

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

**Theaterzettel. 1796-1939
1908-1909**

6.1.1909

Während der Ausführung der einzelnen Musiksätze ist der Zutritt ausnahmslos nicht gestattet.



Großherzogl. Hoftheater

Karlsruhe

Mittwoch, 6. Januar 1909, 7 $\frac{1}{2}$ Uhr
(Einlaß 7 Uhr, Ende 9 $\frac{1}{2}$ Uhr)

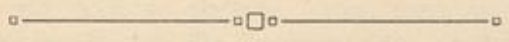
IV. Abonnement-Konzert

des

Großherzoglichen Hoforchesters.

Dirigent: **Dr. Georg Göhler.**

Solisten: **Eve Simony** von der Kgl. Oper in Brüssel,
Rudolf Deman, Großh. Bad. Konzertmeister.



PROGRAMM.

1. **Joseph Haydn**, Sinfonie D-dur (Nr. 104 der Gesamtausgabe, sogen. 2. Londoner).
Zum Gedächtnis an die hundertste Wiederkehr von Haydns Todestag.
 2. **A. E. M. Grétry**, Arie aus »Zémire et Azor«.
 3. **W. A. Mozart**, Balletmusik aus der Pantomime »Les petits riens«. (Für den Konzertgebrauch eingerichtet von Georg Göhler.) Zum ersten Male.
- Pause von 10 Minuten. —
4. **N. Jommelli**, Arietta »La Calandrina«.
 5. **H. Wieniawski**, Konzert (D-moll) f. Violine m. Orchester.
 6. **V. Bellini**, Arie aus der Oper »Die Puritaner«.
 7. **C. M. v. Weber**, Ouverture zu »Oberon«.

Text- und Programmbuch 30 Pfg.

Den Abonnenten der Konzerte werden die Programm-
bücher vor jedem Konzert kostenlos zugestellt.

C. F. Müllersche Hofbuchdruckerei.

Öffentliche Hauptprobe: Mittwoch, den 6. Januar, vormittags 11 Uhr.



1. Franz Joseph Haydn

(geboren 1. April 1732, gestorben 31. Mai 1809).

Sinfonie D-dur

(Nr. 104 der Gesamtausgabe, sogen. 2. Londoner).

Adagio, Allegro. — Andante. — Menuetto (Allegro). — Allegro spiritoso.

100 Jahre sind nun vergangen seit Haydns Tode. Fast 120 Jahre alt ist diese D-dur-Sinfonie, die nach weiteren 100 Jahren immer noch das Entzücken Aller sein wird, die Musik lieben. Als Haydn 18 Jahre alt war, starb Bach, als er 27 Jahre alt war, starb Händel; 24 Jahre vor Mozart ward er geboren, und 18 Jahre waren ihm noch gegönnt nach Mozarts Tode; von der Lebenszeit Beethovens fallen 39 Jahre mit der seinen zusammen; im Jahre seines Todes wurde Mendelssohn geboren, ein Jahr später Schumann, zwei Jahre später Liszt, vier Jahre später Wagner. Dieses lange, reiche und doch so einfache Leben führt so von Bachs Tagen bis an den Beginn der Tonkunst des 19. Jahrhunderts. Eine lange Entwicklung und wirklich eine Entwicklung. Am Ende stehen Werke wie die »Schöpfung« und die »Jahreszeiten«, Werke eines Mannes, der bereits in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre seines Lebens steht; am Ende dieses Lebens stehen Sinfonien, die die Grundlagen Beethovenschen sinfonischen Schaffens sind! Und aus was für Anfängen erwuchs dies alles. Wie hat dieser Mann, ohne eigentliche Bildung in unserem Sinne, einfach aus einer unendlich reichen musikalischen Begabung, wie später Schubert, Werk auf Werk geschaffen und dem neuen Stil in der Instrumentalmusik die Stellung erobert, die für deren weitere Entwicklung die Vorbedingung war!

Noch sind wir über Haydn viel weniger orientiert als über die anderen Großen der deutschen Musik vor und nach ihm. Die große Biographie, die C. F. Pohl begonnen hat, ist unvollendet. Die Gesamtausgabe seiner Werke beginnt erst jetzt zu erscheinen. Wenn auch völliger Umsturz dessen, was wir bisher über Haydn gewußt haben, nicht zu erwarten ist, so werden sich doch in den nächsten Jahrzehnten noch mancherlei andere Beleuchtungen und neue Beziehungen zu Vorläufern, Zeitgenossen und Nachfolgern ergeben.

Schon in den letzten Jahrzehnten hat sich ja durch den Forschungen einzelner Musikgelehrten das Urteil über Haydns Bedeutung geändert, so daß mit dem Schlagwort »Papa Haydn« zum Glück nicht mehr so viel Unfug getrieben wird.

Nichts entspricht ja weniger den Tatsachen, als wenn man Haydn zum harmlosen, ewig lächelnden, gütigen Musik-Papa stampelt, dessen Töne jeder Philistenseele ihr innerstes Wesen offenbaren. Auch Haydn ist schöpferisches Genie und das, was seinen Werken die Unvergänglichkeit verleiht, ist nicht der Wohlklang und die Natürlichkeit — diese haben viele Werke des 18. Jahrhunderts, — sondern das unteilbare Erwas, das Unsterbliche in jeder großen Schöpfung. Dies hat Haydn so gut wie Mozart, wenn auch in ganz anderer Weise als dieser; und diese Schöpferkraft hat Schranken so eigier Art und gestalte Einfälle von solcher Größe, daß man mit dem Namen »Papa Haydn« eben nur das Aulertliche und Unwesentliche bezeichnet, das gerade der Masse dieser auffallen muß, die in die Tiefen einer Künstlerkatur nicht ohne weiteres eindringen vermögen.

Ich sprach davon, daß Haydns Schöpferkatur ganz anders geartet sei als die Mozarts, den man doch so oft mit ihm in einem Atem nennt. Der Unterschied liegt außer in der Veranlagung auch im Entwicklungsgang. In Mozarts Kunst nehmen Elemente der italienischen Opernkunst einen unendlich viel größeren Raum ein als in der Haydns. Die ganze Melodik Mozarts ist infolgedessen — auch in seinen Instrumentalwerken — wesentlich verschieden von der Haydns. Haydn blieb — bis auf die Reisen, die er im Alter nach England unternahm — stets in Österreich, und außer der Kirchenmusik in Wien hat wohl wenig ausländische Musik auf ihn gewirkt. Seine Musik wurzelt durchaus in österreichischer Volksmusik, und wie wir jetzt von unserem Standpunkt aus Grieg, Dvorák, die Jungfrauen als nationale Komponisten beurteilen, so muß für die Zeitgenossen Haydns die spezifisch österreichische seiner Musik besonders frappant gewesen sein, viel frappanter als bei Mozart, der weit mehr Kosmopolit ist. Aber nur die Grundlage seiner Musik ist die volkstümliche österreichische Musik. Das, was ihn zum unsterblichen Kunstschöpfer machte, war die Eigenart seiner Persönlichkeit. Er hat eben nicht nur Franz Joseph, war nicht nur Österreicher, sondern eine ganz ausgesprochene künstlerische Individualität.

Für die Entwicklung der Instrumentalmusik bedeutet diese Individualität zweifellos mehr als Mozart. Man kann sich die sinfonische Kunst Beethovens sehr wohl denken ohne Mozart, aber nicht ohne Haydn. Das Hauptprinzip seines sinfonischen Schaffens, das Prinzip der thematischen Arbeit, ist von Haydn bereits mit vollendeter Sicherheit durchgeführt worden. Die Rhythmik im kleinen und großen, die Eigentümlichkeiten der Dynamik wie die Kunst der Instrumentation weisen direkt auf Beethoven hin. Natürlich kann sich bei der großen Anzahl der Haydnischen Sinfonien (unsere wird in der Gesamtausgabe die No. 104 tragen!) dies alles nur auf die vollendetsten unter ihnen beziehen, aber auch an Zahl sind diese immerhin — selbst verglichen mit Mozart — sehr beträchtlich.

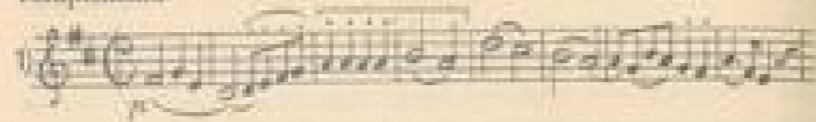
Im sinfonischen Stil wird Haydn für alle Zeit als der eigentliche Vorläufer Beethovens, aber auch selbst als ein genialer Schöpfer gelten.

Die D-dur-Sinfonie, die man wegen des Anlasses, für den sie geschrieben wurde, als die 2. Londoner bezeichnet, kann geradezu als Musterbeispiel für die von Haydn ausgebildete und von Beethoven zur höchsten Vollendung geführte Art der thematischen Arbeit gelten.

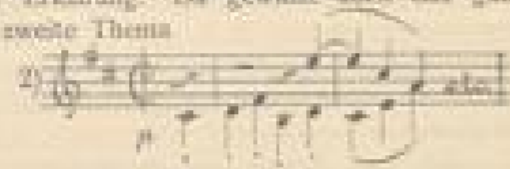
Schon das einleitende Adagio, dem ein einziges, ganz kleines rhythmisches Motiv zugrunde liegt, zeigt das. Es ist eine Art Prinzip des kleinsten Kraftaufwandes zur Erreichung der höchsten künstlerischen Wirkung. Es ist erstaunlich, was für ein Stimmungsbild Haydn durch die meisterhafte Ausnutzung dieses einen, ständig wiederholten rhythmischen Motivs zu schaffen vermag. Schon diese wenigen Einleitungstakte sind alles andere als »Papa Haydn«. Sie sind Vorläufer der Graves bei Beethoven, etwa des vor dem 2. Akt »Fidelio«. Das ist moderne, subjektive Musik, das sind Töne der Klage, die in ihrer einfachen Größe und Wahrfähigkeit von Jahrhundert zu Jahrhundert klingen werden.

Wer einigermaßen Gefühl für die Gesetze künstlerischen Schaffens hat, wird nun auch begreifen, daß das folgende Allegro, der erste Satz der Sinfonie, kein fröhliches, munter bewegtes Musikstück sein kann, sondern unter dem Eindruck der tief-schmerzlichen Einleitung zwischen Wehmüt und Erregung unruhig hin und her schwankt. Es gibt freilich eine Menge Menschen, die diesen Satz genau so wie den ersten der G-moll-Sinfonie von

Mozart lustig und in frischem Allegro herunterspielen. Aber bis zu welchem Grade Haydn als der Vorläufer Beethovens bewundert werden muß, versteht man doch erst, wenn man in die Tiefen dieses Kunstwerks mit dem Lichte hinableuchtet, das von der tragischen Einführung ausgeht. Dann verliert das wundervolle Hauptthema



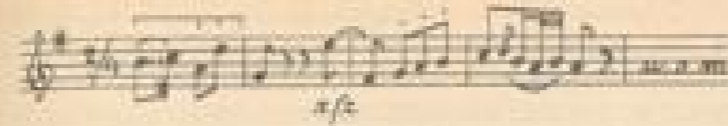
alles Spielerische und wird zu einem rührenden Gesang voll tiefen Gefühls, da wird der folgende ff-Einsatz des ganzen Orchesters nicht zur rauschenden Festmusik, sondern zum Ausdruck der auf höchste gespannten Energie, in der erregter Groß sich erfüllt, da gewinnen alle die Stürze und Synkopen ihre künstlerische Bedeutung und die musikalischen Steigerungen ihre innerliche dichterische Erklärung. Da gewinnt auch das ganz episodisch behandelte zweite Thema



seinen Charakter als kurzer Ruhepunkt in der Erregung dieses leidenschaftlichen Satzes, in dem übrigens auch die Mischung vier- und dreitaktiger Bildungen öfter den Ausdruck der Ruhelosigkeit außerordentlich steigert.

Das aber, was jederzeit am meisten an diesem Kunstwerke bewundert worden ist, finden wir erst in sogenannten Durchführungsteile, dessen Entwicklung ganz auf dem Prinzip der thematischen Arbeit beruht. Aus dem kleinen Motive, das in Thema (1) mit [] eingeholt ist, bildet Haydn einen Tonatz so voll Leben und Erregung, so reich an Farben und Kontrasten, so klar und doch so neu, daß man ihn noch heute als Muster sinfonischer Schreibweise hinstellen kann. Und welche temperamentvolle Steigerung bis zu dem Halt, der wieder zum Hauptthema zurückführt. Auch die Reprise ist völlig frei von Schematismus und reich an geistigen Einfällen. Eine dichterische Leistung ersten Ranges ist die durch Generalpause und *pp* vorbereitete zweite Einführung des Hauptthemas.

Das Andante hat folgendes Thema:

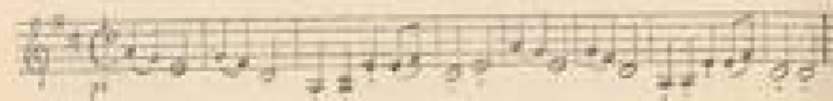


Die Erregung des ersten Satzes klingt in ihm noch nach, stärkere schmerzliche Akzente durchbrechen noch das wehmütige Verlangen nach Trost, das in ihm Ausdruck findet. Seine Fortführung ist wieder durch das Prinzip der thematischen Arbeit bestimmt. Das eingehaltene Motiv und seine erste Hälfte spielen in dem ganzen Satze eine große Rolle. Noch verstärkt wird dann der Ausdruck der Trauer, wenn das Thema als Klagegesang in Moll angestimmt wird. Es kommt nur bis zum vierten Takte. Ein furchtbar heftiger Ausbruch leidenschaftlichsten Schmerzes unterbricht es. Auch dieser bricht jäh auf einem Septimenakkord ab. Generalpause. Zughalt beginnt wieder in Dur das Thema, aber nach drei Takten folgt schon ein neuer Ausbruch der Erregung, die ganz allmählich sich beruhigt und so dem in der Begleitung und im Rhythmus etwas variierten Hauptthema zurückführt. Wieder ein plötzlicher Ausbruch der Leidenschaft, dann allmählich immer größere Ruhe. Von dem Triolenrhythmus gleichsam eingewiegt schlafen die Schmerzen ein. Eine der geläuteten Eingebungen der ganzen sinfonischen Literatur! In der Harmonik schon ganz Schubert! Instrumental-Recitative wie später bei Liszt! — Und dann nach dem Erwachen zu neuem Leben das Thema in Überschwange höchsten Gefühls, als ob es gewaltsam zur Preode umgedeutet werden sollte. Wenigstens zu verklärter Ruhe. Das gelingt. Der Schluß erinnert direkt an den fünften Satz in Brahms' Requiem: „Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet.“ —

Es ist eine Eigentümlichkeit vieler Sonaten und Sinfonien der älteren Zeit — die frappantesten Beispiele dafür bieten Schuberts Klaviersonaten —, daß die ersten beiden Sätze tragischer Natur sind und daß dann ohne jede Vermittlung zwei lustige Sätze folgen. Also nicht das ganze Werk ist als einheitliches Ganzes gedacht — wie die meisten Werke Beethovens, dem dies als eine der größten stilistischen Errungenschaften anzurechnen ist —, sondern zwei heterogene Hälften sind nach dem Prinzip der Kontrastwirkung nebeneinander gestellt. Auch bei dieser

D-dur-Sinfonie Haydn muß man nach dem Andante einen großen Einschnitt machen. Es ist unmöglich, an den Schluß des Andante sofort das folgende Menuett anzufügen. Dieses selbst ist ein Allegro-Menuett, also nicht im alten Charakter des Tanzes gehalten, vielmehr das, was Beethoven später Scherzo nannte. Beethovenisch sind seine vielen Sforzati, überhaupt der hecke Humor, die musikalische Arbeit, die selbst in diesem Satze und besonders in dem köstlichen Trio ständig angewandt ist.

Noch lustiger als das Scherzo ist das Finale. Eine Szene aus dem Volksleben, eine ländliche Kirme mit Tanz und Gesang, mit Frohsinn und Übermut. Die Musikanten probieren mit Gröge und Dudelsack ihr Stüch, das man wohl die »göttliche Sanhirten« weis's taufen könnte.



Tanzend und jubelnd stimmt das Volk an, und in toller Übermut wird mit dem Musikantenthema ein Spaß nach dem andern aufgeführt. Ein schwerfälliger Basetanz wird von einem neckischen Reigen abgelöst, kichende Mädchen und polternde Burschen, alles ist in ausgelassenster Heiterkeit.

Und endlich stellt ein Einsamer, ein Fremder, ein Dichter, in all dem lauten Treiben wird ihm im Herzen die Sehnsucht wach, er denkt der fernem Geliebten.



Diese lyrische Episode ist bereits ganz Romantik; Schubert, Schumann. In ihrer Lebenswahrheit eine gesunde Inspiration höchsten Ranges, von Goethescher Einfachheit.

Obwohl eben nur Episode, die mehrfach wiederkehrt, ist sie's doch, die diesem Finale seinen Wert verleiht. Narve und sentimentalische Dichtung in einem Bilde. Haydn macht kein Problem daraus, nimmt's nicht tragisch, läßt uns auch im unklaren darüber, ob der Einsame sich bekehren läßt. Man könnte sich's als Szene wie in Goethes »Trost in Tränen« denken:

»Wie kommt's, daß du so traurig bist,
Du alles froh ersiehst?«

»Ja dahin!« So raffte denn dich eilig auf,
Du bist ein junges Blut.«

Und dann ein anderer Schluß als bei Goethe, ein fröhliches »Ja« und heitere Freude mit den Glücklichen.

Aber nötig ist's nicht, an die Vereinigung der Gegensätze zu glauben. 's ist ebenso gut und vielleicht Haydnischer gedacht, wenn man den einsamen Fremden seines Wegs ziehen und dann die naiven Leute des Volkes um so ungestörter ihrem ausgelasseneren Treiben sich hingeben läßt. Denn zum Schluß wird's immer lustiger, und bis zu dem letzten köstlichen Spaß, wo statt des erwarteten Abschlusses der D-dur-Kadenz noch einmal ein überflüssiges c das Ende aufhalten will, läßt Haydn allen Launen ausgelassensten Humors die Zügel schiefen.

2. André Erneste Modeste Grétry

(1741—1813).

Arie aus »Zémire et Azor«.

La fauvette avec ses petits
Se croit la reine du bocage,
De leur étroit, par son langage
Tout les échos sont éveillés.

Le rossignol humble
Amour d'elle cherche,
Village et grand trouer
Rassemble sous son aile,
De leur amour pour elle,
Els j'ont raison.

Halt gar malheur
Vom Vögelchen
Qui se croit son espérance
La passion aveugle! Elle se perd
Qu'il son malheur!
Tout venant de sa douleur!

Gewisselichen mit ihren Jungen
Dankt Königin sich im Gestrüch,
Was sich als erwachend gesungen,
Hält wider in grünen Bereich.

Und um sie laupia und sprangen
Die Kleinen ohne Raub und Raub,
In kühnen Flug schwangen
Sie sorglos den Lärm sich an,
Und wenn sie wieder erwachte,
Taus von der Mutter bewachte,
Dann schwebte Gewisselichen im Glück,
Das sie so reichlich beläch.

Doch ich in der Jammern gekümmert —
Der Vogelsteller hat sich
Und selbstberzig gemümmert,
Was wenn sie machte so hoch,
Dahin in geschwunden ihr Hoffen —
Nun liegt sie für Leid Nacht und Tag,
Was tief bei Herz sie getroffen,
Hält jammervoll im Walde von nach.

3. Wolfgang Amadeus Mozart

(geboren 27. Januar 1756, gestorben 5. Dezember 1791).

Ballettmusik aus der Pantomime „Les petits riens“.

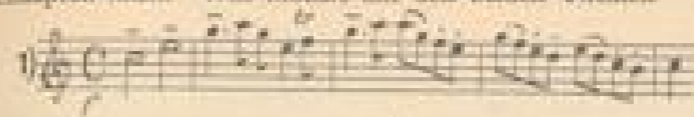
Für den Konzertgebrauch eingerichtet von Georg Gähler.

Ouverture. 1. Andante, 2. Andantino molto grazioso, 3. Gavotte grazieuse, 4. Pantomime, 5. Gavotte, 6. Presto, 7. Adagio, 8. Gavotte.

Die Ballettmusik ist im Jahre 1778 von Mozart bei seinem dritten und letzten Aufenthalt in Paris für den dortigen Balletmeister Noverre geschrieben. Mozart berichtet selbst darüber in einem Brief an seinen Vater vom 9. Juli 1778. Er wurde auf dem Theatertitel als Komponist gar nicht erwähnt, es waren auch noch sechs Nummern von anderen mit bei der Musik, „lauteur alle miserable française Ariens“, wie er an den Vater schreibt. — Die Ballettmusik ist erst durch das Supplement zur Gesamtausgabe von Mozarts Werken (Breitkopf & Härtel) wieder den Musikforschern zugänglich gemacht, aber ganz schön aufgeführt worden. Schuld daran war, daß sie Stücke enthält, die für die Aufführung der Ballets wohl notwendig gewesen sein mögen, aber in Konzertaufführungen dem Werke unsötige Länge geben, ferner, daß die Reihenfolge der Sätze durch den Gang der Handlung und nicht durch Gründe der musikalischen Wirkung bestimmt war. Ich habe deshalb das Werk im Jahre 1906 für die Mozartfeier des Altenburger Hoftheaters eingerichtet, und es ist seitdem, von Breitkopf & Härtel verlegt, ein Repertoirestück der ersten Orchester des In- und Auslandes geworden. Daß diese Musik zu den allerbesten Werken Mozarts gehört, daß sie Kabinettstücke feinsten Rokokocharakter enthält, wird jedem Mozart-Kenner ohne weiteres beim Hören klar und läßt uns den glücklichen Zufall preisen, der dies schon verschollen geglaubte Werk in der Bibliothek der Großen Oper zu Paris vor dem Untergang bewahrt hat. Meine Einrichtung beschränkt sich durchaus auf die Anordnung der ausgewählten acht Sätze und auf genaue Berechnung des musikalischen Vortrags. Irgendwelche Änderungen des Notentextes oder der Instrumentation sind selbstverständlich nicht vorgenommen worden.

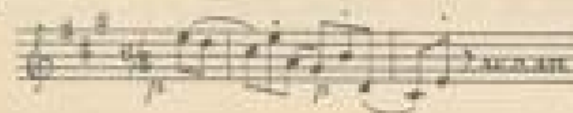
Die Ouverture ist ein frisches, festliches Stück in C-dur, das aber in satten lyrischen Momenten und delikater Grazie viel reicher ist als die üblichen Opern-Ouverturen der Zeit und auch

neben Mozarts bekanntesten großen Ouverturen durchaus sich behaupten kann. Was Mozart mit dem beiden Themen

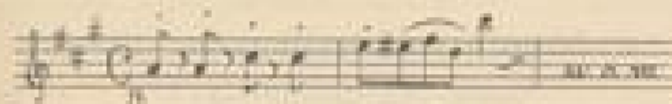


erführt, von denen (2) wie eine beabsichtigte Umkehrung von (1) aussieht, ist ganz erstaunlich. Höchst eigenartig ist auch der ihre verklingende Schluß.

Die Ballettsätze selbst sind außerordentlich abwechslungsreich. Einer schlichten Andante-Melodie (Nr. 1), die auch in Schumanns Jugend-Album stehen könnte, folgt ein Andantino molto grazioso mit allerliebsten Schmuckeffekten, das von einer humoristischen Allegro-Coda abgeschlossen wird. Daran reiht sich (Nr. 3) eine Gavotte grazieuse in A-dur, eines der köstlichsten Muster von musikalischem Rokoko.



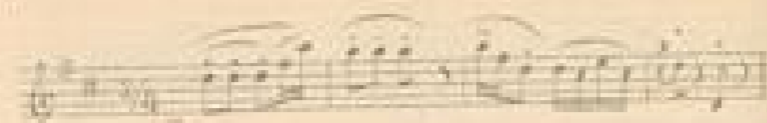
Bei der folgenden Pantomime (Nr. 4)



sieht man die stummen und doch so sprechenden Acteurs förmlich ihre Pas auf der Bühne machen. Was mögen's gewesen sein, diese Petits riens?

Eine lebhaft bewegte Gavotte (Nr. 5) voll süß einschmeichelnder Melodik mit Fragen und Antworten, gewiß ein Pas de deux, wird abgeklärt von einem Presto, das wie eine wilde Jagd kleiner Sauswinde daherstürmt. Und nun folgt, vielleicht die Perle des Ganzen, ein Adagio von einem Wohlklang und einem Klangreiz der Instrumentation, einem Duft und einer Süßigkeit, die von den berühmtesten Melodien Mozarts und der Italiener nicht übertroffen werden

bönnen. Die ganze Kultur des Rokoko vereinigt sich hier mit der göttlichen Natur eines musikalischen Genies. Das Thema



gibt keinen Begriff von der Gesamtwirkung, die auf der Begleitung der zweiten Geigen und besonders der Bratschen und dem darüber gehobenen weichen Klang der Flöten beruht. Das Stück gehört zu den Wundern der Musik.

Fast an Haydn erinnert der letzte der Balletsätze, ein Gavotta genannter lebhafter Tanz. Daß noch Grieg drin ist, beweist wieder, wie leicht man Entdeckungen konstatieren kann, die unmöglich sind. War in den andern Sätzen der Balletmusik viel Rücksicht auf Paris und seine galante Welt genommen, so bezieht sich hier Mozart wieder auf seine österreichische Heimat und auf alle die Fröhlichkeit, die er mit seiner Schwester Nannerl oder mit dem Augsburger Bilde (angefressen).

Warum ist solcher lustiger Mozart nicht ständiger Gast in den Sonntagskonzerten der deutschen Städte, warum nicht mehr tägliches Brot in den musikliebenden deutschen Häusern!

4. Nicola Jommelli (1714—1774).

Arietta «La Calandrina».

Chi vuol comprare la bella calandrina,
Chi vuol far morire la sua a terra,
Chi vuol comprare la vanga a contratto,
Sempre a buon patto la vendere.

E si vuol la sua dolce e cara,
E vuol farla dapp'la che fanno tanta,
Ma prima è il mio mestiere
No l'ho per piacere, vanga,
Sempre a buon patto la vendere.

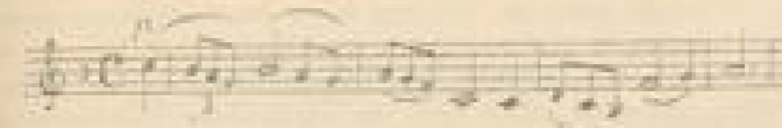
Wer will die schöne Lärche kaufen,
Die sein Fräulein ins Abendgrab?
Ich verkaufe sie zu jedem Preise,
Kauf! Kauf!

Ne ist so lieblich, sie magt so schön,
Ich hab' sie auch so sehr;
Aber verkaufen muß ich sie,
Es ist ja mein Geschäft.

5. Henri Wieniawski (1835—1880)

Op. 22. 2. Konzert (D-moll) für Violine und Orchester.

Wenn ein Geiger wie Wieniawski, der für einen der allerersten Künstler auf seinem Instrument galt, ein Konzert für dieses schreibt, so braucht nicht betont zu werden, daß es eigenmächtig und dankbar geschrieben ist. Dagegen muß dem Verdacht vorgebeugt werden, daß es nur dankbar und eigenmächtig, daß es Virtuosenmusik sei. Nein, dieses D-moll-Konzert ist auch an sich gute Musik. Man geht natürlich von völlig falschen Voraussetzungen aus, wenn man es mit den Konzerten von Beethoven, Mendelssohn und Brahms vergleicht. Aber es ist Erfindung und Empfindung drin und kein äußerliches Spielen mit Virtuosenmischen. Das schöne, singende zweite Thema des ersten Satzes



die warme Kantilene der Romane, die plätschende Rhythmik des Flalles werden nicht nur immer wieder Geiger zum Studium des Konzertes reizen, sondern auch den Hörern immer wieder Freude bereiten. Der künstlerische Grundsatz der klassischen Virtuosenmusik der alten Zeit: »Das virtuose Element darf das rein musikalische Genießen nicht unmöglich machen, es darf nur schmückende Zutat, nicht Hauptsache sein«, ist auch bei diesem Konzert durchaus gewahrt.

6. Vincenzo Bellini (1801—1835).

Arie aus der Oper «I Puritani».

Qui la voce mi muore,
Mi chinava e poi spari;
Qui guerra mi fidele,
Qui guerra e poi crudele
E mi fuggi!
Ah! mi più . . . nel mondo nessuno
Nella gioia del cuor,
Ah! vedete sul la speme
O lacrime mi muore.

Hier ist all, er seinen Namen,
Doch die Fälsche, er verschwand,
Hier schwer er trauer Liebe Plagen,
Doch kein Schmerz war dem Frevler
Edig' fand.
Niemals mehr wird mich erlösen
Der Liebe Seligen;
Lasset mich den Fund erlösen,
Er' mich mit Schmerz und Leid.

Vien, diletto, e tu sei la tua,
 Tutto tua intanto,
 Fin che spunt in cielo il giorno
 Van il giorno sul mio cor!
 Dillo l'infante, e Arturo mio,
 Riedi, e con, alla tua Dora,
 Essi piango e ti sospira,
 Vien, e con, all'infante.

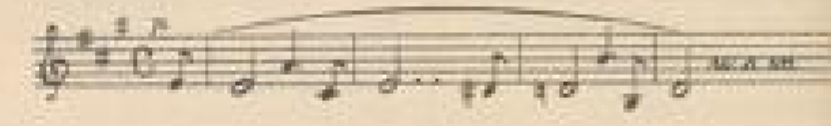
Komm, Geliebter, in Menschengestalt,
 Alles schreyet nach und fern,
 Bis zum heil'gen Magenthor
 Komm und weilt in meinem Arm!
 Elfe, elfe, Artur, mein Leben,
 Und mit wieder seht uns' der mein,
 Höre seiner Stimme Heben,
 Elfe, dann schreyt mein Horn.

7. Carl Maria v. Weber (1786--1826).

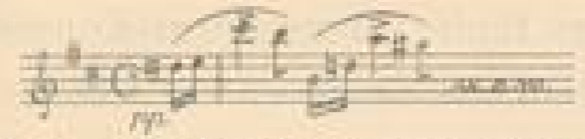
Ouverture zu »Oberon«.

Adagio sostenuto. Mit dem Klang des Zauberhorns werden wir auf Flügeln der Phantasie in das Märchenreich Oberons, des Königs der Elfen, geführt. Trauer herrscht in der sonst so heitern Welt. Selbst im Schlafe quält den unglücklichen Elfenfürsten die Trennung von Titania, von der ihn ein kindischer Zwist und über-eilter Schwur fernhält. Da schweben leichtfüßige Elfen zu dem Schlummernden heran und flüstern ihm hohe Kunde ins Ohr: »Ein Held wird deine Leiden enden. Hörst du den Siegesmarsch, den wir singen? Er ist für ihn, für deinen Helden bestimmt! Er wird siegen! Glaub uns, deiner treuen Elfenschar.« — »O du Geliebte, kehre mir zurück! Wie sehn' ich mich nach dir!« flüstert der träumende König.

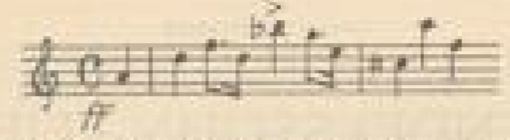
Ein Schlag. Der Geisterzauber verschwindet. Verwandlung. Allegro con fuoco. Höhn, der edle Ritter Kaiser Karls, steht vor uns, kühnen Mutes, tapferen Arms, feurigen Blicks, dürstend nach Taten und Ruhm. »Stolz auf des Vaters Schwert, stolz, daß sein Name mich ehrt, komm' ich zur Waffenruhm, mit höchstes Heiligum; und weil die Lieb' im Herzen schwebt, war all mein Streben: Sieg!« Da ertönt Höhns Zauberhorn, und Elfenmacht läßt vor dem Ritter Reizns holdes Bild erscheinen.



»Ein sanfter Glanz umstrahlt fortan
 So wonnig mir die Heldenbahn;
 Der Schönheit Reiz umgarnt die Nacht
 Den Sinn, der nur auf Ruhm bedacht.«



Die Pulse beben, das Herz pocht, die Liebe erwacht, die Sehnsucht wächst. »Auf! Sie zu gewinnen! Zu ihr! Zu ihr!« So stümt der Held davon, einst nur von Rittertum, jetzt auch von Minneschmerz die Brust geschwellt. Drohend naht der Feind. Der Kampf beginnt.



Die Elfenschar steht dem Ritter treulich zur Seite. Immer wilder wird der Kampf. Da, ein falscher Lieb, kurzes Verzagen. Der Geliebten Bild gibt neue Kraft, die Sehnsucht im Herzen verdoppelt den Mut. Noch ein kurzer Kampf, und der Feind ist überwunden, die Geliebte gewonnen. Voll mädchenhafter Scheu sinkt sie dem Geliebten in stummer Seligkeit an die Brust. — Und nun zu Kaiser Karl Vereint vor den Thron des Herrschers! »O Höhn, mein Gatte!« — »Du holde Geliebte!« — Mit dem seligen Paare, das seiner Treue sein Glück dankt, jubelt und jauchet der Elfen leichte Schar, jubelt beglückt Oberon und Titania, die wieder Vereinten.

G. G.

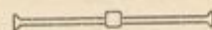


**Das fünfte Abonnement-Konzert
des Großherzoglichen Hoforchesters**

findet

Mittwoch, den 3. Februar 1909

statt.

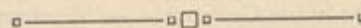


MENDELSSOHN-FEIER

zur Erinnerung

an die

**100. Wiederkehr von Mendelssohns Geburtstag
(3. Februar 1809).**



SOLISTIN:

Stefi Geyer aus Budapest

(Violine).

Theater in Baden.

Mittwoch, den 6. Januar 1909.

17. Abonnements-Vorstellung

des

Grossherzoglichen Hoftheaters zu Karlsruhe.

Wegen Erkrankung von **Felix Baumbach** statt „Unser Freund Bob“:

Die Schmetterlingsschlacht.

Komödie in vier Akten von Hermann Sudermann.

Regie: Otto Kiensohler.

Personen:

Frau Hergentheim, Steuerinspektorswitwe	Margarete Pix
Elsa, verw. Frau Schmidt	} ihre drei Töchter	Lisa Podschitel
Laura		Ottillie Buday.
Rosi		Alwine Müller.
Wilhelm Vogel, Apothekerlehrling, ihr Neffe	Felix Kronen.
Winkelmann	Wilh. Wassermann.
Max, sein Sohn	Siegfried Heintel.
Richard Kessler, Handlungsreisender	Hugo Höcker.
Dr. Kosinsky, Oberlehrer	Wilhelm Kempl.
Ein Komptoirdiener	Hermann Benedict.

Ort: Berlin. Zeit: Die Gegenwart.

Zwischen dem ersten und zweiten Akte legt ein Zeitraum von drei Monaten.

Pause nach dem zweiten Akte.

Kasse-Eröffnung: **halb sieben Uhr.**

Anfang: **sieben Uhr.** Ende: **nach neun Uhr.**

Bekanntmachungen.

Der Verkauf der Eintrittskarten findet statt:

in Vorverkauf gegen Entrichtung der Vorverkaufsgebühr von 35 Pf. für jede Karte am **Dienstag, den 5. Januar**, nachmittags 3—5 Uhr, an der Tageskasse (ohne Gebühr); am **Mittwoch, den 6. Januar**, nachmittags von 3—5 Uhr und an der Abendkasse. Theaterzettel sind an der Tages- und Abendkasse zu haben.

Preise der Plätze:

Fremdenloge 1. Rangs	6 Mk. —	Logen 2. Rangs	2 Mk. 20 Pf.
Logen 1. Rangs	5 Mk. 50 Pf.	Logen 3. Rangs	1 Mk. 20 Pf.
Amphitheater	5 Mk. 50 Pf.	Stehplätze 2. und 3. Rangs	— Mk. 90 Pf.
Spierritz I. Abt.	4 Mk. 50 Pf.	Galerie	— Mk. 60 Pf.
Spierritz II. Abt.	3 Mk. 60 Pf.		

☛ Damit an der Kasse durch Geldwechseln kein Aufenthalt entsteht, wird nur abgezähltes Geld angenommen.

Unpflüchlich: Käthe Warmersperger, Olga Kallensee, Felix Baumbach, Fritz Herz.

☛ Die das Theater besuchenden Damen werden höflichst ersucht, vor Betreten des Zuschauerraumes die Hüfte abzunehmen. ☛

Die Besucher des Hoftheaters werden dringend gebeten, sich pünktlich zu Beginn der Vorstellungen einzufinden, da man sich sonst, um unliebsame Störungen zu vermeiden, genötigt sehen müßte, den Zutritt bis zur nächsten Pause zu verwehren.

Im Hoftheater zu Karlsruhe:

Donnerstag, den 7. Januar: **29. A. Germania.**
Freitag, den 8. Januar: **29. C. Unser Freund Bob.**
Samstag, den 9. Januar: **22.** Vorstellung ausser Abonnement. **Besonders ermäßigte Preise** ohne Vorverkaufsgebühr, **Sonnenguckchen oder der König vom Glitzerland.**

Sonntag, den 10. Januar: **32. A. Die Hugenotten.**

Wegen etwaiger Abänderungen wird auf den Karlsruher Theaterzettel verwiesen.

Die geehrten Abonnenten wollen die Abonnementsbeträge für die 19. bis mit 27. Vorstellung an Donnerstag, den 7. und Freitag, den 8. Januar, jeweils von 3—5 Uhr nachmittags, gegen Erhebung der Empfangsbescheinigungen im Biletkaassenzimmer des Badener Theaters entrichten.

Vom Samstag, den 9. Januar an werden die noch nicht bezahlten Beträge gegen eine Gangpfeife von je 30 Pfennig in der Wohnung der Abonnenten erhoben.

General-Direktion des Großherzoglichen Hoftheaters.