

Schlesische Musikwarte



Eine Wochenschrift für das gesamte Musikleben Breslaus u. Schlesiens

Verantwortliche Redakteure: Für den geschäftlichen Teil, für die Abhandlungen und auswärtigen Nachrichten: W. J. Gulba, für Besprechungen: Walther Pörsel.

Redaktion und Verlag: Breslau VI, Friedrich Wilhelm Straße 11.

Nachdruck sämtlicher Artikel verboten.

Inhalt:

1. „Opitz und die erste deutsche Oper“ von Dr. Fritz Prelinger.
2. „Die Aufgabe des reproduzierenden Künstlers vor dem musikalischen Kunstwerk“ von Walther Pörsel.
3. Vorbesprechungen:
 - a) Musikfest, 2. und 3. Abend;
 - b) Ellen Andersson, Klavierabend.
4. Nachbesprechungen:
 - a) Klingler-Abende;
 - b) Robert Kothé;
 - c) S. H. Onegin;
 - d) Trio-Vereinigung Mayer-Mahr.
5. Mitteilungen der Redaktion.
6. Bücher-, Musikalien- und Zeitschriftenschau.

Erscheint jeden Donnerstag. Erhältlich in allen Buch- und Musikalienhandlungen,
- - - - - den Konzertdirektionen und durch den Verlag - - - - -

Bezugsbedingungen: vierteljährlich 11,- Mk., monatlich 3.75 Mk., Einzelnummer
- - - - - 1,- Mk., ausschließlich 10% Teuerungszuschlag - - - - -

Werbet für die „Schlesische Musikwarte“.

Nächstes Heft: „Prüwer=Heft“.

Aus dem Inhalt:

1. „Julius Prüwer“ von Dr. Georg Jensch.
2. „Zur Aufführung der 2. Symphonie Gustav Mahlers im Stadttheater“ von Kapellmeister Fritz Müller-Prem.

Werbet für die „Schlesische Musikwarte“.

Schlesische Musikwarte

Eine Wochenschrift für das gesamte Musikleben Breslaus und Schlesiens

Verantwortliche Redakteure: Für den geschäftlichen Teil, für die Abhandlungen und auswärtigen Nachrichten: W. J. Gulba, für Besprechungen: Walther Pörsel.

Redaktion und Verlag: Breslau VI, Friedrich Wilhelm Straße 11.

Nachdruck sämtlicher Artikel verboten.

Opitz und die erste deutsche Oper.

Von Dr. Fritz Prelinger.

Mitten hinein in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges schlug für Deutschland ein Ereignis, das für die Entwicklung der Musik von den allergrößten Folgen begleitet war. Heinrich Schütz (1585—1672), der bedeutendste deutsche Komponist des siebzehnten Jahrhunderts, führte 1627 auf Schloß Hartenfels bei Torgau die erste deutsche Oper auf. Er war es, der diese neue Kunst aus Italien mitgebracht hatte. In Venedig war er 1609—1612 Schüler des herrlichen Meisters Johannes Gabrieli gewesen. Nach seinem Tode kehrte Schütz nach Kassel zurück, in Venedig aber war Monteverdi, der große Ausbauer des Musikdramas in Italien, Gabriels Nachfolger geworden. Es wäre dies nicht möglich gewesen, wenn nicht in Venedig ein fortschrittlicher Geist geherrscht hätte. Von diesem Geist war auch Schütz berührt. Er hat sogar vielleicht das Textbuch der ersten Oper, oder die Erinnerung daran, nach Deutschland mitgebracht, jene berühmte „Dafne“, die Ottavio Rinuccini gedichtet und Peri komponiert hatte und die 1594 in Florenz zu privater Aufführung gebracht wurde. Auf welche Weise Schütz nun mit Opitz bekannt wurde, ist aus den bisher wissenschaftlich erschlossenen Lebensverhältnissen beider Männer nicht ersichtlich. Als die Frau von Schütz gestorben war, stimmte Opitz seine Leyer auf folgende Töne:

O du Orpheus unsrer Zeiten,
Den Thalia hat gelehrt,
Dessen Lied auf güldnen Saiten
Phöbus selbst mit Freuden hört.

Der Tod war am 6. September 1625 in sein Haus getreten. In obigem Gedichtsansatz nennt Opitz Schütz einen Schüler der Thalia. Diese aber war die Muse der Komödie und so mußte Opitz schon damals Kenntnis von Schützens dramatischen Plänen gehabt haben. Ob solche vorhanden waren, bleibt zunächst freilich eine noch immer offene Frage. Vielleicht war die Oper nur ein Auftrag des Kurfürsten Johann Georg. Zur Vermählung seiner ältesten Tochter Sophie Landgraf Georg von Hessen-Darmstadt waren große Festlichkeiten in Aussicht genommen. Es mußte reizen, die neue in Italien aufgekommene Kunst des Musikdramas auch im deutschen Vaterlande zu zeigen. Ohne Angabe der Quelle sagt Fürstenau (Zur Gesch. der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden I. S. 98):

„Johann Georg I., welcher mit dem Florentiner Hofe in freundschaftlicher Verbindung stand, ließ, gewiß auch auf den Betrieb seines Kapellmeisters Schütz, Gedicht und Musik aus Italien kommen und beauftragte den Dichter Martin Opiz, damals Sekretär des Burggrafen und Kammerpräsidenten Karl Hannibal zu Dohna, das Werk ins Deutsche zu übertragen und zu bearbeiten.“ Wie sich diese Dinge auch zugetragen haben mögen, am 1. April 1627 fand diese denkwürdige Aufführung der ersten Oper in deutscher Sprache statt. Nicht genug zu bedauern ist es, daß bei einem Brande des Schlosses das gesamte Notenmaterial vernichtet wurde. Von der Musik Schützens hat sich nichts erhalten. Wir können nur Vermutungen anstellen, die aber nicht Gegenstand der heutigen Untersuchung sein sollen. Das Textbuch aber ist uns im schönen Druck erhalten. Von dem Inhalt dieser Oper sei heute die Rede. Der schwulstige, aber mannigfach wissenswerte bringende Titel lautet:

Dafne.

Auff dess Durchlauchtigen, Hochgeborenen Fürsten und Herrn,
Herrn Georgen, Landgrafen zu Hessen, Grafen zu Cagenelnbogen,
Dieß, Ziegenhain und Nidda,
und

Der Durchlauchtigen, Hochgeborenen Fürstinn und Fräulein,
Fräulein Sophien Eleonoren Herzogin zu Sachsen Guelich Cleve und Bergen,
Landgräfinn in Thüringen, Markgräfinn zu Meissen,
Gräffin zu der Mark und Ravensburg, Fräulein zu Ravenstein

Beylager:

Durch Heinrich Schützen, Churfürstl. Sächs. Kapellmeistern
Musikalisch in den Schauplatz zu bringen,
Auf mehrentheils eigener erfindung geschrieben von
Martin Opiz.

In Verlegung David Müllers,
Buchführers in Breslau

1627.

Eine Widmung an das Brautpaar steht obenan. In ihr ist die Nutzenanwendung des gewählten Schauspiels zu lesen:

„Daß starke Liebesgift*), daß unsre hohe Sinnen
Die von dem Himmel sind, mit seiner Kraft gewinnen
Und, wann Vernunft erliegt, zu Boden reißen kann.

„Sieh', o du edles Paar, auf diesem Schauplatz an“. Die nächste Seite nennt die „Personen des Gedichtes“:

Ovidius: Vorredner. — Dafne — Apollo — Venus — Cupido. — Der erste Hirt. — Der andere Hirt. — Der dritte Hirt. — Chor der Hirten und Nymphen.

Der Vorredner Ovidius berichtet, daß er von den „Elysee-Feldern zu den Sterblichen kommt, um im Spiel zu zeigen:

In was für Not ein Kavalier
Und eine Dame sich kann bringen,
Die nicht nach der Liebe fragt
Und nur tut, was ihr behagt.

Nach diesem Vorspruch beginnt der erste Akt.

Die drei Hirten sind auf der Szene. Sie klagen sich gegenseitig die Plagen, die das „grimme Wundertier“ Gefild, Menschen und Lämmern

*) gift = gabe.

zufügt. Ein mit dem Nachhall des Echos ausgestatteter Klagegesang des ersten Hirten führt diese Gedanken weiter aus und kündigt die Ankunft Apollos an. Der Gott erlegt das giftige Schlangentier und fordert die Hirten auf, zur gewohnten Arbeit zurückzukehren. Der Chor der Hirten dankt dem Hilfe spendenden Gott und feiert seine Tat mit Tanz und Gesang.

Der andere Akt beginnt mit einer größeren Szene zwischen Cupido, Venus und Apollo. Venus ist in Liebespein, Cupido reizt mit lockeren Worten die Göttin. Da kommt Apollo, der den Liebesgott, den Knaben der Venus, fragt, was ihm Bogen und Pfeile frommen. Den Pythion habe er nicht erlegt. antwortet Cupido, aber er sei auch ein Gott wie Apollon. Venus fügt hinzu, daß dem kleinen Gotte alles untertan sei. Apollo spottet sein. Da fordert Venus Cupido zur Rache auf. Cupido ist ganz davon erfüllt:

„Ich habe weder Rast noch Ruhe,
Bis ich mich recht an ihm gerochen,
Und mit dem Bogen hier,
Den er verhöhnt zur Ungebühr,
Ihm seinen stolzen Mut gebrochen.
Gar gerne tue ich's nicht, daß ich soll von dir gehen;
Ich bleib' auch, wo mir's wird geschafft:
Doch Rache, die man an läßt stehen,
Verliert durch Säumung Kraft.“

Venus bestärkt den aufgebrachten Liebesgott und beendet eine längere Rede mit den Worten, die wohl für die Zuhörer bestimmt waren:

„Fühlt ihr gleich Lieb' angezund nicht,
So kann doch bald ein Stündlein kommen
Indem durch ihre Pein
Euch Mut und Herze wird benommen.
Alsdann wird Amors Macht
Euch nicht verborgen sein,
Die ihr jezend verlacht.“

Ein Chor der Hirten, der Amors Macht besingt, schließt den Akt.

Der dritte Akt bringt die Begegnung von Dafne und Apollon. Dafne berichtet, sie sei auf der Jagd:

Die Lust, so ich im Sinne führe,
Sind Berge, Büsch' und Tiere.
Den Raub, den ich zu kriegen meine,
Und der bei mir am meisten gilt,
Sind Genssen, Reh' und wilde Schweine.“

Apollo bittet sie, ihn als Jagdgenosß anzunehmen, denn schon ist er von dem goldenen Pfeil Amors getroffen. Sie will aber nichts von ihm wissen:

„Es darf sich nichts zu mir gesellen,
Als Pfeil und Bogen nur. Glück zu.“

Apollo beschwört sie, die seiner nicht achtet, zu verweilen. Der Chor beschließt abermals den Akt mit der philosophischen Betrachtung, wie der Liebe Not dem Mann die Kraft zerbricht.

Der vierte Akt läßt uns Cupido und Venus im Gespräch erblicken. Cupido frohlockt:

„Der Gott, so von der Himmelsbahn
Mit seiner Strahlen Kraft die ganze Welt durchscheint,
Hat meines Bogens Nach' empfunden,

Geht jezt und weint,
Ist krank von Liebeswunden.“

Der Hirtenchor ſchließt, daß nichts im Himmel und auf Erden der Liebe entgegen könne:

„Doch wann uns kömmt des Leibes teure War',
Der Augen Strahlen für,
Der weiße Hals, das goldgemengte Haar,
Der roten Lippen Zier,
So muß man inne werden,
Daß nichts ſich ihnen gleicht,
Und kein Ding ſei auf Erden,
Das nicht der Liebe weicht.

Der fünfte Akt iſt der handlungreichſte. Dafne iſt auf der Flucht vor Apollo. Um ſich vor ihm zu ſchützen, ruft ſie den Vater Peneus, den Flußgott, an:

„O Vater Peneus, nimm mich an,
Dein unbeflecktes Kind. O Vater, hilf doch mir,
Im Fall ein Fluß auch helfen kann.
Bedeck', o Erde mich; nimm zu dir meine Zier,
Verſchling ſie, oder laß ſich meinen Leib verkehren
In etwas, welches mich kann der Gewalt erwehren.“

Das Wunder geſchiehen. Harte Rinde umwächſt die weichen Glieder. Dafne wird in den Lorbeerbaum verwandelt, von nun an des Gottes heiliger Baum:

„Dieſe meine Pflanze hier
Soll begrüßt ſein für und für,
Soll in Kält' und Hitze ſtehen,
Vor dem Wetter frei und los:
Donner, Blitz und harter Schloß
Soll bei ihr vorüber gehen.

Die Regenten dieſer Welt,
Und ein unverzagter Held,
Der ſich ritterlich geſchlagen
Unter ſeiner Feinde Schar,
Soll um ſein ſieghaftes Haar
Dieſe friſchen Zweige tragen.

Herd' und Hirten ſollen dir
Laſſen deine grüne Zier:
Hier ſoll frei von andern Dingen
Nymph' und Göttin ihre Zeit
Luſtig und in Fröhlichkeit,
O du edler Baum, verbringen.“

Nymphen und Hirten umtanzen und beſingen den Wunderbaum. Der längere Chorgeſang ſchließt mit der Hoffnung, aus den Nöten des langandauernden fürchtbaren Krieges errettet zu werden:

„Wir ſehen ſchon, wie nach der Zeit,
Wenn Jupiter den harten Streit
Durch Deutschland noch wird ſtillen,
Wir ſehen, wie der Rauten Zier
Mit grüner Luſt wird für und für
Feld, Berg und Tal erfüllen.“

So sah der Text aus, der der ersten deutschen Oper zugrunde lag. Er ist ganz entlehnt dieser Anfang. Lange lag die deutsche Oper in diesen fremden Panzer eingeschnürt. Viel Zeit sollte vergehen, bis ein natürlicher, freier Strom durch die deutschen Fluren flutete. Auch Schüzens Musik wird des fremden Geistes voll gewesen sein, nur in den Chören mag sich seine große Kunst wohler gefühlt haben.

Die Aufgabe des reproduzierenden Künstlers vor dem musikalischen Kunstwerk.

Von Walther Bärjel.

Klipp und klar: Untergang der Seele in Rausch in der Erkenntnis, Erhebung des Geistes in Klarheit in der Gestaltung des Kunstwerkes zu sein — die Aufgabe des reproduzierenden Künstlers.

Aphorismen aber und aphoristische Definitionen liebt der Deutsche nur, wenn Kommentare deren Nichtswürdigkeit beweisen.

Also.

Das musikalische Kunstwerk wird damit, daß es in Schrift und Druck kommt, ein Schatten, weniger noch, ein unverständlich gespenstisches Gerippe. Die Vertreter des unsoliden Handwerks der Musik heißen den Knochenhaufen aufstehen und zum Schaudern unter der Menschheit spazieren gehen. Menschen aber gibt es, lebendige, denen aus den Hieroglyphen Leben voll und heiß zuschwillt: Künstler — von des Himmels Gnaden, wenn sie in Arbeit ewig neu sich die Sterne ihrer Geburt verdienen, wohlverstanden.

Denn: Von Kunstwerk zu Kunstwerk arbeitet der Künstler den Künstler. —

Da liegt der Notendruck. Aus dem unaufhaltsamen Wechsel drängt Leben auf, unmittelbare Seele, blutvolle Gebärden der Seele in unendlicher Mannigfaltigkeit.

Das Kunstwerk aber ist ein Organismus. Der unendlichen Kette seiner unendlich verschiedenen Glieder liegt das Gesetz der logischen Entwicklung, der inneren Abhängigkeit zugrunde. Motive schließen in ihm sich zu Sätzen, Sätze zu Teilen, Teile zum Ganzen zusammen (wie es zum Verzweifeln herrlich Kompositionslehren dozieren) Das Motiv ist ein Moment des Lebens; der Satz, der Teil, das Ganze sich entwickelndes Leben. Hier setzt die Tätigkeit des reproduzierenden Künstlers ein. Er begreift in jedem Kunstwerk das Gesetz der logischen Entwicklung, der inneren Abhängigkeit; die Schöpfung fließt vor ihm.

Das Kunstwerk aber ist charakteristisch eigenartiges Leben. In des geringsten musikalischen Momentes Leben glüht eine unnachahmlich eigene Seele. Sei es ein Kontrapunkt Bachs, sei es ein singender Gedanke Chopins: in der Offenbarung charakteristisch eigenartigen Lebens begegnet uns die eigentliche Seele der Musik. Der reproduzierende Künstler ist hier bemüht, die Eigenart der Tongebilde tief und rein zu erfühlen, die Seele der Musik voll in sich einzusaugen.

Das Kunstwerk aber ist das Produkt eines spezifischen Formprinzips — im Einzelnen und im Ganzen das Produkt nach dem spezifischen Gesetz der künstlerischen Form, das eigenstes Gesetz der Kunst ist, in keiner Sphäre menschlich geistiger Betätigung sonst angetroffen wird und die ureigene Wirkung der Kunst begründet. Das Gesetz ist Gott

des Kunstwerks und unbegreiflich wie Gott der Natur. Hier erst finden wir die eigentliche große Aufgabe des widerschaffenden Künstlers, die Arbeit des großen Künstlers. Das Kunstwerk wird von ihm entdeckt: Teile, die für die Erkenntnis in charakteristisch eigenartigem Leben nebeneinander lagen, vom Faden der Logik miteinander verknüpft, rauschen über dem logischen und inhaltlichen Sinn im ekstatischen Geist der Kunst auf. Ein Unbegreifliches der Form riß die Seele des Schöpfers in Entwicklungen, in eine Entwicklung zur Erhabenheit hin. Das Kunstwerk wird von ihm gestaltet: Es erährt als Ganzes Auferstehung zu seiner Vollnatur und Wahrheit, in der es Ton werdend allein Erlösung erhalten, Menschen in der Wurzel der Seele anfassen und erheben kann.

Die Aufgabe des reproduzierenden Künstlers klipp und klar: Untergang der Seele in Rauch in der Erkenntnis, Erhebung des Geistes in Klarheit in der Gestaltung des Kunstwerkes zu sein.

Vorbereitungen.

Zweites Festkonzert der Breslauer Messe.

Es ist gut, sich von Zeit zu Zeit daran zu erinnern, daß Mozart, der uns als die widerspruchsfreie Verkörperung der absoluten Schönheit in der Musik erscheint, von seinen Zeitgenossen ganz anders eingeschätzt wurde, so daß sich auch an diesem Beispiel die Relativität aller ästhetischen Urteile erweist. Man möchte behaupten, daß Mozarts Genialität gerade dadurch ins rechte Licht gesetzt wird, daß seine Offenbarungen durch die mitunter schroffe Abweisung, die sie erfuhren, sich nicht als marktgängige Durchschnittsware nach dem Allerweltsgeschmack des unterhaltungsbedürftigen Publikums — soweit man im 18. Jahrhundert überhaupt von „Publikum“ sprechen kann — darstellen, sondern durch Hinausdrängen über die von splitterrichtenden Theoretikern gezogenen Grenzen des Ausdrucks den Keim der Unsterblichkeit an sich tragen. Uns mutet es heutigentags absurd an, wenn ein Mann wie Hans Georg Nägeli (1773—1836), der verdienstvolle Wiedererwecker des Männergesanges in der Schweiz in seinen „Vorlesungen über Musik“ Mozart einen „unreinen Instrumentalkomponisten“ nennt, der die Cantabilität mit dem freien instrumentalischen Ideenpiel auf tausendfache bunte Art vermengte und vermischte, vermöge seiner Empfindungsgabe, seines Ideenreichtums eine ungeheure Fermentation in das ganze Kunstgebiet hineinbrachte, dadurch vielleicht mehr mißbildend als bildend, aber mächtig aufregend wirkte.“ Gerade diese Gärung durch Einführung der „Cantabilität“, des „singenden Allegros“ stellt sich der Haydnischen Symphoniesprache gegenüber als ein entwicklungsgeichtlich bedeutungsvolles Novum dar, das Richard Wagner in seinem „Kunstwerk der Zukunft“ treffend charakterisiert: „Er hauchte seinen Instrumenten den sehnuchtsvollen Atem der menschlichen Stimme ein, der sein Genius mit weit vorwaltender Liebe sich zuneigte. Den unversiegbaren Strom reicher Harmonie leitete er in das Herz der Melodie, gleichsam in rastloser Sorge, ihr, der nur von Instrumenten vorgetragenem, ersatzweise die Gefühlsstiefe und Inbrunst zu geben, wie sie der natürlichen menschlichen Stimme als unerschöpflicher Quell des Ausdrucks im Innersten des Herzens zugrunde liegt. Während Mozart in seiner Symphonie alles, was von der Befriedigung dieses eigentümlichsten Dranges oblag, mehr oder weniger, nach herkömmlicher und in ihm selbst stabil werdender Annahme, mit ungemein geschicktem kontrapunktischem Verfahren, gewissermaßen nur abfertigte, erhob er so die Gesangsausdrucksfähigkeit des Instrumentalen zu der Höhe, daß dieses nicht allein Heiterkeit, stilles, inniges Behagen, wie bei Haydn, sondern die ganze Tiefe unendlicher Herzenssehnsucht in sich zu fassen vermochte.“

Das landläufige Urteil über Mozart als Symphoniker gründet sich zumeist auf die Kenntnis der drei hervorragenden Werke dieser Gattung, der Es-Dur, G-Moll und C-Dur-Symphonie, unter Außerachtlassung des künstlerischen Reifeprozesses, wie er sich etappenweise von den ersten Jugenderfahrungen im Stil der italienischen Theater-Symphonie über die Pariser Symphonie mit deutlich spürbarer Beeinflussung durch die Manier der Mannheimer Schule bis zu den vollgültigen Repräsentanten der Form aus der Wiener Zeit vollzieht. Unter diesen wiederum ist es die in unmittelbarer Aufeinanderfolge im Sommer des Jahres 1788 entstandene Trias, die den Gipfel der Entwicklung abgibt. Man muß sich die starke Gegenfälligkeit dieser zeitlich so eng zu einander gehörigen Werke lebhaft vor Augen

führen, um die Universalität Mozarts ganz begreifen zu können. Dicht neben die ganz in Wohlklang getauchte Es-Dur-Symphonie stellt sich die elegische, im Finale schmerzlich mild bewegte G-Moll-Symphonie, um wiederum der majestätischen, würdevoll feierlichen C-Dur-(Jupiter)-Symphonie Raum zu geben. Klassisches Ebenmaß der Form verbindet sich hier harmonisch mit dem Adel der Schönheit der Ideen, die den Umkreis gegensätzlicher Empfindungsweise von prunkvoller Festlichkeit, sinniger Gemütsiefe, stolzer Kraft und sorgloser Heiterkeit umschreibt. Die ruhige, friedvolle Schönheit, die das Andante widerspiegelt, wird nicht durch die leidenschaftlichen Aufwallungen und Kämpfe getrübt, die nur den kontrastierenden Hintergrund für das in mildem Schimmer leuchtende Gemälde abgeben. Die beschauliche Heiterkeit des Menuetts, mit dem an Haydn gemahnenden Trio knüpft wieder an die Stimmung des ersten Satzes an. Der fugierte Schlußsatz hat von jeher die Bewunderung aller Gebildeten erregt. Das Wunderbare an diesem Meisterwerk der kontrapunktischen Kunst besteht aber gerade darin, daß das tolle Spiel, das mit unerhörter Leichtigkeit drei Themen übereinander türmt, sich in Engführungen und Umkehrungen gefällt, immer nur Spiel bleibt und niemals den Schein gekünstelter Gelehrsamkeit annimmt.

„Im Tale blüht der Frühling auf.“ Diese Schlußzeile eines melancholischen Gedichtes von Ad. Böttger regte Schumann zum Entwurf seiner B-Dur-Symphonie an, der in der unglaublich kurzen Zeit von vier Tagen fertiggestellt war. Ihm half nicht nur der erwachende Lenz in der Natur, sondern auch die hellen Frühlingstage seines eigenen Herzens. Die poetische Vorstellung begleitete sein Schaffen und sollte auch äußerlich sichtbar werden durch Ueberschriften zu den einzelnen Sätzen — „Frühlingsbeginn“, „Abend“, „Trobe Spielen“ und „Voller Frühling“, — die aber späterhin wegblichen. Doch der Grundgedanke blieb bestehen und Schumann gab ihm Ausdruck in einem Brief an Wilhelm Taubert, dem er schrieb: „Könnten Sie Ihrem Orchester beim Spiel etwas Frühlingssehnsucht einweihen; die hatte ich hauptsächlich dabei, als ich sie schrieb im Februar 1841. Gleich den ersten Trompeteneinsatz möcht' ich, daß er wie aus der Höhe klinge, wie ein Ruf zum Erwachen — in das Folgende der Einleitung könnte ich dann hineinlegen, wie es überall zu grüneln anfängt, wohl gar ein Schmetterling aufsteigt und im Allegro, wie nach und nach alles zusammen kommt, was zum Frühling etwa gehört.“

Es ist nicht schwer, das Bild des Frühlings in der Symphonie wiederzufinden. Dem Heroldsruf der hell schmetternden Trompeten und Hörner folgen grollende Bassfiguren und massige Schläge des vollen Orchesters. Die Gruppen der Holzbläser werfen sich das rhythmisch prägnante Motiv zu. Der lichte Flötenklang ruft ein geheimnisvolles Wogen der Streicher wach, daß sich immer mehr belebt und rauschend höher steigt, bis das Orchester das Hauptthema, freudig in die grünende Welt hinausjauchzt. Im anmutigen Gegensatz dazu steht das Seitenthema, eine ausgepönnene Gesangsmelodie, sondern eine Folge von feuerreichen Ausrufen. In der Durchführung schirmt das geschäftig hastende Treiben noch höher. Ausgiebig werden die Motive verarbeitet. Eine reiche, ausgedehnte Rode bringt nach einer frommen Weise mit dem echt Schumannischen rhythmischen Verschiebungen den jubelnden Abschluß. — Voll sinnender Verträumtheit hebt das Larghetto an. Leidenschaftliche Steigerung zeigt das Seitenthema, das der Wiederholung des Hauptthemas durch die Celli vorausgeht. Eigenartig ist der Schluß, der den folgenden Satz, das Scherzo vorausahnen läßt durch die würdevolle Stimme der Posaunen. Ohne Pause stürzt das Scherzo mit seinem gedungenen Thema, von synkopierten Rhythmen begleitet herein. Zwei Trios unterbrechen die ursprünglich düstere Stimmung, die sich schon im Nachsatz zu einer munteren Walzermelodie auflöst, das erste mit dem schmeichlerischen Zwiegespräch zwischen Streichern und Bläsern, das zweite mit der hüpfenden Lustigkeit des an spielerischen Verschlingungen sich erfreuten Motivs. — Geschwätzig grazios tummelt sich das vergnügliche Thema des Finales. Mit fröhlichem Getöse trappeln Oboen und Fagotte herbei, heftig weisen die Streiche sie zurück, doch schält sich aus diesem Motiv ein neues, gefangsvolles Thema heraus, das mit den vorangegangenen die Grundlage dieses Satzes abgibt, der wie ein jauchzender Frühlingssturm zu Ende geht.

Dr. Georg Jensch.

Drittes Festkonzert.

Wagnerkonzerte sind so ungeheuer populär, daß man Gefahr läuft, sich lächerlich zu machen, wenn man noch etwas zu ihrer Deutung sagen wollte. Das dritte Festkonzert unterscheidet sich nur vorteilhaft von solchen Wagnerabenden mit potpourriartigem Programm dadurch, daß es nicht willkürlich herausgerissene Fragmente oder „Transkriptionen“ oder „Paraphrasen“ u. dgl. m., sondern vielmehr eine fast lückenlose Uebersicht über die Duvertüren bzw. Vorspiele des Bayreuther Meisters bringt. Richard Wagner, der Theoretiker, hat sich ja auch mit dem Problem der Duvertüre eingehend befaßt, und so erscheint es einigermaßen reizvoll nachzuprüfen, inwieweit der schaffende Künstler den Forderungen des theoretisierenden Künstlers nachkommt. Nach Richard Wagners 1841 geäußerten Ansicht

besteht die Aufgabe der Ouvertüre darin, „daß mit den eigentlichen Mitteln der selbständigen Musik die charakteristische Idee des Dramas wiedergegeben und zu einem Abschluß geführt würde, welcher der Lösung der Aufgabe des szenischen Spiels vorahnungsvoll entspräche.“ Inwieweit nun Wagner seinem theoretisch abgesteckten Ziel nachgekommen ist, lehrt ein flüchtiger Blick auf seine Ouvertüren vom Rienzi bis zum Parsivalvorspiel. Es spielt sich da eine Entwicklung im Großen ab, wie sie Beethoven in einem einzigen Falle durchmacht. Das Kapitel der Leonorenouvertüren zeigt das zähe Ringen um die Bewältigung eines Problems, dessen Pole durch die Fidelioouvertüre, die rein musikalische Einleitung zur Oper, und durch die dritte Leonorenouvertüre, dieses Drama in Tönen, diese symphonische Dichtung markiert werden. Die Rienziouvertüre, in der Sonatenform gearbeitet, ist ein effektvolles Orchesterstück. Eine Reihe musikalischer Gedanken aus der Oper treten nacheinander auf: nach dem bedeutungsvollen Trompetenton die Melodie von Rienzis Gebet, ein in der Oper selbst nicht weiter verwendetes Motiv voll kühner Tatkraft, ferner Gedanken aus dem ersten und zweiten Finale sowie der Schlachthymnus: „Santo spirito cavaliere.“ In der Tannhäuserouvertüre sind es die beiden Grundgedanken der Oper, Gottergebung und Sinnenlust, die zur Durchführung gelangen; doch nicht dergestalt, daß sie in Konflikt miteinander geraten, unvermittelt löst die Schilderung der Sinnenlust den Pilgerchor ab, und dieser naht dem nach Erlösung dürstenden Büsser rein und unbeflekt, „gleich als ob das Heilige zu erhaben wäre, um sich mit dem Weltlichen vermischen zu können.“

Ueber die Bedeutung des Lohengrinvorspiels spricht sich Wagner dahin aus, daß der Tondichter sich die „wunderwirkende Daniederkunft des Grals im Geleite der Engelschar, seine Liebergabe an hochbeglückte Menschen“ auswählte. Die bekannte, programmatische Erläuterung, die Wagner von dem Lohengrinvorspiel entwirft, engt nun die musikalische Form keineswegs ein, wiewohl Wagner hier den Boden der von ihm selbst festgelegten Ouvertüre verläßt.

In ganz gleichen Verhältnissen baut sich das Tristanvorspiel auf. Im Lohengrin die Befeligung der ganzen Menschheit durch das Heiligtum, in „Tristan“ die Berausung eines von Sehnsucht durchglühten Paars. „Von der schüchternsten Klage des unstillbaren Verlangens, vom zartesten Erbeben bis zum furchtbarsten Ausbruch des Bekenntnisses hoffnungsloser Liebe durchschreitet die Empfindung alle Phasen des sieglosen Kampfes gegen die innere Glut, bis sie, ohnmächtig in sich zurücksinkend, wie im Tode zu verlöschen scheint. Doch was das Schicksal für das Leben trennte, lebt nun verklärt im Tode auf; die Pforte der Vereinigung ist geöffnet. Ueber Tristans Leiche gewahrt die sterbende Isolde die seligste Erfüllung des glühenden Sehnsens, ewige Vereinigung in ungemeffenen Räumen, ohne Schranken, ohne Banden, unzertrennbar!“

Was Richard Wagner mit dem Meistersingervorspiel hat ausdrücken wollen, gibt er in seiner programmatischen Erläuterung fund:

„Die Meisterfinger ziehen in festlichem Gepränge vor dem Volke in Nürnberg auf. . . . Mitten aus dem Volke vernehmen wir aber den Seufzer der Liebe: er gilt dem schönen Töchterlein eines der Meister, das . . . bang und sehnüchtig seine Blicke nach dem Geliebten ausendet. . . . seine Blicke, seine Stimme raunen der Ersehnten das alte Liebeslied der ewig neuen Jugend zu. — Eifrige Lehrbuben der Meister fahren mit kindischer Gelehrtsuerei dazwischen und stören die Herzensergießung; es entsteht Gedränge und Gewirr. Da springt Hans Sachs, der den Liebesgesang sinnig vernommen hat, dazwischen, erfährt hilfreich den Sänger, und zwischen sich und der Geliebten gibt er ihm seinen Platz an der Spitze des Festzuges der Meister; laut begrüßt sie das Volk; — das Liebeslied tönt zu den Meisterweisen: Pedanterie und Poesie sind versöhnt. „Heil Hans Sachs!“ erschallt es mächtig.

Dr. Gg. Jenisch.

Ellen Andersson.

Klavierabend den 3. Mai 1920.

Zwischen Schumann und Liszt stehen an Stelle von Chopin P. E. Lange-Müller mit „Leise Melodien“, denen in melodischer und harmonischer Beziehung Feinsinnigkeit nachgerühmt wird (schon möglich; denn da es in Deutschland ungeheuer viel Schönes gibt, von dem niemand nichts weiß, wie leicht kann eine Dänemusik Vorzüge haben), weiter Louis Glaz mit einer Phantasie, die deswegen, weil sie noch Manuskript ist, auf Ehre nicht schlecht zu sein braucht (Glaz ist ein ernster Komponist voll künstlerischen Idealen und von starker Eigenart, ein Könnler auf allen Gebieten der Komposition) und der höchst liebenswerte Klavierkomponist Walter Niemann mit einer Suite K-Moll, die Stimmungen von Jens Peter Jacobsen musikalisch nachdichtet. Niemanns feinempfundene Musik trägt als Unterton die Sehnsucht nach Norden, Träume von Norden. Sie glüht, verzehrt sich in eigener, schillernder Harmonik; und ist wahrhaft Kunst. (Auch ein kleines Klavierstück kann heilig sein.) — Am Anfang des Programms steht die F-Moll-Sonate Schumanns. Das kritische Lied über sie ist alt und immer dasselbe langweilige: Sie sei keine Sonate,

weil sie keine Sonate sei; weil nämlich erstes und zweites Thema, obwohl gegensätzlich gebildet, sich nicht gegenseitig komplettieren und aus ihnen die Idee der Sonate als eine dramatisch vorwärtsgetriebene einheitliche Entwicklung nicht erfüllt werde — das Lied, das auch vor Schubert und Chopin abgedreht wird. Steht also nicht jedermann das Recht zu Gesehterem zu? Der lebendigen Musikalität zuliebe vergeße man die Sonate über der Sonate. Ich kenne nichts Süßeres auf der Welt als diese Aria, die den 2. Satz vorstellt, als den Mittelsatz der Einleitung und den A-Dur-Seitensatz des Scherzo — „... in dämmernden Lauben verwildern, Palästen im Mondenschein ...“. Ich kenne keinen festlicheren Glanz als ihn alles andere trägt, kein üppigeres Auftrauchen aller Lebensquellen; Momente, jugendfestlich schöne, reihen sich an Momente. Es hat Anfang und Ende und alles ein Taumeln von Lust zu Lust — ist das nicht eine „Form“? Form über der Form, der Vernunft nicht gänzlich entrückt? Gänzlich entrückte Kunst? Was denn Sonate! Daß Schumann späterhin den Ueberschwang seiner Phantasie in akademische Gemessenheit hineingemäßigt, das schafft die zur ekstatischen Schönheit mißglückten ersten Klavierwerke nicht aus der Welt.

Unter Nr. 5 des Programms stehen Fr. Bizzt, Liebestraum Nr. 2. — Au lac de Wallenstadt und Polonaise E-Dur. Romantik, nichts als Romantik. Also nicht Liebestraum Nr. 3: „O lieb so lang du lieben kannst usw., sondern noch liebesträumender: „Gestorben war ich vor Liebeswonn, begraben lag ich in ihren Armen, erwecket ward ich von ihren Küssen, den Himmel sah ich in ihren Augen.“ Ist Nr. 3 der populärere Traum, weil er eine klar gezeichnete, sich nicht in Einzelempfindungen verlierende originell-kraftige Melodie besitzt, so Nr. 2 der innerlich reichere und wenigstens für mein Empfinden der schönere. Aber das ist wirklich Geschmacksache, obschon mit dem Begriff der Geschmacksache ein übler Unfug getrieben wird. „Au lac de Wallenstadt“ ist ein zauberisches Stimmungsbild. Ich behaupte, daß dieser See in Wirklichkeit blau ist; oder Bizzt hat ihn schöner komponiert als er ist. Die Polonaise Nr. 2 in E-Dur zum Schluß ist der hinreißende, enthusiastisierende Bizzt, ist in ihren Hauptthemen von unnachahmlicher, Chopin'scher Grandezza. Und wenn auch Bizzt hier Virtuosenfinger in die Tasten jagt, so geschieht es doch nicht, um das Gehör zur Todsünde an der Musik zu verführen, sondern um Freude und Größe in Glanz und Pomp Ausdruck zu geben. Auch dies ist Erleben unserer Erde. Es gibt Schumanianer, Brahmsianer und andere . . . , die in ihrem einem Gotte außer sich selbst nichts kennen. Es lebe der Polytheismus; es lebe der normale Mensch.

W. Pörfel.

Nachbesprechungen.

Klingler-Abende.

Am 19. und 21. April gab das vortreffliche Klingler-Quartett — Prof. Karl Klingler (1. Violine), Richard Heber (2. Violine), Fridolin Klingler (Bratsche), Max Baldner (Violoncello) — seine beiden letzten Konzerte in dieser nun zu Ende gehenden Spielzeit. Beide Male war der Kammermusiksaal bis auf den letzten Platz besetzt, und es ist wohl kaum nötig zu sagen, daß das vollendete Zusammenspiel der vier Künstler und die Leidenschaftlichkeit ihres Vortrages Stürme des Beifalls entfeßelte. In der schwungvollen Darstellung der Werke der Quartettliteratur stehen sie wohl mit an erster Stelle. Sie erinnern hier an das Quartett der „Böhmen“, die vor zwanzig Jahren auf ihren weiten Konzertreisen durch das temperamentvolle Erlaßen des in den Quartetten gebannten Musikgeistes berechtigtes Aufsehen machten. Auch im Klingler-Quartett ist dieses Schöpfen aus dem Großen die Bedeutung des Zusammenspiels der vier Künstler, die nicht nur im gegenseitigen Unterordnen Meister sind, sondern auch als vorzügliche Solisten ihren Mann stellen. Licht und Schatten stellen sie nicht streng und schroff einander gegenüber. Sie vermitteln hier, indem sie ein pp oder in ppp nur den allerersten Fällen zur Anwendung bringen. In solchen Augenblicken

5. Mai.

Kammermusikabend der
Kammermusik-Bläservereinigung
der Staatsoper Berlin.

Herren:

H. de Vries
W. Conrad
G. Boettcher

G. Schreiber
L. Scheiwein
M. Saal

Konzertdirektion Wolff

6. Mai.

Groteske Tänze
und Karikaturen

Valeska Gert.

Münchener Neueste Nachrichten (Hochstetten)
schreibt:

... Das ist Einfall, Ausdruck, Witz, Rasse,
ist frech, entzückend frech, eben grotesk.

läßt sich größere Feinheit denken, auch in Beobachtung allerschärfster rhythmischer Genauigkeit ist subtilere Präzision erreichbar. Bewußt oder unbewußt legen sie das Schwergewicht ihrer Darstellung auf großzügige Wiedergabe und auf tiefgründende Leidenschaftlichkeit. Das Programm vom 19. April brachte Schuberts Streichquartett in g-Dur, op. 161 und Beethovens großes B-Dur-Quartett op. 130 mit der Fuge als Schlußsatz, den Beethoven später als op. 133 selbständig in richtiger Erkenntnis dessen veröffentlichte, daß er den übrigen Sätzen des langen Quartettes nicht zum Vorteil gereiche. Die Aufführung dieser Schlußfuge wird stets ein Experiment sein. Der letzte Abend brachte Mendelssohn's i-Moll-Quartett op. 80, das in seiner Klangweichheit und Klangschönheit sehr ansprach. Das Herrlichste aber war die Darbietung von Beethovens Harfenquartett (es-Dur, op. 74), dessen Abagio mit gebetartiger Inbrunst und Stärke wirkte. Die Höhe des Abends war damit erreicht. Das beschließende a-Dur-Quartett von Schumann (op. 41, Nr. 3) war ein Wunder romantischen Klangzaubers. Es war so recht angetan, um die starken Farben noch einmal in hellsten Bichte aufleuchten zu lassen. Aus dem Musikleben Breslaus sind die Klingler nicht wegzudenken.

Dr. Fr. Brelinger.

	Robert Kothe.	
--	----------------------	--

20. April 1920.

Ein Abend zur Laute kann nicht ausschließlich vom rein musikalischen Standpunkt aus angesehen werden. Sein musikalischer Wert ist allein von den dargebotenen Liedern als solchen zu postulieren, die zur Laute reine Volkslieder sind oder als Kunstzerzeugnisse sich um das Wesen des Volksliedes bemühen. Näher zugeesehen ist schon das volkstümliche Lied, insofern es ganz und gar eine spezifische Wirkung auf das Gemüt und darin erste und endliche Wirkung überhaupt ist, nichts rein Musikalisches; denn die Wirkungen der Kunst als vorwiegend geistige könnten auch hier nur über dem Gemüt, also über dem Volkstümlichen aufkommen, womit das Volkstümliche eben aufgehoben würde. Wohl zeigt sich das Volkslied als eine Bildung, die ewige Normen der Kunst einhält; das Wesentliche aber ist der Volksliedcharakter. Es verdirbt, wenn es als Kunst, als Musik gedacht wird, obschon es Kunst, Musik ist. Ein Abend zur Laute muß daher in erster Linie als Erleben des Gemüts, als das spezifische Erleben des Volksliedes und Volksliedartigen und als dessen Ausdruck angesehen und bewertet werden.

Man stelle sich vor: Ein Sänger im Frack hätte sich aufgejzelt und ein wundervolles bel-canto-Organ jenes erste Lied „Wohin wir gehen, wir wissen es nicht“ zur Laute gesungen! Kothe spricht sein Singen. Es kommt ja nicht so sehr auf die Musik an als vielmehr auf die verschiedenen Ergebnisse der Herzen, die sich im Wort, dem der Ton ungekünstelt wie eine Selbstverständlichkeit verbunden, mitteilen. Er singt = spricht die sanften Dinge unnachahmlich herrlich „dilettantisch“, so in der Seele weltenrückt; das Auge träumt, das Antlitz über alles Umherum hinweg, hinaus — das ist Ausdruck edelster Einfachheit und Unschuld des Herzens, sichtbar gewordene reine Natur. Reinheit, Natur ist auch die zärtliche Ausgelassenheit in seinen Scherz- und Spottliedern. Als echter, fühlend-wissender Künstler hält er in ihnen mit starken mimischen Mitteln zurück. Eine einzige treffende urkomische Geste aber, auch diese wieder in sich so knapp als möglich bemessen, macht das ganze Lied zur schönen Wirklichkeit. —

Ein Wort für Wandervögel und andere Lautenfänger und -fängerinnen: Singt, wie Euch der Schnalld hold gewachsen, Verehrteste; künstelt nicht, sondern verliebt Euch ehrlich in jedes Lied. Daß sich dann alles mit zwei, drei Akkorden begleiten läßt, das ist schon wahr.

W. Börfel.

	Liederabend Onegin.	
--	----------------------------	--

Die großen Erwartungen, die man von dem Liederabend von Sigrid H. Onegin hegte, befriedigte die Sängerin in hohem Maße. Der große Saal des Konzerthauses war in beängstigender Weise gefüllt, die Zuhörer gingen mit der Künstlerin mit, die wie im lebendigen Schaffen aus höchst persönlichem Empfinden heraus ein Stück ihres Wesens hergab und in ihre Seele hinein schauen ließ. So wurde dieser Abend im bewußten Geben und im unbewußten Empfangen für beide Teile zu einem Erlebnis. Für die Künstlerin, weil sie sich verstanden sah, für die Zuhörer, weil sie Zeuge wurden dieses tief innerlichen Gestaltens. In drei Gruppen sang sie, wie schon in der Vorbesprechung gesagt war, nur Lieder von Brahms, in der Hauptsache die schon so oft gehörten. Und doch wirkten sie neu. Oder besser: diese bekannten Gefänge leuchteten wie in neuem Bichte auf. Die schwer-ernsten Gefänge: „Muß es eine Trennung geben“, „Alte Liebe“, „Ein Wanderer“, „Wehe, so willst du mich wieder“, „Nicht mehr zu dir zu gehen“, „Immer leiser wird mein Schlummer“, „Sapphische Ode“. Von ewiger Liebe, die wie ein Stück eigenen Lebens die ganze große Liederreihe durchzogen, nahmen die gebannten Zuhörer in stiller Ergriffenheit

entgegen, aus der sie Vieder wie „Nachtigallenschwingen“, „Sonntag“, „Salome“, „Minnacht“, „Willst du, daß ich geh“, „Ruhe Süßliebchen“, „Das Mädchen spricht“ zu hell auflodernder Freude erlöst wurden. Über die herrliche, einzig schöne Stimme, über die Fülle und den unfagbaren Vollklang derselben, über die Vollendung der Gesangstechnik braucht ebenso wenig ein Wort gesagt zu werden, wie über die Vornehmheit des Empfindens und die Leidenschaftlichkeit des Vortrages. Dem nicht zur Ruhe kommenden Beifall dankte sie mit mehreren Zugaben. Am Klavier saß Fritz Lindemann, der vieles ganz wundervoll begleitete. Sein Mitgestalten ging immer mit dem Geiste der Sängerin, aber in einzelnen Liedern („Wehe, so willst du mich wieder“, „Willst du, daß ich geh“, „Meine Liebe ist grün“) war die pianistische Untermalung doch zu genialisch-willkürlich geraten, was man gerade bei den Liedern von Brahms nicht als zulässig halten kann. Aber unstreitig war auch seine Kunst am Erfolge beteiligt.

Dr. Fr. Bresinger.

Mitteilungen der Redaktion.

Musikbeilagen.

Vom 1. Juli d. J. ab geben wir in Abständen von $\frac{1}{4}$ Jahr Kompositionen schlesischer Komponisten der Vergangenheit und Gegenwart als Musikbeilagen zu unserer Zeitschrift heraus, welche an Abonnenten kostenlos abgegeben werden.

Das nächste Heft

erscheint als „Prüwer-Heft“ zu dessen 25-jährigem Dirigentenjubiläum am hiesigen Stadttheater nicht am Donnerstag nächster Woche, sondern schon am Dienstag, den 3. Mai. Redaktionsluß für dieses Heft: Freitag, den 28. April, nachm. 3 Uhr.

Bücher-, Musikalien- und Zeitschriftenschau.

Gesang mit Klavier- oder Instrumentalbegleitung.

Wenner, C. Heil den Gefallenen „Selig, die gefallen für das Vaterland“. Dichtung von M. Greif. Für Chorgesang mit Begleitung des Harmoniums (Orgel oder Klavier). Ausgabe A: Für vierstimmigen, gemischten Chor. Ausgabe B: Für dreistimmigen Frauen- oder Kinderchor. Pr. Harmoniumpart. 80 Pf., jede Chorstimme 15 Pf.

Beethoven, L. van. Totenklage „Nach tritt der Tod den Menschen an“. Für gemischten Chor oder Kinderchor mit drei Violinen, Cello, Orgel (Harmonium) und Klavier ges. von Fr. Wagner. Pr. Part. 1,20 M., jede Chorst. 15 Pf., Harmoniumst. 1,— M., jede Streicherstimme 30 Pf.

Händel, G. F. Halleluja aus dem Messias. Für gemischten Schulchor mit Begl. von Klavier und (nach Belieben) drei Violinen, Cello und Harmonium oder Orgel bearbeitet von W. Herrmann. Pr. Partitur zogl. Klavierstimme 3,— M., Harmoniumst. 75 Pf., jede Streicherstimme 30 Pf., jede Chorstimme 15 Pf.

Kühnhold, C. Trostlied „Es ist kein Weh auf Erden so heiß“, Gedicht von C. Altmann. Für eine Singstimme mit Orgel (Harmonium) oder Klavierbegl. mit beliebig hinzutretendem gemischten Chor oder Frauenchor. Pr. Klavierpartitur 1,50 M., Chorstimme 15 Pf.

Paul Graener, op. 16. Fünf Lieder im Volkston für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.

Nr. 1. Begegnung	Preis Mk. 1,20
„ 2. Verschnittener Weg	„ „ 0,80
„ 3. Drei Reiter am Tore	„ „ 1,20
„ 4. Schlachtgesang	„ „ 1,20
„ 5. Maria auf der Wiese	„ „ 1,20

Verlag: C. Eulenburg, Leipzig.

Empfehlenswerte Kompositionen mit vorzüglicher Behandlung der Melodie und ansprechender Begleitung. G.

Ernst Smigelski, op. 13. Und es rauscht nur und weht. Gedicht aus „Zwei Menschen“ von R. Dehmel. Duett für Sopran und Bariton. Preis Mk. 1,50.

Ernst Smigelski, op. 14. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung.

Nr. 1. Leif' die Seelen sich berühren (L. Lange),

Nr. 2. Ueber verfallenen Grabern. (D. Suchland) Preis Mark 1,80.

Verlag: C. Eulenburg, Leipzig.

Chor a cappella.

Herrmann, Willy. op. 112, Psalm 66. Jauchzet Gott, alle Lande! Für Doppelchor (achtstimmig) komponiert. Pr. Partitur 2,— M., jede Chorstimme 50 Pf.

Schred, Gustav. op. 49. Vier geistliche Lieder für gemischten Chor. Nr. 1. Aufschwung „Die Nacht versant“ (Maria Sauer). Nr. 2. Weine nicht! „Zu Naim vor dem Tore“ (Freitag). Nr. 3. Stille Gedanken. „Das Menschenherz ist ein vom Himmel herab-gesunkener Stein“ (J. Samuel). Nr. 4. Laß mich stille sein (Marie Sauer). Pr. jede Partitur 40 Pf., jede Chorstimme 20 Pf.

Pfannschmidt, Heinrich. op. 46. Zwei Glockenlieder, gedichtet von Renate Pfannschmidt-Beutner. 1. Der Glocken Heimkehr „Aus heiligem Haus in den Sturm hinaus“. 2. Glockenweihe „Schwinge und klinge in heiligen Tönen“, für gemischten Chor. Preis Partitur 1,50 M., jede Chorstimme zu Nr. 1 und 2 je 20 Pf.

Grunmach, Ulrich. op. 4. Drei geistliche Gesänge für gemischten Chor. Nr. 1. Der du, Herr Jesu ‚Ruh‘ und Rast in deinem Grab gehalten hast (G. Werner). Nr. 2. O Jesu Christ, wir warten dein (Erasmus Alberus). Nr. 3. Wenn unser Lauf vollendet ist (E. Liebig).

Orgel.

Mertel, Gustav. op. 49. Pastorale für Orgel. Pr. 2,50 M.

Wagner, Rich. Gratzklänge aus „Parisfal“ und „Vohengrin“, zusammengestellt von G. Hecht für Orgel oder Harmonium. Pr. 1,— M.

Hecht, Gustav. op. 62. Vorspiel zu einer Weihnachtsfeier für Orgel unter Anlehnung an beliebte Melodien. Pr. 2,— M.

Hecht, Gustav. op. 65. Zwei Festvorspiele. 1. Großer Gott, wir loben dich. 2. Wir treten zum Beten, für Orgel geschrieben. Preis 1 M.

Zeitschriftenschau.

Signale für die musikalische Welt. 7. April 1920. Prof. Walter Peget: Rückkehr zu deutscher Musik. Aus Berlin. Konzerte. Kleinere Mitteilungen von hier und dort. Anzeigen.

Allgemeine Musikzeitung. 16. April 1920. Dr. H. Lewy: Zur wirtschaftlichen Lage der konzertierenden Künstler. R. Schwarz: Die sterbende Tonübung. Dr. Frunzer: Buchs Liebeslied. 50. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Musikbriefe. Aus den Berliner Konzertsälen. Vom Musikalienmarkt. Kleine Mitteilungen. Theater und Oper. Konzert-Nachrichten. Personal-Nachrichten. Aus Künstlerkreisen.

Zeitschrift für Musik. 2. Märzheft 1920. Kurt Bendorff: Gedichte. Dr. Max Unger: Ignaz Moscheles. Dr. P. Bülow: Das Kunstwerk Richard Wagners in der Auffassung Friedrich Schenkers. Herrmann: Die grüne Brille. Das Ludwiger Kanzoneale. Aufruf zur Errichtung eines Grabdenkmals für H. Niemann. Reichmann: Wie eine Notensette entsteht. Ein Faust-Thema. Der Fremde von Hugo Kaun. Preisrätzel. Musikbriefe. Aus dem Leipziger Musikleben. Rundschau. Neuerscheinungen. Kreuz und Quer. Notizen.

Walther Pörsel

Pianist

Begleitung

Unterricht

Breslau 23, Goethestraße 116.

Dr. Georg Voigt

Oratorientenor

Leipzig, Windscheidstr. 37. T. 10978.

Schluß der Redaktion: Dienstag 8 Uhr vormittag.

Druck der Buchdruckerei der Schlesischen Volkszeitung, Breslau I.