

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Programmheft



Großherzogl. Hoftheater Karlsruhe.

Mittwoch, den 8. Oktober 1913, abends 8 Uhr
(Einlaß 7 $\frac{1}{2}$ Uhr, Ende gegen 10 Uhr)

1. Sinfonie-Konzert

des

Großherzoglichen Hoforchesters

Leitung: Hofkapellmeister Fritz Cortolezis.

II P O P S C II

Programm.

W. A. Mozart, Sinfonie Es-Dur.

Adagio — Allegro. Andante. Menuett: Allegretto.
Finale: Allegro.

— Pause. —

A. Bruckner, Sinfonie Nr. 5 B-Dur.

Adagio — Allegro. Adagio. Scherzo: Molto
vivace. Finale: Adagio. Allegro moderato.

Programmbuch 30 Pfennig.

Den Abonnenten der Konzerte werden die Programmbücher
vor jedem Konzert kostenlos zugestellt.

Öffentliche Hauptprobe:

Mittwoch, den 8. Oktober 1913, vormittags 1 $\frac{1}{2}$ 11 Uhr.



Orchester des Hoftheaters

Kassette

Mittwoch, den 12. Oktober 1912, abends 8 Uhr
Beginn 7 1/2 Uhr, Ende gegen 10 Uhr

1. Sinfonie-Konzert

Orchester des Hoftheaters

Leitung: Hofkapellmeister Fritz Eberle

Programm

1. Sinfonie

1. Satz: Allegro moderato
2. Satz: Adagio
3. Satz: Allegro

2. Sinfonie

1. Satz: Allegro
2. Satz: Adagio
3. Satz: Allegro

Orchester des Hoftheaters

Leitung: Hofkapellmeister Fritz Eberle

Orchester des Hoftheaters

Mittwoch, den 12. Oktober 1912, abends 8 Uhr

M
dr
Gla
Sin
Au
sch
des
sch
un
flü
glü
ste
kei
so
mi
hei
Fr
nu
W
un
W
hö
Da
ba
de
als
du
M
vo
sp
Lu
fra

Mozart, Es-Dur-Sinfonie (1788).

Ein Werk, wie kaum ein anderes geeignet, das Konzertleben eindrucksvoll zu eröffnen!

Der Biograph Jahn redet vom üppigen Reiz des Wohllauts, vom Glanz einer zur vollsten Reife erblühten Schönheit, „mit welchen diese Sinfonie wie gesättigt ist, daß sie einen Eindruck macht, wie wenn das Auge durch die leuchtende Farbenpracht und den reichen Segen eines schönen Sommertags entzückt wird.“ Ja, es ist noch immer wahr: Mozart, dessen *Così fan tutte* in diesen Wochen wieder die Herzen entzückt, überschüttet uns noch heute mit der Fülle und Anmut reiner Melodien. Je unruhiger das moderne Leben um uns flutet, desto eifriger sammeln und flüchten wir uns zur Kunst Mozarts, die auch in den Sinfonien ihre beglückende, wiederherstellende Macht offenbart. Und der Wert seiner Musik steigt in einer Zeit, die dem Leben des Kindes eine emsige Aufmerksamkeit zuwendet. Wie wir durch den Umgang mit Kindern gar vieles lernen, so baut auch Mozarts Musik ein unersetzliches Stück unseres Lebens auf, mit ihrer einfachen, rätselvollen Mischung von Tiefsinn und Unbefangenheit. Freilich dürfen wir das Kindliche nicht als ein ewiges Einerlei von Freude verstehen. Das Kind ist keine Heiterkeitsmaschine, sondern fühlt nur allzu stark, wenn ihm weh ums Herz ist. So hören wir heute aus Mozarts Werken nicht bloß Lust, sondern den deutlichen Unterton des Schmerzes und der Schwermut. Natürlich kommt es auf den Charakter des einzelnen Werkes an. Die Es-Dur-Sinfonie birgt nur wenig Trübes. Wenn wir sie hören, wird der Gesamteindruck der Freude überwiegen: sie lehrt uns unser Dasein, wenn wir so sagen dürfen, als Geschenk fühlen, lehrt uns Dankbarkeit gegen jene Macht, die uns ins Dasein rief. Es ist, als lenkte sie den inneren Blick unwiderstehlich nach den positiven Seiten des Lebens, als teilte sie eine lichtvolle Wärme mit, die unser Gemüt bis ins Tiefste durchleuchtet und reinigt.

Erster Satz. Dem eigentlichen Allegro pflegten die Wiener Meister Haydn, Mozart und Beethoven gerne eine langsame Einleitung voranzuschicken, um des Hörers Aufmerksamkeit zu erregen und anzuspanspannen. Dieser Brauch hatte seinen Ursprung in der alten Ouverture Lullys, die sich von Paris aus die musikalische Welt erobert hatte; jene französische Ouverturenform weist in ihrem langsamen Hauptteil selber

wieder auf Älteres, auf marschartige Tänze des 17. Jahrhunderts zurück, Mozarts Einleitung der Es-Dur-Sinfonie knüpft, wie kaum eine andere, genau an diese geschichtliche Entwicklung an; sie wächst aus Lullys Gebilde wie eine natürliche Blume hervor mit all der festlichen Pracht ihrer punktierten Rhythmen



mit der rauschenden Energie abwärts gleitender und aufwärts strebender Streicherfiguren, ja mit dem ganzen Prunk einer üppigen, klangfrohen



Instrumentierung, welche Trompeten und Pauken nicht verschmäht, aus jedem Forte aber das Geräusch bloßen Lärms verbannt: darum klingt Mozarts volles Orchester dem musikalischen Ohr stärker, als von den aufgewendeten Mitteln eigentlich zu erwarten wäre.

Mozartisch aber ist an dieser Einleitung der Ausdruck zwingender Kraft, wie er sich z. B. in der Baßfigur kundgibt:



Mozartisch sind natürlich die wohlvorbereiteten Dissonanzen, die dem Meister jedesmal Vorwürfe von italienischer Seite einbrachten, und Mozarts eigenstes Eigentum ist endlich die zögernde Stelle mit den Violinsynkopen





weiter nach B-Dur, in welcher Tonart die zweite Themengruppe einsetzt



Da Mozart, der Gesangreiche, schon das erste Thema meist ins Gesangliche formt — in der Es-Dur-Sinfonie bietet sich ihm jene Zartheit wie von selber als Gegensatz zum Charakter der Einleitung —, so hebt sich der melodische Stoff des zweiten Themas nicht so scharf heraus wie etwa später bei Beethoven, Brahms und Bruckner. Mozart hat es aber verstanden, das zweite Thema hier (Beispiel 11) durch die Umgebung zu kontrastieren. So bettet es sich im Durchführungsteil, schwelgend im wohligen As-Dur, zwischen die knorrige Figur des 10. Beispiels.

Interessant ist, nach einer Generalpause, die überraschend kurze Rückwendung zum Wiederholungsteil:



sie entspricht dem Charakter nach dem 5. Beispiel: Überleitung zum Allegro. Der Wiederholungsteil mündet in einen halb trotzig halb jubelnden Aufstieg, dem sich mit der üblichen Kadenzierung die Streicherläufe des 2. und die erregte Figur des 10. Beispiels anschließen: zur Koda sind die Teile ausersehen, die sich am besten zum Abschluß eignen.

Zweiter Satz. Das Andante in As-Dur, Zweiviertel, überquellend an Reichtum der Erfindung, überströmend von seelischen Erregungen, ist eins der schönsten, mit denen uns Mozart beglückt und beseligt. Fast

im ganzen Satz klingt das Marschartige der Einleitung an, welche die Sinfonie eröffnete: das Bezeichnende liegt aber gerade darin, wie sich die marschmäßige Haltung in die Gebärde tiefinnerlichen Ausdrucks verklärt. Wir werden in der Tat weit über den Eindruck eines bloßen Marsches hinaus- und emporgehoben. Die erste Melodie beginnt:



Hieraus entwickelt sich, in dreiteiliger Liedform, eine Art gespielter Arie, deren leidenschaftlicher Gesang im Wechsel oberer mit unteren Stimmen, im Seufzen der ersten Violinen, in der unerwarteten Mollwendung des wiederholenden Abschnittes einen rührenden Eindruck macht.

Zum Aufbau eines Andantes gehört nun aber, wie zu dem des Allegros, ein Gegensatz, und da der Anfang des langsamen Teiles einer Sinfonie in weichen melodischen Linien schwingt, so muß sich hier (umgekehrt wie im Allegro) die Fortsetzung ins Kräftige wandeln. Auf den sinnigen As-Dur-Teil folgt deshalb, an jene Mollwendung anknüpfend, ein heftiges Thema, in F-Moll anhebend:



Pochende Bässe und unruhig synkopierende Mittelstimmen begleiten diesen Ausbruch. Im weiteren Verlauf kehrt die sanfte Melodie des Beispiels 13 wieder; aber die Bässe nehmen den Teil, den wir mit bezeichnet haben, im Sinne eines weniger sanften, vielmehr recht entscheidenden Drängens auf, und die ersten Violinen, die sich mit ihrem



dagegen zu wehren scheinen, variieren ihr Seufzen in ein ergreifendes Schluchzen



In diesem schmerzlichen Augenblick naht ein Trost in Gestalt eines dritten Themas



welches die Gegensätze ausgleicht und in wundervollen Nachahmungen der Holzbläser seine eindringliche Stimme zu vervielfachen scheint. Wir haben hier eine ähnliche Wendung vor uns wie in den langsamen Sätzen des G-Dur- und C-Dur-Quartetts. In der Sinfonie aber wirkt noch der Zauber eines schmelzenden Wohllautes mit.

Die Wiederholung läßt dem ersten Thema sein As-Dur (Beispiel 13), instrumentiert es aber ganz anders und bereichert es mit einer Gegenstimme,



deren Verwandtschaft mit Beispiel 17 nicht zu verkennen ist. Die Mollwendung des Hauptthemas führt dann über H-Dur nach H-Moll; in dieser Tonart wiederholt sich Beispiel 14 und die Entwicklung, die daran anschließt. Dabei sind die Gedanken abgeändert und erweitert. Das dritte, versöhnliche Thema (Beispiel 17) kehrt in As-Dur wieder. Zwei köstlich-liebliche Klarinettenakte leiten endgültig zurück zum Hauptthema (Beispiel 13), aus welchem ein reiner, mild-kraftiger Abschluß gewonnen wird. Echt Mozartisch ist darin die chromatische Stelle der Violinen (und Holzbläser):



In den Abschlüssen liebt nämlich Mozart auch sonst solche Halbtonschritte.

Dritter Satz. Das Menuett gehört zu den bekanntesten Sätzen der Musikkultur. Die jubelnde Lust, die Schwingen dithyrambischer Lebensfreude machen auch in der bescheidensten Übertragung noch einen gewissen Eindruck. Wie stolz erklingen aber die Töne vom vollen Orchester! Der von unten heranschwirrende Flug der Geigen wetteifert mit dem Glanz der Bläserharmonien; lockende Weisen und rauschender Prachtklang lösen einander ab. Das Trio begünstigt, alfer Überlieferung treu, die Holzbläser und Hörner; zweite Klarinette übernimmt die wogende Begleitfigur, die Flöte wiegt sich in Nachahmungen. Ursprünglich war das Trio, wie der Name andeutet, dreistimmig; schon die Zeit vor Mozart fühlte sich an den dreistimmigen Satz nicht mehr gebunden. Das Trio der Es-Dur-Sinfonie ist zwei- bis siebenstimmig, das Saitenquartett nicht eingerechnet. Der ganze Menuettsatz bekundet eine geniale Verschmelzung des Volkstümlichen mit dem Edlen, das sich über Niederes emporhebt.

Vierter Satz. Auch im Finale, Zweiviertel, bewundern wir den veredelten Ausdruck der ausgelassensten Lebensfreude. Das Grundthema des Satzes



erinnert lebhaft an Halleluja-Motive Bachs. Zu einem eigentlichen Gegen- oder Seitenthema kommt es in diesem Finale nicht. Vielmehr beherrscht Beispiel 20, oft zum Motiv \square verkürzt, das ganze Stück, das übrigens, weil der Kerngedanke so ergiebig ist, den Aufbau in Form eines Sonatensatzes, mit Durchführung und Wiederholung, ermöglicht. Im Unterschied vom Typus eines ersten Satzes durfte sich bei den Wiener Sinfonikern der letzte mit freierer Ungebundenheit ergehen, konnte Überraschungen, Ausweichungen, ja gewisse Witze enthalten, die nach einem richtigen Gefühl nur im Finale am rechten Ort waren. Ohne ins Spielerische zu verfallen, ergötzt uns Mozart, indem er von jenem Recht Gebrauch macht, mit allerhand Keckheiten einer verwegenen Laune. Gleich nach dem Forte der ersten Exposition (mit F-Dur-Schluß) wollen die Holzbläser das wiederkehrende Grundthema auffangen; es gelingt ihnen aber nicht, mitzusprechen, weil die Geigen ihren Weg auf einer unerwarteten Wendung fortsetzen. Erst die Rückung nach H- und Fis-Dur läßt sie eingreifen, und nun weben Fagott und Flöte wechselweise ihr aus Beispiel 20 bekanntes Motiv \square mit wahrhaft Schubertscher Romantik gleichsam in den

Schleier, welchen die zarte Tonpoesie der Streicher ausbreitet: eine entzückend feine Stelle! Das erneute Forte bringt mit den wiederhergestellten B-Tonarten den offenen, hellen Jubel zurück, und in B-Dur klingt der erste Teil fröhlich aus.

Die Durchführung beginnt mit Überraschungen: auf B-Dur folgt, mit betontem H, der Septakkord nach C-Moll. Als hätte sich der Komponist plötzlich anders besonnen, setzen die beiden Geigen nach einer Generalpause das Grundmotiv (Beispiel 20) in verträumtem As-Dur ein; sie kommen damit aber nur vier Takte weit (so weit, als in Beispiel 20 notiert ist), dann werden sie ihrerseits von den Bläsern aus dem Konzept gebracht und schlagen, nach E-Dur fortgerissen, einen unerwartet kampflustigen Ton an, wie er ja auch von Haydn für die Durchführung im Finale beliebt wurde. Mit kontrapunktischer Schärfe ringen die Grundmotive gegeneinander, während die Holzbläser dem Kampf recht belustigt zuzusehen scheinen; die wirksame Verbindung ist folgende:



Eine Rückleitung von ausgesprochenem Mollcharakter führt zum Anfang, d. h. zum Wiederholungsteil, zurück. Einige Stellen der Durchführung gemahnen an Beethovens Finale der 7. Sinfonie. Jedenfalls gehört der Schlußsatz der Es-Dur-Sinfonie Mozarts zu den — nicht gar zu häufigen — Beispielen, daß uns auch ein Finale des 18. Jahrhunderts wie etwas ewig Neues berührt. Dieser Eindruck wird am Schluß bekräftigt durch den geistvollen Verzicht auf die gewohnten Endtakte: die Sinfonie schließt urplötzlich mit dem Motiv \square des 20. Beispiels, als sollte der Übermut in die Ekstase der Begeisterung ausmünden. Freilich hat man Mozart nicht immer so empfunden, wie es uns heute möglich ist: der Schweizer Nägeli fand 1826, also 35 Jahre nach Mozarts Tod, den Schluß unserer Sinfonie „so stillos anschließend, so abschnappend, daß der unbefangene Hörer nicht weiß, wie ihm geschieht.“ Wenn derselbe, um die Musik

hochverdiente Mann in Mozart das aufregende, verwirrende Element der Kunstentwicklung sieht, wenn ihm der Meister „mehr mißbildend als bildend“ erscheint, so mahnt uns solches Urteil daran, daß man recht vorsichtig sei, die Grenzen der eigenen Empfindungen und Gedanken für die Grenzen des Kunstwerks und des schaffenden Künstlers zu halten.

Allgemeines über Mozart und seine Sinfonien.

Es ist eine verbreitete Ansicht, Mozart komme viel weniger für die Geschichte der Instrumentalmusik als für die Geschichte der Oper in Betracht. Allein die sechs Haydn gewidmeten Quartette und die drei letzten Sinfonien genügen schon, um jene Ansicht ins Wanken zu bringen, und wer sich länger mit den Instrumentalwerken Mozarts beschäftigt, dem erscheint sie gewiß immer haltloser. Jene drei letzten Sinfonien sind im Sommer 1788 entstanden; die Es-Dur war am 26. Juni, die G-Moll am 25. Juli, die C-Dur am 10. August fertig. In der Gesamtausgabe der Werke Mozarts tragen sie die Nummern 39—41; im Supplement erschienen noch sieben Sinfonien aus den Jahren 1769 und 1770. Die Orchesterbesetzung der Es-Dur-Sinfonie ist: Flöte, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten, Pauken, Streichquartett. Im zweiten Satz und im Trio des Menuetts schweigen Trompeten und Pauken. Auffällig ist, daß Mozart hier, wie in den allermeisten Fällen, noch nicht einmal die vier Arten der Holzbläser ins Treffen führt. Die Gesamtgruppe von Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott ist nur in den Sinfonien 31, 35 (und 40) vertreten. Ein fünftes Mal erscheinen die Klarinetten, die so wichtig für den Wohlklang der Es-Dur-Sinfonie sind, nur in der Dritten Sinfonie (mit Fagotten und Hörnern), sonst überhaupt nicht in Mozarts Sinfonien; meist genügen ihm Oboen und Hörner zum Saitenquartett. Einleitung vor dem ersten Allegro haben außer der Es-Dur-Sinfonie die Nummern 36, 37, 38. Über Mozarts Jugendsinfonien gibt es eine empfehlenswerte Untersuchung von Dr. Detlef Schultz (Leipzig, Breitkopf & Härtel; Preis 3 Mark).

Die Entstehungszeiten ordnen sich folgendermaßen:

	Sinfonie
1764.	Nr. 1—3.
1765.	„ 4. 5.
1767.	„ 6.
1768.	„ 7. 8.
1769.	„ 9. 10 (und Supplement 2. 3).

1770. Nr. 11 (und Supplement 4-7 und Köchel-Verzeichnis 98).
1771. „ 12-14.
1772. „ 15-22 (und K.-V. 161).
1773. „ 23-26.
1774. „ 27-30.
1778. „ 31.
1779. „ 32. 33.
1780. „ 34.
1782. „ 35.
1783. „ 36. 37.
1786. „ 38.
1788. „ 39-41.

Besondere Anregungen bieten dem Studium die Nummern 5, 10, 13-16, 19, 21, 24, 25, 28, 29, 31, 33 und alle folgenden. Auszüge sind in den bekannten Sammlungen in stattlicher Anzahl zu haben. Am bekanntesten ist wohl die vierhändige Ausgabe von zwölf Sinfonien bei Peters (zwei Bände, je 2 Mark 50 Pfennig). Sie enthält

- Nr. 1 die Nr. 41 der Gesamtausgabe.
„ 2 „ „ 40.
„ 3 „ „ 39.
„ 4 „ „ 38.
„ 5 „ „ 35.
„ 6 „ „ 36.
„ 7 „ „ Serenade, Köchel-Verzeichnis 320, nicht Sinfonie (unvollständig).
„ 8 „ Haffner-Serenade, nicht Sinfonie (unvollständig).
„ 9 „ Nr. 31.
„ 10 „ „ 34.
„ 11 „ „ 33.
„ 12 „ K.-V. Anhang 293. Unecht.

Peters hat auch eine billige Partiturausgabe der Nummern 39-41 (Preis 3 Mark), und der Eulenburgsche Verlag bietet in Taschenformat unter anderm jene drei Sinfonien (Preis je 1 Mark 50 Pfennig).

Aus dem neuesten Schrifttum über Mozart erwähnen wir seine Biographie von dem bekannten Berliner Musikkritiker Leopold Schmidt (Sammlung: Berühmte Musiker, Band XIX; Schlesische Verlagsanstalt, Berlin; Preis gebunden 5 Mark). Die fließende Darstellung ist für Laien bestimmt; die Kenntnis Mozarts wird unterstützt von einer verschwenderischen Fülle gutgewählter und schöner Bilder.

Bruckner, Fünfte Sinfonie in B-Dur (1875 — 1878).

Bruckner als Sinfoniker. Der gewaltige Schatz an Überlieferungen, den man Wien verdankt, hat auch nach Haydn, Mozart und Beethoven fortgewirkt. Zunächst in Franz Schubert, der vom Schicksal so früh abberufen werden sollte. Dann in Anton Bruckner (1824—1896), der wie Schubert dem österreichischen Lehrerstand entsprossen ist. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß Bruckner zeitlich den Wiener Meistern nahe steht, daß ihn von Jugend auf die österreichische Instrumentalmusik begleitete, so wird man es begreiflich finden, wie mächtig die klassische Sinfonie auf ihn einwirkte und wie in seinen Werken die Kräfte der Vergangenheit neue Früchte trieben. Zu Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert trat als weiterer Meister, der auf Bruckner einwirkte, Wagner hinzu, dessen Harmonik und Orchesterbehandlung den Sinfoniker neue Möglichkeiten erschauen ließen. Kontrapunkt und Formenaufbau beherrschte Bruckner, ehe er in Wagners Nähe kam. So geschah es, daß die wenig beachtete und später (seit 1877) nur noch von Brahms erfolgreich gepflegte Gattung der Sinfonie in Bruckner einen neuen Meister bekam, gerade als sich das Interesse von ihr abzuwenden drohte. Schon 1865, im Jahre der Tristan-aufführung, begann Bruckner seine erste Sinfonie. Wagner selber mußte sich an den Gedanken umgewöhnen, daß die reine Instrumentalmusik lebenskräftiger sein sollte, als er sich dereinst vorgestellt hatte.

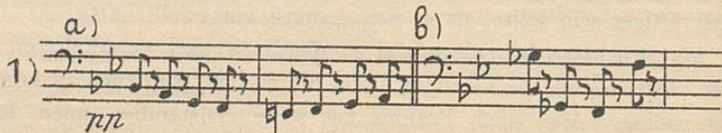
Für Bruckners Lebenszeit war es allerdings, nach gewöhnlichen Begriffen, spät, als er, die Vierziger schon hinter sich, Sinfonien zu komponieren anfang. Aber auch Brahms hat seine vollständige innere Reife abgewartet, ehe er die Meisterschaft in der Sinfonie erprobte. Bruckner war, nach harten Kämpfen, 1856 als Domorganist nach Linz gekommen und wurde 1867 von Herbeck nach Sechters Tod in die Wiener Hofkapelle und ans Konservatorium berufen. Sein sinfonisches Schaffen erstreckt sich auf einen Zeitraum von etwa 30 Jahren (1865—1894). Die einzelnen Werke sind nach innerem Gehalt sowie nach Anwendung und Ausbildung der technischen Mittel charakteristisch voneinander verschieden, aber sie durchmessen keine so riesige Entwicklung wie etwa Beethoven; wiederum ist auch an den später entstandenen Sinfonien Brahmsens die gleiche Festigkeit zu bemerken. Bruckner verschwieg seine Entwicklung und stand als Meister mit festen Zielen, mit vollem Können, mit klarer Überzeugung da,

sowie er die größeren sinfonischen Werke begann. Man erkennt dies auch daraus, daß er sich auf kein anderes Gebiet abdrängen ließ; nur die Kirchenmusik vermochte ihn außer der Sinfonie zu fesseln, und die Kammermusik, so schön ein Streichquintett ausfiel, erwies sich für die Art seines musikalischen Denkens nicht weiträumig genug. So lebt er denn vor allem als Sinfoniker von gewaltiger Eigenart in seinen neun Sinfonien; ja er ist innerhalb recht kurzer Zeit zum Klassiker aufgestiegen, weil sich seine Werke mitten im gesteigerten Wettbewerb siegreich erhielten und trotz der wenig erfreulich gearbeiteten Klavierauszüge immer neue Freunde warben, die sich vom unvergänglichen Werte dieser Musik überzeugten.

Orchesterbesetzung. In den drei ersten Sätzen Streicher, Holzbläser, vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, Baßtuba, Pauken; im Trio des Scherzos treten nur vier Hörner und zwei Trompeten zu Streichern und Holzbläsern. Dagegen fügt das Finale Kontrafagott, Becken und Triangel hinzu, und der Choralatz erheischt am Schluß der Sinfonie noch einen besonderen Bläserchor (vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, Baßtuba).

Erster Satz. Vor dem Allegro steht auch hier, ähnlich wie bei Mozart, eine Adagio-Einleitung. Sie enthält drei selbständige, gegensätzliche Gedanken, die mit ihren Beziehungen nicht allein den ersten Satz, sondern die ganze Sinfonie umspannen.

Der erste Gedanke phantasiert orgelmäßig in langen, gehaltenen Tönen über pizzikierenden Bässen, die in etwas an den alten basso ostinato erinnern; von den Figuren



wird a) unter anderm in der Koda des ersten Satzes, b) im Finale wieder benutzt (vgl. Beispiel 14).

Der zweite Gedanke des einleitenden Adagios



erscheint in der Durchführung des ersten Satzes fast immer gleichzeitig mit dem Hauptthema (Beispiel 4); dann auch in der Koda des ersten Satzes.

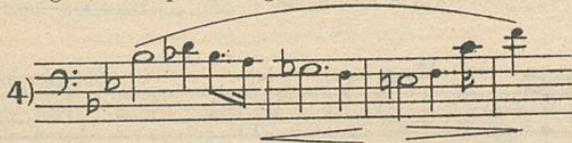
Unmittelbar folgt als drittes ein Motiv der Bläser in A-Dur:



Die Beziehung des Bläsermotivs zum Abschluß der ganzen Sinfonie ist offenkundig. Der Baß \square wird zur Überleitung ins Allegro verwendet; auch steckt der Kern des ersten Themas im zweiten Satz (Beispiel 7) darin.

Gleich ägyptischen Tempelpylonen ragt dieses Paar (zwei und drei) zueinander gehöriger Gedanken vor dem eigentlichen Heiligtum empor, alles Profane abwehrend. Was die Gliederung des ersten Satzes betrifft, so dienen alle drei Bestandteile des einleitenden Adagios dazu, die drei Teile des Allegros übersichtlich zu ordnen: mit der Wiederkehr von Beispiel 1 sind wir in der Durchführung angelangt; Beispiel 2 steigert sie zum Höhepunkt, Beispiel 3 schließt sie ab und leitet zum Wiederholungsteil zurück.

Das Allegro führt piano folgendes Hauptthema ein:



Mut und Entschlossenheit, die hier (schon im Mollcharakter) ausgedrückt sind, erinnern an das feste Stehen auf der „wohlgegründeten, dauernden Erde“. Musikalisch betrachtet ist besonders der Anfang des Themas entwicklungsfähig und verwirklicht später die Kampflust in energievollen Steigerungen. Außerdem ermöglicht der Anfang des Themas einen prächtigen Abschluß, der denn auch in der Koda des ersten Satzes und ganz am Schluß des Finales aufs wirksamste ausgenutzt wird. Noch eine andere Beobachtung drängt sich auf: das Hauptthema ist umkehrungsfähig und zeigt auch von dieser Seite, wenn man alle Intervalle nach entgegengesetzter Richtung führt, seine gleichsam plastische Eigenschaft.

Im Durchführungsteil des ersten Satzes ergeht sich Bruckner in gleichzeitigen Verbindungen der Beispiele 2 und 4 in Urform und Umkehrung.

Das zweite, gesangmäßige Thema gibt sich als etwas Neues schon durch die Wahl der Tonart zu erkennen: das erste schließt seine vorläufige Entwicklung in B-Dur, als Dominante zu Es-Moll. Statt des erwarteten Es-Moll tritt aber F-Moll auf. Es kann nur in der bewußten Absicht des Künstlers gelegen sein, das Gefüge hier zu trennen, um dem zweiten Thema einen Durchblick in entferntere Tiefe zu geben; es heißt nach einer melodischen Einleitung (der pizzikierenden Streicher):

a)

Violinen

5)

b)

c)

Diese langgezogene Weise, deren Vortrag übrigens zu den schwersten Aufgaben des Orchesters gehört, kennzeichnet vor allem den Melodieerfinder Bruckner. Zugleich zeigt sie seine Begabung dafür, dem langsameren Gesangsthema eines ersten Sinfoniesatzes ganz andere Gestalt und Haltung zu verleihen als den Themen der eigentlichen Adagiosätze. Zum Verständnis der Melodie sei die Erklärung des Brucknerkenners und Komponisten August Halm angeführt: „In ruhiger Gemessenheit, entsprechend den vorausgehenden feierlichen (an die alte Kirchenmusik gemahnenden)

gleich-
ehrung,
s schon
rläufige
warteten
icht des
Thema
melodie-

Tonfolgen, steigt sie von c (F-Moll) nach es (As-Dur). Die Ruhe war aber nur verhaltene Bewegung: ein Sprung nach ces und der stufenweise Fall (in Synkopen) läßt uns das Hervorbrechen einer leidenschaftlichen Klage mitfühlen. Das Pianissimo raubt ihr zwar die Wucht, nicht aber die Kraft; der Wille, sie zu unterdrücken, macht sie ergreifender. Daß Takt 5 an das Motiv mit dem Triller anknüpft, ist ein Zeichen feinsten Formsinnes: die Wiederaufnahme nimmt den Pausen die trennende und läßt ihnen nur die gliedernde Bedeutung. Im Abschnitt b ergeht sich das Gefühl — bei den Vierteln — statt des verhaltenen Ausbruches in ruhigerem Strom von wachsender Stärke. Der chromatische Gang abwärts mischt sehrende Wehmut hinein. Der Wille bricht sich dann plötzlich bei der Trillerfigur, in deren Wiederholung die Bewegung erlischt. Die Zäsurkraft der folgenden Pause wird durch Rallentando, Tonartwechsel, Instrumentation und die veränderte Lage und Klangfarbe des Einsatzes bei c verstärkt. Aus einem langgehaltenen Ton, der halb schon wie aus einer fremderen Entfernung erklingt, wächst eine kurze Kadenz nach Des-Dur wie eine schattenhafte Erinnerung an das vorhergegangene, wechselvolle Gefühlsleben. Dieser tragisch berührende Schluß enthält eine Bruckner eigentümliche Art von Resignation, welche, von Mattheit und Trägheit frei, die Trauer vielmehr mit Stolz, mit männlicher Entschlossenheit paart.“

Nach einem Des-Dur-Zwischensatz von feinstem Reiz nimmt das Gesangsthema eine veränderte, straffere Haltung an und bereitet dadurch auf das dritte Thema vor, das zwischen den Gegensätzen der beiden ersten Themen vermittelt; man beachte das lichte Dur:



hoven hinaus, aber nicht aus Neuerungssucht, sondern mit dem Bewußtsein künstlerischer Folgerichtigkeit. — Die belebtere dritte Themengruppe enthält kein konzertierendes oder „temperamentvolles“ Passagenwerk.

Eine längere Entwicklung führt zu kräftigem Abschluß des ersten Hauptteils. Aus zarter Beruhigung gewinnt der Tondichter weiterhin — es ist dies ein charakteristischer Zug seines Formaufbaues — den Übergang zum Durchführungsteil. Die Unterlage zur Durchführung bietet namentlich Beispiel 4, das Hauptthema; daß und wie sich zu ihm die drei Beispiele aus dem einleitenden Adagio gesellen, haben wir schon bemerkt. Die Erinnerungen aus der Gesangsgruppe (Beispiel 5) sind als Kontraste am Ende der wilden und trotzigen Durchführung von ergreifender Macht.

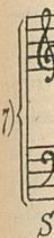
Der Wiederholungsteil ist ganz erheblich gekürzt. Dabei zeigt sich Bruckners Formsinn wieder im klaren Licht. Weggelassen ist z. B. die spannende erste Pianoeinführung des Hauptthemas (Beispiel 4), die nach der Durchführung keinen Sinn mehr gehabt hätte. Das zweite Thema (Beispiel 5) erscheint ohne die achttaktige Einleitung, und zwar, als etwas Bekanntes und Vertrautes, in der erwarteten Tonart, G-Moll; denn eine wiederholte Überraschung wäre widersinnig und verdürbe auch hinterher den ersten Eindruck.

Auf dem Forte-Höhepunkt des dritten Themas angelangt, hält der künstlerische Wille die Zügel mit plötzlichem Ruck an: die Fahrt wird in die Bahn der Koda gelenkt, und aus düsterem Moll ringt sich als gute Vorbedeutung ein sieghaftes B-Dur des ersten Themas (Beispiel 5) heraus.

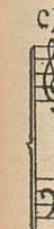
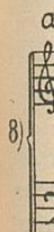
Zweiter Satz. Durch Beethoven hat das Wort Adagio seinen eigentümlichen Klang bekommen. Man stellt sich unter einem richtigen Adagio ein Höchstes der Tonkunst vor, und sobald die reine Instrumentalmusik auf tieferen Gehalt Anspruch erhebt, kann sie des mehr oder weniger ausgeführten Adagiosatzes nicht entraten. Es ist aber unendlich schwer, die Leidenschaft in langsames Zeitmaß, gleichsam in die Form der Ruhe zu bannen. Jeder Mangel an wahren Gemüt rächt sich hier sofort. Rein und klar muß die Gemütsiefe dessen sein, der sich ans Adagio wagt. Der Ruhm eines „Adagio-Komponisten“ ist Bruckner auch von solchen zugestanden worden, die seiner Musik sonst ziemlich fremd gegenüberstehen.

Das Adagio der Fünften hat die einfache Form A B | A B | A; das heißt, dem Hauptthema ist die zweimalige, dem Seitenthema die einmalige Wiederkehr gegönnt. Innerhalb dieser schlichten Anordnung haben reiche seelische Tiefen, reiche künstlerische Möglichkeiten Raum. Unser D-Moll-Adagio unterscheidet sich von allen andern durch die enge Berührung mit dem — Scherzo! Auch darin ist es eigenartig, daß es auf die höchste eksta-

tische
Die K
versta
einsan



der zw
dem ?
Sechs
streit
begeg
der M
fühler
liche
thema



tische Erhebung verzichtet, die wir sonst in Bruckners Adagiosätzen erleben. Die Klage des Hauptthemas drückt zu schwer, als daß sie den vollen Sieg verstattete — dieser bleibt dem Finale aufgespart. Man lausche dem einsamen, schwermütigen Gesang:

7)

Oboe

p *mf*

Str. pizz.

Detailed description: This musical score shows the Oboe and string parts. The Oboe part is in the upper staff, starting with a dynamic of *p* (piano) and moving to *mf* (mezzo-forte). The string part is in the lower staff, marked *Str. pizz.* (strings pizzicato). The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat). The score includes a bracketed section in the Oboe part and a bracketed section in the string part.

Was Bruckner aus diesem Thema bei der ersten und vollends bei der zweiten Wiederkehr schöpft, das gleicht an Treue gegen den Gedanken dem Tiefsinn Bachs. Zum Widerstreit der Rhythmen — Vierviertel und Sechsviertel, beide bis zu Sechzehnteln untergeteilt — kommt ein Widerstreit der Stimmen, der die schmerzlichsten Harmonien hervorbringt. Wir begegnen aber keiner Häufung von Akkorden auf einem einzelnen Ton der Melodie, keiner unnützen Verschwendung der Durchgangsnoten, sondern fühlen die Hand des Meisters, der auch im Ausdruck des Schmerzes Sachlichkeit und Maß nicht vergißt. Aus der zweiten Wiederkehr des Hauptthemas (Beispiel 7) seien die Stellen hervorgehoben:

a) *p*

b) *ff*

c) *p*

d) *ff*

etc.

8)

Detailed description: This section contains four musical examples labeled a) through d). Each example shows a short passage of music in the Oboe and string parts. Example a) is marked *p* (piano). Example b) is marked *ff* (fortissimo). Example c) is marked *p* (piano). Example d) is marked *ff* (fortissimo). The examples illustrate different rhythmic and dynamic treatments of the main theme. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together. The string part is consistently marked *pizz.* (pizzicato).

Das Septimenmotiv des Hauptthemas (Beispiel 7 $\square \square \square \square$) ist zugleich mit der Umkehrung behandelt, welche der Baß bringt, indem er an das Motiv des dritten Taktes in Beispiel 7 anknüpft. Im nachschlagenden Achtel gewinnt er eine Auflösung (oder Milderung) der Dissonanz. Dadurch ermöglichen sich die Verbindungen des 8. Beispiels, die einigermaßen an den Schluß des sechsten Verses in Bachs Vierter Kantate (Christ lag in Todes Banden) erinnern. (a = Buchstabe F der Partitur, b = sieben Takte nach F, c = sieben Takte nach G, d folgt gleich auf c; im vierhändigen Auszug ist a = S. 43, viertletzter Takt, c = S. 47, Takt 5; im zweihändigen Auszug a = S. 35, zweitletzter Takt, c = S. 38 oben; der Auszug für vier Spieler an zwei Klavieren hat die Buchstaben der Partitur.) Wir haben hier ein Motiv, das mit seiner Umkehrung im Verhältnis der Terz (a), der Septime (b), der None (c) und der Quart (d) steht. Die Vorschriften der Tonstärke sind besonderer Beachtung wert, weil sie feine Empfindung für den Charakter der Harmonien und ihre Folge im ganzen Zusammenhang verraten: die dynamischen Abstufungen sind bei Bruckner nicht aufgesetzt, sondern liegen in der Musik selber. Die Figuration, welche die Violinen zu diesen Stellen ausführen, schwirren nicht als bloßes Geräusch an uns vorbei, sondern bieten sich in gemessener Bewegung dem Auffassungsvermögen dar. Ihr Reiz liegt nicht im raschen Verschwinden, sondern die Töne wollen vernehmbar bleiben.

Noch eine Umbildung verdient genannt zu werden: die ersten zwei Takte der Hauptmelodie (Beispiel 7) nehmen in der letzten Wiederkehr den Aufschwung:



Dies klingt an ein altbekanntes Magnificat-Motiv an, das z. B. in den Orgelfugen protestantischer wie katholischer Tonsetzer verarbeitet worden ist. Hier stellt es das natürliche Ergebnis anderer melodischer Voraussetzungen dar und unterliegt noch weiterer Umwandlung.

Das zweite Thema des Adagios setzt der Klage das entschlossene Hoffen entgegen, dessen große Naturen fähig sind. Die volle Wärme strömt dieser Gesang nur das erstemal aus; die Wiederkehr ist von der düsteren Umgebung des Hauptthemas wehmütig beschattet. Der endgültige Abschied vom zweiten, die Rückkehr zum ersten Thema gehört sogar zum Trübsten, das Bruckner zu erleben gibt. Die Melodie lautet:

Violinen

10)

Dritter Satz. Der wahre Humor, wie er dem Scherzo einer Sinfonie eigen sein soll, ist im Grunde eine sittliche Kraft, welche einen festen Charakter voraussetzt. Wer Kälte mit Wärme, Gemeinheit mit edlem Sinn, Haß und Mißachtung mit Ruhe zu erwidern weiß, der wird im stande sein, den von Beethoven geschaffenen Typus des Scherzos mit neuem Leben zu erfüllen. Kein Witz, keine geistreiche Verblüffung kann die Kraft des Humors ersetzen. Sie leuchtet unverkennbar aus den Scherzosätzen Bruckners. Wie schon angedeutet, gewinnt der Tondichter eine nahe Beziehung mit dem Adagio, indem er die Baßfigur des 7. Beispiels als basso ostinato einem neuen Motiv zugrunde legt:

11)

Auf diesen Wirbelwind der Kräfte folgt als gegensätzliches Thema eine deutlich tanzartige Melodie, deren Ausdruck milder, weicher und friedlicher klingt. Es ist einer jener musikalischen Einfälle, welche den Österreicher verraten. Bruckner lebte in der Stadt Lanners und der Familie der Johann Strauß; ja er hatte selber in jungen Jahren als armes Dorfschulmeisterlein zum Tanze aufspielen müssen, um seinem vormärzlichen Gehalt etwas aufzuhelfen. Freilich, die Ländler in den Sinfonien weisen zugleich auf Schubert und namentlich auf Mozart zurück, dessen edle Vornehmheit für Bruckner vorbildlich ward. Man höre:

Violinen

12) *p*

f

Aus beiden Gedanken baut sich das eigentliche Scherzo auf. Das Trio, von Horn und Holzbläsern begonnen, von Streichern fortgeführt, besiegelt das ungetrübte, kindliche Glück des Tondichters. Der Anfang heißt:

Trio Allegretto

13) *rit*

Horn

Holzbläser

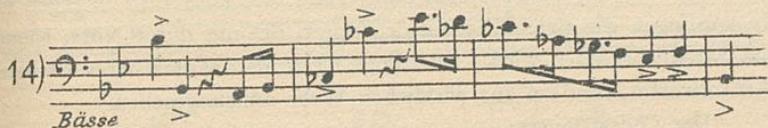
etc.

Die Wiederholung bringt nur einen Teil des Scherzos. Das Ganze gliedert sich in folgender Weise: A (Beispiel 11), B (Beispiel 12), A (Beispiel 11), dann ein reizend-zierliches Mittelstück, dann wieder A B A. Hierauf das Trio. Zum Schluß A B A. Der flüssige Stil, die Sicherheit im Aufbau, das Dämonische der Tonsprache, das mit bezaubernder Anmut wechselt, alles drückt dem Scherzo jenen Stempel auf, an welchem man erkennt, daß der Verfasser zu den Auserwählten des Geistes gehört.

Vierter Satz. Das Finale einer Sinfonie hatte Beethoven im Verlauf seiner Entwicklung zur Krone des Ganzen ausgebildet. Auch Bruckner mochte sich sagen, daß ein vierter Satz nur in dem Falle Sinn und Recht haben kann, wenn er den Eindruck des ersten überbietet und den ganzen Aufbau mächtig abschließt. Dieser hohen Bestimmung vermag aber der Schlußsatz, der in den Anfängen der Sinfonie ein lustiger Kehraus war, nur dann zu genügen, wenn er sich vom Typus des ersten, der ihm am nächsten verwandt ist, möglichst scharf unterscheidet. Aus dieser Erwägung heraus gewann Bruckner für die Schlußsätze einen Stil,

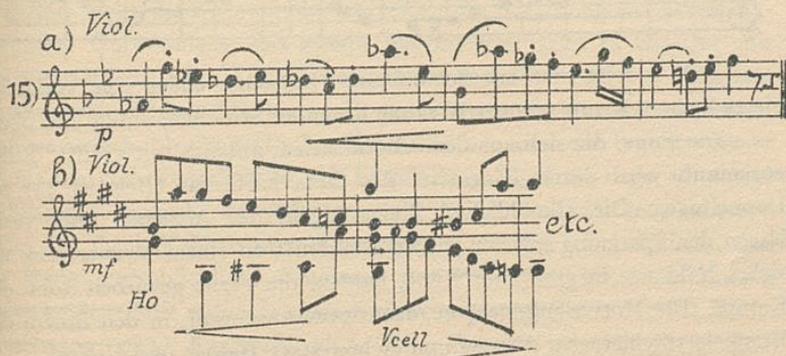
der im Vergleich zur Geschlossenheit des Adagios und Scherzos zerrissen erscheint. Wir werden das Verständnis am meisten fördern durch die Auffassung des Schlußsatzes als eines Kampfes, in welchem die Gegensätze elementar aufeinander stoßen. Dem Ernst und der Strenge des ersten Satzes entspricht dann die Ungebundenheit des letzten; hier schafft sich die freie, erregte Phantasie ihr Recht, den gemessenen Gang gleichsam mit Sprung und Flug zu vertauschen. Bei solcher Anlage gewinnt dann auch der endgültige Abschluß die Möglichkeit sieghafter Steigerung. Von diesem Standpunkt aus überblicken wir die einzelnen Teile des groß angelegten Schlußsatzes.

1. Einleitung und Fuge. Die Einleitung zum Finale wiederholt der Reihe nach die hervorragendsten Motive der drei ersten Sätze (Beispiele 1, 4, 7). Dazwischen erklingen aufregende Trompetenrufe, und ein Oktavenmotiv, wodurch sich der Beginn des Kampfes ankündigt. Aus den Oktaven wird ein Fugenthema:



Der Eintritt des Themas im Baß entspricht seinem Charakter. Nach der Fuge lassen die abflutenden Tonwogen einem neuen Gedanken Raum.

2. Seitenthema. Die Gruppe des zweiten Themas ist gleich beim ersten Auftreten in breiter und fast erschöpfender Weise behandelt; nur gelegentlich kommt der Tondichter darauf zurück. Als Gegensatz zur Fuge und zum Folgenden ist sie unentbehrlich. Die Kerngedanken beginnen:



Andere Motive treten wie zum Spiele hinzu; sie schlingen sich kunstvoll um- und durcheinander. Die Bilder wechseln oder werden immer anders beleuchtet, Beispiel 15 a vertritt das Schalkhaft-Anmutige, 15 b das Gemütvoll-Innige.

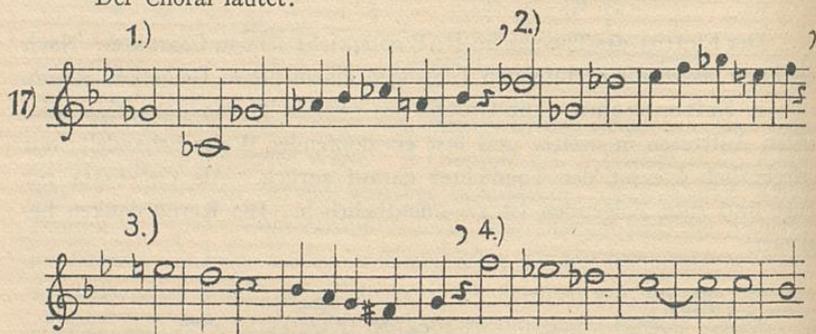
3. Sturm und Choraltheema (dieses als Fuge und in Doppelfuge). Kaum sind die reizenden Bilder verschwebt, so setzt ein heftiger Sturm ein, den das Unisono des Streichkörpers und das erweiterte Oktaventhema der Bläser erbrausen lassen:



(vgl. Beispiel 14) — so tönt es immer eindringlicher.

Da geschieht etwas Neues: ein Choraltheema breitet feierlichen Ernst über uns. Es ist, als böte sich eine Waffe, die alles Leid besiegen soll; als empfangen wir gleich Parsifal den Speer, der uns durch Nöte, Kämpfe und Streite begleiten wird. Allerdings nicht als unantastbares Heiligtum überantwortet, sondern zur wirklichen Wehr anheimgegeben.

Der Choral lautet:



Zeile 4 tritt erst am Schluß auf. Zunächst endet eine vorläufige vierte Zeile in F, mit schöner Wirkung liegender Stimmen, unten und oben!

Die Fuge, die sich aus dem Choraltheema, anfangs mit größter Ruhe, entspinnt, wird durch Hinzutritt des Oktaventhemas (Beispiel 14) zur Doppelfuge. Die allmählichen Steigerungen, das Anziehen und Nachlassen der Spannung machen diesen Abschnitt zu einem Meisterstück für sich. Bald wie in greifbarer Nähe, bald in die Ferne gewirbelt tobt der Kampf. Die Motive münden, in mächtigem Anschwall, in den Sturm des Beispiels 16: hier aber Viertel und Achtel statt Halber und Viertel.

4. Sturm und Hauptthema des ersten Satzes. Diesmal hat jenes Motiv nichts thematisch Neues im Gefolge, sondern etwas Bekanntes, das jetzt an dieser Stelle höchst eindringlich wirken muß: das Hauptmotiv des ersten Satzes (Beispiel 4). Ihm gesellen sich noch hinzu: die Achtelfigur aus Beispiel 15 b und das Oktavenmotiv (Beispiel 14). Der Choral ist verschwunden; er bleibt aufgespart. Unmittelbar vor der letzten, höchsten Steigerung vermehren einige Pianostellen die innere Spannung bis zu einem Grad, daß man dem Außerordentlichen in einem Zustand zwischen Freude und Bangen entgegensieht.

5. Der Choralschluß (zweites Blasinstrument). Der Eintritt des zweiten Blasinstrumentes geschieht genau in dem Zeitpunkt, da wir eine weitere Steigerung durch die gegebenen Mittel für ausgeschlossen erachten. Denn das Oktaventhema (Beispiel 14) hat sich im vollen Orchester, von majestätischen Harmonien begleitet, in dieser vergrößerten Form emporgerungen:

18)

The musical score consists of three staves. The first staff begins with a bass clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. It contains a series of notes with a forte (*ff*) dynamic marking. Above the staff, there are dynamic markings: *ff*, *f*, *f*, and *f*. The second staff continues the melodic line with similar dynamics and includes a sharp sign (#) above a note. The third staff is labeled "Choral" and shows a different melodic line, also in bass clef with two flats, featuring a half note and a quarter note.

Nun wirkt die ungewöhnliche, elementare Entladung als etwas unentrinnbar Notwendiges: das zweite Blasinstrument setzt in Ges-Dur mit dem Choralthema ein. Die Wirkung dieses mit Michelangelos Jüngstem Gericht vergleichbaren Abschlusses kann man nicht mit Worten beschreiben. Darüber jedoch, ob der seelischen Erschütterung und der Wucht äußerer Klänge die volle Innerlichkeit der Empfindung zugrunde liege, ist ruhige Rechenschaft möglich. Betrachtet man alle darangewendeten musikalischen Mittel mit ihren Kräften und Wirkungen, so werden wir bald inne, daß hier keine augenblickliche Erhitzung der Phantasie, keine Aufwallung bloßer Leidenschaft vorliegt, sondern eine Steigerung, die in der Tat Kraftvermehrung, nicht Kraftvergeudung ist. Was die psychologische Ent-

wicklung betrifft, so treibt nicht bloß das Finale, sondern die ganze Sinfonie zu dem außerordentlichen Abschluß. Die Seele erlangt eine Erhebung, in deren Gewalt alle vorher durchgemachten Kämpfe nachzittern. Platon würde sich auf diesen Tonwogen in den „überhimmlischen Raum“ emportragen lassen, von dem seine Begeisterung im 27. Kapitel des Phaidros redet.

Bruckners Hauptwerke.

- 1864. Messe in D-Moll.
- 1868. Messe in F-Moll.
- 1868/69. Messe in E-Moll.
- 1879. Streichquintett.
- 1883/84. Tedeum.

Sinfonien:

- 1865/66. 1. C-Moll.
- 1871/72. 2. C-Moll.
- 1873/77. 3. D-Moll.
- 1874/80. 4. Es-Dur.
- 1875/78. 5. B-Dur.
- 1879/81. 6. A-Dur.
- 1881/83. 7. E-Dur.
- 1885/90. 8. C-Moll.
- 1891/94. 9. D-Moll (ohne Finale).

Zwei- und vierhändige Auszüge zu allen Sinfonien. Zur Siebenten auch ein Auszug für zwei Klaviere mit zwei Spielern und zur Fünften ein Auszug für zwei Klaviere mit vier Spielern. Kleine Partituren (der Eulenburgschen Partiturausgabe) zu allen Sinfonien.

Aus der neueren Bruckner-Literatur nennen wir: Anton Bruckner, Bausteine zu seiner Lebensgeschichte von Franz Graeflinger, mit vielen Abbildungen (München, R. Piper. Preis gebunden 7 Mark). Hervorzuheben ist die Besprechung einer noch unaufgeführten D-Moll-Sinfonie vom Jahre 1869, deren Veröffentlichung und Aufführung hoffentlich nicht mehr lange auf sich warten läßt. An alle, die Bruckner in ernstem Studium näher treten wollen oder nahe gekommen sind, wendet sich Leo Funtek in seinen Bruckneriana (Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik; Preis gebunden 2 Mark): er bespricht den Orchestervortrag, das Problem der Schlußsätze, die stilistische Entwicklung des Sinfonikers, kommentiert einzelne schwierige Stellen und erörtert die Frage der logischen Folgerichtigkeit sehr sachkundig und überzeugend. Möge die Aufführung vom 8. Oktober dem Meister neue Freunde gewinnen helfen!



ze Sin-
ne Er-
rittern.
Raum“
maidros

benten
ten ein
Eulen-
ckner,
c, mit
Hervor-
infonie
h nicht
tudium
untek
Musik;
roblem
ommen-
Folge-
ng vom

Mittwoch den 12. November.
KONZERT
ausser Abonnement
in der Festhalle

Verfasser der Erläuterungen:
DR. KARL GRUNSKY
Stuttgart.

Richard Strauss:
Festliches Präludium
in g-moll, Opus 48 und Opus 49
Gesänge für Sopran und Bariton
voll Orchester
Sommer Lenz (Sopran)
Don Juan, symphonische Dichtung



Mittwoch, den 12. November:

KONZERT
außer Abonnement
in der Festhalle.

Leitung: Generalmusikdirektor **Dr. Rich. Strauß.**

Solisten: **Maria Lorentz-Höllischer,**
Max Büttner.

Verstärktes Orchester.

Richard Strauß:

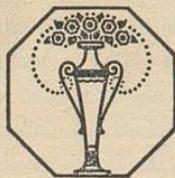
Festliches Präludium

für großes Orchester und Orgel. (Zum 1. Male.)

Gesänge für Sopran und Bariton
mit Orchester.

Salomes Tanz. (Zum 1. Male.)

Don Juan, Sinfonische Dichtung.



C. F. Müller'sche Hofbuchdruckerei, Karlsruhe.