

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

**Theaterzettel. 1796-1939
1913-1914**

1.4.1914



Großherzogl. Hoftheater

Karlsruhe.

Mittwoch, den 1. April 1914, abends 8 Uhr
Einlaß 7½ Uhr Ende 10 Uhr

5. Sinfonie-Konzert

des

Großherzoglichen Hoforchesters

Leitung: Hofkapellmeister Fritz Cortolezis.

Solist:

Hugo Kander, Klavier.

PROGRAMM.

J. S. Bach: Triple-Konzert in A-moll für Violine, Flöte und Klavier mit Orchester. (Zum 1. Male.)
Allegro. Adagio ma non tanto e dolce. Alla breve.
Klavier: Hugo Kander. Solo-Violine: Rudolf Deman.
Solo-Flöte: Karl Spittel.

J. Brahms: Sinfonie C-moll op. 68.
Un poco sostenuto. Allegro. — Andante sostenuto. Un poco Allegretto e grazioso. — Adagio. Allegro non troppo, ma con brio.

PAUSE.

A. Sandberger: „Riccio“. Sinfonischer Prolog.
(Zum 1. Male.)
Unter Leitung des Komponisten.

J. Brahms: Zwei Rhapsodien op. 79 H-Moll und G-Moll. (Klavier-Solo.)

E. Wolf-Ferrari: Vorspiel des 3. Aktes aus „Schmuck der Madonna“. (Zum 1. Male.)
Unter Leitung des Komponisten.

Programmbuch: 30 Pfennig.

Öffentliche Hauptprobe:

Mittwoch, den 1. April 1914, vormittags 1/2 11 Uhr.

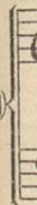
B

eine
auf
Kla
sind
selb
Um
Roll
(auf
gem

dem
von
Nur

hab
Pe
wer
schl
gut
nach
sind
kun
Hän
we
erst
173

für
(VI
im



Bach, Konzert in A-Moll für Flöte, Violine und Klavier mit Streichquartett-Begleitung.

Dieses Werk, das im Fünften Brandenburgischen Konzert (D-Dur) einen Doppelgänger hat, gründet sich, wie fast alle Klavierkonzerte Bachs, auf einen schon vorhandenen Tonstoff. Während aber die einfachen Klavierkonzerte in der Hauptsache Umbildungen von Violinkonzerten sind, geht dieses Tripelkonzert in A-Moll auf Schöpfungen für Klavier selber zurück. Es muß hier bemerkt werden, daß Bearbeitungen und Umarbeitungen eigener (und auch fremder) Werke bei Bach eine große Rolle spielen. Verfasser hat im Bach-Jahrbuch der Neuen Bach-Gesellschaft (auf 1912) den Anfang mit einem Verzeichnis dieser Umarbeitungen gemacht (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

Der erste Satz des Konzertes — Allegro A-Moll $\frac{4}{4}$ — entspricht dem Präludium in A-Moll für Klavier allein, das in der Ausgabe von Dr. Hans Bischoff (bei Steingräber) im VII. Band (S. 131, als Nummer 29) erschienen ist.

Den zweiten Satz — Adagio, ma non tanto, e dolce, C-Dur $\frac{6}{8}$ — haben wir als Mittelsatz einer Sonate für zwei Klaviere und Pedal (Nr. 3). Die sechs Sonaten dieser Gattung sind unter die Orgelwerke geraten (z. B. in der Peters-Ausgabe, Band I), obwohl die ausschließliche Bestimmung für Orgel keineswegs feststeht. Man wird vielmehr gut daran tun, jene Sonaten als Literatur für zwei Klaviere anzusprechen, nachdem zweimanualige Pedalfügel längst außer Gebrauch gekommen sind. In der Konzertfassung dieses Adagio-Satzes sind die drei Stimmen kunstvoll zur Vierstimmigkeit erweitert: Flöte, Violine und die beiden Hände des Klavierspielers konzertieren ohne Streichquartett. Die Violine wechselt mit Pizzicato und Bogen. Die melodischen Wendungen der ersten Takte erinnern schon an die neue, homophone Zeit, die etwa von 1730 an heraufzog; Arbeit und Stil sind aber noch echt Bachisch.

Der dritte Satz — Allabreve A-Moll $\frac{4}{8}$ — entspricht der Fuge für Klavier allein, die in der genannten Steingräberschen Ausgabe (VII, S. 138) mit dem Präludium verbunden ist; Bischoff notiert die Fuge im $\frac{12}{16}$ -Takt. In unserem Beispiel 1



stimmen die Achtel der Linken mit den ursprünglichen Sechzehnteln überein. Die rechte Hand gibt die Harmonien dazu. Aus ihnen entwickelt sich in Beispiel 2



die Oberstimme als Fugenthema, während aus der Achtelbewegung selber ebenfalls ein Fugenthema in Vierteln und Halben gewonnen wird. Der Schlußsatz des Tripelkonzerts beginnt als Doppelfuge mit diesen beiden Hauptthemen des Beispiels 2; die Septschritte in Fugenthemen, mit Hang zur Sequenzbildung, lassen sich auch in andern zeitlich offenbar nahestehenden Werken (z. B. in Wien von Georg Matthias Monn) belegen. Bruckners Fünfte bot im Adagio auch wieder ähnliche Tonfolgen, doch mit veränderter Bedeutung des Septschrittes. Das Bachsche Finale hat, wie der erste Satz des Konzertes, Streichquartett-Begleitung.

Die Veränderungen, denen die drei Klavierstücke unterworfen worden sind, bieten das größte Interesse dar. Der Bach-Herausgeber Wilhelm Rust sagt im Vorwort zum 17. Jahrgang der wissenschaftlichen Bach-Ausgabe: „Wollte man dem Laien die hohe Kunst begreiflich machen, die hier Bach im Reiche der Töne erschaffen, würden leider andere Künste und Wissenschaften keinen treffenden Vergleich bieten. Das ältere Werk ist nämlich etwas ganz anderes als etwa: Skizze, Entwurf, Thema, Skelett, Modell, Karton und wie die technischen Ausdrücke sonst heißen mögen. Schon in erster Gestalt zeigt es sich als fertigen Ausdruck eines fertigen Ich-selbst, mit lebensfähigem Organismus, mit ausgeprägtem Charakter.“

Rust weist darauf hin, daß in der Umwandlung die erste Gestalt unverletzt bleibe, zugleich aber wie durch eine geheimnisvolle Wiedergeburt in Vollendung und Verklärung wiedererstehe.

Brahms, Erste Sinfonie C-Moll.

Die vier Sinfonien von Johannes Brahms (1833—1897) sind rasch im Urteil der Zeitgenossen und Nachfahren mit dem Stempel des Klassischen versehen worden. Ihre Formenstrenge und Gedankenfülle, ihr Verzicht auf Programme und auf tonmalerische Orchesterwirkungen, ihr Zurückgreifen auf die Überlieferungen der Wiener Meister, alles dies bot, musikgeschichtlich betrachtet, einen starken Rückhalt und ein notwendiges Gegengewicht im Widerstreit mit entgegengesetzten Richtungen und Zielen. Das Schrifttum über Brahms ist im Wachsen begriffen: Heinrich Reimanns bekannte knappe Biographie (in der Sammlung berühmter Musiker) wurde abgelöst von dem umfassenden, mehrbändigen Werke Max Kalbecks. Auch die Briefsammlungen werden der Öffentlichkeit vorgelegt. Zur Analyse verweisen wir auf die neue, vierte Auflage von Kretzschmars Führer durch den Konzertsaal (I. Abteilung, Sinfonie und Suite; Verlag Breitkopf & Härtel; Preis 15 Mark, geb. 18 Mark). Mit der Ersten Sinfonie ist Brahms nicht früher als 1876 hervorgetreten; allerdings soll ein erster Entwurf bis 1855 zurückgehen. Frau Schumann und Albert Dietrich („Joh. Brahms“, 1898) lernten 1862 den ersten Satz kennen. Trotz dieser Vorboten bleibt es eine auffällige Tatsache, daß Brahms, frühere Versuche beiseite legend, seinen Erstling lange ausreifen ließ, ehe er ihn der Welt vorzeigte: die Parallele mit Bruckner, der, 1824 geboren, erst 1866 seine erste Sinfonie vollendete, ist nicht von der Hand zu weisen. Der eine Meister war 42, der andere 43 Jahre alt, als er sich zur Sinfonie bekannte. Angesichts der weiten Verbreitung, deren sich Brahms erfreut — die billige Eulenburgsche Partiturausgabe, Preis 4 Mark, sowie die verschiedenen Klavierauszüge sind allgemein zugänglich —, dürften wenige Hinweise auf den thematischen Stoff genügen. Das Orchester setzt sich zusammen aus dem Streichquintett, den Holzbläsern mit Kontrafagott, vier Hörnern, zwei Trompeten und Pauken (das Andante beschränkt sich auf zwei Hörner, im Allegretto bleiben Kontrafagott und Pauken weg); das Finale fügt den Instrumenten des ersten Satzes noch drei Posaunen hinzu, ähnlich wie in Beethovens Fünfter Sinfonie, deren Schlußsteigerung „durch Nacht zum Licht“ auch sonst zum Vergleich herangezogen werden kann.

Erster Satz. C-Moll $\frac{3}{8}$.

Ein Sostenuato-Abschnitt leitet ein. Wie eine lapidare Überschrift tönt das mächtig ausholende Orchester:





Dieses Hauptthema umspannt nicht bloß das Geschehen des ersten Satzes, sondern gibt der ganzen Sinfonie das Gepräge. Zunächst leitet sich aus ihm unverkennbar die nächste Fortspinnung her:



Zu Takt 1 und 2 vergleiche man Takt 5 und 6 des ersten Beispiels, zu den übrigen Takten den Schluß des Hauptthemas. Weiter gibt der 6. Takt des ersten Beispiels Anlaß zu folgenden Umbildungen:



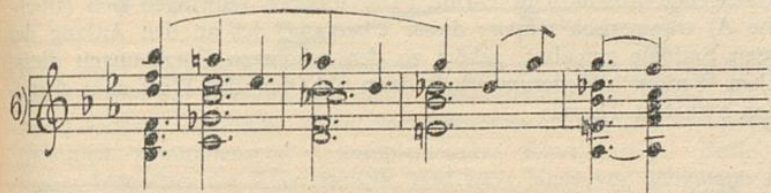
In dem Einsatz des Allegros erkennen wir ebenso einen fühlbaren Zusammenhang mit den ersten Takten des Hauptthemas, Beispiel 1.



An diese vier Takte schließt sich unmittelbar eine mit Beispiel 3 verwandte Bildung an:



Die angedeutete untere Gegenstimme ist wieder dem Hauptthema entnommen. Ebenso entspricht die Stelle Kleine Partitur S. 10/11 der Stelle des einleitenden Sostenuito S. 4/5. Es bleibt uns also, wenn wir auf das Wesentliche sehen, nur noch übrig, das zweite Thema des ersten Satzes anzugeben, das nach reizender Überleitung folgendermaßen anhebt:



Am Vortrag dieses Themas sind namentlich die Holzbläser beteiligt. Eine Pizzicatostelle der Streicher leitet zum Hauptthema zurück. Der erste Hauptteil des Satzes wird dann wiederholt. Hält man sich die angegebenen Beispiele gegenwärtig, so bieten Durchführung, Wiederaufnahme (Reprise) und Abschluß (Coda) mit ihrem Auf und Ab an wechselnden Stimmungen dem musikalischen Erfassen keine Schwierigkeit mehr.

Zweiter Satz. Andante sostenuto E-Dur $\frac{3}{4}$.

Das entzückend Innige der breit ausgeführten Tongedanken verbindet sich in diesem Andante-Satz mit dem warmen, wohligen Klang der

Instrumentierung zu einem herrlichen Gesamteindruck. Der Anfang, echt romantisch empfunden, lautet:



Ein feiner Anhang führt unmittelbar weiter zum Abschluß in tiefer Tonlage. Dann folgt, von der Oboe getragen, in H-Dur beginnend, nach E-Dur zurückführend, eine ergänzende Melodie:



Man beachte die Gegenstimme der beiden letzten Takte: sie ruft den Anfang des Andantes in die Erinnerung, und aus Beispiel 1 bildet sich der bekräftigende Abschluß in E-Dur. Die Violinen schwingen sich (Buchstabe A) träumerisch empor; dieser Übergang, der an den Anfang der ganzen Sinfonie gemahnt, gehört zu den schönsten Eingebungen dieses reichen Werkes. Wiederum erhält dann die Oboe das Wort zum eigentlichen zweiten Thema:



In diese Bewegungen der Oboe greift die Klarinette ein. Unvermerkt werden wir aus diesem trioartigen Mittelteil wieder zurückgeleitet zum Anfang, zu den beiden Beispielen des ersten Themas. Hervorragend schön ist gegen den Schluß hin die Stelle, wo sich Violinsolo, Oboe und Horn zum Vortrag der in Beispiel 2 angeführten Melodie vereinigen; der Schluß selber verklingt in wehevoller Stimmung.

Dritter Satz. Un poco Allegretto e grazioso (= Scherzo) As-Dur $2/4$.

Die Stelle des eigentlichen freskoartigen Scherzos vertritt hier jene Gattung von Kleinmalerei, wie sie durch Beethovens Achte Sinfonie eingeführt worden ist. Es ist im Rahmen unserer Einführung nicht möglich, auf die echt kammermusikalische Feinheit und Kleinarbeit dieses Satzes einzugehen. In einfach-herzlichem Ton äußert sich die Freude:

Man beachte die köstliche Umkehrung in der zweiten Hälfte dieses Themas. Die Fortsetzung

zeigt unter den Terzen der Holzbläser im Hin- und Widerspiel der Streicher (notiert sind nur Bratsche und Cello) jenes eigentümliche Leben, das einen fortlaufenden Rhythmus (hier Sechzehntelbewegung) aus verschiedenen Stimmen zusammensetzt („komplementäre Rhythmen“). Derlei bot früher besonders die Klaviermusik, und zwar lange vor Schumann Bach z. B. im 13. Präludium des 1. Teils des Wohltemperierten Klaviers.

Der Zwischensatz oder Übergang, der aufs erste Thema folgt, scheint die Freude zu dämpfen; Klarinette, dann Oboe mit Flöte wenden sich der Moll-Tonart zu. Hierauf geht es lind und leise, mit Berührung des ersten Themas, zum zweiten:

Der weitere Aufbau ist höchst einfach: das As-Dur-Thema (Beispiel 1 und 2) wird wiederholt; der Schluß läßt das zweite Thema (Beispiel 3) ruhig verklingen.

Vierter Satz. Adagio C-Moll $\frac{4}{4}$; più Andante und Allegro non troppo ma con brio, beides C-Dur $\frac{4}{4}$.

Das Finale dieser Sinfonie gehört in seinem geistvollen, wirkungsreichen Aufbau in die Reihe jener stolzen Schlußsätze, welche ein ganzes Werk krönen; Beethoven hatte in der Fünften den Typus hierfür aufgestellt. Das Hauptthema des Finales erscheint zunächst in Moll und im Adagio-Zeitmaß:

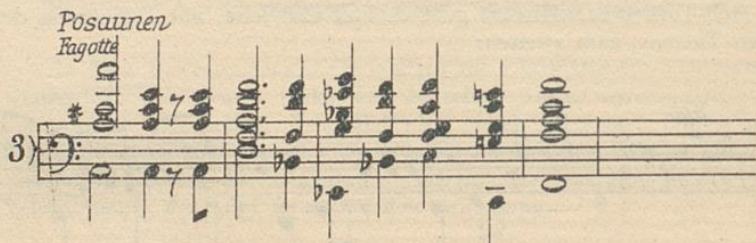


Das klingt wie eine Andeutung, die sogleich ermattet. Die chromatisch erregten Terzen, die bald unter, bald über diesen Takten hingleiten, geben sich als Erinnerungen ans Hauptthema des ersten Satzes zu erkennen; dadurch wird letzteres (wie etwa in Berlioz' Phantastischer Sinfonie) zum Hauptthema der ganzen Sinfonie. Auch die aufgeregten Gebärden, die das Adagio weiterhin charakterisieren, gemahnen teilweise an jene Einleitung des ersten Satzes. Sie verraten einen beinahe chaotischen Zustand der Seele, aber in gebändigter künstlerischer Sprache und Form.

Ein auffälliger Paukenschlag und Wirbel auf c leitet zu dem Hornthema, dem wir gespannt lauschen:



Klingt es nicht wie eine Befreiung, zumal wenn es von der Flöte aufgenommen wird? Dann, horch, ist das nicht ein kirchliches Choralthema, was wir aus dem Munde der Posaunen und Fagotte (und Hörner) vernehmen?



Es ist wohl anzunehmen, daß Bruckner, dessen Sinfonien in den siebziger Jahren erstmals aufgeführt wurden und Aufsehen erregten, hier mit dem Gedanken des Chorals auf Brahms nachgewirkt hat. Vermutlich gebührt Bruckner der zeitliche Vorrang in Einführung solcher Choralstellen; die Sinfonie ist dadurch ohne Zweifel wesentlich bereichert worden.

Das Hornthema (Beispiel 2) befestigt den feierlichen Eindruck des Chorals. Zuletzt bannt das sieghafte C-Dur-Thema des eigentlichen Allegro-Satzes jeden Zweifel an der wiedergewonnenen Klarheit und Kraft der Seele:



Die letzten Takte des Beispiels klingen ans Freudenthema der Neunten Sinfonie Beethovens an. Einige Erklärer halten dies für Absicht (auch die Instrumentierung scheint hierfür zu sprechen), andere entschuldigen es als belanglos. Möge dies jeder Hörer mit sich selber ausmachen. Jedenfalls ist nicht zu verkennen der fortreibende Schwung, den das Thema mit dem Schlußsatz der Neunten gemeinsam hat.

Das zweite Thema des Allegros setzt mit dem Hornthema (Beispiel 2) ein. Die zarten Wendungen der Streicher



über obstinatem Baß scheinen aus dem Hornthema des 2. Beispiels selber herausgewachsen. Eine stimmungsvolle Weise der Oboe verhält ins Wehmütige; der Künstler schafft hier den notwendigen Gegensatz zu den Lichtstimmungen des Finales. Diese ringen sich wieder siegend empor mit dem fast an Zigeunerweisen erinnernden Thema:



Dieses ist mit seinen Ausläufern hinsichtlich der Stellung im Satze als drittes Thema zu betrachten. Eine eigentliche Durchführung fehlt. Unmittelbar schließt sich das Hauptthema des Schluß-Allegros (Beispiel 4) an. Dem Wiederholungsteil folgt eine Stretta (Più Allegro), in welcher auch das Choralthema (Beispiel 3) in vollem Glanz erstrahlt.

Sandberger, Riccio, sinfonischer Prolog.

Es ist eine Seltenheit, daß sich in der Lebensarbeit eines Mannes die Erforschung des Vergangenen mit selbständiger und selbstherrlicher Gestaltungskraft verbindet. Universitätsprofessor Dr. Adolf Sandberger in München steht zur Zeit mit Adler (Wien), Riemaun (Leipzig), Kretschmar (Berlin) in der vordersten Reihe der deutschen Musikgelehrten. Von den drei großen Denkmäler-Ausgaben — Denkmäler österreichischer, deutscher, bayrischer Tonkunst — ist die bayrische Reihe Sandbergers Führung anvertraut; da sind denn (worauf wir besonders hinweisen müssen) nicht bloß die prächtigen alten Kammermusikwerke Dall' Abacos (1675—1742), oder die Klavier- und Orgelwerke Pachelbels (1653—1706) oder Proben der Kunst Leopold Mozarts, des Vaters Wolfgangs, und vieles andere an den Tag gekommen, um ins allumfassende moderne Empfinden überzugehen, sondern drei Bände Sinfonien der pfalzbayrischen (Mannheimer) Schule haben ins Dunkel der ersten Anfänge deutscher Sinfonie erwünschtes Licht gebracht und in Johann Stamitz (1717—1757) einen genialen Vorläufer Haydns wiederentdeckt. Außerdem leitet Sandberger die Gesamtausgabe von Orlando di Lasso (1530—1594), die einige 60 Bände füllt (Palestrina umfaßte 33 Bände).

Aber wir wollen ja nicht die Früchte deutschen Gelehrtenfleißes, sondern die Schöpfungen künstlerischer Phantasie genießen. Schon in den neunziger Jahren trat Sandberger (geb. 1864 in Würzburg) mit einer Oper hervor, zu der sich der Komponist seinen eigenen Text selber gedichtet hatte. „Ludwig der Springer“ wurde nach der Koburger Erstaufführung (1895) auch in Stuttgart, Gotha und Augsburg aufgeführt. Eine Schauspielouverture und das sinfonische Gedicht „Viola“ (nach „Was ihr wollt“) sind dem sinfonischen Prolog Riccio verwandt. Auf dem Gebiete des Liedes bewegen sich op. 1, 6, 11, 13 und 14; dazu kommen Chorwerke (op. 3 und 5), Klavierstücke (op. 2, 7), eine Triosonate (op. 4), Violonsonate (op. 10) und endlich, der feinsten Kammermusik angehörend, zwei Streichquartette (op. 15), die vom Walter-Quartett gespielt worden sind.

Daß wir es in Sandberger mit einem vielseitigen und tiefgründigen Geiste zu tun haben, dürfte somit außer Zweifel stehen.

Der sinfonische Prolog Riccio entstand 1899 auf einer Wanderung durch die Dolomiten. Der Künstler hatte Björnsons Drama „Marie von Schottland“ gelesen: dort ist geschildert, wie der italienische Lautenspieler

und Sänger Riccio (Rizzio) um 1564 als Begleiter des sardinischen Gesandten an den Hof der Königin von Schottland kommt, ihr Vertrauen erwirbt, bis zum Sekretär aufsteigt, dann aber durch Übermut den Haß der Höflinge erregt, bis der eifersüchtige König den Günstling durch Verschworene an Marias Seite erdolchen läßt.

Bei Schiller ist Marias Liebe nur flüchtig angedeutet. Mendelssohn besuchte auf der Reise nach Schottland auch die Stätte, wo Riccio ermordet wurde.

Doch was haben die Einzelheiten dieses bei uns wenig gekannten Dramas von Björnson mit der Musik zu tun?

Der Dichter konnte dem Komponisten in diesem Falle doch nur den allgemeinen Stoff darbieten: das Wesentliche der eigenen musikalischen Dichtung erschaute der Künstler in einer träumerischen Augustnacht in Belluno, angesichts der herrlichen Aussicht vom hoch gelegenen Orte auf die im Mondlicht glänzenden Berge. Schon die Wahl des poetischen Vorwurfs verrät lebhaft und tiefe Empfindung.

Als die Musik dann vollendet war und ihre melodische Kraft und vornehme Charakterisierungskunst auswirkte, lieb Max Haushofer seinen musikalischen Eindrücken dichterische Sprache und besang das Geschick der Liebenden in folgenden Versen, die Sandberger der gestochenen Partitur vorangestellt hat:

In der Geschichte bunten Blättern wiegen
Schicksale sich, wie sie der Dichter singt;
Auch ihn, den Sänger, sehen wir erliegen
Der finstern Macht, die alles niederzwingt.

Vom sonnigen Italien in die Enge
Der Hofburg Schottlands — aber nie zurück!
Hier Liebesträume — heiße Lautenklänge —
Marias himmlisch Bild — ein Rausch von Glück!

Dann ballt sich's wetterschwül. — In Mörderhänden
Erklirrt der Stahl! — Ein banger Todesschrei!
Maria! haucht er — die Gedanken enden.
Im Weltlauf weht ein Herzenstraum vorbei.

Die Musik verzichtet auf jede kleinliche Schilderei; nicht einmal das Lautenspiel des Helden ist angedeutet. Der Gattung der sinfonischen Dichtung wie sie Berlioz und Liszt geschaffen, fallen andere Aufgaben zu als der Bühnenmusik, die über alles Anschauliche verfügen kann. Das farbenreiche Orchester ist stark besetzt mit dreifachen Holzbläsern, darunter kleiner Flöte, Altoboe (Englischhorn), Baßklarinette, Kontrafagott, mit vier Hörnern, drei Trompeten, drei Posaunen, Baßtuba, mit drei Pauken, großer Trommel und Becken, Tamtam und Triangel, mit Harfe und Streichquintett, das oft mehrfach geteilt wird und aus dem sich im Verlauf der Entwicklung eine Solovioline herauslöst.

Riccio erlebte seine erste Aufführung in München am 27. November 1899 unter Weingartner. Langsam aber sicher hat sich das Stück eingebürgert: Berlin, Mannheim, Leipzig, Mainz, Magdeburg, Meiningen, Augsburg, Würzburg, Dortmund, Elberfeld, Kiel, Frankfurt, Landshut, Halle folgten dem Beispiel Münchens. Dort war am 15. Januar 1914 die 23. Aufführung. Außer in Karlsruhe wird Riccio diesen Winter noch in Bielefeld, Dessau und Dresden erscheinen.

Die Einleitung in E-Moll, erzgepanzert im düsteren Klang der Blechbläser, schlägt einen balladenmäßigen Ton an, als wollte der Komponist dem Dichter das Wort geben oder als suchte er nach den würdigen Melodien, um das Gedicht zu verklären: phantasievoll klingt schon das Hauptthema (1) heraus, mit dem dann der E-Dur-Teil beginnt:



Es ist eine, wie man sieht, weit ausgespinnene Weise des Horns und der Holzbläser, die sich klangschön unter dem Gesamttremolo der Streicher aufrichtet, wie die ritterliche Heldengestalt des kühnen Sängers. Die brennende Leidenschaftlichkeit seines südlichen Temperaments flammt gleich danach im volleren Orchester auf. Ein zweites Thema (2)



kündigt sich an: Maria erscheint, und auf ihr Bild sammeln sich Riccios Blicke und Wallungen. Sofort beginnt ein Werben und Abwehren (Beispiel 1 und 3),



ein Anstürmen und Versagen, das Hin- und Widerspiel mächtiger Leidenschaft. Nach schroffem Abbrechen setzt in Holzbläsern das eigentliche

zweite Thema, das Gesangsthema, ein, das, wie man sieht, die Erweiterung eines bereits eingeführten Gedankens ist (vgl. Beispiel 4 mit Beispiel 2); wir notieren es in der H-Dur-Fassung, deren sich die Streicher bemächtigen:

4) Musical score for Example 4. It features a Cello part at the top and a string ensemble (Streicher) below it. Other instruments shown include Flute (Flöte), Clarinet (Klarinette), Bassoon (Fagott), and Harp/Wind instruments (Harfe Bläser). The score is in G major and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Auf diese hier mitgeteilte Stelle folgt ein reizend-inniges, leicht zu verstehendes und zu deutendes Zwiegespräch zwischen dem Anfang von Beispiel 4 (Seitenthema, Bläser) und dem Anfang von Beispiel 1 (Hauptthema, Streichbässe). Den Violinen, dann den Holzbläsern fällt eine schwingvolle, ans Hauptthema erinnernde Figur zu:

5) Musical score for Example 5. It shows a melodic line with triplets and a dynamic marking of *f*. The notation includes notes, rests, and a *etc.* ending.

Der Trotz des Helden oder der Widerstand, den die Wirklichkeit entgegenstemmt, scheint sich im Fortissimo des vollen Orchesters zu verkrampfen:

6) Musical score for Example 6. It shows a melodic line with a dynamic marking of *ff* and a *G.P.* marking. The notation includes notes, rests, and a *etc.* ending.

Unter diesen rauen Rhythmen aber bricht der Klang gedämpfter Hörner wie ein geheimnisvoller Lichtstrahl hervor und führt in ein zauberhaftes Land. Mit weichster Bläserbegleitung stimmen Bratschen und Celli einen ruhevoll beseligten Gesang an:

7) Musical score for Example 7. It shows a melodic line with a dynamic marking of *ff* and a *G.P.* marking. The notation includes notes, rests, and a *etc.* ending. The instruments listed are Bratschen (Horns) and Celli (Cello).

Unmerklich geht diese Melodie hinüber in die holde Weise des Gesangsthemas von Beispiel 4 (=2); das Zeitmaß und die Notenwerte drücken das Beruhigte aus:



Die Beispiele 7 und 8 greifen ineinander ein. Musikalisch hat mit dieser Stelle die Durchführung begonnen. Sie unterscheidet sich aber von dem Durchführungsteil eines Sinfoniesatzes durch freiere Behandlung, insofern der Liebestraum die Schwingen der musikalischen Phantasie weit und weiter in entlegene Fernen trägt. Nach stimmungsvollen Übergängen fesselt ein Violinsolo, in welchem das Hauptthema (Beispiel 1) gleichsam hoch über uns dahinschwebt, in erkennbarer Gestalt, aber wie losgelöst von der Schwere des irdischen Daseins. Charakteristisch für die sinfonische Ausspinnung dieses Violinsolos ist das Zwischentreten eines neuen, glückhaften Gedankens in der Oboe:



Mit dem Wiedereintritt von Beispiel 7 in den Blechbläsern strebt das Glück aus dem Reich des Traums und der Ruhe ins Leidenschaftliche, und nach einer kurzen Steigerung erscheint eine Fortestelle des vollen Orchesters, in der sich die Motive 4 (oder 8) und 7 als Stimme und Gegenstimme kontrapunktisch verbinden, wie Beispiel 10 zeigt:



Dann treibt das Hauptthema (Beispiel 1) über dem Bann einer liegenden Stimme (B im Baß) zum Höhepunkt, der nichts anderes als die unausweichliche Katastrophe bedeutet. Das Hauptthema (Beispiel 1) in Verbindung mit den Beispielen 5, 6 und 3 bäumt sich wie in Kampf, Zorn und Liebe empor, bis es in schneidenden Dissonanzen z. B. G-Moll mit gleichzeitigem Es) sozusagen zermalmt wird; zwar erhebt es sich (wie Siegfried in der Götterdämmerung) noch einmal sieghaft (in B-Dur), kann aber das tragische Ende nicht abwehren. Eine Piano-Überleitung (aus Beispiel 4) wendet das musikalische Geschehen — unter düsteren, aber

doch versöhnenden Klängen von Trompeten und Posaunen — zurück zum Anfang: wir hören den balladenhaft entworfenen Einleitungssatz in E-Moll. Das dritte Thema (Beispiel 9) beruhigt uns in mildem E-Dur. Das zweite Thema nach Art des 10. Beispiels mit Beispiel 7 verbunden, erinnert wehmütig leise wie von ferne an die vorausgegangenen Erschütterungen, das Hauptthema (1) glänzt noch einmal (diesmal deutlicher als im ersten, einleitenden E-Moll-Satz) aus Hörnern und Trompeten empor, und in feierlichem E-Dur-Abschluß verklingt das Ganze.

Erschienen ist das Werk im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig: die Partitur kostet 9 Mark, der vierhändige Klavierauszug 3 Mark. Dieser ist eingerichtet von Felix Schreiber und bringt das Wesentliche der Partitur klangvoll heraus: das Tongemälde empfiehlt sich durch die „dankbaren“ Melodien der häuslichen Musikipflege.

Wolf-Ferrari, Vorspiel des III. Aktes zum „Schmuck der Madonna“.

Nach wenigen Einleitungstakten eröffnet die Flöte in brennend lebhaftem Zeitmaß ein neckisches, tolles Tanzspiel. Auf eine siebentaktige Periode folgt unmittelbar eine achttaktige, und diese greifen wir als Beispiel der ersten Themengruppe heraus:



Als zweites Thema hören wir von Violinen und Celli eine sangbare von vier zu vier Taktan gebaute Melodie:



mf
Violinen cantabile
und Celli

Die wiederkehrende Hauptgruppe (Beispiel 1) erhält sofort eine hübsche Gegenstimme im dritten Beispiel:



3
Violinen espressivo
und Klarinette

Der Zusammenklang verbindet jene (hier zu acht Takten erweiterte) siebentaktige Periode vor Beispiel 1 mit Beispiel 3. Eine anmutige Schlußwendung, Beispiel 4:



reizvoll harmonisiert, beschließt den ersten Teil. Ein kurzer Übergang, und wir sind wieder bei der ersten Hauptgruppe. Das zweite Thema (Beispiel 2) ist diesmal tiefer gelegt: es taucht in Cello und Fagott hinunter, während oben die in Beispiel 5 gegebenen Gegenstimmen der Violinen und der Oboe gleichzeitig darüber schweben.



Zu Beispiel 5 ist also unten Beispiel 2 spielbar.

Mit reicheren Stimmen geziert und mit volleren Klängen ausgestattet wiederholt sich dann die gleichzeitige Verbindung der Hauptgruppe (vergleiche daraus Beispiel 1) mit Beispiel 3 und dessen Fortsetzung.

Schon meldet sich im weiteren Verlauf eine Verstärkung der Mittel; Trompeten und Posaunen werden hörbar, Pauke und Triangel tun mit: da greift als Schlußwendung die glücklich erfundene Melodie des 4. Beispiels ein, und nach wenigen Takten huscht die prickelnde Tanzmusik mit einem ordentlichen G-Dur-Schluß zu Ende.

Wie man sieht, ist der Aufbau der denkbar einfachste: Haupt- und Seitenthema (Beispiele 1 und 2), dann die Verbindung von Hauptthema mit Beispiel 3 werden mit einem Abschluß versehen (Beispiel 4) und das Ganze ein zweites Mal mit etwas größerem musikalischem Aufgebot wiederholt. Auch die Harmonie arbeitet sich trotz vieler Freiheiten nicht ernstlich von G-Dur weg. Die vereinzelt stärkeren Akzente, die mit Trompeten, Posaunen, Baßtuba, Pauken und Triangel erzielt werden, gefährden keineswegs den lichtvollen Eindruck einer durchsichtigen Instrumentierung: zu den Streichern gesellen sich die zartbehandelten Holzbläser (mit kleiner Flöte, Englischhorn, Baßklarinetten) und Hörner, und dem vereinigten Orchester gibt das Metall der Harfe eine Art südlichen, geschmeidigen Klanges.

Die Oper „I Gioielli della Madonna“ („Schmuck der Madonna“) führt nämlich ins neapolitanische „Volksleben“, aus dem der Komponist die

Handlung nach eigener Beobachtung geschöpft zu haben scheint. Die Verse von Zangarini und Golisciani sind von Hans Liebstöckl ins Deutsche übertragen worden. Der Verlag Josef Weinberger (Wien und Leipzig) hat seit 1911 das erfolgreiche Werk im Verlag. Die Handlung folgt der Losung des sogenannten Verismus. Maliella, eine wildere Carmen, überläßt sich in schwacher Stunde dem Ungeliebten (Gennaro), der verbrecherisch den Schmuck der Madonna für sie gestohlen und ihr als sichersten Liebesbeweis überbracht hat. Dann aber kommt Maliella zu Raffaele, dem Geliebten, der sie nun von sich stößt. Gennaro endet durch Selbstmord im Loch der Camorra, deren Orgie den Anfang des dritten Aktes bildet. Das Vorspiel zu diesem dritten Akt — es betitelt sich „Intermezzo“ ist die Wiederholung der Serenade im 2. Akt, ein unterhaltendes, von südlicher Anmut beschwingtes Stück, das den Ruf der Oper in den Konzertsaal zu tragen bestimmt ist; deutsche und italienische Ader fließen hier zusammen, doch so, daß uns das Italienische mehr auffällt als das Deutsche. Ermanno Wolf-Ferrari, geb. 1876 in Venedig, ist der Sohn des Malers Wolf, der durch seine Kopien für die Münchener Schack-Galerie bekannt ist. Die Opern des Komponisten sind: La Sulamita (Venedig 1889), Cenerentola (Venedig 1900; Bremen 1902), Le donne curiose („Die neugierigen Frauen“, München 1903), Die vier Grobiane (München 1906), Susannens Geheimnis (München 1909), Schmuck der Madonna (Berlin 1911), Liebhaber als Arzt (Dresden 1913); „Schmuck der Madonna“ ist auch in Paris, Dresden, Antwerpen, Budapest aufgeführt worden.

Ein Oratorium *La vita nuova* (nach Dante) und verschiedene Kammermusikwerke (Kammersinfonie B-Dur, Violinsonate, Klavierquintett) vervollständigen das bisherige Lebenswerk des Künstlers.

Verfasser der Erläuterungen:

DR. KARL GRUNSKY

Stuttgart.

In Anbetracht der großen Anzahl von Mit-
wirkenden (circa 400) findet das

VI. Sinfonie-Konzert

Montag den 27. April

abends 8 Uhr

im großen Saale der Festhalle statt.

Programm:

L. van Beethoven: Missa solennis
für Soli, Chor und Orchester.



Den verehrlichen Abonnenten der Sinfonie-
Konzerte wird eine ihrem Platze entsprechende Karte
für das Konzert in der Festhalle zugesandt.