

Flöten

Wolf-Gottfried Becker
Ricarda von Stillfried

Oboen

Katrin Stolle
Axel Speck

Klarinetten

Hartwig Kleist
Lothar Korth

Fagotte

Carl Jochen Vielhaben
Frédéric Szeto (HH)
Nina Tiedemann (HL)

Hörner

Lukas Weitbrecht
Barbara Schmitto

Trompeten

Franz Noack
Jonas Spanier

Pauken

Dr. Karl-Christian Koch

1. Violinen

Michael Stricharz
Brigitte Alff
Ortrud Celik
Friederike Hartkopf
David Loszynski
Constanze Müller-Clasen
Dr. Gerhard Winneke

2. Violinen

Dr. Harald Bischoff
Dr. Antje Brämer (HH)
Anke Frier
Sophia Hecht
Nikolaus Mohr
Dirk Müller-Clasen
Julia Rumpf (HH)
Dr. Anne Tessenow
Annette Wiemers

Bratschen

Johannes Boysen
Lioba Cremer
Franziska Hecht
Roswitha Lechtenbrink
Joachim Winkel

Celli

Hinrich Brehmer
Winfried Gessler
Albrecht Grußendorf
Dorothea Miething
Christian Rostock
Susan Wipf

Kontrabässe

Dr. Axel Tiemann
Ulrike Eckart



Konzert
am 20. Januar 2019
im Kolosseum zu Lübeck

und

am 31. Januar 2019
in der Laeiszhalle Hamburg, Kleiner Saal

Felix Mendelsohn Bartholdy
(1809–1847)

Konzert für Violine und Orchester e-Moll op. 64

---- Pause ----

Robert Schumann
(1810–1856)

Ouvertüre, Scherzo und Finale E-Dur op. 52: Ouvertüre

Ludwig van Beethoven
(1770–1827)

Sinfonie Nr. 7 A-Dur op.92: Allegretto

Robert Schumann

Ouvertüre, Scherzo und Finale E-Dur op. 52: Scherzo und Finale

Solist: Maximilian Biebl, Violine

Musikalische Leitung: Simon Kannenberg

***Verstehen Sie etwas von Intonation?
Dann treffen Sie mit uns den richtigen Ton!***

Wo? : Grundbuchhalle des Ziviljustizgebäudes am Sievekingplatz 1
Wann? : Wir proben immer donnerstags von 19:15 Uhr bis 21:30 Uhr

An wen kann ich mich wenden?

Wenden Sie sich telefonisch an Nikolaus Mohr unter 040 57008045
oder per email: mohr@hamburgerjuristenorchester.de
www.hamburgerjuristenorchester.de

Als Mendelssohns *Konzert für Violine und Orchester e-Moll* op. 64 am 13. März 1845 erstmals durch Ferdinand David unter Leitung des Komponisten aufgeführt wurde, sah sich das konservative Publikum im Leipziger Gewandhaus gleich mit drei Neuerungen konfrontiert: Statt nach alter Väter Sitte das Orchester im Tutti das erste Hauptthema vorstellen zu lassen, das anschließend vom Soloinstrument wiederholt wurde, hob ein zarter, zugleich dunkler Klangteppich an, auf den sich bereits nach anderthalb Takten die Solovioline mit einem schwebenden, doch dabei tiefst leidenschaftlichen Thema legte. Von der instabilen, ungeerdeten Quinte ausgehend durchschreitet es aufsteigend den e-Moll-Dreiklang, um sich anschließend in einer schmerzvollen Abwärtsbewegung auf die unsichere Basis zurückzuziehen. Diese Quinte umkreisend werden immer erregtere Deklamationen entwickelt, bis sich die Solostimme in triolischen Kaskaden ergießt. Erst danach erklingt das Hauptthema im vollen Orchestertutti. Das Thema des folgenden Zwischensatzes gewinnt einen schmerzlichen Affekt, indem es den nächsten, zu erwartenden Akkordton jeweils knapp verfehlt und um einen Halbton daneben von unten ansteuert. Erst das lyrische Seitenthema, das zuerst Flöten und Klarinetten über einem Orgelpunkt auf der leeren G-Saite der Solovioline vorstellen, bringt eine gelöstere Stimmung und gibt der ergriffenen Seele etwas Frieden. – Die Leipziger staunten abermals nicht schlecht, als der Gewandhauskonzertmeister David bereits am Ende der Durchführung zu einer virtuosen Kadenz anhub, waren aber sogleich in ihren traditionalistischen Hörerwartungen befriedigt, als sie von den barocken Akkordbrechungen an die Solo-Partiten Bachs erinnert wurden. Was aber mussten sie dann erleben? Buchstäblich unerhört schien es ihnen, als nach dem Verklingen des Schlussakkordes ein einsames Fagott weiter tapfer seinen Ton aushielt – abermals die in der Luft hängende Quinte ‚h‘ – und so *attacca* in den zweiten Satz überleitete. Die hinzutretenden Instrumente defragmentieren den Satz gewissermaßen und setzen ihn neu in C-Dur zusammen. Um einen Halbton ist die Stimmung also gehoben, wenn die Solovioline ihren Gesang in der schlichten, volkstümlichen Art einer Cavatine anhebt. Der B-Teil kehrt im Charakter zum drängenden leidenschaftlichen Gestus des Kopfsatzes zurück, ohne ihn ganz zu erreichen. Hier äußert sich der Affekt vorwiegend in lang hingezogenen Spannungsbögen, zu denen kurze, klagende Ausbrüche in aufwühlendem Kontrast stehen. Unter der unruhigen Begleitung dieses Teils wird die Wiederkehr des A-Teils gleichsam verschleiert. Ein ungewöhnliches, rezitativähnliches Zwischenspiel leitet von a-Moll nach H-Dur modulierend zum Finalsatz in E-Dur über, dessen Esprit die Sorgen der vorangegangenen Sätze in Luft auflöst. Die Leipziger – gestern wie heute – wären böse, wenn man dem Satz einen gewissen Hang zur Zirkusmusik zuschreiben würde. Von der Hand zu weisen ist es jedoch nicht, dass Mendelssohn einen sehr volkstümlichen Ton wählt, wenn in der Reprise gewissermaßen als Kontrapunkt zur Melodie der Solovioline eine Stimme in ersten Geigen, Bratschen und Celli *unisono* erklingt, die von heiteren Zeiten kündigt. Der hier umkreiste Zentralton ‚h‘ hat in tiefer Lage den Brustton der Überzeugung erhalten und die unsichere Instabilität des ersten Satzes verloren. Allen Neuerungen zum Trotz – der einzigartige, ergreifende Ausdrucksgehalt des Werkes und die formale Gewandtheit des Komponisten trugen maßgeblich dazu dabei, dass das Konzert – nicht nur bei den Leipzigen – zu einem der populärsten Werke Mendelssohns wurde.

Ebenfalls eng mit dem Leipziger Gewandhaus ist Robert Schumann Orchesterwerk *Ouvertüre, Scherzo und Finale E-Dur* op. 52 verbunden. Dort erlebte Schumann am 31. März 1841 die Uraufführung seiner *Ersten Symphonie B-Dur* op. 38 unter Mendelssohns Leitung und sah sich durch den Erfolg beim Leipziger Publikum zu der Arbeit an weiteren Orchesterwerken ermutigt. Er begann mit einer Konzertouvertüre nach Mendelssohn'schem Vorbild, die anfangs wohl allein stehen sollte, aber schon kurz danach um die beiden weiteren Sätze ergänzt wurde. Schumann selbst war sich in der Einordnung der musikalischen Gattung im Unklaren. Ganz bewusst griff er wohl auf das barocke Vorbild der Sinfonie zurück und nannte das neue Werk kurz nach Abschluss „Suite“. Aber auch die Begriffe „Symphonette“, „Sinfonietta“ und „Novelle für Orchester“ tauchen in unterschiedlichen Quellen auf. In jedem Fall wollte Schumann mit der Benennung des Werkes einen geringeren Anspruch als an eine Sinfonie artikulieren und betonte die Möglichkeit, die Sätze auch einzeln aufführen zu können.

Die an formelle Konventionen gewohnten Leipziger wussten natürlich nicht so recht, was sie mit einem solchen Werk anfangen sollten, das weder Ouvertüre, noch Suite, noch Sinfonie war, noch sein wollte. Die Uraufführung im Gewandhaus am 6. Dezember 1841 unter der Leitung von Ferdinand David wurde recht kühl aufgenommen, was offensichtlich dazu führte, dass Schumann anfangs keinen Verleger für das Werk fand. Erst nach einer Umarbeitung erschienen 1846 bzw. 1847 die Orchesterstimmen und vierstimmiger Klavierauszug, die Partitur und der zweihändige Klavierauszug folgten erst im November 1853.

Der von Schumann selbst formulierte geringere formelle Anspruch von *Ouvertüre, Scherzo und Finale* suggeriert, dass dem Werk entscheidende Merkmale einer Sinfonie wie die zyklische Einheit fehlen

würden. Das ist keineswegs der Fall. Schumann hat die einzelnen Sätze durch zahlreiche motivische Verknüpfungen verbunden. Das musikalische Material zeugt weniger von tiefgründigem Ernst als von großer Spielfreude und wird nach allen Regeln der motivisch-thematischen Arbeit durchgeführt. Lediglich das Fehlen eines langsamen Satzes führt von der Form der großen Sinfonie weg, was für den Misserfolg der Uraufführung maßgeblich gewesen sein mag.

Wir haben uns dazu entschlossen, das Werk um das *Allegretto* aus Beethovens *Sinfonie Nr. 7 A-Dur* op. 92 als langsamen Satz zu ergänzen. Wir wollen damit nicht Schumann einen Makel unterstellen wie etwa Hermann Kretzschmar, der in seinem *Führer durch den Konzertsaal* von 1911 Schumann und dem Werk attestierte: „Die Ungezwungenheit des Komponisten artet hier vielfach in Lässigkeit und Breite aus; ja der letzte Satz trägt in den Mendelssohnschen Zitaten und in dem eigensinnigen Beharren an alltäglichen Einfällen, in der Monotonie des Rhythmus und Metrums die unverkennbaren Spuren einer versagenden Phantasie.“ Vielmehr zeigt uns die Zusammenführung der Kompositionen, dass der von Zeitgenossen häufig gescholtene Schumann fest auf dem Boden der klassischen Tradition steht und den Vergleich mit Beethoven nicht zu scheuen braucht. Zudem lehnen wir uns damit an die Praxis des Konzertwesens im 19. Jahrhundert an, in der regelmäßig einzelne Sätze aus unterschiedlichen Sinfonien herausgetrennt wurden. Durch das Verfahren erscheinen diese in einem überraschend neuen Lichte.

Simon Kannenberg

Maximilian Biebl

Maximilian Biebl erhielt seine erste Geigenstunde im Alter von fünf Jahren bei Nele Altenkamp in Barsbüttel. Seit April 2011 wird er von Vladislav Goldfeld an der Musikschule der Gemeinnützigen in Lübeck und seit 2017 auch von Denis Goldfeld in Bremen unterrichtet.

Maximilian hat mehrfach sehr erfolgreich mit ersten Preisen solistisch und kammermusikalisch bei Jugend musiziert teilgenommen, zuletzt als Preisträger im Bundeswettbewerb Jugend musiziert 2018 im Duo mit Klavier.

Er war regelmäßig Teilnehmer des Projektes "Mut zur Muse" der Musikschule der Gemeinnützigen in Zusammenarbeit mit der Musikhochschule Lübeck zur Förderung begabter junger Musiker sowie Teilnehmer des Nordland-Kammermusikurses des Landesmusikrates Schleswig-Holstein.

Die Teilnahme an einem Projekt des NDR-Jugendinfonieorchesters 2018 ist ebenso Teil seiner bisherigen musikalischen Ausbildung wie ein Meisterkurs bei Prof. Erik Schumann in 2017.

Simon Kannenberg

Simon Kannenberg ist ein wahres Multitalent. Als Dirigent, Tenor und Musikwissenschaftler ist er der Musik auf unterschiedlichste Weise verbunden, wobei jede Tätigkeit die anderen unterstützt und ihm die Vereinigung scheinbarer Gegensätze nur so zufällt. Stets richtet sich seine Aufmerksamkeit auf die Suche nach dem gesanglichen Melos, dem organischen Fluss einerseits und der großen Form, der geistigen Architektur eines Werkes andererseits. Bei ihm gehören Körperlichkeit und Geistigkeit ebenso zusammen wie Immanenz und Transzendenz. Jede Musik neu in ihrem Ausdrucksgehalt zu entdecken, ist ihm ein großes Anliegen und so widmet er sich ungeachtet überkommener Urteile gerne selten gespielten Werken und gestaltet spielerisch ansprechende, vielseitige Konzertprogramme.

Simon Kannenberg studierte in Hamburg Schulmusik, Gesang, Erziehungswissenschaften und Theologie, wobei seine maßgeblichen Lehrer Frank Löhr (Dirigieren) und Thomas Maxeiner (Gesang) waren. Unterschiedliche Hospitanzen und Kurse runden seine Ausbildung ab. Simon Kannenberg dirigierte diverse Laienorchester und -ensembles im Hamburger Raum. Einen Höhepunkt bildete die Aufführung von Orffs *Carmina Burana* und Bruckners *Te Deum* mit dem Jungen Orchester Hamburg und dem polnischen Jugendchor Resonans con tutti 2012 in der Hamburger Laeiszhalle. Seit 2017 leitet er das Hamburger Juristenorchester.

Als Tenor im Oratorienfach ist Simon Kannenberg in ganz Norddeutschland unterwegs und widmet sich der ganzen Bandbreite des kirchenmusikalischen Repertoires von der Renaissance bis zur Gegenwart.

Der Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes, der Friedrich-Ebert-Stiftung, der HfMT Hamburg und des Richard-Wagner-Verbandes Hamburg steht kurz vor dem Abschluss seiner musikwissenschaftlichen Dissertation über den Briefwechsel von Joachim Raff und Hans von Bülow und unterrichtet am musikwissenschaftlichen Institut der Hochschule für Musik und Theater Hamburg.