



Bunte Bühne

fröhliche Tonkunst

Gesammelt von Richard Batka
Herausgegeben vom Kunstwart

Dritte Folge

Georg D. W. Callwey, Kunstwart-Verlag
München 1902

Bunte Bühne

fröhliche Tonkunst



Gesammelt von Richard Bathka
Herausgegeben vom Kunstwart

Dritte folge

München

Georg D. W. Callwey, Kunstwart-Verlag

1902

Vorwort.



Wenngleich wir immer und immer wieder betonen möchten, daß das Ziel unserer „Bunten Bühne“ die Einbürgerung gediegener fröhlicher Kunst im deutschen Hause ist, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß eben diese Einbürgerung vielleicht auf keinem Wege schneller geschehen kann, als auf dem, der über's Theater führt. Am 12. Februar 1902 hat nun unsere „Bunte Bühne“ am Kgl. Deutschen Landestheater in Prag die praktische Probe bestanden, und wir geben darüber einen ausführlichen Bericht, einerseits um das für unser Unternehmen wichtige Ereignis festzuhalten, andererseits um an einem greifbaren Beispiel zu zeigen, wie wir uns die Verwendung unseres Notenmaterials für theatralische Vorstellungen denken. Dabei wollen wir uns bemühen, so sachlich als möglich zu bleiben und die Thatsachen für sich selber sprechen zu lassen. Denn die vorliegenden Zeitungsberichte sind zwar in den meisten Fällen für uns sehr schmeichelhaft, berühren aber jene Punkte nur leicht, die wir für die springenden halten.

Den Beginn des Abends machte Franz Schuberts lustiger Marsch (Bunte Bühne III, 16) für Orchester eingerichtet. Unter einer Fanfare teilte sich sodann der Vorhang, und ein „Schalksnarr“ sprach einen kurzen Prolog, der über den Grundgedanken der Veranstaltung unterrichtete.

Seid uns willkommen allzumal
Ihr werten Herr'n, Ihr schönen Frauen,
Die Ihr ersieht in diesem Saal,
Um uns're Künfte anzuschauen.
Ich bin der Narr, Hans Schalk genannt,
Bekannt im weiten deutschen Land,
Nun abgesandt als Ehrenhold,
Dem ihr ein' Weil' fein lauschen sollt,
Damit er hier vor allen Leuten
All' uns're Absicht mag ausdeuten.

Ihr seid geladen zu einem Fest,
Wo sich's gut weilen und lauschen läßt,
Wir woll'n Euch bieten im bunten Kranz
Liebliche Lieder und munteren Schanz.
Doch unsere Blumen sind edle Gewächse,
Nichts von den Fagen der Gauller
und Fere.

Ehrbare Meister haben's geschaffen,
Sich aus der Schwermut frisch auf-
zuraffen.

Menschen, denen aus allen Tiefen
Die dunkeln Stimmen des Daseins riesen,
Menschen, die den Ernst der Zeit
Kannten und den der Ewigkeit
Und denen doch in die Schluchten hinein
Immer auch wieder drang Sonnenschein.
Der Sonnenschein, der glitzert und

blinkt,
Der Sonnenschein, der zur Freude winkt,
Sonnenschein, der durch den Trauerflor
Genesung lächelt — der alte Humor.
Daß nun ein jeder sich d'ran erlabe,
Geben wir weiter heut' ihre Gabe,
Schließen wir auf an dieser Stell'
Fröhlicher Kunst holdseligen Quell.

's ist wahr, es giebt bei unsern Sachen
Nichts, um den Buckel sich voll zu lachen.
Wir mögen Euch mit lächern und kitzeln
Mit Gassenbauern und scharfem Witzeln,
Wir mögen Euch nicht prickeln und beizen,
Nach wälscher Manier Eure Gaumen
reizen.

Doch eine ehrliche Fröhlichkeit
Ist auch was wert in böser Zeit,
Wo uns Frau Sorge und Frau Plage
Insanft Herzen schier alle Tage.
D'rum, geht's auch nicht in Saus

und Braus,
Fühlt Euch nur wohl, wohl wie zu Haus,
Es sei genug, wenn Ihr bloß lächelt,
Weil Schelmenweis' Euer Ohr umfächelt,
Weil lieblich Spiel der Farben und Lichter
Ergöht Euch Augen und Angesichter,
Wenn Ihr dasist mit Wohlbehagen,
Dieweil wir unsere Schwänke fürtragen,
Und steigt Ihr heut' in Euer Bett
Euch sagt: Gemütlich war's und nett,
Will bei der Meister-Weissen und Reimen
Nächstens wieder ein Stündlein säumen.

Ja, bei den Meistern, den guten und
echten,
Wir wie daheim Euch halten möchten,
Daß sie sich treu zur Seit' Euch stellen
Als liebe Freunde, als Lebens-

gefallen,
Daß sie sich ganz Eurer Seele bemeistern,
Euch zu erquickern, Euch zu begeistern
Und mit dem Volk in fröhlicher Stund'
Schließen den festen herzzinnigen Bund.

D'rum ob Fasching oder Faste
Laden wir Euch zu den Meistern zu
Gaste.

D'rum bitten wir um Eure Gunst
Für ihre gold'ne, fröhliche Kunst,
Damit Euch kräftiger im Gemüt
Der Freude stille Blum' erblüht.
Doch seid Ihr nicht damit zufrieden,
Wird Eure Huld uns nicht beschieden,
Laßt's nicht entgelten meinen Balg;
Viel gute Kurzweil wünscht —
Hans Schalk.

Nun, unter neu einsetzenden Marschklängen enthüllte sich das erste szenische Bild: im Walde. Vor dem rechts aus dem Hintergrunde hervorlugenden Forsthause hat sich eine glänzende Jagdgesellschaft gelagert und hält fröhlich Picknick auf grünem Rasen. Aus dieser Gruppe löst sich ein einzelner Jagdgast und neckt die anwesenden Damen mit Webers schelmischem Liede „Ich sah ein Röschen am Wege stehn“ (B. V. II, 6). Während er schließlich die vor seiner Drohung unter Lachen flüchtenden Schönen nach links verfolgt, wird die Aufmerksamkeit durch das Auftauchen dreier Mädchenköpfe in den Fenstern des Forsthauses nach einer andern Richtung abgelenkt. Mit der Weise eines volksmäßigen Trällerliedchens (III, 8) tänzeln „die drei Waldprinzessen“ heran und führen vor der Gesellschaft ihren anmutigen Reigen auf. Horch, Waldhörner erschallen jetzt! Ein vornehmer Herr ist mit Mendelssohns Jagdlied (II, 4) aufgetreten und giebt das Zeichen zum Aufbruch. Alles erhebt und ordnet sich zum Abmarsch. Unter Webers unverwüsthlichem Chor „Im Wald“ (aus der von den Spielplänen längst verschwundenen „Preciosa“, (B. V. IV, 4) zieht die Gesellschaft davon und man hört ihren Gesang immer leiser in der Ferne verklingen. Nun tiefe Stille. Spätnachmittagsbeleuchtung. Beim Forsthause wird es lebendig. Ein stutzerhafter Herr naht zu Besuche, ein junges Mädchen, wohl die Tochter vom Haus, empfängt ihn in der Laube. Er renommiert mit Beethovens „Ruß“ (I, 2) von seinem Abenteuer mit der spröden Chloë, sie, das naive Kind, vertraut ihm in einem

köstlichen Gesang von Plüddemann (I, 4) mit der komischen Sentimentalität der Wertherzeit ihren unschuldigen Herzensroman. Der Abend naht, man trennt sich. Während die Schatten sich immer tiefer herabsenken, schmilzt das Gemüt in Schumanns „Abendlied“ (Cellosolo, III, 9) dahin. Dämmernd geht der Mond auf, und in seinem Scheine tummelt sich ein Elf (Musik: Berlioz' Sylphentanz, V, 3) umher, bis bei dem unmittelbar anschließenden Mendelssohn'schen Elfenreigen (IV, 6) eine ganze Schar von Geisterchen den Plan betritt und hier ein sehr lebendiges Treiben eröffnet. Gegen die Wahl dieses Stückes läßt sich einwenden, daß es sehr bekannt ist, aber leider kenne ich kein besseres zu gleichem Zweck in der Musikliteratur. Mit seinem Verklingen ist allmählich die Nacht gewichen. Unsichtbare Chöre begrüßen mit Preciosa-Weisen (V, 4) den anbrechenden Tag. Und siehe, — der hohle Baum dort öffnet sich: aus seinem magisch schimmernden Innern schlüpft ein kleiner Däumling und erzählt in Loewes morgenfrischen Tönen von seinem allerliebsten „kleinen Haushalt“ (I, 3). Hornklänge (III, 18) schrecken ihn in seinen Bau zurück. Die Gesellschaft versammelt sich wieder zum fröhlichen Tagen und mit Mendelssohn's herrlichem Chor „O Thäler weit, o Höhen“ (III, 7) schließt die erste Abteilung.

Als sich der Vorhang wieder hob, sah man in einen glanz erfüllten Kokososaal, wo einem die Geschichte des Menuettanzes (II, 10), augen- und ohrenfällig demonstriert wurde. Am diese mehr für musikalische Feinschmecker berechnete Abteilung hatte man sehr gebangt, aber sie hat über alles Erwarten gefallen. Es war Abwechslung und Steigerung in dieser Tanzsuite. Bei Bach stille Anmut, bei Gluck edler, pathetischer Anstand, bei Haydn (Schfennuett) kräftige Volkstümmlichkeit, bei Beethoven Wärme und Seele. Überraschend gut wirkte das stilvolle Eingreifen des Klaviers in den Chorus der Orchesterinstrumente.

An der Spitze der dritten Abteilung stand Mozarts „Gestörtes Ständchen“ (I, 6). Ort: Die Straße einer Kleinstadt. Zwei hartnäckige Serenadenbringer und der aus seiner Nachtruhe aufgeschreckte scheltende Vater bilden ein höchst ergötzliches Terzett. Kaum sind die Störenfriede vom Arm der Gerechtigkeit erfaßt, so verwandelte sich die Szene im Nu: in einer Schenke waren wir nun bei einem fröhlichen Dreikönigsfest, wo gerade ein fideles Kumpan Beethoven's genial komponierte Romanze vom Floh (I, 7) sang. Darauf kamen Hugo Wolfs „Heilige drei Könige“ herein, um vor den anwesenden Gästen in grotesker Verkleidung ihre Sprüchel aufzusagen (I, 1). In den letzten Ton dieses Mummenschanzes fielen schon die Spielleute mit Webers „Reigen“ (I, 5) ein, und kaum war diese Tanzszene vorbei, als Trommelschläge von draußen das Herannahen von Dorfkomödianten ankündigten. Sie gaben den verehrlichen Spek-

tateurs eine italienische Oper, oder vielmehr eine zwerchfellererschütternde Parodie einer solchen, das Peter Cornelius-Terzett „Der Tod des Verräters“ zum Besten. Damit hatte das gesteigerte Programm den Gipfel der Heiterkeit und sein Ende erreicht.

Es könnte scheinen, das laufe schließlich auf's alte Liederspiel hinaus. Erstens aber wird dabei gerade der Hauptmangel dieses Genres vermieden, der Schein des Dramas, das Unkünstlerische des „verbindenden Textes,“ der eine tiefere dramatische Handlung vorspiegelt, wo keine da ist. Der zweite Unterschied ist noch viel wichtiger. Die Liederspiele, z. B. das bekannteste Schubert-Spiel haben statt lyrische Meisterwerke zu popularisieren gerade auf die volkstümliche Wirkung allbekannter und beliebter Gesänge spekuliert, sie haben also aus dem Vorteil für sich gezogen, was im Publikum schon bekannt war, während wir gerade umgekehrt, die Bunte Bühne benutzen wollen, um zu wenig bekannte Meisterwerke bekannt zu machen.

Auf der „Bunten Bühne“ entwickelten sich die Vorgänge ohne Zwischentext und ohne Conferencier (zu deutsch: Zwischenplauscher). Wir müssen hier den Namen des Regisseurs Gustav Burchard nennen, der die zwanglose Motivierung der einzelnen Vorträge lediglich durch die Szenerie mit ungewöhnlichem Geschick herzustellen mußte. In Bezug auf die musikalische Leitung hatten wir das Glück, einen so bedeutenden Musiker wie Leo Blech zur Verfügung zu haben, der durch die Schlagfertigkeit seiner modulatorischen Kunst am Klavier für den ununterbrochenen musikalischen Verlauf sorgte. Der Kapellmeister hatte nämlich wie in der alten Oper statt des Dirigentenpultes ein Klavier vor sich, an dem er die Lieder begleitete und die harmonischen Übergänge ausführte, sowie den ganzen musikalischen Apparat fest in der Hand behielt.

Nicht ohne Gewicht scheint uns der grundsätzliche Einwand gegen inszenierte Lyrik überhaupt. Lyrische Kunstwerke wenden sich an das Gefühl und wollen von der Phantasie mitthätig ausgestaltet werden. Der Versuch, ihr Milieu sinnlich wiederzugeben, hebt diese Mitthätigkeit bis zu einem gewissen Grade auf und beraubt den Genuß so eines eigentümlichen Reizes. Auch kann es oft geschehen, daß Szenerie und Phantasiebild sich nicht decken und ein gewisses Unbehagen erzeugt wird. Allein hier handelt sich's eben um etwas Ähnliches wie um die Reproduktion von Gemälden in Holzschnitt oder Autotypie. Sie ist unvollkommen, gewiß. Aber die Frage steht so: sollen wir uns gedulden, bis uns die Laune eines Sängers die betreffenden Lieder irgend wann einmal und dann doch auch wieder in ungeeignetem „Milieu“ genießen läßt, oder begnügen wir uns mit überhaupt einer, wenn auch nicht alle Feinheiten enthüllenden Wiedergabe? Wir leugnen also gar nicht, daß Inszenierung sogar eine gewisse Vergrößerung der Linien mit sich bringt, aber wir betonen, daß sie

dafür die Faßlichkeit des Kunstwerkes wiederum erleichtert, was bei den volkstümlichen Absichten der „Bunten Bühne“ dann doch sehr wesentlich ist. Sehr viel kommt natürlich auf den künstlerischen Takt der Regie an, es bedarf einer feinen Hand; ein Draufgängertum kann hier natürlich viel Anheil anstiften. Wir selbst scheinen uns einen Fehler begangen zu haben, indem wir kupletartige Lieder, wie I, 2 oder II, 6 zu „dramatisieren“ versuchten. Es giebt nämlich in der Wirkung einen großen Unterschied, ob man solche Strophen an ein Publikum auf der Szene oder an das Publikum im Zuschauerraum singen läßt. Hier heißt es natürlich, wie bei jeder neuen Sache, erst seine praktischen Erfahrungen sammeln.

Auch die ästhetisch befriedigende Zusammenstellung der Programme ist keineswegs so leicht, als es auf den ersten Blick scheinen möchte. Freilich die Einheitlichkeit der Stimmung wird durch das gemeinsame Milieu gegeben, für die Mannigfaltigkeit der Eindrücke muß ein wohlberechneter Wechsel der Kunstgattungen sorgen. Das kann natürlich jeder Routinier. Schwieriger jedoch fällt es oft, die einzelnen Vortragsstücke, deren Gehalt durch so verschiedene Individualitäten, deren Ausdrucksmittel durch den Unterschied der Zeiten bedingt sind, derart zu wählen, daß die damit gegebenen Gegensätze nicht störend sich geltend machen.

Und wie stand es nun um dem Erfolg? Ueber den künstlerischen Wert einer Sache besagt der Bühnenerfolg bekanntlich gar nichts, weshalb wir Kunstwärter bei unsern Theaterberichten ja meist überhaupt nicht von ihm reden. Aber hier handelt sich's darum, ob das Publikum diese neue Art der Kunstvermittlung annehmen werde, oder ob der Gedanke falsch war, und so bedeutet die Erfolgsfrage sehr viel. Schon am Tage vor der Aufführung war das Theater ausverkauft, der Beifall steigerte sich am Schluß bis zu siebenmaligem Hervorruf des Prager Kunstwart-Vertreters.

Also die Probe auf unser Exempel stimmt.

Wir mögen nicht schließen, ohne dem Direktor des Deutschen Landestheaters in Prag, Angelo Neumann, den Dank des Kunstwarts dafür auszusprechen, daß er sein Haus und seine Kraft sogleich in den Dienst dieses Versuches stellte, den er im Verein mit den Herren Blech und Burhardt und den ausübenden Künstlern dann in wahrhaft glänzender Weise durchführte. Auch dem Kapellmeister Egon Pollak, der eine Anzahl von Tonstücken eigens für unsere Zwecke vortrefflich instrumentierte, sei an dieser Stelle gedankt. Es ist nach diesem Erfolge nun doch wohl zu hoffen, daß eine gesündere Bunte Bühnen-Bewegung die Herrschaft der Snobs und Defakanten schmälern wird. Jeder aufmerksame Leser des Kunstwarts und insbesondere jeder, der sich auch der Vorschläge von Avenarius, Schulze-Naumburg und Spitteler aus älteren Aufsätzen her noch

erinnert, weiß, daß wir die jetzt in Prag verwirklichte Art des Variété keineswegs für die alleinseligmachende halten, wenn wir auch glauben, daß vorläufig nichts geeigneter ist, als sie, um wirklich fröhlich tönende Kunst wieder ins deutsche Haus zu führen.

Welches Theater folgt nun zuerst der deutschen Bühne von Prag? Die Frage braucht uns nicht so sehr zu bekümmern, wenn es uns gelingt, wie es den Anschein hat, auch unmittelbar und ohne den Umweg über die Bühne Eingang ins deutsche Haus zu finden. Darüber wird in einem der nächsten Bände noch allerhand zu sagen sein.

R. B.



Begleitworte.



Nr. 1. „Mädchen, ich komm mit der Zither“. Von W. A. Mozart.

Ein Seitenstück zum „Gestörten Ständchen“ (B. B. I, Nr. 6). Auch hier ist Mozarts Verfasserschaft nicht sicher bezeugt, wenngleich wahrscheinlich. Die Komposition ist musikalisch nicht so wertvoll wie das „Ständchen“, aber stärker an derbkomischer Wirkung. Auch hier liegt der Witz in einer obstinaten Serenade, zu der sich ein humoristischer Bass gesellt. Aber doch tritt derselbe in keinerlei Beziehung zu den Ständchenbringern, läuft vielmehr ganz selbständig neben ihnen her und entwickelt sich auch nicht so dramatisch zu immer mehr gesteigelter Lebendigkeit. Die vom Bass angestimmte Dreher-Weise „O du lieber Augustin“ stammt schon vom Ende des 17. Jahrhunderts und war namentlich in Wien beliebt. — Nicht zu verwechseln ist dieses Terzett mit Mozarts Liebe „Komm liebe Zither“ für eine Tenorstimme mit Mandolinbegleitung.

Nr. 2. „Marmotte“. Musik von Ludwig van Beethoven.

Dieses Savoyardenliedchen, das dann z. B. auch Grabbe in seinem Napoleondrama verwendet, findet sich im „Jahrmarttfest zu Plundersweilen“. Beethovens Komposition steht in op. 52 als Nr. 9 und ist jedenfalls vor 1792 entstanden. Hier noch die weiteren Strophen:

Ich hab gesehen gar manchen Herrn,
Der hätt' die Jungfern gar zu gern.

Sab auch gesehn die Jungfer schön,
Die thäte nach mir Kleinem sehn.

Nun laßt mich nicht so gehn ihr Herrn,
Die Burschen essen und trinken gern.

Nr. 3. „Quodlibet“. Musik von Carl Maria von Weber.

Webers op. 54, Volkslieder, Heft 1, Nr. 2. Als Quelle des Textes sind Büsching und von der Hagens deutsche Volkslieder angegeben. Gehrmann in seiner Weber-Biographie sagt darüber: „Mit unnachahmlicher Grazie und Humor ist musikalisch das Possierliche als Grundton des Ganzen festgehalten; ein allerliebsteßes Kabinettstück, das mit seinem Parlandoßtil und dem reizenden Inhalt an Loewes „Hochzeittied“, noch mehr an seinen „Kleinen Haushalt“ (B. B. I, Nr. 3) gemahnt.“ Der Vergleich scheint mir allerdings kein glücklicher zu sein. Aber bemerkenswert bleibt das anmutige Stück doch. Seinem Inhalte nach will es durch die groteske Verbindung möglichst unvereinbarer Vorstellungen wirken, thut das aber immerhin maßvoll im Vergleich zu vielen andern Erzeugnissen dieser Gattung, die von der Komik des „höheren Blödsinns“ lebt. Die drütenden Ohren sind als drolliges Bild vom Dichter wirklich gesehen, was man nicht von allen der oft bloß durch Reflexion zu stande gebrachten Kombinationen bei den Nachfolgern unseres Quodlibets wird behaupten können.

Nr. 4. „Der Zahn“. Von Matthias Claudius. Musik von Carl Loewe.

Claudius' Gedicht steht in seinen Werken 3. Teil (1778) S. 185 mit dem Titel: „Notette, als der erste Zahn durch war“. Loewes Komposition wurde erst 1896, gelegentlich der Feier seines hundertsten Geburtstages aus dem Nachlasse veröffentlicht. Sie ist von solcher drastischen Lebendigkeit, daß sie das Gedichtchen fast zur dramatischen Szene macht. Der Vater als glücklicher Entdecker des „ersten Zahns“ bei seinem Liebling ruft mit seinen Viktoria-Rufen die Mutter und das ganze Haus zusammen. „Seht den hellen weißen Schein!“ Die Musik moduliert aus dem hellen festlichen C- nach dem strahlenden C-dur, die Akkorde der Begleitung schlagen gleich Böllerschüssen drein. Dann gleichsam ein feierlicher Trompetenstoß und der Zahn wird Alexander, zu deutsch „Flügelmann“ getauft. Hierauf die frommen Segenswünsche der Taufzeugen „Gott geb dir Zähne mehr“ — „und immer was dafür zu Beißen“ ergänzt ein lebenskluger Mann. Mit der wiederkehrenden Eingangstrophe eilt man davon, das kleine Wunder auch draußen zu verkünden. Das kann alles sehr hübsch dargestellt werden. Aber es muß nicht, denn beim Vortrag durch einen Einzelänger sehen wir die ganze Szene kraft unserer Phantasie.

Nr. 5. „Das böse Weib“ von G. E. Lessing. Kanon von Joseph Haydn.

Joseph Haydn hat in seinen späteren Jahren „aus besonderer Liebe“ eine Menge Kanons komponiert, die er zierlich abzuschreiben und unter Glas und Rahmen als Wandschmuck gleich Gemälden oder Kupferstichen aufzuhängen pflegte. Zu ihnen gehört auch dieser dreistimmige Kanon, dessen Text einem Lessingschen Epigramm entnommen ist. Vor kurzem hat ihn M. Friedländer in seiner Auswahl Haydn'scher Kanons (Ed. Peters No. 2965) mit einer hinzukomponierten Klavierbegleitung, sowie einem neuen — ersten — Texte erscheinen lassen. Wir geben hier das Werk in der ursprünglichen Fassung und fügen eine Klavierbegleitung bei, die Leo Blech eigens für die „Bunte Bühne“ gesetzt hat. Sie kann natürlich ad libitum verwendet oder weggelassen werden.

Was die Pflege des Kanons betrifft, der zu Ende des 18. Jahrhunderts noch zu den beliebtesten gesellschaftlichen Vergnügungen in Wiener Bürgerhäusern gehörte, verdienen die treffenden Sätze D. Zahns volle Beherzigung: „Man kann sich alle Tage überzeugen, daß Kinder und musikalisch wenig gebildete Personen an dieser strengen Form musikalischer Kunstwerke ein besonderes Vergnügen finden, weil es sie unterhält, wenn bei der gewissermaßen eigensinnigen Konsequenz, mit der jede einzelne Stimme ihren selbständigen Gang verfolgt, ein so wohl zusammenstimmendes, harmonisch befriedigendes Ganze entsteht. Für den einigermaßen Kundigen kommt das Interesse hinzu, welches die geschickte Handhabung einer durch die allerstrengsten Regeln bedingten Form gewährt, durch welche ganz vorzugsweise epigrammatische Pointen in der schärfsten Beleuchtung hervortreten; so wie ja auch in der Poesie das Sonett, das Triolett und ähnliche Formen eben durch ihre Gebundenheit, das Conchetto, welches sie aussprechen, um so schlagender hervorspringen lassen. Dieser selbe Kontrast, welcher der strengen Gesetzmäßigkeit der Form gegenüber die geistige Thätigkeit nur unabhängiger und als ein freies Spiel erscheinen läßt, ist auch im Kanon wirksam, der schon in dem scharf ausgeprägten Gegensatz der einzelnen Stimmen, auf welchen seine Wirkung beruht, eine Fülle von Mitteln besitzt, um die verschiedenartigen Pointen zu betonen, die dadurch, daß sie in immer wechselnder Stellung wie in verschiedener Beleuchtung wiederkehren, um so eindringlicher werden. Es kann daher nicht auffallen, daß der Kanon wie das

Epigramm, für die moralische Sentenz und den witzigen Einfall die gleich angemessene Form ist, vorzugsweise fähig, sowohl den gewichtigsten Ernst, wie die ausgelassenste Komik auszudrücken. Freilich bedarf es der sicheren Hand eines vollendeten Meisters, um die schwierige Form so zu beherrschen, daß sie nicht allein als ein kontrapunktisches Kunststück erscheint, das den gelehrten Kenner befriedigt, sondern als ein wohlklingendes wie von selbst entstandenes Gesellschaftsbild, dessen eigentümliche Schwierigkeiten den Eindruck glücklicher Einfälle machen.

Nr. 6. „Die Kartenlegerin“. Von Ad. von Chamisso. Musik von R. Schumann.

Chamisso's Lied ist Veranger nachgedichtet. Schumann komponierte es 1840 und ließ es im folgenden Jahre als op. 31 Nr. 2 erscheinen. Im Konzertsaal ist es weniger bekannt als es verdiente. Die auch als Vorspiel dienende, mehrmals wiederkehrende Zweiunddreißigstelligur des Klavierparts scheint das Wischen der Karten zu bedeuten.

Nr. 7. „Abschied vom Walde“. Von Josef Frhr. v. Eichendorff. Musik von Felix Mendelssohn.

Das Gedicht stammt aus dem Jahre 1810. Eichendorff nahm es in „Ahnung und Gegenwart“, sowie in „Aus dem Leben eines Taugenichts“ und „Das Marmorbild“ (Anhang) auf. Mendelssohn's wundervolle Komposition ist Nr. 3 in op. 59 „Sechs Volkslieder für gemischten Chor“ aus dem Jahre 1843. Hier der Text der übrigen Strophen.

Wenn es beginnt zu tagen die Erde dampft und blinkt,
Die Vögel lustig schlagen daß dir das Herz erklingt:

Da mag vergehn, verwehen das trübe Erdenleid
Da sollst du auferstehen zu neuer Herrlichkeit.

Da steht im Wald geschrieben ein stilles, ernstes Wort
Von rechtem Thun und Lieben und was des Menschen Hört.

Ich habe treu gelesen die Worte rein und wahr,
Und durch mein ganzes Wesen ward's unaussprechlich klar.

Wald werd ich dich verlassen, fremd in der Fremde gehn,
Auf buntbewegten Gassen des Lebens Schauspiel sehn;

Und mitten in dem Leben wird deines Ernsts Gewalt,
Mich Einsamen erheben, so wird mein Herz nicht alt.

Nr. 8. „Die Waldprinzessen“. Für 3 Frauenstimmen und Klavier, gesetzt von Leo Blech.

Text und Melodie nach müdlicher Überlieferung; der Satz von Leo Blech ist eigens für die „Bunte Bühne“ hergestellt. Im Klavierpart werden dem Musiker die kanonischen Führungen und kunstvollen Kontrapunkte nebst Umkehrungen auffallen, doch sollen sie lediglich als „Unters Schönheiten“ wirken und im Vortrage nicht zum Nachteil der Singstimme hervorgehoben werden.

Nr. 9. „Abendlied“ von R. Schumann. Für Violoncello und Klavier.

Ursprünglich für Klavier zu 4 Händen (op. 85, Klavierstücke für kleine und große Kinder) geschrieben, wird dieses „Abendlied“ gern in der Bearbeitung als

Vortragstück für Violine oder Violoncello gespielt. Es steht hier nicht etwa wegen seines Gehaltes an Fröhlichkeit, sondern weil es bei den theatralischen Aufführungen auf der „Bunten Bühne“ sich als vortrefflich bewährte, um eine sich herabsetzende Abendstimmung musikalisch zu begleiten.

Nr. 10. „Abschied“. Duett. Musik von C. M. v. Weber.

Weber hat das Gedicht, das er am 5. Januar 1817 in Berlin komponierte einem „Fliegenden Blatt“ entlehnt. Sie steht in op. 54, dem ersten „Volksliederheft“ als Nr. 4. Der Humor, der in dem falschen Pathos, der falschen Sentimentalität liegt — man achte besonders auf die komische Kadenz des letzten Wortes — ist köstlich und galt seinerzeit als Musterbeispiel musikalischer Komik, und der Ton, den Weber hier angeschlagen hat, klingt vernehmlich weiter bis in Nestroys „Lumpacivagabundus“ hinein. Dennoch fehlt das Stück in den meisten gangbaren Ausgaben Weber'scher Lieder. Der Vollständigkeit wegen führe ich noch die weiteren Strophen an:

Schönster Schatz, du thust mich kränken tausendmal in einer Stund.
Wenn ich nur das Glück könnt haben dir zu küssen deinen Mund.

Wir hab'n oft beisammen g'essen manche schöne halbe Nacht,
Manchen Schlaf hab'n wir vergessen und die Zeit so zugebracht.

O ihr Wolken, gebet Wasser, daß ich weinen kann genug!
Meine Augenlein sind nasser, nasser als der Donaufluß.

Schatz, wenn du mir willst schreiben, schreibe mir ein Brieflein.
In dem Brief, den du willst schreiben, drücke auch dein Herzchen ein.

Jetzt spann ich mein' zwei Pistolen, thu vor Freuden zwei, drei Schuß,
Mei'm feins Liebchen zu gefallen, weil ich dich verlassen muß.

Nr. 11. „Die Advokaten“. Komisches Terzett. Musik von Franz Schubert.

Die drollige Szene erschien als op. 74. Ein Verfasser des Textes ist nicht angegeben. Das Ganze läßt sich sehr leicht und wirksam inszenieren, die melodische, lebendige Musik bietet den Sängern keine besonderen Schwierigkeiten. Eine gute Nummer namentlich für gefellige Abende.

Nr. 12. „Die Alte“. Von Friedrich von Hagedorn. Musik von W. A. Mozart.

Hagedorns „Neue Oden und Lieder in fünf Büchern.“ Hamburg 1747. Zweites Buch. Mit zwei weiteren Strophen:

Zu meiner Zeit
Ward Pflicht und Ordnung nicht entweicht.
Der Mann ward, wie es sich gebühret,
Von einer lieben Frau regieret,
Trotz seiner stolzen Männlichkeit!
Die Fromme herrschte nur gelinder!
Uns blieb der Hut und ihm die Rinder.
Das war die Mode weit und breit.
O gute Zeit!

Zu meiner Zeit
 War noch in Ehen Einigkeit.
 Jetzt darf der Mann uns fast gebieten,
 Und widersprechen und uns hüten,
 Wo man mit Freunden sich erfreut.
 Mit dieser Neuerung im Lande,
 Mit diesem Fluch im Ehestande
 Hat ein Komet uns längst bedräut.
 O schlimme Zeit.

Dies Lied soll die Nachbildung eines französischen Volksliedes sein. Mozart komponierte es am 18. Mai 1784. Ein modernes Seitenstück hierzu wäre „Nat einer Alten“ in Hugo Wolfs Mörkeband (Mannheim, R. F. Heckel).

Nr. 13. „Der Zauberer“. Von Chr. F. Weiße. Musik von W. A. Mozart.

Weiße's „Lyrische Gedichte“ (Leipzig 1772) standen in Mozarts Bibliothek. Unser Gedicht findet sich im ersten Bande. Jahn deutet auf diese Komposition als auf ein Beispiel, wie Mozarts Musik seinen Texten jenen Empfindungsausdruck verleihe, der in ihnen dichterisch nur unvollkommen zu Tage trete, also hier das Gefühl eines jungen Mädchens, das sich der ersten Liebesregung mit Furcht und Staunen bewußt werde. — Will man einst und jetzt recht anschaulich nebeneinander stellen, so sänge man darnach etwa das „Erste Liebeslied eines Mädchens“ in Hugo Wolfs Mörkeband (Mannheim, R. F. Heckel).

Nr. 14. „Der Krähwintler Landsturm“.

Ein im Befreiungsjahre 1813 entstandenes Lied, dessen Urheber nicht bekannt ist. Ob wohl ein anderes Volk in der Zeit seines Heldenkampfes eine solche Satire auf die Wehrhaftigkeit der Nation geschaffen hat oder vertragen hätte? Der Deutsche sah, wie neben dem bewußten Idealismus und kriegerischen Geiste auch ahnungsloses Philistertum, ohne jeden höheren Schwung für die große Sache, mitmarschierte und faste ohne jede Bitterkeit den Humor dieses Zwiespalts in das Bild vom „Krähwintler Landsturm“. Er durfte gutmütig darüber lächeln, ja mit einem gewissen Behagen bei dieser Vorstellung verweilen, denn der echten Helden mit und ohne Uniform gab es ja genug. — Ein szenischer Aufzug dieser braven Leute und schlechten Soldaten wirkt noch heute zwerchfellererschütternd. Hier seien noch einige Strophen für die Einzelsänger angeführt:

Das Marschieren, das nimmt auch gar kein End',
 Das macht, weil der Hauptmann die Landkart' nicht kennt.

Hat denn keener den Fähnrich mit der Fahne gesehn,
 Man weiß ja gar nich, wie der Wind thut wehn.

Kleener Tambour, strapezier doch die Trommel nicht so sehr!
 Allweil sin die Kalbfell so wohlfeil nicht mehr.

Herr Hauptmann, mein Hintermann geht so in Trab,
 Er tritt mir beinah die Hacken ab.

Ah Himmel, wie wird's uns in Frankreich ergehn,
 Da soll ja keine Seele das Deutsch verstehn.

Reißt aus, reißt aus, reißt alle, alle aus!
 Dort steht ein französisches Schilderhaus.

Die Franzosen, die schießen so ins Blaue hinein,
 Sie bedenken nicht, da könnten Menschen sein.

Bei Leipzig der großen Völkerschlacht,
 Da hätten wir beinah ein'n Gefangnen gemacht.

Und als auf der Brück' eine Bombe geplatzt,
Poß Wetter, wie sind wir da ausgekratzt!

Denn wenn so'n Beest am End' Enen trifft,
Hilft Enen der ganze Feldzug nicht.

Da lob ich mer so 'nen bairischen Kloss,
So'n Ding geht doch so leicht nicht los.

Jetzt Bauern, kochts Knödel und Hirsebrei,
Wenn der Landsturm kommt, wird er hungrig sei'.

Nr. 15. „Altfranzösisches Jagdstück“.

Die Melodie gehört einem französischen Jagdlied an: Pour aller à la chasse faut être matineux und wurde schon 1724 von G. B. Hancke einem Liede zur Feier des Hubertusfestes in Rufusbad „Auf, auf zum fröhlichen Jagen“ unterlegt. 1813 dichtete es Friedrich de la Motte-Fouqué zu einem „Kriegslied für die freiwilligen Jäger“ um. Nach derselben Weise sang man Schenkendorf's „Erhebt Euch von der Erden“ und „Wenn alle untreu werden“. Besonders beliebt war die Melodie in Böhmen, seit Graf Franz A. Sport, der Herr auf Rufus, die ersten Waldhörner aus Paris eingeführt hatte. Sie gehörte zum Repertoire jedes Hornisten, namentlich die Prager Studenten pflegten sie auf ihren Wanderungen gerne zu blasen. Daher kommt es auch, daß Eichendorff's Lied von den Prager Studenten („Nach Süden nun sich lenken die Vöglein allzumal“) nach dieser Melodie gesungen wird.

Das Alter der Weise in Frankreich ist noch unbestimmt. Wir könnten sie bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts zurück verfolgen, wenn es sich bestätigte, daß das niederländische Lied auf „Wilhelmus von Nassauen“ (1620) die Urform unserer Melodie benützt. Ihre Aufnahme in die „Bunte Bühne“ erfolgt, weil sie sich zur Erweckung vor-romantischer, fröhlicher Jagdstimmung noch immer am besten eignet.

Nr. 16. „Marsch“. Von Franz Schubert.

„Kennen Sie eine lustige Musik? Ich nicht,“ soll Franz Schubert zu Bauernfeld gesagt haben. In der That bietet Schubert's reiche Lyrik verhältnismäßig nur geringe Ausbeute an Schätzen lustiger, ja selbst bloß heiterer Tonkunst. Dagegen steckt viel in seiner Instrumentalmusik, wie in diesem Marsch op. 51 Nr. 1, der sich darum vortrefflich als Ouvertüre für Bunte Bühnenaufende eignet. Hat man ein Orchester zur Verfügung, so sei die Instrumentierung dieses Marsches durch Kapellmeister Egon Pollak (Deutsches Landestheater in Prag) empfohlen.

Nr. 17. „Der Goldschmiedegesell“. Von Goethe. Musik von Franz Schubert.

Schubert's Komposition erschien erst aus seinem Nachlasse, in der „48. Lieferung.“ Ein Strophenlied mit liebenswürdig-gefälliger Melodie. Hier noch die in unserem Notentext fehlende (vierte) Strophe:

Das kleine Füßchen tritt und tritt,
Da denk' ich mir das Mädchen.
Das Strumpfband denk' ich auch wohl mit,
Ich schenk' es dem lieben Mädchen.



Inhalt.



1.	Mozart, Mädchen ich komm mit der Zither	1
2.	Beethoven, Marmotte (Goethe)	9
3.	Weber, Quodlibet	10
4.	Loewe, Der Zahn (M. Claudius)	14
5.	Haydn, Das böse Weib (Lessing)	18
6.	Schumann, Die Kartenlegerin (Chamisso)	22
7.	Mendelssohn, Abschied vom Wald (Eichendorff)	30
8.	Blech, Die Waldprinzessen	32
9.	Schumann, Abendlied	34
10.	Weber, Handwerksburschen-Abschied	36
11.	Schubert, Die Advokaten	37
12.	Mozart, Die Hlte (Hagedorn)	52
13.	Mozart, Der Zauberer (Chr. f. Weisse)	54
14.	Der Krähwinkler Landsturm	56
15.	Altfranzösisches Jagdstück	57
16.	Schubert, Marsch	58
17.	Schubert, Der Goldschmiedgesell (Goethe)	64



W. A. MOZART.

УДВОИТЕЛЬ
СОЛОНЕ ЛЕНИНА
БИБЛИОТЕКА СССР
ИМ. Ж. И. ЛЕНИНА
И-84980-49

MÄDCHEN, ICH KOMM MIT DER ZITHER.

Andantino.

1. STIMME.
2. STIMME.

Mäd - chen, ich komm mit der Zi - ther,
sieh durch das ver - schloss - ne Git - ter,

3. STIMME.

PIANO.

ma - che dir ein Ständ - chen hier,
die - ses Ständ - chen weih' ich dir.

Schau, mein Lieb - chen, nur her - aus,

hor - che zu, es ist bald aus, schau, mein Lieb - chen,

The first system consists of a vocal line in G major and 3/4 time. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

nur her-aus, hor - che zu, es ist bald aus.

The second system continues the vocal line and piano accompaniment from the first system.

Mäd - chen, ich komm mit der Zi - ther, ma - che dir ein
sieh durch das ver - schloss - ne Git - ter, die - ses Ständ - chen

Jetzt komm ich grad zum Wirtshaus her-aus, hab's Gel-del ver-sof-fen, jetzt

The third system includes a repeat sign at the beginning of the vocal line and piano accompaniment.

Ständ - chen hier, Schau, mein Lieb - chen, nur her - aus.
weih' ich dir.

ist der Spass aus. Ich hab' a Räuschel, da ist gar kein Zweifel,

hor - che zu, es ist bald aus. Schau, mein Lieb - chen,
und all mein Gel - del ist a jetzt beim Teu - fel. Ich hab' a Räuschel, da

nur her - aus, hor - che zu, es ist bald aus.
ist gar kein Zwei - fel, und all mein Gel - del ist a jetzt beim Teufel.

Mäd - chen, ich komm mit der Zi - ther,
sieh durch das ver - schloss - ne Git - ter,

Weib! Weib! geh' nimm die La - tern',

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major with lyrics. The middle staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment with a treble and bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

ma - che dir ein Ständ - chen hier,
die - ses Ständ - chen weih' ich dir.

leucht' mir mein E - verl dann, jetzt geh ich gern, ja.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major with lyrics. The middle staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment with a treble and bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

Schau mein Lieb - - - - - chen

Al - te Kra - xen mit den krum - men Ha - xen, mach' mir

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major with lyrics. The middle staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment with a treble and bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

nur her - aus,
kei - ne Fa - xen, sonst werd' ich dich ba - xen, schau, du

hor - - - che zu, es
al - te Brat - sche, du Kar - frei - tags - Rat - sche, jetzt sing'

ist bald aus,
ich den lie - ben Au - gus - tin.

schau, mein Lieb - - chen, nur her -
 Al - te Kra - xen mit den krummen Ha - xen, mach' mir kei - ne Fa - xen, sonst werd'

aus, hor - - che zu, es
 ich dich ba - xen, schau, du al - te Bratsche, du Kar - freitags - Ratsche, jetzt sing'

ist bald aus. Mäd - chen, ich komm
 sieh durch das ver -
 ich den lie - ben Au - gus - tin: O du lie - ber Au - gus - tin,

mit der Zi - ther, ma - che dir ein
 schloss - ne Git - ter, die - ses Ständ - chen

's Mensch ist hin, 's Geld ist hin, o du lie - ber Au - gus - tin,

Ständ - chen hier,
 weih ich dir. Schau, mein Lieb - chen,

al - les ist hin, 's Geld ist hin, 's Mensch ist weg,

nur her - aus, hor - che zu, es

jetzt habn wir al - le zwei an Speck. O du lie - ber Au - gus - tin,

ist bald aus, schau, mein Lieb - chen,
al - les ist hin, 's Geld ist hin, 's Mensch ist weg,

nur her - aus, hor - che zu, es
jetzt habn wir al - le zwei an Speck. O du lie - ber Au - gus - tin,

Coda.

ist bald aus. Gu - te Nacht! gu - te Nacht!
al - les ist hin, o du lieber Au - gus - tin, al - les ist hin.

LUDWIG VAN BEETHOVEN.

Allegretto.

GOETHE: MARMOTTE.

GESANG. *p*

Ich kom - me schon durch man - ches Land, a - vec que la mar -

PIANO. *p*

mot - te, und im - mer was zu es - sen fand, a - vec que la mar -

sf *sf*

mot - te, a - vec que si, a - vec que la, a - vec que la mar -

sf *sf*

mot - te, a - vec que si, a - vec que la, a - vec que la mar - mot - te.

C. M. VON WEBER.

QUODLIBET.

Vivace assai.

1. STIMME. *)

1. So geht es in Schnützelputz = Häu-sel; da

2. STIMME.

2. So geht es in Schnützelputz = Häu-sel; da

PIANO.

1. sin - gen und tan - zen die Mäu - sel, und

2. sin - gen und tan - zen die Mäu - sel, und

1. bel - len die Schnek-ken im Häu - sel. In

2. bel - len die Schnek-ken im Häu - sel. Es

*) Auch einstimmig zu singen.

1. Schnüt - zelputz - Häusel, da geht es sehr toll; da sau - fen sich
 2. sa - ssen zwei Ochsen im Stor - chennest, die hat - ten ein -

1. Tisch und Bän - ke voll, Pan - tof - feln un - ter dem Bet - te.
 2. an - der gar lieblich getröst und wollten die Ei - er aus - brüten.

sf

3. So geht es in Schnützel-putz = Häu-sel, da

sf

4. So geht es in Schnützel-putz = Häu-sel, da

3. sin - gen und tan - zen die Mäu - sel, und

4. sin - gen und tan - zen die Mäu - sel, und

3. bel - len die Schnek-ken im Häu - sel. Es

4. bel - len die Schnek-ken im Häu - sel. Ich

3. zo - gen zwei Störche auf die Wacht, die hat - ten ih-re

4. wüss - te der Din-ge noch mehr zu sag'n, die sich in Schnüt-zelputz-

The first system consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves have lyrics in German. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. There are triplets marked with a '3' above the notes.

3. Sa-che gar wohl bedacht, mit ih-ren grossmächtigen Spiessen.

4. Häusel wohl zu-getrag'n, gar lächerlich ü-ber die Massen.

The second system continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The vocal lines are clearly defined with lyrics.

The third system shows the piano accompaniment for the first part of the second system. It features a consistent eighth-note accompaniment in the right hand and block chords in the left hand.

The fourth system shows the piano accompaniment for the second part of the second system. It includes a *trium* marking above the right-hand staff, indicating a trill or tremolo effect.

The fifth system shows the piano accompaniment for the third part of the second system. It also includes a *trium* marking above the right-hand staff.

CARL LOEWE.

DER ZAHN
von M. Claudius.

Lebhaft.

GESANG.

Vic - to - ri - a! Vic - to - ri - a! der klei - ne wei - sse

PIANO. *f*

Zahn ist da. Vic - to - ri - a! Vic - to - ri - a! der

tr

wei - sse Zahn ist da. Du Mut - ter! komm, und

Gross und Klein im Hau - se! kommt und guckt hin - ein, und

dim. *p* *p*

seht den hel - len wei - ssen Schein. Vic -

to - ri - a! Vic - to - ri - a! der klei - ne wei - sse

Zahn ist da. Der Zahn, der

Zahn, der Zahn soll A - le - xan - der*) hei - ssen, der

Zahn soll A - le - xan - der hei - ssen. Du

*) Alexander heißt wörtlich: Flügelmann. A. d. K.

lie - - bes Kind! Gott halt' ihn dir ge -

sund, du lie - - bes Kind, Gott

halt' ihn dir ge - sund, und geb' dir Zäh - ne

mehr *L. H.* in dei - nen klei - nen Mund, und

geb' dir Zäh - ne mehr in dei - nen klei - nen Mund und

im - mer was da - für zu bei - ssen! Vic - to - ri - a! Vic -

to - ri - a! der klei - ne wei - sse Zahn ist da. Vic - to - ri - a! Vic -

to - ri - a! der klei - ne Zahn ist da.

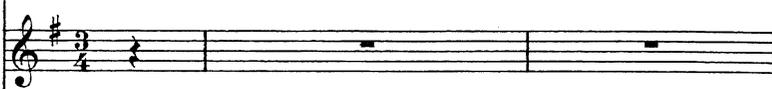
JOSEPH HAYDN.

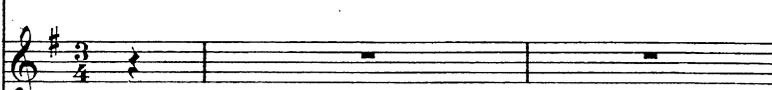
KANON: DAS BÖSE WEIB
 von
 G. E. Lessing.

Adagio.

1. STIMME. 

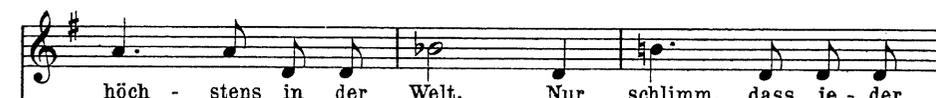
Ein ein - zig bö - ses Weib lebt

2. STIMME. 

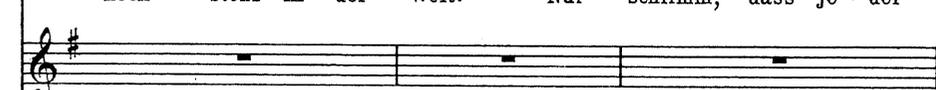
3. STIMME. 

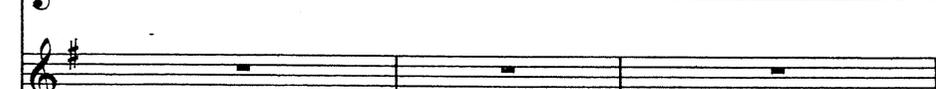
PIANO. 

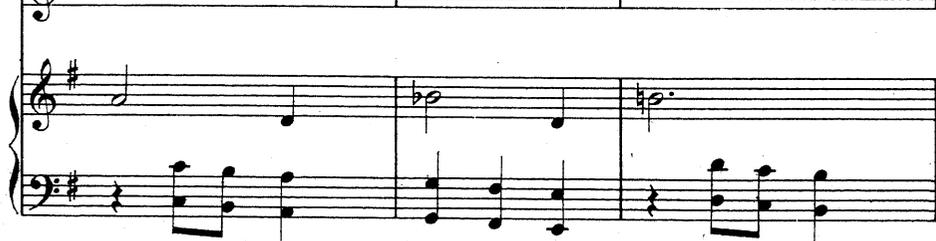
quasi pizz.



höch - stens in der Welt. Nur schlimm, dass je - der







sein's für die - ses einz'-ge hält. Ein ein - - zig
Ein ein - zig bö - ses

stacc.

bö - ses Weib, nur ein bö's' Weib lebt
Weib lebt höch - stens in der Welt, nur schlimm, dass je - der

höch - stens, lebt höch - stens in der Welt, nur schlimm, dass
sein's für die - ses einz'-ge hält. Ein ein - zig
Ein ein - zig bö - ses

stacc.

je - der sein's, ein je - der sein's für
 bö - ses Weib, nur ein bö's' Weib lebt
 Weib lebt höch - stens in der Welt, nur schlimm, dass je - der

die - - ses einz' - - ge hält. Ein
 höch - stens, lebt höch - stens in der Welt, nur
 sein's für die - ses einz' - ge hält. Ein

ein - zig bö - ses Weib lebt höch - stens in der Welt, nur
 schlimm, dass je - der sein's, ein je - der
 ein - zig bö - ses Weib, nur ein bö's

schlimm, dass je-der sein's für die - ses einz'-ge hält. Ein
 sein's für die - ses einz' - ge hält. Ein
 Weib lebt höch - stens, lebt höch - stens in der Welt, nur

ein - - zig bö - ses Weib, ein bö - ses
 ein - zig bö - ses Weib lebt höch - stens in der Welt, nur
 schlimm, dass je - der sein's, dass je - der

Weib lebt höch - stens, lebt höch - stens in der Welt. *rit.*
 schlimm, dass je - der sein's für die - ses einz'-ge hält.
 sein's für die - ses einz' - ge hält.
rit.

ROBERT SCHUMANN.

Chamisso:

„DIE KARTENLEGERIN“

Lebhaft, leise.

GESANG.

PIANO.

p

Schlie - f die Mut - ter

end - lich ein ü - ber ih - rer Haus - pos - til - le?

Na - del, lie - ge du nun stil - le, nä - hen, im - mer nä - hen? nein,

nä - hen, im - mer nä - hen? nein! Le - gen will ich mir die Kar - ten;

ritard.

ei, was hab' ich zu er-war-ten, ei, was wird das En - de sein!

ritard.

a tempo

p Trü - get mich die

rit.

Ah - nung nicht, zeigt sich Ei - ner, den ich mei - ne.

rit.

a tempo

Schön, da kommt er ja, der Ei - ne, Coeur - bub kann - te

a tempo

f

sei - ne Pflicht. Ei - ne rei - che Wit - we! We - he!

1

Ja, er freit sie, ich ver-ge-he, o ver-ruch-ter

ritard.
Bö-se-wicht, o ver-ruch-ter Bö-se-wicht!

Schneller. *p*
Her-ze-leid und viel Ver-

druss, ei-ne Schul' und en-ge

Mau-ern, Carreau-kö-nig, der be-dau-ern

und zu - letzt mich trös - ten muss. — Ein Ge -

schenk auf art' - ge Wei - se, - er ent - führt mich -

ei - ne Rei - se, - Geld und Lust in Ü - ber -

fluss, Geld und Lust in Ü - - ber - fluss!

ritard.

- - - - -

ritard.

a tempo Die - ser Car-reau - kö-nig da

pp

muss ein Fürst sein o - der Kö - nig, und es fehlt dar -

an nur we - nig, bin ich sel - ber Für - stin ja,

bin ich sel - ber . Für - stin ja. Hier ein Feind, der

mir zu scha - den sich be - müht bei sei - ner Gna - den,

p

p

Kommt das dumme Frau'n - gesicht,

kommt die Al - te da mit Keu - chen, Lieb' und Lust mir zu ver - scheuchen,

eh die Ju - gend mir ge - bricht, eh die Ju - gend mir ge - bricht?

Ach, die Mut-ter ist's, die auf-wacht und den Mund zu

ritard. *a tempo*
schel-ten auf-macht, nein, die Kar-ten lü - gen nicht, nein, die
ritard. *p a tempo*

Kar-ten lü-gen nicht, nein, die Kar-ten lü - gen nicht!

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY.

ABSCHIED VOM WALD
von Eichendorff.

Andante non lento.

SOPRAN. *p*
O Thä - ler weit, o Hö - hen, o

ALT. *p*
O Thä - ler weit, o Hö - hen, o

TENOR. *p*
O Thä - ler weit, o Hö - hen, o

BASS. *p*
O Thä - ler weit, o Hö - hen, o

f
schö - ner, grü - ner Wald, du mei - ner Lust und

f
schö - ner, grü - ner Wald, du mei - ner Lust und

f
schö - ner, grü - ner Wald, du mei - ner Lust und

f
schö - ner, grü - ner Wald, du mei - ner Lust und

p
We - hen an - dächt'-ger Auf - ent - halt! Da

p
We - hen an - dächt'-ger Auf - ent - halt! Da drau - ssen, *cresc.*

p
We - hen an - dächt'-ger Auf - ent - halt! Da drau - ssen, *cresc.*

p
We - hen an - dächt'-ger Auf - ent - halt!

crisc. *f*

drau - ssen, stets be - tro - gen, saust die geschäft'-ge
 stets be - tro - gen, saust die geschäft'-ge
 stets *crisc.* be - tro - gen, saust die geschäft'-ge
 Da drau-ssen, stets be-tro-gen, saust die geschäft'-ge

pp

Welt; schlag' noch ein - mal die Bo - gen um
 Welt; schlag' noch ein - mal die Bo - gen um
 Welt; schlag' noch ein - mal die Bo - gen um
 Welt; schlag' noch ein - mal die Bo - -

f

mich, du grü - nes Zelt, schlag' noch ein - mal die
 mich, du grü - nes Zelt, schlag' noch ein - mal die
 mich, du grü - nes Zelt, *crisc.* *f* schlag' noch ein - mal die
 gen, schlag' noch ein - mal die Bo - -

dim. *p*

Bo - gen um mich, du grü - nes Zelt!
 Bo - gen um *dim.* mich, *p* du grü - nes Zelt!
 Bo - gen um *dim.* mich, *p* du grü - nes Zelt!
 gen um mich, du grü - nes Zelt!

DIE WALDPRINZESSEN.

Gesetzt von LEO BLECH.

GESANG.

PIANO. *p*

Wir

sind die drei Wald-prin-zes-sen, } wir woh-nen im För-ster- und grün ist un-sre man kennt uns al-ler-

PIANO. *p*

Solo.

haus. Wir ken-nen nicht Leid und Jam-mer, wir Kron. Der Va-ter pürscht im Hai-ne, wir wärts. Der Va-ter schießt die Hirsch-lein, wir

PIANO. *p*

Zu dritt.

sit-zen in un-se-rer Kam-mer und schau-en zum Fen-ster hin-
 wandeln beim A-bend-schei-ne und sin-gen mit hel-lem
 a-ber, wir tref-fen die Bürsch-lein wohl mit-ten in— das

aus. }
 Ton. } Tra-la la la la, tra-la la la la, tra-la
 Herz. }

la la la la la la la, tra-ra. Tra-la

la la la, tra-la la la la, tra-la la la la la, tra-la la.

ROBERT SCHUMANN.

ABENDLIED.

VIOLONCELL. *Sehr gehalten.* *con Sordino*

PIANO. *Mit Verschiebung.* *p ausdrucksvoll*

pp

pp

pp

pp

The musical score is arranged in four systems. Each system contains a Violoncello staff and a Piano staff. The Violoncello part is written in a single bass clef staff, while the Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system includes the tempo and performance instructions: 'Sehr gehalten.' and 'con Sordino' for the cello, and 'Mit Verschiebung.' and 'p ausdrucksvoll' for the piano. The second system includes the dynamic marking 'pp' for the piano. The third system includes the dynamic marking 'pp' for the piano. The fourth system includes the dynamic marking 'pp' for the piano. The score features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.

The musical score is arranged in five systems, each containing three staves: a bass line, a grand staff (treble and bass clefs), and a right-hand line. The notation includes various dynamics and articulations:

- System 1:** Bass line starts with a forte piano (*fp*) dynamic. The grand staff features complex chordal textures with many accidentals. The right-hand line has a piano (*p*) dynamic.
- System 2:** Continues the complex textures. The right-hand line has a piano (*p*) dynamic.
- System 3:** Continues the complex textures. The right-hand line has a piano (*p*) dynamic.
- System 4:** Dynamics change to *fp*, *mf*, and *dim.* in the bass line. The grand staff has a forte piano (*fp*) dynamic. The right-hand line has a piano (*p*) dynamic.
- System 5:** Dynamics change to *pp* in the bass line. The grand staff has a piano (*p*) dynamic. The right-hand line has a piano (*p*) dynamic.

C. M. v. WEBER.

ABSCHIED.

Mit Handwerks-Burschen-Pathos.

1. STIMME. *ff* *p*
 1. O Ber - lin, ich muss dich las - sen, (o du

2. STIMME. *ff* *p*
 2. Zwar bin ich noch jung von Jah - ren, mir das

PIANO. *ff* *p*

wun - derschö - ne Stadt!) und dar - in da muss ich las - sen

Rei - sen wohl gefällt, et - was Neu - es zu er - fah - ren,

mei - nen aus - er - wähl - ten Schatz.

wie es zu - geht in der Welt.

FRANZ SCHUBERT.

DIE ADVOKATEN.
Terzett.

Andante con moto.

PIANO.

First system of the piano introduction. The right hand plays a melody with a *p* dynamic, and the left hand provides a simple accompaniment.

Second system of the piano introduction. The right hand features a more active melody with *fp* dynamics, while the left hand continues with a steady accompaniment.

Third system of the piano introduction. The right hand has a melodic line with *fp* dynamics, and the left hand plays a rhythmic accompaniment.

Fourth system of the piano introduction. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the accompaniment.

Fifth system of the piano introduction. The right hand has a more complex melodic line with *f* dynamics, and the left hand provides a simple accompaniment.

I. ADVOKAT.

p
Mein Herr, ich komm' mich an - zu - fra - gen, ob denn der

First system of the vocal and piano accompaniment for the first lawyer. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The piano part has a *p* dynamic.

Herr Sem-pro - ni - us schon die Ex - pen - sen ab - ge-

tra - gen, die er an mich be-zah - len muss, die er an

II. ADVOKAT.

mich be-zah - len muss. Noch hab' ich nichts von ihm be-

kom-men, doch kommt er heu-te selbst zu mir, da soll er

uns nicht mehr ent - kommen, ich bitt, er - war - ten sie ihn

I. ADV.

hier. Die Ex-pen-sen zu sal - die - ren, ist der Partei-en er-ste

Pflicht,

II. ADV.

sonst geht es neu aus Pro-zes - sie-ren, und das behagt den mei-sten

f O Ju-sti-ti-a praestantis - si-ma, die wenn sie man-chem
p
 nicht. O Ju-sti-ti-a praestantis - si-ma, die, wenn sie man-chem

bit - ter ist, doch der Dok-to - ren nie vergisst, nie ver - gisst.

bit - ter ist, doch der Dok-to - ren nie vergisst, nie ver - gisst. Jetzt

trin-ken wir ein Gläs - chen Wein, jetzt trin - ken wir ein Gläs - chen Wein.

pp

pp

Doch still, man klopft, wer ist's? Her - ein!

cresc. f

Allegro moderato.

SEMPRONIUS.

Ich bin der Herr Sem - pro - ni - us, komm' grad vom Land her -

p

ein, die Rei - se mach - te ich zu Fuss, ich muss wohl spar - sam

sein, denn ich hab's lei - der auch probiert und hab' ein Weil - chen

pro - zes - siert, und hab' ein Weil - chen pro - zes -

I. ADV. *f*

Mein Herr, wir sup - pli - zie - ren, die No - ta zu sal -

siert.

II. ADV. *f*

Mein Herr, wir sup - pli - zie - ren, die No - ta zu sal -

die - ren,

f

Ei, - ei, Ge - duld, ich weiss es wohl, dass ich die Zech' be - zah - len

die - ren,

Mein Herr, wir sup - pli - zie - ren, die No - ta zu sal -
 soll, ei, nur Ge - duld, ich weiss es

Mein Herr, wir sup - pli - zie - ren, die No - ta zu sal -

die - ren, mein Herr, wir sup - pli - zie - ren, die No - ta zu sal -
 wohl, dass ich die Zech' be - zah - len soll, ei nur Ge - duld, ich weiss es

die - ren, mein Herr, wir sup - pli - zie - ren, die No - ta zu sal -

die - ren, die No - ta zu sal - die - ren.

wohl, dass ich die Zech' be - zah - len soll. Nur ei - ne Aus - kunft

die - ren, die No - ta zu sal - die - ren.

Sehr wohl, sehr
möcht' ich gern von Ih-nen, mei-ne Herrn.

Sehr wohl, sehr

wohl, doch dies Col - lo - qui-um heisst bei uns ein Con -
wohl, doch dies Col - lo - qui-um heisst bei uns ein Con -

SEMPR.
si - li-um, und kommt ins Ex - pen - sa - ri - um. Der
si - li-um und kommt ins Ex - pen - sa - ri - um.

Zuk - ker und Kaf - fee, die Läm - mer und das Reh, Schmalz,

But - ter, Mehl und Ei - er, Ro - so - glio und To -

kay-er; und was ich sonst da - ne - ben ins Haus hab' her - ge -

cresc.

ge - ben, der Zuk - ker und Kaffee, die Läm - mer und das Reh, Schmalz,

But - ter, Mehl und Ei - er, Ro - so - glio und To - kay - er, und

was ich sonst da - ne - ben ins Haus hab' her - ge - ge - ben,

p
 das rech - net man doch

I. ADV. *f* *p*
 Nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, das

SEMPR.
 auch mit ein.

II. ADV. *f* *p*
 Nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, das

ist ein Ho - no - ra - ri - um, g'hört nicht ins Ex - pen - sa - ri - um, da -

ist ein Ho - no - ra - ri - um, g'hört nicht ins Ex - pen - sa - ri - um, da -

von spricht uns der Rich - ter frei, Mo - ti - va, Mo -

von spricht uns der Rich - ter frei, Mo - ti - va, Mo -

ti - va sind bei der Kanz - lei. *f* Wir las-sen
 Ei, ei, ei, ei,

ti - va sind bei der Kanz - lei.

f

kei - nen Gro - schen fah - ren, wir las-sen
 ei, ei, ei, ei,

Wir las-sen kei-nen Gro-schen fah - ren,

kei - nen Gro - schen fah - ren, der Him - - -
 ei, ei, ei, ei,

wir las-sen kei-nen Gro-schen fah - ren, der Him - - -

mel wol - le uns be - wah - ren, denn
 ei, ei, ei, ei, ei, ei!

mel wol - le uns be - wah - ren, denn

The first system consists of four staves. The top two staves are vocal lines (soprano and alto) with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

uns - re Müh' ist nicht gering, denn uns - re Müh' ist
 uns - re Müh' ist nicht gering, denn uns - re Müh' ist

uns - re Müh' ist nicht gering, denn uns - re Müh' ist

The second system consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature changes to one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The piano part includes dynamic markings: *sf* (sforzando) and *p* (piano).

nicht gering. Fi - at Ju -
 nicht gering. Fi - at Ju -

nicht gering. Fi - at Ju -

The third system consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The piano part includes dynamic markings: *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte).

SEMPR.

p

sti - ti - a. Kling, kling, kling, kling, kling, kling,

sti - ti - a.

p

decresc.

kling, kling, kling,

pp

Andante.

f *p* *p*

I. ADV. *p*

SEMPR. O Ju - sti - ti - a praestan - tis - si - ma, o Ju -

II. ADV. *p*

O Ju - sti - ti - a praestan - tis - si - ma, o Ju -

sti - ti - a praestan - tis - si - ma! *pp* Kling, kling, kling,

sti - ti - a praestan - tis - si - ma! *pp* Kling, kling, kling,

kling, kling, kling, kling, kling, wel - che schö - ne Harmo - nie,

kling, kling, kling, kling, kling, wel - che schö - ne Harmo - nie,

kling, kling, kling, kling, kling, kling, kling, kling, welche

kling, kling, kling, kling, kling, kling, kling, kling, welche

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems of vocal parts (I. ADV. and II. ADV.) and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano part features a prominent, rhythmic accompaniment in the right hand, often using chords and moving lines. The vocal lines are in a simple, homophonic style. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The lyrics are in Latin and German, with the German text appearing in the lower systems.

all - ge - mein,
 schö - ne Har - mo - nie, all - ge - mein,
 schö - ne Har - mo - nie, all - ge -

all - ge - mein be - zau - bert sie! Wel - che schö - ne, wel - che
 mein be - zau - bert sie! Wel - che schö - ne, wel - che

cresc. schö - ne Har - mo - nie, all - ge - mein,
cresc. schö - ne Har - mo - nie, all - ge - mein,

all - ge - mein be - zau - - - bert sie! Von ih - rem
 all - ge - mein be - zau - - - bert sie! Von ih - rem

Reiz bleibt niemand frei, Mo - ti - va

Reiz bleibt niemand frei, Mo - ti - va

p

sind bei der Kanz - lei, Mo - ti - va sind bei der Kanz -

sind bei der Kanz - lei, Mo - ti - va sind bei der Kanz -

pp lei. Kling, kling,

pp lei. Kling, kling,

pp

kling, kling, kling, kling, kling!

kling, kling, kling, kling, kling!

W. A. MOZART.

DIE ALTE
von Fr. v. Hagedorn.

Ein wenig durch die Nase.

GESANG.

1. Zu mei-ner Zeit, zu mei-ner Zeit be-stand noch
2. Zu mei-ner Zeit, zu mei-ner Zeit be-fließ man

PIANO.

Recht und Bil - lig - keit, be-stand noch Recht und Bil - lig -
sich der Heim - lich - keit, be-fließ man sich der Heim - lich -

keit. Da wur-den auch aus Kin-dern Leu-te, aus tu-gend -
keit. Ge-noss der Jüng-ling ein Ver - gnü-gen, so war er

haf-ten Mäd-chen Bräu-te, doch al-les mit Be-schei-den-
dank-bar und ver - schwiegen; doch jetzt ent-deckter's un - ge -

1. heit. O gu - te Zeit, o gu - te Zeit! Es ward kein
 2. scheid. O schlim - me Zeit, o schlim - me Zeit! Die Re - gung

Jüng - ling zum Ver - rä - ter, und uns - re Jung - fern frei - ten
 müt - ter - li - cher Trie - be, der Vor - witz und der Geist der

spü - ter, sie reiz - ten nicht der Müt - ter Neid. O gu - te
 Lie - be fährt jetzt oft schon ins Flü - gel - kleid. O schlimme

Zeit, o gu - te Zeit!
 Zeit, o schlim - me Zeit!

W. A. MOZART.

DER ZAUBERER
von Chr. Fr. Weisse.

Warnend.

GESANG.

1. Ihr Mäd - - chen,
2. Sah ich ihn

PIANO.

f *p*

flieht Da - mö - ten ja! als ich zum
an, so ward mir heiss, bald ward ich

er - sten - mal ihn sah, da
rot, bald ward ich weiss, zu -

fühlt ich... so was fühlt ich nie, mir ward,
letzt nahm er mich bei der Hand, wer sagt

fz p

1. — mir ward, ich weiss nicht wie? Ich seufz - te,
2. — mir, was ich da em - pfand! Ich sah, ich

zit - ter - te, und schien mich doch zu freun; glaubt mir, er
hör - te nicht, sprach nichts, als Ja und Nein: glaubt mir, er

muss ein Zaub - rer sein.
muss ein Zaub - rer sein.

DER KRÄHWINKLER LANDSTURM.

Schrittmässig.

GESANG. *sf*

(Nur) Im - mer lang - sam vor - an, im - mer lang - sam vor - an, dass der

PIANO. *f*

Krä - wink - ler Land - sturm nach - kom - men kann!

Fine.

mf *Einzeln.*

1. Hätt' der Feind uns - re Stär - ke schon frü - her ge - kannt, wär' er

mf

si - cher schon frü - her zum Kuk - kuk ge - rannt.

Da Capo.

ALTFRANZÖSISCHES JAGDSTÜCK.

PIANO.

FRANZ SCHUBERT.

MARSCH, Op. 51. No. 1.

Allegro vivace.

Secondo.

f

sf *p*

fp *f*

1. 2.

sf *sf*

FRANZ SCHUBERT.

MARSCH, Op. 51. No. 1.

Allegro vivace.

Primo.

6 *p*

fp

cresc. *f*

1.

2.

sf *sf*

First system of the musical score. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with dynamic markings *sf sf sf sf fp fp fp fp*. The lower staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment.

Second system of the musical score. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with dynamic marking *p*. The lower staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment.

Third system of the musical score. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with dynamic markings *f sf ff*. The lower staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment.

Fourth system of the musical score. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with dynamic marking *p*. The lower staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with dynamic marking *fp*.

Fifth system of the musical score. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with dynamic marking *f*. The lower staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment.

Sixth system of the musical score, first ending. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with dynamic markings *sf sf*. The lower staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment.

Seventh system of the musical score, second ending. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with dynamic markings *sf sf sf sf ff sf*. The lower staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment.

Fine.

First system of musical notation. The upper staff contains a complex melodic line with many beamed notes. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. Dynamics include *sf sf sf sf fp* and accents (*>*).

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a bass line with chords. Dynamics include *p* and accents (*>*).

Third system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a fermata over a measure. The lower staff has a bass line with chords. Dynamics include *ff* and accents (*>*). A measure rest of 8 is indicated.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with chords. The lower staff has a bass line with chords. Dynamics include *p* and *fp* with accents (*>*).

Fifth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a fermata. The lower staff has a bass line with chords. Dynamics include *cresc.* and *f* with accents (*>*).

Sixth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a fermata. The lower staff has a bass line with chords. Dynamics include *sf* with accents (*>*). A first ending bracket is shown.

Seventh system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a fermata. The lower staff has a bass line with chords. Dynamics include *sf*, *ff*, and *sf* with accents (*>*). A second ending bracket is shown. The system concludes with *Fine.*

Trio.

The musical score is written for piano and bass. It consists of seven systems, each with a piano staff (top) and a bass staff (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

- System 1:** Starts with a repeat sign. The piano staff has a *p* marking. The bass staff has a slur over the first two measures.
- System 2:** The piano staff has a *cresc.* marking with a hairpin. The bass staff has a slur over the first two measures.
- System 3:** The piano staff has a slur over the first two measures. The bass staff has a slur over the first two measures.
- System 4:** The piano staff has a *p* marking. The bass staff has a slur over the first two measures.
- System 5:** The piano staff has a slur over the first two measures. The bass staff has a slur over the first two measures.
- System 6:** The piano staff has a *p* marking. The bass staff has a slur over the first two measures.
- System 7:** The piano staff has a *cresc.* marking. The bass staff has a *p* marking and a *cresc.* marking. The system ends with a double bar line and a sharp sign.

D. C. al Fine.

Trio.

The first system of the Trio section consists of two staves. The right staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning of the system.

The second system continues the musical development. The right staff has a more active melodic line with slurs. The left staff maintains a steady accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is placed above the right staff towards the end of the system.

The third system shows further melodic and harmonic progression. The right staff continues with its melodic line, and the left staff provides accompaniment. The system concludes with a double bar line.

The fourth system begins with a dynamic marking of *p* (piano) in the left staff. The right staff has a melodic line with slurs, and the left staff has a bass line with some rests.

The fifth system continues the Trio section. The right staff has a melodic line with slurs, and the left staff has a bass line with some rests.

The sixth system continues the Trio section. The right staff has a melodic line with slurs, and the left staff has a bass line with some rests. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the left staff.

The seventh and final system of the Trio section. The right staff has a melodic line with slurs, and the left staff has a bass line with some rests. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo) in the left staff and *p cresc.* (piano crescendo) in the right staff. The system concludes with a double bar line and the instruction *D.C. al Fine.*

FRANZ SCHUBERT.

DER GOLDSCHMIEDGESELL
von J. W. v. Goethe.

Mässig.

PIANO.

Piano introduction in B-flat major, 2/4 time. The music features a simple harmonic accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* and *p*.

GESANG.

1. Es ist doch mei-ne Nach-ba-rin ein al-ler-lieb-stes
 2. Ich fei-le; wohl zer-feil ich dann auch man-ches gold-ne
 3. Und flugs, wie nur der Han-del still, gleich greift sie nach dem
 4. Und nach den Lip-pen führt der Schatz das al-ler-fein-ste

Piano accompaniment for the first vocal line, corresponding to the lyrics above. It features a simple harmonic accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p*.

1. Mäd-chen! Wie früh ich in der Werk-statt bin, blick'
 2. Dräht-chen. Der Meis-ter brummt, der har-te Mann! Er
 3. Räd-chen. Ich weiss wohl, was sie spin-nen will, es
 4. Fäd-chen. O wär' ich doch an sei-nem Platz, wie

Piano accompaniment for the second vocal line, corresponding to the lyrics above. It features a simple harmonic accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

1. ich nach ih-rem Läd-chen.
 2. merkt es war das Läd-chen.
 3. hofft das lie-be Mäd-chen.
 4. küss'ich mir das Mäd-chen!

Piano accompaniment for the third vocal line, corresponding to the lyrics above. It features a simple harmonic accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf*.