

# **Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

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

3.12.1913



# Großherzogl. Hoftheater Karlsruhe.

Mittwoch, den 3. Dezember 1913, abends 8 Uhr

Einlaß 7½ Uhr

Ende nach ½10 Uhr

## 2. Sinfonie-Konzert

des

**Großherzoglichen Hoforchesters**

Leitung: Hofkapellmeister Fritz Cortolezis.

Solist: **Henri Marteau**

unter gütiger Mitwirkung von

Hildegard Schuhmacher, Konzertsängerin, hier;  
Margarete Brunsch, Hofopernsängerin, hier;  
Curt Frederich, Kammersänger, Berlin; eingeladenen  
Damen, des Damenchores vom Großherzogl. Hoftheater  
und des Lehrgesangsvereins, hier.

### PROGRAMM.

**L. van Beethoven:**

Ouverture zur Namensfeier, Op. 115.

**W. A. Mozart:** Violinkonzert Nr. 4 D-Dur,  
Köchel Nr. 218.

— Pause. —

**J. S. Bach:** Chaconne für Violine solo.

**L. van Beethoven:** Gratulations-Menuett.

**O. von Chelius:** Der 121. Psalm

für gemischten Chor, Soli, Orgel und Orchester.  
(Zum 1. Male.)

**Programmbuch 30 Pfennig.**

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

**Öffentliche Hauptprobe:**

Mittwoch, den 3. Dezember 1913, vormittags ½11 Uhr.

## Nr. 1. Beethoven: Overture zur Namensfeier, Op. 115 C-Dur.

Unter den elf Overturen Beethovens nimmt diese insofern eine Sonderstellung ein, als sie gänzlich voraussetzungs- und handlungslos zu sein scheint. Das Manuskript weist zwar die Bemerkung auf: »Am 1. Weinmonat [Oktober] 1814 — abends zum Namenstag unseres Kaisers«; das Werk wurde aber keineswegs am Namenstag des österreichischen Kaisers aufgeführt, sondern blieb zunächst liegen, um erst am 25. Dezember 1815 in einem Wohltätigkeitskonzert für das Wiener Bürgerhospital zusammen mit der inzwischen entstandenen Kantate »Meeresstille und glückliche Fahrt« und mit dem Jugendoratorium »Christus am Ölberg« in der Öffentlichkeit zu erscheinen. In den Skizzen steht die Komposition als »Overture zu jeder Gelegenheit — oder zum Gebrauch im Konzert«. Es fehlt also von seiten Beethovens eine dichterische, szenische oder programmatische Handhabe. Und doch steht die Schöpfung nicht so inselgleich vereinsamt, wie man nach diesen Angaben vermuten könnte. Ihr Urheber, den schon die Pläne zur Neunten Sinfonie beschäftigten, hatte ursprünglich im Sinn, hier Schillers Ode »An die Freude« einzugliedern, und stolz verrät er das gehobene Selbstbewußtsein in der ganz auffallenden Bemerkung, die der Overture zu teil ward: »gedichtet« (nicht etwa »komponiert«) von L. v. Beethoven.

Wir haben mithin nichts geringeres vor uns, als eine Studie zum Finale der Neunten Sinfonie. Die beabsichtigte Verbindung mit Schillers Ode gelang noch nicht. Dafür geriet ein Musikstück von großem, stellenweise wildem, bacchantischem Schwung. Ein prunkvolles Maestoso eröffnet die Overture; es gesellt Beethovensche Steigerungskunst zu Händelscher Grandezza. Die rein klangliche Art, wie vor dem Eintritt des Allegros gesteigert wird, erinnert in etwas an das heranrinnende Gewoge vor dem Fortissimo der Rheingoldfanfare bei Wagner.

Das Allegro führt folgendes Hauptthema ein:

Es gemahnt ein wenig an Webers Ballet im »Oberon« (vor dem letzten Finale), 1825/26. Die Beteiligung der Bläser, die bei Beethoven in die Weiterentwicklung jenes Themas eingreifen, veranlaßte bald nach der Aufführung die Benennung »La chasse«, die nicht ganz unangemessen, aber auch nicht ganz treffend ist. Jedenfalls hat man nicht an äußere Vorgänge zu denken, sondern sich an den Ausdruck der Lebensfreude zu halten, die gegensätzlichen Regungen abgetrotzt wird. Das Hauptthema zeigt im Verlauf der Ouvertüre auffallende harmonische Härten, wofür wir ein Beispiel nennen:



Die zweite Themengruppe ist nur sehr leicht kontrastiert und will offenbar die Einheitlichkeit der rastlos vorwärts drängenden C-Dur-Stimmung aufrechterhalten. Der Aufbau ist dreiteilig, die Durchführung zwischen den Hauptteilen allerdings kurz; eine Coda holt die Steigerung nach. Rhythmische Verschiebungen, die in der Ouvertüre vorkommen, sind mit dem bekannten Finale des Es-Dur-Klavierkonzerts (1809) zu vergleichen:



Besonders hervorzuheben ist auch die klangsichere Verwertung der Bläser, die in stattlicher Anzahl zum Streichquintett herangezogen sind: außer Holzbläsern vier Hörner und zwei Trompeten (dazu Pauken). Alles in allem gehört die Ouvertüre zur Namensfeier zu den Werken, die zwar nicht in erster Linie stehen, aber doch ein lebhaftes musikalisches Interesse wecken und glänzender Wirkung gewiß sind: einen Hauch vom Geiste des Freudenfinales der Neunten wird man nicht verkennen. Verwandt mit der Namensfeier-Ouvertüre ist die noch bedeutendere »Weihe des Hauses« (1822; auch in C-Dur).

Die neueste Biographie Beethovens stammt von W. A. Thomas-San Galli (448 Seiten; mit vielen Bildern und Noten) und ist in München 1913 im Verlage von R. Piper erschienen (Preis geb. 7 Mark 50 Pfennig). Der Verfasser, zugleich ausübender Künstler, gibt eine von großer Wärme getragene, sehr geschickt aufgebaute Darstellung des Lebens und der Werke. Von der bekannten Biographie Beethovens von Ludwig Nohl ist ebenfalls neuerdings eine neue vierbändige Auflage herausgekommen,

die Dr. Paul Sakolowski bearbeitet, d. h. so umgestaltet hat, daß das Buch dem sachlicheren Denken der Gegenwart angepaßt ist, ohne daß es den idealistischen Grundzug eingebüßt hat. (Schlesische Verlagsanstalt, Berlin; Preis geb. 24 Mark.) Derselbe Verlag gibt auch die Sammlung berühmter Musiker heraus, worin Beethoven von dem Wiener Forscher Th. von Frimmel behandelt ist; der reich illustrierte Band kostet 5 Mark.

## Nr. 2. Mozart: Violinkonzert in D-Dur.

Von Mozart gibt es jetzt sieben Violinkonzerte: fünf (in B-, D-, G-, D-, A-Dur) sind in der Gesamtausgabe vereinigt; sie stammen alle vom Jahre 1775. Ein sechstes in Es-Dur (Köchel-Verzeichnis Nr. 268) gilt als unecht. Dagegen wird die Echtheit des siebten, in D-Dur, vom Jahre 1777, das erst in neuester Zeit vorgefunden worden ist, mit so gewichtigen Gründen verteidigt, daß kein Zweifel mehr aufkommen kann (siehe den Aufsatz von Alfred Heuß in der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft Jahrgang 1907/08). Heuß deckt manche thematische Beziehung dieses siebten zum zweiten Konzert auf, das auch in D-Dur steht.

Es steht aber noch ein weiteres Konzert in D-Dur, nämlich das vierte der Gesamtausgabe; in Köchels bekanntem thematischem Kataloge der Werke Mozarts trägt es die Nummer 218. Das Orchester besteht, wie in allen fünf Konzerten der Gesamtausgabe, nur im Streichkörper mit hinzugefügten Hörnern und Oboen: das normale achtstimmige Sinfonieorchester von etwa 1740 bis gegen 1780. (Jenes unechte Konzert in Es-Dur hat Flöte und Fagotte dazu.) Mozart versteht es aber, die Violine auch vor einer kleinen Gesellschaft anderer Tonmittel wirksam auszuzeichnen; die zarte Umgebung läßt dem Einzelinstrument sein klangliches und thematisches Übergewicht. Der erste Allegro-Satz erinnert in den Tutti-Partien noch stark an die Dreiklangsmelodien und rauschenden Passagen der damaligen italienischen Theatersinfonie. Im Andante cantabile (A-Dur) wechseln zwei anmutige Themen von echt Mozartschem Liebreiz. Das eine wird von den Bläsern mit eingeführt, das andere beginnt die Solovioline zur gitarremäßigen Staccato-Begleitung der Streicher, und bald flicht die Oboe ihre Nachahmungen ein. Die beiden Themengruppen heben sich schön gegeneinander ab, und auf dem Prinzip des wiederholbaren Gegensatzes beruht auch das Rondo des Schlußsatzes, in welchem ein Andantino im  $\frac{2}{4}$ -Takt mit einem Allegro im  $\frac{6}{8}$ -Takt abwechselt. Die acht Teile, die durch den regelmäßigen Wechsel zwischen Andantino und Allegro entstehen, werden in der Mitte unterbrochen von einem Andante in A-Moll (vier Viertel, alla breve). Das zwanglose Nacheinander der Rondoform, das auch in rein sinfonischen Werken von Mozart und Haydn gern für den Schlußsatz angewendet wurde, wirkt hier im Violinkonzert besonders angemessen und glücklich, und es ist ein Genuß, den lockenden Bildern der Mozartschen Phantasie zu folgen.

Über das interessante Werden und Wachsen der Form des Instrumentalkonzertes gibt Dr. Arnold Schering Auskunft in seiner Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart (226 S.; Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig; Preis geb. 4 Mark).

### Nr. 3. Bach: Chaconne für Violine allein.

Wer sollte sie nicht kennen, »die« Chaconne von Bach, wenigstens aus einer Bearbeitung von Klavier oder Orgel. Sie ist so ein typisches Stück wie »das« Largo von Händel. Aus welchem Zusammenhang stammt sie? Ihr eigentlicher Ort ist die Zweite Suite für Einzelgeige (fälschlicherweise als Vierte »Sonate« eingereiht!). In dieser Suite gehen die vier gewöhnlichen Tänze: Allemande, Courante, Sarabande und Gigue der hinzugefügten Chaconne voran. Auch diese hat einen charakteristischen Tanzrhythmus (mit Synkopierungen, d. h. scharf betontem zweiten Viertel im Dreivierteltakt). Ihr eigentliches Wesen greift aber weit über den Tanz hinaus: die Chaconne (Ciaccona) gibt nämlich einen Grundbaß, der sich beliebig oft wiederholen soll, während die oberen Stimmen immer neue musikalische Bewegungen darüber ausführen. Diese formbildende Aufgabe hatten sich die Komponisten seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts gestellt; mit unendlicher Freude bauten sie über einem solchen Baßfundament immer neue Gebilde auf. Wie fruchtbar dieses künstlerische Unternehmen auf die Phantasie wirkt, haben wir im ersten Abonnementkonzert der Hofkapelle an Bruckners Fünfter Sinfonie wahrgenommen, die in formvollendeter Weise Adagio und Scherzo durch denselben Grundbaß verbindet.

Das Thema der Chaconne von Bach liegt also in der Unter-, nicht in der Oberstimme. Schon der Anfang gibt mithin eine Art Variation über den Baß. Das achttaktige Gebilde heißt:



Im Verlauf des Stückes unterwirft sich die Grundstimme selber gewissen neu-vereinfachenden Abänderungen. Nicht weniger als 32- oder 33mal (überwiegend in achttaktiger Ordnung) wird das Thema variiert, ohne ein Erlahmen des Flugs der Phantasie, ohne ein Ermüden der künst-

lerischen Schwingen. Bald ineinander übergehend, bald in scharfen Gegensätzen, hier klagend, dort jubelnd, das eine Mal in der Art einer Sarabande gemessen dahinschreitend, das andere Mal wie eine Courante eilend, und so alle möglichen Tanzweisen erschöpfend (ähnlich wie die Goldbergvariationen) — so strömen diese wunderbaren Klänge dahin, die einen ganzen Mikrokosmos menschlicher Regungen und Gefühle bergen.

Das mehrgriffige Spiel, das Bach hier, wie in allen Werken für Einzelvioline, vorschreibt, beruht auf einer guten deutschen Überlieferung, welche im Gegensatz zu Italien dem Violinspiel den gediegenen polyphonen Charakter wahren oder vielmehr erobern wollte. Denn daß die Mehrstimmigkeit, auf welche Orchester, Klavier und Orgel hinweisen, der Geige nicht angeboren ist, sondern nur anezogen werden kann, das muß jeder Unbefangene zugeben. Aber hier gilt mehr als je Goethes Wort: »Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt.« Und außerdem wurden Bachs Absichten und Eingebungen seinerzeit durch eine etwas anders geartete Geigenkunst ermöglicht, jedenfalls erleichtert: ein gewölbter, schlaffer Bogen lief über einen flacheren Steg. Erst später wurde der straffgespannte italienische Bogen auf gewölbtem Steg allgemein. Freilich, wie es damals dann mit der Tonfülle beschaffen war, wie sich diese orgelmäßig gedachten, wie aus dem Pfingstgeist herbrausenden Klänge wirklich anhörten — das ist unschwer zu erraten. Ein verhältnismäßig leiser und kleiner Ton, der von vornherein auf volle Wirkungen verzichtet, ist heutzutage im Konzertsaal ganz undenkbar, und so müssen wir, indem wir uns am Glanz und Klingen der Töne freuen, das von Bach nicht gewollte arpeggierende Nacheinander der Geigenakkorde in Kauf nehmen.

Die seit Mendelssohns und Schumanns Vorgehen beliebte Klavierbegleitung zu den Werken für Solovioline ist, stilistisch betrachtet, unstatthaft: denn der Sinn und Zweck jenes Schrifttums war ja gerade der, das Klavier, das damals überall beteiligt war, von der Mitwirkung endlich einmal grundsätzlich auszuschließen: eine der folgenschwersten Neuerungen des Bachschen Feuergeistes. Etwas anderes ist es mit den Werken, die Bach für »Klavier und Violine« niedergeschrieben hat; dort verzichtet er auch auf die kolossalen Anforderungen ans mehrgriffige Violinspiel.

Vielleicht interessiert es, bei dieser Gelegenheit von dem neuesten kritischen Führer durch die Literatur der Streichinstrumente zu erfahren, den Max Grünberg geliefert hat (Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig; Preis geb. 4 Mark 50 Pfennig). Violine-, Viola- und Violoncellspieler finden hier auf jedem Gebiete sachkundigen Rat. Für jedes Instrument sind alle instruktiven Werke, die gesamte Sololiteratur (einschließlich der Konzerte) und, was besonders dankenswert ist, auch alle irgendwie zugehörigen Ensemblewerke verzeichnet; also auch die Kammermusik vom Duett bis zum Oktett, für Streicher allein und für Streicher mit Bläsern, ebenso die Kammermusik mit Klavier, Orgel, Harmonium, Harfe bis zur Mitwirkung eines Orchesters.

#### Nr. 4. Beethoven: Allegretto in Es-Dur, „Gratulations-Menuett“.

Über den monumentalen, tiefgründigen Werken des Meisters vergißt man in der Regel nur zu leicht jene Gebilde, welche Mozarts und Haydns Formen und Stimmungen als reine Lebensfreude und Musizierlust fortsetzen. Nicht allein daß Beethoven eine ansehnliche Zahl von Märschen und marschartigen Tänzen für Militärmusik, insbesondere für das reine Bläserorchester der sog. Harmoniemusik geschrieben hat: er schrieb auch eine stattliche Reihe von Tänzen, teils für zwei Violinen und Baß (Besetzung des alten Kammermusiktrios), teils für kleineres oder größeres Orchester. So die zwölf deutschen Tänze und die zwölf Menuette, desgleichen zwölf Contretänze (vermutlich vor 1795). Neuerdings hat Riemann eine Sammlung von elf Tänzen (Walzern) für zwei Violinen und Baß, Holzbläser und zwei Hörner (siebenstimmig) wieder entdeckt; an ihrer echten Beethovenschen Herkunft ist kaum zu zweifeln. Riemann setzt sie in die Mödlinger Zeit, ins Jahr 1819. Noch später fand der Tondichter Muße und Laune, diese Gattung durch ein prächtiges Werk zu bereichern: es ist unser Allegretto, das erst nach Beethovens Tod gedruckt wurde und den Beinamen Gratulations-Menuett erhielt, weil es für einen Herrn Heusler, Direktor des Josefstädter Theaters, bestimmt war und auch als Serenade aufgeführt wurde (November 1823, oder 1822?). Heusler bedankte sich bei den Musikern, die am Ständchen beteiligt waren, auf einem Festessen, an dem Meister Beethoven selber nicht fehlen durfte; hatte er ja auch die Ouvertüre »Weihe des Hauses« für das Josefstädter Theater verfaßt.

Es ist eines der letzten Werke und zugleich eine der entzückendsten Gaben, die dem alten Menuett je geopfert wurden. Im 17. Jahrhundert eingeführt, verbreitete sich dieser Tanz von Paris aus ungemein rasch über alle Länder und regte die Komponisten zu unzähligen Gestaltungen an. Die alte Suite konnte bald nicht mehr ohne Menuett sein. Die Mannheimer Schule, dann Haydn und Mozart gewährten und sicherten ihm Gastrecht in der neuen Gattung der deutschen Sinfonie. Beethoven machte ein Scherzo aus dem Menuett. Dafür entbietet er dem alten Tanz noch einmal seine Grüße, und dieser letzte ist besonders rührend.

Ein Orchester von Flöten, Klarinetten Fagotten (die Oboen fehlen), Hörnern, Trompeten (mit Pauken) und Streichquartett fängt an, so lieblich und harmlos wie in der guten alten Zeit zu musizieren. Eine innere Wahlverwandtschaft mit Schubert klingt an. Die Instrumente gruppieren sich reizend und klangvoll, und man wünscht sich Tänzerinnen aus der Duncanschule, um die Bewegungen der Tonsprache versinnbildlicht zu sehen. Wie reizvoll schwebt das Trio dahin: die Bläser, voran Klarinetten und Fagotte, spielen die Hauptrolle, nach altem Brauch, und das seit Mozart so beliebte Pizzikieren der Bässe kontrastiert köstlich mit der warmen Klangfarbe der Blasinstrumente. Auch die Behandlung des Tremolos (im Trioteil)

gehört zu den lieblichsten Einfällen, sofern Holzbläser (Klarinettenläufel), Hörner und einige Glanzlichter der Trompeten darüber hinspielen. In den Biographien Beethovens findet man leider herzlich wenig oder gar nichts über Schöpfungen dieser Art verzeichnet.

**Nr. 5. Oskar von Chelius:** Der 121. Psalm, für gemischten Chor, Soli (Sopran, Alt, Tenor), Orgel und Orchester.

Zum erstenmal erhalten wir Kenntnis von einem Werke kirchlicher Tonkunst, welches sich — man darf es wohl sagen, ohne die Unbefangenheit zu stören — durch herzegewinnende Schlichtheit auszeichnet. Der Aufbau gleicht einer freien Choralphantasie mit reichlich eingelegten selbständigen Zwischengliedern. Das Choralthema, das der Tondichter aufstellt, heißt:



Es liegt gleich den beiden ersten Versen zugrunde:

(Solo:) Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen,  
Von welchen mir Hilfe kommt.

(Chor:) Meine Hilfe kommt von dem Herrn,  
Der Himmel und Erde gemacht hat.

Eine Orchestereinleitung mit den Motiven der drei ersten Choralzeilen bereitet das Sopransolo vor, dem der Chor tröstlich antwortet, indem er (vom Orchester beschwingt) Chormotive mit frei deklamierenden Wendungen verbindet. Eine schöne Steigerung führt nach dem vollwichtigen C-Dur-Akkord.

Wenige Takte Altsolo und Pianochor (E-Dur), wiederum den Choralanfang betonend, leiten zu den folgenden Versen über (A-Dur):

(Duett:) Er wird deinen Fuß nicht gleiten lassen,  
Und der dich behütet, schläft nicht.  
Siehe, der Hüter Israels  
Schläft noch schlummert nicht.

Sopran- und Altsolo bewegen sich bald in Terzen und Sexten, bald in kanonischen Nachahmungen, an denen sich auch das zart verhaltene Orchester beteiligt. Der F-Dur-Einschnitt entspricht der Grundtonart.

In weichen Klängen, mit charakteristischen Modulationen, singt der Chor (Männerstimmen beginnen):

(Chor:) Der Herr behütet dich,  
Der Herr ist dein Schatten über deiner rechten Hand,  
Daß dich des Tages die Sonne nicht steche,  
Noch der Mond des Nachts.

Diese Zeilen werden zuerst nacheinander, dann so miteinander vorgetragen, daß der Frauenchor: »Der Herr behütet dich« den drei anderen Zeilen des Männerchors entgegensetzt, die in glattem, sicherem Fluß, gleichsam unbehelligt durch Sonne und Mond, dahinschweben. Mit erreichtem C-Moll bringt ein Tenorsolo die Segensworte:

(Solo:) Der Herr behüte dich vor allem Übel;  
Er behüte deine Seele.

Die Form ist die einer Arie oder eines Ariosos; Anklänge an den Choral sind eingewoben. In Es-Dur anhebend, nimmt der Chor (zuerst Frauenchor) die Textworte auf:

(Chor:) Der Herr behüte dich,  
Er behüte deine Seele

um sie in freier Weise durchzuführen; eine zu großer Klangpracht anschwellende Steigerung geleitet zum Höhepunkt (A-Dur). Ein Interludium

(Orgel, dann Orchester) verarbeitet den thematischen Stoff des Chorals. Dann erscheint er, in neue Form gegossen, als Terzett zwischen Sopran, Alt und Tenor:

(Terzett:) Der Herr behüte deinen Ausgang und Eingang.

An Alt, Sopran, Tenor (As-Dur-Stelle) und wiederum Alt geht wechselweise die erste Choralzeile über. In C-Dur bekräftigt der Chor, vom Piano ins Forte steigernd:

(Chor:) Von nun an bis in Ewigkeit.

Die Steigerung beruht besonders darauf, daß die Bässe des Orchesters mit dem Anfangsmotiv des Chorals hervortreten. Schließlich vereinigen sich Soli (Sopran, Alt, Tenor) und Chor, Orgel und Orchester zum eindringlichen Vortrag des Chorals (in F-Dur), der, musikalisch genommen, sozusagen des Rätsels Lösung bedeutet, auf die alles hindrängte. Als Textworte dienen die letzten Verse:

(Soli und Chor:) Der Herr behüte deinen Ausgang und Eingang  
Von nun an bis in Ewigkeit. Amen.

Erschienen ist das Werk im Verlage von Bote & Bock in Berlin;  
Preis des Klavierauszugs 4 Mark.

---

Verfasser der Erläuterungen:

DR. KARL GRUNSKY

Stuttgart.



Mittwoch, den 21. Januar 1914:

# III. KONZERT

Solistin:

Kammervirtuosin **Frieda Kwast-Hodapp**  
(Klavier).

**J. Haydn:** Sinfonie Es-Dur.

**F. Liszt:** Klavier-Konzert Es-Dur.

**P. Tschaikowsky:** Nußknacker-Suite.  
(Zum 1. Male.)

**Klavier-Soli.**

**C. M. von Weber:** Oberon-Ouverture.



Staatsarchiv Karlsruhe  
Abt.: 8 / Sts 71  
Nr.: 507

C. F. Müller'sche Holbuchdruckerei, Karlsruhe.