

# **Landesbibliothek Oldenburg**

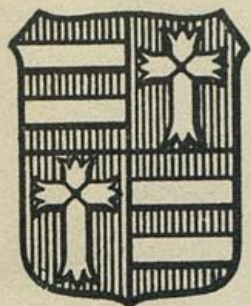
## **Digitalisierung von Drucken**

### **[Konzert-Programme des Landesorchester Oldenburg und ähnlicher Oldenburger Veranstaltungen]**

**Oldenburg, 1919-1945**

11.11.1929 - 2. Konzert, im Landestheater, mit Antoni Kohmann [24 S.,  
mit Aufsätzen und Werbung]

**urn:nbn:de:gbv:45:1-7312**



# OLDENBURGISCHES LANDESORCHESTER

LEITUNG / JOHANNES SCHÜLER

Montag, d. 11. November 1929, abends 7<sup>3</sup>/<sub>4</sub> Uhr  
im Landestheater

## 2. KONZERT

Solisten:

Antoni Kohmann-Frankfurt a. M., Tenor

Hertha Reinecke, Sopran

Gisela Zerlett, Alt

Franz Notholt, Bariton

Chor: Oldenburger Singverein

# PROGRAMM

**Max Reger:**

**Symphonischer Prolog zu einer Tragödie op. 108**

**Hans Pfitzner:**

**„Lethe“**

**für eine Baritonstimme und Orchester op. 37**

**Zoltán Kodály:**

**Psalmus hungaricus op. 13**

**für Tenor-Solo, gemischten Chor und Orchester**

**Anton Bruckner:**

**„Te Deum“**

**für Soli, Chor und Orchester.**



Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari.

Salvum fac populum tuum, Domine, et benedic hereditati tuae. Et rege eos et extolle illos usque in aeternum.

Per singulos dies benedicimus te. Et laudamus nomen tuum in saeculum et in saeculum saeculi. Dignare Domine die isto sine peccato nos custodire. Miserere nostri Domine, miserere nostri. Fiat misericordia tua Domine super nos, quemadmodum speravimus in te.

In te Domine speravi: non confundar in aeternum.

Gib, daß wir in Gemeinschaft mit Deinen Heiligen ewigen Ruhmes teilhaftig werden.

Rette Dein Volk, o Herr, und segne Dein Erbteil! Leite und erhebe es in Ewigkeit.

Alle Tage preisen wir Dich und loben Deinen Namen von Ewigkeit zu Ewigkeit. Würdige Dich, o Herr, uns an diesem Tage ohne Sünde zu bewahren. Erbarme Dich unser, o Herr! Erbarme Dich unser! Deine Barmherzigkeit komme über uns, o Herr, wie wir ja auf Dich gehofft haben.

Auf Dich, o Herr, habe ich gehofft; nicht werde ich zuschanden werden in Ewigkeit.

---

## DER DIRIGENT ALS BAUMEISTER

Von *Erwin Stein*

Der folgende Aufsatz wurde mit der freundlichen Genehmigung des Verfassers der amerikanischen Zeitschrift „Christian Science Monitor“, die in Boston erscheint, entnommen. Erwin Stein, bekannter Dirigent und Theoretiker, der übrigens mit seinem Wiener Ensemble zur Aufführung des Schönberg'schen „Pierrot Lunaire“ im April nach Oldenburg kommt, gibt uns hier ein fesselndes Bild von der Arbeit des Dirigenten. Der Aufsatz gewinnt für uns noch an Interesse durch eine Beziehung auf die Oldenburger „Wozzeck“-Aufführung. Schriftl.

„Unsere Orchester arbeiten ganz anders als die europäischen“, sagte unlängst ein amerikanischer Dirigent zu mir. „Es wäre dort unmöglich, ein schwieriges neues Werk nach nur zwei Proben aufzuführen“. „Unmöglich ist es auch bei uns“, erwiderte ich, „aber es geschieht trotzdem immer wieder, obwohl, was dabei herauskommt, tatsächlich unmöglich ist.“

Um ein neues Werk kennen zu lernen, müssen die Orchestermusiker es häufig in Proben spielen und die technischen Details gründlich studieren. Denn sonst können sie nichts anderes zustande bringen als eine verworrene chaotische Wiedergabe des Werkes. Ich habe mich immer gewundert, daß unser Publikum sich mit solchen Unzulänglichkeiten zufrieden gibt. Noch mehr aber wundert es mich, daß das amerikanische Publikum anspruchsvoller ist als das europäische. Wir

**Besuchen Sie die Konzerte des**

haben die ältere Musikkultur, und da müßte man glauben, daß wir auch die bessere Unterscheidung zwischen gut und schlecht, zwischen unvollkommen und vollkommen haben. „Das ist gar nicht erstaunlich. Wir drüben sind verwöhnt. Eure besten Musiker kommen immer wieder zu uns. Die besten Sänger, die bei euch in vielen Städten verstreut sind, können wir in einem Ensemble vereinigt unter Leitung von Toscanini hören . . . Wenn man stets das Beste hat, läßt man sich Minderes nicht mehr bieten.“ „A propos Toscanini: Das Gastspiel der Mailänder Skala unter seiner Leitung hat hier allerdings kolossales Aufsehen gemacht. Man fragte sich, warum Aufführungen von solcher Qualität heute in Wien nicht möglich sein sollten. Nicht daß die Sänger alle wirklich erstklassig gewesen wären. Aber so gut studierte Aufführungen, so präzis und rein singende Chöre, einen so ausgearbeiteten Orchesterpart, hatte man hier lange nicht gehört, trotz eines Orchesters vom Range unserer Philharmoniker. Die einzelnen Kräfte, die wir hier haben, würden ausreichen, die besten Leistungen zu erzielen. Aber sie haben keinen Führer, der mit ihnen so gründlich arbeitet, der genug probiert.“ Ohne Toscaninis Meisterschaft zu unterschätzen: Die Vollendung seiner Aufführungen erzielt er dadurch, daß er viel probiert. Aber eben das ist das Schwere. Er hat eine vollkommen klare, bis ins kleinste Detail genaue Vorstellung von dem Werk und arbeitet nun mit seinen Musikern solange daran, bis jeder Ton die dynamische Schattierung, jede Melodie die Phrasierung und jede Bewegung den Rhythmus hat, der ihm vorschwebte. Ein anderer könnte gar nicht so viel probieren, weil er bald nichts mehr zu sagen wüßte und damit zufrieden wäre, wenn das Orchester mit mehr oder weniger Ausdruck, mehr oder weniger Schwung die richtigen Noten spielte. Daß dies nicht hinreicht, um ein Werk zur vollen Wirkung zu bringen, ist klar. Ein Musikstück ist ein Gebäude aus Tönen. Die musikalische Form muß feste Umrisse haben. Der Komponist kann seine Intentionen nur durch die Zeichen der Notenschrift andeuten. Es ist die Aufgabe des Nachschaffenden, die Absichten des Komponisten zu verwirklichen, aus Tönen jenes Gebäude, das er vorgezeichnet hat, aufzuführen. Und da ist es eine große Erschwerung, daß Töne keine handfesten Steine, sondern ein so flüchtiges Material sind. Immer wieder muß der nachschaffende Baumeister versuchen, die einzelnen Teile so zu fügen, daß sie haarscharf zueinander passen, muß mit seinen Helfern üben, das Gebäude in einem Zug so aufzuführen, daß kein Ton zu stark oder zu schwach ist und aus der Fassade der Dynamik herauspringt, daß der Aufstieg zum Giebel eines Höhepunktes formvollendet, der Charakter der Konturen klar und scharf ist. Wird nicht genug probiert, dann müssen die Umrisse der musikalischen Form

## **Oldenburgischen Landesorchesters**

## **Anny Olbert - Hofmann**

Opern- und Konzertsängerin

## **Hans Hofmann**

Kapellmeister

**Chorschule, Ensembles, Gemeinschaftsmusik, Musikwissensch. Vorträge**  
Ausbildung bis zur künstlerischen Reife

**Oldenburg**  
Dammbleiche 19a

Unterricht:

**Gesang**  
**Klavier**  
**Theorie**  
**Korrepetition**

Sprechzeit täglich  
12-1 $\frac{1}{2}$  u. 6-7

## FÜR THEATER UND KONZERT

brauchen Sie ein apartes Seidenkleid  
Die entzückenden Wiener Handdruckseiden  
sind das geeignete Material dafür und  
unsere Werkstatt arbeitet gut und billig

DWB

# DÜRERHAUS FRANZ WRAGGE

OLDENBURG i. O.

Heiligengeistwall 1 — Fernruf 1984

## **Hotel Erbgroßherzog**

**Anton Meyn**

Markt 4.

Parkplatz

Vornehmes Wein- und Bierrestaurant

verschwommen bleiben. Aber nicht jeder besitzt die Fähigkeit, sich ein Musikstück wirklich als Ganzes, als Gebäude aus Tönen vorzustellen. Wie soll er es dann aber ausführen?

Daß die amerikanischen Orchester, nach Aussage jenes Dirigenten, viel probieren, ist ihnen hoch anzurechnen. Aber auch bei uns ist es nicht überall so schlimm. Es sei das Faktum hervorgehoben, daß kürzlich in Oldenburg, einer Provinzstadt von ca. 55 000 Einwohnern, Alban Bergs „Wozzeck“ in einer sorgfältig studierten und nach Aussage des Komponisten geradezu vorbildlichen Aufführung.\*) herauskam. Dirigent war ein junger Kapellmeister namens Johannes Schüler, ein Mann, von dem man sicherlich noch hören wird. Mit Ausnahme von Berlin haben die großen deutschen Bühnen das Werk bis jetzt nur darum nicht aufgeführt, weil es zu viele Proben benötigt.

Nur allzu oft versagt das Urteil des Publikums wie auch der Berufskritik Dirigenten gegenüber. Sie wissen nicht, daß der wichtigste Teil seiner Arbeit in den Proben zu geschehen hat. Die Inspiration beim Konzert hat nur das in den Proben Festgelegte von neuem zu beleben, damit es wie spontan wirke. Am Abend steht aber die optische Erscheinung und die Geste des Dirigenten so sehr im Vordergrund, daß das Gesehene leicht den Eindruck des Gehörten verwirrt. So mancher Konzertbesucher verwechselt sein ästhetisches Wohlgefallen an der Dirigententechnik mit der künstlerischen Wirkung der Musik. Und doch ist diese Wirkung von anderen Faktoren abhängig, in erster Linie von der Gestaltung der Form, des Tempos, des Ausdrucks. Ferner von der Präzision des Zusammenspiels, die nicht etwas so Selbstverständliches ist, wie der Laie gewöhnlich annimmt. Ich habe sogar unter Nikisch Aufführungen gehört, die Präzision vermissen ließen. Weiter ist Reinheit der Intonation, Klarheit und Plastik des Klangs zur künstlerischen Wirkung unerlässlich. All dies läßt sich aber nur durch gründliches Studium erzielen. Ohne zahlreiche Proben gibt es darum keine gute Aufführung.

---

\*) Als Beleg diene eine Stelle aus dem Dankeschreiben Alban Bergs an das Landesorchester: „Sie haben diese meine, als unspielbar geltende Partitur in einer Weise zum Erklängen gebracht, die ich — heute noch — kaum für möglich gehalten hätte. All das, was dem Komponisten als Ideal der musikalischen Darstellung vor-schwebt: Reinheit der Intonation, rhythmische Präzision, dynamische Homogenität im Zusammenspiel, Intensität des Ausdrucks, Schönheit des Klangs, Virtuosität der einzelnen Instrumentalisten . . . . , all das, was man bei der Darstellung moderner Musik nur in den seltensten Fällen und nur bei von allerersten Dirigenten geleiteten allerersten Orchester findet, hier war es erfüllt! . . .“ Schriftl.



# AUS GESPRÄCHEN MIT VIER UNGARISCHEN MUSIKERN\*)

von Edwin von der Nüll (Berlin)

Ich nahm während eines Aufenthaltes in Ungarn mit dem Budapester Musikleben und seinen führenden Köpfen Fühlung. Unter ihnen scheinen mir Mikós Radnai (der Operndirektor), Jenó von Hubay (der Hochschuldirektor) im organisatorisch-musikpolitisch-pädagogischen Sinne, Béla Bartók und Zoltán Kodály als Komponisten wie Pädagogen die gegenwärtig charakteristischsten Persönlichkeiten zu sein.

In Radnai tritt mir ein ernster, bestimmter und bescheidener Mensch entgegen, der sich ohne leere Gesten, ohne übertriebene Höflichkeit gibt. Zwei Aufgaben hat er sich gestellt, die er (wie ich mich überzeugt habe) mit einem recht guten und arbeitsfähigen Ensemble lösen will: Schaffung, bzw. Erhaltung eines international vollwertigen Repertoires, als dessen Rückgrat er den ganzen Mozart und Wagner, das meiste von Verdi ansieht; Aufführung moderner Bühnenwerke unter dem Gesichtswinkel, daß alles Wichtige, was Europa interessiert, seinem Publikum gezeigt wird.

Der Gegensatz zwischen Radnai und dem eine Generation älteren Hubay ist nicht gering. Der ehemals gefeierte Virtuose bedient sich einer eleganten, weltmännischen Pose, gewinnt durch liebenswürdige Gewandtheit. Sein pädagogisches Ziel erblickt er vor allem in der Ausbildung erstrangiger Reproduzenten. Er kann auf eine lange Liste großer Namen hinweisen, die aus seinem persönlichen Unterricht oder dem seiner Anstalt hervorgegangen sind. Die Heranbildung junger Komponisten scheint ihm, nach der Unterhaltung zu urteilen, erst in zweiter Linie wesentlich, worüber man bei einem Geiger nicht in Erstaunen gerät. Seine Stellung als Pädagoge zur modernen Musik ist folgende: die moderne Musik in ihren jüngsten Vertretern (er nennt die Namen Hindemith, Krenek) ist heute noch nicht sanktioniert und deshalb für Unterrichtszwecke ungeeignet. Nur das, was unbestritten anerkannt, will er dem werdenden Musiker, dem halbreifen, heranwachsenden Schüler geben. Er hütet die Tradition, die an Liszt, dem Begründer und ersten Leiter der Anstalt anknüpft, und besteht auf der Pflege klassischer und romantischer Musik. Die Grenze zieht er bei Richard Strauß, den nach seiner Meinung letzten unangefochten durchgedrungenen Meister.

\*) Der Aufsatz ist mit geringen Kürzungen dem Januarheft 1929 der Musikzeitschrift „Melos“ entnommen. Die Schriftleitung gestattete freundlichst seinen Abdruck.

**Besuchen Sie die Konzerte des**





# Oldenburgische Musikgemeinschaft.

Was bietet die Oldenburgische Musik-  
gemeinschaft dieses Winterhalbjahr?

- Die **Oldenburgische Musikgemeinschaft** veranstaltet  
Einführungsvorträge in sämtliche Konzerte des Landesorchesters;  
Die **Oldenburgische Musikgemeinschaft** veranstaltet  
allgemeinverständliche Vorträge über einzelne musikalische Wissensgebiete;  
Die **Oldenburgische Musikgemeinschaft** veranstaltet  
musikwissenschaftliche Kurse;  
Die **Oldenburgische Musikgemeinschaft** ermöglicht  
das Zusammenmusizieren in einem eigenen Orchester;  
Die **Oldenburgische Musikgemeinschaft** vermittelt  
die Bildung von Ensembles zur Pflege der Hausmusik.

Sie weckt und vertieft durch dies alles das Interesse und  
die Freude an der Musik und fördert dadurch ihr Hauptziel:  
Die aktive Teilnahme am Oldenburger Musikleben, ver-  
körpert vor allem im Landesorchester und seinen Konzerten.

Programme der Musikgemeinschaft kostenlos bei Sprenger, Achternstrasse.  
Anmeldungen mündlich oder schriftlich beim Vorstande oder bei Sprenger und  
in allen Veranstaltungen der Musikgemeinschaft.

Jahresbeitrag 3 RM. Bankkonto bei der Spar- und Leihbank, Oldenburg.  
Sprechstunden des Vorstandes:

Hans Richard Schwartz, Roggemannstr. 3, ☎ 779, Montags 6—7.

Dr. C. Stolle, Adlerstr. 4, ☎ 5107, Dienstags 6—7.

Dr. Fr. Uhlenbruch, Auguststr. 18, Mittwochs 12—1, Freitags 6—7.

## Voranzeige:

**Freitag 8. November**, 20.15 Uhr im Singsaal der Oberrealschule:

Einführungsvortrag in das 2. Konzert des Landesorchesters.

Redner: Dr. Fr. Uhlenbruch. Am Flügel: Musikdirektor Schüler.

**Donnerstag 21. November**, 20.15 Uhr im grossen Hörsaal des  
Hindenburgpolytechnikums (Neubau):

Vortrag: „Mechanische Musik“ (Grammophon, Tonfilm u. a.).

Redner: Dipl.-Ing. Hohmann.

Nach dem Vortrage gelangen zur Vorführung 1.) Nussknacker-  
Suite von Tschaiakowsky, 2.) Violinkonzert op. 61 von Beethoven  
(Solist Prof. Joseph Wolfsthal)

auf elektrisch aufgenommenen Polifar-Grammophon-Schallplatten.

**Donnerstag 5. Dezember**, 20.15 Uhr

Einführungsvortrag in das 3. Konzert des Landesorchesters.

Alle Veranstaltungen für Mitglieder 50 Pf., für Nichtmitglieder 1 RM.

Vorverkauf bei Sprenger.

Tretet der Oldenburgischen Musikgemeinschaft als aktive  
oder passive Mitglieder bei, Ihr stärkt das Musikleben.



Die Gegenüberstellung Bartóks mit Kodály läßt Gleichheiten und Gegensätze zwischen beiden Männern scharf erkennen. Ihnen gemeinsam ist das tief im Volke und in heimischer Volkskunst verwurzelte Ungartum, beide zeigen sie die eigenartige künstlerisch-wissenschaftliche Doppelbegabung. Abseits davon gibt es genug Trennendes. Zunächst das Aeußere. Bartók: klein, schwächig, bartloses, hartgerandetes Gesicht, kurz geschnittenes, grauweißes Haar, strahlend große, kräftig-aktiv dreinschauende Kinderaugen. Kodály: mittelgroß, ebenfalls schwächig, dunkler, graumelierter Lockenscheitel, weiche Konturen, eher kleine, tief-liegende, unwirklich schimmernde Augen. Bartók spricht einfach, sachlich, in kurzen Sätzen, unbefangen in Rede und Gegenrede, reagiert sofort; Kodály hingegen braucht lange Zeit (manchmal peinlich lange Zeit), bevor er Antwort gibt, ist gereifter, bewußter, wissender, gern sarkastisch, umständlicher im Sprechen, bringt blumige Vergleiche, zitiert Faust. Bartók erklärt gerade heraus, er unterrichte ungern, weil er keine begabten Schüler habe. Kodály begegnet der gleichen Frage viel eingehender. Man erkennt den Pädagogen aus Passion. Er sei wie ein Gärtner, der die Blumen dort pflegt und züchtet, wo er sie findet, nicht nach französischer Art in künstlich gehegten Anlagen; vielmehr liebevoll suchend durchstreife er die Natur nach eigengewachsenen Geschöpfen, die er jedes nach seiner Individualität behandle. Deshalb könne man in seiner Kompositionsklasse alle Stile, alle Richtungen vorfinden. Beide, Bartók wie Kodály, geben ihren Schülern niemals selbst eigene Kompositionen in die Hand, höchstens auf deren ausdrücklichen Wunsch. Das alte und echte ungarische Volkslied, welches Bartók und Kodály sehr viel, wenn nicht alles zu verdanken hat, ist, wie Kodály offen ausspricht, durch ihre Versäumnis nicht im großen Stil als Volks-erziehungsmittel verwendet worden. Lediglich die wenigen Bearbeitungen hätten ein künstlerisch-pädagogisches Streiflicht auf ihr wissenschaftliches Arbeitsergebnis geworfen. Vor ihnen stände noch eine große Aufgabe, nämlich die Herausgabe der etwa 10000 Volksliedmelodien (die Zahl schließt die Varianten ein), von denen erst etwa 400 erschienen seien. Als Unterrichtsstoff bevorzugt der Klavierlehrer Bartók die vorklassische Musik. Er zeigte mir eine Reihe jüngst gearbeiteter Manuskripte von Klavierübertragungen älterer Orgelmeister (Frescobaldi u. a.). Dieser Bericht gibt in gedrängtester Form nur einen Teil des Erzählenswerten wieder. Verallgemeinerungen sind absichtlich vermieden, um keine schiefen „Eindrücke“ zu konstruieren, sondern so objektiv, wie es mir möglich ist, auszusagen.

# HANS PFITZNER

Im Mai dieses Jahres feierte Hans Pfitzner seinen 60. Geburtstag. Während in das Programm dieses Konzertes sein Orchesterlied für Bariton „Lethe“ aufgenommen wurde, kommen in dem „Außerordentlichen Konzert“ des Landesorchesters die Vorspiele des hochbedeutsamen Werkes „Palestrina“ zur Aufführung. Die „Programmhefte“ werden bei dieser späteren Gelegenheit das Schaffen der charaktervollen Erscheinung und musikalischen Persönlichkeit Pfitzners in einem Aufsatz beleuchten. An dieser Stelle sollen ein paar wichtige Lebensdaten und Werke des Meisters aufgezeichnet werden.

Hans Pfitzner wurde als Sohn eines deutschen Musikers am 5. Mai 1869 in Moskau geboren. Seine Musikausbildung erhielt er vorzüglich am Dr. Hochschen Konservatorium (James Kwast: Klavier und Iwan Knorr: Komposition). Nach mehreren Kapellmeisterjahren — 1894—1896 — wurde Pfitzner Lehrer am Sternschen Konservatorium in Berlin und 1903 auch 1. Kapellmeister am Theater des Westens. 1907 leitete er das Münchener Kaimorchester und konnte ein Jahr später endlich als Direktor der Oper und des Konservatoriums in Straßburg eine größere, ihm angemessene Stellung bekleiden. 1913 ehrte ihn die dortige Universität mit der Ernennung zum Dr. phil. h. c. Seit 1920 ist Pfitzner Lehrer einer Meisterklasse an der Akademie in Berlin.

Schon in den Jahren 1891—1893 entstand das Musikdrama „Der arme Heinrich“. Mochte das Vorbild Wagner noch stark erkennbar sein, so darf doch nicht der sich offensichtlich ankündigende Eigenstil übersehen werden. Verhältnismäßig lange Zeit später folgte das dramatische Werk „Die Rose vom Liebesgarten“ (1901 vollendet). Pfitzner hatte sich nunmehr durch die Anerkennung dieses Werkes durchgesetzt. Mit der Komposition des „Palestrina“ (1912—15), zu dem er den Text selbst schrieb, brachte er ein in der Musikgeschichte in mancher Beziehung einzig dastehendes Werk. An weiteren dramatischen Werken sind zu nennen die Musik zu dem Weihnachtsmärchenspiel „Christelflein“ und zu Kleists „Kätchen von Heilbronn“.

Die teilweise betonte weite Spanne zwischen den einzelnen Werken wird durch das Schaffen des Meisters auf anderen Gebieten angefüllt. Pfitzner schrieb an weiteren bedeutsamen Werken: ein Klavierquintett, Streichquartette, Sonaten usw., dazu eine Reihe prachtvoller Lieder. Besondere Erwähnung verdient außerdem seine Kantate „Von deutscher Seele“.

# Schütz-Littmann Heiligengeistwall 2 II

Privatschule für künstlerischen Tanz und rhythmische Gymnastik

Montags 4-5 Uhr: Gymnastik-Kurse, Babys (3-6 J.)  
" 5-6 " " verh. Damen  
" 6-7 " " Fantasiertanz- "  
Dienstag 9-10 " abds.: Gymnastik " berufstätige Dam.  
Donnerstags 5-6 Uhr: " " Knaben  
Sonnabends 4-5 " " " Kinder (6-10 J.)  
" 5-6 " " " Schulkd. (10-14 J.)  
" 6-7 " " " junge Mädchen  
Einzelunterricht auch Vormittags. Unterricht: Hotel Fischer  
Zusehen gern gestattet. Eintritt jederzeit. Niedrige Honorarsätze  
Auf Atemgymnastik wird besonders Wert gelegt.

Einstudierungen zu jeder Gelegenheit.

*Moderne Tänze  
alternativsten Stils  
in ruhiger, vornehmer Art  
privat u. in Kursen*

## Lambertikirche

Anlässlich des 10jährigen  
Bestehens des Bachvereins

Mittwoch, 29. Novbr., 20 Uhr:

### J. S. Bach

Kantaten und Magnificat

Sol.: A. Quistorp, Ch. Scherben-  
ning, L. Matern, C. Momberg,  
H. Theilen,  
Landesorchester

Eintrittskarten bei Sprenger und  
Diekmann zu 3 und 2 R.M.

## ANNI DOODT Klavier

Unterricht:

Hochhauser Straße 7

Fachmännisch  
ausgewählte

PIANOS

FLÜGEL

HARMONIEN

Eigene Resonanzboden-  
konstruktion D.R.P. a.

Zur Prüfung ladet ein

H. VARDING, Rosenstr. 41, Telefon 2300

**Besuchen Sie die Konzerte des**

# MAX REGERS „SINFONISCHER PROLOG ZU EINER TRAGÖDIE“

Max Reger geb. 1873 zu Brand (Bayern), gest.  
1916 in Leipzig

Erst spät kommt Reger zum Orchester. Die erste Komposition für dieses Instrument, die „Sinfonietta“, trägt die Opuszahl 90 und wurde in den Jahren 1904/05 geschrieben. Es folgen die Serenade (op. 95), die „Hiller-variationen“ (op. 100) und im Jahre 1908 der „Sinfonische Prolog“. Die wesentlichsten übrigen Orchesterwerke sind die „Romantische Suite“, „Böcklinsuite“, „Ballettstücke“ und die „Mozartvariationen“. Wir sehen somit, daß Reger keine Sinfonie geschaffen hat. Lediglich der „Sinfonische Prolog“ ist seiner Form nach als der erste Satz einer Sinfonie anzusprechen. Es ist unklar, weshalb dieses Werk nicht vollendet wurde. Die Ueberschrift „Prolog zu einer Tragödie“ ist durch den Inhalt des Werkes berechtigt, dürfte aber nicht auf einen bestimmten Vorgang hinweisen, sondern nur den ernsten, erschütternden Charakter der Komposition ausdrücken wollen.

Eine Grave-Einleitung von 34 Takten geht dem Allegro agitato voraus. Der Anfang dieses Grave ist bereits für die ganze Komposition kennzeichnend. Zwischen dem Fortissimo eines lang anhaltenden e im ersten Takt der Partitur und einer wild sich aufbäumenden Entwicklung liegt mit einem dreifachen p bezeichnet ein dahinschleichender Gang, von Streichern und Fagotten vorgetragen. (In den Ausklang des e im letzten Takt klingt das dumpfe Pochen der Pauke.) Der Schicksalsgedanke steht vor uns (Beispiel 1). Diese Höhen- und Tiefenlage, das sich Aufbäumen und in ein Nichts versinken, die Gegenüberstellung dynamischer Endwerte finden wir in dem Verlauf des ganzen Werkes: ein leidenschaftlicher Kampf von geradezu dämonischer Gewalt. Das tantalische Ringen findet erst am Schluß des Werkes, im Andante sostenuto, eine Beruhigung.

Der nach der Einleitung eintretende Allegro agitato-Satz bringt zunächst die Aufstellung des reichen thematischen Materials, von dem das Wesentlichste aufgezeichnet werden soll. Im Anfang steht ein scharf rhythmisiertes Thema (Beispiel 2), dessen Triolenfigur im Laufe der Komposition zu außerordentlicher Bedeutung gelangt. Zu ihm tritt bald ein klagender Gesang der Oboen (Beispiel 3). Eine weitere Themen-Gruppe bringt zwei melodische Linien (Beispiel 4 und 5), von denen die letzte einen tröstenden hoffnungsvollen Klang findet. Sie ist es



## Dr. F. Uhlenbruch

Auguststraße 18

Sprechstunden:

Mittwochs von 12-1 Uhr

Donnerstags von 6-7 Uhr

Einzelunterricht u. laufende Kurse

in allen Fächern der

Musikwissenschaft

Violinunterricht

Vorträge

## Miez Röben

Gymnastik — Tanz

Gruppenkurse

Einzelunterricht

Bühnenklasse

Einstudierung  
von Tänzen

Anmeldung  
Lehmkuhlenstr. 22

## Forschungen zur Literatur- und Theaterwissenschaft

Band I:

Dr. Walther Landgrebe: **Hebbels  
Nibelungen auf der Bühne.** R.M. 4,50

Band II:

Dr. A. Becker: **Stavenhagen und seine  
Stellung in der Entwicklung des deut-  
schen Dramas.** R.M. 4,-

Band III:

Dr. Max Tau: **Der assoziative Faktor  
in der Landschafts- und Ortsdar-  
stellung Theodor Fontanes.** R.M. 3,50

Band IV:

Dr. J. Tanneberger: **Die Frauen der  
Romantik und das soziale Problem.**  
R.M. 3,50

Band V:

Dr. Gustav Kemmerich: **Paul Heyse  
als Romanschriftsteller** R.M. 4,-

Band VI:

Dr. Sven Schacht: **Schillers Wallen-  
stein auf den Berliner Bühnen.**  
R.M. 4,50

Schulzische Hofbuchdruckerei u. Ver-  
lagsbuchhandlg. R. Schwartz, Oldenburg

## Gärtnerei Mönnich

**Gärtnereibetrieb:**

**Bürgerfeld „Haus Käthe“**

**Telefon 600**

**Stadtgeschäft:**

**Schüttingstraße 12**

**Telefon 707**

Reichhaltige Auswahl in Topfpflanzen und Schnittblumen.

Kränze in verschiedenen Preislagen stets vorrätig.

**Reelle Bedienung.**

**Billige Preise.**

auch, die in dem genannten Andante sostenuto am Schluß des Werkes den versöhnenden, beruhigenden Ausklang bringt. Das unter 1 genannte Thema des Einleitungsteiles treffen wir in seinen zwei charakteristischen Motiven ebenfalls im Verlaufe des Werkes mehrfach wieder.

Die Instrumentation des „Prologs“ zeigt eine außerordentliche Klangfülle. Reger, der Meister der Orgel, instrumentiert hier, wie er registrieren würde. Erstaunlich ist die satztechnische Arbeit. Die Zusammenfügung der vielen nebeneinander herlaufenden Stimmen des reich besetzten Orchesters, die interessante und logische Verknüpfung der zahlreichen Themen miteinander geben ein imponierendes Bild der Gestaltungskraft des Meisters, der niemals den Blick für die organische Einheit des Kunstwerkes verliert.

## Zoltán Kodálys Psalmus Hungaricus\*)

*Von Aladár Tóth*

Zoltán Kodály, geboren 1882 in Kecskemét, Ungarn. Studierte in Budapest, begründete gemeinsam mit Bartók die Studien über ungarische und rumänische Volkslieder. Seit 1910 tritt er als Komponist immer mehr in den Vordergrund.

Der Text des Psalmus stammt aus dem 16. Jahrhundert. Dem kräftig modernen Wesen Kodályscher Kunst liegt jedoch nichts ferner, als ein Heraufbeschwören blasser Geister der Vergangenheit. So wäre es auch weit gefehlt, Kodálys Musiksprache von der ungarischen Folklore einfach ableiten zu wollen. Wohl verhalf die von Kodály und Bartók entdeckte grundoriginelle ungarische Volksmusik dem Komponisten zu einer seinem Temperament gemäßen musikalischen Muttersprache, wohl hat Kodály in seinen Volkslied- und Volksballadenbearbeitungen (für Klavier, für Singstimme und Klavier, für Frauen- und Kinderchor) die Seele des Volkes in ihrem tiefsten Wesen erfaßt. Doch löste sich in seiner Seele dieses Volksgut derart auf, daß es zu einer vom „Volklichen“ unabhängigen, ureigenen kunstmusikalischen Sprache ward, zu einer Sprache, in deren Möglichkeiten die Phantasie des Musikpoeten frei walten konnte. Kodálys tiefes Eindringen in die historischen Zeiten seiner Nation entspricht dem allgemeinen Gesetz, daß in jedem großen Nationaldichter nicht nur die Gegenwart, sondern auch die Vergangenheit seines Volkes lebt, daß er

\*) Der Aufsatz ist der Zeitschrift „Pult und Taktstock“ mit freundlicher Genehmigung der „Universal-Edition“ entnommen.

**Oldenburgischen Landesorchesters**



sich mit dem Innenleben seines Volkes eng verwandt fühlt, daß ihm also jede Offenbarung seiner Nation (sei es in der Vergangenheit oder Gegenwart) zur Entfaltung seines eignen Ichs verhilft.

Doch hatte die Kodály'sche Kunst der Vergangenheit gegenüber noch eine besondere Mission zu erfüllen. Alte Dokumente, sowie auch die Volksmusik, bewahrten Ueberreste einer auf hohe, originelle Kultur hinweisenden, aber nur bis zu Ansätzen gelangten Kunstmusik, die vom 16. bis zum 18. Jahrhundert mehrere charakteristische Stilepochen entwickelte und ein ausdrucksvolles künstlerisches Abbild vom Innenleben der Nation darstellte. In einem von unablässigen Stürmen bedrängten Lande konnten sich diese Ansätze nicht zur Vollendung in abendländischem Sinne entfalten. So ist Kodály's Schaffen nicht nur eine der originellsten individuellen Offenbarungen eines modernen Geistes, sondern auch die Erfüllung der Träume vergangener Zeiten, ihre Fortspinnung, Zusammenfassung und Vollendung. In Kodály's Vertonungen alter Texte („Blumengesänge“, „Schlemmergesang“ für Männerchor usf.) grüßt uns die siegreiche Zukunft dieser Vergangenheit, welche endlich, als freie Offenbarung einer urwüchsig-neuen Dichterpersönlichkeit, zur Gegenwart wurde.

In diesem Sinne gewann im „Psalmus hungaricus“ der alte Text durch die Musik Kodály's neues, aktuelles Leben. Leider kann eine Uebersetzung (besonders eine sich der Melodielinie anpassende) von der visionär-leidenschaftlichen, gewaltigen und plastischen Sprachschönheit des ungarischen Originals keinen Begriff geben. Der Dichter-Prediger Michael Vég aus Kecskemét hat nach allgemeinem Gebrauche seiner Zeit in seiner Psalmübersetzung vermittels persönlicher Klagen und lyrischer Episoden sein ganzes schicksalbedrücktes Herz ausgeschüttet und der Not seines Volkes ergreifenden Ausdruck gegeben. Seine Umdichtung, die durch solche besonders starke, persönliche und nationale Beziehungen fast wie eine Originalschöpfung, als ein wahrer Psalmus „Hungaricus“ anmutet, mußte also in Kodály sowohl den einsamen Dichter als auch den Nationalpoeten inspirieren. Demgemäß hat er in seiner Vertonung sowohl das volkliche, als auch das subjektive Wesen der Dichtung in seiner ganzen lyrisch-dramatischen Kraft kongenial erfaßt.

Wie eine Gottesbeschwörung setzt die Orchester-Einleitung ein (Beispiel 1).\*) Der Herr wird hier als einziger Zeuge der Wahrheit aller Klagen eines Volkes angerufen. Im weiteren Verlaufe der Einleitung sinkt die Verzweiflung zur tiefen Trauer und Resignation herab. Nun treten Alt- und Baßstimmen mit der episch-ruhigen ersten Strophe, einer Art

\*) Die Beispielangaben sind dem Aufsätze nachträglich hinzugefügt. Schriftl.





Choralweise ein. (Beispiel 2.) Im Geiste altungarischer Gesänge, eigenartig und mit höchster Prägnanz erfunden, weist sie auf den schmerzlichen, trauervollen Seelenzustand des ganzen Volkes hin. Nach der verkürzt wiederkehrenden Einleitungsmusik ertönt das Tenorsolo, die Stimme des Propheten, ein dem Gemeintone des Chorals entgegengesetztes, individuell-freiströmendes, deklamatorisch bewegtes Arioso-Rezitativ. Während die Tenorstimme den Worten des Textes folgt, entwickelt das Orchester, den Versstrophen gemäß, dramatische Bilder: So nach dem männlich-innigen Flehen der zweiten Strophe eine leidenschaftliche Vision des Wehklagens (Beispiel 3), dann eine verträumte Sehnsuchtsmusik, die sich bis zum weltflüchtigen Grolle steigert. Da ertönt wieder, von starken, hellen Sopran- und Tenorstimmen getragen, der Choral, untermalt von dem Orchestermotiv des Jammerns. (s. Beispiel 3.)

Der zweite Abschnitt beginnt mit imitatorisch sich verflechtenden, unheimlichen Stimmen des Orchesters (Beispiel 4: ein fortlaufendes Begleitmotiv für den folgenden Teil): der Prophet schildert mit verhaltenem Grimme die Ränke seiner Feinde. Nach der visionären Beschreibung des im Lande tobenden Haders und Zwistes erhebt sich in den Frauenstimmen des Chores (ohne Text) ein sich steigendes Wehklagen, gleichsam die von der Bedrängnis der Witwen und Waisen klagenden Prophetenworte mit einer Vision bestätigend. Als höchste Steigerung tritt jetzt, von diesem Wehklagen durchwoben, der Choral vom ganzen Chor gesungen wieder auf. (s. Beispiel 2.)

Im dritten Teile klagt der Prophet (von einer schmerzlichen Melodie der Violinen unterstützt) über seinen verräterischen Freund in ergreifenden Trauertönen, die bezeichnenderweise eine Variante der Choralmelodie (s. Beispiel 2) bilden, als ob der Dichter zeigen wollte, daß sein persönliches Leid zugleich das Leid seines Volkes sei. Aus diesem Klagegesang erhebt sich in plötzlicher Steigerung ein fürchterlicher Fluch, der mit apokalyptischer Gewalt auch die Volksmassen des Chores aufpeitscht und in stürmische Bewegung setzt. (Diese höchste tragische Steigerung ist auf die mit voller Wucht wiederkehrende Einleitungsmusik des Orchesters [s. Beispiel 1] aufgebaut.) Gleich darauf kehrt auch das männlich flehende Thema, mit welchem das Tenorsolo begonnen hatte, zurück, doch wird die Stimme des voranschreitenden Propheten hier schon durch die aufgerüttelten Volksmassen des Chores begleitet. Vorerst sagen sie die erlernten Dichterworte dem Propheten imitatorisch nach, dann wiederholen sie sie als ein Ganzes, selbständig, mit voller Kraft und Wucht.

Der Prophet, der Führer seines Volkes, hat somit seine Sendung vollbracht: er hat sein Volk aufgerüttelt, belehrt und zum erlösenden Selbst-



## Loheland - Gymnastik

Lehrweise von Rohden - Langgaard

Gruppen- u. Einzel-  
unterricht für Er-  
wachsene u. Kinder

**Ursula Böhse - Irmgart Petersen**

Mitglieder des Deutschen Gymnastik - Bundes

Eigener Unterrichts-  
raum  
Kalt-u.Warm-Dusche

Huntestr. 18. Tel. 1917. Sprechzeit: Montag u. Donnerstag von 1-11 u. 6-8 Uhr

## SINGVEREIN OLDENBURG

Gegründet 1821

Eingetr. Verein

Pflegt gemischten Chorgesang und ermöglicht so dem Landesorchester eine abwechslungsreichere Ausgestaltung seiner Anrechtskonzerte

Der Chor, welcher Mittwochs von 20,15 Uhr ab im ehemaligen Fürstenbau des Hauptbahnhofs übt, bedarf dringend der Verstärkung in allen Stimmen; **jeder Sangeskundige trete daher als aktives Mitglied bei**

Anmeldungen nimmt der Dirigent, Herr Musikdirektor Schüler, Landestheater, jederzeit entgegen

## **BERTA BIEDERMANN**

Dobbenstraße 25

(Ausbildung Staatshochschule für Musik, Berlin)

**Klavierunterricht für Anfänger u. Vorgeschrittene bis zu künstlerischer Reife**

Übungen im Achthändigspiel an zwei Klavieren

Winterprogramm u. a.: **Studium sämtlicher Sinfonien von Beethoven** (achthändig gesetzt)

bewußtsein erhoben. Doch bevor er seine führende Stelle an die Volksmassen abtritt, schüttet er sein Vertrauen auf Gott in einer wundervoll breiten, weitatmigen und innigen Kantilene (Adagio) aus. Dieser vierte Abschnitt des Werkes klingt nach den dramatischen Stürmen der drei ersten wie ein verklärter lyrischer Abgesang.

Von nun ab hat der Chor die führende Rolle. Durch eine Fanfare eingeleitet, erschallt jetzt siegreich der veränderte Choral (im Zwei-viertel-Takt). In kanonischen Gängen türmt sich zweimal nacheinander ein gewaltiges Glaubensbekenntnis auf, das in dem letzten großen Siegesjubiläum gipfelt. Mit dem diesen monumentalen Aufschwung in mystische Tiefen niederleitenden zweiten Motiv der Einleitung verdüstert sich die Stimmung, und in dem Epilog der Schlußstrophe erscheint ganz verschleiert noch einmal der Choral, aus dem sich nur noch die Tenorstimmen, den Cantus firmus wehmütig umspielend, herausheben; es ist wie ein leiser Nachklang der Stimme des in der Seele des Volkes fortlebenden Propheten.

## DAS TEDEUM VON BRUCKNER

Bruckner wurde geboren 1824 in Ansfelden (Oberösterreich) und starb 1896 in Wien.

Der Hymnus „Te deum laudamus“ (Dich Gott loben wir) ist bekannt unter dem Namen „Ambrosianischer Lobgesang“. Ambrosius, von 374 bis 397 Bischof von Mailand, hat sich außerordentliche Verdienste um die Gestaltung und Entwicklung des Kirchengesanges erworben. Doch darf man ihn wohl nur als den Uebersetzer (aus dem Griechischen) und nicht als den Schöpfer des „Tedeum“-Textes ansehen. Anfänglich war es eine Choralmelodie, die man den Worten unterlegte, später aber regte der strahlende Charakter der Dichtung die Komponisten immer wieder zur Vertonung in Chorwerken an. Wer kennt z. B. nicht eins der fünf Werke Händels über diesen Text?

Bruckner komponierte sein „Tedeum“ ungefähr als 60jähriger. Es steht zeitlich zwischen der 7. und 8. Sinfonie.

Einen Hymnensänger möchte man den Meister nennen. In der Demut seines Empfangens und Schaffens, in der stillen Anbetung, in dem mitreißenden Jubel seines Lobsingens erkennen wir immer wieder als tiefsten Grund seines Wesens: den Glauben an Gott, dem er am Schluß seines Lebens die Neunte Sinfonie „widmete“. Seine Musik will keine Problematik, sie fließt rein aus der Tiefe eines kindlich gläubigen Herzens, sie ist elementar, „Musik an sich“. So erscheint uns Bruckner selbst

19

**Oldenburgischen Landesorchesters**



als eine Elementarnatur. Eine mächtige Wellenlinie, deren Anfänge weit zurückreichen in die Zeit des Mittelalters, schwingt in ihm aus: Seine Kunst, die in ihrer Technik zeitlich gebunden, aber erhaben ist über die innere Zerrissenheit ihrer Epoche, wölbt sich wie die Kuppel eines Domes über das Weltall.

Die erste Seite der Partitur des „Tedeum“ erscheint in der Weite des Raumes, den sie in der Spanne von vier Oktaven erfüllt, wie eine Umfassung des ganzen Weltbildes. Ein strahlendes C-dur, die Grundtonart, durchflutet als Urlicht diesen Raum. Und auch der Grundakkord (ohne Terz) ist es, der in seiner elementaren Kraft die Größe des allmächtigen Gedankens in diesem Werke zum Ausdruck bringen will: Te deum laudamus!

Der Chor singt es unisono (gleiche Töne in allen Stimmen) im Umfange einer Oktave (Beispiel 1). Die Begleitungsfigur in den Streichern (Beispiel 2) — wiederum eine Oktave durchmessend — durchpulst den ganzen ersten Teil des Werkes, nur an einzelnen Stellen, die Bruckner inhaltlich in eine Schwebelage bringen will, geht das eherne Schreiten mehr in eine melodische Achtelbewegung über (Beispiel 3).

Diese Schwebelage tritt erstmalig bei den Worten: „Tibi omnes Angeli“ hervor. Es ist gleichsam ein Hinaufrücken von der Erde zum Himmel. Aus dem Unisono des vollen Chores wird ein Nacheinander und ein Verweben der Stimmen untereinander. Eine Vereinigung bringt wieder ein überirdischer Klang aus weiter Ferne: Heilig, heilig . . . In das dritte „Heilig“ aber stimmen alle Mächte des Himmels und der Erde ein und führen es weiter in einem Jubel ohnegleichen. Der Chor teilt sich in sechs und acht Stimmen, um dann wieder als höchste Steigerung einzumünden in das Unisono des Anfangs (Beispiel 1): Te Gloriosus . . . Das Forte der weiteren Entwicklung bricht ab, wenn Bruckner die heilige Dreieinigkeit Gottes ausspricht: Patrem immensae majestatis . . . Die Begleitung des Orchesters beschränkt sich hier auf die Mitwirkung des Streichquintetts und der Hörner. (Ein symbolischer Vorgang, der eine Parallele findet in der Behandlung der Christusfigur in den Passionen von Schütz, Bach u. a.: Während nämlich im Recitativ die Erzählung der handelnden Personen von Cembalo begleitet wird, tritt zu den Worten Christi ein Streichquartett.) Noch einmal wird das im folgenden letzten Teil von neuem anhebende Lobsingens durch eine innige Piano-stelle unterbrochen, und zwar bei den Worten: „Du hast den Tod überwunden und den Gläubigen das Himmelreich geöffnet“ (Tu devicto mortis . . .). Der Gedanke an den Tod des Heilands läßt Bruckner in demütiger Anbetung niederknien. Der gemeißelte Rhythmus, das strenge Schrittmaß werden aufgelöst in Kantilene und Zeichnung (Beispiel 4).

Aber das, was er nun wieder in Dankbarkeit laut jubelnd aussprechen kann: Du sitzt zur Rechten Gottes (tu ad dextram . . .) folgt mit einem dreifachen f bezeichnet und führt zu dem grandiosen Schluß dieses Teiles. (Die letzten Takte mögen eine besondere Erwähnung finden. Der überzeugende, klare, ja, strahlende Ausklang ist frappierend. Bruckner bedient sich hier eines Mittels, das in der Praxis früherer Jahrhunderte [vor 1600] üblich war. Vom B-moll führt er uns direkt zum C-dur [Beispiel 5]. In den alten „Kirchentonarten“ nennen wir diese Führung den phrygischen Schluß.)

Eine Generalpause und das „Te ergo“ beginnt im düsteren F-moll. Es mag hier erwähnt sein, daß das „Tedeum“ zwar in einzelne Abschnitte geteilt ist, aber außer der Fermate (Haltezeichen) am Schluß eines jeden Teiles kein Einschnitt vorhanden ist. Die harmonischen Uebergänge allein zeigen offensichtlich die Einheit des Werkes

Der an Farben reiche Text läßt Bruckner das „Te ergo“ als ein Moderato erfassen, das sich von dem vorhergehenden Teil in jeder Beziehung abhebt. Rein äußerlich erkennen wir die Verschiedenheit schon in der Gegenüberstellung von Chor und Solo. In dem rein solistischen „Te ergo“ führt der Tenor. Er bringt das thematische Material zum Vortrag. Eine Zweiteilung ist unverkennbar. Jeder Gedanke (Beispiel 6 und 7) wird einmalig wiederholt. Die anderen Solostimmen beteiligen sich nur mit kurzen Einwüfen und einem erweiterten Schluß. Liegende Achtel in den Bratschen bilden den farbigen Untergrund, während die Figuren einiger Soloinstrumente den Vorgang umspielen und verlebendigen.

Interessant ist es nun, von hier aus einen Blick auf die folgenden Sätze zu werfen. Deutlich wird eine innere Textteilung sichtbar, die sich mit der äußeren nicht ganz deckt. Dem „Te ergo“ folgt nämlich als selbständiger Satz das kraftvolle „Aeterna fac“. Das sich anschließende „Salvum fac“ aber ist in seinem ersten Teil eine fast genaue musikalische Wiederholung des „Te ergo“. Das gleiche Tenorsolo (Beispiel 6 und 7) tritt wieder auf. Lediglich die Einwüfe der Solostimmen, von denen oben gesprochen wurde, werden durch den Chor ausgeführt. Das „Aeterna fac“ steht also zwischen zwei gleichen Sätzen und bildet mit ihnen zusammen einen Hauptteil des Werkes. Ein weiterer Beleg für den Abschluß eines großen Teiles an dieser Stelle ist die Tatsache, daß nach der Wiederholung des langsamen „Te ergo“-Satzes im ersten Teil des „Salvum fac“ eine kurze Ueberleitung wieder zu dem Unisono-Anfangsthema (Beispiel 1) führt: Alle Tage preisen wir dich . . . (Per singulos dies . . .). Innerhalb des „Salvum fac“-Satzes ist mithin ein musikalischer Abschluß enthalten.



Unterricht im

## **Violoncellspiel**

für Anfänger und Fortgeschrittene

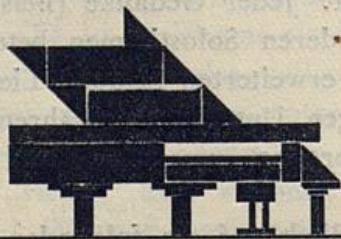
Kammermusiker **Hans Kufferath**

Marienstraße 7

## **C. Klapproth Pianohaus**

Lange Straße 10

Reparatur- u. Stimmgeschäft



Alleiniger Vertreter  
der Weltfirmen:  
**Julius Blüthner**  
**Steinway u. Sons**

## **Jeder**

der eine Kranken- oder Lebens-  
versicherung abschließen will

## **wende sich**

vorher zur Einsichtnahme der  
vorteilhaften Tarife und  
Versicherungsbedingungen

## **an die**

# **Barmenia**

Krankenversicherung V. a. G.  
Lebensversicherungs-A.-G.

Bezirksdirektion:

Bremen, Faulenstr. 24

Örtl. Verwaltungsstelle:  
Oldenburg, Lange Str. 90I

## **Gustav Zimmer**

Lange Straße Nr. 50

# **STAHLWAREN**

Messerschmiede und Reparaturwerkstatt

**Besuchen Sie die Konzerte des**

Wir stehen also mit dem Auftritt des Anfangsthemas mitten in dem Abschnitt, der als Ueberschrift das „Salvum fac“ trägt. Der Abschluß dieses Teiles bringt eine wundervolle Beziehung. Den Worten „quem-admodum speravimus in te“ (wie wir ja auf dich gehofft haben) wird dieselbe musikalische Wendung unterlegt, die wir im Beispiel 4 kennen lernten. Die Zusammenhänge zwischen den beiden Textstellen sind die einer Folgerung: durch die Ueberwindung des Todes ist die Menschheit erlöst worden.

Der Schlußteil „In te, Domine, speravi“ zerfällt in drei Abschnitte: eine Einleitung, eine Doppelfuge und einen Schlußteil. Die rückwärtigen Bindungen dieses Satzes zu dem thematischen Material der vorhergehenden Teile und die Abwandlungen der eigenen Thematik sind außerordentlich mannigfach. Der Feinheit dieser Arbeit entspricht die Differenzierung der Stimmung. Der letzte Satz ist nämlich absolut kein gewaltiger Schlußhymnus, wie wir es sehr oft finden, sondern er gibt eine Skala von Eindrücken, die uns von der bangen Düsternis einer Todesahnung über weihervolle Stille religiösen Erlebens zu der Macht des Verheißungsgedankens: non confundar (ich werde nicht zu Schanden werden) hinführt.

Das wesentlichste thematische Material soll aufgeführt werden. Der Hauptgedanke des Einleitungsteiles ist im Beispiel 8 aufgezeichnet. Hier liegt auch der Keim für das erste Fugenthema (Beispiel 9 u. 10) verborgen, das eigentümlicherweise in zwei Fassungen, die miteinander verwandt sind, erscheint. Bruckner will augenscheinlich die beiden Gedanken: „In te, Domine, speravi“ (Auf dich, o Herr, habe ich gehofft) und „non confundar in aeternum“ (nicht werde ich zu Schanden werden in Ewigkeit) einander gegenüberstellen und in der Fuge miteinander verbinden. In dem grandiosen Schlußteil dieses Satzes finden wir denn auch das „non confundar“-Thema in der Verlängerung als Choralthema wieder (Beispiel 11). Hier setzt der oben charakterisierte Höhepunkt der Verheißung ein. Und einzigartig: der Kreis wird geschlagen zum Anfang. Die unter Beispiel 2 aufgezeichnete weitgespannte Streicherfigur tritt wieder als ausschlaggebendes Begleitmotiv auf. Mit ihr klingt das Werk aus, wie es begonnen hatte: Te deum laudamus.

---

Herausgegeben von der Leitung des Landesorchesters. Verantwortlich für den Textteil: Dr. Fritz Uhlenbruch; für den Anzeigenteil: Victor Schwartz; Druck: Schulzesche Hofbuchdruckerei; Notenbeilage: Lambrecht & Sohn; sämtlich in Oldenburg i. O.



## Alle Musikalien

liefert schnellstens

Schallplatten  
la Saiten  
Opern-Texte

### LUDWIG SPRENGER

Achternstraße 23

NACH DEM KONZERT  
ZUM

## Weinhaus Herterich

Weinrestaurant / Weinhandlung  
Achternstraße 18

## Georgine Schünhoff

Mitglied des Deutschen  
Gymnastikbundes

Anmeldung:  
Elisabethstraße 15 I

Unterricht für Damen, Herren  
und Kinder

Einzelstunden

Abendkurse für Berufstätige

Körperbildung — Bewegungsschulung





KOSTENLOSE BERATUNG  
EIGENE ENTWÜRFE  
VERLANGEN SIE  
VERTRETERBESUCH

Die  
Buchdruckerei  
für  
Qualitätsarbeit

Akzidenz-  
Werk- u. Zeitschriftendruck  
Setzmaschinenbetrieb

Schulzesche  
Hofbuchdruckerei  
R. Schwartz  
Oldenburg i. O.  
Schloßplatz 21  
Fernruf 779

