

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Theaterzettel. 1796-1939 1927-1928

14.11.1927

BADISCHES LANDESTHEATER KARLSRUHE

Montag, den 14. November 1927

3. SINFONIE-KONZERT

des Badischen Landestheater-Orchesters

Leitung: Josef Krips

Solist: Edwin Fischer

VORTRAGSFOLGE

1. Zum ersten Mal: I. Sinfonie C-Dur Weber

Allegro con fuoco

Andante

Trio

Scherzo (Presto)

Finale (Presto)

2. Klavierkonzert Es-Dur (opus 73) Beethoven

Allegro

Adagio un poco mosso – Rondo (Allegro)

Edwin Fischer

PAUSE

3. Phantastische Sinfonie opus 14 Berlioz

Träumereien – Leidenschaften

Auf dem Ball

Auf dem Lande

Gang zum Hochgericht

Walpurgisnachtstraum

Der Konzertflügel Steinway & Sons, Hamburg-New York, ist aus dem Pianolager H. Maurer, hier

Abendkasse 7¹/₂ Uhr

Anfang 8 Uhr

Ende 10 Uhr

I. Rang und I. Sperrsitz 4.- Mk.

Vorankündigung

Montag, den 5. Dezember 1927

4. Sinfonie-Konzert

Karl Maria von Weber: I. Sinfonie in C-dur

Von dem Vorhandensein zweier Sinfonien in C-dur aus der Feder Karl Maria von Webers wußte man lange Zeit nicht mehr viel, trotzdem waren beide Werke früher einmal bei Publikum und Orchester sehr beliebt. Der kaum Zwanzigjährige schrieb sie in unmittelbarer Aufeinanderfolge zu Anfang des Jahres 1807 nieder; es waren Dankesgaben an die Kapelle des Prinzen Eugen von Württemberg, der auf seinem Schloß Karlsruhe (in Schlesien) Weber zum Musikintendanten ernannt und ihn nebst Vater sowie Tante Adelheid aus finanzieller Notlage befreit hatte. Leider war der Aufenthalt, an den Weber später noch oft wie an einen schönen Traum zurückdachte, nur von kurzer Dauer. Schon im Februar des gleichen Jahres mußte Weber nach seinem künftigen Wohnsitz Stuttgart reisen, wo ihm der von den Kriegereignissen überraschte Schloßherr zunächst die Stelle eines Geheimsekretärs bei seinem Bruder verschafft hatte.

Man hat beide Sinfonien, soweit man sich ihrer überhaupt noch erinnerte, als Gelegenheitsarbeiten bezeichnet und insbesondere darauf verwiesen, daß auch der gereifte Meister selbst nicht mehr mit ihnen einverstanden war, sondern erklärte, er würde niemals wieder solch tolles und ungereimtes Zeug schreiben. Gewiß, es sind Jugendwerke und auch schon deshalb kaum vollendet, weil „dem tiefsten Zuge des Weberschen Genius die sinfonische Gattung nicht verwandt war“ (Jähns). Trotzdem ist zu bedenken, daß Weber immerhin ein Schüler Michael Haydn's (in Salzburg)

und Abt Voglers (in Wien) war und somit den sinfonischen Zeitstil genau kannte. Zumal in der ersten Sinfonie in C-dur hält er sich allerdings von der beherrschenden Haydn'schen Methode fern, nur das Finale scheint ganz im Sinne Haydn's als „fröhlicher Beschluß“ verfaßt. Die übrigen Sätze zeigen aber wie manch anderes Werk, daß man noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts den Begriff Sinfonie überhaupt nicht sehr streng nahm und ihn auf mehrsätziges Orchestermusik jeglichen Charakters einfach übertrug. So ist gleich der erste Satz (*Allegro con fuoco*) weit eher der Ouvertüre zu einem Ritterstück etwa zu vergleichen. Wohl liegt ihm die Sonatenform zugrunde; es fehlt jedoch den beiden Kontrastthemen das Einigende, das sie für eine sinfonische Verarbeitung erst geeignet macht, es fehlt der Durchführung insbesondere an kontrapunktischer Gewandtheit. Im folgenden *Andante* fühlt sich dagegen der Schöpfer des Freischütz weit heimischer. Dieser poetische Hauptteil des Werkes kündigt in der Tat schon Wolfsschluchtrömerik und Agathekantilenen. Seinem düsteren c-moll ist im *Scherzo-Presto* ein gar lustiges C-dur gegenübergestellt. Formal beruht der Satz auf der primitiven Dreiteiligkeit von Menuett und Trio. In beiden Mittelsätzen trifft man überdies da und dort auf den für die Frühromantik typischen verminderten Septimenakkord, und seiner reichlichen Verwendung merkt man an, mit welcher Freude am Experimentieren Weber diesen seltsamen Gesellen zunächst einmal erprobt.

Ludwig van Beethoven: Klavierkonzert Es-dur (op. 73)

Nur zwei Jahre trennen dies letzte der Beethovenschen Klavierkonzerte (erschieden 1809 im Todesjahr Haydn's) von den Jugendsinfonien Webers. Doch welcher gewaltiger Unterschied! Nicht bloß war Wien damals durch Haydn, Mozart und Beethoven schon zur musikalischen Hauptstadt Deutschlands geworden, insbesondere vollzog sich dort zugleich in der Geschichte des Pianofortes eine durchgreifende Umwälzung. Wohl stand Beethoven zu jener Zeit noch nicht der moderne Flügel zur Verfügung, wie er erst 1823 durch die von Érard erfundene und bis heute gebräuchliche Repe-

titionsmechanik möglich wurde. Aber seit 1805 benutzte er immerhin schon ein schwächer konstruiertes Instrument von diesem nach Paris eingewanderten Straßburger, und mit künstlerischem Weitblick hatte er daraufhin auch die Wiener Klavierbauer zu Neukonstruktionen angeregt, welche mit der alten Überlieferung des Cembalo- und Klavichordbaues aufräumen und deren schwachen Kasten samt seiner überlegenen Mechanik kräftiger und widerstandsfähiger machen sollten. Als Beethoven dann das Es-dur-Klavierkonzert schrieb, hinkte freilich das

Handwerk noch bedenklich den unablässig sich steigernden Wünschen des Ungeduldigen nach; aber dies unbefriedigende Resultat konnte Beethoven nicht mehr abhalten, in der Ausnützung hoher, tiefer und weiter Lagen, in der Verwendung der Pedale, in der Veredelung und Bereicherung des Klanges eben doch nur an jenes ideale Konzert-Instrument zu denken, das ihm als Klavierreformer vorschwebte und wie es ihm für seine mächtigsten Klavierstücke später auch wirklich geschenkt ward.

Das ist also die epochale Bedeutung des *Es-dur-Klavierkonzertes*: Es kümmert sich keineswegs mehr um die dünnen Saiten, mochten sie sich auch dem leisesten Versuch, aus ihnen Wucht und Nachdruck herauszubringen, noch so sehr versagen. Auf's engste

damit zusammen hängt weiterhin, daß Beethoven nunmehr auf die Betonung äußeren Glanzes, dem er selbst in einer früheren Schaffensperiode nicht abgeneigt war, vollkommen verzichtet und daß er für improvisatorische Virtuosenmanieren geistige Beziehungen einschaltet. Daher steht das Werk im Grunde der Sinfonie viel näher als dem üblichen Solistenkonzert, ja das Klavier ist ihm eigentlich nur ein anderes geeignetes Werkzeug, — allerdings im Dialogcharakter der Konzertform — sich an der musikalischen Aussprache zu beteiligen und die Mitteilung des Inhalts zu übernehmen. Daraus erwächst der Zukunftsstil des dramatisch bewegten Nebeneinander, daraus aber auch eine neue Aufgabe für den Interpreten, von dem man wie vom Instrument äußerste Kraftentfaltung fordert und höchste seelische Konzentration verlangt.

Hector Berlioz: Phantastische Sinfonie <op.14>

Hector Berlioz (1803—1869) hat nicht als erster programmatische Musik geschrieben, es gab längst vor ihm Tonschöpfungen, die sich in Naturalereien gefielen. Hätte er mit den Mitteln der Musik nur wieder ausgesprochen realistische Dinge schildern wollen, so wäre das nichts wesentlich Neues gewesen gegenüber den zahllosen Beispielen älteren Datums. Sein unerhört eigenartiger Vorstoß zielte aber garnicht nach einer Erneuerung dieser primitiven und naiven Versuche, er machte vielmehr das Orchester literarischen Gedanken dienstbar und schuf damit ein Stilprinzip, das in der Literaturromantik seiner Zeit überreichen Stoff fand. Wie für Deutschland damals der „Gespenster-Hoffmann“ äußerst charakteristisch war, so gab es auch in Frankreich genug Erscheinungen, an deren grotesken, abenteuerlichen und schauerlichen Schilderungen sich die Fantasie eines Musikers erhitzen konnte. Als lebendes Beispiel solch krankhaft überspannten Künstlertums geisterte zudem Paganini durch die Konzertsäle; die Legenden, die sich um dessen Gestalt woben, haben zweifellos Berlioz zu dem merkwürdigen Plan der phantastischen Sinfonie inspiriert, soweit er nicht aus einem persönlichen Jugenderlebnis (der Liebe zu der Schauspielerin Miss Smithson) schöpfte. Denn Berlioz' Dichtung steht nur in losem, äußerlich in der Blocksbergszene des Schlußsatzes anklingendem Zusammenhang mit Goe-

the's „Faust“. Sie schildert den Opiumrausch eines liebestollen und lebenssatten jungen Künstlers, der zu diesem Gift seine letzte Zuflucht genommen hat. Doch war die Dosis zu schwach, um den Tod herbeizuführen, und so steigen nun in dem kranken Hirn seltsamste Visionen eines fantastischen Liebesabenteuers auf. Die Geliebte wird ihm zur Melodie, zu einer fixen Idee, die er überall wiederfindet, die er bald lieblich geklärt, bald schaurig verzerrt hört.

I. Träumereien — Leidenschaften

Der Satz beginnt mit der Erinnerung an die trübe Zeit, bevor die Geliebte ihm erschien. (Largo c-moll.) Dann bricht heiße Liebe sich durch (Allegro agitato e appassionato C-dur), die Geliebte erscheint: Die Flöte führt erstmals das Leitthema ein, das fortan den verschiedenen Sätzen die schematische Einheitlichkeit sichert und sie inhaltlich eng verbindet. In der Durchführung und Reprise wechseln wahnsinnige Herzensangst und eifersüchtige Wut mit wiedererwachender Liebe und religiöser Tröstung.

II. Auf dem Ball

Ein Walzer (A-dur) schildert ein geräuschvoll glänzendes Ballfest. Dort erscheint auch die Geliebte. Zweimal können sich die Liebenden abseits der festlichen Menge treffen.

III. Auf dem Lande

Dem Scherzo folgt in diesem Adagio (F-dur) eine pastorale Szene. Zwei Schäfer — Englisch Horn und Oboe (diese hinter der Szene) blasen den Kuhreigen. Die gesangvolle Melodie des Duetts atmet Ruhe und Zufriedenheit. Nur der Jüngling findet sie nicht. In der Mitte des Satzes erscheint ihm abermals die Geliebte, doch sein Herz stockt, er hat die verwirrende und verstörende Ahnung hintergangen zu werden. Wohl besänftigt auch ihn wieder die naive Melodie des Kuhreigens, die der eine Schäfer beim Sonnenuntergang noch einmal bläst. Ferner Donner antwortet dem Einsamen.

IV. Gang zum Hochgericht

Die fantastische Grotteske beginnt schauerlich zu werden. In einem bald düstern, bald wilden und auch wieder brillanten und feierlichen Marsch (Allegretto non troppo, g-moll) sieht sich der in narkotischem Wahn Befangene auf dem Weg zum Richtplatz, weil er die Geliebte ermordet hat. Schrill gellt ein letzter Liebesgedanke ins Ohr, dann empfängt er den Todes-

streich; ein heftiger Schlag des ganzen Orchesters, das Fallbeil saust herab. . . .

V. Walpurgisnachtstraum

Der Marsch war nur Einschubung, Überleitung zu einer weit grausigeren Szene, deren an mittelalterliche Bildkunst gemahnende Effekte sich Berlioz' genialer Instrumentationsinstinkt nicht entgehen lassen wollte. Dem „Ronde de Sabbat“ (Fugenform — C-dur) voran steht zunächst ein Larghetto (C-dur), darin alle die gespenstischen Ungeheuer, die sich zu seinem Begräbnis einfinden, heranschlürfen, -schleifen und -poltern. Auch die geliebte Melodie taucht auf, doch hat sie alles Edle, Schüchterne abgestreift, sie ist gemein, trivial, fratzenhaft geworden. In den Höllenqualm des nun beginnenden Hexentanzes (Allegro Es-dur) dringt unvermittelt Weihrauchduft. Eine burleske Parodie des „dies irae“ hebt an. Die Klangteufeleien erreichen den höchsten Virtuosengrad, wenn beide Melodien sich frech mischen und in dämonischer Diabolik unter Glockengeläute eine wilde Klangorgie heraufbeschwören.

Prof. Hans Schorn