

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

**Theaterzettel. 1796-1939
1930-1931**

7.1.1931

BADISCHES LANDESTHEATER KARLSRUHE

Mittwoch, den 7. Januar 1931

5. Sinfonie-Konzert

Leitung: Rudolf Schwarz

VORTRAGSFOLGE:

Variationen über ein Thema von Haydn, op. 56a . . . Brahms

Choral: St. Antoni — Variationen 1—8

Finale

Ballettsuite, op. 36 Hans Gál

- | | |
|--------------|--------------------|
| 1. Entrée | 4. Gavotte |
| 2. Courante | 5. Menuett |
| 3. Sarabande | 6. Finale brillant |

P A U S E

IV. Sinfonie B-Dur, op. 60 Beethoven

Adagio-allegro vivace

Adagio

Allegro vivace

Allegro ma non troppo

Abendkasse 19.30 Uhr

Anfang 20 Uhr

Ende 21.30 Uhr

I. Rang und I. Sperrsitz 5,00 RM.

OS

Meckl.

EN

telle

eiß

r. 51

straße

Johannes Brahms: Haydn-Variationen

Verhältnismäßig selten — zumal gegenüber den Sinfonien — erscheinen die Haydn-Variationen von Brahms heute noch im Konzertsaal. Es mag einesteils wohl sein, daß sie die Variationswerke eines Reger in der Gunst des Publikums vorübergehend abgelöst haben, andrerseits ist aber doch auch nachdrücklichst zu betonen, daß sie sehr zu Unrecht sogar durch ihres eigenen Schöpfers Bearbeitung für zwei Klaviere vom Orchesterpodium verdrängt wurden. Denn bei diesen „Variationen über ein Thema von Haydn“, wie ihre genauere Überschrift lautet, beweist schon die hohe Opuszahl 56, daß wir ein vollreifes Orchesterwerk des Meisters vor uns haben, und außerdem hat Brahms gerade hier ein Kunstgebiet betreten, dem er besonders wertvolle persönliche Merkmale aufprägen und bei dem er noch unmitttelbar vor der ersten Sinfonie (1873/74) seine glänzende Instrumentierungsgabe offenbaren konnte.

Ob das verwendete Thema wirklich Haydn zugehört, ist allerdings mehrfach bestritten, aber nur deshalb recht fraglich geworden, weil es bisher bei jenem handschriftlich erhaltenen Divertimento für Blasinstrumente, dem unter dem Titel „Chorale St. Antoni“ die Hauptmelodie entnommen wurde, nicht einwandfrei gelungen ist, die Echtheit nachzuweisen. Die Annahme seiner Herkunft von Haydn ist jedenfalls noch keineswegs dadurch widerlegt, daß eifrige Nachforschung etwa eine andre Quelle inzwischen hätte ausfindig machen können. Natürlich ist dieser ganze Meinungsstreit für die Bedeutung des Brahmswerkes höchst nebensächlich und lange nicht so unsinnig wie die Kalbecksche Vermutung, Brahms habe unter den Auspizien Haydns hier eine Schilderung der Versuchungen des Heiligen Antonius, also quasi Programm-Musik schreiben wollen. Diesbezüglich findet sich nämlich nicht der leiseste Anhaltspunkt, obwohl das Werk selbstverständlich in den acht Abwandlungen des Themas durchaus bestrebt ist, verschiedensten und wechselndsten Stimmungen Raum zu geben. So ist ohne weiteres klar, daß nach seiner Vorführung in der Originalfassung, wobei dem Kontrafagott eine bedeutsame Rolle zufällt, mit dem Hinzutritt der Violinen in der ersten Variation gleich ein starker Kontrast geschaffen wird, daß auf die anmutige Bewegung von Klarinette und Fagott über einem pizzicatobasso ostinato (II. Variation) auch wieder kräftigere Teile folgen, bis an fünfter Stelle beim erstmaligen Erklängen einer Piccoloflöte eine gewisse Heiterkeit zurückkehrt oder kurz darauf typische Horneffekte romantische Erinnerungen wecken. Den Schluß krönt keine Fuge, sondern das Finale baut sich auf einem fünftaktigen obstinaten Themenbaß so gewaltig auf, daß man mit gutem Recht es eine geniale Vorstudie zum Schlußsatz der vierten (E-Moll) Sinfonie genannt hat.

Hans Gál: Ballettsuite, op. 36

Diesem österreichischen Komponisten (geb. 1890 zu Brunn) war vor einigen Jahren hier mit der „Heiligen Ente“ ein akzentuierter und wohlverdienter Erfolg beschieden. Aber Hans Gál, der inzwischen Direktor der Mainzer Musikhochschule wurde, ist nicht nur ein erfolgreicher Opernautor (man las noch dieser Tage viel Rühmendes über die Breslauer Uraufführung seines Märchenspieles „Der Zauberspiegel“), er hat sich auch im Konzertsaal mehr und mehr durchgesetzt. Nicht unbekannt ist hier seine „Ouverture zu einem Puppenspiel“ geblieben, ebenso fand u. a. ein „Divertimento für Bläser“ und letzten Sommer noch auf dem Königsberger Tonkünstlerfest eine „Sinfonietta“ viel Anklang. Heute kommt er nun mit einer geistvollen Ballettsuite zu Wort, mit einem Werk, das jedoch trotz seiner scheinbaren Einfachheit und Leichtigkeit — die Besetzung ist ebenso klein wie seine Spieldauer (ca. 22 Minuten) kurz — nicht allein die Herzen der Rokokofreunde sich erobern dürfte.

Alle Ballettmusik hat irgendwie Grétry, den Schöpfer der französischen komischen Oper und Vorläufer Boieldieus und Aubers, zum Vater, alle Ballettmusik wird auch in erster Linie immer leicht hintändelndes und ohrgefälliges Amusement bieten wollen. Das gehört nun einmal zum „galanten“ Stil, dem sie entstammt, und sehr bezeichnenderweise sind es ja bis heute lauter französische Namen (hier: Entrée, Courante, Sarabande, Gavotte, Menuett, Finale brillant), welche die Einzelteile, d. h. die einzelnen Tänze bezeichnen. Das war übrigens schon zu Bachs Zeiten keine deutsche Liebedienerei, sondern eben weit eher eine historische Anerkennung der gallischen Vormachtstellung auf diesem intimen Gebiet. Keiner wird gleichwohl behaupten wollen, Bach habe nun in den vielen Bourrées, Passepieds, Badinerien, die er niederschrieb, seine nationale Eigenart verleugnet. Auch Hans Gál tut das nicht, denn sonst wären in der Tat seine sechs Sätzchen nur trockene akademische Tonformeln, und vergebens würde man nach der inneren Zusammengehörigkeit fragen, wie sie die Suite als konzertante Folge diverser charakteristischer Tonstücke voraussetzt. Nein, wie weit ein Komponist die irdische Enge des überkommenen Schemas in eine höhere individuelle Sphäre umzuschaffen vermag, darin erweist sich seine produktive Kraft; und so ungezwungen in munterem Plauderton und aus lockerem Händgelenk auch die einzelnen Stückchen geschüttelt dünken, so wird jeder zumal nach dem sprühenden Feuerwerk, das im Finale abgebrannt wird, Hans Gál nicht nur Sauberkeit und Brillanz der Faktur, sondern daneben ihm auch eine gesunde, auf eigenstem Heimatboden gewachsene Klangfantasie zugestehen müssen.

Beethoven: Vierte Sinfonie B-Dur, op. 60

Von Beethovens vierter Sinfonie, die 1806 entstand und im darauffolgenden Jahr den ungeteilten Beifall auch jener Zuhörer fand, welche kurz zuvor die Eroica noch halb oder ganz abgelehnt hatten, behauptete einmal ein Musikhistoriker, sie „grüble“ nicht und bei ihrer Arbeit habe Beethoven wohl kaum „geschwitzt“, da er hier seiner Welt wieder so sicher gewesen sei, daß er weder um sie zu kämpfen noch zu ringen brauchte. Das Wort hat schon einige Berechtigung, aber wenn dann weiter gefolgert wird, der Komponist sei den Fragen, die die Einleitung aufwerfe, später einfach aus dem Wege gegangen, sei ein bißchen sorglos oder gar oberflächlich verfahren, so ist das eine völlige Verkennung des vorliegenden Tatbestandes. Zwar bedurfte auch ein Beethoven der Entspannung — vielleicht sogar einer sinnlichen Überspannung — nach den ungeheuren Anstrengungen, die ihm die langwierige Konzeption der heroischen Sinfonie verursacht hatte, und zweifellos wurde er durch die gegenüber diesem Werk erwiesene geringe Aufnahmefähigkeit des damaligen Publikums gleichfalls in seinem Entschluß bestärkt, es nunmehr ohne problematischen Ideengehalt zu versuchen und damit auch in der Ausdrucksform wieder enger an die Vergangenheit anzuknüpfen. Soweit ist — menschlich wie künstlerisch — jedem Einsichtigen einigermaßen erklärbar, warum die Vierte im äußeren wie inneren Format hinter den benachbarten Kolossalwerken erheblich zurücksteht; solch weise Beschränkung bedingt aber kein Erschlaffen, auch keine Sterilität bezüglich ihres neuschöpferischen Gehaltes.

Es bleibt zudem zu beachten, daß entgegen dem herb männlichen Willen, den einer Moll-Tonart stets Beethovens Schaffen aufzuprägen pflegt, über diesem B-Dur-Werk der freundlich-milde Hauch des Spielerischen und Schwärmerischen liegt, und nicht allein die versonnene Romantik der Einleitung bezeugt, daß ihm in der Zeit ihres Entstehens die junge Gräfin Giuletta Guiccardi besonders nahe getreten war. Man könnte beinahe den ersten Allegro vivace-Satz ein ausgebreitetes Liebesidyll nennen, würde er doch nicht in der Durchführung zum Schauplatz eines dramatisch erregteren Spieles. Im Adagio dagegen, dem intimsten unter allen langsamen Sätzen Beethovens, paart sich Sehnsuchtsweite mit tiefem heimlichem Glücksrausch zu einem so innigen Gesang, daß in dessen zarter Schattierung eigentlich nur noch Worte fehlen, um aus einem lyrischen Instrumentalgedicht sich zu einem wirklichen Liebeslied zu wandeln. Im folgenden Menuett, mehr aber noch im Finale wird auch das formale Vorbild des ganzen Werkes, nämlich ein Einfluß von Haydns Londoner B-Dur-Sinfonie her, deutlicher, insofern auch Beethoven sichtlich bestrebt bleibt, bis zum „fröhlichen Beschluß“ immer heiterer und leichtblütiger zu werden, ohne indessen über aller herzerquickenden Lustigkeit und bei noch so unzweideutig vorhandener Sanguinität doch je die Schönheit des rein Klanglichen zu verletzen.

Prof. Hans Schorn.