

*con Brio*

Gert Feser

**Brahms**

Tragische Ouvertüre

**Bruckner**

Sinfonie Nr. 3 d-moll

**Winter 2023**

**Sinfoniekonzert**

5.2. Weikersheim

| 17.2. Bad Kissingen

| 18.2. Würzburg

*con Brio*

Sinfonieorchester

Johannes Brahms (1833 – 1897)

Tragische Ouvertüre op. 81

Anton Bruckner (1824 – 1896)

Sinfonie Nr. 3 in d-moll (Fassung von 1888/89 ed. Leopold Nowak)

Mehr langsam, Misterioso

Adagio, bewegt, quasi Andante

Ziemlich schnell – Trio

Allegro

Leitung: Gert Feser

# Dunkles Drama

## Zu Johannes Brahms' *Tragischer Ouvertüre* op. 81

Am 11. März 1879 wurde Brahms von der Universität Breslau die Ehrendoktorwürde verliehen. Wenige Tage später fragte sein Freund Bernhard Scholz, damals Leiter des Breslauer Orchestervereins, ob Brahms nicht aus diesem Anlass eine „Doktor-Symphonie“ oder einen „feierlichen Gesang“ schreiben könnte. Brahms kündigte Scholz daraufhin – allerdings erst im August 1880 – seine während des Sommeraufenthalts diesen Jahres in Bad Ischl komponierte *Akademische Festouvertüre* für eine Aufführung im Breslau am 4. Januar 1881 an. Brahms, der ein musikalisches Problem häufig innerhalb kurzer Zeit von zwei Seiten anging, hatte allerdings während dieses Sommeraufenthalts noch ein ernstes Gegenstück zur heiteren *Akademischen Festouvertüre* komponiert und machte am 6. September 1880 seinen Verleger Fritz Simrock auf die beiden neue Werke aufmerksam: „Dagegen mußte ich für den 6. Januar in Breslau zusagen, und habe bei der Gelegenheit nicht umhin können, eine sehr lustige Akademische Fest-Ouvertüre zu schreiben (...). Bei der Gelegenheit konnte ich meinem melancholischen Gemüt nicht versagen – auch eine Trauerspiel-Ouvertüre zu schreiben.“

Brahms nannte diese zweite Ouvertüre auch seinem Freund Bernhard Scholz als zusätzlichen Programmpunkt für das Breslauer Konzert im Januar 1881 und offenbarte in diesem Zusammenhang seine Unsicherheit, ob er das neue Werk „dramatische“, „tragische“ oder „Trauerspiel-Ouvertüre“ nennen sollte – letztendlich entschied er sich dann für die Bezeichnung *Tragische Ouvertüre*. Am 6. Dezember 1880 konnte Brahms beide Ouvertüren mit



Der Wiener Musikvereinssaal, Ort der Uraufführung der *Tragischen Ouvertüre*

dem Orchester der Berliner Königlich Akademischen Hochschule für ausübende Tonkunst proben (sein Freund Joseph Joachim war dort Rektor), am 26. Dezember 1880 fand in Wien die Uraufführung der *Tragischen Ouvertüre* mit den dortigen Philharmonikern unter der Leitung von Hans Richter statt, am 4. Januar 1881 dann die seinem Freund Bernhard Scholz zugesagte Aufführung beider Ouvertüren in Breslau unter Brahms' eigener Leitung.



Hans Richter, der Uraufführungs-Dirigent der *Tragischen Ouvertüre* von Brahms und der Fassung 1888/89 der Dritten von Bruckner

Brahms' späterer Biograph Max Kalbeck brachte die *Tragische Ouvertüre* in Zusammenhang mit dem – allerdings nie zustande gekommenen – Projekt einer Aufführung von beiden Teilen des „Faust“ mit Schauspielmusik von Brahms. Es gibt freilich nicht den geringsten Beleg für diese Vermutung, Brahms hatte das Werk ja bewusst als Gegenstück zur *Akademischen Festouvertüre* komponiert, wie aus einem Brief an seine Freund Theodor Billroth hervorgeht, und wohl weniger an eine konkrete Tragödie als „poetische Idee“ im Sinne der Neudeutschen Schule um Wagner und Liszt gedacht, sondern eher an das „Tragische an sich“ im Sinne etwa von Schopenhauers Musikphilosophie. Der Grundton der *Tragischen Ouvertüre* ist eher resignativ zu nennen, vor allem die Durchführung vermeidet dramatische Zuspitzungen in der Art Beethovens. Dies hatte

schon Eduard Hanslick in seiner Kritik der *Tragischen Ouvertüre* bemängelt: „Ihr Pathos ist von einer schwülen, niederdrückenden Schwere (...), weder die holde Mädchengestalt, noch die schmetternde Schlachtfanfare, die in keiner Shakespeareschen Tragödie fehlt, erhellt das erhabene Dunkel des Brahms'schen Trauerspiels.“

Der Musikforscher Armin Raab nimmt in diesem Zusammenhang eine interessante und durchaus nachvollziehbare Einordnung der beiden Ouvertüren in Brahms' Orchesterwerk vor: In der *Akademischen Festouvertüre* wird die Schlussapotheose nach Art Beethovens, wie sie die beiden ersten Sinfonien von Brahms durchaus noch prägt, mit viel Pomp verabschiedet. Dagegen bereitet die *Tragische Ouvertüre* den resignativen Tonfall der letzten beiden Sinfonien vor, in denen die „Durch Nacht zum Licht“-Dramaturgie Beethovens keine Rolle mehr spielt.

*Thomas Müller*

# Bruckner verstehen?

## Versuch zu einer schwierigen Frage

Kann man einen Komponisten „verstehen“? Also nach landläufiger Gelehrten-Meinung: als Ganzes erfassen, indem man Mensch und Werk in einen Zusammenhang bringt? Im Falle Bruckners scheint das einfach, es bieten sich gleich mehrere Verständniswege an. Schon immer hat man den „Meister aus St. Florian“ über die religiöse Anmutung seiner Musik wahrgenommen, und zwar übelmeinend wie Johannes Brahms („Den haben die Pfaffen von St. Florian auf dem Gewissen!“), meist aber auf wohlmeinende Weise wie der Musikschriftsteller Ernst Décsey, der mit der Formulierung vom „Musikanten Gottes“ einen bis heute wirksamen Stempel auf Leben und Werk Bruckners gedrückt hat. Festgemacht werden solche Einordnungen gern – mit durchaus analytischer Feinsinnigkeit – an den motivischen Verwebungen zwischen den geistlichen und den rein sinfonischen Kompositionen des Meisters, an dem Misterioso-Tonfall mancher seiner Themen und Sätze, besonders aber an der Lebenshaltung des frommen Katholiken. Bruckners Tonschöpfungen, gerade auch die Sinfonien, erglänzen dann als ein Gesamtwerk, das „die Gottesidee am reinsten in die Welt projiziert hat“ (Auer 1946).



A. H. bei der Einweihung der Bruckner-Büste  
in der Walhalla (1937)

nungen gern – mit durchaus analytischer Feinsinnigkeit – an den motivischen Verwebungen zwischen den geistlichen und den rein sinfonischen Kompositionen des Meisters, an dem Misterioso-Tonfall mancher seiner Themen und Sätze, besonders aber an der Lebenshaltung des frommen Katholiken. Bruckners Tonschöpfungen, gerade auch die Sinfonien, erglänzen dann als ein Gesamtwerk, das „die Gottesidee am reinsten in die Welt projiziert hat“ (Auer 1946).


Eine ganz andere Antwort auf die gestellte Frage ergibt sich aus den Umgangsformen, mit denen Bruckner auf seine Mitmenschen zutrat: Sein wenig gesellschaftssicheres, bisweilen sogar skurriles Verhalten fiel besonders in der hauptstädtischen Umgebung Wiens als ein Gestus auf, aus dem man unverbildete Natürlichkeit, Erdverbundenheit, ja archaische

Kraft herauslesen zu können glaubte. So wollte man folgerichtig auch seine Sinfonien als „monumentales, musikalisch widergespiegelter oberösterreichischer Land“ (Gräßlinger 1921), als „Manifestation totalösterreichischen Geistes“ (Redlich 1919) oder – zu Zeiten, da österreichische oder gar nur oberösterreichische Deutungen zu klein geworden waren – als konvulsivische Hervorbringungen aus dem „heldischen Weltgefühl des germanischen Menschen“ (Goebbels 1937) verstehen.

Seit den 1970er Jahren hat sich eine weitere Deutung Bruckners und seiner Werke zu einer gängigen Hypothese verdichtet: Psychologen wie Erwin Ringel sehen in der gewaltigen Größe seiner Form- und Klangschichtungen Sublimierungsprozesse vor sich gehen. Bei diesem Versuch, Bruckners Eigenart zu formulieren, wird die Monumentalität seiner musikalischen Sprache zum Gegen Ausdruck für persönliche Kleinheit oder für den politischen Niedergang der Donaumonarchie (Gülke 1989) – wenn nicht sogar angesichts der ungeheuren Durchbruchsszenarien in den Finalsätzen seiner Sinfonien „alle denkbaren Formen erotischer Sublimierung ins Spiel kommen“ (Hinrichsen 2010). Die Psychologisierung von Bruckners Leben und Musik tritt übrigens – wie die anderen Deutungslinien auch – mit durchaus herrischer Geste und einem scharfkantigen Wahrheitsanspruch auf. So sind Mensch und Werk zu verstehen, keinesfalls anders.

Aber nützt es wirklich, Bruckner als Heiligen, als Nationalheiligen oder als Psychopathen zu sehen? Führt der Weg zum Verständnis seiner geistigen Räume wirklich über das Deuten, also über das Verknüpfen von Klängen und außermusikalischen Gedankengerüsten? Nicht vielmehr über das Hören allein, ohne biografische Umspielung? Wird nicht jeder, der einer Sinfonie von Bruckner begegnet, der Suggestivkraft des Gehörten erliegen, erst recht, wenn sein Ohr mit Verstand wahrnimmt?

Wie faszinierend ist es doch, wenn Bruckner die ganz kleinen Räume seiner Kompositionen ausgestaltet: Für seinen Themen-Bau hat Leopold Nowak, der verdien-



te langjährige Leiter der Neuen Bruckner-Gesamtausgabe, das schöne Wort vom „logischen Gleichgewichtssinn“ geprägt (Nowak 1985) und damit Intuition und Berechnung im Schaffen des Meisters gleichermaßen apostrophiert. In der *III. Sinfonie* kommt das erste Thema des Kopfsatzes, das berühmte Trompetenthema, wie ein schlichtes Naturereignis daher – und enthält doch vielfältig berechnete Substanz, im Rhythmischen, im Tonraum, in der Steigerungsmotivik des Aufgangs zum Grundton.

Auch in der Themen-Verarbeitung zeigt sich der Bruckners Meisterschaft eindrucksvoll: Das zweite Thema des langsamen Satzes der Dritten, eine weitgeschwungene Kantilene aus nahezu der gesamten chromatischen Skala, erscheint zunächst in den Bratschen, bevor es bei der Wiederholung in den Bässen nicht nur von den Klarinetten und vom Horn mit seiner eigenen Gestalt übermalt, sondern dazu auch noch von den Geigen mit raffinierten Synkopen energetisch aufgeladen wird. Und selbst wo Bruckner ohne eigentliches, substanzgebendes Thema auskommt, im Hauptteil des Scherzos nämlich, verarbeitet er sein Material – eine an sich unbedeutende Drehbewegung um den Grundton herum – kunstvoll zur verbindenden Figur für den gesamten Satz.

In der Bewältigung der große Form geht Bruckner in der Dritten neue Wege. Sein Material disponiert er so, dass es über Themengruppe und Satz hinauswirken kann. So reicht etwa das schon erwähnte Eingangsthema mit seiner Oktavgestalt in das Trio des dritten Satzes hinein und mit seiner rhythmischen Geste sogar bis in das Hauptthema des Finalsatzes, wo es sich freilich nicht mehr so „beherrscht-ausgewogen“ wie im Kopfsatz, sondern als „etwas Ungebärdig-Zyklopisches“ zeigt (Voss 2005). Mit dieser Materialdisposition und besonders mit der zitathaften Wiederaufnahme des Themas am Ende des Finales bemüht sich der Komponist, die Sinfonie zu einem geistigen Ganzen zusammenzuzwingen, sie nicht bloß eine Abfolge von vier Sätzen sein zu lassen.



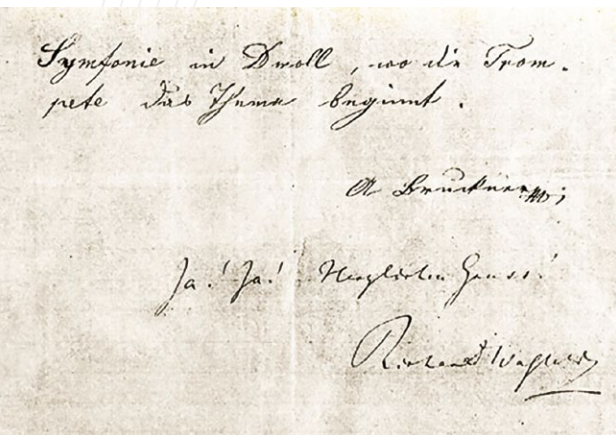


# Langes Werden

## Zu den verschiedenen Fassungen von Bruckners 3. Sinfonie

Unmittelbar nach Fertigstellung seiner *Zweiten Sinfonie* begann Bruckner im September 1872 mit seinem bis dahin ehrgeizigsten Projekt, der *Dritten Sinfonie* in d-moll. Die Arbeit daran sollte ihm allerdings eine Reihe herber Rückschläge bescheren, die dann wiederum mehrere Umarbeitungen des Werkes zur Folge hatten. Ende August 1873 beendete Bruckner während eines Aufenthalts in Marienbad vorläufig die Arbeit an der Dritten, das Finale war allerdings noch nicht vollständig abgeschlossen. Bei seinem Rückweg nach Wien, die Partituren der *Zweiten* und *Dritten Sinfonie* im Gepäck, machte Bruckner eine Abstecher nach Bayreuth, wo er den von ihm hochverehrten „Meister aller Meister“ Richard Wagner besuchte, um ihm eine der beiden Sinfonien zu widmen. Wagner entschied sich für die *Dritte Sinfonie*, die für Bruckner daraufhin als „Wagner-Sinfonie“ galt und noch heutzutage

manchmal so bezeichnet wird. Im November 1873 nahm Bruckner die Arbeit am Finale wieder auf und beendete den Satz am 31. Dezember 1873. 1874 schließlich übersandte Bruckner eine Partiturlinienkopie an Richard Wagner mit folgendem geradezu barock anmutenden Widmungstext: „Sr. Hochwohlgeboren Herrn Herrn Richard Wagner, dem unerreichbaren, weltberühmten und erhabenen Meister der Dicht- und Tonkunst, in tiefster Ehrfurcht gewidmet“.



Doppelaugraph: Wagner stimmt der Widmungsbitte Bruckners zu

In diesem Zusammenhang sei ein kleiner Exkurs zum Verhältnis von Bruckner und Wagner eingeschoben: Bruckner kam zum ersten Mal während seiner Studien bei Otto Kitzler mit Wagners Musik in Berührung und wurde zu deren glühendem Verehrer, dürfte allerdings nach glaubwürdigen Aussagen aus seinem Umfeld nur an der Musik interessiert gewesen sein und keinerlei Verständnis für Wagners drama-

tische Konzeption und das dahinterstehende Ideengebäude aufgebracht haben. Die Musik Richard Wagners könnte – so der Musikforscher Egon Voss – für Bruckner vor allem ein nicht unwesentlicher Katalysator für die Freisetzung der eigenen Kreativität gewesen sein und ihm seinen eigenen Weg als Sinfoniker ermöglicht haben. Richard Wagner hat im Gegenzug keinen Zugang zu dem devoten und völlig unintellektuellen Kollegen gefunden, er scheint Bruckner als Komponisten nicht ernstgenommen zu haben und bezeichnete ihn nur als den „armen Organisten Bruckner aus Wien“. Die von Bruckner gegenüber Freunden erwähnten lobenden Äußerungen Wagners über seine Musik entspringen somit wohl eher Bruckners Wunschdenken, das ihn Höflichkeitsfloskeln von Seiten Richard Wagners überinterpretieren ließ.

Bezüglich einer Aufführung der *Dritten Sinfonie* hatte die Widmung an Wagner keinerlei Erfolg gebracht, das Werk wurde in Novitätenproben der Wiener Philharmoniker mehrmals abgelehnt. Erste Korrekturen nahm Bruckner daraufhin schon 1874 vor, vollends ab 1876 begann er dann, die Sinfonie großflächig zu überarbeiten. Die Neuformung umfasste eine grundlegende Revision des musikalischen Periodenbaus hin zu einer größeren Geradlinigkeit und Regelmäßigkeit, Vereinfachung spieltechnisch heikler Stellen, gravierende Kürzungen (die Fassung von 1873 ist mit 2056 Takten Bruckners längste Sinfonie), und Neukompositionen vor allem von Übergangspassagen. Auffällig ist auch, dass Bruckner nun einzelnen Passagen, die in der Fassung von 1873 nur aus Klangfortschreitungen bestehen, melodische Konturen gibt. Ein Paradebeispiel dafür ist das Ende der Exposition des ersten Satzes: In der Fassung von 1873 steigert sich das Unisono-Thema zu einer rein harmonischen Fortschreitung, in der umgearbeiteten Fassung wird dieser Fortgang nun durch eine choralartige Trompetenmelodie gekrönt, die dann in eine variierte Umkehrung des Anfangsthemas der Sinfonie in den Posaunen führt. Auch die Instrumentation wurde teilweise entscheidend überarbeitet und das Klangbild an manchen Stellen durch die Hinzunahme von Fagotten, Posaunen oder tiefen Hör-

nern abgedunkelt, so etwa im Gesangsthema des Finales, wo nun der von Bruckner mit der Kopplung von Streicherpolka und Bläserchoral intendierte Gegensatz der Klangcharaktere erst richtig zum Tragen kommt. Bruckner beschäftigte sich noch bis Oktober mit der Umarbeitung, eine Aufführung der neuen Fassung war für den 16. Dezember 1877 geplant. Als Dirigent war eigentlich der Hofkapellmeister

Johann Herbeck vorgesehen, ein Förderer Bruckners. Nach Herbecks plötzlichem Tod musste Bruckner allerdings das Dirigat selbst übernehmen, die Uraufführung seiner *Dritten Sinfonie* wurde dann zu einem katastrophalen Misserfolg, das Publikum verließ noch während der Darbietung in Scharen den Saal. Als komplettes Desaster sollte sich die Uraufführung jedoch auch nicht erweisen: Unter den wenigen im Konzert verbliebenen Bewunderern fand sich der Verleger Theodor Rättig, der die Sinfonie auf eigene Kosten drucken lassen wollte, daneben boten sich die jungen Musikstudenten Rudolf Krzyzanowski und Gustav Mahler an, einen vierhändigen Klavierauszug zu erstellen. Als Vorbereitung für die Drucklegung sah Bruckner die Partitur für den Erstdruck nochmals durch und fügte dem Scherzo eine Coda hinzu, die er dann jedoch wieder verwarf.



Klavierauszug der Dritten von Gustav Mahler

Der 1879 von Theodor Rättig veröffentlichte Erstdruck der *Dritten Sinfonie* stieß jahrelang auf keinerlei Interesse, erst nach der erfolgreichen Premiere der *Siebten Sinfonie* kam es 1885 und 1886 zu insgesamt sieben Aufführungen der Dritten in

Frankfurt, Dresden, Amsterdam, Utrecht, Den Haag und New York. 1888 schließlich überredeten Bruckners Freunde Franz und Josef Schalk den Verleger Rättig zu einem Neudruck der *Dritten Sinfonie* in einer von ihnen selbst revidierten Fassung. Aufgrund des Einspruchs Gustav Mahlers stimmte Bruckner allerdings diesem Vorhaben vorerst nicht zu. Er begann nun selbst, die ersten drei Sätze anhand des Erstdrucks und das Finale anhand der Schalk-Version zu überarbeiten und schloss die Arbeit an der Neufassung im März 1889 ab. Theodor Rättig allerdings, der die schon erstellten Druckplatten einschmelzen musste, zog sich nun aus der Unterstützung des Neudrucks zurück, der dann 1890 nur aufgrund einer privaten Spende von Kaiser Franz Josef möglich wurde (allerdings fanden in den Neudruck noch kleinere, nicht von Bruckner selbst stammende Korrekturen Eingang). In der Neufassung erscheint die *Dritte Sinfonie* jetzt in nochmals komprimierter Form, vor allem im Adagio (wo aus der fünfteiligen Anlage der ursprünglichen Konzeption eine dreiteilige Anlage wurde) und im Finale (dort entfiel die Reprise des Hauptthemas).

Am 21. Dezember 1890 fand dann die Premiere der neuen Fassung der *Dritten Sinfonie* mit den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Hans Richter statt, das Werk setzte sich nun allmählich in der Fassung von 1888/89 durch. Mit der Veröffentlichung der Fassungen von 1873 und 1877/78 im Rahmen der neuen Bruckner-Gesamtausgabe finden allerdings in den letzten Jahrzehnten auch vermehrt die früheren Fassungen die Beachtung der Interpreten.

*Thomas Müller*

# Frühe Verehrung

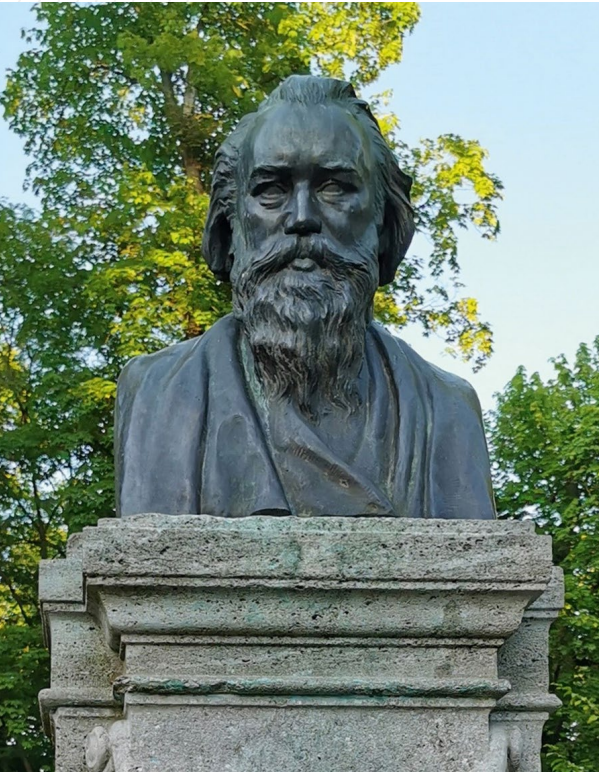
## Zu den ersten Denkmälern für Brahms und Bruckner

Das 19. Jahrhundert war ein Jahrhundert der Denkmäler. In ihnen sollten die Taten und das Aussehen von Fürsten und Feldherren, von Wissenschaftlern und Künstlern, ja selbst (in den Kriegerdenkmälern) von einfachen Menschen der Ewigkeit oder wenigstens der näheren Zukunft überantwortet werden. Dabei waren die Mo-

numente aus Stein oder Erz kaum je „Denkmal!“ im modernen Sinn, mit nachdenklichem, kritischem Anspruch. Vielmehr dienten sie der Verehrung, der Heroisierung und Überhöhung ins Unerreichbare hinein. So war es auch bei den Erinnerungsmalen für die großen Musiker der Zeit.

Das erste Denkmal, das im öffentlichen Raum für Johannes Brahms aufgestellt wurde, steht im Schlosspark der kleinen thüringischen Residenzstadt Meiningen. Brahms probierte dort oft mit der damals berühmten Hofkapelle neue Werke aus, und er unterhielt mit der herzoglichen Familie enge persönliche Verbindungen – so eng, dass die Herzogin selber mit hoher hausfraulicher Hand wollene Strümpfe für den „lieben Johannes“ strickte. Bald nach Brahms' Tod regte der herzogliche Hofka-

pellmeister Fritz Steinbach, ein großer Verehrer des Komponisten, das Denkmal an. Adolf von Hildebrand, der bedeutende Münchner Bildhauer, führte es in Form einer weitgeschwungenen Gartenanlage aus und schuf selbst die Büste des Komponisten dazu. Bei der Einweihungsfeier am 7. Oktober 1899 wurde ein Prolog des Schweizer Dichters Josef Viktor Widmann vorgetragen, in dem die Verbundenheit



Brahms-Denkmal in Meiningen


Brahms' zu Meinungen zum Ausdruck kam: „Und stand mir offen auch die ganze Welt, / Manch treues Herz bei Großen und bei Kleinen, – / Hier war doch meiner Ruhe liebstes Zelt.“

Ruhe und treue Zuneigung suchte auch Anton Bruckner – und fand sie, wenigstens in den Ferien, im Pfarrhof der oberösterreichischen Stadt Steyr. Zum dortigen Stadtpfarrer, dem Geistlichen Rat Johann Evangelist Aichinger, zog es ihn oft aus dem hektischen Getriebe Wiens und aus dem unerfreulichen Dienst in der kaiserlichen Hofkapelle. „Wir werden mit dem Mittagessen warten, bis H. Doktor kommen werden, damit Sie dann gleich mit uns mithalten“ – so ging der Freundschafts-Ton vom Pfarrherrn zum Komponisten und umgekehrt. Bereits 1896, kurz nach Bruckners Tod, begannen Steyrer Bürger mit der Geldsamm- lung für ein angemessenes Erinnerungsmal, das dann – als erstes öffentliches Bruckner- Denkmal überhaupt – 1898 gegenüber der Stadtpfarrkirche Aufstellung fand. Auf einem Sockel mit kindlich adorierenden Engeln steht eine Büste von Viktor Tilgner, nach einem Mo- dell, das der Bildhauer 1891 noch zu Lebzeiten des Komponisten angefertigt hat-



Bruckner-Denkmal in Steyr

te. In einem prägenden Detail unterscheiden sich die ursprüngliche Büste und die Denkmal-Ausführung von 1898 allerdings: Der Zeigefinger der linken Hand, 1891 noch ganz nebensächlich geformt (und nur wegen der Darstellung des Doktorrin- ges wichtig), erhebt sich 1898 mit demonstrativ behelnder Geste. Die Gesamt-



gestalt Bruckners gewinnt dadurch etwas Tonangebendes, Kommandierendes, fast Herrisch-Abweisendes. Hier oben der Feldherr der Töne, dort unten seine treue Truppe.

Treffen solche Denkmäler ihre personalen Gegenstände? Man möchte auf den ersten Blick meinen: mitnichten! Und doch wohnt auch diesen Kunstwerken der Überhöhung und Heroisierung etwas vom modernen „Denk mal!“ inne. Regen sie uns nicht gerade in der menschlichen Verkürzung ihrer Darstellungen an, über das Fehlende zu spekulieren? Über den Charme des Johannes Brahms etwa, der ihm das Herz der Meininger Fürstin aufschloss? Oder über Bruckners anrührende, ganz und gar nicht herrische Naivität, die ihn die entsprechende Frage eines Freundes so beantworten ließ: „Was meine Heirath betrifft, so habe ich bis dato noch keine Braut“? Denkmale aus Stein und Erz zu runden Menschenbildern weiterzudenken war auch zu Hildebrands und Tilgners Zeiten schon vom Betrachter gefordert.

*Gerhard Luber*



# 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 Brahms und



Bruckner ist das Con Brio gut vertraut – alle Sinfonien von Brahms und die Sinfonien 3 bis 9 von Bruckner wurden bereits mit Erfolg aufgeführt. Das Orchester arbeitet mit namhaften Solisten zusammen, beispielsweise mit dem Klarinetten 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*  
Agnes Binzenhöfer  
Anna Drexl  
Helga Eisentraut  
Andreas Ellwein  
Susanne Hentschel  
Eva Kiefer  
Nataliya Kulchytska  
Erdmute Kunstmann  
Elena Müller  
Tassilo Müller-Graf  
Eva Passas  
Heike Rittner  
Eva Sahr  
Elmar Schmid

## » Violine 2

Silke Eder,  
*Stimmführerin*  
Tobias Debold  
Heike Fleischmann  
Martin Heitmann  
Katja Kraus  
Elisa Kunisch  
Wolfgang Link  
Inga Maerker  
Miriam Messling  
Gerhard Roß  
Judith Sauer  
Bettina Seekatz  
Rolf Wagemann  
Henrike Zellmann

## » Viola

Katharina Leniger,  
*Stimmführerin*  
Susanne Bauer-Rösch  
Mechthild Binzenhöfer  
Andrea Emmert

Karen Gronemeyer  
Regine Heinz  
Elena Kramer-Jäckle  
Reinhold Loho  
Barbara Moll  
Ulrich Moll

## » 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  
Vera Timpe



» **Kontrabass**

Stefan Klose,  
*Stimmführer*

Helmut Berninger

Juliane Erdinger

Sebastian Kolb

» **Flöte**

Katrin Brückmann

Almuth Feser

Freya Brückner  
(Piccolo)

» **Oboe**

Markus Erdinger

Christine Meesmann

» **Klarinette**

Axel Weihprecht

Eva Huml

Helmut Kennerknecht

» **Fagott**

Friedemann Wolpold

Elena Häring

» **Horn**

Martin Krebs

Hans-Berthold Böll

Miriam Gieseke

Markus Rothermel

Gerhard Lubert

» **Trompete**

Vinzenz Wolpold

Hans Molitor

Samuel Weiher

» **Posaune**

Philipp Lohmeier

Urs Hecke

Andreas Hecke

» **Tuba**

Bernhard Hofmann

» **Pauken**

Dominik 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 2023**  
beginnen am 7. März 2023.  
Kommen Sie und probieren Sie unverbindlich mit!
- » **Unser nächstes Konzert in Würzburg:**  
24. Juni 2023 um 20 Uhr, Hochschule für Musik
- » **Voraussichtliches Programm:**  
Franz Schubert, Ouvertüre im italienischen Stil  
Peter Tschaikowski, Suite aus „Schwanensee“  
Cesar Franck, Sinfonie d-moll

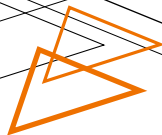
Weitere Informationen über uns finden Sie im Internet unter [www.conbrio-wuerzburg.de](http://www.conbrio-wuerzburg.de) oder bei Ulrich Moll, Johann-Herrmann-Straße 31, 97078 Würzburg (0931 281034)

Unseren 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

