

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. G u l b a, für Besprechungen: Walther Pörsel.

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

Nachdruck sämtlicher Artikel verboten.

Inhalt:

1. An Julius Prüwer von Max v. Schillings.
2. „Julius Prüwer“ von Dr. Georg Jensch.
3. „Zur Aufführung der II. Sinfonie von Gustav Mahler“ von Fritz Müller-Prem.
4. Vorbesprechung:
Klavierabend Conrad Ansförge.
5. Nachbesprechungen:
 - a) Trio-Vereinigung Mayer-Mahr;
 - b) Konzert des Gesangsvereins Breslauer Lehrer;
 - c) Gewandhaus-Quartett;
 - d) Liederabend Heinrich Schlusnus.
6. Mitteilungen der Redaktion.
7. Bücher-, Musikalien- und Zeitschriftenchau.

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“.

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.



Ein Vierteljahrhundert hat Julius Prüwer Breslau's Oper in aufbauender und erhaltender Tätigkeit Treue bewahrt. Dem Danke der Kunstliebenden Kreise der Stadt gesellt sich der seiner Fachkollegen. Wo die Namen der Besten genannt werden, klingt auch der seine geehrt und hochgeschätzt.

Max Schillings.

Breslau, 26. April 1920.

Julius Prüwer.

Das geflügelte Wort von dem Mimen, dem die Nachwelt keine Kränze schiebt, hat in unserm historisch empfindenden Zeitalter eine wesentliche Modifikation erleben müssen, wenn man der Menge von literarischen und statuarischen Denkmälern gedenkt, die dem scheinbar nur für den Augenblick schaffenden Künstler errichtet sind. Gewiß wird der lediglich reproduzierende Künstler stets seine vollste Wirksamkeit im Moment des persönlichen Auftretens entfalten, und die lebenswahrste, pietätvollste Biographie, die künstlerisch vollendetste Büste, die seine Züge der Nachwelt überliefert, das modernste, Unsterblichkeit verheißende Hilfsmittel, der Film, wird ihm den Rausch des Entzückens und die mit Befriedigung aufgenommene stolze Genugthuung des Publikumserfolges durch den ehrenvollsten Nachruhm nicht ersetzen können, aber andererseits sorgt auch unsere, für das Bleibende im Vorübergehenden empfängliche Zeit dafür, daß sich die Spuren einer Persönlichkeit, die in das Rad der Geschichte bedeutsam eingegriffen hat, nicht verwischen. Auch im Falle Prüwer braucht man nicht bange zu sein, daß der Name des Künstlers, der scheinbar so wenig getan hat, greifbare Zeugnisse seines Wirkens der Nachwelt zu überliefern, jemals vergessen werden könnte. Er ist mit der Geschichte des Breslauer Theaters so innig verknüpft, daß er aus der Höhenentwicklung der Breslauer Oper nicht wegzudenken ist und immer im Zusammenhang mit ihr wird genannt werden müssen. Wenn sich in diesen Tagen das musikalische Breslau rüstet, den Ehrentag Julius Prüwers, sein 25 jähriges Dirigentenjubiläum am Breslauer Stadttheater feierlich zu begehen, so liegt diesem festlichen Akt nicht nur die konventionelle Nötigung zugrunde, ein Jubiläum um des Jubiläums willen nicht vorübergehen zu lassen, sondern es bietet sich die willkommene Gelegenheit, den Dank für die langjährige, segensreiche, erfolgsgekrönte Tätigkeit in einen Glückwunsch von eindringlicher Beredsamkeit zusammenzufassen. Man kann es vielleicht im Hinblick auf die außerordentlichen Fähigkeiten des Jubilars bedauern, daß Breslau, das von jeher nur die Durchgangsstation auf der Wanderschaft nach der Galerie der Berühmtheit bildete, sein Domizil wurde, man kann andererseits dem Schicksal nicht dankbar genug sein, daß die wiederholt drohende Gefahr einer Verpflichtung nach auswärts immer noch vom Breslauer Theaterhimmel abgewendet und Breslau von einem unerseßlichen Verlust bewahrt worden ist. So können wir nur hoffen, daß die Zeugnisse herzlicher Sympathie, die dem Jubilar an seinem Ehrentag erneut von der unverbrüchlichen Anhänglichkeit seiner treuen Gemeinde überzeugen dürften, in ihm das Bewußtsein aufkommen lassen, daß die musikliebenden Kreise Breslaus nichts sehnlicher wünschen, als daß seine Tätigkeit Schlesiens Hauptstadt weiterhin gesichert bleibe.

An diesem Ehrentage ziemt es sich wohl, in Kürze sich den Lebensgang des Meisters zu vergegenwärtigen, ehe er einer der Unrigen wurde, und die Großtaten zu erwähnen, die wir ihm verdanken, seit ihm das Zepter an Breslaus Opernbühne anvertraut ist.

Julius Prüwer, geboren am 20. Februar 1874 zu Wien, ist ein regelrechtes musikalisches Wunderkind gewesen. Seine ganz ungewöhnliche Veranlagung zeigt sich schon in frühester Jugend; als ihm im Alter von fünf Jahren eines schönen Tages seine Schwester die Geheimnisse der Klaviatur erklärt, ist er wenige Minuten darauf imstande, alle auf dem Klavier angeschlagenen Akkorde sofort richtig zu benennen, ohne einen Blick

auf das Instrument zu werfen. Bei solch überraschender Talentprobe ist es natürlich, daß man ihm alsbald geregelten Klavierunterricht erteilt, der die kühnsten Erfolge zeitigt. Eine erstaunliche leichte Fassungskraft und ein geradezu fabelhaftes Gedächtnis bringen eine derartig rasche Entwicklung zustande, daß der zehnjährige Pianist bereits das ganze wohltemperierte Klavier von Bach auswendig spielt und dergestalt die Bewunderung von Liszt erregt, daß dieser sich einen ganzen Vormittag mit dem Jungen am Klavier beschäftigt. Daß diese Frühreise aber nicht etwa nur das Erzeugnis einer mechanischen Fertigkeit, sondern der Ausfluß einer ganz besonderen Begabung ist, beweist der Umstand, daß der jugendliche Herrenmeister auf Verlangen vierstimmige Fugen in jeder beliebigen Tonart spielt. Der Unterweisung im Klavierspiel gefellt sich im elften Jahr der erste theoretische Unterricht bei, und mit dem zwölften Jahr öffnen sich dem Kunstnovizen die Pforten des Wiener Konservatoriums. Hier werden Hans Schmitt, der nachmalige Direktor des Mozarteums in Salzburg, Arthur Friedheim, der bekannte Liszt-Schüler und Liszt-Spieler und der unvergleichliche Moriz Rosenthal seine Lehrer im Klavierspiel. In der Theorie unterrichtete ihn der durch seine Streichserenaden rühmlichst bekannte Robert Fuchs und der als Kirchentonponist noch heutigen Tags auf österreichischen Kirchenchören lebendige Franz Krenn sowie auch zum Teil Joh. Brahms. Max Kalbeck, der verdienstvolle Biograph Brahms', kann es nicht unterlassen, bei der ersten Begegnung von Brahms mit Brüwer eine gehässige Randbemerkung von Stapel zu lassen, die durchaus nicht nötig war und besser ungeschrieben geblieben wäre. Deffentliches Konzertieren in Wien, Prag und Berlin macht die weitere Musikwelt mit dem Wunderkind bekannt, das in aufsehenerregender Weise seine Gedächtniskraft zu der Leistung steigert, mit vierzehn Jahren sämtliche Sonaten Beethovens aus dem Kopf zu spielen und die 5. Sinfonie von Beethoven in einem Konzert des Konservatoriums aus dem Kopf zu dirigieren. Da wird Hans Richter, der geniale Wagnerdirigent, damals Kapellmeister in Wien, auf ihn aufmerksam und veranlaßt die entscheidende Wendung in seiner Laufbahn, Brüwer widmet sich unter Richters Anleitung der Kapellmeisterkarriere. Hier kommt ihm wiederum sein ungewöhnliches Gedächtnis zu Hilfe, das ihn zu amüsanten Geniestreichen von der Art befähigt, daß er mit zehn Jahren die zweite Klarinettenstimme aus dem „Don Juan“ aus dem Kopf niederschreibt oder mit zwanzig Jahren gelegentlich einer Wette in Köln an zwei Tagen den ganzen Nibelungenring auf dem Klavier auswendig spielt und dazu die einzelnen Partien singt. Bevor er seine erste Kapellmeisterstelle in Bielitz antritt, betätigt er sich in Wien auf den verschiedenen Kirchenchören als Organist, Geiger und Hornist. Die ersten Etappen der Dirigententätigkeit sind von kurzer Dauer. Bielitz wird 1893 mit Esfegg, dieses 1894 mit Köln vertauscht. Die hier errungenen großen Erfolge macht ein Zusammenstoß mit der Presse zunichte, so daß es nach einem Jahre wieder den Wanderstab ergreifen heißt. Am 8. Mai 1895*) findet das entscheidende Gastspiel in Breslau statt; Brüwer dirigiert den „Lohengrin“ mit solch unbestrittenem Erfolg, daß bald darauf seine Verpflichtung erfolgt.

Es verlohnt sich, in Kürze auf die damaligen kritischen Stimmen einzugehen, da es von ganz außerordentlichem Interesse ist, den Eindruck

*) Das Datum des 8. Mai verdient darum hervorgehoben zu werden, weil man anscheinend den 5. Mai als den entscheidenden Tag betrachtet.



festzustellen, den Prüwers Debüt in Breslau hinterließ, von dem ja niemand ahnen konnte, welche Folgen es nach sich ziehen würde. Vorausgeschickt sei die Bemerkung, daß sich im kritischen Heerlager mit seltener Einmütigkeit nur anerkennende Äußerungen finden, so daß schon damals Prüwers Fähigkeiten über allem Zweifel erhaben scheinen, wie ja bis zum heutigen Tag sich wohl kaum ein zweiter Künstler einer derart ungeteilten Wertschätzung zu erfreuen hat.

Damals schrieb die „Breslauer Zeitung“ in ihrem Bericht über die Lohengrinaufführung vom 8. Mai 1895:

„Den Erwartungen, die Herr Kapellmeister Prüwer rege gemacht, hat er fast überall entsprochen. Eine in Rücksicht auf seine Jugend doppelt anerkennenswerte Beherrschung des gesamten Apparates, eine genaue Kenntnis der Partitur, eine große musikalische Feinfühligkeit, die sich in der schönen Abschattierung namentlich des Vorspiels fundgab, lassen ihn als einen sehr schätzenswerten Dirigenten erscheinen. Sie und da verführte ihn das jugendliche Feuer zu einer Überhastung der Tempi, wie im Finale des ersten Aktes, im Vorspiel des dritten Aktes und an einigen andern Stellen. Daß unter der Leitung eines neuen Dirigenten Schwankungen in den Chören vorkommen, die nicht gern von dem Tempo, an das sie einmal gewöhnt sind, abweichen, ist fast unvermeidlich; mit großer Routine brachte Herr Prüwer solche Unebenheiten schnell wieder ins Gleichgewicht . . .“

In ähnlichem Sinne äußern sich auch die übrigen Blätter. Robert Ludwig läßt sich in der „Schlesischen Zeitung“ über ihn u. a. aus: „Seine Leitung der Vorstellung zeigte intime Vertrautheit mit dem Werke, sicheres Gefühl für die richtigen Zeitmaße, eingehendes Verständnis der Haupt- und Nebenstimmen, Sinn für schöne Klangverhältnisse und die Fertigkeit, den Sängern bei freiem Vortrage und etwaigen Irrtümern schnell mit dem Orchester zu folgen. . .“

Der Opernreferent der „Breslauer Morgenzeitung“ faßt seine von trefflicher Beobachtungsgabe zeugenden Äußerungen in dem diplomatischen Schlußsatz zusammen: „Herr Prüwer scheint, nach dieser Probe zu urteilen, eine beachtenswerte Dirigenten-Kraft zu sein.“

Die „Schlesische Volkszeitung“ bemerkt: „Er verband mit der erforderlichen Umsicht und Routine ein lebhaftes Gefühl für richtige Zeitmaße, so daß die ganze Aufführung einen höchst befriedigenden Eindruck hinterließ. . .“

Nach dem „Generalanzeiger“ zeigte sich der Debütant „nicht nur als ein sehr gewandter, temperamentvoller, alle Nuancen scharf hervorhebender Dirigent, sondern auch als ein Mann, der das von ihm zur Aufführung zu bringende Werk so eingehend studiert hat, daß er von der vor ihm liegenden Partitur unabhängig ist. . .“

Der Zufall wollte es, daß in jener denkwürdigen Lohengrinaufführung noch ein anderer Künstler gastierte, der späterhin ebenfalls eine allgemein anerkannte Berühmtheit werden sollte: Dr. Briefemeister, der in Wagner- und Straußrollen (als „Loge“ und als „Herodes“) berechtigtes Aufsehen erregte.

Für die Entfaltung von Prüwers Fähigkeiten war es von ausschlaggebender Bedeutung, daß wenige Jahre vor seinem Engagement ein Mann an die Spitze des Breslauer Theaterlebens getreten war, der eine Glanzzeit der Breslauer Oper zu inaugurieren, der die Breslauer Bühne aus dem Schattendasein einer Provinzbühne zu der stolzen Höhe einer

Großstadtbühne emporzuführen berufen war: Dr. Theodor Loewe. Man wird die Namen Loewe und Prüwer stets zusammen nennen müssen, weil bei dem vorbildlichen Zusammenarbeiten dieser beiden Persönlichkeiten jede von ihnen zu ihrem Teil sich um die Entwicklung unvergängliche Verdienste erworben hat. Es ist hier nicht erforderlich, die einzelnen Stadien der „Ära Loewe“ zu durchlaufen. Jedem Breslauer ist der glänzende Aufstieg der Breslauer Oper in diesem Zeitraum bekannt. Es genüge hier, einige markante Daten hervorzuheben.

Als im Jahre 1896 das deutsche und das russische Kaiserpaar einer Festvorstellung des Breslauer Theaters beiwohnten, veranlaßte Zar Nikolaus Dr. Loewe zu einem Gastspiel an dem kaiserlichen Marientheater in Petersburg, das vom 23. März bis 26. April 1898 stattfand. Diese Tournee ist insofern von ganz besonderer Bedeutung, als das unter Prüwers Leitung stehende Ensemble erstmalig in Rußland „Tristan und Isolde“ neben andern Wagner'schen Werken zur Aufführung brachte.

Nicht minder ehrenvoll war die bekannte Salometournee 1907 nach Budapest und Wien mit Fanchette Verhunk (seit 1898 engagiert), Dr. Briesemeister und Fritz Trostorff (seit 1906 dem Theater verpflichtet).

Waren diese Erfolge geeignet, den Ruhm von Prüwers Taten als Opernkapellmeister über den Umkreis seiner engeren, neuen Heimat hinauszutragen, so hatten seine Reisen nach Berlin 1917 und 1918 das Ergebnis, der Reichshauptstadt die Bekanntschaft mit Prüwer als Konzertdirigenten zu vermitteln. Auch hier waren sich alle Stimmen einig in der Anerkennung seiner hervorragenden Leistungen als Orchesterbeherrscher, die durch den suggestiven Bann seiner impulsiven Persönlichkeit die Idee der von ihm interpretierten Tonschöpfung restlos in klingendes Leben umzumünzen versteht.

Beredter als alle Lobsprüche erweist sich eine Aufstellung der in Breslau unter Prüwers Amtszeit herausgebrachten Novitäten, die ein eindeutiges Zeugnis für die ungeheuere Schaffenskraft Prüwers ablegt. Dabei ist zu berücksichtigen, daß ein Teil der hier angeführten Werke in Breslau seine Uraufführung erlebte, daß also die Breslauer Bühne sich nicht damit begnügte, das bereits anderen Orts Erprobte und Lebensfähige zu übernehmen, sondern selbst die Initiative ergriff.

Hier folgt die Reihe, die Prüwer in seiner 25 jährigen Tätigkeit aus der Taufe hob; ihre Kenntnis verdanke ich einer liebenswürdigen, persönlichen Mitteilung des Jubilars.

Djamileh
A basso porto
Werther
Lady von Longford
Eugen Onegin
Eddyston
San Lin
Der verlorene Sohn (Pantomime)
Bohème
Falstaff
Die Abreise
Donna Flor
Ratbold
Fedora
Die versunkene Glocke
Basantasena

Elettra
Versiegelt
Madame Butterfly
Flaviennes Abenteuer
Die Königsfinder
Der Rosenkavalier
Der Ruhreigen
Der Schmuck der Madonna
Hero und Leander
Ariadne auf Naxos
Rodosto
Boris Godunow
Das Loch in der Landstraße
Parisfal
Cobetanç
Manuel Menendez

Die Ziegenhirtin
 Aschenbrödel
 Die neugierigen Frauen
 Feuersnot
 Salome
 Nemo
 Narciß Rameau
 Tosca
 Das süße Gift
 Bagabund und Prinzessin
 Die Liebenden von Kandahar
 Tiefland
 Die Brüder

Wintermärchen
 Notre Dame
 Der Ring des Polykrates
 Violanta
 Ariadne auf Naxos (Neubearbeitung)
 Gros und Psyche
 Das höllisch Gold
 Bique Dame
 Der Stier von Olivera
 Die Gezeichneten
 Der Arzt der Sobelde
 Die Frau ohne Schatten

Dr. Georg Jensch.

Zur Aufführung der II. Sinfonie von Gustav Mahler im Stadttheater

von Fritz Müller-Prem.

Ich glaube, die Zeit ist schon gekommen, wo die Erkenntnis heraufdämmert, daß in Gustav Mahler ein „ganz Großer“ unter uns gelebt hat, einer, in dem alle Dämonen der Ekstase wohnten, der zugleich von der Reinheit einer kindlichen Seele war, dem ungeheure Spannungen und Entladungen zu Gebote standen, den vor allem ein fanatischer unbeugbarer Wille beherrschte, der ihn befähigte, all das Heterogene in ihm, das Göttliche, Menschliche und Teuflische zu einem künstlerischen Gebilde zu gestalten. Dieser mit brennender Energie alles umfassende Mensch war vielleicht die hinreißendste Erscheinung in der Musikgeschichte der Neuzeit. Er ist, wie Paul Bekker sagt, einer der großen Zusammenfasser, die die Natur als Abschlußerscheinungen hervorbringt, im Gegensatz zu den großen einleitenden Anreger-Erscheinungen von der Art Liszt's.

Sein Lebenswerk gehört nicht einer Vergangenheit an, sondern einer Zukunft, der wir zustreben. Sein sinfonisches Gesamtwerk, das letzte Erzeugnis einer romantischen Lebensanschauung, ist zugleich die Grundlage eines neuen Idealismus.

Die Pflege seiner Sinfonien setzte erfreulicherweise in den letzten Jahren allorts ein. In Städten wie Wien, Berlin, Frankfurt a. M. bilden die Sinfonien einen integrierenden Bestandteil der Konzertprogramme und außer den berühmten Mahler-Interpreten Bruno Walter-München und Willem Mengelberg-Amsterdam sieht auch die jüngere Dirigentengeneration eine dankbare Aufgabe in der Wiedergabe seiner Werke.

Nicht so bei uns in Breslau. Die Mahlerpflege läßt noch sehr zu wünschen übrig. Woran es liegt, soll hier nicht erörtert werden.

Ein unbestrittenes Verdienst ist es jedenfalls unseres Julius Bräuer, wenn er auch hier mit festem Mute eingreift. Es kann garnicht genug betont werden, wie frisch belebend seine Programme in Konzertangelegenheiten wirken. Er nimmt Werke, die hier selten oder gar nicht aus irgendwelchem Grunde zur Aufführung gelangen, in seine Konzerte auf und drückt somit seinen Vorführungen den Stempel besonderer Weihe auf. Ausgestattet mit den seltensten Tugenden eines modernen Musikers, einem feinsinnigen musikalischen Intellekt und einer bewunderungswürdigen Direktionstechnik stellt er sich meist gern in den Dienst der Modernen und Allmodernsten. Die Schwierigkeiten, vor denen jeder andere zurückschreckt, reizen ihn, weil sie für ihn nicht bestehen. So ist es seinem feinen Spürsinn zu verdanken, daß wir hier zum ersten Male Mahlers „Lied von der Erde“ erleben, und er trägt eine Ehrendiener ab, wenn er zu seinem 25 jährigen Dirigentenjubiläum dessen Zweite Sinfonie wählte, deren Uraufführung schon — man beachte — im Jahre 1895 stattfand.

Über die Stellung Gustav Mahlers als Sinfoniker ist genug geschrieben worden und darf hier in kurzem erwähnt werden, daß er von der österreichischen Sinfonikergruppe herkommt, besonders von Bruckner beeinflusst ist, aber in der Ausführung über denselben hinauswuchs.

Seine Sinfonien haben keine Programme — er mied ängstlich jedes Programm — sie sind Erlebnisse. Ganz rein subjektive Erlebnisse, jede einzelne Sinfonie ist eine Autobiographie. Und doch haben sie Ewigkeitswerte in sich, weil uns ihr Inhalt menschlich berührt.

Schon die ersten Sinfonie ist Erlebnis. Es ist die Tragödie der Tugend, jeder Tugend, die mit überquellendem Herzen die Wunder der Natur fühlt, in mächtiger Sehnsucht der Liebe sich bewußt wird, ausströmen will, bis sie von der Enttäuschung über die Gemeinheit des Lebens gebrochen wird. Die „Zweite“ — unendlich gesteigert im ganzen Stil — setzt hier ein. Das unbewußte triebhafte Dasein des Jünglings ist zu einem bewußten geworden. Es entspinnt sich ein verzweifelter Kampf. Die Zweifel am Zweck des Daseins werden laut, die Unbegreiflichkeit des Vergehens, das Unfassbare des Dahinterbens betäubt ihn; erst der letzte Satz mit seinem trostreichen „Auferstehn, ja auferstehn“ gibt die ersehnte, tröstende Antwort. Also das Lied vom Tode und vom Jenseits, ein zweites Erlebnis, das uns nahe bringt, wie tief die Erfahrung des Todes den jungen Mahler erschüttert haben mag.

Der erste Satz „mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck“ ist eine Totenklage von erschütternder Wildheit.



Dieses heftig anstürmende und immer neu ausholende Motiv leitet den Satz ein. In Trotz und Verbissenheit hartnäckig wild aufbäumend und ohnmächtig zusammenbrechend führen die Wäffe das Thema weiter. Ein weiteres klagendes Motiv gesellt sich dazu und steigert sich bis zum Ausbruch im ganzen Blech- und Schlagwerk; den zweiten Teil des Hauptthemas bildet eine rührende, klagende Melodie, die dann in plötzlicher Wendung nach dem strahlenden E-Dur ergreifend wirkt.



Die nun geschlossene Gruppe des Hauptthemas wird nun in Teil- und Nebenmotive zerlegt, eine beliebte Art Mahlers, die Durchführung geschieht meist in kontrapunktischen Wendungen, fast nie auf harmonischer Grundlage.

In der Anlage der Berlioz'schen „Fantastique“ ähnlich, indem die sinfonische Form nur scheinbar durchbrochen wird trotz des phantasievollen Abschweifens. Manches mag an dem Satz befremden, der in seiner Art einen der zügellosesten Mahlers darstellt, vor allem die weit ausschweifende Thematik, die nicht auf den ersten Blick plastisch genug ist. Aber die durchaus gleichmäßigen Teile des Stückes fügen sich leicht im Gegensatz zum letzten Teil, der ganz freie Phantasie ist und durch seine Idee mit der unerhörten, bis zum Gipfel geführten Steigerung überwältigt; trotzdem behält der Satz durch das wiederholte Absetzen und Ausholen, das maßlos Aufsteigen und ermattet Zusammenbrechen etwas Rhapsodisches an sich.

Solchen Stimmungen begegnen wir auch in den andern Sinfonien. So sind zwischen diesem 1. Satz der Zweiten und dem 1. Satz der Fünften innige Beziehungen. Der rasende Tumult im Schlusssatz der Ersten und die zerklüftete Wildheit des 2. (a-moll) Satzes der Fünften enthalten solche Momente; doch führen sie zu Verschiedenem, wie auch die beiden Trauermusiken, mit denen die Erste und Fünfte einsehn, verschieden sind. Während in der Zweiten Tod und Vernichtung liegt, wird in der Fünften der Tod überwunden. Die Totenklage wird brausend vom Ruf des Lebens übertönt; Das Rondo-Finale ist ein Meisterstück moderner Kontrapunktik und Polyphonie.

Der zweite Satz unserer Sinfonie ist nach diesen tragischen Seelenkämpfen ein Ausruhen, ein gedankenvolles Rückschauen auf vergangenes Dasein. Der in ernster Anmut hinfließende Satz spiegelt etwas Heurigenstimmung; etwas Schubert.

Ein an zarten und feinsinnigen Episoden reiches Sätzchen anmutvoller Innigkeit. Die Liedform des Andante ist dreiteilig und wird nur scheinbar fünfteilig; der Wiederholung der Seitengruppe folgt eine entzückende Pizzikato-Variante des Hauptthemas und es folgt nach dem üblichen Mahlerischen melodischen Verwandlungsprinzip ein Themenreigen in doppeltem Kontrapunkt, der das liebliche Stück wirkungsvoll abschließt.

Andante con moto
Shr.



Das Scherzo, d. h. der dritte Satz, ist in seiner Thematik eine Erweiterung seines Liedes „Die Fischpredigt des heiligen Antonius“, in welchem die Zwecklosigkeit menschlicher Bestrebungen mit trefflich musikalischem Humor ausgedrückt wird. Ein phantastisches Stück voll genialer Einfälle, fast gespenstisch durch seinen unaufhaltamen Fluß. Der Beginn mit der Pause, das Zischeln der Rute, gemächlich ländlerhaft im Rhythmus und desto unsinniger wirkend, aber sich immer steigend bis zum Angstschrei, der im ganzen Orchester ein grauenhaftes Dröhnen auslöst. Aber noch während dieses Aufschreis klingt beruhigend die Stimme der Liebe in Geigen und die Themen fallen auseinander, das ganze verfliehet.

Anschließend klingt (Vierter Satz, „Urlicht“ aus des Knaben Wunderhorn) in warm fliehenden Klängen die Singstimme wunderbar verheißend: „Der Mensch liegt in größter Pein, je lieber möcht ich im Himmel sein!“

Der letzte Satz „Das jüngste Gericht“, ist ein Erzittern, der das ganze All erschüttert; Angstschreie wie im ersten Satz, Rufe von fern her, ekstatische Stimmen, ein crescendo-Wirbel im Schlagzeug, bei dem einen, wie der Komponist selbst sagte, die Haare zu Berge stehen müssen. Mitten in dem Schreien und Beben im ärgsten Chaos, dazwischen wie aus einer anderen Welt her der große Appell, bis nur mehr die Stimme des Totenvogels hörbar wird, die endlich auch verstummt. Und nun hebt einfach und schlicht der Chorgesang „Auferstehn, ja auferstehn“ an, Worte von Klopstock, die Mahler selbst ergänzte:

Glaube mein Herz,
Es geht Dir nichts verloren,
Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!
Dein ist, was Du gesehnt,
Dein, was Du geliebt, was Du erstritten!
Mit Flügeln, die ich mir errungen
In heißem Liebestreben
Werd' ich entschweben
Zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen,
Sterben werd' ich, um zu leben. . .

Von einer weichen Altstimme gesungen, befreiend werden sie vom Chor anfangs leise, immer mehr anschwellend aufgenommen und gewaltig gesteigert bis zum dreifachen Forte, das Auferstehn nochmals anhebend und den von aller Angst des Irdischen gelösten Jubel zu lichten Höhen emportragend.

Die Klänge, die Mahler hier anwendet, wirken in ihrer Neuheit oft beklemmend, oft fremdartig, oft geradezu bezaubernd. Eine neue Tonwelt ist uns erschlossen, aber nicht nur eine unerhört neue, reine instrumentale, klangliche — bei ihm ist alles Klangeinfalt, nicht Instrumentation — sondern eine unantastbare, innere ethische Kraft, die zu uns dringt. Die Schroffheiten und Wagnisse bei ihm waren und sind heute noch Angriffspunkte und fordern zum Widerspruch heraus. Derjenige, der das Werk Mahlers in sich aufgenommen, wer es innerlich erlebt hat, der sieht ein, daß dem Inhalt dieser Sinfonie das orchesterale Gewand so sehr entspricht, daß nicht ein sogenannter „Effekt“ weggelassen oder die kleinste Retouche gemacht werden dürfte, ohne den Gesamteindruck merkllich abzuschwächen.

Ich hatte das Glück, diese Zweite Sinfonie unter Mahlers eigener Leitung als Mitglied des ehemaligen Kammerorchesters in München mitzuspielen. Ich hatte sie bereits

gehört. Wie anders aber wirkte das Werk unter seinem Stab; wer den kleinen Mann mit den ästhetischen Zügen am Pult sah, wie er den Stab hob, wie er scharf durch die Brillengläser über das Orchester hinah, da spannte die Aufmerksamkeit aufs höchste. Er selbst ein Bild gesammelter Energie, sprang sein Fühlen auf die Ausführenden über und erfüllte sie so, daß sie ganz in seinem Banne stehend, seine Absicht ausführen mußten. Selbst dann wenn seine Werke starken Widerspruch bei den Zuhörern erregten, seine Darstellung als Dirigent war Gegenstand größter Bewunderung. Zwar ist er tot, aber sein Geist und seine Werke leben fort und zeigen in die Zukunft.

Vorbereitungen.

	Conrad Ansförge.	
--	-------------------------	--

Klavierabend, 8. Mai 1920.

Aus der ehernen, massiven Welt Bachs durch den geformten Geist Beethovens in das sehnsuchtschwüle Traumland Chopins. —

Bach-Liszt: Fantasie und Fuge g-Moll. Die Bearbeitung des grandiosen Orgelwerkes von Bach durch Liszt ist eine kongeniale. Aus dem Geiste Bachs wurde ein Orgelwerk Bachs zu einem Klavierwerk Bachs. Zu dem Geiste dieser imposanten Schöpfung ist jeder Kommentar überflüssig. Wen diese Fantasie nicht unmittelbar zur Begeisterung hinreißt, darf sich schon als ewig verloren betrachten. Die Fuge ist eine der schönsten der ganzen Literatur, ihr Thema — doch man höre es lieber.

Beethoven: Sonate Es-Dur, op. 81 a und Eroica-Variationen Es-Dur, op. 35. Die Überschriften zu den drei Sätzen der Sonate sind zufällig nicht von gefühlserregten Ausdeutern, sondern von Beethoven selbst gegeben: „Das Lebwohl“, „die Abwesenheit“, „das Wiedersehen“. Wie weit sind diese programmatischen Andeutungen für den Hörer von Wert? In den beiden langsamen Sätzen, der Einleitung zum ersten Satz und in dem zweiten, vertiefen sie das Verständnis, weil sie die chromatischen Schritte in ihnen und die Dissonanzen begreiflich machen und die Wahrnehmung der einheitlichen schmerz erfüllten Stimmung fördern; gegenüber den beiden schnellen Sätzen dagegen sind sie geeignet, das musikalische Verstehen am Ende ganz unmöglich zu machen; denn die Sonatenform dem Schmerz über die Trennung von einer geliebten Person aufgebrängt, das ergibt eben eine Sonate, oder — einen klassischen Sonatenschmerz. Es heißt diese herrliche Schöpfung in den größten Teilen spurlos an sich vorübergehen lassen, wenn die Wahrheit der mit den Überschriften gegebenen Gefühle von Takt zu Takt erwartet wird. Diese Sonate ist eine der größten unter allen; sie ist es durch das, wodurch die andern großen Sonaten groß sind, durch Form, die der Geist zu überwältigender Klarheit in Vollendung erhoben. Man sei Beethoven gegenüber ein fühlender Mensch; als Musiker aber, wenn ich bitten darf. — **Eroica-Variationen:** Ein großzügig angelegtes Werk, ein Werk mit dem Zuge ins Universelle, ein Eines des Lebens der Welt in übertragender geistiger Größe, die Totalität des Seins in Kraft und Schönheit. Der Baß des Themas tritt unisono in geschlossenem Satz auf. In drei weiteren Sätzen finden sich zu ihm zwei, drei, vier Stimmen, ehe mit dem 5. Satz das Thema voll erklingt. Diese Einleitung zum Thema führt die geistige Größe der folgenden virtuoson vielgestaltigen Variationen herauf. Der Breite der Einleitung entspricht ein grandios gestaltetes Finale. Eine dreistimmige Fuge, deren Thema der Baß des Variationenthemas zugrunde liegt, leitet in mächtiger innerer Steigerung wieder zum Thema, in das nun Fantasie ihren ganzen Reichtum ergießt und den Variationen einen großartigen Schlußstein setzt.

Chopin: Ballade As-Dur, Nocturne cis-Moll, Impromptu, Fis-Dur, Polonaise As-Dur. Selig-süßes Hindämmern in Träumen der Sehnsucht, zitternd, stöhnend, verlangend, auftaumelnd, Rausch, Verklärung, Schönheit darübergegossen, Form —: Chopin. In der poesiegetränkten Romantik der Ballade berauscht die ganze Seele dieses Dichters ohne Gleichen. Die As-Dur-Ballade hat das Unglück, für jedermann käuflich zu sein. Danach richte sich gefälligst der Vortrag eines jeden ihrer Spieler. Die Stimmungen in dieser Dichtung fassen den Hörer unmittelbar an; auf der einen Seite sind es schmeichelnde zarte, aus bebender Seele, auf der andern stolze. Die Form der Entwicklung aber muß über allem Gefühlserleben bewußt werden. Die ersten Teile lösen sich Inhalt und Form nach klar voneinander ab, bis hin zu dem cis-Moll-Teil, der in einer mächtigen Steigerung den ersten Ansturm der Leidenschaft enthält; ihm äußerlich und in ausgewählter Stimmung innerlich eng verbunden ist der folgende Durchführungsteil, aus dem sich dann die zweite weitausgeschwungene Steigerung zu dem überwältigenden Gipfel des ganzen Werkes erhebt. Eine Ballade, die eben nicht jedermanns Sache sein kann. Nocturne cis-Moll op. 27 Nr. 1: Ueber der stereotypen wellenden Begleitung des ersten Teils erhebt sich die

in Träumen der Seele schwingende Melodie leidenschaftslos; der zweite Teil dagegen braut in unerhörter Steigerung auf und hält eine Zeitlang die vulkanische Erregtheit fest, bis eine donnernde Oktavenpassage der linken Hand in die umgestaltete Wiederholung des ersten Teils zurückführt. Impromptu Fis-Dur op. 36: Als ein echtes Fantasiestück berührt es sofort. Im Anfang versonnen-versunkene, Schönheit dichtende Seele, dann plötzlich kontrastierend in kräftigster Wirklichkeit ein D-Dur-Teil, der jedoch bald wieder der Melodie, deren Variationen und der Stimmung des Anfangs weicht. Polonaise As-Dur op. 53: Das non plus ultra der Polonaisen Chopins und das echte Glanzstück der Pianisten. Ihre Wirkung in Kraft, Glanz und Schönheit ist unmittelbar. Von zwei Klavierabenden schließt mindestens einer mit ihr.

W. Borsfel.

Nachbesprechungen.

Trio-Vereinigung Mayer-Mahr.

22. April 1920.

Von der Berliner Trio-Vereinigung Mayer-Mahr, Wittenberg, Grünfeld konnte der aufmerksame Hörer erfahren, was ein Klaviertrio in der Ausführung von Meisterschöpfungen leisten muß. Er konnte, im Resumé gesagt, erfahren, daß jedes Instrument wohl als eine Individualität zu behandeln ist, daß sich andererseits aber keines mehr an Selbständigkeit bemessen darf als die andern Instrumente zulassen, als die Idee des in Ausführung stehenden Kunstwerkes gerade gebietet. Dasselbe in Präzision: Im mehrstimmigen Kompositum geschieht in den verschiedenen Stimmen Verschiedenwertiges. Selbst in Sätzen strengster, klassischer Polyphonie ist keine Stimme der andern, Note gegen Note, gleichbedeutend; vielmehr schwankt eine Bedeutung als dominierende im Fluß der Bewegung von Stimme zu Stimme. Und in einer Musik, die wesentlich homophon ist, treten auf längere Strecken Stimmen, sich zur Bildung reiner Harmoniewirkung zusammenschließend, vor einer Melodiestimme, die sie tragen, zurück. Es bleibt jedoch dann immer noch die Harmonie als eine für sich ganz gewisse Harmonie und als eine bestimmte Harmoniefolge eine Individualität neben der Individualität der thematischen Hauptstimme. Obwohl die Themenstimme den ersten Wert repräsentiert, ist sie von der Harmonie nicht weniger abhängig als diese von ihr. Demnach wird der Vortrag der Themenstimme gewiß ein sich vor dem Vortrag der Gesamtheit der andern Stimmen auszeichnender sein, zugleich aber deren latente Forderungen, die sich auf die Art und Weise, auf das Maß der Ausführung beziehen, zu erfüllen suchen. Die Harmonie wiederum fühlt ihre Existenz an die Themenstimme gebunden und ist bereit, dem Eigenwillen derselben, soweit als es möglich ist, nachzukommen. Beide Seiten des musikalischen Geschehens werden von der Idee des Kunstwerkes dirigiert, wie sie dem ausführenden Künstler, im Trio also drei ausführenden Künstlern als eine einzige aufgegangen.

Wieviel in der Reproduktion, besonders im Ensemblespiel, hierauf bezügliche Raisonnements angestellt werden, das soll die interessante Fragestellung einer späteren Arbeit sein.

Die Berliner Trio-Vereinigung war ein Geist, der durch drei Organe als ein Geist sich mitteilte. Das Trio op. 87 von Brahms, das spröde Kolosz, war ein Künstlersieg, wie ihn Auserwählte allein, und auch diese nur in heißer Arbeit, erringen können. Der Pianist zeigte sich in Mayer-Mahr als ein Kammermusikspieler von höchster künstlerischer Intelligenz. Daß dem Cellisten einmal der Faden riß, wer wollte wirklich so klug sein, das zu bemerken?

W. Borsfel.

Konzert des Gesangsvereins Breslauer Lehrer.

25. April 1920.

Erstens war das Programm so geschickt, wie es nur eben sich ausdenken läßt, zusammengestellt und zweitens war der Chor ein begeisterungsvoller und gründlich disziplinierter und die mitwirkende Sopranstimme von Frau Martha Mirus-Richter eine helle volkstiedschlichte, also —

Ausschließlich das Volkslied an einem Abend von einem starken Männerchor, abgewechselt von einer Sopranstimme, gebracht, das hätte sogar die Indolenz, die sich sonst am Ende der Konzertsaison gern den Gemütern auflastet, aufscheuchen können. Wirklich vermittelte der Abend ein seltenes Erlebnis. Ueber dem geheimen Sinn in der Liedfolge blühte bunt die ganze reiche Welt der Seele auf, die im Heimatboden wurzelnd Lust und

leid in reinster Form erlebt. Wie es die Höhe der Kunst selbst nötig hat, sich ihrer ewigen Quelle zu besinnen, um aus ihr die Wahrheit für sich herauszuholen, so muß auch der Hörer sich der Urmusik verständnisvoll aufnehmend gegenüberstellen, um nicht in einer Verworrenheit etwa aus den Eindringen komplizierter moderner Schöpfungen unterzugehen. Nicht alles Dargebrachte war reines Volkslied, manches vielmehr Kunstmusik, das jedoch das Volkslied-Einfache bewußt anstrebte. Die beiden Bearbeitungen für Männerchor mit Sopransolo, „Nekerei“ und „Mädchens Antwort“, von Ohegraven, dann der anschließende ganze 6. Teil interessierten besonders darin, wie die Kunstmusik mit dem Volkslied ein geschicktes schönes Spiel trieb. Sehr flott verlief der Abend. Einmal leiden die Ausführungen des Dirigenten Mag Krause nicht eben an Tempoversehlungen und dann waren, wohl aus einer ganz korrekten künstlerischen Erwägung heraus, die Pausen zwischen den Liedern so knapp als möglich bemessen. Es war uns ganz wohl dabei, als man aus einer Stimmung in die andere flog.

W. Pörsel.

Gewandhaus-Quartett.

27. April 1920.

Mozartstil, Beethovenstil — was bedeuten die „ahnungsvollen“ Begriffe?

Den Dingen der Welt ist ein eigenes, bestimmtes Empfindungs- und Anschauungsweise gegenübergestellt. Es ist der Spiegel, in den die Bilder der Welt fallen und in dessen Einheitlichkeit sie ein besonderes, einheitliches Gepräge, eine Umbildung erhalten, mit der sie den Anschein erwecken, als seien sie ganz und gar Produkte eben des besonderen Empfindungs- und Anschauungswezens. Das musikalische Erfinden bekommt, wenn es spontane, reine Emanation ist, damit seine „persönliche Note“. Der Begriff des Stils aber bedeutet darüber noch etwas anderes; ein gewisses, wiederum ganz persönliches, Prinzip der innersten Gestaltung in dem persönlich bestimmten musikalischen Erfinden, ein Prinzip, das seine Wurzel auch in jener besonderen Empfindungs- und Anschauungsweise hat. Innerste Gestaltung im persönlich gefärbten musikalischen Leben, hiervon erst eine gewisse, persönliche Note vermittelt den Begriff des Stils, eines Mozart-, eines Beethovenstils. In den erhabenen Schöpfungen der Meister ist Inhalt und Form derart Einheit, daß keine dieser beiden Seiten der Kunstwerkswirklichkeit von der andern zu abstrahieren wäre. Wiederum aber sind beide, vielmehr das Eine „Inhalt-Form“, determiniert, gestaltet von einem höheren absoluten Formprinzip, das nur den Meistern eigen, rein persönlich ist und wie gesagt in der Empfindungs- und Anschauungsweise der Geister seine Wurzel hat. Eigenen strikten Gestaltungsnormen untersteht ihr Totalwerk. Eine Eigenform der Verlaufsform von Inhalt-Form — das ergibt einen Mozart-, einen Beethovenstil. Ihn, der immer nur ahnungsvoll berührt wird, an Hand von Werken zur Evidenz bloßzulegen, das wäre — eine Doktorarbeit. Bitte.

Das Gewandhaus-Quartett kommt aus der Sphäre Nitsch's. Der große Dirigent ist im überzeugenden Gestalten der Meister des Orchesterklangs, der Triumphator in Glanz und Rausch lebendiger Schönheit. So ist das Gewandhaus-Quartett in erster Linie Klang. Die Instrumente, jedes einzelne herrlichen Tones, sind zu einer Klangwirkung gegeneinander abgestimmt. E. Wollgaudt sang seine Violine (ohne eine Spur vom Wahn mancher ersten Quartettvioline), Prof. J. Klengel sein Cello, der oberen als untere erste Stimme korrespondierend; C. Wolschke (2. Violine) und C. Herrmann (Bratsche) trugen das Ihrige zur Klangschönheit bei. Und ein jeder von ihnen ein Meister seines Instruments. Mozarts Streichquartett B-Dur (K.-B. Nr. 589) war das erste und Beethovens Streichquartett in D-Dur, op. 18, Nr. 3 das letzte Werk ihres Abends; dazwischen stand Reger mit op. 121. Allem waren sie als echte Musikerseelen hingegeben, in allem bis ins Letzte bestimmt und gegeneinander abgewogen. Miterlebend, aufbauend, klangschön. Bewunderungswürdig. — Am 21. April aber hatte, um Verwöhntheit zu verwöhnen, das Klinglerquartett zu seinem 5. Abend eingeladen. Da gibt es etwas, in dem sich das Klingler- vor dem Gewandhaus-Quartett auszeichnet: die Großzügigkeit der Auffassung und Gestaltung, vor allem aber, darauf kommt es uns hier an, die erwähnte Stilreinheit. Diese Höhe, diese letzte Stufe der Darstellung fehlt dem Gewandhaus-Quartett. Es ist nicht mehr als nur schön, schön aus dem eigenen Leben; das Klinglerquartett dagegen ist dem eigenen Leben entrückt, um in der Schönheit des fremden Seins vollkommen zu sein. Das sind die letzten Dinge der künstlerischen Reproduktion. Abnt man etwas von der angestrengten scharfen geistigen Arbeit, die den Höchstleistungen im musikalisch-künstlerischen Nachschaffen vorausgehen?

Den Vorbemerkungen zum Quartett Regers, die ich im 1. Heft der „Schl. M.“ gegeben, habe ich jetzt nach der Aufführung nichts Wesentliches mehr nachzubringen. Der 1. und 3. Satz sind eben die stärksten Sätze; der letzte, wenn man von einzelnen Gedanken absteht, aus denen etwas hätte geschehen können, ist Produkt nur der vollendeten Kompositionstechnik, die nach abstrakten „Schönheits“-Gesetzen handelt. (Dem Vivace fehlte wohl noch letzte rhythmische und im Dynamischen kontrastierende Ausgestaltung.)

W. Pörsel.

Niederabend Heinrich Schlusnus.
--

28. April 1920.

Heinrich Schlusnus war nach mehrmaligen Absagen zu einem Niederabend in Breslau wieder erschienen, wo ihn ein vollbesetzter Saal des Konzerthauses empfing. Das vielversprechende Programm konnte, was gleich zu Anfang gesagt sein soll, wegen einer leichten Indisposition des Künstlers, die ihn veranlaßte, die Arie aus „Zampa“ fortzulassen, nicht restlos erfüllt werden. Mit Beethovenschen Liedern begann die Vortragsfolge, unter denen das in letzter Zeit hier so oft gesungene „Die Ehre Gottes in der Natur“ dank seiner großzügigen Wiedergabe den bedeutendsten Eindruck hervorrief, wenn auch in der Atemführung manches zu wünschen übrig blieb. Die breite melodische Linie dieses Liedes stellt an die Atmung außerordentliche Ansprüche, von deren Erfüllung der Gesamteindruck abhängt. Eine Atmung zwischen den Worten, „seinen — Namen“ mußte deshalb vermieden werden. Mit großer Innigkeit und schöner Tongebung sang der Künstler „Ich liebe Dich“, dem das schalkhafte „Der Kuß“ und das düstere „In questa tomba“ folgten, dessen deutsche Uebersetzung so schwerfällig ist, daß die italienische Originalfassung vorzuziehen sein würde. Unter den Liedern von Schubert ragte „Der Atlas“ besonders hervor, dessen Vortrag sich zu tragischer Größe erhob. Die Ballade „Der Erlkönig“ ist von Schubert in einem genialen Wurf niedergeschrieben worden und steht auf so einsamer Höhe, daß sie der reproduktiven Kunst unerreichbar zu sein scheint. Sänger und Begleiter boten zwar in der Charakterisierung der einzelnen Stimmen Ausgezeichnetes, doch wurde die letzte, höchste Wirkung, den Vortrag dieser Ballade zu einem Erlebnis zu gestalten, nicht erreicht. Mit Richard Straußschen Liedern wandte sich der Künstler der modernen Musik zu, die seiner Gestaltungskunst außerordentlich entgegenzukommen scheint und erzielte in „Ruhe, meine Seele“ und „Zueignung“ die eindrucksvollsten Wirkungen. Das kleine „Einerlei“ ist ein selten gesungenes, anmutiges, melodiereiches Lied und „Schlechtes Wetter“ zeigt die virtuose Kunst des Komponisten, um die Satire Heinescher Verse ein charakteristisches, launig-musikalisches Gewand zu kleiden. Der letzte Teil des Programms brachte nach dem Trinklied aus „Hamlet“ von Thomas die Cavatine des Figaro aus Rossinis „Barbier von Sevilla“, in der der Künstler seine große Vortragskunst und ganz besonders bewunderungswürdige Technik der Gesangsausprache in so blendendem Lichte erscheinen ließ, daß er nicht endenwollende Beifallstürme hervorrief. Angesichts seiner stimmlichen Indisposition war es eine besondere Freundlichkeit des Künstlers, noch einige Zugaben zu gewähren. Herr Dr. Felix Günther begleitete auf einem Schiedmayer-Fügel mit großer Gewandtheit. Benno Pulvermacher.

Mitteilungen der Redaktion.

Infolge eines technischen Versehens ist die Nachbesprechung von Trio-Vereinigung Mayer—Mahr im vorigen Heft weggeblieben. Im vorliegenden ist sie nachgeholt.

Das nächste Heft (Nr. 4) erscheint des Himmelfahrtstages wegen einen Tag früher, also am 12. Mai.

Bücher-, Musikalien- und Zeitschriftenschau.

Orchesterwerke.

Kochler-Wümbach, Wilh. Vier berühmte Trauermärsche aus: G. F. Händel, Oratorium Saul, L. v. Beethoven, Sonate op. 26, Fr. Chopin, Sonate op. 35, F. Mendelssohn, Lieder ohne Worte Nr. 27. Für Streichorchester und Pianoforte bearbeitet. Preis: Partitur (zugl. Klavierft.) Mk. 3.—, jede Streicherstimme 40 Pfg. Verlag: Chr. Fr. Bieweg G. m. b. H. Berlin-Lichterfelde.

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.