

Josef Suk (geb. Krecowitz, 4. Januar 1874 — gest. Beneschau, 29. Mai 1935)

Fantasie op. 24 für Violine und Orchester (1902/3)

Vorwort

Suks Fantasie für Violine und Orchester op. 24 stammt aus seiner fruchtbringendsten Reifezeit – komponiert zwischen Mai und dem 12. August 1902, revidiert 1903 und uraufgeführt in Prag am 9. Januar 1904. Schon 1905 wurde sie von Simrock (Berlin) in einer Bearbeitung mit Klavierbegleitung von Jiří Jiránek veröffentlicht.

Suk wurde 1874 als Sohn des Organisten und Kantors der Lukaskirche zu Křečovice in Böhmen geboren. Er sollte die bedeutende tschechische Musiktradition seit Smetana (1824–1884) und Dvořák (1841–1904) fortführen.⁶

In den Jahren nach dem Tod von Dvořák, doch noch vor den Erfolgen von Janáček (1854–1958) und Martinů (1890–1959) betrachtete man ihn als einen der führenden tschechischen Komponisten neben Vítězslav Novák (1870–1949) und Zdeněk Fibich (1850–1900). Nach seinen Studien am Prager Konservatorium (1885–1892) widmete sich Suk der Komposition sowie dem Musizieren als Sekund-Geiger des Tschechischen Streichquartetts. Während seiner Ehe mit Dvořáks Tochter Otylka (1898–1905) und in den fünf Jahren nach ihrem frühen Tod fanden seine tiefen Gefühle in zahlreichen Werken Ausdruck; dazu zählt auch die Fantasie op. 24. Sein Schaffen umfaßt Werke etlicher Gattungen, von Klavier-Miniaturen und Liedern über Bühnenmusiken bis hin zu umfangreichen Orchesterwerken.

Obwohl er selbst Geiger war, schrieb Suk nur sehr wenig für sein ur-eigenes Instrument oder gar für Streichquartett. Die meisten seiner Geigenstücke sind, wie zum Beispiel die Vier Stücke op. 17 (1900), leichte, intime Miniaturen. Abgesehen von der Burleske op. 17/4, die lange ein Paradeferd vieler Geigenvirtuosen war, sind sie allesamt technisch nicht sonderlich fordernd. Dies trifft in gewisser Weise auch auf die Fantasie zu. Da Suk kein eigenständiges Violinkonzert komponierte, wurde dieses umfangreichste seiner Werke für Geige und Orchester allerdings mitunter als ein solches bezeichnet.⁷

Dabei hat das Werk wenig mit einem Violinkonzert gemein, jedenfalls nicht mit einem jener Art, wie man es 1902 in Prag erwartet hätte. Es ist nur einsätzig und hat ungeachtet extremer Kontraste und Tempowechsel kaum ausgedehntere langsame Stellen, geschweigedenn jenes Ruhe-Zentrum, wie man es in einem Solokonzert erwartet. Selbst die langsameren, lyrischen Passagen haben noch etwas Vorwärtsdrängendes. So treibt zum Beispiel der insistierende, punktierte Rhythmus über dem Tonika-Orgelpunkt G im ersten Andante-Abschnitt (T. 73–91) ständig voran. Die Fantasie ist allerdings idiomatisch für das Instrument geschrieben, zum Beispiel durch die Verwendung von Mehrfachgriffen, durch eindrucksvolle Techniken, rasches Überfliegen der Saiten und die Verwendung leerer Saiten, wie man besonders in den Figurationen zwischen T. 231 und 242 sehen kann. Andererseits dient es nicht der Beförderung bloßer Effekthaschereien, sondern erfordert viel mehr eine gewisse Subtilität und Bescheidenheit des geigerischen Ausdrucks in einem Dialog, in dem das Orchester keineswegs nur begleitende Funktion hat. Diese unaufdringliche Beherrschung der Geigen-Technik war offenbar auch eine Eigenart von Suk als Geiger, wie sie sein gleichnamiger Enkel Josef Suk (geb. 1929) fortsetzt.⁸

Suks Stil ist originell und persönlich, wenn auch nicht experimentell im Sinne seiner Pariser oder Wiener Zeitgenossen. Es griffe zu kurz, diesen Stil als Fortsetzung der Tonsprache seines Lehrers Dvořák zu charakterisieren, oder andererseits als Wegbereiter seines eigenen Schülers Martinů. Auch die Fantasie op. 24 entzieht sich in vieler Hinsicht näherer Bestimmung. Wie

der Titel nahelegt, ist sie frei strukturiert, geformt durch die beständige Wiederkehr des Anfangsthemas. Typisch für Suk ist auch die Art ihrer Erfindung, die Ökonomie der thematischen Arbeit wie auch die gelegentlich harmonisch kühne Tonsprache.

Grob gefaßt, gibt es vier Gruppen dramatisch kontrastierender Themenbereiche: 1. Ein aggressives, kräftiges Motiv, im ersten Takt zu hören. Es erscheint in verschiedener Gestalt immer wieder, manchmal lyrisch und rhythmisch vergrößert (z. B. T. 256–83), mitunter auch in einer weniger aggressiven Triolen-Gestalt (z. B. T. 288–302).

2. Eine dramatische Figur aus einem Oktavsprung, einer chromatisch absteigenden Skala, Triolen und Synkopen (T. 26–34). Auch wenn diess Thema mit ›Adagio‹ bezeichnet ist, bekommt es durch Rubato ein ausdrucksvolles Auf- und Abfluten. Es taucht ebenfalls immer wieder auf, wenn auch nicht so oft wie die erste Themengruppe.

3. Eine lyrische Andante-Melodie in Moll (T. 73–82), aus der sich ein Volkslied-artiges Thema mit zwei komplementären Sechstaktern in G-Dur entwickelt (T. 93–104), welches ebenfalls im weiteren Verlauf des Werkes wieder auftaucht.

4. Ein zweites lyrisches Thema mit Hemiolen und langen Phrasen tritt nur einmal in der Fantasie auf (T. 339–90). Es steckt inmitten einerseits der lyrischen, rhythmisch vergrößerten, andererseits der triolischen Form des ersten Themas, mit dem es eng verwandt ist.

Dieser letzte Einfall belegt nach näherer Analyse, daß alle Themen mehr oder weniger eng miteinander verwandt sind. Suks Kompositionstechnik unterstreicht diese Verbindungen für den Hörer: Klassischen Prinzipien folgend, baut er die Themen aus kleineren Motiven, die dann in neue Zusammenhänge gebracht werden. Zum Beispiel entsprechen die Anfangsnoten (G-A-B) denen der Andante-Melodie bei T. 73, und bei der sonnigen Wiederkehr der Melodie von T. 93 werden sie von g-moll nach G-Dur transponiert. Signifikant ist auch das zupackende Sechzehntel-Motiv am Ende der Anfangsphase (erster Takt, dritte Zählzeit). Diese Figur erscheint später zweimal in Überleitungspassagen (T. 284–7 und 317–20), in wiederholter Form, um Spannung aufzubauen. Außerdem wird sie kurz darauf (T. 336–8) rhythmisch vergrößert in neuem Kontext nochmals präsentiert. Suks harmonische Sprache geht bis an die Grenzen der Tonalität, auch wenn das Stück den tonalen Zentren um g-moll und G-Dur verpflichtet bleibt. Die destabilisierende Kraft des Tritonus ist zwar nicht so präsent wie in anderen Werken (beispielsweise des *Fantastické Scherzo*), doch ist dieses Intervall stets gegenwärtig auch in der Fantasie. Daneben gibt es Ausflüge in entferntere Tonarten, so zum Beispiel in die erniedrigte Tonika Ges-Dur. Desweiteren führt Suk viele enharmonische Verwechslungen und chromatisch angereicherte Akkorde ein und chromatisiert auch viele Melodien – man vergleiche zum Beispiel die zwei Versionen des zweiten Themas in den Takten 26–34 und 35–42. Doch ungeachtet dieser schwer chromatischen Tonsprache gibt es nach wie vor ein typisch tschechisch anmutendes musikalisches Idiom, ein Erbe von Suks Ausbildung und seiner immer neuen Auseinandersetzung mit tschechischer Kammermusik wie von Smetana und Dvořák als Sekund-Geiger im gefeierten *České Kvárteto*. Die Fantasie bestätigt Suks eigenen Ausspruch: »Ich beuge mich niemandem, mit Ausnahme meines eigenen Bewußtseins und unserer holden Frau Musika ... und doch weiß ich zur gleichen Zeit, daß ich dadurch meinem Vaterland diene und die Großen aus jener Zeit unseres Erwachens preise, die uns lehrten, unsere Heimat zu lieben.« 9

Unter den vielen musikalischen Charakteristika, die man ›tschechisch‹ nennen könnte, verwendet Suk das natürliche Moll. So hat das Anfangsthema in g-moll ein F anstelle eines Fis (T. 1), dann hervorgehoben in der nachfolgenden Figuration (T. 2–3). Auf der erhöhten Quart (Cis in T. 5) kommt die Musik zu einem unerwarteten Halt, wenn auch durch einen dramatischen Tonartwechsel unterstrichen, wo die Violine eintritt. Typisch für die tschechische Musik ist auch die Akzentuierung des ersten Schlags, die alle Themen des Stückes gemein

Auch weitere kleine Eigenarten verleihen dem Werk einen ›tschechischen Touch‹, besonders wenn man es, wie fast immer der Fall ist, im Kontext mit Werken anderer tschechischer Komponisten spielt.

Sicherlich zählt die Fantasie nicht zu den wirklich nationalistischen Werken Suks. Anklänge an die Folklore-Welten des zweiten Idylls aus den Klavierstücken op. 7 (1900) sind in T. 339–90 zu hören, insbesondere die Verwendung von Hemiolen und die Harmonisierung in Sext-Parallelen, besonders in der Begleitung ab etwa T. 383. Allerdings hatte Suk das nationalistische Idiom durchaus nicht hinter sich gelassen, und das Fantastické Scherzo op. 25 für Orchester, entstanden im Sommer 1903, ist sicher weit tschechischer als die Fantasie. Doch gerade die Ähnlichkeiten beider Werke helfen, herauszuarbeiten, inwieweit auch die Fantasie als typisch tschechisch betrachtet werden kann: Sie verarbeiten das Themenmaterial ähnlich und verwenden eine konstant modulierende, erweitert chromatische Harmonik mit Oszillationen zwischen Dur und Moll. Beide weisen eine kontrastierende, Choral-artige Episode auf (in der Fantasie T. 73–92) und setzen Volkslied-artige Melodien gegen rhythmisch lebendige Themen. Allerdings verwendet das Fantastische Scherzo zusätzlich groteske Orchesterfarben und steht insbesondere Dvořáks Zyklus sinfonischer Dichtungen (1896) nach Karel Jaromír Erbens Gedichtsammlung Blumenstrauß nahe (Der Wassermann op. 107; Die Mttagshexe op. 108; Das goldene Spinnrad op. 109; Die Waldtaube op. 110).

Man sollte Suks Fantasie weder als sein Violinkonzert, noch als Bekräftigung seiner nationalen Identität, sondern am besten in der Tradition der Konzert-Fantasie seit Beethoven betrachten. Eher ein Phänomen des 19. Jahrhunderts kommt sie zur Zeit von Suks Fantasie allmählich aus der Mode, bleibt aber in Europa durchaus noch präsent, solange die Virtuosen-Tradition des 19. Jahrhunderts noch fortlebt. Der kraftvolle, improvisiert wirkende, chromatische Charakter der späten Werke Liszts etwa wurde noch bewundert und ist bei Suk deutlich hörbar. Allerdings ist eine Fantasia-artige Konzeption, ein eher loser thematischer Faden musikalischer Ideen und deren beständige Durchführung nun wieder die Essenz von Suks Stil überhaupt. Das zeigen seine sinfonischen Dichtungen, die derlei Techniken oft verwenden. Viele seiner Werke haben suggestive Titel und laden den Hörer zu Fantasiereisen ebenso ein wie das Opus 24.

Deutsche Übertragung: Benjamin-Gunnar Cohrs, © 2008 (Kontakt: bruckner9finale@web.de)

6 Nähere Informationen über Suk finden sich in dem Artikel ›Suk, Josef (i)‹ von John Tyrrell im Grove Music Online, hrsg. von Laura Macy (<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.27094.1>) sowie bei Zdeněk Nouza und Ludwig Finscher, ›Suk, Josef (I)‹ in Die Musik in Geschichte und Gegenwart, zweite Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil 16 (Bärenreiter, Kassel 2006), 254–9.#

7 Vgl. z. B. Graham Melville Masons Anmerkungen (1992) im Booklet zu Chandos CD CHAN 8897 mit einer Aufnahme von Suks Fantastické Scherzo op. 25. (Czech Philharmonic Orchestra unter Jiří Bělohlávek).#

8 Über das Spiel Suks vgl. Otakar Šourek, Josef Suk (Orbis, Prag 1954), S. 16. Über Josef Suk d. J. und sein Interesse am Werk seines Großvaters vgl. Harald Eggebrecht, Große Geiger. Kreisler, Heifetz, Oistrach, Mutter, Hahn & Co. (Piper, München/Zürich 2000), S. 383f. Eine vorzügliche Aufnahme der Fantasie legte Josef Suk d. J. mit der Tschechischen Philharmonie unter Karel Ančerl vor (Ančerl Gold Edition Vol. 8, Supraphon SU 3668-2 011).#

9 Zitiert nach Jiří Berkovec, Josef Suk (Prag/Bratislava 1969), S. 65. Englisch von Michael Beckerman, ›In search of Czechness in music‹, in 19th Century Music, Vol. 10 (1986), S. 63; Deutsch von Benjamin-Gunnar Cohrs.#

Empfohlene Einspielung Josef Suk d. J. (Violine), Tschechische Philharmonie, Karel Ančerl, Ančerl Gold Edition Vol. 8, Supraphon CD SU 3668-2 011.

In Fragen des Aufführungsmaterials wenden Sie sich bitte an Bärenreiter, Prag zu beziehen. Nachdruck eines Exemplars der Musikabteilung der Leipziger Städtische Bibliotheken, Leipzig.

Josef Suk (b. Křečovice, 4 January 1874 — d. Benešov, 29 May 1935)

Fantasie Op. 24 for Violin and Orchestra (1902/3)

Preface Suk's *Fantasie* for Violin and Orchestra Op. 24 dates from his most prolific period as a mature composer. It composed between May and 12th August 1902, revised in 1903 and premiered in Prague on 9th January 1904. As early as 1905 it was published by Simrock, Berlin, in an arrangement for violin and piano by Jiří Jiránek.

Born in 1874 as the son of the organist and choirmaster of St Luke's Church in Křečovice, Bohemia, he was expected to continue the strong Czech musical tradition established by Smetana (1824–1884) and Dvořák (1841–1904) in the late 19th Century.¹ In the years after the death of Dvořák and prior to the success of Janáček (1854–1958) and Martinů (1890–1959), he was regarded as one of the leading Czech composers alongside Vítězslav Novák (1870–1949) and Zdeněk Fibich (1850–1900). Following studies at Prague Conservatoire (1885–1892), Suk devoted himself to composition and performance as the second violinist in the *České Kvárteto* (Czech Quartet). During his years of marriage to Dvořák's daughter Otylka (1898–1905) and in the five years or so after her death, his highly-charged emotions found expression in numerous musical works including the *Fantasie*. His music covers a wide range of genres including miniature character pieces for piano, largescale orchestral works, songs and incidental music for plays.

Although active as a professional violinist, Suk composed remarkably little for his own instrument, or indeed for string quartet. Most of his compositions for violin, such as the *Four Pieces* Op. 17 (1900) are relatively slight, intimate works. With the exception of the fourth movement of Op. 17, "Burlesca", which has long been a favourite with virtuoso violinists, they are not particularly technically demanding, at least in a superficial sense. This is also true of the *Fantasie* to a certain degree. Suk did not compose a violin concerto and this work, his largest for violin and orchestra, has been referred to as his *oncerto*.²

However, the work bears little resemblance to a concerto, at least not in the form that might have been expected in the Prague of 1902. It is a single- rather than a multi-movement work and, in spite of extreme contrast and changes of tempo, there is notably a lack of the slow, expansive material, or the repose usually expected at the centre of a concerto. The slower lyrical themes tend to have an urgency about them. The tonic pedal, G, in the first *Andante* section (bars 73–91) drives the music forward with its insistent dotted rhythm, for instance. The *Fantasie* is written idiomatically for the instrument, making use of double-stopping, the impressive effects of rapid string crossing and the resonance of the open strings, as can be seen particularly clearly in the passagework in the section between bars 231 and 242. However, it is not really a vehicle for exhibiting exotic techniques or pyrotechnics. It demands a certain subtlety and modesty of expression, being a dialogue between soloist and orchestra in which the orchestra does not merely play an accompanimental role. Such an unostentatious mastery of technique was apparently characteristic of Suk the performer and is a feature that lives on in the playing of his grandson Josef Suk (b. 1929).³

Suk's musical style, whilst not experimental in the sense of his Parisian and Viennese contemporaries, is original and personal. It resists classification as a continuation of the musical language of Dvořák, who was his teacher at Prague Conservatoire from 1891, or indeed as a forerunner of that of his own pupil Martinů. Op. 24 also defies definition in many respects. As the title suggests, the *Fantasie* is free in structure, shaped by the frequent recurrence of the opening theme. The nature of its invention, with an economy of thematic material and occasionally adventurous harmonic language, is typical of Suk's style.

The work has broadly four groups of dramatically contrasted thematic areas:

1. An aggressive and vigorous motif heard first in bar 1. This appears in various guises throughout the work, sometimes lyrically with rhythmic augmentation (for example, bars 256–283) and frequently in another less aggressive triplet form (for example, bars 288–302).
2. A dramatic figure beginning with an octave leap followed by a descending chromatic scale and continuing with triplets and syncopation (bars 26–34). Although marked “Adagio”, this theme has an expressive ebb and flow due to rubato. It too is frequently revisited during the course of the piece, though not as often as the first thematic group.
3. A lyrical Andante melody introduced in the minor mode (bars 73–82), but which develops fully into a folksong-like theme consisting of two complementary 6-bar phrases in G major (bars 93–104). Again, it recurs later in the work.
4. A second lyrical theme characterised by the use of hemiola and long phrases appears at only one point in the *Fantasie*, bars 339–390. It is sandwiched between the “lyrical, rhythmically augmented” and the “triplet” forms of the first thematic area to which it is closely related.

The final thematic area is proof of the point that, on closer inspection, the individual themes are more or less closely related to one another. The connections between them are drawn to the listener's attention by Suk's compositional technique. Following classical principals for the treatment of thematic material, he divides themes into smaller motifs, which are then presented in new contexts. For instance, the first three notes of the initial theme, G, A and B flat are also the first three notes of the contrasting lyrical andante melody first heard at bar 73, and these three pitches are then transposed from G minor to G major in the sunnier repeat of the melody first heard at bar 93. Another motif to receive considerable further treatment is the snatched pair of semiquavers with which the opening phrase of the piece ends on the third beat of bar 1. This figure is later used in a connective passage in bars 284–7 and again at 317–20, repeated to create a build up of tension. It is presented again in a new context with rhythmic augmentation shortly afterwards in the orchestra at bars 336–8.

Although remaining within the confines of tonality and centred around G minor and G major, Suk's harmonic language tests the limits of the system. Here he does not make as much use of the destabilising force of the tritone as in other works, such as the *Fantastické Scherzo*, though the interval is frequently present in the *Fantasie*. Nevertheless, there are excursions to remote key areas, such as the flattened tonic major of G flat. Suk also introduces frequent enharmonic changes, many chromatically enriched chords and he often inflects melodies chromatically. Compare, for example, the two versions of the second theme in bars 26–34 and 35–42 respectively. Within this heavily chromatic language, however, a certain degree of Czech idiomatic writing is discernable, a legacy of Suk's background and training and his encounters with the chamber music of Smetana and Dvořák as second violinist in the celebrated *České Kvárteto*. This work bears out his own statement that „I do not bow to anyone, except to my own conscience and to our noble Lady Music ... and yet at the same time I know that thereby I serve my country and praise the great people from the period of our awakening who taught us to love our country.“ 4

Amongst the many musical features that might be described as Czech, Suk uses the minor mode with a flattened leading note (the Aeolian mode transposed to begin on G). The opening theme in G minor has an F natural rather than an F sharp (bar 1), which is then emphasised in the figuration that follows (bars 2–3). The music comes to rest unexpectedly on the sharpened fourth degree of the scale (C sharp in bar 5), albeit accompanied by a dramatic change of key when the violin enters. Also typical of Czech music is the accentuation of the first beat, which is common to all the themes in the work.⁵

There are too, other small touches that give the music a “Czech” feeling, especially when it is performed within the context of other music by Czech composers, as is almost always the case.

Nevertheless, the *Fantasie* is not one of Suk’s most nationalistic works. Echoes of the folksong world explored in the second *Idyll* from the pieces for solo piano Op. 7 (1900) can be heard in bars 339–90, especially the use of hemiola and the harmonisation in parallel sixths, in particular in the accompaniment towards the end of the section in bar 383 onwards. Suk had not left the nationalist idiom behind him, however, and the *Fantastické Scherzo* for orchestra Op. 25, composed in the summer of 1903, is much more overtly Czech in character than the *Fantasie*. The similarities between the two works help to draw out the sense in which the *Fantasie* can be viewed as a Czech work. Both pieces make use of similar techniques in terms of the handling of thematic material and the use of an expanded chromatic harmonic language with oscillations between major and minor and constant modulation. Both also have a contrasting chorale-like episode (in the *Fantasie* at bars 73–92) and balance folk-like melodies with rhythmically lively themes. However, the later work employs grotesque orchestral colour and is thus much more closely related to the Czech folkloric style of Dvořák’s symphonic poems, such as *Vodník*, Op. 107 (*The Water Goblin*, 1896) or *Polednice*, Op. 108 (*The Noonday Witch*, 1896).

It seems most appropriate to view Suk’s *Fantasie*, neither as his violin concerto, nor as a statement of his Czech identity, but rather in the long tradition of fantasia composition extending back to Beethoven. Although essentially a 19th Century phenomenon and beginning to be an outdated form by the years of composition (1902–3), fantasia-like works were still popular in central Europe, where the virtuoso tradition of the 19th Century century lived on. The powerful, improvisatory and chromatic character of the late works of Liszt was still admired and its influence can clearly be heard in Suk’s *Fantasie*. However, fantasia-like conception, a loose string together of musical ideas, with perpetual development, is the essence of Suk’s style in general. He was also a champion of the symphonic poem in which this technique is often employed. Many of his works have suggestive titles and take the listener on evocative journeys, as can be seen in the *Fantasie* Op. 24.

Eleanor Jane Roper, Royal College of Music London, © March 2008

¹ For more detailed biographical and stylistic information about Suk, see the articles John Tyrrell, “Suk, Josef (i)” in *Grove Music Online* ed. Laura Macy (<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.27094.1>. Consulted March 2008) and Zdeněk Nouza and Ludwig Finscher, “Suk, Josef (I)” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd Edition, ed. Ludwig Finscher, Personenteil 16 (Kassel: Bärenreiter, 2006), Col. 254–9.# ² See, for example, Graham Melville Mason’s comments (1992) in the inlay notes to Chandos CD CHAN 8897, which includes a recording of Suk’s *Fantastické Scherzo* Op. 25. (Czech Philharmonic Orchestra under Jiří Bělohávek).# ³ On the playing of Josef Suk the elder see Otakar Šourek, *Josef Suk* (Prague: Orbis, 1954), p. 16. On Suk jr. and his interest in his grandfather’s music see Harald Eggebrecht, *Große Geiger*. Kreisler, Heifetz, Oistrach, Mutter, Hahn & Co. (München, Zürich: Piper, 2000), p. 383f. An excellent recording of the *Fantasie* was made by Josef Suk jr with the Czech Philharmonic Orchestra under Karel Ančerl. Ančerl Gold Edition Vol. 8, Supraphon SU 3668-2 011.# ⁴

Quoted in Jiří Berkovec, *Josef Suk* (Prague, Bratislava, 1969), p. 65. English translation in: Michael Beckerman, "In search of Czechness in music" *19th Century Music*, Vol. 10 (1986), p. 63.# 5 For a detailed list of characteristics of Czech music, see Beckerman, *ibid.*, p. 64.#

Recommended recording: Josef Suk jr. (violin), Czech Philharmonic Orchestra, Karel Ančerl, Ančerl Gold Edition Vol. 8, Supraphon CD SU 3668-2 011.

For performance material please contact the publisher Bärenreiter, Praha. Reprint of a copy from the Musikabteilung der Leipziger Städtische Bibliotheken, Leipzig.