

*con Brio*

Gert Feser

Haydn

Sinfonie „Le matin“

Berg

Violinkonzert

Solist: Dimitar Ivanov

Brahms

Sinfonie Nr.4

**Winter 2020**

**Sinfoniekonzert**

# con Brio

Sinfonieorchester

## Joseph Haydn (1732 – 1809)

### Sinfonie Nr. 6 in D-Dur „Le matin“

Adagio – Allegro

Adagio – Andante – Adagio

Menuetto – Trio

Finale: Allegro

## Alban Berg (1885 – 1935)

### Konzert für Violine und Orchester „Dem Andenken eines Engels“

Andante – Allegretto

Allegro, ma sempre rubato, frei wie eine Kadenz – Adagio

## Johannes Brahms (1833 – 1897)

### Sinfonie Nr. 4 in e-moll op. 98

Allegro non troppo

Andante moderato

Allegro giocoso – Poco meno presto – Tempo I

Allegro energico e passionato – Più Allegro

**Solist:** Dimiter Ivanov, Violine

**Leitung:** Gert Feser

# Für Frühaufsteher und Morgenmuffel

## Zu Joseph Haydns Sinfonie in D-Dur *Le Matin*

„Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert. Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so musste ich original werden.“

*Joseph Haydn an Georg August Griesinger*

Wüsste man es nicht besser (und sähe man gelinde über das kleine Wörtchen „Orchester“ hinweg), könnte man fast denken, Joseph Haydn, der hier an seinen Freund und Biographen Georg August Griesinger schreibt, sei Schneider oder Starfriseur gewesen. Fast kindlich ungeschützt bringt er nicht weniger zur Sprache als den von vielen Wissenschaftlern und Liebhabern gar mystifizierten künstlerischen Schaffensprozess. Konkret geht es ihm hier jedoch weder um Schnittmuster oder neueste Trends: Haydn versucht sich an einer Erklärung für die Herausbildung seines kompositorischen Stils in seinen Sinfonien. Angesichts seines ungeheuren Einflusses auf die weitere Entwicklung der Gattung der Sinfonie und seines Vorbildcharakters für ganze Komponistengenerationen als „Papa Haydn“ kommt man bei der Lektüre dieser grundehrlichen Zeilen nicht umhin, seine bescheidenen Worte mit einem Schmunzeln und leichten Kopfschütteln zu goutieren.

Dass sich Haydns erste Sinfonien in Form, Besetzung, Aufbau und demnach auch in Klang, Melodieführung und Gestaltung stark von den späten Londoner Werken unterscheiden, scheint angesichts seines gewaltigen Œuvres von wahrscheinlich 106 Sinfonien in fast vier Jahrzehnten kaum verwunderlich. Keiner Gattung widmete sich Haydn mit größerer Ausdauer und kontinuierlicherer Hingabe. Die am heutigen Tage gespielte erste der so genannten „Tagzeiten-Sinfonien“ (in der Zählung von Hoboken die Nummern 6 bis 8, wobei die Nummerierung nicht die chronologische Reihenfolge der Entstehung der Sinfonien widerspiegelt), die dem Morgen („Le matin“) gewidmete Sinfonie Haydns, zeugt von den Anfängen seines sinfonischen

Schaffens. Sie entstand vermutlich 1761, demselben Jahr, in dem er auch in die Anstellung am Fürstenhof Esterházy in Eisenstadt wechselte, zunächst als Vizekapellmeister für die höfischen Musikbelange, später auch als Erster Kapellmeister betraut mit den Zuständigkeiten im geistlichen Bereich. Drei Fürsten erlebte Joseph Haydn in den ungefähr drei Jahrzehnten seiner Anstellung; unter dem ersten, Fürst Paul Anton, konnte er zunächst weiter in Wien residieren und arbeiten. Durch dessen jähen Tod im Jahr 1762 zog die „Kapelle“ unter dem neuen Fürsten Nikolaus die meiste Zeit des Jahres ins Schloss Esterháza an den Neusiedler See – und damit in die von Haydn selbst beschriebene Abgeschiedenheit. Haydn arbeitete mit seinen Instrumentalisten unter idealen Bedingungen für kompositorische sinfonische Versuche und ließ sich dabei nicht nur vom theoretischen Schrifttum seiner Zeit kaum beeindrucken.

Obwohl er selbst seine Experimentierfreude und die kreativen Versuche zur Weiterentwicklung seines sinfonischen Stils anspricht, fehlt es, wie man vielleicht annehmen könnte, diesem frühen Werk keinesfalls an kompositorischer Originalität oder gar klanglicher Schönheit. Besonders an dieser und den beiden ihr beigegebenen Sinfonien „Le midi“ („Der Mittag“) und „Le soir“ („Der Abend“) treten prominent wechselnde Instrumentationen hervor, die die Gattung der *Sinfonia* mit der *Sinfonia concertante* kombinieren. Vom lateinischen Wort „concertare“ (wetteifern) abgeleitet zeigen sich die Charakteristika der letzteren Gattung im Gegenüber und Miteinander der solistischen Passagen u.a. von Flöte, Solovioline und Solovioloncello mit den anderen Orchesterstimmen und -gruppen in der viersätzigen Form einer Sinfonie. Joseph Haydn wusste in diesem äußerst reizvollen sinfonischen Kleinod geschickt, die virtuellen Fähigkeiten seiner Instrumentalisten in der fürstlichen Musikkapelle zur Geltung zu bringen. Vermutlich hatte sein Dienstherr Fürst Paul Anton Esterházy selbst die Idee zu den drei Sinfonien gehabt, die die Qualität seiner Musiker und seines Kapellmeisters in aristokratischen Kreisen in Wien unter Beweis stellen

sollten. Doch auch wenn Haydns kompositorischen Eigenheiten in seinen späteren Sinfonien von ihm gleichermaßen aufgegriffen, verworfen und abgewandelt wurden: Seine frühen Werke sind ein bleibendes und kunstvolles Zeugnis seiner kompositorischen Originalität und unermüdlichen Schaffensfreude. Bis ins hohe Alter behielt sich Haydn diese Neugier und die Lust an der Überraschung seines Publikums bei, sodass auch er selbst seine späten Werke nicht als Zielpunkt einer linearen Entwicklung betrachtet haben dürfte.

Einige kurze Bemerkungen seien noch zum Titel „Le matin“ angefügt. Dieser präsentiert sich bereits eindrucksvoll in der kurzen Adagio-Einleitung des ersten Satzes: Unisono in den Violinen beginnend, in den weiteren Instrumentengruppen aufbauend geht mit einem ausinstrumentierten Cres-

cendo in strahlendem D-Dur die Sonne auf. Auch der tänzerische Charakter und die überschwänglichen Soli der Randsätze sprudeln nur vor morgendlicher Tatkraft und Lebensfreude. Im zweiten Satz, einem von zwei Adagios gerahmten fließenden Andante, gelangen die Streichersoli in Violine und Violoncello zu ihrer vollen Entfaltung. Im Menuett werden dem Geschehen wieder solistische Bläser beige stellt. Ob und inwieweit das „Programm“, das der Titel vorzugeben scheint, tatsächlich in der Sinfonie zu erkennen ist, bleibt letztlich jedoch den jeweiligen Hörenden überlassen.



Ludwig Guttenbrunn: Joseph Haydn (um 1770)



So hätte das Esterházy-Schloss in Eisenstadt aussehen sollen, wenn dem Fürsten nicht das Geld ausgegangen wäre.  
(Gemälde von Albert Christoph Dies 1812)

Mehr als den Titel hat Haydn als Interpretationshilfe nicht gegeben. Vielleicht zeigt sich in dieser Zurückhaltung nur einmal mehr sein Genie – schließlich dürfte sich für jeden Menschen der Morgen etwas anders anhören. So sollten sowohl fröhliche Frühaufsteher als auch schweigsame Morgenmuffel mit den bezaubernden Klängen von „Le matin“ angenehm in den Tag finden.

*Katharina Leniger*

# Lulu und Manon

## Zu Alban Bergs Konzert für Violine und Orchester

Zu Beginn des Jahres 1935 war Alban Berg intensiv mit den Arbeiten an seiner Oper *Lulu* beschäftigt. Dem Werk lag ein Stoff zugrunde, der – ebenso wie bei seinem ersten großen Opernerfolg *Wozzeck* – in die Tiefen menschlicher Existenz und an die Ränder der bürgerlichen Gesellschaft führt. Für die subtilen Charakterzeichnungen, die das *Lulu*-Drama erforderte, hatte der Komponist eine Tonsprache entwickelt, zu der er einerseits das musikalische Material aus so verschiedenen (Klang-)Welten wie Kirche oder Volksfest herbeiholte und (ähnlich der Art Gustav Mahlers) zu ausdrucksstarken, Bedeutung tragenden Gebilden zusammensetzte. Andererseits jedoch ging er (wie sein Lehrer Arnold Schönberg) von Tonreihen aus, die ganz konsequent mit den vorhandenen zwölf Halbönen konstruiert waren. Freilich lockerte Berg die Strenge der Reihenbildung durch tonale Reminiszenzen, er versuchte, „den Bann der Zwölftontechnik zu brechen, indem er sie verzauberte“ (Theodor W. Adorno). Dass aber der Zauber, den Bergs Musik durch die Kombination von Empfindung und Konstruktion entfaltete, nicht bei allen seinen Zeitgenossen durchzudringen vermochte, liegt auf der Hand. „Das Orchester quiekt, wiehert, grunzt und rülpsst“, schrieb der einflussreiche Musikkritiker Paul Zschorlich schon 1925 zur *Wozzeck*-Uraufführung, und aus derselben Feder hieß es über die Berliner Aufführung erster konzertanter Stücke aus *Lulu* im November 1934: „Diese Kokain-Musik bedeutet uns eine Krankheit, und zwar eine unheilbare.“ Wie die damals bereits regierenden Nationalsozialisten mit unheilbaren Krankheiten umgingen, ist hinlänglich bekannt, und so verwundert es nicht, dass Berg im Deutschen Reich fortan nicht mehr aufgeführt werden durfte und dem Komponisten damit fast alle zum Überleben nötigen Einnahmequellen versiegten.

In dieser Situation trat der amerikanischen Geiger Louis Krasner auf den Plan. Er hatte eine *Wozzeck*-Aufführung gehört, war von der Neuartigkeit der Klänge begeistert und bat Berg nun, im Februar 1935, um ein Violinkonzert. Anfangs sträubte sich der Komponist, aber ein großzügig bemessenes Honorar überzeugte ihn schnell, und



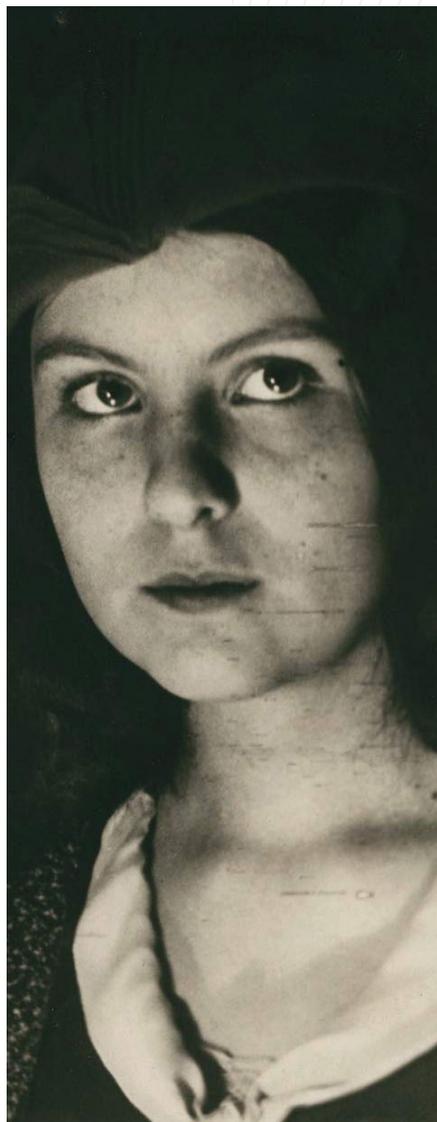
Alban Berg (Zeichnung von Emil Stumpff 1927)

bereits Ende März konnte er an Krasner „schon allerhand Vorarbeit“ melden. Zu dieser Vorarbeit gehörte wohl die Grundanlage des Werkes in zwei jeweils zweiteiligen Sätzen, ferner die Idee, so unterschiedliche Materialien wie einen Ländler und einen Choral einzubeziehen, und nicht zuletzt die sehr interessant konstruierte Tonreihe für das gesamte Konzert, die aus vier ineinander verschränkten Dreiklangfolgen auf der Basis der vier Geigensaiten (**g-b-d / d-fis-a / a-c-e / e-gis-h**) und einer Ganztonpassage (h-cis-dis-eis) besteht und somit die gestellte Aufgabe zum musikalischen Thema umformuliert. So recht ging die „Viechsarbeit an einem ganzen Violinkonzert“ (Berg an seine Schwester) allerdings zunächst nicht voran, und so ist es denkbar, dass ein tragisches Ereignis zum entscheidenden Anstoß für die Vollendung des Werkes wurde.

Am 22. April 1935 war nämlich Manon Gropius, die achtzehnjährige Tochter der mit der Familie Berg eng befreundeten Alma Mahler und des Bauhaus-Architekten Walter Gropius, nach langem Leiden an Kinderlähmung gestorben. Manon muss ein Mädchen von bezauberndem Äußeren und beeindruckendem Charakter gewesen sein und sich von der fiebrig-nervösen, erotisch aufgeladenen Atmosphäre im Hause Alma Mahlers als „Gegenstück zur Mutter“ (Oliver Hilmes) beträchtlich abgehoben haben – der Dirigent Bruno Walter nannte sie „engelhaft schön“, und der Dichter Elias Canetti schrieb von ihr: „Sie verbreitete Scheu mehr noch als Schönheit, eine Engels-Gazelle vom Himmel.“ Berg kannte und liebte Manon „von Anbeginn ihres Lebens an, als ob sie sein eigenes Kind sei“ (Alma Mahler), und so versprach er der

Mutter als Erinnerung an die geliebte Tochter eine „Partitur, die dem Andenken eines Engels geweiht sein wird“ – sein im Entstehen begriffenes Violinkonzert. Er begann jetzt, die schon vollzogenen Kompositionsschritte neu auszurichten: Der erste Satz wurde auf eine zweiteilige Charakterisierung Manons hin orientiert (zunächst ernst, dann unbeschwert), der zweite Satz auf die eingetretene Katastrophe von Krankheit, Leiden und Tod und auf eine endgültige Erlösung.

Tastend, noch eher die Bedingungen des Solo-Instruments auslotend beginnt das Konzert mit Quintenfiguren in Violine, Harfe und Bläsern. Schon bald aber, nach einer ruhigen Bassfigur, stellt die Sologeige in gleichmäßiger Aufwärtsbewegung die Tonreihe vor, die dem gesamten Werk zugrunde liegt. In mehrfacher Variation zieht die Reihe durch den Satz, ehe die Musik zu den Quinten des Anfangs zurückkehrt. Mit einer charmanten Wendung in den Klarinetten (gleich darauf von der Solovioline wiederholt) beginnt eine neue, eher heitere und recht wienerische Charakterisierungsfarbe. Ein energischer Teil (quasi Trio I) schließt sich in kraftvollen Streichergesten und scharfen Blechbläserfanfaren an. Dieser Teil wiederholt sich (die Streichergeste liegt diesmal in der Tuba!) nach einem kurzen Zwischenspiel (Meno mosso – Trio II) und mündet schließlich in eine erneute Wiener Dreiachtel-Welt, in der – erst leise im Horn, dann unverhohlener in der Sologeige – eine Kärntner Volksweise aufscheint. Das Lied war wohl schon Bestandteil der allerersten, vom Tod Manons noch nicht überschatteten Kompositionspläne Bergs



Manon Gropius (ca. 1934)

und bildete dort vielleicht einen – wenn auch sehr subtilen – Hinweis auf ein Ereignis aus der Jugend des Komponisten (er hatte im Alter von 17 Jahren mit einer Hausangestellten seiner Eltern ein Verhältnis, aus dem eine Tochter hervorging – eine Zeile in dem Kärntner Lied heißt: „A Vögale af'n Zweschpm-Bam hat mi aufgeweckt, sist hiart i verschlafn in der Miazale ihrn Bett“ und weist auf den Vornamen des Mädchens hin). Jetzt aber, nach Eintritt des entsetzlichen Todesereignisses, mutierte der volksmusikalische Einschub zu einem Klangeffekt mit ganz anderer Bedeutung: Er gehört nun dem jugendlichen Leben der (engelsgleichen, aber keinesfalls ungefährdeten) Manon an und deutet gleichzeitig auf den existenziellen Abgrund, von dessen Rand dieses Leben in den Tod stürzt. Berg erreichte diese Doppeldeutigkeit, indem er dem Ges-Dur des Hornzitats kurzzeitig ein Harfen-C-Dur unterlegte – damit schuf er eine harmonische Beziehung, die nicht nur aufgrund des bloßen Klangs schwere Vorahnungen provoziert, sondern auch aus einem Tritonus-Abstand besteht und damit den „Teufel in der Musik“ (eben den Tritonus) erscheinen lässt.

Der zweite Satz überfällt den Hörer mit Akkord-Türmungen, die der kindlichen Todes-Katastrophe (will man programmmusikalisch denken) ganz und gar entsprechen. Strenge Ordnung entsteht dann durch ein rhythmisches Motiv (zunächst piano in den Hörnern), das sich durch den ersten Teil des Satzes zieht und – nach einer virtuellen Geigen-Kadenz und der Reprise-Rückkehr des Katastrophen-Beginns – schließlich in den Höhepunkt des Abschnitts mündet. Nun wird der Eintritt des Erlösungs-Chorals eingeleitet: Schrittweise baut der Solist die Ganzton-Passage aus der Grundreihe auf, bevor er (Beginn des zweiten Satz-Teils) eine Choralmelodie aus Johann Sebastian Bachs Kantate BWV 60 *O Ewigkeit, du Donnerwort* zitiert. Die Melodie entspricht in ihren Anfangstönen genau dem Ganzton-Abschnitt der Zwölftonreihe – „zufälligerweise“, wie Berg überrascht seinem Lehrer Arnold Schönberg in einem Brief mitteilte – und sie ist bei Bach von einem Text unterlegt, der zu dem Leiden Manons besser kaum passen könnte: „Es ist genug! Herr, wenn es

Dir gefällt, so spanne mich doch aus! Mein Jesus kommt:  
Nun gute Nacht, o Welt! Ich fahr' ins Himmelshaus“ (Berg  
schreibt den Text in die Partitur!). Das Klarinettenquartett  
des Orchesters (eine überaus seltene Satz-Klangfarbe!)  
führt den Choral fort. Dabei mischt Berg die originale Har-  
monisierung des Thomaskantors mit Einsprengseln aus  
seiner Tonreihe und erzielt damit einen tiefgründigen Dop-  
peleffekt aus Schicksalsergebenheit und Aufbegehren. Mit  
Wiederaufnahmen und Variationen des Chorals (den Berg  
übrigens schon seit Beginn des ersten Satzes durch subtile  
B-A-C-H-Andeutungen weit verzweigt vorbereitet) fließt die  
Musik weiter, ehe die Sologeige mit einer als Umkehrung  
der Grundreihe angelegten Aufwärtspassage das hohe G  
erreicht und das Konzert mit einer kurzen Erinnerung an  
den tastenden Beginn des ersten Satzes endet.



Louis Krasner (ca. 1930)

Mitten in seiner Arbeit an der Oper *Lulu* – in einem künstlerisch-geistigen Kontext  
von schwerer Schuld und menschlicher Erniedrigung also – schrieb der Komponist  
sein Violinkonzert für ein Mädchen, das er selbst mit vielen seiner Zeitgenossen  
als Engel erfahren hatte. Ein größerer Gegensatz als derjenige zwischen Lulu und  
Manon lässt sich wahrlich kaum denken – und dennoch eint Bergs Musiksprache im  
Dienste der Seelenerforschung die beiden so unterschiedlichen Frauengestalten. Im  
*Adagio* der eingangs genannten *Lulu-Suite* wird die Protagonistin genauso unbarm-  
herzig aus dem Leben gerissen wie Alma Mahlers Tochter, und die Trauer über die  
tote Lulu findet Worte, die Alban Berg mit seinem Violinkonzert auch der schönen  
Manon nachgerufen hat: „Mein Engel! Lass dich noch einmal sehn! Ich bin dir nah!  
Bleibe dir nah! In Ewigkeit!“

Gerhard Lubert / Annette Kutzer

# Ganz wie der liebe Gott

## Zur Sinfonie Nr. 4 e-moll von Johannes Brahms

Johannes Brahms hüllte sich gegenüber seinen Freunden gerne lange in Schweigen über aktuelle Kompositionsprojekte – besonders erfolgreich war er dabei 1883 im Falle der Dritten Sinfonie. Auch die Arbeit an der Vierten Sinfonie hielt er lange geheim: Das Werk entstand – zumindest größtenteils – während zweier Sommeraufenthalte im steirischen Mürzzuschlag, 1884 die ersten beiden Sätze und 1885 die letzten beiden. 1885 scheinen sich allerdings Gerüchte über die Arbeit an dem neuen Werk im Freundeskreis verbreitet zu haben, worauf sich Brahms endlich zu Informationen herbeiließ. So schrieb er am 29. August dieses Jahres an Elisabet von Herzogenberg (und schickte ihr etwa eine Woche später auch den ersten Satz und den Beginn des zweiten Satzes der neuen Sinfonie zur Begutachtung): „Dürfte ich Ihnen etwa das Stück eines Stückes von mir schicken ... Im Allgemeinen sind ja die Stücke von mir angenehmer als ich, und findet man weniger daran zu korrigieren?! Aber in hiesiger Gegend werden die Kirschen nicht süß und eßbar – wenn Ihnen das Ding also nicht schmeckt, so genieren Sie sich nicht. Ich bin gar nicht begierig, eine schlechte Nr. 4 zu schreiben.“

Interessanterweise meint Brahms hier den (auch von vielen seiner Zeitgenossen als herb empfundenen) Grundton seiner Vierten Sinfonie mit dem rauen Klima Ihres Entstehungsorts begründen zu müssen, ähnlich wie einige Jahre zuvor die liebliche Landschaft des Wörthersees zur Erklärung des pastoralen Charakters seiner Zweiten Sinfonie herhalten musste. Darin ist einerseits eine für Brahms typische Koketterie zu erkennen, die sich auch in von selbstironischem Understatement geprägten Ankündigungen der Vierten Sinfonie als „ein Paar entr'actes“ oder gar als „so 'ne Polka- und Walzerpartie“ äußert. Andererseits scheint der Komponist die Erfolgsaussichten des neuen Werks lange Zeit durchaus skeptisch gesehen zu haben, wie aus einem Brief an den Dirigenten Franz Wüllner hervorgeht: „Eine Art Nr. 4 aber ... will ich nächstens in Meiningen probieren, wo das sehr gründlich geschehen kann, ohne daß ein Konzert die Konsequenz ist! Ich zweifle, daß obgedachte Nr. 4 dafür geeignet ist!“



Ausschnitt aus dem Titelblatt der Vierten Sinfonie in e-moll von Johannes Brahms (1885).  
Brahms verlegte viele seiner Werke bei Simrock, so auch die Vierte.

Tatsächlich hatte Brahms an der Meininger Hofkapelle, die unter der Leitung des befreundeten Hans von Bülow zu einem der besten Orchester Europas geworden war, die Möglichkeit zum intensiven Ausprobieren neuer Stücke ohne Aufführungsverpflichtung. Am 14. Oktober 1885 stellte Brahms seine Vierte Sinfonie im engen Freundeskreis im Arrangement für zwei Klaviere vor. Er hatte dazu dem ersten Satz noch  $3\frac{3}{4}$  Einleitungstakte vor dem eigentlichen Hauptthema vorangestellt, die er dann auch in die autographe Partitur übernahm, vor der Wiener Erstaufführung 1886 aber wieder tilgte (wer einen Höreindruck von diesem alternativen Beginn erhalten will, dem sei in diesem Zusammenhang die Gesamteinspielung der Brahms-Sinfonien mit Riccardo Chailly und dem Gewandhausorchester empfohlen). Brahms' Zweifel hinsichtlich seiner neuen Sinfonie schienen sich bei deren erster Vorstellung zunächst zu bestätigen: Die Freunde reagierten äußerst reserviert, Eduard Hanslick



Das erste Brahms-Denkmal Deutschlands steht im Schlosspark von Meiningen.  
Die Büste stammt von Adolf von Hildebrand (1899).

fühlte sich wie „von zwei schrecklich geistreichen Leuten durchgeprügelt“, Brahms' späterer Biograph Max Kalbeck versuchte sogar, den Komponisten am darauffolgenden Tag dazu zu bewegen, die Sinfonie vorerst zurückzuziehen und die letzten beiden Sätze durch Neukompositionen zu ersetzen. Brahms ging auf diesen Vorschlag nicht ein und verwies auf die nahenden Proben in Meiningen, wo man die Wirkung der Sinfonie in originaler orchestraler Klanggestalt überprüfen könne.

Die ab dem 17. Oktober stattfindenden Orchesterproben in Meiningen sollten Brahms recht geben, die Arbeit gestaltete sich äußerst positiv, Hans von Bülow äußerte sich geradezu enthusiastisch: „Eben aus Probe zurück. Nr. IV riesig, ganz eigenartig, ganz neu, eherne Individualität. Athmet beispiellose Energie von a bis z“. Die Zustimmung, die das neue Werk fand, bewog Brahms schließlich doch noch

dazu, einer Aufführung zuzustimmen. Die erfolgreiche Premiere der Vierten Sinfonie fand dann am 25. Oktober 1885 in Meiningen unter Leitung des Komponisten statt, im November desselben Jahres gingen Brahms und die Meininger mit dem neuen Werk noch auf Tournee durch Deutschland und Holland. Die Wiener Erstaufführung fand allerdings erst am 17. Januar 1886 unter der Leitung von Hans Richter statt. Richter sollte die Sinfonie auch am 7. März 1897 noch einmal dirigieren – im letzten Konzert, das der bereits todkranke Brahms besuchte.

Enthusiastischen Reaktionen wie derjenigen von Bülow auf die Vierte Sinfonie stand andererseits harsche Kritik aus dem gegnerischen Lager der „Neudeutschen“ gegenüber, dem Hauptthema des Kopfsatzes etwa unterlegte man den hämischen Text „Nun fällt ihm wirklich nichts mehr ein“. Eine besonders vernichtende Kritik stammt von Hugo Wolf, der schreibt: „Solche Nichtigkeit, Hohlheit und Duckmäuselei, wie sie in der e-moll-Symphonie herrscht, ist noch in keinem Werke von Brahms in so beängstigender Weise an das Tageslicht getreten.“ Weiter heißt es in Wolfs Rezension: „Die Kunst, ohne Einfälle zu komponieren, hat entschieden in Brahms ihren würdigsten Vertreter gefunden. Ganz wie der liebe Gott versteht auch Herr Brahms sich auf das Kunststück, aus nichts etwas zu machen.“

Abgesehen davon, dass man letzteren Vorwurf auch Beethoven machen könnte, dessen Themen meist auch nicht unbedingt durch ihre melodische Qualität überzeugen, trifft Wolf allerdings ungewollt genau den Kern Brahms'schen Komponierens, den letzterer einmal in einem Brief an Joseph Joachim folgendermaßen definierte: „Das, was man eigentlich Erfindung nennt, ist sozusagen höhere Eingebung, Inspiration, das heißt, dafür kann ich nichts. Von dem Moment an kann ich dies Geschenk gar nicht genug verachten, ich muß es durch unaufhörliche Arbeit zu meinem rechtmäßig erworbenen Eigentum machen.“ An die Stelle von romantischer Einfallsästhetik tritt bei Brahms eine fast protestantisch zu nennende Ethik der musikalischen Arbeit.



Die Meiningen Hofkapelle war das seinerzeit (1899) berühmteste Orchester Europas.  
Der Dirigent Fritz Steinbach machte Brahms später sogar in Amerika bekannt.

Seine Fähigkeit, „aus nichts etwas zu machen“, demonstriert Brahms eindrucksvoll schon im Kopfsatz. Die Kritik an dessen Hauptthema geht zunächst einmal nicht ganz fehl: Wirkt es schon oberflächlich sowohl rhythmisch als auch durch den stetigen Wechsel zwischen abwärts gerichteten Terzsprüngen und aufwärts gerichteten Sextsprüngen etwas gleichförmig, so zeigt die genauere Betrachtung des Tonvorrats, dass die ersten acht Töne h-g-e-c-a-fis-dis-h genau die Akkorde der Kadenz in e-moll (Tonika e-moll, Subdominante a-moll, Dominante H-Dur) umschreiben – das Hauptthema ist also wirklich aus einfachsten Materialien aufgebaut.

Entscheidend ist, was Brahms dann durch dauernde variative Umformung aus diesem einfachen Material macht. Die permanente motivisch-thematische Arbeit hat zur Folge, dass die Durchführung ihre Bedeutung als eigentlicher Ort der konfliktreichen Themenverarbeitung verliert und recht knapp und – dem eher elegisch-verhangenen Charakter des Hauptthemas entsprechend – im Ausdruck verhalten angelegt

ist. Der Satz zielt somit auf die Coda als Ziel- und Höhepunkt, wo das Hauptthema endlich mit dem erwartbaren Gewicht und Pathos auftreten darf.

Die Mittelsätze sind, wie grundsätzlich bei Brahms, von geringerem Gewicht als die Ecksätze. Das Andante moderato erhält seinen eigentümlichen Reiz aus der Spannung zwischen archaisierenden Elementen einerseits (Beginn des Satzes in der phrygischen Kirchentonalart und teilweise alttümliche Harmonisierung des Hauptthemas) und süffiger spätromantischer Melodik und Harmonik andererseits (vor allem im Seitenthema).

Der dritte Satz irritierte die Freunde bei der schon erwähnten Vorstellung im privaten Kreis wohl vor allem, weil er nicht dem sonst von Brahms an dieser Stelle gepflegten Typus eines eher ruhig gehaltenen Intermezzos entspricht, sondern in seinem fröhlichen und bisweilen lärmigen Charakter eher dem Charakter eines Scherzos besitzt, wenn auch geradtaktig und formal durch eine Mischung aus Sonaten- und Rondo-Elementen gekennzeichnet. Gerade bei diesem von ihm so genannten „garstigen Scherzo“ beharrte Brahms darauf, dass es seine Wirkung erst im vollen Orchesterklang entfalten könne (womit er auch recht behalten sollte). Der burleske Charakter wird durch die Hinzufügung von Kontrafagott und vor allem Piccoloflöte und Triangel noch verstärkt. Interessanterweise wurde dieser Satz 1885 erst nach dem Finale komponiert, der Musikforscher Egon Voss vermutet deswegen, „dass Anlage und Eigenart des dritten Satzes die Konsequenz von Form und Charakter des vierten Satzes sind, dass also erst der vierte Satz den dritten auslöste.“

Als Schlusspunkt seines symphonischen Oeuvres setzte Brahms, dem variative Verfahren so viel bedeuteten, nun einen ausgewiesenen Variationssatz. Brahms hatte sich ja einmal selbst folgendermaßen geäußert: „Bei einem Thema mit Variationen bedeutet mir eigentlich, fast, beinahe nur der Baß etwas. Aber dieser ist mir heilig, er ist der feste Grund, auf dem ich meine Geschichten baue.“



„In hiesiger Gegend werden die Kirschen nicht süß und eßbar“ – Müzzuschlag in der Steiermark

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass Brahms nun auf die altherwürdige Form der Passacaglia, also einer Variationenfolge über ein Bassmodell, zurückgreift (dies hatte er auch schon am Schluss seiner Haydn-Variationen getan). Das Thema übernimmt Brahms, allerdings abgewandelt, aus der Schluss-Ciaccona von Johann Sebastian Bachs Kantate *Nach dir, Herr, verlanget mich* BWV 150.

Diese Kantate war 1884 im Rahmen der alten Bach-Ausgabe, zu deren Subskribenten Brahms gehörte, erschienen, wahrscheinlich hatte der musikphilologisch interessierte Brahms das Werk schon vorher durch Philipp Spitta, den befreundeten Herausgeber der Werke Bachs, kennengelernt. In einem Gespräch mit Siegfried Ochs und Hans von Bülow stellte Brahms jedenfalls schon 1882 die Frage, ob man nicht dieses Bach'sche Bassthema zur Grundlage eines Sinfoniesatzes machen

könnte, meinte aber dann, das Thema sei „zu klotzig, zu geradeaus. Man müßte es irgendwie chromatisch verändern.“

Genau dies tat er dann auch: Bachs Thema wird von h-moll nach e-moll transponiert, auf acht Takte erweitert, rhythmisch durch den Verzicht auf die originalen Tonwiederholungen verändert und durch den eingefügten Ton als chromatisch angereichert. Entgegen der Tradition stellt Brahms das Thema allerdings zuerst als Oberstimme eines Bläusersatzes vor, zu dem jetzt auch die Posaunen hinzutreten. Erst in der vierten Variation wandert das Thema dann in den Bass. Der bloßen Reihung von dreißig kunstvollen achttaktigen Variationen entgeht Brahms durch mehrere kompositorische Kniffe wie das Überspielen von Zäsuren, harmonische Abweichungen oder den Zusammenschluss mehrerer Variationen zu Gruppen etwa durch motivische Bezüge. Somit entsteht eine dreiteilige Großform mit einem langsamen und sich nach E-Dur aufhellenden Mittelteil, die insgesamt durch Elemente der Sonatensatzform (wie etwa Reprise-Elemente durch Rückbezug auf frühere Variationen) einen dynamischen Zug erhält. Der erreichte Schwung mündet dann in eine stretta-artige, frei gestaltete Coda, die den E-Dur-Schlussklang der Themavorstellung zurücknimmt und die Sinfonie schroff und unversöhnlich in Moll beschließt.

*Thomas Müller*

# Der Solist



Foto: Petra Winkelhard

**Dimiter Ivanov** ist seit 2008 erster Konzertmeister im Opern- und Museumsorchester der Oper Frankfurt. Davor war er von 2005 bis 2008 als erster Konzertmeister im Orchestra del Teatro Lirico di Cagliari in Sardinien/Italien tätig. In Sofia/Bulgarien geboren, wuchs er in Würzburg auf und erhielt seinen ersten Geigenunterricht im Alter von acht Jahren bei Georgi Tilev. Später studierte er bei Prof. Grigori Zhislin (Hochschule für Musik Würzburg), Prof. Miriam Fried (Indiana University in Bloomington/Indiana/USA) und Prof. Ulf Wallin (Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin). Von 2010 bis 2014 assistierte er an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler Berlin“ als Dozent seinem ehemaligen Professor Ulf Wallin. Er war Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes und der „Deutschen Stiftung Musikleben“

und ging in zahlreichen internationalen Violin-Wettbewerben als Preisträger hervor – unter anderem in den Wettbewerben „Andrea Postacchini“ (Italien), „Henryk Szeryng“ (Mexiko), „Johannes Brahms“ (Österreich), „Rodolfo Lipizer“ (Italien) und „Gerhard Taschner“ (Berlin). Solistisch trat Dimiter Ivanov unter anderem mit dem Konzerthausorchester Berlin, dem Museumsorchester der Oper Frankfurt, dem Radio-Sinfonieorchester Krakau, den Nürnberger Sinfonikern, dem Philharmonischen Orchester Würzburg, dem Orchestra del Teatro lirico di Cagliari und dem Classic FM Radio Orchester Sofia, dem Sofia Philharmonic Orchestra und der Philharmonie Südwestfalen auf. 2015 hat er zusammen mit der Pianistin Katarzyna Wieczorek und dem Cellisten Ulrich Horn das Limes-Trio gegründet, mit dem er sich im kontrastreichen Grenzgebiet zwischen klassischer Musik und Jazz bewegt.

# 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.



Foto: Hubert Pfingstl

# 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 Haydn und



Brahms ist das Con Brio gut vertraut – mehrere große Werke der Komponisten wurden bereits mit Erfolg aufgeführt. Neuland für das Con Brio ist die spannende Musik von Alban Berg. Das Orchester arbeitet mit namhaften Solisten zusammen, beispielsweise mit dem Klarinettenisten Martin Spangenberg, der Sopranistin Richetta Manager oder dem Pianisten Alfredo Perl. Einige Konzertmitschnitte des Orchesters liegen auf CD vor, u.a. die III. Sinfonie von Gustav Mahler (Würzburger Erstaufführung) oder das Violinkonzert von Ludwig van Beethoven (zusammen mit der Geigerin Sinn Yang). Für seine herausragende ehrenamtliche Arbeit erhielt das Ensemble Con Brio e.V. die Kulturmedaille der Stadt Würzburg.



# Die Besetzung

## » Violine 1

Reinhold Emmert,  
*Konzertmeister*

Astrid Bechtold

Anna Drexl

Hans Drexl

Helga Eisentraut

Andreas Ellwein

Alexandra Habryka

Martin Heitmann

Jan Hentschel

Eva Kiefer

Nataliya Kulchytska

Annette Kutzer

Sarah Mahmoud

Tassilo Müller-Graf

Eva Passas

Elisabeth Renner

Eva Sahr

Elmar Schmid

## » Violine 2

Christine Heinz,  
*Stimmführerin*

Karin Bischoff

Sabine Boujong

Tobias Debold

Silke Eder

Dietrich Geuder

Tabea Görlich

Katja Kraus

Leoni Kooistra

Elisabeth Marzahn

Miriam Meßling

Martin Morgenstern

Julia Paul

Gerhard Roß

Judith Sauer

Rolf Wagemann

Henrike Zellmann

Notker Zorn

## » Viola

Katharina Leniger,  
*Stimmführerin*

Susanne Bauer-Rösch

Mechthild Binzenhöfer

Andrea Emmert

Maria Groß

Regine Heinz

Reinhold Loho

Barbara Moll

Ulrich Moll

Martina Respondek

Isabel Wemhöner

Johanna Wolpold

## » Violoncello

Alexa Roth,  
*Stimmführerin*

Eve-Marie Borggrefe

Martin Camerer

Claudia Dunkelberg

Angela Esgen-Prangishvili

Kristina Findling

Lorenz Fuchs

Jakob Hohmann

Stefan Kautzsch

Elisabeth Luber

Christoph Mansky

Joachim Pflaum

Simon Schindler

Hans-Werner Schöpfner



» **Kontrabass**

Uli Giebelhausen,  
*Stimmführer*

Manuel Dörr

Juliane Erdinger

Laura Gispert

Stefan Klose

Petr Kolanda

Andi Weichmann

» **Flöte**

Almuth Feser

Katrin Brückmann  
(Piccolo)

» **Oboe**

Markus Erdinger

Matthias Engel

Christine Meesmann  
(Englischhorn)

» **Klarinette**

Karin Amrhein

Claudia Kuther

Axel Weihprecht

Helmut Kennerknecht  
(Saxophon)

» **Fagott**

Friedemann Wolpold

Andreas Büttner

Fabian Schneid  
(Kontrafagott)

» **Horn**

Martin Krebs

Markus Rothermel

Hans-Berthold Böll

Gerhard Luber

» **Trompete**

Johann Wolpold

Hans Molitor

Vinzenz Wolpold

» **Posaune**

Urs Hecke

Fabian König

Andreas Hecke

» **Tuba**

Bernhard Hofmann

» **Harfe**

Sophie Flandin

» **Cembalo**

Christina Mackenrodt

» **Pauken / Schlagwerk**

Dominik Lemmerich

Stephanie Carr-Lemmerich



# Lust auf Musik?!

## Lust auf Mitmachen?!

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

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

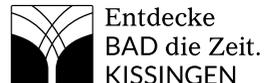
- » **Die Proben zum Sommerprogramm 2020**  
beginnen am 24. März 2020.  
Kommen Sie und probieren Sie unverbindlich mit!
- » **Unser nächstes Konzert in Würzburg:**  
18. Juli 2020 um 20 Uhr, Hochschule für Musik
- » **Voraussichtliches Programm:**  
Robert Schumann: Manfred-Ouvertüre  
Dmitri Schostakowitsch: Cellokonzert Nr. 1 (Solist: Richard Verna)  
Ludwig van Beethoven: Sinfonie Nr. 7

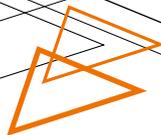
Weitere Informationen über uns finden Sie im Internet unter [www.conbrio-wuerzburg.de](http://www.conbrio-wuerzburg.de) oder bei Ulrich Moll, Johann-Herrmann-Straße 31, 97078 Würzburg (0931 281034)

Unsere Newsletter können Sie abonnieren unter [www.conbrio-wuerzburg.de/newsletter](http://www.conbrio-wuerzburg.de/newsletter)

Werden Sie Fan von uns auf [www.facebook.de/conbrio.wuerzburg](http://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

