum Ruhm des gesamten Werkes bei.

Nach einer mit Begeisterung aufgenommenen Vorpremiere in Boston und der weniger ruhmreichen Premiere am Broadway (10. Oktober 1935) errang die Oper freilich nicht den Erfolg, den Dichter und Komponist erwartet hatten. Deshalb ge-

staltete Gershwin aus mehreren Song-Highlights eine fünfteilige Orchestersuite, die 1936 vom Philadelphia Orchestra unter Alexander Smallens uraufgeführt wurde. Fünf Jahre nach Gershwins frühem Tod 1937 arrangierte ein enger Freund des Komponisten, Robert Russell Bennett, erneut ein Werk aus den bekanntesten Passagen der Oper, diesmal allerdings mit dem Ziel, ein zusammenhängendes instrumentales Stück zu formen – so entstand 1942 das *Symphonic Picture* aus *Porgy and Bess*, erstmals aufgeführt vom Pittsburgh Symphony Orchestra unter Fritz Reiner.



Arthur Kaufmann: George Gershwin (1936)

Bennetts Arrangement beginnt mit einer Szenerie in der Catfish Row: Nach einer elegischen Englischhorn-Melodie ertönt ein Trompetensignal, das wie der Zapfenstreich der Soldaten aus dem nahen Fort Sumter in die Stadt herüberzutönen scheint – das aber in der Oper das Werbelied einer Erdbeerverkäuferin

darstellt, nebst anschließendem Streit mit einem Krabbenhändler (im *Symphonic Picture* vom Solo-Saxophon mit markant verkaufsförderndem Schleifer vorgetragen). – Dann folgt, ganz außerhalb der eigentlichen Handlungsfolge, eine Szene aus dem dritten Akt der Oper: Die Frauen der Catfish Row erheben Klage über den Tod des Fischers Jake und wollen seine Frau trösten: „Clara, Clara, don't you be

downhearted“. Das Trostlied, zunächst in einfacher Quartgestalt von Horn, Celli und Geigen vorgetragen, mündet in einen Gospelgesang von großer Schlichtheit, den Bennett in den Trompetensatz des Orchesters legt: „Jesus is walking on the water, rise up an' follow Him home!“ Innerhalb des Medleys ist damit der feine, leise, zunächst kaum merkliche Übergang von der anfänglich in rein sinfonischem Duktus gehaltenen Tonsprache in die Sprache des Jazz bewerkstelligt: ein wunderbarer Kunstgriff des Arrangeurs. –

Im Anschluss daran schaltet Bennett den Anfang der Oper ein: Wilde Sechzehntel-Bewegungen umkleiden eine rhythmisierte, recht aggressive Figur im Blech,

auf die in scharfem Kontrast der erste berühmte „Song“ der Oper folgt: das Wiegenlied *Summertime*, das Clara ihrem Baby singt. – Nach kurzer Überleitung schließt sich das nächste Highlight an, *I Got Plenty Of Nuttin'*, ein unbesorgtes, lebensfrohes, dabei aber durchaus sozialkritisches Lied des Porgy, vorgetragen vom Banjo. – Die heitere Stimmung verfliegt frei-

lich abrupt, denn mit einem martialischen Hornsignal beginnt ein Zwischenspiel, das musikalisch den Hurrikan darstellt, in dem Claras Mann Jake gestorben ist. Das Orchester wütet wie verzweifelter Schostakowitsch, mit schwerem Blech und hämmerndem Schlagzeug. –

Gershwin war ein Schlagerkomponist – das lag in seiner Natur, in seiner Herkunft, in seinem Werdegang, in dem, was er konnte. Er kam sozusagen von der falschen Straßenseite her, stammte aus einem Vergnügungsviertel, war in einem Durcheinander von Singsang und Songs fast als musikalischer Analphabet aufgewachsen. Sein kurzes Leben war ein einziger hartnäckiger Versuch gewesen, auf die richtige Straßenseite zu gelangen, sowohl in musikalischer wie in gesellschaftlicher Hinsicht (...). Erst mit „Porgy and Bess“ kündigte sich ein kommender Meister an. Welchen Grad der Meisterschaft er erreicht hätte, hätte er länger gelebt – darüber können wir heute nur rätseln.

Leonard Bernstein



Charleston: Church Street (2024)

Nun setzt Bennett erneut einen Kontrast: Jetzt singen die Geigen das Liebesduett *Bess, You Is My Woman Now* in weit ausgreifender Kantilene – grandiose Filmmusik aus den Hollywood-Gefühlsküchen von Metro Goldwyn Meyer oder 20th Century Fox. – Schnelle Rhythmen leitet dann einen Chor aus dem zweiten Akt der

Oper ein: *Oh, I Can't Sit Down*. Es ist im Verlauf der Handlung die Stelle, an der Bess, noch unbedacht, den zwischenzeitlichen Weg zurück zu dem Verbrecher Crown zu gehen beginnt. – Daran schließt sich, nach wenigen Takten Überleitung, ein herrlicher Saxophonsatz. In der Oper liegt ihm die Textpassage *There's a Boat Dat's Leaving Soon for New York* zugrunde, mit welcher der Verführer Sporting Life die schwache Bess zum Weggang aus Charleston überreden will. – Sporting Life singt im Bühnenwerk auch die nächste, ebenfalls prominente Melodie des Medleys, den Song *It Ain't Necessarily So*, eine sarkastische Szene, in der den Leuten der Catfish Row die Verankerung im biblischen Glauben genommen werden soll und deren triolische Tonfolge den schmierigen Rauschgiftändler treffend charakterisiert. – Nach einer kurzen, aber prägnanten Wiederaufnahme der aggressiven Rhythmusfigur des Opernanfangs schließen nun sowohl das Medley Bennetts wie auch Gershwins Oper mit Porgys Lied: „Oh Lawd, I'm on my way, I'm on my way to a heavenly land, oh Lawd, it's a long, long way, but You'll be there to take my hand.“

Das alles ist sehr erhebende, oft ergreifende, manchmal erheiternde Musik. Sie will freilich nicht nur das Gefühl berühren, sondern auch sinfonisch in der formalen Gestalt sein – nicht umsonst nennt Bennett sein Arrangement *Symphonic Picture*.

Das Sinfonische zeigt sich etwa an der fast reprisenhaften Wiederaufnahme der Figur des Opernbegynns, aber auch an der motivischen Arbeit bei der Darstellung des Hurrikans, an dem großartigen Übergang vom klassisch Durchgebildeten zum Jazz und ganz besonders an der Instrumentation, die in ihrer spätromantischen Grundstruktur noch über Gershwins Orchesterbesetzung hinausgeht.

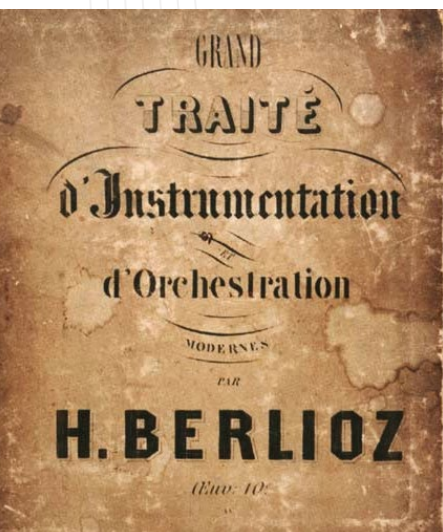
Richten wir den Blick abschließend noch einmal zurück auf die Hintergründe der Oper *Porgy and Bess*: Seit die Kanonenschüsse auf Fort Sumter 1861 den Anfang vom Ende der Sklaverei eingeläutet haben, hat sich auf dem ästhetischen Feld der musikalischen Sprache viel getan – schließlich sind die abendländische sogenannte „Ernste Musik“, der Jazz der Neuen Welt und viele weitere ethnisch begründete Klangimpulse längst äußerst fruchtbare und spannende Symbiosen eingegangen. Auf dem Feld der politisch-gesellschaftlichen Emanzipation der Schwarzen Menschen in Amerika freilich bleibt noch viel zu leisten, das zeigt sich nicht zuletzt in Porgys Charleston: Dort waren noch am 17. Juni 2015 nach dem Angriff eines hasserfüllten jungen weißen Mannes auf die African Methodist Episcopal Church der Stadt neun Todesopfer zu beklagen. It's a long, long way.

Gerhard Lubert

Ein seltener Gast

Zum Saxophon in der sinfonischen Musik

Im Sinfonieorchester ist das Saxophon ein eher seltener Gast. Das verwundert ein wenig, ist das Instrument doch bereits in den 1840er Jahren entwickelt worden, in der Zeit der ausgehenden Romantik also. Der Belgier Adolphe Sax, Erfinder und Namensgeber der aufregenden Neuerung, hatte in dem Patentantrag für sein Produkt ausdrücklich auf eine Erweiterung des bislang in der Sinfonik verfügbaren Klangspektrums abgezielt: Eine neue Farbe zwischen Oboe und Klarinette sollte gefunden, eine Brücke zwischen Holz- und Blech-Instrumenten gebaut werden, ein musikalisches Werkzeug sollte entstehen, das „im Charakter seiner Stimme den Streichinstrumenten nahekammt, aber mehr Kraft und Intensität als diese besitzt.“ Die berühmten Komponisten der zweiten Jahrhunderthälfte – Brahms, Bruckner, Dvořák, Smetana, auch Wagner – hätten die klanglichen Möglichkeiten des Saxophons also ohne weiteres nutzen können, gerade Wagner forschte mit seinen Horntuben ja selbst nach neuen Tönen.



Instrumentationslehre
von Hector Berlioz (1844)

Es fehlte anfangs auch gar nicht an Aufmerksamkeit aus dem Lager der sogenannten Ernsten Musik. Als Adolphe Sax auf Werbefeldzug für seine neue Erfindung ging, wurde er 1842 in Brüssel immerhin von Hector Berlioz empfangen. Der damals bereits berühmte Komponist, der seinerseits stets auf der Suche nach neuen Klängen war, rühmte das Bass-Saxophon, das ihm vorgeführt wurde, als „voll, weich, schwingend, von enormer Stärke“ und konstatierte in einem Zeitungsartikel begeistert: „Nach meiner Ansicht beruht der besondere Wert der Saxophone in der verschiedenartigen Schönheit ihres Ausdrucks: bald feierlich-ernst und ruhig, bald leidenschaftlich, dann träumerisch oder melancholisch, zuweilen zart wie der Hauch eines Echos, wie das unbestimmte, klagende Wehen des Windes in den Zweigen ...“

Trotz dieser Eloge und obwohl Berlioz in seiner 1844 erstmals erschienenen einflussreichen Instrumentationslehre mit warmen Worten auf die neue Erfindung hingewiesen hatte, zeigten sich die namhaften Tondichter der Zeit mäßig interessiert am Saxophon. In der Militärmusik allerdings setzte sich das Instrument aufgrund seiner Freilufttauglichkeit schnell durch – so durchschlagend, dass ab 1854 alle französischen Militärkapellen „saxiert“ (Hans-Jürgen Schaal) waren und allmählich auch die anderen europäischen Armeen Saxophonquartette in ihren Regimentsmusiken einführten.

Nach der Jahrhundertwende eröffnete sich ein neues Feld für das nun gar nicht mehr so neue Instrument: Verschiedene überseeische Quellen – amerikanische Militärkapellen, Bands aus New Orleans, viele Unterhaltungsmusiker – vereinigten sich zu einem neuen Strom und etablierten das Saxophon als zentrales Instrument des Jazz in all seinen Spielarten. In berühmten Swing-Orchestern wie dem von Glenn Miller dominierten die Saxophonsätze sogar das musikalische Geschehen. Mit der Entwicklung des Jazz hatte sich aber auch der Abstand des Saxophons vom sinfonischen Geschehen zementiert. Leonard Bernstein scheidet hierbei die musikalischen Sphären – und weist damit indirekt auch der Erfindung von Adolphe Sax ihren Platz zu: „Konzertmusik bringt immer eine Nebenbedeutung mit von Besonnenheit, geistigem Aufschwung und tödlichem Ernst, während Jazzmusik als Begriff für Entspannung, Improvisation – kurz, für Spaß gilt.“

Nun ist freilich die begeisterte Aufnahme des Instruments durch den Romantiker Berlioz in der „Konzertmusik“ nicht völlig ungehört verhallt, es gibt auch dort Saxophonklänge. Im Opern-Orchestergraben verwendet wohl Ambroise Thomas das Instrument zum ersten Mal (*Hamlet* 1868), später gibt es auf der Konzertbühne berühmte Saxophonpartien in den *Arlésienne*-Suiten von Georges Bizet (1872/1879) oder im Bolero von Maurice Ravel (1928). Ein seltsamer Sonderfall ist die *Sinfonia domestica* von Richard Strauss (1903), in der zwar ein Saxophonsatz notiert,



Glenn Miller Orchestra Wil Salden: Saxophonsatz

aber in der rauen Wirklichkeit des vollen Orchesters zur Unhörbarkeit verdammt ist. Anders als die genannten Tondichter, denen vor allem am Klang des neuen Instruments gelegen war, wollten Komponisten wie Darius Milhaud (*La Création du Monde* 1923) oder George Gershwin (*Porgy and Bess* 1935) mit dem Einsatz von Saxophonen die Sphären von Klassik und Jazz zu neuer Einheit verschmelzen.

Bleibt eine interessante Frage: Hatte etwa auch Robert Schumann, in den 1840er Jahren gerade auf der Höhe seines Schaffens, Kontakt zu der Erfindung von Adolphe Sax? Dass Schumann an der Entwicklung neuer Klänge und Klangkombinationen interessiert war, steht außer Frage. In seinen musiktheoretischen Schriften, die er je nach journalistischer Zielrichtung unter verschiedenen Pseudonymen veröffentlichte (u. a. „Florestan der Wilde, Eusebius der Milde“ – nach Jean Paul), wird dies immer wieder deutlich, so etwa bei seiner Besprechung von Berlioz' *Symphonie fantastique*. Und im Juli 1842 findet sich in der von Schumann herausgegebenen „Neuen Zeitschrift für Musik“ eine Miscelle des Franzosen, in der dieser den „ernsten und erhabenen Charakter“ des Saxophons rühmt. Von der Existenz des Instruments wusste Schumann also, Beachtung fand es freilich weder in seinen Werken noch in seinen Schriften.

Das hindert aber die heutigen Virtuosen des Instruments nicht daran, gerade Schumanns Musik ganz besonders reizvoll zu finden. Es gibt zahlreiche Bearbeitungen

seiner Werke für Saxophon oder Saxophonquartett, natürlich die *Träumerei* aus den *Kinderszenen* op. 15, aber auch das berühmte *Adagio und Allegro* für Horn und Klavier op. 70, die *Romanzen* für Oboe und Klavier op. 94 oder die *Fantasiestücke* für Klarinette und Klavier op. 73. Vielleicht hat dieser Reiz seinen tieferen Grund im komplizierten Wesen des Komponisten – jedenfalls vermutet dies der Japaner Taewook Ahn, einer der bekannten Saxophonisten unserer Tage: „Welches Instrument wäre in der Tat besser geeignet, die Schumannsche Dualität von Eusebius und Florestan zu repräsentieren, als das zweideutig klingende Saxophon?“

Gerhard Luber

Die Solistin



Milena Milatinova Ivanova wurde 1990 in Krefeld in einer Musikerfamilie geboren und ist in Würzburg aufgewachsen. Seit ihrem siebten Lebensjahr nahm sie Violin- und Harfenunterricht, seit 2004 Cellounterricht beim ehemaligen Solocellisten des Mainfranken-Theaters Würzburg János Török, bei dem sie an der Hochschule für Musik Würzburg im Juli 2012 ihr Diplom und 2015 ihren Master machte. Sie nahm an Meisterkursen bei berühmten Cellisten teil, etwa bei Bernard Greenhouse und David Geringas, und erhielt Unterricht von Grigory Zhislin, Orfeo Mandozzi u.a.

Milena Ivanova musiziert mit namhaften Persönlichkeiten wie (ihrem Bruder und Geiger) Dimitter Ivanov, Daniel Robert Graf, Paul Amrod, Viktor Åslund, Robert Witt, Sergio Drabkin (Rastrelli Quartett), Lukas Dreyer (quattrocelli) u.v.a.

Nach dem Studium folgten zahlreiche Gastverträge bei namhaften Orchestern wie dem Philharmonischen Staatsorchester Mainz, dem Philharmonischen Orchester des Landestheater Coburg, der Württembergische Kammerphilharmonie Heilbronn, dem Philharmonischen Orchester des Mainfranken Theaters Würzburg u.a. Dabei arbeitete sie mit Dirigentinnen und Dirigenten wie Joana Mallwitz, Jörg Widmann, Enrico Calessio, Michail W. Jurowski, Enrique Mazzola u.v.a. zusammen. Mit dem Pianisten Francisco Daniel Delgado García bereist sie als Duo Ivanova-Delgado die internationale Konzertbühne. Zurzeit spielt sie bei der Staatsphilharmonie Nürnberg und unterrichtet als Lehrkraft für Violoncello am Erlanger Musikinstitut e.V. Milena Ivanova ist Gründungsmitglied des Kulturvereins „KunstScheune Würzburg e.V.“

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 Berlioz, Wagner 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 Robert



Schumann ist das Con Brio gut vertraut, die Musik von George Gershwin hingegen ist für uns spannendes Neuland. 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

» Violine 1

Reinhold Emmert,
Konzertmeister
Helga Eisentraut
Andreas Ellwein
Hartmut Fleig
Susanne Hentschel
Nataliya Kulchytska
Erdmute Kunstmann
Julia Paul
Heike Rittner
Eva Sahr
Anna Wolff von
Gutenberg
Elena Zink

» Violine 2

Agnes Binzenhöfer,
Stimmführerin
Julia Bedenk
Tobias Debold
Heike Fleischmann
Ute Karneth
Eva Kiefer

Katja Kraus

Wolfgang Link
Angelika Martin
Gerhard Roß
Judith Sauer
Bettina Seekatz
Rolf Wagemann
Henrike Zellmann

» Viola

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

» Violoncello

Alexa Roth,
Stimmführerin
Eve-Marie Borggrefe
Martin Camerer
Claudia Dunkelberg
Kristina Findling
Lorenz Fuchs
Stefan Kautzsch
Christoph Mansky
Johannes Oberle
Joachim Pflaum
Simon Schindler

» Kontrabass

Stefan Klose,
Stimmführerin
Manuel Dörr
Juliane Erdinger
Laura Gispert
Wolfhelm Wegmann

» **Flöte**

Almuth Feser

Leonore Ringlein

Christina Mackenrodt
(Piccolo)

» **Oboe**

Markus Erdinger

Matthias Engel

Christine Meesmann
(Englischhorn)

» **Klarinette**

Helmut Kennerknecht

Eva Huml

Sabine Kleinhenz

Axel Weihprecht
(Bassklarinette)

» **Saxophon**

Anja Meiler

Yvonne Roth

Gerry Kunkel

» **Fagott**

Friedemann Wolpold

Sandra Warnecke

» **Horn**

Martin Krebs

Hans-Berthold Böll

Miriam Gieseke

Gerhard Luber

» **Trompete**

Hans Molitor

Vinzenz Wolpold

Samuel Weiher

» **Posaune**

Philipp Lohmeier

Georg Binzenhöfer

Andreas Hecke

» **Tuba**

Bernhard Hofmann

» **Harfe**

Elisabeth Conner

Sophie Flandin

» **Banjo**

Dennis Schütze

» **Pauken / Schlagzeug**

Dominik Lemmerich

Sophie Lemmerich

Simon Schellhorn

Konstantin Bien

Lust auf Musik?!

Lust auf Mitmachen?!

In unserem Orchester musizieren Menschen aus ganz unterschiedlichen Berufsgruppen zusammen und wir freuen uns jederzeit auf neue Mitmusiker.

Für die Proben treffen wir uns jeden Dienstagabend von 19.30 bis 22.00 Uhr im Pfarrzentrum St. Josef, Grombühl, Matterstockstr. 41. Zusätzlich geben wir an zwei Probensamstagen und einem Probenwochenende dem Konzertprogramm den letzten Schliff.

- » **Die Proben zum Winterprogramm 2024/2025**
beginnen am 24. September 2024.
Kommen Sie und probieren Sie unverbindlich mit!
- » **Unser nächstes Konzert in Würzburg:**
15. Februar 2025 um 19.30 Uhr, Hochschule für Musik
- » **Voraussichtliches Programm:**
Johannes Brahms, Klavierkonzert Nr. 2 (Solist: Alfredo Perl)
Sergej Prokofjew, Sinfonie Nr. 5

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

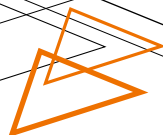
Mit freundlicher Unterstützung:



STADT
WÜRZBURG

icue-medien.de

INTERNET. PRINT. FOTOGRAFIE



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



Impressum

Herausgeber: Ensemble Con Brio Würzburg e.V.

Redaktion: Gerhard Luber

Gestaltung: icue medienproduktion GmbH & Co. KG

Textnachweis: Die Texte von Gerhard Luber und Thomas Müller sind Originalbeiträge für dieses Programmheft; die Infokästen sind aus einschlägigen Lexika zusammengestellt; das Zitat von Leonard Bernstein ist entnommen aus Leonard Bernstein: Erkenntnisse, Hamburg 1983, S. 221; die Texte zu Gert Feser und Milena Ivanova (nach Agentur-Angaben) stammen von Gerhard Luber.

Bildnachweis: Die Bilder zu Schumann sind gemeinfrei bei Wikipedia: Fotos von BBC, Julian Treuherz (Madox Brown), Your Paintings (Byron), Michael Sondermann (Schumann), Schumann-Portal (Düsseldorf). Das Bild des Porgy-Theaterstücks ist erschienen im Verlag Doubleday, Doran & Co; das Gemälde von Arthur Kaufmann stammt aus der National Portrait Gallery, Smithsonian Institution (Washington DC) und ist fotografiert von Mark Gule; das Bild „Catfish Row“ stammt von Larry Walkins. Das Berlioz -Bild ist gemeinfrei; den Glenn-Miller-Saxophonsatz hat Jochen Berger fotografiert. Die Künstlerfotos stammen von Claudia Brandao Alves Mecker (Milena Ivanova) und Hubert Pfingstl (Gert Feser), das Orchesterbild wurde aufgenommen von Mike Meyer.