

Osterreichische
Gitarre
Zeitschrift

Mit

Dem Beiblatt:

DAS LIEB

JAHRGANG · III

I · HEFT

INHALT DES 1. HEFTES:

<i>Über das Wesen der Musik.</i> Von Dr. Karl Prusik	Seite 1
<i>Ein Mittag und ein Abend bei Emilio Pujol in Paris.</i> Von P. van Es. Aus dem Holländischen übersetzt von Hermine Ortner	Seite 4
<i>Der Anfänger im Gitarrenspiel.</i> Von Gustav Moißl	Seite 7
<i>Das Haslemere Kammernusikfest 1928.</i> Von Emil Brauer	Seite 8
<i>Ich weiß eine alte Gitarre.</i> Gedicht von Annelies Umlauf-Lamatsch	Seite 12
<i>Von der Gitarre in der Schweiz</i>	Seite 13
<i>Gitaristische Rundschau: Konzernachrichten. — Von unseren Künstlern. — Aus dem Vereinsleben. — Besprechungen. — Auskunft</i>	Seite 14

Das Lied:

<i>Schwarzseher, Zweifler sagen.</i> Gedicht von Walter von der Vogelweide	Seite 17
<i>Dem Kunstlied zur Gitarre die Zukunft!</i> Von Th. Rittmannsberger	Seite 17
<i>Ludwig Muther — der Sänger der Wachau.</i> Von Dr. Franz Rebiczek.	Seite 18
<i>Umschau</i>	Seite 21
<i>Neue Noten und Bücher</i>	Seite 21

<i>Bilder:</i> P. van Es. M. Cuervas. E. Pujol	Seite 5
Ludwig Muther	Seite 19

Notenbeilagen: Tema con Variazioni.
Aus dem Quartett für Flöte, Gitarre,
Bratsche und Violoncell

ZUR GEFALLIGEN BEACHTUNG:

Die Österreichische Gitarre-Zeitschrift mit dem Beiblatt „Das Lied“ erscheint vierteljährlich (am 1. Oktober, 1. Jänner, 1. April und 1. Juli).

Alle den Inhalt der Zeitschrift betreffenden Zuschriften sind an die Schriftleitung, alle übrigen an die Verwaltung zu richten.

Nachdruck nur mit Genehmigung des Herausgebers gestattet.

Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto in Briefmarken beiliegt.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Bezug durch die Verwaltung, sowie durch jede Buch- und Musikalienhandlung.

Österreichische Postsparkasse Nr. 62.123
Deutsches Postscheckkonto München Nr. 59.773

Bezugsbedingungen:

Der Bezugspreis für den Jahrgang (4 Hefte) beträgt:

Für Österreich	S 8.—
Deutschland	Mk. 5.—
Tschechoslowakei	Kč. 40.—
Jugoslawien	Dinar 80.—
Schweiz	Schweizer Frcs. 6.—
Skandinavien	Kr. 5.—
Ungarn	Pengö 7.—
Italien	Lire 25.—
Holland	fl. 2.80
Amerika	Dollar 2.—

für alle anderen Länder: 6 Schweizer Franken.

SCHRIFTLEITUNG UND VERWALTUNG: WIEN, III. TRAUNGASSE 1/25

FERNRUF: U 17-8-66

OESTERREICHISCHE GITARRE-ZEITSCHRIFT

MIT DEM BEIBLATT »DAS LIED«

HERAUSGEGEBEN VON JACOB ÖRTNER, PROFESSOR AN DER AKADEMIE FÜR MUSIK
UND DARSTELLEND KUNST IN WIEN • SCHRIFTFLEITER: GUSTAV MOISSL, WIEN

Jahrgang • III

1. Oktober 1928

I • Heft

ÜBER DAS WESEN DER MUSIK

VORTRAG VON DR. KARL PRUSIK, PERCHTOLDSDORF

Musik bildet bei den meisten Menschen einen beträchtlichen Teil des Erlebens, ob es nun Musik allein ist, Musik an sich im besten Sinne des Wortes, oder nur Begleitmusik, Stimmungs- oder Rhythmusmusik. Musik geleitet uns von der Wiege bis zum Grabe.

Welche Stellung nimmt Musik in unserem Erleben ein, welches sind ihre Voraussetzungen, ihre Wirkungen, was ist ihr Wert?

Wollen wir diese Frage von Grund auf beantworten, so müssen wir uns vor allem über die Bestandteile unseres Erlebens im klaren sein.

Woraus besteht das, was wir „Welt“ nennen, für uns? Aus Vorstellungen und Gefühlen.

Durch die Berührung unserer Haut mit der Umwelt empfinden wir, ob diese mehr oder weniger durchdringlich, warm oder kalt und wie ihre Oberfläche gestaltet ist. Was davon in Mund und Nase gelangt, übt dort besondere Reize aus.

Doch auch Teile der Umwelt, die nicht unmittelbar mit unserer Haut in Berührung kommen, vermögen auf uns einzuwirken. Dies geschieht mittels im Raume wandernder Energie, die von uns in mannigfacher Art wahrgenommen wird. Einzelne Teile unseres Körpers sind dazu besonders ausgestaltet. Wir empfinden durch das Auge Licht und Farben, mit dem Ohr Schall, Töne, Klänge, Geräusche. An der ganzen Haut aber empfinden wir Wärmestrahlen.

Durch die Erfahrung, deren Voraussetzung das Vermögen des Erinnerns ist, kommen unter Ver-

bindung der mannigfachen Sinneseindrücke Vorstellungen zu stande. Dabei ist die Fähigkeit unseres Körpers, sich im Raume willkürlich bewegen zu können, von entscheidender Bedeutung. Das Auge gibt uns nichts als eine Fläche voll der verschiedensten Farben- und Lichtverhältnisse, die in stetem Wechsel begriffen sein können und erst durch unsere eigene Bewegung und durch den Tastsinn kommen wir zu Raumvorstellungen, zur Feststellung des eigenen Körpers als Träger der Lichterscheinung und einer sie verursachenden Umwelt.

Was ist z. B. das, was wir mit dem Begriff Tisch bezeichnen, dem Auge, wenn wir von aller Erfahrung absehen? Je nach der Beleuchtung eine Zusammensetzung von Farbflecken von verschiedener Helligkeit. Durch das Herumgehen um den Tisch wird ein Wandel der Farbflecken eintreten. Durch Betasten, Umfassen, werden wir darauf kommen, daß gewissen Lichtempfindungen solche des Tastgefühls entsprechen, wir werden Kanten und Flächen kennenlernen. Wenn wir einen Fingernagel in die Platte drücken, mit dem Knöchel klopfen, werden wir wieder neue Erfahrungen machen usw., bis wir schließlich jene Vorstellungen haben, die sich mit dem Begriff Tisch verbinden. Das Ordnen der Empfindungen und Vorstellungen, das Beziehen auf Erinnerungen besorgt der Verstand.

Damit haben wir den einen Teil unseres Erlebens so weit erörtert, als zum Verständnis des Vortrages notwendig ist: die Vorstellungen.



Wie steht es nun mit den Gefühlen?

Gefühle sind ihrem Ursprung nach jene Erlebnisse einer Lebensform, mittels derer sie zur Selbstbehauptung in der Welt gezwungen wird.

Wenn meine Haut zerstört wird oder die Gefahr der Zerstörung besteht, empfinden wir Schmerz oder Angst und werden diesen Gefühlen zu entgehen trachten. Wenn mein Körper nicht die zu seinem Bestande nötigen Stoffe erhält, stellt sich wieder eine Art Schmerz ein: der Hunger.

Ist der Schmerz abgewehrt, so empfinden wir eine Beruhigung, Freude. Ist der Hunger gestillt, erhält der Körper genügend Nahrung, erfordert die eigene Erhaltung Anstrengung, so baut sich der Körper mächtig aus. Wir empfinden das schönste aller Gefühle, die Lust der Vollkraft. Aus ihr entspringt der Drang nach Erhaltung der Art und wenn er ein Ziel gefunden hat, Liebe.

Im Besitze dessen, was wir als Seele bezeichnen, gelangen beim Menschen die Gefühle zu großer Mannigfalt und Feinheit. Neid, Haß, Siegesgefühle, Hochmut, Demut, Liebe, Verehrung, Freundschaft, Mitleid usw. in den verschiedensten Abstufungen, vermögen wir zu empfinden. Der Deutsche, der vielleicht als der gefühlsreichste Mensch gelten kann, nennt die Stelle in seinem Ich, an der er die Gefühle zu erleben glaubt, das Gemüt.

Wir kennen nun auch einigermaßen das Reich der Gefühle.

Der Mensch hat sich im Lauf der Jahrtausende Mittel errungen, seinen Artgenossen eigene Vorstellungen zu übermitteln, sich zu verständigen. Er bedient sich vor allem dazu, der aus den Lungen strömenden Luft, die in Rachen, Mund und Nase zur Hervorbringung mannigfacher Laute verwendet werden kann. Die Verständigung geschieht in der Weise, daß für gewisse Vorstellungen gewisse Lautverbindungen gesetzt werden, die Begriffe, deren Verhältnisse zueinander durch den Sprachgebrauch geregelt sind. Später lernte der Mensch für diese Lautverbindungen und für die einzelnen Laute sichtbare Zeichen herstellen: die Schrift.

Die Sprache vermittelt also vor allem Vorstellungen. Doch sie vermag auch Gefühle auszulösen. Im Nacherleben bestimmter Vorstellungsserien, z. B. beim Lesen eines Romans erfährt mein Gemüt auch mehr oder weniger von den

Gefühlen, die den Urheber bei der Abfassung beseelten. Ich kann aber auch durch besondere Betonung beim Sprechen Gefühle auslösen. Ich kann ein Wort schmerzlich oder freudig aussprechen. Es können aber auch die Worte einer Schrift so gewählt sein, daß sie beim Sprechen beflügelte oder traurige Rhythmen ergeben, daß dumpfe oder helle Laute trüb oder freudig stimmen, wenn diese Gefühle durch den Sinn der Worte unterstützt werden. Wir sprechen dann von einer musikalischen Sprache. Schließlich gibt es aber auch Ausdrücke, die noch zu den Worten gerechnet werden, die aber schon unmittelbar Gefühle auslösen: die Empfindungsworte, z. B. „O“ oder „A“.

Damit stehen wir auf der Brücke zum eigentlichen Ausdrucksmittel des Gemütes, zur Musik.

Vorstellungen können wir durch die Sprache vermitteln. Gefühle mittels der Sprache durch lange Abschilderungen der bedingenden Verhältnisse. Unmittelbar aber gelingt dies durch die Musik. Die gefühlsmäßige Verständigung geht der verstandesmäßigen um Jahrtausende voraus. Ist die verstandesmäßige nur auf den Menschen beschränkt, so umfaßt die gefühlsmäßige viel mehr Brüder im Reiche des Lebens. Ich erkenne den Schreck des Vogels, den Schmerz eines mißhandelten Hundes, die Wut einer Katze unmittelbar aus den Lauten, die diese Tiere dabei von sich geben. Der treue Hund stimmt Klage-töne an, wenn er seinen Herrn wimmern hört oder stürzt sich in höchster Wut auf den vorhandenen Feind.

Die Laute, die bei Schmerz, Furcht, Freude usw. durch die von diesen Gefühlen ausgelöste Tätigkeit von Atmungs- und Stimmorganen entstehen, sind nicht nur die Ursprache der Menschheit, sondern auch, wie die Beispiele gezeigt haben, verwandter Lebewesen. Hier sind die Grundlagen der Musik.

Von besonderer Bedeutung werden die Gefühle, die die Voraussetzung für die Annäherung der Geschlechter bilden. Unter den Werbekünstlern nehmen musikalische Reizmittel eine hervorragende Stellung ein. Ursprünglich wurden Laute wohl nur dem unwillkürlichen Zwange der Muskeln folgend ausgestoßen, doch zeigt sich schon bei manchen Tieren, insbesondere bei den Vögeln, der Beginn einer besonderen musikalischen Gesetzlichkeit, einer Stilisierung, die von der Ton-



bildung — die Erschütterung der Luft in gleichmäßigen Schwingungen — zur Reihung von Tönen fortschreitet. Im Vogelgesang, der nach *Robert Lach* im Lerchen- und Nachtigallengesang gipfelt, sind melodische Gebilde in großer Mannigfaltigkeitsfeststellbar.

Doch auch unter den Vierfüßlern gibt es Tiere von großer Musikalität. Ich habe von Katern sehr schöne Töne singen gehört. Bei völlig sachlicher Betrachtung wird man auch zur Überzeugung kommen, wenn es auch recht spaßig anmutet, daß immehrstimmigen Katergesang die Ziele moderner Musikreformer erfüllt erscheinen — völlige Individualisierung der einzelnen Weisen bei reinsten Expression, freieste Harmonieentfaltung und völliger Verzicht auf das angeblich zwölftonige System.

Fassen wir nun kurz zusammen. Musik ist in ihren Ursprüngen ein gefühlsmäßiges Verständigungsmittel, durch die Tatsache bedingt, daß die unter dem Einfluß von Gefühlen entstehende Bewegung von Muskeln Laute zu erzeugen vermag, die in verwandten Lebewesen, wahrscheinlich zunächst durch Muskelinnervation ähnliche Gefühle auszulösen vermögen. Beim Liebeswerben kommt es bereits bei verschiedenen Tieren zu einem besonderen Gestalten von Lauten, zur Ton- und Weisenbildung, die sich nach den Gesetzen der Melopoeie oder melodischen Architektur vollzieht.

In den Weisen der Naturvölker, in Jodlern, Hirtenrufen und Kinderweisen haben wir menschliche Musikgebilde vor uns, die oft weit hinter den Leistungen einzelner Vogelarten zurückbleiben. Kein Wunder, daß uns im Sprachgut der Vogelgesang oft und oft als musikalisches Vorbild des Menschen begegnet.

Lange Zeit, etwa bis um die Wende des ersten Jahrtausends nach Christi, war auch die menschliche Musik nur einstimmig und wurde nur im Einklang oder der Oktav, vielleicht auch in der Quint und Quart verstärkt. Sie erreichte im Gregorianischen Choral ihre größte uns bekannte Höhe. Es ist dies jener einstimmige Kirchengesang, der allgemein nur noch in Resten bekannt ist. Die Anstimmung des „credo in unum deum“ oder des „ite missa est“ im katholischen Gottesdienst sind derartige Stilproben.

Doch stand schon bei den Griechen Musik in hohem Ansehen und wurde an und für sich, wie in Verbindung mit dem Wort und der Gebärde, einem gleichfalls rein gefühlsmäßigen Verständigungsmittel, bezw. mit der aus dieser entsprungene Kunstform, dem Tanz, gepflegt.

Erst gegen das Ende des ersten Jahrtausends beginnt sich im Nordwesten Europas Mehrstimmigkeit in der einfachsten Form zu zeigen.

Schritt für Schritt können wir von da an die Ausbildung des Gehörs für Harmonien an Hand von Lehrschriften und Musikstücken feststellen. Die Auffassung schreitet von einfachen zu immer schwierigeren Verhältnissen der Schwingungszahlen fort. Von der Oktav (1:2) hört man sich über Quint (2:3) und Quart (3:4) zu den Terzen (4:5, 5:6, 6:7) und andern Tonverhältnissen durch, wobei die noch nicht erfaßten Verhältnisse zunächst für sich unangenehm empfunden werden und nur unter besonderen Bedingungen (Durchgang, Nebennote, Vorhalt, Sequenz) zwischen den Wohlklängen auftreten dürfen, bis sie schließlich erfaßt und aus ihrer Verbannung erlöst werden.

Man lernt auch mehr als zwei Töne zu Klängen verbinden und schreitet von der einfachen Naturharmonie des D-dur-Dreiklages zu immer vielspaltigeren zusammengesetzten Harmonien fort, deren Wesen man erst jetzt richtig zu erfassen beginnt.

Vom Gleichlauf der Stimmen kam man zu freierer Führung der einzelnen Stimmen, das Musikstück gewissermaßen zu einem kunstvollen Geflecht gestaltend. So lange die hohe Kunst fast ausschließlich im Dienst der Kirche stand, war man bemüht, die Feierlichkeit des Ortes, durch Verbannung weltlicher Züge zu wahren. Der uns am natürlichsten scheinende Tonfluß des Dur war verpönt und mit den restlichen Kirchen-tonarten der Ausdruck auf eine gewisse allgemeine Feierlichkeit und Weltentrücktheit beschränkt.

Der Ausdrucksmöglichkeiten weltlicher Gefühle und Leidenschaften beraubt, wurde der nach Vertiefung sehnsüchtige Menschengestalt in eine andere Bahn gedrängt. Es kommt zum Ausbau der polyphonen Architektur, zur Aufführung mehrweiser Tongebäude nach Grundsätzen. Wir bewundern die Kunst, den Geist, die Steigerung dieser



musikalischen Gotik, aber wir suchen vergeblich nach der Wärme menschlicher Gefühle.

Neue geistige Kräfte, Humanismus und Renaissance zogen auch die hohe Musik in den Dienst weltlicher Kunstpflege und aus der sich ergebenden Verquickung von Satzkunst und Gefühlsausdruck werden bereits um 1600 hohe Kunstwerke gezeitigt.

Durch *J. J. Rousseau* wurde dem Ausdruck der Gefühle weiter Bahn gebrochen. In den Fugen von *J. S. Bach* zeigt sich bereits derart reicher Ausdruck, daß man die Satzkunst darüber vergißt und in seinen Sarabanden und Orgelvorspielen findet sich bereits kühnster freier Gefühlsausdruck. Bei *Beethoven* aber wird auch die Form aus dem Gefühl geboren. Seit *Beethoven* fordert man vom

Künstler, daß sein Ausdruck Form sein muß und nichts sein darf als Ausdruck.

Richard Wagner hat mit unerhörter Genialität die klassische Vereinigung aller Künste im Theater versucht. Er ist einer der größten Bahnbrecher im Reich der Töne und seine formale Größe beginnt man erst jetzt zu verstehen.

Die letzte Zeit brachte keine wesentlichen Fortschritte. Gewagte Theorienversuche mittels des Verstandes zu musikalischer Urtümlichkeit zu gelangen — beeinflussen stark das Schaffen. Damit soll und kann jedoch kein Werturteil gefunden sein. Es fehlt uns an starken Persönlichkeiten. Möglicherweise, sehr wahrscheinlich sogar liegt die Schuld an dem Übermaß von Erotik in unserer Zeit, durch das die besten Kräfte gebunden und vergeudet werden.

EIN MITTAG UND EIN ABEND BEI EMILIO PUJOL IN PARIS

VON PROF. VAN ES, ROTTERDAM. AUS DEM HOLLÄNDISCHEN ÜBERSETZT VON HERMINE ORTNER, WIEN

Ein interessanter Mittag und ein genußreicher Abend; ich hörte neue Werke, feierte das Wiedersehen mit dem Meister und berühmten Solisten. — Paris ist das Zentrum und der Ausgangspunkt der Gitarren-Künstler E. Pujol, M. Llobet, A. Ségovia, Mme. Cuervas, Sainz de la Maza, um einige der Größten zu nennen, sie kommen in Paris zusammen, um von dort ihre Tourneen durch Frankreich und die umliegenden Länder zu unternehmen und dahin wieder zurückzukehren, um zu arbeiten, zu studieren und auszurasen.

Der Meister ist noch immer derselbe geblieben. Die Jahre hatten keinen Einfluß auf seine unverminderte Arbeitslust und das pädagogische Werk, welches er ausarbeitet. Einfach, freundlich und mit einer sicheren Vornehmheit empfängt er meine Frau und mich in seinem Studierzimmer; aber an dem Feuer und dem Glanze seiner Augen ist zu sehen, daß es ihn freut, einen Freund und Schüler wieder zu sehen, der für dasselbe Instrument die gleichen Ideen verfolgt wie er. Der Empfang war äußerst herzlich und wurde durch die Liebenswürdigkeit von Mme. Cuervas noch gesteigert. Wir waren nach einer Plauderei über die Reise

bald in ein lebhaftes Gespräch verwickelt über die abgelaufenen Tourneen durch Deutschland, England, Tschecho-Slowakei, Österreich und Schweiz, wobei der Meister auch auf die glänzenden Konzerte in Wien, von Ortner arrangiert, zu sprechen kam und den enormen Lorbeerkranz, welcher ihm dort überreicht wurde, mit dessen Schleife er als eroberte Trophäe das Porträt seines geliebten, unsterblichen Meisters Francisco Tarrega umkränzt hat.

Selbstverständlich kamen wir auf das Niveau in anderen Ländern zu sprechen, woraus ersichtlich wurde, daß die Gitarre in Österreich auch von Amateuren künstlerischer aufgefaßt wird als in Deutschland. In Österreich folgt man mehr einer festen Linie, hat man eine Richtschnur, was in Deutschland nicht der Fall ist. Das Niveau steht in Österreich höher schon dadurch, daß man Gelegenheit hat, von den konzertierenden Gitarrenkünstlern zu lernen. Die Deutschen halten zu viel fest an alten Ideen und alten Schulen, z. B. Carulli und andere, die für die gegenwärtigen Gitarristen keinen genügend ausgebreiteten Lehrstoff umfassen, um eine technisch-musikalische Voll-



P. van Es — E. Pujol — M. Cuervas



kommenheit zu erreichen, was sehr schade ist. Angenehm plaudernd erzählte er uns seine Pläne für die kommende Konzert-Saison. — Eine Tournee durch Spanien und eine durch Österreich sind bis jetzt die hauptsächlichsten. Unterhandlungen sind auch im Gange für eine Tournee durch Belgien, England und Holland. »In diesen Konzerten werde ich nicht ausschließlich solistisch auftreten, sondern auch etwas Neues zu Gehör bringen, z. B. Werke für zwei Gitarren im Zusammenspiel mit Mme. Pujol-Cuervas, welche wir Ihnen gleich vorspielen werden, worauf Sie das ganze Arrangement übersehen können.«

Wir bekamen dann die Bearbeitung von „Melodie et Pastorale“ de l'Arlésienne von G. Bizet und „Intermezzo de Goyescas“ von Granadas.

Der musikalische Teil war somit angebrochen. Das Duo begann mit „Melodie Pastorale“. Es packte sogleich und war ganz Charakter-Stil. Graziös spielte Pujol die Noten auf den Baß-Saiten in einer Ausgelassenheit von Farbe, Enthusiasmus und Elan, worauf die zweite Gitarre die Sechzehntel Noten wie brillant glitzernde Sterne hinwarf, um darauf folgend in höheren Lagen die Melodie der ersten Gitarre zu übernehmen und dann zusammen einen Gesang anzuheben, prächtig, impulsiv in Ton und Vortrag. Wir waren zu Hause.

Wir waren überzeugt, daß Pujol-Cuervas einen erstklassigen Abend geben werden. Sie folgten mit einem Intermezzo de Goyescas von Granados, ein Werk voll von wunderbarem Charme und von einer tiefen, schönen Reinheit. Die Feinheit der Nuancen, die kleinen Steigerungen in Tempo und Rhythmus, der Reiz des spanischen Klanges bleibt ewig, aber kommt auf diesen zwei Gitarren, gespielt von zwei Künstlern, noch mehr zum Ausdruck. Ein Werk von Manuel de Falla, das viel bekehrende Momente hat und glänzend behandelt wird, schloß den ersten Teil dieses prächtigen Musizierens, wobei wir die Ehre hatten, die ersten zu sein, mit diesen Werken bekannt zu werden. Einige Granadinas, Malagenas und Sevillanas wurden von Mme. Cuervas gespielt, wobei wir wiederum Gelegenheit hatten, ihre bewunderungswürdigen Rasquado und Flamenco, das echt spanische Volks-Gitarrespiel kennen zu lernen, brachten die Steigerung, die

zum Triumph und zum Ende führen: — Ein Konzert durch Emilio Pujol.

Zwei Menuette und eine Etude in b-Moll von Fernando Sór werden in echt klassischem Stile vorgetragen. Der zehnte und fünfte Tanz von Granados folgten, wobei auffiel, daß diese Werke reiner, gefühlvoller und wärmer auf der Gitarre als auf dem Piano gebracht werden können. Die zweite Sonate für Violine sowie ein „Lopr“ von J. S. Bach bearbeitet für Gitarre von Franz Tarrega genossen ebenfalls eine meisterhafte Vertonung.

Reich an Einfachheit und Tiefe, war dies eine vollkommene Offenbarung einer Welt. Auf Bach folgte Beethoven, eine Etude im Tremollostile von einer entzückenden Pracht, ebenso edel wie lebendig. Ein Prelude und eine Mazur von Tarrega — auf mein Ersuchen gespielt — bildete den Schluß, wobei die spanische Sentimentalität so sehr hervortrat, daß wir von diesem melancholischen Werke ganz hypnotisiert waren. Für den Meister schien niemand mehr zu existieren. In dieser Mazur gab er sich ganz, ließ seinen Gedanken und seinem Spiele freien Lauf. Klagend klang das Klage Thema — bald mysteriös, ein wenig hoffend war die Antwort, um gleich darauf mit Leidenschaft zu schließen.

Ich fühlte, daß diesem Werke eine bestimmte Tendenz zu Grunde lag und unwillkürlich fiel mein Blick auf dessen Schöpfer, auf das Porträt von Tarrega, als erwartete ich von ihm die Antwort. Diese kam; doch nicht von diesem großen Poeten, der mit ganzer Seele die Poesie seines Instrumentes liebte, aber von seinem Lieblingsschüler, seinem größten und vornehmsten, der *das reinste Gitarrespiel* fortsetzt: „Emilio Pujol“.

„Wann ich diese Mazurka spielte, sah ich stets Tränen glänzen in den Augen meines Meisters. Die Mazurka ist der Schwanengesang für sein Töchterchen, welches an einer schweren Krankheit gestorben ist und seinen Schmerz drückte er in diesem Werke aus“.

Er schwieg und schaute in Gedanken versunken vor sich hin, wir begriffen und ehrten dieses Schweigen. Lange dauerte dies aber nicht; denn es war bereits Nacht geworden und ermüdet von dem Musizieren nahmen wir Abschied vom Meister und seiner liebenswürdigen Gattin.



DER ANFÄNGER IM GITARRENSPIEL

VON GUSTAV MOISSEL, WIEN

1. Einige Vorbemerkungen.

Wie viele Menschen mag es geben, die einmal begeistert nach der Gitarre griffen, die sich glückfrohe Musikstunden von ihr versprochen und schließlich nach ein paar Stunden vergeblichen Bemühens und angewidert von ödem Mechanismus und geistlosem Drill das Instrument enttäuscht weglegten, um ihm von nun an ärgerlich aus dem Wege zu gehen? Sie konnten vor allem das nicht finden, was man sich durch Vermittlung eines jeden Instrumentes erhofft: wirkliche Musik. Die paar „Griffe“, wie man sie im Anhang beinahe eines jeden Liederbuches finden kann und mit denen auch heute noch die meisten sich stolz „Gitarrenschule“ nennenden Unterrichtswerke begnügen, verbauen meist so gründlich jeden weiteren Entwicklungsweg, daß der Lernende gar bald zum Stillstand verurteilt ist und nun nicht mehr weiß, wie er weiterkommen soll. Das Akkordzupfen kann ihn nicht mehr befriedigen, seine Sehnsucht, auf der Gitarre ernsthaft Musik zu treiben, bleibt ewig ungestillt.

Da melden sich vielleicht Stimmen, die überzeugt dafür eintreten, daß doch die Gitarre das ideale Begleitinstrument für das Volkslied sei. Gewiß, davon sind auch wir überzeugt, daß Gitarre und Volkslied sich zu einer glücklichen Ehe verbunden haben, die wir nicht leichtfertigerweise trennen möchten. Aber mit dem Erlernen von ein paar Griffen, die zur Not das harmonische Gerippe der Volksweisen andeuten, ist weder dem Volkslied, noch der Gitarre geholfen, sie müssen beide Hungers sterben. Aber nicht nur in der musikalischen Dürftigkeit solcher „Liedbegleitung“ erblicken wir ein Grundübel, das zur völligen Verkennung der Gitarre führen muß, sondern noch mehr in der technischen Unbeholfenheit, mit der das Instrument behandelt wird. Man darf die technische Seite beim Erlernen eines Instrumentes gewiß nicht überschätzen, das würde zwangsläufig zu Seelenlosigkeit und Ausdruckslosigkeit führen und der bemitleidenswerte Schüler würde zur Maschine herabsinken. Mindestens ebenso schlimm aber ist es, wenn man den Wert und die Bedeu-

tung einer gut fundierten Technik für den weiteren Fortschritt mißachtet und verkennt. Da ist alles Mühen und Plagen umsonst, der Schüler wird früher oder später stecken bleiben müssen, da er ja die Mittel und Wege nicht kennt — und die kann ihm nur die Technik geben —, die ihm helfen, die Schwierigkeiten zu überwinden. Spielhand und Griffhand müssen im Laufe der Zeit eine vollkommene Durchbildung erfahren, die aber nicht durch mechanischen Drill, sondern nur durch eine „beseelte Technik“, durch ernsthafte Musikübung, zu erreichen ist.

Da bekanntlich noch kein Meister vom Himmel gefallen ist — und auch nicht fallen wird —, so können nur Fleiß, guter Wille und ein gewisses Maß von Begabung weiterbringen. Es ist der Fehler der meisten Schulen, daß sie viel zu rasch vorgehen, daß sie, den Wert eines guten Anfanges völlig unterschätzend, dem Anfänger im Gitarrenspiel Dinge zutrauen, denen er in keiner Weise gewachsen ist und die er daher höchstens äußerlich anlernen kann — wenn er es aushält —, aber nicht aus eigener Kraft von innen her zu bewältigen vermag.

Nach einem heute allgemein anerkannten pädagogischen Grundsatz soll der Schüler durch Selbsttätigkeit zur Selbständigkeit gebracht werden. Selbsttätigkeit heißt, all seine Kräfte, die man von der Natur erhalten hat, regbar machen, um sie durch ständigen Gebrauch, durch ständige Übung — hier bekommt das Wort Übung einen viel tieferen Sinn, als dies sonst der Fall ist — zu stärken, zu vervollkommen, kurz, um sie einmal vollkommen zu beherrschen. Da die natürlichen Anlagen nicht bei allen Menschen gleich sind, so ergibt sich schon daraus die Forderung, daß der Unterrichtsweg nicht für alle Schüler gleich sein kann. Der psychologisch geschulte Lehrer wird sich daher bemühen, seinen Unterricht soweit wie möglich der Eigenart des Schülers anzupassen, ihn zu individualisieren. Daraus ergibt sich weiter, daß ein Massenunterricht, der von vornherein jede Individualisierung ausschließt, gerade dem Anfänger im Gitarrenspiel nicht das bieten kann,



was er braucht. Neben jenen Anfängern im Gitarrenspiel, die durch die Gitarre einen Weg zur Musik suchen — also Anfänger im doppelten Sinne des Wortes sind —, gibt es auch nicht wenige, die von der Musik herkommen. Das sind all jene, die schon irgend ein Instrument beherrschen, vielfach auch musiktheoretisch durchgebildet sind, und die sich aus irgendeinem Grunde zur Gitarre hingezogen fühlen. Diese Anfänger im Gitarrenspiel kommen also zumindest mit einem gereiften musikalischen Urteil zum Unterricht. Für sie ist meist die Enttäuschung besonders groß. Die Akkordgriffübungen, die Akkordzusammenstellungen in einer oft unmöglichen Aufeinanderfolge (vom musiktheoretischen Standpunkt aus), die so ganz ohne jeden musikalischen Gehalt ihnen vorgesetzten Übungen bedeuten für sie meist eine arge Enttäuschung. Und die Folge

davon? Sie legen die Gitarre beiseite und schimpfen und schmähen sie, wo sie nur können. So bedeutet für sie der Anfang zugleich auch das Ende...

Zahlreichen Wünschen aus unserem Leserkreis nachkommend, will ich nach Überwindung mannigfacher schwerer Bedenken, den Versuch wagen, im Rahmen unserer Zeitschrift all jenen, die einen natürlichen Weg zur Einführung in das Gitarrenspiel suchen, einige Anregungen zu geben, die sie vielleicht wieder zur Gitarre in ein innigeres Verhältnis bringen und darüber hinaus, ihnen Wege zur Musik erschließen. Alle, die guten Willens sind, sollen mir willkommen sein. Wer aber nur die Gitarre in die Hand nimmt, weil er findet, daß sie ihm gut zu Gesichte steht, der fange lieber erst gar nicht an. Nicht persönliche Eitelkeit, sondern ernste Hingabe und freudiges Selbsttun sind es, die letzten Endes den Erfolg verbürgen.

DAS HASLEMERE KAMMERMUSIKFEST 1928

VON EMIL BRAUER, ESSEN-RUHR

Als der Dampfer „St. Denis“ der Niederländischen Dampfschiffahrts-Gesellschaft „Zeeland“ am 15. August, morgens gegen 7 Uhr, in Harwich anlegte, waren genau 15 Jahre verflossen, seit ich London am 15. August 1913 nach mehrjährigem Aufenthalte verließ und es war ein eigenartiges Erlebnis für mich, meine englischen Freunde und Bekannten nach diesen 15 Jahren wieder zu begegnen und ihnen die Hand zu reichen.

Ich verbrachte zunächst eine Woche in dem Badeorte Margate, bevor ich meine Reise nach Haslemere antrat. Die Eisenbahnfahrt von London nach Haslemere währt ungefähr zwei Stunden und führt durch den landschaftlich wohl schönsten Teil Südenglands, der die Bezeichnung „Garten Englands“ mit Recht verdient.

Mein Freund Marco Pallis, mit dem ich zwei Jahre über die Arbeit Meister Dolmetsch', über alte Musik und alte Instrumente korrespondiert hatte, bevor ich eines der Haslemere Kammermusikfeste besuchen konnte, empfing mich am Bahnhof Haslemere. Auf unserem Wege nach Grayswood, woselbst ich Wohnung nehmen sollte, erzählte mir Mr. Pallis, daß dort bereits zwei

Deutsche in der „Wheatsheaf Inn“ abgestiegen seien, und noch weitere fünf Landsleute konnten wir späterhin begrüßen.

Groß war unsere Spannung, mit der wir Deutschen, die wir, mit Ausnahme von Herrn Prof. van der Straeten, zum ersten Male in Haslemere waren, dem Beginn des ersten Konzertes entgegen sahen. Es wurde jedoch 8 $\frac{1}{4}$ Uhr, bevor ungefähr dreiviertel der Plätze der für die Auf führung alter Kammermusik besonders gut geeigneten Stadthalle zu Haslemere besetzt waren und dann erschien die Familie Dolmetsch, geführt von Altmeister Arnold Dolmetsch.

Mit schlichten Worten eröffnete der Veranstalter und Leiter, Arnold Dolmetsch, das 4. Haslemere Kammermusikfest, bekanntgebend, daß wir als erstes eine Pavane für fünf Violinen von Ferrabosco (1605) hören würden, ein ernstes Thema von nur vier Noten, auf die Worte „Hör' mich o Gott“. Meister Dolmetsch spielte das Thema allein auf der Discant-Violine vor und dann wurde die Pavane zweimal im alten Stile und auf den echten Instrumenten vorgetragen, deren Klang uns aufhorchen und deutlich erkennen ließ, daß zwischen



Violine und Violen, sowie zwischen Cello und Gambe jener Unterschied in der Klangfarbe vorhanden ist, den wir bei der Wiedergabe der Instrumentalmusik bis zu Bach erstreben müssen.

Als wir dann im zweiten Konzertstück eine Pavane und Galliarde für fünf Blockflöten hörten, da wurde es uns wiederum klar, warum Meister Bach aus klanglicher Erwägung in seinem 4. Brandenburgischen Konzerte der Solo-Violine die Blockflöten (Bach nannte diese „Flauto d'Echo“) als Partnerin zugesellt und nicht die Querflöte, deren wohl durchdringenderer, aber härterer Ton gegen den sanft-gedeckten Ton der Blockflöte nicht aufzukommen vermag.

So nahm es denn kein Wunder, daß die Blockflötenspieler noch ein drittes Stück, und zwar „Der Goldfink“, als Zugabe spielen mußten. Gerade zur Imitation von Vogelstimmen sind die Blockflöten wie geschaffen und daher finden wir unter den Originalkompositionen für Blockflöten eine ganze Reihe solcher „Vogelmusik“, die mit den späterhin gespielten Stücken von François Couperin (1714) „Die klagenden Grasmücken“ für drei Blockflöten und „Die verliebte Nachtigall“ für Blockflöte und Cembalo, ihren charakteristischsten Ausdruck finden.

Zwei Phantasien von Orlando Gibbons, die an ein ernstes Präludium erinnerten, wurden von Rudolf Dolmetsch mit tiefem Verständnis und Feinsinn auf dem Spinett zu Gehör gebracht.

Von den dann folgenden Stücken für zwei Lyra-Violen, die Frau Dolmetsch mit der Tochter Nathalie spielte, wurden besonders das lebenssprühende Coranto von William Corkine „Und wenn du mich anrührst, dann schrei' ich“, und ebenso die Sarabande „Hasch' und verschwinde“ des gleichen Komponisten, in feinem Menuett-Stil vorgetragen, stark applaudiert, so daß auch hier die Sarabande da capo gegeben werden mußte.

Hatten uns bis hierhin die Violen, Gamben, Blockflöten und Spinett in ständig wachsender Aufmerksamkeit gehalten, so sollte unsere Spannung ihren höchsten Punkt erreichen, als Meister Dolmetsch mit seiner erst kürzlich in der eigenen Werkstatt gebauten Theorbe das Podium betrat. Diese wundervoll gearbeitete Laute ist wirklich eine „Königin der Instrumente“. Die fünf, aus dem Straloch-Manuskripte (16. Jahrhundert) ge-

wählten, durchweg in ein- bis zweistimmigem Satze stehenden reizenden Liedlein fanden eine dankbare Aufnahme. Dolmetsch' feines Spiel, sowie aus seiner vornehm-zurückhaltenden Art, uns diese kleinen Kompositionen in schlichtester Weise darzubieten, ließen ahnen, was die alten Meister der Laute, John Dowland, Sylvius Weiß, Denis Gaultier, Francesco da Milano u. a. auf ihren Lauten zu bieten vermochten.

Als nächstes hörten wir „Des Kuckucks Lied“ für Sopran und vier Violen von Richard Nicholson (1600). Cecilie Dolmetsch sang, von den Violen trefflich unterstützt, mit kindlich-reiner Stimme:

„Kuckuck, Kuckuck, so lustig singt der Kuckuck,
Des Kuckucks Ruf klingt angenehm,
Ist laut und klar, ohn' Unterschied,
Sein Ruf springt hell aus seiner Kehle,
So lustig singt der Kuckuck.“

Ogleich dieses reizende Loblied auf den Kuckuck zweimal verkündet wurde, hier war es unmöglich, darauf zu verzichten, daß aller guten Dinge drei sind, und so mußte denn der Ruhm des Kuckucks zum dritten Male besungen werden.

Dann hielt Christopher Simpson, Englands bedeutendster Gambist, seinen Einzug. Rudolf Dolmetsch blieb es vorbehalten, durch seine meisterhafte, fast vollendete Wiedergabe von Simpson's „Divisions on a Ground in E-moll“ (1659) zu zeigen, wie er mit seinen 20 Lenzen die in einem Menschenalter von seinem 70jährigen Vater gesammelten Erfahrungen aufgenommen hat und sie zu verwerten versteht. Die künstlerisch reife Form seiner virtuosen Leistungen auf der Gambe und auf dem Cembalo ließen darüber keinen Zweifel aufkommen.

Eine Suite, ebenfalls von Christopher Simpson, für zwei Violinen, Gambe und Cembalo, brachten den ersten Konzertabend zu einem würdigen Abschluß. Die Art, wie hier auf den alten Instrumenten, ohne Verschandelung der Originalkomposition durch sogenannte Übertragungen, stilecht musiziert wurde, hatte so großen Eindruck auf uns gemacht, so viele Anregungen in uns geweckt und Fragen aufkommen lassen, daß es unmöglich gewesen wäre, nun sofort auseinander zu gehen. So gab sich denn ein großer Teil der Dolmetsch-Gemeinde noch ein Stelldichein in einem be-



stimmten Teehausa, wo bis spät in die Nacht eifrigst debattiert, Probleme gewälzt und auch kritisiert wurde, bis daß vor dem Aufbrechen der Senior unserer deutschen Gruppe, unser allverehrter Herr Prof. van der Straeten, eine heitere Anekdote zum Besten gab und wir uns dann gegenseitig das Geleit nach unseren Nachtquartieren gaben.

Ein englischer Musikkritiker — die „Times“, der „Daily Telegraph“, der „Observer“, sowie andere bedeutende Tageszeitungen hatten ihre Kritiker entsandt — verglich diese Zusammenkünfte nach den Konzertabenden mit Bayreuth und meinte, daß man dort Wein getrunken und Kaviar gegessen habe, während man es in Haslemere bei Tee und Keks beließe.

Es würde zu weit führen, an dieser Stelle auf sämtliche zehn Instrumental-Konzerte näher einzugehen, doch um dem Leser einen Einblick in die äußerst interessantesten Einzelprogramme zu verschaffen, sollen hier je drei von den beachtenswertesten Werken der übrigen Konzerte angeführt werden:

Dienstag, den 21. August:

Englische Musik für Violen

- Zwei Phantasien: a) Lamento, b) Girandola, für 2 Violen, von Th. Morley, 1595;
- Phantasie, Aire et Corante, für 2 Violen, 2 Gamben und Kammerorgel, von John Jenkins, 1640;
- Phantasie und Aire, für 6 Violen, von William Lawes, 1640.

Mittwoch, den 22. August:

Bach-Konzert

- Arioso für Baß, „Betrachte meine Seele“ und Arie für Tenor, „Erwäge, erwäge“, beide mit 2 Violen d'Amore, Laute und Gambe;
- Konzert in f-moll, für Cembalo und Streichinstrumente;
- Preludien und Fugen aus „Das Wohltemperierte Klavier“, für Klavichord.

Donnerstag, den 23. August:

Spanische und französische Musik

- Phantasie für 5 Violinen, von Cabecon;
- Sonate Nr. 4, für Violine, Gambe und Cembalo, von J. M. Leclair, 1723;
- „Jupiter“, für Gambe und Cembalo, von Antoine Forqueray, 1720.

Freitag, den 24. August:

Italienische Musik

- Concerto Grosso Nr. 1 in f-moll, für 6 Geigen, 2 Bratschen, 2 Celli, 2 Bässe, Cembalo und Kammerorgel, von Alessandro Scarlatti;

Madrigal für Sopran und Violine, „Io Vorei Dio d'Amore“, von Ganassi, 1542;

Sonate in 5 Sätzen, für 2 Violinen, Viola, Tenor-Violine, Violoncello, Violone und Cembalo, von Thomas Albinoni, 1679.

Montag, den 27. August:

Bach-Konzert

- Konzert in d-moll, für 2 Violinen, mit Streichern und Cembalo;
- Kantate „Amore Traditore“, für Baß, mit obligatem Cembalo;
- Rezitativ und Arie aus der Matthäus-Passion „Komm, süßes Kreuz“, für Baß, mit obligater Gambe, Cembalo und Violine.

Dienstag, den 28. August:

Französische Musik

- 5. Konzert in A-dur: a) Prelude, b) Courante, c) Sarabande, d) Gavotte, e) Chaconne, von F. Couperin, 1714;
- Lied zur Laute, mit obligater Violine, 15. Jahrhundert;
- Suite in A-dur, für Violine, Gambe und Cembalo, von Marais, 1700.

Mittwoch, den 29. August:

Purcell-Konzert

- „Goldene Sonate“, für 2 Violinen, Gambe und Cembalo;
- Chaconne, für 3 Blockflöten;
- Toccata in A-dur, für Cembalo.

Donnerstag, den 30. August:

Deutsche und italienische Musik

- Sonate Nr. 8 in A-dur, für Gambe, von August Kühnel, 1698;
- Zwei Stücke für die Laute: a) Galliarde, b) Cascarda, 16. Jahrhundert;
- Concerto Grosso in g-moll, von G. F. Händel;
- Concerto Grosso Nr. 8, „Fatto per la Notte di Natale“, von Corelli, 1712.

Freitag, den 31. August:

Englische Violenmusik

- Phantasie für 3 Violen, von John Cooper, 1610;
- Suite in D-dur, für 4 Violen, von Matthew Locke, 1650;
- Pavane „Lackrimae Antiquae“, für 5 Violen, von John Dowland, 1610.

Größte Beachtung fanden die Veranstaltungen am Sonnabend, den 25. August und 1. September, wovon die erste hier besprochen werden soll und wobei es sich um die Aufführung alter Tänze und Volks- sowie festlicher Musik handelte, die unter Leitung von Frau Dolmetsch standen.

Die überaus geschickte Auswahl und Zusammenstellung der alten Kostüme der Tänzer erregte allgemeine Bewunderung und als selbst die Spielleute nicht nur die alten Instrumente wie Fiedel, Violine, Schalmei, Serpent, Blockflöten, Einhandpfeife und Tabour spielten, sondern auch dazu in



origineller Spielmannstracht erschienen, da war es wirklich nicht schwer, um drei Jahrhunderte zurückzuschauen und uns im Geiste in jene Zeit zurückzusetzen, die das Programm vermitteln und vor unserem Auge erstehen lassen sollte.

Zwei kleine englische Tänze von Wm. Byrd, eine Pavane und eine Galliarda, leiteten den Abend ein. Dann tanzte Frau Dolmetsch als Solotanz ein „Furioso a la Spagnola“, wozu sie die unvermeidlichen Kastagnetten geschickt zu handhaben wußte.

Thomas Morley's (1600) „Liebessehnsucht“, verriet deutlich, daß hier ein Meister des Madrigals in kunstvoller Form ein Liebeslied schuf, welches von Annis Gray mit weichem, wohlklingendem Sopran gesungen wurde; und mit ebenso kultivierter Stimme sang Edward Mosher (Baß) das Liebes-Schelmenlied „Ich weiß genau, ein Mädel kann lieben dies und das, jedweden Mann“ von Henry Lawes.

Es folgten drei englische Volkslieder für Blockflötchor, sowie ein französischer, italienischer und spanischer Tanz aus dem 16. Jahrhundert.

Nach der Pause wurde ein italienisches „Intermedio“ aufgeführt. Konzerthalle und Bühne waren vollkommen verdunkelt und nur die Sterne im Hintergrunde der Bühne deuteten an, daß hier im Zauber der italienischen Nacht eine Festlichkeit geplant sei. Eine Schalmey unterbrach als erste die nächtliche Stille, die Fiedel setzt ein, jetzt ergreift der Tanzmeister mit der Linken die Rohrpfife, während er mit der Rechten die vor ihm hängende Handtrommel schlägt. Bald erscheinen von rechts und links, in gleichem Zuge einerschreitend, die Fackelträger, denen sich das Brautpaar mit Gefolge anschließen.

Nachdem das Brautpaar rechts, auf erhöhtem Podium Platz genommen, führen die Fackelträger einen Reigen auf. Plötzlich erscheint Amor in Gestalt eines kleinen Mädchens, tanzt zunächst einen Liebestanz und singt hierauf das Lied „Occhi Immortali“, mit Begleitung der Laute, um dann

den Liebestanz mit einem Coranto zu schließen, der ebenfalls von dem im Hintergrunde kaum sichtbaren Lautenisten begleitet wird. Die Komposition zum Tanze, sowie Lied und Coranto sind von Caccini; die Aufführung erfolgte erstmalig auf der Hochzeit der Lucrezia Borgia.

Diener bringen, vom Hausmeister überwacht, große Schalen mit kostbaren Früchten herein, während das Gefolge zu den an der Gartenwand hängenden, wirklich echten Trauben greift. Ein Moor erscheint mit mächtigem Fächer aus Pfauenfedern, selbst Wasserschalen und Handtuch hat man nach dem Mahle nicht vergessen. Ein Fackeltanz beendet diese einzigartige, uns ganz in ihren Bann genommene Festlichkeit; die Musik wird schwächer, der Tanzmeister bläst noch seine Rohrpfife, und schlägt, immer langsamer werdend, den Tabour. Fern im Hintergrund dämmert der Morgen, jetzt erhebt, wie zu Beginn der Festlichkeit, die einsame Schalmey ihre helle Stimme, den Auszug der Herde verkündend.

Nach der zweiten Pause gibt es zwei spanische Volkstänze: Vollias und Villanos, letzterer mehr ein Bauerntanz; dann noch ein italienisches Balletto. Die beiden ersten der hierauf folgenden drei englischen Stücke für Discant-Blockflöte mit Spinettbegleitung, waren leider durch eine kleine Hemmung in der Blockflöte, deren Ton erst beim dritten Stücke warm und klar wurde, beeinträchtigt.

Mit einem alten Schwerttanz, „Les Bouffons“ oder „Matachins“ genannt, von Frau Dolmetsch, Fr. Nathalie und den beiden Söhnen Rudolf und Carl in faszinierenden Kostümen getanzt, wobei die trefflich gelungene Herausstellung des eigenartigen Rhythmus durch das exakte Aneinanderschlagen der Schwerter zur größten Wirkung gebracht wurde, schloß diese, über jede Kritik erhabene Veranstaltung. Es war ein guter Gedanke, den Instrumentalkonzerten durch diese entzückenden Veranstaltungen am Wochenende eine Abwechslung zu geben und hierfür müssen wir wohl in erster Linie Frau Dolmetsch dankbar sein.



ICH WEISS EINE ALTE GITARRE . . .

ANNELIES UMLAUF-LAMATSCH, WIEN

*Ich weiß eine alte Gitarre zu Wien am Donaustrand —
Gesprungen sind die Saiten, verblichen ist das Band.
Da hängt sie nun verlassen, frierend und sehnsuchtsbang,
Von keinem recht beachtet, so lange schon, so lang!
Und hat doch dereinst dem Meister manch tiefes Weh versungen,
Wenn sie in einsamer Stunde, vor Freude zitternd erklingen.
Hat ihm herbeigezaubert vergangene Tage so traut,
Gar manche liebe Gestalten, die nie besessene Braut!
Ließ leise ins Stübchen treten Therese, dann Melusine,
Netty, Rosa und Anna, die unsterbliche Karoline.
Ließ ihn vergessen die Ode, die Armut und bittere Not,
Hoffnungen, die zerronnen, der Mutter so frühen Tod.
Er hielt die Gitarre im Arme, sie war seine treue Braut,
Ihr konnte er singen und klagen, was keinem er sonst vertraut.
Ach, wie verstand sie zu trösten! Wie Balsam drang es ins Herz.
Sie sang mit weicher Stimme, zur Ruhe den brennendsten Schmerz.
Und wenn in trüben Tagen der Regen ans Fenster schlug —
Die Gitarre mit trauten Klängen in blaue Fernen trug . . .
Ging es an sonnigen Tagen an Wiesen und Feldern vorbei —
Die Gitarre ward mitgenommen, die Gitarre, die war dabei!
War mit im Zeißerlwagen, hellübertönend sein Rattern,
Ließ jubelnd die Saiten singen und selig die Bänder flattern,
Sie mehrte klingend die Freude, sie steigernd zur höchsten Lust —
Die Gitarre, die stets Getreue, hat um sein Glück gewußt.
Was Wunder, daß sie ihn liebte, der es so herrlich verstand,
Sie singen und klingen zu machen, mit weicher, kosender Hand.
Und doch mußte die Treue — o wäre es nie geschehen —
Hilflos — verzweifelt — schluchzend — das Sterben des Meisters sehen!
Es hat ihn in jungen Jahren so früh dahingerafft,
Der junge, geliebte Meister hat allzu viel geschafft.
Nun ist die Gitarre verlassen, verlassen die treue Braut,
Aus ihrer gequälten Seele klingt weher Schmerzenslaut.
Gitarre, du liebe, kleine! Du weinst um den einen feinen,
Um den jetzt — in allen Landen — unzählige Herzen weinen:
Doch eines lasse dir sagen: sind auch die Saiten gesprungen —
Die Lieder, die du ihm sangest — sind lange nicht verklungen.
Sie werden klingen und klingen, so lange es Menschen gibt,
So lange nur einer noch da ist, der fühlt und leidet und liebt! —
Es schweigt die alte Gitarre, als wüßte sie tiefbeglückt,
Wie gern ich sie, innig tröstend, jetzt an das Herz gedrückt . . .
Ich weiß eine alte Gitarre zu Wien am Donaustrand —
Gesprungen sind die Saiten, verblichen ist das Band.*

Zum Schubert-Jahr 1928



VON DER GITARRE IN DER SCHWEIZ

Aus eigener Anschauung kann ich über die Gitarre in der deutschen Schweiz, aus mündlichen und Zeitungsnachrichten über Genf berichten.

Ich nehme die deutsche Schweiz voraus, damit wir das Angenehme auf den Schluß aufsparen können. Allenthalben wird Gitarre gespielt, allenthalben liest man Annoncen von Gitarrenlehrern, allenthalben wird schlecht gespielt und gelehrt. Im allgemeinen, wer sagt: „Ich spiele Gitarre“, kann weniger als ein kunstgerechter Anfänger; denn ihr Können besteht in ein paar Zupfhänseleien. Das wäre nicht so schlimm, wenn diese Spieler zugäben, daß sie nichts können. Jedoch, dieses Gezupfe soll den Wert der Gitarre ausmachen. Da kann man lang spielen und beweisen, zum Schluß wird man doch gefragt, ob man nicht noch ein Liedlein singen wolle. Da kann selbst Segovia kommen, es nützt nichts.

Der Grund dieser Übel ist an verschiedenen Orten zu suchen. Als ersten und Hauptgrund möchte ich die schlechten Lehrkräfte bezeichnen. Von den Nebenbei-Lehrern will ich gar nicht sprechen, ist's doch mit den Berufslehrern schon übel genug bestellt. Die meisten unterrichten auch in Mandoline und Zither, dirigieren oft einen Klub, der auf einen schönen Namen hört und möglichst schlechte Märsche und Arrangements aus antiquierten Opern und Operetten spielt. Ein Teil der Lehrer bleibt auf diesem Niveau stehen, weil sie's nicht besser verstehen, ein anderer, weil sie so mühelos zu Erfolg, besser gesagt Gewinn, kommen. Daß auf diese Art das gute Publikum nicht angelockt wird, oder, daß es auf der Gitarre Gutes leisten will, ist klar. Das gute Publikum ist gut, wenn man ihm gute Sachen wohl etikettiert vorsetzt. Ich glaube, ein selbständiges Liebhabertum ist eine Illusion. Darum ist jeder Lehrer, der

sich seiner Führerpflcht nicht bewußt ist, streng zu verurteilen.

Ein anderes Übel ist die Kritik. Im allgemeinen haben die Kritiker keine Ahnung von der Gitarre und ebensowenig wie das Publikum vermögen sie es, sich auf die besondere Art der Gitarre einzustellen. Ich kann nicht entscheiden, ob daran berufliche Überlastung oder sogar Dilettantismus schuld ist, wahrscheinlich beim einen mehr das eine, beim andern mehr das andere. Da den Kritikern gemeinsam mit den Lehrern die Führung des Publikums zufällt, und sie dieser Aufgabe nicht gerecht werden können, wird das Bild sehr trübe.

Zum Glück gibt es auch Ausnahmen. Hie und da findet man auch Lehrer, Kritiker und Schüler, die guten Willens sind. Hie und da läßt sich ein frischer Musiker die Ohren öffnen für die Schönheiten unseres Instruments.

In Genf herrscht seit dem Einzug Segovias ein wahrer Gitarrenenthusiasmus, der nicht nur oberflächlich zu sein scheint, sondern sich tiefer verankert. Dort befaßt sich jetzt der bekannte Geigenbauer Vidoudez auf Veranlassung von Segovia mit Gitarrenbau. Seine Instrumente gehören ohne Zweifel zu den besten, die je geschaffen wurden.

In dieser Saison konzertierte Segovia in Zürich und Leeb in Bern, außerdem spielte die Gemahlin Pujols im Radio Basel und Zürich, und Leeb im Radio Bern und Zürich. Bei allem Erfolg dieser Künstler hat die Gitarre trotzdem nicht viel Boden gewonnen; denn die Anerkennungen galten den Musikern, die sogar aus der Gitarre (sic!) etwas herausholen können. Eine solche Anschauung existiert trotz der alten Weisheit, daß, wo nichts ist, der Kaiser sein Recht verloren hat. —e—



GITARRISTISCHE RUNDSCHAU

KONZERTNACHRICHTEN

WIEN.

Mit einer reichen Vortragsfolge — sie begann mit Werken von Robert de Visée und führte herauf bis zu zeitgenössischen Schöpfungen — ließ sich am 2. März 1928 Heinrich Albert im Industriesaal vor zahlreichen Freunden seiner Kunst hören.

Jugendliches Feuer, hohe Spielfertigkeit und nicht zuletzt seine gewinnende Persönlichkeit brachten ihm — wer hätte es auch anders erwartet — wieder einen neuen großen Erfolg. Der sich stetig steigende Beifall gipfelte bei den eigenen, gemütvollen Kompositionen des Münchner Altmeisters und die begeisterte Zuhörerschaft erzwang zahlreiche Zugaben, bei denen Heinrich Albert in der vollen Freude des Schenkens sein Bestes gab. Es wird wohl der Wunsch aller gewesen sein, recht bald wieder einen derartigen Abend erleben zu dürfen.

Prusik.

Konzert Emilio Pujol—Mathilde Cuervas. Einen interessanten Abend erlebten am letzten Donnerstag im mittleren Konzerthausaal alle Freunde künstlerischen Gitarrenspiels. Die spanischen Meister, Emilio Pujol und Mathilde Cuervas gaben ihr einziges diesjähriges Konzert. Pujols Spieltechnik steht auf hervorragender Höhe. Mit souveräner Musikalität findet er die richtige Art des Vortrages und vermeidet jede gekünstelte Manieriertheit. Die schwierigsten Passagen nimmt er mit selbstverständlicher Sicherheit, die dem lauschenden Bewunderer durch die Schlichtheit ihrer Wiedergabe gar nicht ahnen läßt, welches reifes Können darin zum Ausdruck kommt. Pujol spielte Bach und Schubert ebenso schön, wie die spanischen Meister oder Eigenes. Besonders verdient die eigenartige Wiedergabe des „Souvenir la Alhambra“, von seinem Lehrmeister Tárrega komponiert, hervorgehoben zu werden, bei dessen Klängen man sich in die Zeit der alten Maurenromantik zurückversetzt glaubte. Überraschend wirkten die reizvollen Cembalo-Effekte und die prachtvollen, bald stahlharten, bald schmeichelndweichen Ansätze der rechten Hand. — Die in Wien noch nie gehörten andalusischen Volksweisen Mathilde Cuervas' stellen eine ganz eigene Art des Gitarrenspiels, wie es nur in Spanien gebräuchlich ist, vor. Es ist dies das „Rasgado“ eine Spielart, bei der die Akkorde durch rasches Vor- und Rückwärtsstreichen der rechten Hand unter Verwendung der Fingernägel angeschlagen werden. Was Mathilde Cuervas auf diesem Gebiete leistet steht unerreicht da. Ihr rhythmisch rassischer Vortrag, ihre vollendete Technik erregten berechnete Beachtung. Den Höhepunkt des Abends erreichten die spanischen Virtuosen im Zusammenspiel auf zwei Gitarren: wovon die Bearbeitungen Pujols von Albeniz

und de la Falla besonders genannt werden müssen. Man kann daraus ersehen, daß sich auch die modernen Harmonien auf der Gitarre realisieren lassen. Konzerte wie diese sind in doppelter Weise wertvoll: sie zeigen einerseits die absolute Vollendung in der Beherrschung eines Instrumentes, das zu Unrecht bisher viel zu wenig beachtet wurde, andererseits wird der Gitarrenfreund aus der banalen Atmosphäre bodenständiger Auffassung von Gitarrenmusik dem Ziele näher gebracht, zu dem sich die Technik entwickeln kann, Talent und Fleiß vorausgesetzt. jh.

Wiener Gitarrentrio. Herr Willi Grohs (Violine), Herr Richard Goldner (Viola), Herr Karl Dobrauz (Gitarre) im mittleren Konzerthausaal, vereinigt unter dem Schimmer einer Stehlampe, spielten mit künstlerischer Vollendung entzückende Alt-Wiener Kompositionen und einige reizende Tondichtungen des hochbegabten modernen jungen Autors A. Uhl. Nach einer mehrsätzigen lieblich vorgetragenen Komposition von Josef Küffner im nervenberuhigenden Biedermeiergeiste, ergoß sich die darauffolgende Komposition von A. Uhl wie ein aus dem heißen Leben eines hochschlagenden Künstlerherzens aufleuchtender Springquell in die Seelen des überrascht aufhorchenden Publikums, das den Autor und die ausführenden Künstler mit rauschenden Beifallskundgebungen lohnte. Neben dem wahrhaften Meister der Geige, Herrn W. Grohs, und dem virtuosenspielerischen Bratschisten aber offenbarte Herr Dobrauz durch seine verblüffende Tongebung und Virtuosität den Konzertbesucher, welche Wunderkraft und Klangschönheit aus den Saiten einer Gitarre zu ertönen vermag, wenn dieses so unscheinbare Instrument an dem Herzen eines Meisters liegt und von seinen schicksalsbegnadeten Händen zum Gesange erweckt wird. Herrn Dobrauz ist jeder Effekt wesensfremd. Bescheiden, aber tiefinnig fühlend wie er selbst, ist sein Spiel und aus seinen Akkorden zittert eine bittende Menschenseele. Nach einem Menuette des Alt-Wiener Komponisten und Verlegers Diabelli und einem lieblichen Adagio von Dressler, das besonders dem Bratschisten Gelegenheit zur vollsten Tonentfaltung gab, brachten Herr Grohs und Herr Dobrauz auf der Geige und Gitarre mit hinreißender Innigkeit eine für Mandoline und Cembalo geschriebene Sonatine von Beethoven zum Vortrage. Nach einer mit lebhaftem Beifalle aufgenommenen Komposition, Claire de lune, von Debussy—Pasteur, bildete den Schluß des Programmes eine ganz seltsam wundervolle Komposition (ein Vango) von A. Uhl, der unter immer wieder sich erneuernden Beifallstürmen der Zuhörer, von den Künstlern zweimal vorgetragen wurde. Den Künstlern ist es jedenfalls in der entzückendsten Form gelungen, durch die Gründung des Gitarrenstreichtrios ein bleibendes Plätzchen im Herzen aller Musikfreunde der alten Musikstadt Wien zu finden.



Salzburg. Der VII. Vortragsabend des Konservatoriums „Mozarteum“ eröffnete wieder erfreulichen Einblick in die schönen Unterrichtsresultate der Professoren Ledwink, Müller und Heinz Scholz. Die Studierenden entledigten sich in einwandfreiem Vortrag klassischer Werke ihrer oft gar hochgestellten Aufgabe. Auch das in der Wiener Gitarrezeitschrift erschienene Scherzo für zwei Violinen und Laute von Brunetti-Pisano gelangte unter der violinistischen Führung des Fräulein Wesner zu delikatester Geltung. Es wird mit sichtlichem Ernst studiert und die Individualität des Schülers gewahrt, pädagogische Werte, die hoch anzuschlagen sind.

Konzert-Abend in Braunau. Einführungsabend war dieser Abend ausdrücklich in den Programmen benannt; wir sagen nur, daß die Einführung glänzend gelungen ist. Zwei junge Musiker der Wiener Musikakademie, Herr *Erwin Schaller* (Geige) und Herr *Karl Scheit* (Gitarre), hatten hier Gelegenheit, ihr hochentwickeltes Können und äußerst feines Zusammenspiel in einem ganz vorzüglichen Programm zu zeigen. Die Vortragsfolge enthielt Werke für Geige und Gitarre von Beethoven, Giuliani, Gragjani, Tartini und Gitarrensoli von J. S. Bach, Sor und Tarrega. Alles was hier gespielt wurde, war von hoher Vollendung, Rundung im Ton und Sauberkeit des Anschlages vollends ausgezeichnet. Die jungen Künstler wurden mit reichem Beifall belohnt. Wie bekannt wird, hat die Innviertler Künstlergilde das Duo für mehrere Konzerte gewonnen.

A. F.

Linzer Tagespost, 11. September 1928.

Das Konzert der zwei Musikakademiker *Erwin Schaller* — *Karl Scheit* war für Freunde guter Musik ein feiner Genuß. Es war dem Zuhörer die seltene Gelegenheit geboten, Einblick in die Kunst des Gitarrespiels und des Zusammenspiels mit Geige zu gewinnen. In ihrem Zusammenspiel liegt das oft Wunderbare, die äußerst feine Anpassung, die geschickte Ausnützung von Klangs Schönheiten des einzelnen Instrumentes und das natürliche Stilempfinden, das den richtigen Ausdruck für jede Komposition fand. Hervorgehoben sei der Gitarrist *Scheit*, der mit seinem Instrument virtuose Technik und klare Auffassung zeigte. Ein wohlverdienter Beifall bestimmte die beiden Künstler zu Draufgaben. Das zweite Konzert wird freundlichst erwartet.

Braunauer Zeitung, 15. September 1928.

VON UNSEREN KÜNSTLERN

Prof. Rudolf Glich feierte sein fünfundzwanzigjähriges Dirigenten-Jubiläum. In den Kreisen der Mandolinen- und Gitarrenspieler ist der Jubilar besonders als Mitdirigent des Mandolinen- und Gitarrenorchesters „Polyhymnia“ bekannt.

Der ausgezeichnete Zithervirtuose *Josef Omuletz* feierte kürzlich sein vierzigjähriges Künstlerjubiläum.

Der Wiener Zithermeister *Otto Slezak* feierte vor kurzem seinen 60. Geburtstag.

Prof. Jakob Ortner nimmt nach fünfjähriger Pause seine Konzerttätigkeit wieder auf.

Die Herren *Erwin Schaller* (Geige) und *Karl Scheit* (Gitarre), die in ihren Konzerten bereits durchschlagende Erfolge erzielten, spielen am 4. November in Schärding (Urania). Die Innviertler Künstler-Gilde hat das Duo *Schaller—Scheit* zur Abhaltung einer Reihe von Konzerten (Mattighofen 30. November, Braunau 1. Dezember, Ried 2. Dezember) verpflichtet. Darauf folgend konzertieren sie im berühmten Stift St. Florian (Bruckners Arbeitsstätte), Salzburg, Passau. Ihre Programme bestehen aus Werken für Geige und Gitarre von Corelli, Beethoven, Boccherini, Giuliani, Moszkowsky, Schaller, Schumann, Tartini und Gitarrensoli von Albert, J. S. Bach, Llobet, Rebay, Sor, Tarrega, Vinas, Robert de Visée.

Das Künstlerpaar *Cuervas—Pujol* ist für November d. J. nach Skandinavien verpflichtet.

Die Mandolinenvirtuosin *Fany Slezak* befindet sich auf einer sechswöchigen Kunstreise durch die Tschechoslowakei.

Joseph Pammer (Wiener Neustadt) hat einige neue Gitarren-Kompositionen geschrieben, die neuerdings zeigen, mit welchem erstem Bemühen sich der Künstler der Gitarrenmusik und ihrer Hochpflege annimmt. Besonders zu erwähnen ist sein „Albumblatt“, ein Stück voll inneren Friedens, und seine „Introduktion, Thema mit Variationen“. In dem letztgenannten Stück erzielt der Autor eine geradezu monumentale Wirkung. Beide Werke sind begrüßenswerte Neuschöpfungen auf dem Gebiete der Gitarrenkomposition. Wir hoffen, den talentvollen Künstler im heurigen Konzertjahr in Wien zu hören.

Unter den Werken, welche bei Max Eschig in der Sammlung „Bibliothèque de musique ancienne et moderne pour guitare“ (Bibliothek alter und moderner Kunst für Gitarre) unter Leitung von Emilio Pujol erscheinen, befindet sich die Suite *Evoaciones Criolas* des berühmten uruguayischen Komponisten *Alphons Broqua*.

Alphonse Broqua ist der hervorragendste repräsentative Komponist der südamerikanischen Musik. Autor mehrerer Opern, z. B. „Das Kreuz des Südens“, mehrerer Quartette, Trios, symphonischer Werke und Gesänge mit Begleitung des Klaviers und der Gitarre, hat er auch in hervorragender Weise die moderne Gitarre bereichert.

Die „*Evoaciones Criolas*“ sind eine Suite von sieben Stücken, welcher von verschiedenen Motiven inspiriert im primitiven Charakter der Eingeborenen Südamerikas komponiert sind. Kühne Harmonisierungen, welche ihnen kräftige Striche verleihen, lassen alle Möglichkeiten der Gitarre erklingen.

Diese Werke wurden zum erstenmal in der „Société Nationale de Concert“ in Paris mit außerordentlichem Erfolg gespielt.

In Innsbruck ist der Direktor des dortigen Musikvereines, *Schönich*, gestorben. Er hat an dieser Anstalt das Gitarrenspiel als künstlerisches Lehrfach eingeführt.



AUS DEM VEREINSLEBEN

Ortsgruppe Brünn des Bundes deutscher Gitarren- und Lautenspieler in der Tschechoslowakei. Dieselbe entwickelte im laufenden Vereinsjahre eine rege Tätigkeit. — Die Herren Kneifel, Kura, Mitschanek, Weithofer und Schuster wirkten mit Gitarren-Trios u.-Quartetten (Werke von Albert, Hüttl und Sor) bei Veranstaltungen einiger Brünnener Vereine mit. — Am 26. Oktober v. J. brachte Fritz Czernuschka im Rahmen eines Kammermusik-Abends des Brünnener Streichquartettes Tomaschek das Trio von Ant. Tomaschek für Violine, Viola und Gitarre zur Aufführung. — Außerdem standen vom gleichen Komponisten drei Lieder für Gesang und Streichquartett mit Gitarre auf der Vortragsfolge. — Die Gitarrenstimme spielte Ed. Kneifel. — Die Lieder, von Fritz Czernuschka gesungen, fanden beifälligste Aufnahme. — Weiters sang der Genannte — wie immer erfolgreich — moderne Lieder zur Gitarre.

Das wichtigste gitarristische Ereignis war die Erstaufführung des Streichquartettes von Franz Schubert für Flöte, Gitarre, Bratsche und Cello beim Konzerte des Alt-Brünnener Männer Gesangsvereines. — Die Kritik war äußerst lobend. — Der Brünnener Berichterstatter der „Sudetendeutschen Sängerbundeszeitung“ schreibt: „Der ausgezeichnete Gitarrist Fritz Czernuschka entlockte seinem auffallend volltonigen Instrumente wundervolle Klänge“. —

Am 26. Februar d. J. trat die Ortsgruppe mit einem Konzerte als Urania-Veranstaltung hervor. — Das Programm enthielt: Gitarrenduette: Darr, Duett Nr. 8 und Cottin, Les ondines, Walzer (B. Kura und F. Mitschanek), Lieder zur Gitarre (Fritz Czernuschka), Gitarrensolo: Sor, Sonate op. 15, Vinnas, Fantasie originale, E-dur, Coste, Walzer op. 46 (Ed. Kneifel), Gitarren-Kammer-Trio: Czernuschka, Andantino; Mozart, Menuett, bearbeitet von Paulus; Sor, Menuett, bearbeitet von Kneifel (Terz: Ed. Kneifel, Prim: Franz Weithofer, Quint: Jos. Schuster). Geige mit Gitarre: Giuliani, Sonate für Geige und Gitarre (Geige: Ing. Peschke, Gitarre: Ed. Kneifel). — Die Mitwirkenden, fast durchwegs Schüler Czernuschkas, wiesen tüchtige Schulung auf und machten ihrem Lehrer Ehre, allen voran der Solist des Abends, Eduard Kneifel, ein vielversprechendes Talent.

Am 4. März d. J. sprach Fritz Czernuschka im hiesigen Arbeiter-Bildungsvereine über die Geschichte der Gitarre und sang im Anschlusse daran Volkslieder, klassische und moderne Lieder zur Gitarre. Mit den Herren Jak. Kinc und M. Haas spielte Czernuschka Kammermusik-Werke für Geige, Bratsche und Gitarre von Weber, Kuffner und Hüttl. — Die Kritik hob diesen Abend als besonders gelungen lobend hervor.

Zum ersten Male seit Einführung der deutschen Sendung im Brünnener Rundfunk wurden Lieder zur Gitarre in die Vortragsfolge aufgenommen, und zwar am 15. November v. J. und 17. Februar d. J. — Dieselben sang Fritz Czernuschka.

BESPRECHUNGEN

Hans Neemann, Alte Meister der Laute. 4. Heft: Das 18. Jahrhundert. Berlin-Lichterfelde, Chr. Fr. Vieweg G. m. b. H. Preis M. 3.—

Mit dem soeben erschienenen 4. Heft findet das hervorragende Sammelwerk seinen Abschluß. Diese Geschichte der Lautemusik in Beispielen gehört zu den wertvollsten Neuausgaben alter Musik der letzten Jahre. Kein Freund der Laute wird an ihr achtlos vorübergehen können. Das vorliegende Heft bringt Werke von Silvius Leopold Weiss, Ernst Gottlieb Baron, Johann Sebastian Bach (in dem die Lautenkunst ihren Höhepunkt erreicht), Johann Kropfgans, Adam Falckenhagen, David Kellner, Ferdinand Seidel und Joachim Bernhard Hagen.

Ferdinand Sor, Gitarrenwerke. Kritisch durchgesehene, für den praktischen Gebrauch eingerichtete Ausgabe von Hans Tempel. München, V. Lichtenauer.

Auf diese neue Ausgabe von Sors Gitarrenwerken seien alle Gitarristen aufmerksam gemacht. Die Einrichtung von Hans Tempel verdient Anerkennung.

Die Hauskapelle. Frankfurt a. d. Oder. Georg Bratfisch. (Edition Bratfisch).

Diese Sammlung bringt eine reiche Auswahl von Tonstücken in mannigfacher Besetzung, darunter auch solche, die die Gitarre berücksichtigen. Es liegen uns die Hefte XVI/XVII vor, die wertvolle Kompositionen von J. S. Bach, G. F. Händel, Chr. W. v. Gluck, W. A. Mozart u. v. a. Meistern in der Bearbeitung für Violine und Gitarre bringen. — Fünf weitere Hefte enthalten eine Reihe von Armee-Märschen in derselben Besetzung. Die Sammlung sei zur Pflege guter Hausmusik besonders empfohlen.

Des Lautenspielers Lieblinge. Eine Auswahl der bekanntesten und beliebtesten Wiener Musik. Wien, Josef Blaha. Preis einer Nummer 30 g.

Aus der bereits auf 45 Nummern angewachsenen Sammlung liegen uns die zuletzt erschienenen 5 Nummern vor. Sie wollen, wie die ganze Sammlung, der Wienerischen Note gerecht werden. Die Gitarrenbearbeitung besorgte Joh. Pickart und hält sich wohl im Interesse der Verbreitung in den bescheidensten Grenzen.

AUSKUNFT

K. H. in Saarbrücken, Saargebiet. Natürlich sind wir bereit, Konzertberichte unserer ständigen Gitarristenkritiker zu honorieren, um einerseits einen verlässlichen Apparat zu schaffen, aber auch andererseits den schweren Existenzkampf der Gitarristen mildern zu helfen. Wir schätzen, daß bei gleichbleibender Werbetätigkeit unserer Freunde die Zeit hierzu in Kürze gegeben erscheint.

G. B. Hamburg Deutschland. Wir danken für Ihre uns doppelt wertvollen Mitteilungen, da wir bestrebt sind, in jedem Ort mit gitarristischem Leben für unsere Zeitschrift ständige Kritiker und Berichterstatter zu gewinnen. Zur rascheren Erreichung dieses Zieles verzeichnen wir dankbar jede Mithilfe unserer treuen Gefolgschaft.



D A S L I E D

*Schwarzseher, Zweifler sagen: nun sei alles tot,
Es lebe niemand, der noch singe.
Bedenken sie denn nicht, wie allgemein die Not,
Wie alle Welt mit Sorgen ringe?
Kommt Sanges Tag herbei, dann singt man wohl und sagt!
Ihr sollt's schon sehen.
Ein kleines Vöglein höre ich, das auch so klagt
Beim Schlafengehen:
„Ich singe nur, wenn's wieder tagt!“*

Walter von der Vogelweide

DEM KUNSTLIED ZUR GITARRE DIE ZUKUNFT!

VON THEODOR RITTMANNBERGER, WIEN

Ich habe schon im I. Heft des II. Jahrganges unter dem Titel „Das Stiefkind Gitarrelied“ meine Anschauung festgelegt, daß die Gitaristik zur Erhaltung und Weiterentwicklung ihres numerischen Besitzstandes die Liedpflege nicht übersehen kann, noch darf. Wie stellen wir uns als Mitverantwortliche für die gitarr-musikalische Vertiefung, bzw. Verinnerlichung dieses Kunstgenre vor? Auf der einen Seite stehen Instrumentalsolisten mit vorwiegend spanischem Konzertprogramm, denen ich es nicht verargen kann, wenn sie an den meisten bisher geschaffenen Liedern bewußt vorbeigehen, zumal sie auch ganz zutreffend sagen, daß sich die Darbietung von Gesang (stehend und unbehindert) und Gitarrenspielkunst (sitzend, das Instrument vor sich) durch eine Person gleichzeitig künstlerisch nicht rechtfertigen läßt. Möglich ist es auch tatsächlich nur dann, wenn ein Teil (meist sind es leider beide in der Praxis) recht primitiv gehandhabt wird und dann gilt der Versuch eben nicht

der Kunst. Damit glaube ich den Großteil dieser Vorführungen gekennzeichnet zu haben und hinter diesen steht leider noch der andere und größere Teil der Gitarrenfreunde, dem daraus nur der Vorwurf zu machen ist, daß er keine Gelegenheit ergriff, die Gitarre vollendet gespielt zu hören.

Gewiß und ehrlich begrüße ich die Pflege des Volksliedes. Man preist die Gitarre als dessen edelstes Begleitinstrument, weil sie den schlichten einfachen Ton der Volksweise am besten trifft. Nach meinen Erfahrungen möchte ich diesen Ausspruch anders deuten. Im Volkslied führt die Melodie und der Sänger will in der Begleitung durch die Gitarre nur deshalb bloß die harmonischen Grundpfeiler, weil er von ihr glaubt, daß sie nicht mehr zu geben vermag. Er würde sich sicher seines Vortrages schämen, gebe er seine Begleitakkorde am Klavier an. Zu diesem fand er ja über das wertvolle Studium der Tonleiter, also als Musiker, zur Gitarre aber nur über einige,



wenige Griffstypen, als Dilettant im landläufigen Sinne. Die Wahl der Gitarre als Begleitinstrument scheint mir daher in den meisten Fällen durch Oberflächlichkeit bedingt, schlaue bemängelt durch die Phrase von der Zerstörung des volksliedmäßigen Charakters durch zu reiche Ausschmückung des Begleitpartes. Zugegeben! Doch liegt der goldene Mittelweg, wie er mir für den Volksgesang vorschwebt, zwischen beiden Extremen und der Musiker, im Volksliedgenre dünn gesät, weiß ihn erfolgreich zu begehen.

Im Volkslied stoßen wir also bald auf unüberwindliche Hindernisse, die Gitarre mit allen ihren klanglichen Reizen zu verwenden und wir müssen uns nach einer anderen Pflegestätte umsehen — dem Kunstlied zur Gitarre. Darin kann sie sich ungehemmt entfalten und, sind wir erst ein Stück weiter gekommen, auch dem ersten Instrumentalsolisten reiche Arbeit geben. Daß damit auch die Ansprüche an die gesangliche Interpretation steigen, ist nur zu begrüßen, weil es zum Idealstand führen muß, daß wirklich nur mehr qualifizierte Kräfte solche Kunstwerke vorführen können und damit auch die geteilte Interpretation für das Gitarrenlied zur Notwendigkeit wird. Daß es für den Gesangsinterpreten schwieriger ist, sich auf der Gitarre begleiten zu lassen, habe ich selbst in meiner Praxis bestätigt gefunden, ist aber die beste Gewähr dafür, daß sich nur das Beste behaupten kann.

Das Volkslied bleibe der Gitarre erhalten; wir wollen es in Ehren pflegen und nie vergessen, daß wir ihm vor allem die Ausbreitung des gitaristischen Gedankens verdanken. Doch wollen

wir nicht rasten und rosten. Darüber hinaus müssen wir das Liedgenre entwickeln und ausgestalten und ich stehe und falle mit meiner Überzeugung, daß das künstlerische Ausdrucksvermögen der Gitarre auch als Begleitinstrument zum Lied erfolgreich bestehen wird, wenn erst diese Erkenntnis Allgemeingut geworden ist und höher gesteckte Ansprüche das Schaffen in diesem Sinne beeinflussen. Damit ziehen wir uns eine Generation von Gitarrenliedkomponisten heran, die nicht mehr aus Sangesfreude allein schafft und dem Instrument nur untergeordnete Betätigung zubilligt, sondern gezwungen ist, unermüdlich aus den Programmen und Erfahrungen unserer Gitarrenmeister zu lernen, das Instrument in all seinen unendlich farbenreichen Ausdrucksmöglichkeiten zu studieren, zu erfassen und zu wenden. Nur wer diese mühevollen Arbeit auf sich nimmt und sich in diesem Sinne für die Gitarre betätigt, mag in Hinkunft als Gitarrenkomponist gelten, gleichviel, ob er der Solistik, Kammermusik oder dem Liedschaffen dient.

In diesem Sinne rufe ich alle ernst-strebenden Gitarristen zu einträchtiger Aufklärungs- und Werbearbeit auf und empfehle allen Fachblättern, die Bestrebungen zur Schaffung eines Kunstliedes zur Gitarre wohlwollend zu fördern und zu vertreten. Einige wenige Jahre werden dann genügen, um der Gitarre ein neues, unversiegbares Betätigungsfeld zu eröffnen, das, qualitativ auf festem Fundament, das Gitarrenlied selbst über unsere Sprachgrenzen hinaustragen wird und die internationale Gitarrengemeinde, die bisher auf die Solomusik beschränkt blieb, neu zu festigen berufen ist.

LUDWIG MUTHER — DER SÄNGER DER WACHAU

VON DR. FRANZ REBICZEK, WIEN

Und wieder wird es Frühling im Donauland. Schüchtern regt es sich im Bergwald, auf sonnenhellen Wiesen leuchten Primeln. Und unten um die altersgrauen Märkte und Städte wehen duftige Blütenschleier, schmiegen sich in Pfirsichrot bis hoch in die Wehrmauern, schmiegen sich als schimmernder Kirschschnee an alte Höfe und

Kellerhäuschen, eilen hinab bis zum glänzenden Strom, in dem farbige Schiffe dahingleiten. Und Sonnenglast und Duft und Glocken der alten Dome, hinweg über Fluren, über die Berge hinweg in den blauen Himmel hinein... Und inmitten der Weinberge, die rings zum Treiben und Blühen ansetzen, angesichts der letzten Ausläufer der Wachauer



Berge ist er still abwehrend, bescheiden in ewigen Schlaf gesunken — er — der schlichte Tonsetzer des Wachauerliedes — „Das klingende Herz der Wachau“, wie es die Grabschrift kündigt.

Auch er hat das Los voll ausgekostet, er bekam zu fühlen was es heißt, ein österreichischer Künstler zu sein. Ein Rufer, ein Sänger des Landes, das seit jeher den Besten seines Stammes das kärgliche

Brot verwehrt. Ein Sänger eines Landes zu sein, das überdies in bitterster Not keine Zeit und keine Stimmung fand, um seinen liederreichen Sohn zu lohnen, der ja hinabging als die Heimat eben wieder begann, etwas trockenes Brot für die Seinen zu haben. Und trotzdem finden wir in Muthers Tonschöpfungen nichts von der Bitterkeit seines Seins aufsteigen; voll herzlicher Innigkeit und heimat-treuer Bewunderung, voll jubelnder Begeisterung und bedingungsloser Hingabe klingt sein Lied, in dem nur

hin und wieder, wenn auch so doppelt wirkungsvoll, nachdenkliche Wehmut und unerfüllte Sehnsucht durchzittern.

Ludwig Muther, der so früh verstorbene heimische Meister und Lehrer der Gitarre, der Initiator des Wachauer und Waltviertler Gitarrenspiels, war selbst kein Donauländler. Seine Wiege stand jenseits des Arlbergs, in Bludenz, wo er am 6. Mai 1866 das Licht der Welt erblickte. Er besuchte die Lehrerbildungsanstalt in Bregenz, die Musikschule in Innsbruck, erwarb sich da als Zwanzigjähriger den Jacob Stainer-Preis. Seinen

Militärdienst absolvierte er als Primgeiger des „k. u. k. Inf.-Rgmt. Nr. 73“. Dann finden wir ihn an der Kirchenmusikschule in Regensburg, wo er auch einige Zeit als Musiklehrer tätig war. Von dort berief man ihn als Konzertmeister nach Halle und wieder einige Zeit später übernahm er als erster Kapellmeister die Stadttheaterkapelle in Innsbruck.



Ludwig Muther

Das Jahr 1895 brachte Muther eine Berufung nach Argentinien, wo er als Dirigent der deutschen Singakademie in Buenos Aires bis zum Jahre 1898 verblieb. Damals schloß er auch seine Bekanntschaft mit Richard Strauss, von dem er allerlei lustige Schnurren zu berichten wußte.

Muther kehrte nach Innsbruck zurück, wo er die Leitung des Akademischen Gesangvereines und die Chormeisterstelle der Innsbrucker Liedertafel übernahm. Damals erschienen auch seine ersten Kompositionen, unter denen solche für

die damals noch recht wenig bekannte Gitarre eine beachtenswerte Stelle einnehmen.

In Innsbruck verheiratete sich Muther mit Lucia Eck, einer Innsbrucker Bürgerstochter.

Im Jahre 1904 nahm der Jungverheiratete einen gut dotierten Posten als städtischer Musikdirektor in Bielitz-Biala, im damaligen Österreichisch-Schlesien an, im nächsten Jahre die Stelle des ersten Kapellmeisters im Theater an der Wien.

Hier gründete er mit anderen Tiroler Landesleuten den „Tiroler Volksliederchor“ und wirkte überdies als Chormeister des Landstraßer Männer-



gesangvereines. Im Jahre 1910 erhielt er die Stelle als Musikprofessor an der Kremser Lehrerbildungsanstalt, die ihm zwar kein bedeutendes Gehalt abwarf, aber für ihn und seine Familie immerhin ein Existenzminimum darstellte. Am 8. August 1924 starb er in Krems a. d. D. an einem böartigen Kehlkopfkrebs, am 1. Juli 1927 wurde er in einem Ehrengrabe der Stadt Krems beigesetzt.

Die Periode von 1910 war nun in Muthers schöpferischer Tätigkeit die Ausschlaggebendste. Mit den feinen, sensiblen Nerven des Künstlers empfand er die eigenartige Schönheit der Wachau, unter den Zwänge dieser Inspiration schuf er dankbar das leichte, süß-süffige, einschmeichelnde und doch nicht süßliche Wachauerlied, fein eingestimmt in den alten Volkston, nachdenklich und sinnig in seiner Diktion, und er schenkte und propagierte das diesem Ton entsprechende Instrument: Die Gitarre.

Uneigennützig erteilte er seinen Lehramtszöglingen Gitarren- und Lautenunterricht. Diese wieder wirkten, als sie in ihren Schulgemeinden im Waldviertel oder in der Wachau tätig waren, als unermüdete Pioniere. War ihnen doch das leicht bewegliche Instrument mit seinem Harmonienreichtum und seiner Ausdrucksfähigkeit ein wertvoller Freund in Gesellschaft und an einsamen Winterabenden. Aber auch bei Mädeln und Burschen aller Gesellschaftsklassen wurde das Instrument rasch beliebt und so sehen wir, daß die Gitarre im letzten Jahrzehnt in der Wachau und im Viertel ober dem Manhartsberg eine Verbreitung gewonnen hat, wie in wenigen anderen Teilen Österreichs. In jeder Schenke und jedem Haus, wo Jugend heranwächst, hängt heute eine Gitarre. Lehrer, Gitarrenkomponisten, Vereine tauchten als bald auf.

Unter den Tondichtungen Ludwig Muthers steht in erster Linie das sangbare Lied. Die Texte stammen vielfach von heimischen Dichtern; war es doch vorerst immer wieder die Schönheit und Poesie des Donautales, dem die Weisen galten. Hierher gehören die Lieder: Der Kremser Gruß (F. Keim), Wir wandern hinaus in die weite Wachau (Ernst O. Karl), Ins Blütenland . . . (L. Soche), Du mein Städtlein treu und innig . . . (Ernst Froschauer),

Beim süffigen Wachauer Wein (Roland Henning), Glück auf, dir Turm und Zinne . . . (K. Feehann), Dürnsteiner Zeche (K. Feehann), Reich von des Himmels Huld umfassen (Ernst O. Karl), das Heimatlied Donau, Du Strom der Heimat (F. Rebiczek) u. v. a.

Und dazwischen griff er je nach Stimmung zu Texten von Hamerling, Geibl, Löns und anderen. Die Lieder, deren Sätze einfach und doch eigenartig und klangvoll sind, treffen so sehr den Volkston, daß sie heute schon auf dem besten Wege sind, zu volkstümlichen, ja zu Volksliedern zersungen zu werden und dieser Aufsatz vielleicht schon eine anachronistische Besitzstörung darstellt. Schon heute hat das Volk, das immer junge, Dichter und Sänger der ihm zusagenden Weisen vergessen.

Muther schuf seine Lieder nicht aus kunstvoller Routine heraus, er schuf sie sorgfältig und mit dem Herzen. Er war weich wie seine Lieder, österreichisch — und ich sah ihn weinen, wenn ihm ein Text so recht zusagte, und er war bewegt oft, wenn er im Freundeskreise beim „Simm“ (Weinstube Simandl in Krems) oder beim „Dietl“ eine neue Liedschöpfung vorführte. Und er brach mitten ab, wenn er aus den Mienen etwa eines Neulings oder eines zufällig in die Gesellschaft geratenen sah, daß ihn die Sache nicht interessierte. Er nahm dann auch den Hut und eilte hinaus. Aber er grollte nicht lange, Lachen und Weinen war ihm nicht allzuweit entfernt.

So war er ein echt österreichischer Musiker mit allem Elend und Hemmungen seiner Laufbahn, aber auch in seiner unverwüßlichen Liebe zur Heimat, in seinem Lebensgleichmut und seinem leicht beweglichen Gefühlsleben.

Wohl haben ihm die Kremser ein Ehrengrab besorgt, aber er ist nicht dort! Kommt aber die Straße zwischen den wundergrünen Weinbergen an des spiegelnden Stromes Rand ein Trupp frischer Burschen und Mädeln herab und klingen die lieblichen Weisen empor, da taucht der Musiker „Zupf“, wie er spaßhalber genannt wurde, wieder auf, mit seinem breitkrepigen Künstlerhut und dem uralten, etwas dünnen Mantel und segnet lächelnd Sänger und Land.



UMSCHAU

Am 16. Juli d. J. feierte Prof. *Adolf Kirchl*, der bekannte Männerchorkomponist und Dirigent, seinen siebenzigsten Geburtstag. Als Bearbeiter zahlreicher Volksliedsätze, sowie als Herausgeber eines Schulliederbuches hat er sich auch um die Pflege des Volksliedes sehr verdient gemacht.

Prof. *Karl Liebleitner* vollendete am 29. September 1928 sein siebenzigstes Lebensjahr. Als Herausgeber der Zeitschrift „Das deutsche Volkslied“, als Ehrenchormeister der vier Volksgesangvereine Wien, Mödling, Liesing und Baden, als Mitglied des Volkslied-Ausschusses für Niederösterreich, sowie als Herausgeber zahlreicher Volksliedersammlungen (wir erwähnen nur: 30 echte Kärntner Volkslieder für vierstimmigen Männerchor, 52 deutsche Volkslieder aus Alt-Österreich und dem Burgenlande für gemischten Chor, 25 niederösterreich. Volkslieder für gemischten Chor, 24 Kärntner Lieder für gemischten Chor) hat er unermüdlich sein reiches Leben in den Dienst des Volksliedes gestellt.

Dem Komponisten und Dichter zahlreicher Wiener Lieder *Carl Lorenz* (geboren am 27. Juli 1851, gestorben am 14. März 1909) wurde in Wien (XII. Bezirk, Schönbrunnerstraße 184) eine Gedenktafel errichtet. Lorenz hat gegen 3000 Lieder geschaffen, die sich ungeheurer Beliebtheit erfreuten und vielfach noch heute gerne gesungen werden, z. B. *Mir san halt Landsleut', Großmutterl kränk di net, Das macht die Liebe nur ganz allein, Da Waselbua, So lang der alte Steffel am Stephansplatz no steht, Mir gengan heut nach Nußdorf naus.*

Hermann Munks Lieder zur Gitarre sind in den Platten der Homocord - Elektro - Gesellschaft festgehalten. Der Künstler ist zum diesjährigen Berliner Musikfest mit einem abendfüllenden Liederprogramm verpflichtet.

In *Frankfurt a. d. O.* wurde der Grundstein für ein „Musikheim“ gelegt. Dieses Musikheim ist als Zentralstätte für die deutsche Volksmusik-Bewegung gedacht.

Der Komponist der Hymne der Internationale, *Pierre de Geyster*, der in Paris in größter Armut lebt, wurde von der Sowjetregierung nach Russland berufen, wo er als Staatspensionär sein Dasein sorgenfrei beschließen soll.

Am 31. August 1928 ist Musikdirektor *Karl Becker*, der beste Kenner und Erforscher des rheinischen Volksliedes, gestorben. Mehr als fünfzig Jahre hat er daran gearbeitet die Volkslieder seiner rheinischen Heimat zusammenzutragen und sie so der Vergessenheit zu entreißen. 1922 erschien sein „Rheinischer Volksliederborn“, 1926 seine „Mittelrheinischen Volkslieder“. Seine „Volks und volkstümlichen Lieder für Männerchor“ erlebten mehrere Ausgaben und Auflagen. Sein Hauptwerk „Die Volkslieder der Rheinlande“, eine Sammlung von mehr als 500 Volksliedern mit nahezu tausend Melodien und zahlreichen wissenschaftlichen Anmerkungen, blieb bisher ungedruckt.

Der isländische Dichter und Komponist *Jón Leifs* beiste im heurigen Sommer das nördliche Island, um phono-

graphische Aufnahmen isländischer Volkslieder zu machen, die dem Phonogrammarchiv der staatl. Hochschule für Musik in Berlin einverleibt werden. Die Reise wurde von der Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft und vom Isländischen Kulturrat unterstützt.

NEUE NOTEN UND BÜCHER

Andreas Weissenböck, Mit Kosen und Lachen. Zehn Lieder zur Laute. Wien, Anton Goll.

Es ist immer ein Anlaß der Freude, wenn sich hervorragende Musiker besinnen, daß es sich auch auf der Gitarre gut musizieren läßt. Auch in *Andreas Weissenböck* begegnen wir einem bedeutsamen Komponisten, der es in den vorliegenden Liedern meisterhaft verstanden hat, seine hohe Kunst der Gitarre dienstbar zu machen. Da die Begleitung ausgetretene Pfade meidet, stellt sie den Gitarristen vor dankbare Aufgaben, die er sich nicht entgehen lassen wird.

Hans Heinz Scholtys, 26 Volkslieder für Sopran, Alt Tenor und Baß (Chor oder Soloquartett). Partiturausgabe, Wien 1927, Deutscher Volkslied-Verein.

Geschmackvolle Bearbeitungen, die den gediegenen Volkslied-Kenner verraten. Den meisten Liedern sind lesenswerte Anmerkungen über Entstehung und Herkunft der Lieder beigefügt.

Adam Gottron. Die Lieder des Jungvolker. Veröffentlichung der Neudeutschen Musikscharen. IV. Folge, Heft 2. Mündfen-Gladbach 1927, Volksvereinsverlag. Dieses der neudeutschen Jugend gewidmete Liederbuch ist, wie der Herausgeber im Vorwort bekennt, „aus der Not des Gruppengesanges für den Gruppengesang entstanden“. Es atmet den Geist der Gemeinschaft, der es dienen will. Es ist nach Inhalt und Ausstattung gleich vorbildlich zu nennen, sodaß dieses Buch der Lieder all denen wärmstens empfohlen werden kann, die sich am Gemeinschaftsgesang erbauen und innerlich bereichern wollen. Das Buch wird ihnen ein treuer Helfer sein.

Franz Valentin Damian, Franz Schuberts Liederkreis Die schöne Müllerin. Leipzig. Breitkopf und Härtel. Der Verfasser verfolgt mit dem vorliegenden Buch die Absicht, eine textliche und musikalische Erläuterung des Liederkranzes „Die schöne Müllerin“ zu geben, und verfährt hierbei mit einer bewundernswerten Gründlichkeit, der es gelingt, feine und feinste, ein starkes Einfühlungsvermögen des Verfassers verratende Zusammenhänge zu erschliessen. Im ersten Teil des Buches werden die Wortgedichte einer eingehenden Untersuchung unterzogen, der zweite Teil bietet dann wertvolle Analysen der Schubertschen Tongedichte, in einem Anhang werden schließlich die musikalischen Gestaltsqualitäten des Liederkranzes abschliessend besprochen. Das Buch des verdienstvollen Verfassers bedeutet eine wertvolle Gabe zum heurigen Schubert-Jahr und wird darüber hinaus seinen Platz in der heute schon fast unübersehbar gewordenen Schubert-Literatur zweifellos bewahren.



Gitarren-Kompositionen von Ferdinand Rebay.

In Bezugnahme auf die Anregung des Herrn Richard Paulus in seinem Artikel im letzten Heft der „Österreichischen Gitarre-Zeitschrift“ sei hier bekanntgegeben, daß die derzeit noch nicht verlegten Gitarre-Kompositionen von Ferdinand Rebay, Professor an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien, abschriftlich zu haben sind bei Gerta Hammerschmid, Wien, V. Grabnergasse 12.

Nachfolgend ein Verzeichnis der Werke und Kosten derselben. Porto-pesen außerdem.

Quartett für Violine, Bratsche, Violoncello und Gitarre in <i>d-moll</i>	S 50.—
(Letzter Satz einzeln: Variationen über „Lied und Lust“ S 12:50)	
Alt-Wiener-Walzer-Reigen für Streichquartett und Gitarre	12:50
Sonatine in <i>B dur</i> für Klarinette und Gitarre	10.—
Drei kleine Stücke für Klarinette und Gitarre (in Form einer kl. Suite) „	10.—
Dieselben einzeln: 1. Präludium S 2.—. 2. Villanelle mit Variationen	
S 3:50. 3. Walzer-Rondo S 5.—)	
Sonate in <i>c-moll</i> für Oboe und Gitarre	12:50
Trio für Flöte, Fagott und Gitarre in <i>D-dur</i>	15.—
Septett in <i>a-moll</i> für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und zwei	
Gitarren	56.—
Gitarren-Quartett in <i>g-moll</i> für eine Terz-, zwei Prim- und eine Quint-	
baß-Gitarre	36.—
Suite im alten Stil in <i>E-dur</i> für zwei Gitarren	5.—
Trio in <i>G-dur</i> für drei Gitarren	11.—
Sonate in <i>a-moll</i> für Gitarre-Solo	8.—
Solo-Stücke für Gitarre:	
Träumerei	1:50
Gavotte	1.—
Bauernanz	1.—
Menuett im alten Stil	—60
Studie für das Ortner'sche Tremolo	—80
Drei kleine Vortragsstücke	2:50
Einzeln: 1. Liebestied S 1.—. 2. Volkslied, siehe Musikbeilage der „Öster-	
reichischen Gitarre-Zeitung“, II., Heft 1. 3. Tanzlied S 1.—.)	
Zwei kleine Stücke	S 1.—
(1. Sarabande, siehe Musikbeilage der „Österreichischen Gitarre-Zeitschrift“, II.	
Heft 1. 2. Menuett S —60.)	

Mazurka	S —80
Walzer und Polka	1:60
Melodie	—60
Kleiner Marsch	—60
G. F. Händel. Sarabande, gesetzt für Gitarre	1.—
J. S. Bach. 12 kleine Stücke aus dem Notenbüchlein für Anna Magdalena	
Bach, für Gitarre gesetzt	5.—
J. S. Bach. „Willst Du Dein Herz mir schenken“, für tiefe Stimme, mit	
Gitarrebegleitung gesetzt	—60
Lieder mit Gitarrenbegleitung:	
Des Dichters Abendlied am See (E. Fleischlen)	1.—
Die Rose sprach zum Mägdlein (W. Busch)	1.—
Und sie gefielen mir beide (Rosegger)	2:50
Hätst sullen a Glöckerl wern! (Rosegger)	1:50
Weine nur nicht (Lied im Volkston)	1:50
Das Tirolermädchen am Fenster (Tenner)	1.—
Schon fleißig, lieber Goldschmied? (Rosegger)	1:50
Wenn ich der Himmel wär' (Rosegger)	—60
Schlafe, ach, schlafe (A. Ritter)	1:50
Das Buchenblatt (H. Löns)	1:20
Das Geheimnis (H. Löns)	2:50
Hät' die Frau Mutter . . . (L. Heller)	1:50
Ich habe dich lieb	1.—
Des Herzens Schlüssel (Werner v. Tegersee)	1:20
Mauskätzchen (Fallersleben)	2.—
Zum neuen Jahre (Mörke)	2.—
Verwunschen (Busch)	2:50
Warnung (in schwäbischer Mundart)	—80

Gründer, Eigentümer, Herausgeber und verantwortlicher Schriftleiter: Professor Jacob Ortner, Wien, III. Traugasse 1 / Druck von Otto Maass' Söhne Ges. m. b. H. (verantwortlich: Fritz Draschinsky), Wien, I. Wallfischgasse 10 / Notendruck: Heinrich Mayerhofer, Wien, XIV. Schweglerstraße 10 / Signet und Titelblatt von Rudolf Köhl, Wien, II. Raimundgasse 4

ZENTRAL-AUSKUNFTSSTELLE

in allen gitarristischen Angelegenheiten (Noten, Schul- und Meistergitarren, Stundenvermittlung, Konzertveranstaltungen in- und ausländischer Solisten und Kammermusik-Vereinigungen usw.)

WIEN, III. LOTHRINGERSTRASSE 18 (Professor Ortner, Musikakademie)

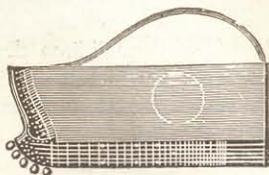
Sprechstunden täglich von 12 bis 1 Uhr, ausgenommen Samstag



Karl Kirchner

Musikinstrumente und Saiten
Wien, V. Gumpendorferstraße 65
Telephon 59-86 Bestand seit 1875

Spezialist in
Zithern u. Saiten



Gebrüder Placht

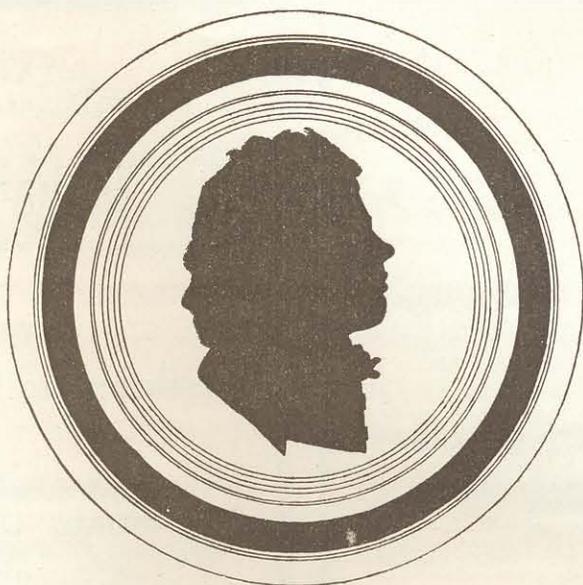
Gitarren, Mandolinen,
Banjo, Violinen und
Ukuleles



Wien, I. Rotenturmstraße 14

1828

1928



SCHUBERT-GABE

DER

ÖSTERR. GITARRE-ZEITSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON PROFESSOR J. ORTNER, WIEN
UND DOZENT GUSTAV MOISSL, WIEN

WERTVOLL FÜR JEDEN MUSIKER UND MUSIKFREUND

MIT BEITRÄGEN VON HERVORRAGENDEN SCHUBERT-
FORSCHERN

35 BILDER UND FAKSIMILES

UMFANG ETWA 80 SEITEN IN QUARTFORMAT

PREIS NUR S 4.— (Mk. 2.50)

VERWALTUNG: WIEN, III. TRAUNGASSE NR. 1/25

TELEPHON U 17-8-66

ZU BEZIEHEN DURCH JEDE BUCH- UND MUSIKALIENHANDLUNG, SOWIE DIREKT
VON DER AUSLIEFERUNGSSTELLE: FRIEDRICH HOFMEISTER GES. M. B. H. & Co.,
MUSIKALIEN-GROSS-SORTIMENT, WIEN, I. HIMMELPFORTGASSE NR. 20 / TEL. R 28-201
AUSLIEFERUNG FÜR DEUTSCHLAND: FR. HOFMEISTER G. M. B. H., LEIPZIG, KARLSTR. 10

Die Torres-Gitarre zu Volkspreisen



genau nach Original-Modellen gebaut,
glänzend begutachtet von bekannten
Solisten, u. a. Herrn Ortner und Buck.

Hauptvorteile meiner Torres-Gitarren:

*Sauberste Meisterarbeit
hervorragende Tonfülle
reine Mensur und leichte An-
sprache in allen Lagen
handliches Griffbrett
NIEDRIGER PREIS*

Herr Buck schließt sein Gutachten nach
eingehender Würdigung aller Vorzüge
mit den Worten:

„Wir bezeichnen dieses Instrument in
jeder Hinsicht preiswert und sprechen
Ihnen für Ihre Arbeit unsere vollste
Anerkennung aus.“

Auch meine Solist-Mandolinen sind
von Solisten als Meisterinstrumente von
außerordentlicher Klangfülle, den italieni-
schen ebenbürtig, bezeichnet worden.

Wilhelm Herwig
Markneukirchen Nr. 222

Gegründet 1889

Katalog umsonst!

Vereine erhalten Rabatt!

KUNSTWERKSTÄTTE » WEISSGERBER »
Richard Jakob

Markneukirchen 898, Sa., Gegründet 1872

Ich baue:

Erstklassige Konzertgitarren

Als Spezialität:

Die span. „Torres“-Gitarre

Unübertrefflich in Klangschönheit

Künstlerische, sauberste Meisterarbeit

Reparaturen

Quintenreine Saiten

EMMY BÖHM

UNTERRICHT IM KÜNSTLE-
RISCHEN GITARRSPIEL

(H. ALBERT-SCHÜLERIN)



AUSSIG

LANGEGASSE 38

Č. SL. R.



Gegründet 1884

ANTON BAUER

Linz an der Donau, Bockgasse 6
(Früher Wien, XIII. Sechshausenstraße 89)

Erste österreichische Spezial-Werkstätte für den
Bau von Saiteninstrumenten aller Art

Spezialfabrikation von nur erstklassigen Meister-
instrumenten, Flach- u. neapolitanischen Mandolinen,
Lauten, Terz-, Prim- und Sologitarren, Quintbasso-,
dreizehn- und fünfzehnsaitigen Kontragitarren

Meine Instrumente werden (außer in Österreich,
Ungarn und Deutschland) in der Schweiz, in Ruß-
land, England und Amerika gespielt. Alle Repara-
turen kunstgerecht

DRUCKEREI U. VERLAGSANSTALT GES. M. B. H.

OTTO MAASS' SÖHNE

WIEN, I. WALLFISCHGASSE 10

OEGR. 1871

TEL. R 23-1-41

Periodische Zeitschriften
in einfacher und modernster Ausstattung

Kataloge u. Verzeichnisse
jeden Umfanges, in allen Sprachen

Einladungen u. Programme
in geschmackvollster Ausführung

TADELLOSE AUSFÜHRUNG UND TERMINGEMÄSSE
BELIEFERUNG VERBÜRGT ALLZEIT UNSER RUF

GESANG- UNTERRICHT

FÜR

ANFÄNGER UND VORGESCHRITTENE

ERTEILT:

KONZERT- UND OPERNSÄNGERIN

JENNY KRENN-BOSZÁNYI

WIEN, III/₁, BARICHGASSE NR. 6a
I. STOCK, TÜR 9

FERNSPRECH-NUMMER U 17-8-66

HONORAR MASSIG

Die führenden Wiener Musik-Alben

DAS IST MEIN WIEN

Eine Sammlung der besten Nummern Wiener Musik in 4 Bänden

In wenigen Monaten ist diese Sammlung in zahlreichen Auflagen verbreitet worden. Im Schubert-Jahr, das viele Hunderttausend mit Wien und seiner Musik bekannt gemacht hat, sind die Wiener Lieder, die Wiener Märsche, die Wiener Walzer überall, wo deutsche Musik getrieben wird, siegreich durchgedrungen. Unsere Sammlung, die die Perlen der Wiener Musik zusammenfaßt, ist ein ganz großer Erfolg geworden

Bd. I und II

40 JAHRE WIENERLIED

Bd. I und II

Zwei Bände mit je 40 der schönsten und beliebtesten Wienerlieder für Gesang und Klavier

Aus dem Inhalt des I. Bandes: E. Arnold: Bilderbuch aus Biedermeiertagen / R. Benatzky: Ich muß wieder amal in Grinzing sein / Edm. Eysler: Das Lied vom blauen Paradies / L. Gruber: Mei Muatterl war a Weanerin / W. A. Jurek: Deutschmeister-Regimentsmarsch / K. Lorens: Ein Walzer von Strauß / J. Obermayer: Der Traum von an alten Weaner etc. etc.

Aus dem Inhalt des II. Bandes: E. Arnold: Wenn dich die Menschen auch kränken / Ad. Hirsch: Herzensdieb / W. A. Jurek: Geh' mach dein Fensterl auf / A. Krakauer: Du guater Himmelvater / A. Kutschera: Schönau mein Paradies / K. Lorens: Pfürst di Gott, du alte Zeit / J. Schrammel: Die Dankbarkeit etc. etc.

Preis des I. und II. Bandes (je 116 Seiten stark) Mk. 5.—

Bd. III

20 WIENER MÄRSCH

Bd. III

Für Klavier

Aus dem Inhalt: J. Fučík: Regimentskinder, Mit Sang und Klang / W. A. Jurek: Deutschmeister-Regimentsmarsch / K. Komzák: 84er Regimentsmarsch / R. Kronegger: Fesch und resch / J. Schrammel: Wiener Künstler / R. Tichy: Österreichische Wachtparade / Ed. Wagner: Die Bosniaken kommen / C. M. Ziehrer: Zaubrer der Montur etc. etc.

Preis des III. Bandes (70 Seiten stark) Mk. 3.50 Hiezu die I. Violinstimme Mk. 1.50

Bd. IV

23 WIENER WALZER

Bd. IV

Für Klavier

Aus dem Inhalt: C. W. Drescher: Aus Lieb' zu meiner Vaterstadt / L. Gruber: Grüße aus Alt-Wien / K. Komzák: Badner Madln / J. Lanner: Die Werber / F. Lehár: Fürstenkindwalzer / J. Schrammel: Weana Gmiat / O. Strauß: Walzerträume / Walzer von Johann Strauß Vater, Johann Strauß Sohn und Johann Strauß / C. M. Ziehrer: Faschingskinder etc. etc.

Preis des IV. Bandes (110 Seiten stark) Mk. 5.—

Jeder Band ist in dauerhaftem Pappband gebunden und mit einem bunten, stimmungsvollen Titelbild des bekannten Wiener-Typenmalers Prof. Hans Larwin geschmückt.

Durch jede Musikalien- und Buchhandlung zu beziehen / Genaue Inhaltsverzeichnisse gratis

UNIVERSAL-EDITION A. G., WIEN — LEIPZIG

EMILIO PUJOL

*Bibliothèque de musique ancienne et moderne pour guitare
(Bibliothek für alte und moderne Gitarrenmusik)*

MUSIQUE ANCIENNE

LUIS MILAN (1535)

3 Pavaues

MIGUEL DE FUENLLANA (1552)

Tientos

FRANÇOIS CORBETTA (1615)

Prelude

Gavotte

GASPAR SANZ (1674)

Pavaues

Gallardas

Folias

ROBERT DE VISÈE (1682)

SUITE en RE

a) Prelude

b) Allemande

c) Sarabande

d) Gigue

J. S. BACH

Prelude

Sarabande

*Transcrites del tablatures anciennes et doigtées
par Emilio Pujol*

MUSIQUE MODERNE

ALFONSO BROQUA

EVOCACIONES CRIOLLAS

a) Vidala

b) Chacarera

c) Ecos del paisaje

d) Zamba romàntica

e) Milongueos (doisté M. Llobet)

f) Pampeana

g) Ritmos camperos (doigté M. Llobet)

RAYMOND PETIT

NOCTURNE

AUGUSTIN GRAU

Corranda (doigté M. Llobet)

EMILIO PUJOL

Berceuse

3 Etudes

Tonadilla

Tango

Guajira

Sevilla (evocacion)

*Reves ét doigtées par
Emilio Pujol*

MAX ESCHIG EDITEUR

Rue de Rome 48 — PARIS