

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Programmheft



Großherzogl. Hoftheater Karlsruhe.

Mittwoch, den 21. Januar 1914, abends 8 Uhr
Einlaß 7 $\frac{1}{2}$ Uhr Ende 9 $\frac{3}{4}$ Uhr

3. Sinfonie-Konzert

des

Großherzoglichen Hoforchesters

Leitung: Hofkapellmeister Fritz Cortolezis.

Solistin:

Kammervirtuosin Frieda Kwast-Hodapp.

PROGRAMM.

J. Haydn: Sinfonie Nr. 1 Es-Dur.

Adagio, Allegro con spirito. Andante.
Menuetto. Allegro con spirito.

F. Liszt: Klavierkonzert Es-Dur.

P. Tschaikowsky: Nußknacker-Suite.
(Zum I. Male.)

J. Brahms: Variationen über ein Thema
von Paganini.
Klavier-Solo.

C. M. von Weber: Oberon-Ouverture.

Der Steinway-Flügel ist aus dem Hofpianoforte-Lager von
H. Maurer, hier.

Programmbuch 30 Pfennig.

Den Abonnenten der Programmbücher werden dieselben
vor jedem Konzert kostenlos zugestellt.

Öffentliche Hauptprobe:

Mittwoch, den 21. Januar 1914, vormittags 1 $\frac{1}{2}$ 11 Uhr.

Nußknacker-Suite.

Bezeichnung der Sätze.

I. Ouverture miniature.

II. Danses caractéristiques:

- a) Marche,
- b) Danse de la Fée-Dragée,
- c) Danse russe, Trépac,
- d) Danse arabe,
- e) Danse chinoise,
- f) Danse des mirlitons.

III. Valse des fleurs.

Ha

uns,
bis
den
Sinf
inter
und
liebe
eine
wo
Beet
schic
(Geo
grün
bilde
aber
erste
und
Er ha
stil
rend
weise
freien
durch
Wun
meist
unbe
fuß
sich
feiner
also
Meist
Das
ausge
bei F
Auch
r Mk
bläse
Hörn
einlei

Haydn, Es-Dur-Sinfonie (mit Paukenwirbel).

Haydn (1732—1809) steht noch heute lebendig und lebensvoll vor uns, obwohl seinem Werke zwei gewaltige Fortbildner in Mozart (1756 bis 1791) und Beethoven (1770—1827) erwachsen sind. Aber jener hat den Ruhm, und zwar nicht bloß den rein geschichtlichen, die deutsche Sinfonie als lebensfähiges Gebilde hingestellt zu haben. Auch jetzt noch interessiert seine Musik jeden, der sich für Instrumentalmusik erwärmen und begeistern kann. Denn in Haydn, dem Kinde des Volkes, dem naiven, liebenswürdigen und herzenguten Österreicher, lebt eine Ursprünglichkeit, eine gewaltige Kraft, die ihre eigentümliche Wirkung auch da nicht verliert, wo man die Erzeugnisse einer späteren Entwicklung, wo man Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner, Brahms daneben- oder dagegenhält. Geschichtlich betrachtet hat Haydn damals natürlich an Wiener Meistern (Georg Matthias Mann und Wagenseil) und insbesondere auch an dem Begründer der sog. Mannheimer Schule, Johann Stamitz, Vorläufer und Vorbilder gehabt. Sein alleiniges, nur ihm zugehörendes Verdienst bleibt aber die Prägung des Sinfoniestils nach Aufbau und Satz. Er hat von der ersten Sinfonie an (1759) die Sonatenform mit Hauptteil, Durchführung und Wiederholung (Reprise) aus sicherem Gefühl ergriffen und festgehalten. Er hat zugleich aus bescheidenen Anfängen heraus den modernen Orchesterstil entwickelt, der jede einzelne Stimme frei am Ganzen beteiligt, während das Bachsche Zeitalter die strengen Formen der sog. obligaten Schreibweise, namentlich aber die Fuge, ausgebildet und gepflegt hatte. In dieser freien Selbständigkeit jeder Stimme wurde Haydn wesentlich gefördert durch die Arbeit am Streichquartett, das ja auch sein eigenes Werk ist. Wunderbarerweise hat der Meister diese Taten ohne eigentliche Lehrmeister verrichtet: er war und blieb sein eigener Lehrer, der unbeirrt und unbeirrbar seine besondern Wege suchte und fand. Darum ist auch der Einfluß Mozarts geringer gewesen, als man vermuten könnte. Er beschränkt sich auf zwei Elemente: die lebhaftere Führung der Mittelstimmen und die feinere Veredlung des Orchesterklangs. Unsere Sinfonie, 1795 entstanden, also nach Mozarts Tode, verrät die angedeuteten Einflüsse des jüngeren Meisters, ohne Haydns Art und Persönlichkeit irgendwie zu verleugnen. Das Werk zählt als Nr. 8 der Londoner Sinfonien; in der neueren Gesamtausgabe trägt es die vorletzte Nummer 103. Die vierhändige Einrichtung bei Peters (I, Nr. 1) ist ja bekannt. Sie überhebt uns der Notenbeispiele. Auch der Eulenburgsche Verlag bietet eine Partitur zum Nachlesen (Preis 1 Mk). Die Orchesterbesetzung weist neben Streichern alle vier Holzbläser auf: Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte. Das Blech ist mit Hörnern und Trompeten vertreten, und die Pauke tut sich schon mit dem einleitenden Wirbel hervor. Zu den Holzbläsern ist noch zu bemerken,

daß die Klarinetten erst 1793 in der 99. Sinfonie vorkommen; ob sie in Nr. 101 von Haydn selber stammen, ist fraglich; außer 103 hat sie auch 104 (1795). Bei dieser Gelegenheit seien wenigstens die bekanntesten Sinfonien geschichtlich eingeordnet, damit der Klavierspieler, der sich mit ihnen befaßt, die zeitliche Reihenfolge kennt. Peters hat vier Bände mit 24 vierhändigen Übertragungen: davon ist 1 = 103 (1795), 2 = 104 (1795), 3 = 99 (1793), 4 = 101 (1794), 5 = 93 (1791), 6 = 94 (1791), 7 = 97 (1791/92), 8 = 98 (1792), 9 = 95 (1791), 10 = 86 (um 1786), 11 = 100 (1794), 12 = 102 (1794/95), 13 = 88 (um 1786), 14 = 96 (1791), 15 = 85 (um 1786), 16 = 92 (1788), 17 = 48 (1772), 18 = 91 (um 1787), 19 = 90 (um 1787), 20 = 73 (1781), 21 = 55 (1774), 22 = 45 (1772), 23 = 83 (1786), 24 = 82 (1786). Bei Kistner (Bank) entsprechen 1 = 7 (1761), 2 = 54 (1774), 3 ist unecht, 4 = 56 (1774), 5 = 51 (vor 1774), 6 = 60 (1775); bei Rieter-Biedermann 1 = 49 (vor 1773), 2 = 77 (vor 1782), 3 = 46 (1772), 4 = 78 (vor 1782), 5 = 84 (1786), 6 = 65 (vor 1778). Nr. 82—87 sind die 6 Pariser Sinfonien, 93—104 die 12 Londoner (deren gewöhnliche Zählung nicht mit der Zeitfolge stimmt). Um die Zahlen nicht noch mehr anschwellen zu lassen, verzichten wir auf Angabe der Breitkopfschen Auszüge.

Erster Satz. Adagio $\frac{3}{4}$; Allegro con spirito $\frac{6}{8}$. Es-Dur.

Der Gebrauch einer langsamen Einleitung, die dem Eintritt des ersten Allegros vorausgeht, stammt von der französischen Ouvertüre, die in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts mit der italienischen Opernsinfonia mannigfach verbunden wurde. 1760 schickte Joh. Adolf Hasse, der berühmte, heute mit Recht vergessene Opernkomponist, seiner Oper (Alcide) eine Intrada als langsame Einleitung der Sinfonia voraus. Vielleicht auf diese Anregung hin benutzte Haydn schon in der 15. Sinfonie (vor 1764) solch ein Adagio als Mittel, spannend aufs Allegro vorzubereiten. Von Nr. 50 an (1773) werden die langsamen Einleitungen immer häufiger, von Nr. 84 an beinahe die Regel. Wie dort in Nr. 15, so kehrt auch hier das kurze Anfangsadagio am Ende des ersten Satzes wieder, zu dem es auch thematische Beziehungen eingeht (wie in Nr. 90 und 98): es steht da wie eine mächtige, vielversprechende Vorhalle, von ernstem, fast Beethovenschem Charakter — fünf Jahre später war Beethovens erste Sinfonie fertig! Merkwürdig ist, wie Haydn mit dem Schluß der Einleitung auf C-Moll zu deuten scheint, während die Tür dann gleich nach Es-Dur aufspringt. Entzückend wiegen sich die sechs Achtel des ersten Allegro-Themas auf den am Schluß des Adagios angedeuteten Synkopen. Das erinnert merkbar an den Tanz, doch so, daß es sich von Tanzmusik ebenso merkbar unterscheidet. Man nennt dieses Verfahren mit einem halb verschämten Ausdruck: stilisieren. Nun, in Vergeistigung und Veredlung des Tanzes, seiner tausendfältigen Rhythmen und Weisen besteht jedenfalls eine Hauptleistung des Sinfonikers Haydn. Man beachte auch die echt sinfonische Weiterführung der Melodie im Forte, nachdem sie piano eingesetzt hat. Der Pianoanfang nach der langsamen Einleitung (auch bei

Mozart die Regel) verbürgt die Feinheit und Sangbarkeit des Hauptthemas, im Gegensatz zu dem altitalienischen Drauflos, mit dem die Sinfonia der Oper früher eröffnet wurde. Eine mit Beethoven wetteifernde kraft- und schwungvolle thematische Fortbildung des Hauptthemas mündet nach B-Dur, und in dieser Tonart setzt das zweite Thema ein, dessen wohlige Melodie in erster Geige und Oboe liegt. Noch deutlicher als die erste erinnert sie an den Tanz, wie ja die sogenannten Gesangthemen, die zweiten Themen des Allegrosatzes, auch in andern Werken Haydns (z. B. 90, 93, 94, 97, 99, 100) an den österreichischen Tanzboden gemahnen; wiederum aber nur von ferne, wie bei Bruckner, der darin Haydns Stilgefühl teilt und sogar verfeinert.

Die Durchführung zerbricht zunächst das erste Hauptthema und läßt die thematische Beziehung zur langsamen Einleitung sowohl in Betonung der Synkopen als in wörtlichem Anklang hervortreten. Dieser Anklang (an die allerersten Takte nach dem Paukenwirbel) eröffnet eine prächtige Steigerung, die nach kräftigen Schlägen des ganzen Orchesters wieder ins feine Piano umschlägt. Und aus diesem Piano entspringt in duftigstem Des-Dur jenes wohlige Seitenthema, dem diesmal die Nachahmung der Flöte noch besonderen Reiz verleiht. Das wiederaufgenommene Forte staut sich im Septakkord zu Es-Dur. Diese Art der Steigerung, welche Durchführung und Reprise so anschaulich voneinander trennt, ist eine Haydn'sche Erfindung und Eigentümlichkeit. Sie kommt z. B. auch in Nr. 88, 91, 92, 104 vor und verbindet sich gern mit der liegenden Stimme eines Orgelpunktes, der den Einschnitt noch kräftiger betont. Die Reprise bringt beide Hauptthemen in Es-Dur. Dann kehrt bedeutungsvoll ein Stück des einleitenden Adagios wieder, und eine glänzende Coda beschließt den Satz.

Zweiter Satz. Andante $\frac{2}{4}$. C-Moll.

Für das Andante prägt Haydn in vielen Fällen und so auch hier die Form der Variation aus, die er erstmals in Nr. 31 (1765) verwertet hatte. Das zu variierende Thema, oft marsch-, oft volksliedmäßig, wird äußerst phantasievoll umspinnen, immer neu beleuchtet und umgestimmt. Drei Variationen bergen z. B. Nr. 95, 101, 102, vier sind in 47, 62, 71, 85, 90, 91, 94, fünf in 53, 55. Hier in 103 haben wir zweierlei gegensätzliche Themen, das eine in C-Moll (marschartig), das andere in C-Dur (volksliedmäßig). Beide werden je zweimal variiert, so daß immer Moll und Dur miteinander abwechseln. Der Abschluß vollzieht sich in Dur. Man kann das Dur-Thema, das bei aller Gegensätzlichkeit doch gewisse Punkte mit den Linien des Moll-Themas gemein hat, auch als freie Variante dieses Moll-Themas auffassen. Es liegt klar zu Tage, daß Haydn in Ausprägung der Variation der unmittelbare Vorgänger Beethovens gewesen ist. Auch bei Haydn können wir wahrnehmen, wie anregend die Orchestervariation auf die Kunst des Instrumentierens eingewirkt hat: wo die Erfindung gleichsam ruhen darf, wird die Aufmerksamkeit auf den Klang um so erfolgreicher angespannt. Man beachte die Beteiligung der Holzbläser, unter denen

freilich die Klarinette hier fehlt, offenbar weil sie Haydn nicht so recht vertraut war; dagegen tritt die Oboe gleich in der ersten C-Moll-Variation wirkungsvoll zu den Streichern. Die erste C-Dur-Variation läßt den Glanz einer Solovioline aufleuchten, und im zweiten Dur-Sätzchen wirkt (wie in der Militärsinfonie Nr. 100) das Pizzicato der Streicher zu Oboen (Melodie), Flöte (Auszierung), Fagotten und Hörnern ausnehmend „pikant“. Geistreich in Gestaltung und Instrumentierung ist auch der Ausklang der Variationsreihe.

Dritter Satz. Menuett $\frac{3}{4}$; Trio $\frac{3}{4}$. Beides in Es-Dur.

Gewöhnlich betrachtet man als eines der Verdienste Haydns, daß er das Menuett in die Sinfonie aufgenommen habe. Dies trifft nun nicht ganz zu. Gleich seinen Wiener Vorgängern hat er mit Einreihung des Menuetts gezögert, bis die Mannheimer Schule hierin die Entscheidung getroffen hatte. Bis um 1765 sind ziemlich viele Werke Haydns ohne Menuett. Dann freilich schuf Haydn jene herrliche Reihe von Menuetten, die seinen Namen in alle Welt tragen halfen. In den siebziger und achtziger Jahren unterscheidet seine Menuette von denen Mozarts die größere Hinneigung zum Volkston. Damit war nun aber das letzte Wort nicht gesprochen. Die Menuette der neunziger Jahre streben schon äußerlich betrachtet nach breiterer Ausdehnung; der Hauptteil erreicht mitunter 60—80 Takte, das Trio 48—80 Takte. Dem inneren Wesen nach unterscheiden sich alle zwölf Londoner Sinfonien dadurch von den früheren, daß sie das Tanzmäßige entweder auf Zwischengedanken einschränken oder so wundervoll frei und edel durchbilden, daß tatsächlich der Typus des Scherzos an Stelle des reinen Menuetts getreten ist. Der Modulationsplan hat sich (schon in 90 und 92) bedeutend erbreitert und es werden terzverwandte Dur- und Moll-Tonarten wie im Fluge gestreift. So auch in unserem Menuett. Lange vor den Londoner Sinfonien war das Trio der Ort für besonders feine Wahl der Instrumente und ihrer Wirkungen. In unserem Trio gesellen sich nur Hörner und Fagotte zu den Streichern, die sich am Wechsel zwischen legato, staccato und pizzicato zu freuen scheinen. Auffallend ist, daß im Menuett wie im Trio die Klarinetten unbenutzt bleiben. Die Orchesterbesetzung entspricht der des zweiten Satzes.

Vierter Satz. Allegro con spirito; $\frac{4}{4}$ alla breve. Es-Dur.

Das Volksmäßige, das Haydn in den Menuetten immer mehr adelt, bricht mit voller Derbheit und zugleich mit urwüchsiger Kraft in den Schlußsätzen hervor. So viele, so echte Heimatkunst hatte der feingebildete, internationale Mozart nicht gepflegt. Wie glücklich erwies sich die Völkermischung des alten Kaiserstaates, der damals noch keinen Zwiespalt zwischen Deutsch und Slawisch auszufechten hatte! Glänzend ist Haydns Begabung, die Sinfonie in einem volkstümlich gehaltenen Satz zu packendem Abschluß zu bringen. Unser Finale könnte man allerdings ebenso als Fuge wie als sinfonisches Gebilde ansprechen: es ist tatsächlich, wie das

Finale der 95. Sinfonie, wie der Schlußsatz der Jupitersinfonie Mozarts, freie Fuge in Sonatenform, im Sinfoniestil, und zwar mit zwei gleichzeitig auftretenden Themen, eins in den Hörnern, das andere in ersten Geigen beginnend. In diesem Gegensatz zwischen Bläsern und Streichern offenbart sich der verschiedene Charakter beider Themen. Ein Vergleich mit dem ähnlich angelegten Finale der Dritten Sinfonie (um 1761) wäre sehr lehrreich, namentlich wenn man dazu noch von Georg Matthias Mann, Haydns Vorgänger, das fugierte Allegro einer Quartett-Sinfonie in A-Dur heranzöge, die in den Denkmälern österreichischer Tonkunst Bd. 19, 2 veröffentlicht ist. Diese drei Fugensätze bezeichnen Marksteine der modernen Entwicklung der Fuge. In unserem Finale ist mit B-Dur unter vollen Orchesterklängen der Abschluß des ersten Teils erreicht. Innerhalb des B-Dur eine schöne Pianostelle mit lange pochenden Streicherakkorden. Mit dem rasch angetürmten Septakkord, der nach Es-Dur mündet, leitet Haydn diesmal in die Durchführung hinein (nicht aus ihr heraus). Sie fängt wieder in Es-Dur an — wahrscheinlich hätte der Komponist eine andere Tonart gewählt, wenn ihm Ventil- statt der Naturhörner zur Verfügung gestanden hätten. Um diese Einschränkung gleichsam wettzumachen, läßt Haydn die Durchführung in G-Dur schließen, worauf unvermittelt die Reprise in Es-Dur einsetzt: ein Gewaltstreich, der für Haydns Auffassung vom Finale charakteristisch ist. (Vergleiche Des-Dur nach C-Dur in Nr. 90, C-Dur nach E-Dur in Nr. 95!) Haydn betrachtete nämlich wie später Bruckner das Finale als den Ort und Freiplatz keckerer Gegensätze, eigenwilliger Einfälle, weiterausgreifender Phantasien. In strahlendem Jubel beschließt er das Ganze mit dem Bläserthema (in allen Bläsern, auch im Blech) und dem Streichergegensatz (Violinen und Flöten). Die Orchesterbesetzung folgt genau dem ersten Satz, ohne daß die Klarinetten mehr als nur vorübergehend hervortreten.

Liszt, Klavierkonzert Es-Dur.

Das moderne Klavierkonzert als eine Gattung, in der sich Einzelspieler und Orchester die Wage halten, ist von Mozart geschaffen worden; ihm waren Orchester und das damals neue Hammerklavier gleich vertraut, und so konnte er eins im Spiegel des andern, auch im Wettstreit mit dem andern zeigen. Die Beherrschung der beiden aufbauenden Elemente ist auch fernerhin unerläßlich gewesen, ein gutes Klavierkonzert zu stande zu bringen. Beethoven erweiterte die Ausdrucksmittel des Orchesters und Klaviers. Weber, Mendelssohn und Schumann bemächtigten sich, jeder in seiner Art, der beliebten Gattung. Liszt war durch seine einzigartige Beherrschung des Klaviers und andererseits durch seine Vertrautheit mit

der Instrumentierung geradezu vorherbestimmt, Klavierwerke mit Orchester zu schreiben. An der Wende seiner Laufbahn, als der Klaviervirtuose und Klavierkomponist vom Hofkapellmeister und Orchesterkomponisten abgelöst wurde, entstanden etwa 1848 die beiden Klavierkonzerte in Es- und in A-Dur (1853, dann 1856—1861 umgearbeitet), und 1849/50 der Totentanz, die Variationen über Dies irae (angeregt 1839 in Pisa durch das Gemälde im Camposanto).

Das Es-Dur-Konzert (Partitur bei Eulenburg, 3 Mk.) zeichnet sich durch einprägsame und entwicklungsfähige Hauptgedanken, durch ungesuchte, gesunde Schönheit der mannigfachen Klangwirkungen aus. Das Orchester verfügt außer Streichern und Holzbläsern über Hörner, Trompeten, Posaunen, Pauken, Triangel und Becken. Der Klavierspieler scheint das Orchester, und wiederum das Orchester den Spieler zu beschwingen. Das Hauptthema



wird vom Klavier sofort mit phantasievollen Kadenzbildungen beantwortet. Dann führt sich unter Klarinettenklängen das zweite Thema ein, das bald in schöner Steigerung zum Hauptgedanken zurückleitet: jetzt erst entwickelt dieser einige seiner Konsequenzen und schließt den gedrängten Allegro-Satz in leisen, interessanten Harmonien ab, die vom Klavier harfenartig umspielt werden.

Vom Adagio an sind die Sätze durch Übergänge miteinander verbunden. Aus dem Seitenthema des ersten Satzes sprießt im Adagio eine köstliche Melodieblüte hervor, voll schwärmerischer Zartheit, wie sie nur Liszt eigen war.



Nach dem zweiten Orchestereinsatz der Melodie (beidemale gedämpfte Streicher) läßt sich das Klavier in ausdrucksvollen Rezitativen vernehmen. Derartige Rezitativbildungen sind schon im Instrumentalkonzert von Mozart aufgetaucht. Eine neue Melodie



von Flöte, Klarinette und Oboe der Reihe nach getragen, leitet unter dem verhaltenen Jubel langer Klaviertriller vom Adagio mitten ins Allegretto ($\frac{3}{4}$) hinein, das in reizendem Scherzando-Ton gehalten ist; eine Triangel ruft aus der Selbstvergessenheit des Adagios zurück. Im Allegretto wechseln zwei Themen in Rondoform. Das eine taucht in Es-Moll auf, das andere, an italienische Melodiebildung erinnernd, tritt gegensätzlich bald in A-Dur, bald in Fis-Dur, zuletzt in D-Dur auf. Eine Klavierkadenz bringt das Hauptthema (a) des ganzen Konzertes zurück, und der ganze Schlußsatz, der aus einem Allegro animato und einem Marsch-Allegro (beide $\frac{4}{4}$) besteht, bringt keinen wesentlich neuen thematischen Stoff, sondern bewegt sich, ähnlich wie das Finale der Faust-Sinfonie, in Umbildungen des gegebenen Materials. Das Allegro animato gibt dem Hauptthema (a) durch das einfache Mittel gleichzeitiger Gegenbewegung andere Harmonien und damit eine ganz andere Haltung. Die Seitenmelodie (b) des Adagios erhält sodann durch ihre Verbindung mit dem Rhythmus der Pauke, der das Hauptthema (a) vertritt, einen eigentümlichen Untergrund. Im Forte begleitet jener Klaviertriller, der im Adagio leisestes *Dolcissimo* eingehalten hatte. Die Stelle ist sehr spannend. Endlich lösen sich in prächtigem Vollklang die wirklichen Tonschritte des Hauptthemas im Klavier und in den Bässen, während Holzbläser den Triller fortsetzen. Bald sind wir im heroischen Marsch (Allegro) angelangt. Die erste Adagio-Melodie (b) wandelt sich hier in ein marschmäßiges Thema. Auch die zweite Adagio-Melodie (c) taucht wieder auf. Dann in mächtiger Steigerung das erste Allegretto-Thema, von $\frac{3}{4}$ in $\frac{4}{4}$ umgegossen. Nach kurzer Überleitung (*alla breve*, bewegter) wird das Ganze vom Hauptgedanken gekrönt.

Liszt hat es in diesem Konzert verstanden, den alten guten Grundsatz des dramatischen Wettstreites zwischen Spieler und Orchester zur Geltung zu bringen, insbesondere auch die lästigen Solokadenzen vor den Satzschlüssen zu vermeiden. Das Klavier beteiligt sich vielmehr wie nach eigenem Gutdünken an der kadenzartigen Fortspinnung der Gedanken, an den Überleitungen von einem Satz oder Satzteil zum andern. Was man an Liszt schon gerügt hat, das rhapsodische Verweilen bei Zwischengedanken — hier ist es gerade am Platze, wirkt formbildend und spannend im Rahmen des Klavierkonzertes.

Tschaikowsky, Nußknacker-Suite.

Wie der klavierspielenden Welt, so ist der Russe Peter Tschaikowsky (1840—1893) auch im Konzertsaal vermöge der schönen H-Moll-Sinfonie (*pathétique*, Nr. 6) eine wohlbekannte Erscheinung. Zu den sechs Sinfonien kommt noch das Programmwerk der „Manfred“-Sinfonie, kommen mehrere Ouverturen und Ouverture-Phantasien hinzu („Romeo“, „Hamlet“, „Sturm“, „Francesca da Rimini“) und daneben hat Tschaikowsky auch

das Gebiet der Orchestersuite betreten. In der ersten Suite (D-Moll, op. 43) bewegt er sich noch in den älteren Formen; im 17. und 18. Jahrhundert, vor Entwicklung der Sinfonie, war ja die Suite, als Sammlung von Tanzstücken, eine beliebte und anerkannte Form von Orchestermusik, der auch Bach seine Huldigung erwies. Eine zweite Suite Tschaikowskys (op. 45) behandelt als „Italienisches Capriccio“ südliche Volksthemen. Eine dritte Suite (op. 53, C-Dur) verrät mehr die originelle Begabung des Tondichters. Außer diesen konzerthaft gedachten Tänzen hat Tschaikowsky auch noch Ballette verfaßt: den „Schwanensee“, „Dornröschen“ und „Nußknacker“. Diesem letzteren Ballet entstammt unsere heutige Suite, als eine vom Komponisten selber besorgte Sammlung charakteristischer Tanzstücke. Sie ist auch in zweihändiger und in vierhändiger Klavierübertragung erschienen (Verlag D. Rahter; Preis 6 und 10 Mk.).

Eine „Miniatur-Ouverture“ erinnert lebhaft an die Mozart-Verehrung Tschaikowskys. Die fließenden anmutigen Hauptthemen im $\frac{2}{4}$ -Takt



haben in der Tat etwas von Mozartscher Eleganz; beim zweiten blickt auch Schumann hervor, besonders aus der pizzikierten Begleitung der Klaviersynkopen. Beide Gedanken werden vom Streichorchester eingeführt, wobei sich erste und zweite Geigen und die Bratschen je in zwei Stimmen teilen, während die Bässe ganz wegfallen. Zu den Streichern gesellen sich dann die viererlei Holzbläser (Flöte und Klarinette hervortretend), zwei Hörner und der helle Ton der Triangel. Alles in allem ein lichtiges, freundlich-gewinnendes Bild von zarter Farbenstimmung.

Als zweiter Abschnitt folgen sechs charakterisierende Tänze, die zum Teil schon durch die exotische Haltung und Gebarung interessieren. Der erste Satz, G-Dur, als Marsch betitelt, bringt einen oft wiederholten Wechsel zweier kurzer gegensätzlicher Motive. Im Orchester kommen hier neben vollzähligen Streichern und Holzbläsern auch die Blechbläser zu Wort (Hörner, Trompeten, Posaunen mit Baßtuba); auch Becken fehlen nicht. Das erste Motiv geben Klarinetten, Hörner, Trompeten, das zweite Streicher und Fagotte. Das zweite Stück, in E-Moll, $\frac{2}{4}$, zaubert eine Fee vor uns, die mit der ihrem Geschlecht eigenen Behendigkeit gerne in den höheren Tonregionen verweilt, daher Celesta (oder Klavier) über einem zart behandelten Streichorchester dahinschwebt. Hörner und Holzbläser, unter denen sich Alt-Oboe und Baßklarinetten bemerklich machen, werfen ihre Streiflichter auf die geheimnisvolle Szene. Drittens rauscht

ein russischer Tanz („Trepak“ genannt), G-Dur, $\frac{2}{4}$, im Gewand des vollen Orchesters, mit Pauken und Tamburin, an uns vorüber. Hier, wo es die Verherrlichung nationaler Kunst gilt, ist Tschaikowsky ganz in seinem Element. Er verschmäht aber auch nicht, fremden Völkern ihre musikalischen Äußerungen abzulauschen: so bringt er als viertes Stück einen arabischen Tanz, G-Moll, $\frac{3}{8}$, dessen seltsame Harmonien jedenfalls den Eindruck des Fremdländischen hervorrufen. (Instrumentierung: gedämpfte Streicher, Holzbläser, Tamburin.) Der Schluß erstirbt in vielfachem Pianissimo. Als fünfte Nummer folgt ein chinesischer Tanz, B-Dur, $\frac{4}{4}$, in welchem der Gegensatz tief brummender Fagotte (mit Horn und Baßklarinetten) und schriller Flötendemonstrationen (kleine und große Flöte) verbunden mit hohem Glockenspiel einen eigenartigen Eindruck macht. Dazwischen sticht der Streichkörper seine Pizzicati und hauchen die Klarinetten ihre auf- und abwallenden Tonfiguren. Der sechste Satz, D-Dur, $\frac{2}{4}$, betitelt sich Danse des Mirlitons. Holzbläser und im Mittelteil Blechbläser treten allein und mit den Streichern hervor. Als dritte Abteilung schließt die Suite ein Blumenwalzer („Valse des Fleurs“), D-Dur, ab, der das vollste Orchester, mit Pauken, Triangel und Harfe, in Bewegung setzt und in mehrteiligem Aufbau mit Einleitung und pompösem Schluß gegliedert ist. Die Melodie, deren Anfang so lautet



verdient als echt musikalische Blüte bemerkt zu werden.

Brahms, Variationen über ein Thema von Paganini. Klaviersonata.

Brahms hat in verschiedenen Werken seine Meisterschaft in der Klaviervariation bekundet. 1861 entstanden 11 Variationen über ein eigenes Thema, op. 21, 1, und 13 Variationen über ein ungarisches Lied, op. 21, 2. Am bekanntesten sind wohl die 25 Variationen mit Fuge über ein Thema von Händel, op. 24, 1862. Dann folgte 1866 noch ein großes Werk dieser Gattung: die 28 Variationen über ein Thema von Paganini, A-Moll, op. 35, zwei Hefte. Sie sind, dem Titel zufolge, als „Studien für Pianoforte“ anzusehen. Paganini (1782—1840), der unübertroffene Geigenvirtuose, gab als erste Komposition 24 Capricci für Solovioline heraus, die neben und

trotz aller beinahe berücktigten technischen Fingerkünste doch ein gewisses künstlerisches Empfinden verraten. Deshalb wurden sie von zwei so verschiedenen Komponisten wie Liszt und Schumann für Klavier bearbeitet. Auch Brahms fühlte sich von Paganini angeregt und legte das Thema des 24. Capriccios dem umfangreichen Variationenwerk zugrunde, das unser heutiges Konzert bringt. Selbst auf die Art des Variierens hat der merkwürdige Italiener Einfluß gehabt; man vergleiche Variation 1 und 13 mit Paganinis 2. Capriccio, Variation 8 (des zweiten Heftes) mit dem 1. Capriccio. Brahms urteilt über jenes Erstlingswerk des Virtuosen, daß es „eine ebenso starke Begabung zur Komposition im allgemeinen wie für die Violine im besonderen erkennen lasse“. Leider hat Paganini als Tonsetzer keine weitere Entwicklung genommen, sondern ist ganz im Virtuosen stecken geblieben.

Bei dieser Gelegenheit erwähnen wir das soeben bei Schuster & Loeffler (Berlin) erschienene Buch von Julius Kapp über Paganini (Preis 5 Mk., gebunden 6 Mk.). Es enthält 167 Seiten Text (in Großoktav) und über 50 Bilder, am Schluß des Buches auf 40 Seiten zusammengestellt. Der Verfasser schildert den Lebensweg des Virtuosen, reiht hieran die zeitgenössischen Berichte und Gerüchte und würdigt den Künstler als Virtuosen und als Komponisten. Auch ein Verzeichnis der Literatur über Paganini fehlt nicht.

Weber, Overture zu „Oberon“.

Der Schöpfer des „Freischütz“ (1821) und der „Euryanthe“ (1823) hat auch den „Oberon“ (1826) mit so überreicher musikalischer Schönheit ausgestattet, daß man sich durch die matte Handlung des Textbuches nicht um den Genuß der feinen Musik bringen lassen darf. Ein köstliches Werk für sich ist die berühmte Overture, die aus Motiven der Oper mit Meisterhand zusammengefügt ist. Eine zauberhaft instrumentierte Einleitung läßt uns zunächst auf Oberons Wunderhorn lauschen (Gegensatz des Horns und der gedämpften Streicher!). Dann huschen die Elfen (in Flöten und Klarinetten) vorbei:



Rasch entführt uns die romantische Phantasie an den Königshof Karls des Großen, der wie von fern aus den Fanfaren der Hörner, Trompeten und Fagotte herüberglänzt:



Aus dem wundersamen Traumland reißt uns ein Schlag des vollen Orchesters wie eine elektrische Zuckung ins Allegro hinein, dessen Hauptmotiv Hüons Fahrt in frischen Klängen versinnbildlicht. Oberons Wunderhorn leitet dann zur warmen Klarinettenmelodie hinüber, in der sich das Empfinden beider Liebenden so innig ausspricht:



Unmittelbar daran schließt sich der bekannte Freudenruf der Rezia: „O Hüon, mein Gatte, die Rettung sie naht“ (aus dem Schluß der sog. Ozean-Arie):



Im Durchführungsteil taucht vorübergehend in punktierten, marschähnlichen Tonfolgen das Motiv Pucks hervor. Der Schlußteil wird vom Anfangsmotiv des Allegros und dem Motiv der Rettung (d) gebildet.

Das Orchester ist aus Streichern, Holzbläsern, Hörnern, Trompeten, Posaunen und Pauken zusammengesetzt. Weber besaß außer der glänzenden melodischen Erfindungsgabe eine auf langer Erfahrung beruhende Kunst des Instrumentierens, die zwischen Beethoven und Wagner die entwicklungsgeschichtliche Verbindung herstellte.

Ein neues, glänzend geschriebenes Werk über Weber ist das von Rudolf Pechel neu bearbeitete, vornehm illustrierte Lebensbild Karl Marias von Weber, das 1863 sein Sohn Max Maria in drei Bänden abgefaßt hat (Berlin, Grottesche Verlagsbuchhandlung, Preis geb. 12.50 Mk.). Die Zusammenziehung auf einen Band (524 Seiten) war dadurch geboten und ermöglicht, daß Dr. Georg Kaiser Schriften und Briefe des Meisters gesondert vorlegte und vorlegen wird. Nun haben wir das eigentlich Biographische in abgeschlossener Darstellung beisammen.

* * *

Hieran seien noch einige andere Anzeigen angeschlossen, die sich auf Erscheinungen der letzten Wochen (Weihnachten 1913) beziehen.

Kaum ist die Schubert-Biographie von Walter Dahms erschienen, da tritt Otto Erich Deutsch mit einem vierbändigen Werk hervor: Franz Schubert, Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. Der zuerst herausgekommene dritte Band enthält sein Leben in Bildern (München, Georg Müller; Preis geb. 32 Mk.). Der Herausgeber sagt mit Recht, es sei das erstmal, daß ein solches geschichtliches Bilderbuch für sich bestehe und den Schriftquellen völlig gleichgeordnet werde. Nur Einleitung, Anmerkungen und Verzeichnis umrahmen die 617 Seiten, auf denen der Beschauer einfach alles findet, was irgendwie mit Schubert zusammenhängt.

Ebenso hat die sehnsüchtig erwartete Gesamtausgabe der Briefe Mozarts und seiner Familie zu erscheinen begonnen: von den angekündigten fünf Bänden (der fünfte bringt die Illustrationen) liegen bereits zwei vor, die Mozarts Briefe enthalten. Herausgeber ist Dr. Ludwig Schieder mair, der bekannte Musikhistoriker der Universität Bonn. Natürlich erregt diese Ausgabe nicht bloß in der Fachwelt und größeren Mozart-Gemeinde, sondern auch in den weitesten Kreisen der Gebildeten besonderes Interesse. Der Verlag, Georg Müller in München, hat für die würdigste Ausstattung Sorge getragen; die beiden bisher ausgegebenen Bände kosten je 5 Mk., gebunden je 8 Mk., Luxusausgabe je 20 Mk.

Gleichzeitig veröffentlicht der Inselverlag in Leipzig eine große zweibändige Mozart-Biographie von Dr. Arthur Schurig: Mozart, sein Leben und sein Werk. (Preis beider Bände geheftet 24 Mk., gebunden 30 Mk.) 44 Tafeln schmücken den Text, der sich mit Mozarts genialer Erscheinung in einer neuen, im guten Sinn modernen Weise beschäftigt und die Geheimnisse der Persönlichkeit und der Kunst ganz anders als Otto Jahn zu ergründen trachtet, dessen Gelehrtennatur manche Äußerung Mozartschen Geistes verschlossen blieb.

Auch über Beethoven ist etwas Neues da: Friedrich Kerst hat alle Erinnerungen an Beethoven gesammelt und in zwei Bänden bei Julius Hoffmann in Stuttgart herausgegeben. (Preis beider Bände zusammen 9 Mk., gebunden 12 Mk., in Halbleder 15 Mk.) Ungefähr 140 Zeitgenossen Beethovens, seine Lehrer, Freunde und Besucher kommen hier zu Wort; der Herausgeber erläutert ihre Berichte und Erzählungen durch knappe Einleitungen und reiht so das Einzelne zu einem fast lückenlosen Ganzen auf. Der Leser glaubt selber in den Kreis derer getreten zu sein, die Beethoven einstens umgaben.

Aus der Wagner-Literatur erwähnen wir von Dr. Edwin Lindner das Buch: Richard Wagner über Parsifal (Breitkopf, Leipzig; Preis gebunden 5 Mk.). Mit genauen Quellennachweisen sind Wagners Ansprüche über Parsifal aus allen Briefen und Schriften, einschließlich der großen Selbstbiographie, zuletzt auch aus den verbürgten Gesprächen und Äußerungen des täglichen Lebens zusammengetragen. Es dürfte jedem Unbefangenen willkommen sein, gründlich in Erfahrung zu bringen, wie der Schöpfer selber über sein letztes Werk gedacht hat. Empfehlenswert ist auch von Kurt Rich. Hohberger eine Schrift über „Werden

und Schicksale von Wagners Parsival“ (Leipzig, Eduard Heinrich Mayer; Preis 2.20 Mk., geb. 2.70 Mk.). Das Richard-Wagner-Jahrbuch (fünfter Band), herausgegeben von Ludwig Frankenstein (Hausbücherverlag Hans Schnippel, Berlin; Preis gebunden 10 Mk.), enthält wieder eine Fülle gediegenen Stoffes. R. Petsch behandelt das Problem des Tragischen, R. Sternfeld stellt Parallelen des dichterischen Ausdrucks zusammen zwischen Goethe, Schiller und Wagner. Von einzelnen Werken sind die Meistersinger am reichsten bedacht. A. Seidl hat eine umfangreiche Arbeit über den Parsifal-Schutz beigezeichnet. Der Abschnitt über die Bücherkunde des Wagner-Schrifttums für 1912 ist 26 Seiten stark! Mit einem großartigen Prachtwerke tritt ferner der Verlag Emil M. Engel in Wien hervor: Richard Wagners Leben und Werke im Bilde; unter Mitwirkung von Prof. S. Röckl herausgegeben von Erich W. Engel. (Zwei Bände; Preis 20 Mk.) Es ist die neue, vollständig umgearbeitete Ausgabe des gleichnamigen, ursprünglich in Kalenderform erschienenen Werkes. Hier sind über 500 Bilder mit großer Sachkenntnis ausgewählt und vereinigt: die gewaltigste und vollständigste Bildsammlung, die Wagner je gewidmet wurde. Zugleich aber fördert der Herausgeber durch einen ungemein liebevoll ausgearbeiteten Text, der drucktechnisch musterhaft untergebracht ist, das Verständnis für den Bayreuther Meister.

Endlich sei noch hervorgehoben das neue Werk des bekannten Berliner Schriftstellers Oskar Bie über Die Oper (mit 136 Abbildungen und 11 handkolorierten Tafeln; S. Fischer, Berlin; Preis gebunden 25 Mk., in Leder 35 Mk.). Eine temperamentvolle Geschichte und Philosophie der Oper! — Sodann: Gustav Mahler von Richard Specht (mit 90 Bildern; Schuster & Loeffler, Berlin; Preis 7.50 Mk., gebunden 9 Mk.). Ein praktischer Führer (mit vielen Notenbeispielen) für jeden, der sich Mahlers Kunst nähern will. — Als Band 8, 9 und 10 der Deutschen Musikbücherei (Verlag Bosse, Regensburg) ist erschienen: von A. Seidl: Straußiana (Preis 2.50 Mk.); von Hans Weber: Richard Wagner als Mensch (Preis 1.50 Mk.); von Georg Richard Kruse: Otto Nicolai, Musikalische Aufsätze (Preis 2 Mk.). — Endlich machen wir aufmerksam auf das Buch von August Halm: Von zwei Kulturen der Musik (München, Georg Müller; Preis 4 Mk., geb. 5 Mk.). Die Ausführungen des Verfassers, der als Komponist und als Kritiker wirkt, gehören zum Originellsten, das je über Musik geschrieben worden ist. Man kann sagen, daß durch Halm der Kreis dessen, worüber sich das Gefühl verständigen kann, beträchtlich erweitert worden ist.

Verfasser der Erläuterungen und Anzeigen:

DR. KARL GRUNSKY

Stuttgart.

Mittwoch, den 4. März 1914:

IV. Sinfonie-Konzert.

Solistin: **Melanie Kurt.**

Wolf-Ferrari: Vorspiel des III. Aktes zu
„Schmuck der Madonna“.

Berlioz: Vier Gesänge für Mezzo-
Sopran.

Sandberger: Riccio, sinfonischer Prolog.

Beethoven: Sinfonie Nr. 5 C-Moll.



C. F. Müller'sche Hofbuchdruckerei, Karlsruhe.