

# Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft zur Pflege und Förderung des Gitarrenspiels

5. Heft.  
Juni 1922.

Dr. Richard Batka †.

Karl Koletschka: Zeitspiegel.

Dr. Adolf Koginz: Zur Geschichte der Gitarre in Frankreich, von 1500 bis 1750.

Univ. Doz. Dr. W. Fischer: Lauten- und Klaviermusik mit Streicherbegleitung.

A. M. Pirchan: Zur Psychologie des Gitarrenspiels, II.

Dir. Karl Siebleitner: Vom deutschen Volksliede.

Aus der Bücherstube der Arbeitsgemeinschaft. -  
Mitteilungen der Zentralfstelle - Inserate.

Musikbeilage: G. Rosanelli „Das kluge Mägen“.

3  
UG

Verlag:

Carl Haslinger, qd. Tobias, Wien

• I. Tuchlauben • 11 •

Berlin, Schlesinger'sche Musikhandlung.



# Die gitarristische Arbeitsgemeinschaft.

Die Gesamtheit der Mitglieder bildet unter der Leitung der Wiener gitarristischen Zentralstelle eine uneigennützigke Arbeitsgemeinschaft, die bestrebt ist, alle jene Kräfte zu sammeln, welche die künstlerischen und wissenschaftlichen Zeitströmungen erfassen und sie in den Dienst der gitarristischen Bewegung stellen.

Im besonderen erstrebt die Arbeitsgemeinschaft, das Gitarrenspiel zu pflegen und zu fördern durch

Aufklärung und Belehrung in den Arbeitsstunden der Beratungsstelle;  
volkstümliche Anleitung in Kursen und Vorträgen, Abhaltung von Chorübungen, vor allem aber durch Vorführung vorbildlicher Hausmusik;  
fachwissenschaftliche Forschung und Veröffentlichung ihrer Ergebnisse, sowie Herausgabe guter Bücher, Schriften und Tonstücke;  
Hebung der Gitarrenbaukunst in gemeinsamer Arbeit mit den Meistern des Instrumentenbaues;  
schließlich durch Heranziehung gediegener Fachleute zur Mitarbeit an der Zeitschrift.

---

Die Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft erscheint sechsmal im Jahre. — Jahresbezugspreis: K 1000.-,  
Mk. 40.-, Kk. 30.-, frs. 5.-

Der erlegte Bezugspreis bewirkt gleichzeitig die Aufnahme als Mitglied der Arbeitsgemeinschaft.

---

Carl Haslinger od. Tobias, Musikverlag / Sortiment / Antiquariat

Wien, I.  
Tuchlauben 11.



Älteste  
Musikalienhandlung  
Wiens.

Alle in der Zeitschrift angezeigten  
vorrätig. Postversand

und empfohlenen Werke sind stets  
erfolgt prompt.



# ~ Zeitschrift ~

## der Arbeitsgemeinschaft zur Pflege und Förderung des Gitarrenspiels

herausgeber: Dr. Josef Zuth.

Verlag: Carl Haslinger, qd. Tobias, Wien.

Die Zeitschrift erscheint sechsmal im Jahre.

I. Jahr.

Juni 1922.

5. Heft.

Inhalt: Dr. Richard Batka †. — Zeitspiegel. — Zur Geschichte der Gitarre in Frankreich von 1500 bis 1750. — Klavier- und Lautenmusik mit Streichern. — Zur Psychologie des Gitarrenspiels. — Vom deutschen Volksliede. — Aus der Büchertube der Arbeitsgemeinschaft. — Mitteilungen der Zentralstelle. — Inserate. Musikbeilage: G. Rosanelli „Das kluge Mäthen“.

### Dr. Richard Batka †.

Richard Batka ist nicht mehr.

Mit seinem Hingang ist eine große Lücke in die Reihe jener Männer gerissen, die sich in der Geschichte der Wiener Gitaristik einen Ehrenplatz erworben haben.

Er war einer von den Pionieren, die in Wort und Schrift dahin wirkten, daß die im Dilettantismus verkümmernde Gitarre auf ihre heutige Höhe gebracht werden konnte. Immer setzte er seinen literarischen Einfluß ein, wenn es galt, die Gitaristik zu fördern; häufig war er bei den gitarristischen Veranstaltungen der letzten Jahre im Konzertsaal am Vorlesepult zu sehen, wo er den Zuhörern in leicht verständlicher und anregender Form Musikgeschichtliches über Laute und Gitarre erläuterte. Seinen Schülern hat er die Liebe zum Instrument in die Seele gepflanzt, und die Früchte, die das zum stattlichen Baum herangewachsene Reis nunmehr trägt und in aller Zukunft tragen wird, sollen das Andenken an Richard Batka in Liebe und Verehrung unvergesslich erhalten, solange man Lieder zur Gitarre singt.

Erinnerungen an Dr. Richard Batka werden im Augusthefte veröffentlicht werden.



Wien, im Mai 1922.

Zeitschriften erleben jetzt ihr Golgatha.

Den Statistiker beschleicht ein unheimliches Gefühl beim Feststellen der großen Zahl von literarischen Unternehmungen, die im schweren Lebenskampfe stehen oder schon unterlegen sind.

Das tägliche Brot ist kostbar geworden und geistige Nahrung tritt als Luxus in den Hintergrund.

Das deutsche Volk, vor dem Kriege Träger höchster Kultur, versklavt, dient es den niederen Interessen seiner Feinde jenseits der Grenzen, sowie seinen Erniedrigern im eigenen Haus und unter seinen Söhnen zermürben diejenigen, die berufen sind, Kunst und Wissenschaft zu pflegen und zu fördern, ihre geistigen und seelischen Kräfte im Kampf ums nackte Leben.

Wenn dessenungeachtet einzelne Blätter einen festen Bestand haben, ja einigen von ihnen sogar die Möglichkeit gegeben ist, in dem allgemeinen Niedergang den Aufstieg erfolgreich zu unternehmen, so lohnt es sich wohl des Versuches, den Ursachen nachzugehen, welche die gesicherte Führung einer Zeitschrift als notwendige Folge bewirken müssen.

Da möchte ich als erste Voraussetzung jene innere Begründung nennen, wie sie sich beispielsweise aus den österreichischen gitarristischen Verhältnissen herausgebildet hat. Hier ergab sich bei jeglichem Mangel einer Fachzeitschrift die Notwendigkeit einer solchen umsomehr, als in den Wirren jenes unseligen Ringens um den Geldwert, worin gegenwärtig ganz Europa verstrickt ist, Österreichs Gitaristik davor bewahrt bleiben konnte, sich die Befriedigung seiner fachlichen Interessen aus dem kostspieligen Auslande holen zu müssen.

Damit halte ich den Beweis der inneren Berechtigung für erbracht.

Käme demnach als nächste grundlegende Bedingung der inhaltliche Wert, der gehaltvolle Kern.

Da hilft wohl nur strengste Selbstzucht und die Erkenntnis des Wahrspruches, der da sagt, daß im Besseren der Feind des Guten erwächst. Kein sachliches Bestreben, über jede persönliche Eitelkeit gestellt, zeigt hier die richtige Linie.

Sind diese beiden inneren Gründe gegeben, also gewissermaßen die moralischen Forderungen erfüllt, dann kommt als letzte, nicht zu unterschätzende Notwendigkeit die Verbreitung der Zeitschrift durch rein äußerliche Mittel hinzu, was ich kurz als Mechanik des Betriebes bezeichnen möchte.

Sie besteht darin, Verlagstüchtigkeit als selbstverständlich vorausgesetzt, daß jeder Leser, durch sein Zugehörigkeitsgefühl bewogen, für die Verbreitung Sorge trägt: Empfehlung, dem Gefühle entsprungen, einer würdigen Sache zu dienen, hat in diesem Falle nichts von dem fatalen Beigeschmack des Begriffes „Propaganda“.

Jeder betrachte sich als Mitglied der großen Arbeitsgemeinschaft, die zu dem Zwecke geschaffen wurde, ihren ureigensten Idealen Förderung und Pflege angedeihen zu lassen, dann wird fruchtbringend das Ergebnis des gemeinsamen Wirkens erstehen, im Zeichen des Zauberwortes, das allein der Welt Heilung bringen kann und bringen muß:

Arbeit!

Karl Koletschka.



## Zur Geschichte der Gitarre in Frankreich, von 1500 bis 1750.

Von Dr. Adolf Kocirz.

Frankreich, das Verbindungs- und Vermittlungsland zwischen dem Süden und Nordwesten Europas, spielt wie bei der letzten Entwicklung der Lautenmusik so auch bei der schließlichen Einbürgerung der Gitarre als Volksinstrument in Deutschland und in Österreich eine entscheidende Rolle. Von diesem Gesichtspunkte aus darf die Geschichte der französischen Gitaristik das erhöhte Augenmerk der Gitarrenforschung für sich in Anspruch nehmen. Im folgenden soll zunächst die ältere Periode der französischen Gitaristik näher betrachtet werden.

Bei der unmittelbaren Nachbarschaft Spaniens war die Gitarre in Frankreich lange vor 1500 durchaus keine unbekannte Erscheinung. Der gitarristische Aufschwung, der sich in Spanien nach 1500 geltend macht und in den Werken der kastilischen Lautenmeister, wie Alfonso de Mudarra (1546) und Miguel de Juenllana (1554), zum Ausdruck gelangt<sup>1)</sup>, wirft parallel auch in Frankreich seine Wellen. Wie wir aus dem bei Weckerlin abgedruckten anonymen Traktate aus dem Jahre 1556 über „die Bundlegung bei Lauten und Gitarren“ erfahren<sup>2)</sup>, war die spanische Gitarre in Frankreich um 1540 stark in Flor gekommen. „Die Instrumente mit Darmsaiten, deren wir uns hier zu Lande bedienen,“ heißt es da, „sind die Vielle

(Veyer, Bettlerleyer), das Rebek, die Viola, die Laute und die Gitarre; von diesen sind die drei ersten nur zum Singen und Spielen einer Stimme, die Gitarre allein kann aber deren vier spielen, was heute fast allgemein in der Musik der Fall ist. . . Also bleibt die Vielle für die Blinden, das Rebek und die Viola für die Spielleute (ménétriers), die Laute und die Gitarre für die Musiker, insbesondere ihrer größeren Vollkommenheit wegen die Laute, deren wir uns in unseren ersten Jahren mehr bedienen als der Gitarre. Aber seit zwölf oder fünfzehn Jahren<sup>3)</sup> hat sich fast alles bei uns auf das Gitarrenspiel verlegt, die Laute ist fast in Vergessenheit geraten, da der Gitarre, ich weiß nicht welche Musik innewohnt, die auch bedeutend leichter ist als jene auf der Laute . . dergestalt wird man heute mehr Gitarristen in Frankreich finden als in Spanien.“

Von praktischen Gitarristen aus dieser Epoche ist in erster Linie der königliche Musikaliendrucker, Sänger, Komponist, Lautenist und Gitarrist Adrien Le Roy zu nennen.<sup>4)</sup> Fünf zwischen 1551 und 1554 gedruckte Gitarrentabulaturen, die auf der Bibliothek Mazarin in Paris und im British Museum in London erhalten sind, zeugen jedenfalls für die rege Nachfrage nach Gitarrenmusik.

Wie die Gitarrenstücke der zeit-

<sup>1)</sup> Vgl. meinen Aufsatz in Heft 3 dieser Zeitschrift: „Überblick über die spanische Gitaristik im 16. Jahrhundert“, ferner „die Gitarrenkompositionen in Miguel de Juenllanas Orphénica lyra (1554)“ in Heft 2 des Archivs f. Musikwissenschaft, 1922.

<sup>2)</sup> „La manière de bien et justement entoucher les lues et guiternes“, à Poitiers, de l'imprimerie d'Enguilbert de Marne, 1556. J. B. Weckerlin „Nouveau Musiciana“, Extraits d'ouvrages rares ou bizarres, Paris, Garnier frères, 1890, S. 103 ff. Die Autorschaft des Traktates wird mit der meisten Wahrscheinlichkeit dem Jacques Pelletier aus Mans zugeschrieben. (Vgl. Michel Brenet „Notes sur l'histoire de luth en France“, Rivista Musicale Italiana, 1898, S. 651.) Siehe auch meine „Bemerkungen zur Gitaristik“, Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft, 1906, Heft 9, S. 355 ff.

<sup>3)</sup> Das wäre von 1556, dem Druckjahr des Traktates zurückgerechnet, die Zeit um 1540. Auch in Italien ist die Gitarre um jene Zeit in dem Werke eines Lautenmeisters, des Paduaner Priesters Melchior de Barberis, „Musico et sonator de lauto eccellentissimo“, in bemerkenswerter Weise vertreten. Siehe meinen Aufsatz: „Die Fantasia des Melchior de Barberis für die siebensaitige Gitarre (1549)“ in Heft 1 der Zeitschrift f. Musikwissenschaft, 1922.

<sup>4)</sup> Michel Brenet (a. a. O., S. 671, Fußnote): Adrien Le Roy comptait parmi les officiers du roi de France, non comme musicien, mais conjointement avec Robert Ballard, son beau frère et associé, en qualité d'imprimeur du roi pour la musique. Il est probable cependant qu'il prenait part aux concerts de la cour, car il était à la fois chanteur, compositeur, luthiste et guitariste.



genössischen spanischen Meister lautenmäßige Notation und Spielart aufweisen und von der späteren charakteristischen rasgado- oder colpo-Manier noch nichts merken lassen, so finden wir nach dem bei Johannes Wolf abgedruckten Musterbeispiel<sup>5)</sup> aus dem „Troisième livre de tabulature de guitte“ von 1552, daß Le Roys Gitarrenstücke im System der altfranzösischen Lautentabulatur (Linien und Buchstaben) und ebenso auch in der Spielweise der Laute gehalten sind. Die Gitarre zeigt die altspanische Vierhörigkeit. Ihre Stimmung steht gegenüber der neueren Stimmweise (temple nuevo) Muddarras in A, die mit der Hauptstimmung der spanischen Laute korrespondiert, bei den Franzosen, dem viel-Ton der französischen Laute (G c f a d g) entsprechend, in der tieferen Stimmung in G (= G c e a), also im temple viejo der spanischen Gitarre. Wir werden auch später noch dieser Stimmung begegnen.

Nach Le Roy wäre Jean Antoine de Baif (Baillif, Ballivius) zu erwähnen, ein gebürtiger Venetianer, der als Diplomat, Dichter und Musiker wirkte und in Paris um 1566 eine Akademie für Poesie und Musik begründete.<sup>6)</sup> Die Bibliographie verzeichnet von ihm eine „Instruction pour apprendre la tablature de guitte“, ohne daß indes ein Exemplar dieser Schrift bisher auf einer Bibliothek zum Vorschein gekommen wäre.

Die Vorliebe für die Gitarre erhielt sich in Frankreich ziemlich lange. Noch 1579 wird der Gitarre in einem bei Weckerlin aufgenommenen Gedichte (Chanson de la guitte) ein begeistertes Lob gesungen<sup>7)</sup> und in der letzten Strophe der Siegeslauf durch die Welt prophezeit, den die Gitarre zwei Jahrhunderte später tatsächlich von Frankreich aus angetreten hat.

Die vom Verfasser des eingangs bezeichneten Traktats ausgesprochene Befürchtung, daß die Laute von der Gitarre fast ganz verdrängt würde, bewahrheitete sich nicht. Die französische Lautenkunst entfaltete sich gerade in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in stetig aufsteigender Entwicklung. An Stelle der verfallenden italienischen Lautenmusik setzt sich die französische Lautenmanier mit dem 17. Jahrhundert auch in Deutschland fest und in der Notation wird die linienlose altdeutsche Lautentabulatur von der französischen Lautentabulatur abgelöst. Die Gaultiers, der „alte“, le vieux Gaultier, Sieur de Neffe, sein Vetter Denis Gaultier und die Nachfolger aus ihrer Schule, Du Faux, Gallot, Mouton usw., begründen nach 1630 eine neue Glanzzeit der französischen Lautenkunst. Es ist die Periode der sogenannten neufranzösischen Lautenmusik, die in selbständiger Fortbildung im 18. Jahrhundert im neu-deutschen Lautenstil ihre Vollendung findet.

(Schluß folgt.)



<sup>5)</sup> Handbuch der Notationskunde, II., S. 169.

<sup>6)</sup> Eitner, Bio-bibliogr. Lexikon. „Wenn die Poesie tot ist“, sagt Ambros (Geschichte der Musik, 1893, III., S. 353) „erscheinen die Alexandriner Gelehrten, welche sie sezieren. Baifs Akademie starb aber selbst sehr bald an angeborener Schwäche.“ Auch als Instrumentefinder verzeichnet ihn Ambros nach Merjennes Angabe. „Der sogen. »französische Orpheus« Baif (Ballivius) erfand ein Violoncell mit 15 Saiten, die beiden tiefsten über das Griffbrett hinausliegend.“ (Näheres bei Johannes Wolf, a. a. O., S. 231.) Baifs Akademie war nicht, wie Ambros meint, eine Schule, sondern wie Eitner aus Weckerlin entnimmt, eine Unternehmung zur Aufführung von Werken der Musik und Dichtkunst.

<sup>7)</sup> Nouveau Musiciana, a. a. O., S. 120.



**Lauten- und Klaviermusik mit Streicherbegleitung / Von Dr. Wilhelm Fischer.**

Der 50. Band der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“, bearbeitet von Dr. Adolf Roczitz, bringt „Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720“. Der Bearbeiter erfreut sich als Lautenfachmann eines internationalen Rufes; es wäre daher ein müßiges Beginnen, die unvergleichliche Sorgfältigkeit seiner Arbeit in notations- und spieltechnischer, bibliographischer und biographischer Hinsicht besonders hervorheben zu wollen. Die folgende kleine Studie soll durchaus keine Besprechung des Denkmälerbandes werden, sondern knüpft sich an einen dort stark vertretenen Typus von Lautenkompositionen, das „Lautenconcert“: Stücke für Laute mit Begleitung einer Violine oder einer Violine und eines Streichbasses.

Roczitz veröffentlicht derartige Werke mehrerer Komponisten: Hinterleithner (1699), Weichenberger (bald nach 1700), Radolt (1701), Saint Luc (um 1710). In sämtlichen vorliegenden Stücken, Suiten und einzelnen Suitensätzen, ist das Hauptinstrument die Laute; Geige und Bass verdoppeln einfach Melodie und Basslinie, die Geige durchwegs in der höheren Oktave. Kleine Verschiedenheiten zwischen den sonst gleichlautenden Stimmen gehen fast ausschließlich aus der Verzierungspraxis hervor: Die Oberstimme des Lautenpartes weist zahlreiche ausgeschriebene oder angedeutete Ornamente auf, die in der verdoppelnden Violinstimme fehlen, womit übrigens nach der Übung der Zeit durchaus nicht gesagt ist, daß sie der Geiger nicht auch ausführen dürfe. Das älteste der veröffentlichten Werke dieser Art, Hinterleithners „Lautenconcert“ von 1699, führt das geschilderte Verfahren mit größter

Selbstverständlichkeit durch, und da auch in der beigegebenen „Spielanweisung“ jeder Hinweis auf die Neuheit der Begleittechnik fehlt, ist wohl anzunehmen, daß die Lautenmusik mit Streicheraccompaniment am Ende des 17. Jahrhunderts beliebt und allbekannt war. Naturgemäß drängt sich die Frage nach Art und Zeit der Entstehung dieser Praxis auf und es ist auch aus diesem Grunde bedauerlich, daß die Lautenmusik des Jahrhunderts, das zwischen den Inhalten des 37. und des 50. Denkmälerbandes liegt, noch nicht zugänglich gemacht wurde. Liegt also der Ursprung des „Lautenconcerts“ im Dunkeln, so lassen sich dagegen die Einwirkungen der beschriebenen Begleitpraxis seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in anderen Instrumentalensembles feststellen: in der Violinsonate und im Klaviertrio.

Der italienische Geiger Biagio Marini schuf 1617 die Violinsonate mit Basso continuo, also mit Begleitung eines bezifferten Basses, dessen Ausführung ganz dem Können und Stilgefühl des Cembalisten überlassen war. In dieser Gattung war natürlich der Violinpart die Hauptsache, wenn auch ein begabter Begleiter dem Klavierpart eine gewisse Rivalität verleihen konnte. Die Continuosonate herrschte das ganze 17. Jahrhundert hindurch, bis im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts die Führer der deutschen Musik, J. S. Bach und Händel, auch den Klavierpart „obligat“ zu gestalten, das heißt auszuscheiden begannen. Die ausgeschriebene Cembalostimme einer Bachschen Violin- (Flöten-, Gamben-) Sonate ist freilich nicht einfach ein ausgeführter beziffert Bass, sondern geht auf die „Triosonate“ des 17. Jahrhunderts zurück. Vier Jahre vor



Marini hatte der Mantuaner Salomon Rossi die erste Sonate für zwei Violinen und Basso continuo geschrieben und damit gleichfalls einen Ensembletypus geschaffen, der anderthalb Jahrhunderte hindurch gepflegt werden sollte. Schon frühzeitig gestatten nun die Komponisten derartiger Triosonaten, bei Fehlen einer zweiten Geige deren Part als Oberstimme der Continuo-begleitung zu verwenden, und es ist kein Zweifel, daß von dieser Erlaubnis reichlich Gebrauch gemacht wurde. Bach und Händel machen aus dieser Not eine Tugend, sie erheben den Notbehelf des 17. Jahrhunderts zum Kunstprinzip; ihre obligaten Cembalobegleitungen enthalten über dem Baß neben reinen Füllstimmen immer eine Melodie, die mit der des Soloinstruments rivalisiert. Es liegt also eigentlich ein Triosatz vor, von dem zwei Stimmen dem Cembalo zugeteilt sind, und es ist bezeichnend, daß einige alte Vorlagen dieser Sonaten tatsächlich die Benennung „Trio“ tragen. Um 1730 existiert demnach die Violinsonate in zwei Typen: mit beziffertem Baß und mit ausgeschriebener rivalisierender Klavierbegleitung.

Um 1750 taucht nun ein neuer Typus von Violinsonaten auf, die „Klaviersonate mit Begleitung einer Violine“: die Oberstimme einer normalen Klaviersonate wird von einer Geige mitgespielt, die allerdings statt der Melodie auch eine Mittellstimme oder, während einer Pause in der Melodie, ein füllendes Motiv übernehmen kann. Der Violinpart trägt übrigens oft den Beisatz „se piace“ oder „ad libitum“. Viele Klaviersonaten dieser Zeit existieren in zwei Ausgaben, einer mit begleitender Geige und einer ohne solche. Diesem Typus gehören an die „Divertimenti di Cembalo“ von Georg Christoph Wagenseil (1715 — 1777, op. 1—6 ab 1750), die Violinsonaten von

Johann Schobert († 1767), Karl Stamitz (1746 — 1801), die des jungen Haydn und Mozart und ungezählter anderer Komponisten um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Erst in dessen letztem Drittel entwickelt sich im allmählichen Ausgleich zwischen der Continuosonate mit dominierender Geige und der begleiteten Klaviersonate die moderne Violinsonate mit ihrer Gleichberechtigung beider Instrumente. Mozart spielt für diese Entwicklung eine weit wichtigere Rolle als Haydn, der die „Klaviersonate mit Begleitung einer Violine“ eigentlich nie ganz aufgibt. Und auch noch in Mozarts fortschrittlichsten Geigen-sonaten kommt ein Übergewicht des Klaviers darin zum Ausdruck, daß dieses die einzelnen Themengruppen der Sätze zuerst allein vorträgt und erst deren Wiederholung der Violine überläßt. Aber kehren wir zur Mitte des Jahrhunderts zurück. Nicht nur Originalkompositionen für Klavier mit Geigenbegleitung werden geschrieben, auch Symphonien erscheinen in derartigen Arrangements für häusliche Musik und nicht allein mit Begleitung einer Geige, sondern auch mit der von Violine und Violoncell. Dieses hat nur die Baßlinie des Klaviers mitzuspielen, was wieder auf eine alte Praxis zurückgeht. In den Continuosonaten des 17. Jahrhunderts war eine Verdopplung der Baßstimme des Cembalo durch ein Streichinstrument (Viola da Gamba, Violoncell, Contrabaß) allgemein üblich. Auch in Bachs und Händels oben erwähnten Sonaten mit obligater Begleitung hat wahrscheinlich ein Violoncell den Baß verstärkt. Dieser Usus wurde in die begleitete Klaviersonate übernommen, als Originalkomposition oder Arrangement, und so entstand das moderne Klaviertrio, ursprünglich (um 1750) nur „Sonate pour le clavecin avec accompagnement de



Violon et Violoncelle.“ Jeder Musikfreund kennt in Haydns Klaviertrios, selbst seinen reifsten, typische Vertreter dieser Gattung: das Klavier führt, das Violoncell verdoppelt den Bass, die Geige die Melodie oder sie fungiert als Mittelstimme oder als Pausenfüllung. Die Mehrzahl der Klaviertrios aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist so beschaffen; auch hier hat Mozart, wenigstens für die deutsche Musik, den Fortschritt, die Emanzipation der beiden Streicher, angebahnt. Um noch einmal zusammenzufassen: der Ausgangspunkt für die moderne Violinsonate und das moderne Klaviertrio ist die um 1750 auftretende Klaviersonate mit Streicherbegleitung.

Die „Lautenconcerte“ des 50. Denkmälerbandes werfen helles Licht auf die Herkunft der eben besprochenen Ensembledtypen, denn ihre Instrumentierung ist mit der der begleiteten Klaviersonaten identisch. Diese bedeuten keine Neuschöpfung, sondern nur die Aneignung einer wenigstens

ein Jahrhundert alten Praxis der Lautenkomponisten. Über die Triebfedern dieser Annexion kann wohl kaum ein Zweifel sein: um 1750 stehen wir mitten in der vorklassischen Übergangszeit zwischen dem Zeitalter Bachs und Händels und dem Haydns und Mozarts. Volkstümliche Einfachheit in Form und Inhalt war die Losung der Schaffenden; neben den „Kennern“ verlangten die „Liebhaber“ ihr Recht und so begann man, auf die Kunst des Continuospiels und höhere Instrumentaltechnik zu verzichten und, den Lautenisten analog, leichte Klavierstücke zu schreiben, an denen noch leichtere Streicherpartie mitwirkten. Die begleitete Klaviersonate ist als Ensemble das Seitenstück zur naiven Melodik, einfachen Stimmführung und primitiven Harmonik der vorklassischen Übergangszeit. Ihre Vorläufer feststellen zu können, verdanken wir der unermüdlchen Tätigkeit des Mannes, dessen Name eingangs in Verehrung genannt wurde.



## Zur Psychologie des Gitarrenspiels / Von A. M. Pirchan.

(Schluß.)

Das andere Hauptmoment für die Begeisterung des Gitarreninstruments ist die Pflege der Kunstmusik; auch hier liegt der Kern der Sache an einer guten Lehrmethode. Man kann bis heute nur in vereinzelt Fällen von einer Psychologie des Gitarrenunterrichtes sprechen. Welche heillose Verwirrung der musikalischen Begriffe haben in den letzten Jahren die überaus zahlreich erschienenen Gitarrenschulen angeordnet; der Lehrerfolg dieser sehr durchschnittlichen Unterrichtsbehelfe war vollkommen negativ. Die zum Lernen ge-

gebenen Akkordübungen, steif und trocken in der Erfindung, sind durchaus nicht geeignet, die Musikalität des Anfängers zu festigen. Der Anfänger, Autodidakt oder Schüler klappt, angewandelt von Unlust über die mumifizierten Confolgen, als welche ihn die melodiösen Etüden anmuten, das Heft zu oder kommt nicht mehr in die Stunde zu dem nach diesem Unterrichtsplane vorgehenden Lehrer; die Muse der Gitarrenkunst, die so holde Stunden zu verleihen vermag, hat einen im Anfang begeisterten Jünger verloren.



Wie verlockend klingt den Spielfreudigen Anfängern da die Frohbotschaft von einem guten Lehrer, der die schönsten bekannten Piedlein und obendrein auch wohlklingende Stücke einzulernen versteht; wieviel Spielbegabung könnte durch einen Lehrer, der vor allem ein künstlerisches Gewissen und eine feine Beobachtungsgabe für die individuelle Befähigung eines Schülers hat, gerettet werden, oft zu höherem Nutz und Frommen des lieben Nächsten, der vom Hören allein und nach kurzer Anleitung das Gitarrenspiel mit Ernst betreibt. Das größte Unkraut in dem wohlgepflegten Reiche der Gitarrenkunst ist der Dilettantismus in den unabsehbaren Folgen der schlechten Beispiele, die er denen gibt, die noch unberührt sind von dieser falschen Kunstausübung. Der gute Lehrmeister müßte gegen alle Oberflächlichkeit streng zu Felde gehen, alles Schablonenhafte, Schemenhafte, das der Schüler sich in der Tretmühle der Autodidaktik angeeignet, mit Stumpf und Stiel ausrodern. Das Luftgebäude, welches das Selbststudium eines solchen im Irrtum befangenen Schülers darstellt, stürzt von selbst ein, sobald die ersten Grundsteine zu dem harmonischen Bau, der ein künstlerisches Gitarrenspiel begründet, gegeben sind. Der ideale Lehrer muß dem Schüler ein musikalischer Freund sein, wie es die großen Pädagogen aller Zeiten ihren Jüngern gewesen sind. Die Technik ist nur als eine erlernbare Geschicklichkeit anzusehen, wenngleich sie auch etwas Selbstverständliches sein muß, die musikalische Empfindung ist eine besondere Gabe, etwas Angeborenes, das aber erst geweckt werden muß. Mit sicherem Scharfblick und mit Scharfsinn hat der Lehrer besonders im ersten Jahre des Unterrichtes die technischen Fortschritte des Schülers zu überwachen, die erlangte Geläufigkeit muß sozusagen feste Wurzel

schlagen, damit die Vortragskunst umso schöner zur Entfaltung kommt. Wie Erden schwere lasten die technischen Schwierigkeiten an den noch ungewandten Spielern und hemmen die Phantasie, das musikalische Denken. Der Siegeslauf eines ernstesten Kunststudiums bewegt sich von Stufe zu Stufe; zu Beginn ist die Technik mit äußerster Konsequenz zu kultivieren, im zweiten Stadium ist der Vortragskunst, später beiden in Wechselwirkung das Augenmerk zuzuwenden, bis die sogenannte durchgeistigte, beseelte Technik erreicht ist; das Hochziel einer solchen Kunstausübung ist die Erkenntnis, das Seelische, Wiederschöpferische hervorzubringen, das ganz in der musikalischen Idee aufgeht. Die Technik und Vortragskunst müssen einen idealen Ausgleich finden. Das Geistige, Psychische muß in höchster Potenz überwiegen; das alles strebe der Lehrer mit ehrlichem Führer- und Fördergeist an; die Psyche in ihren unerschöpflichen Regungen und ihrer begnadenden Kraft wird den Meister und den Schüler glücklich an den gefährlichen Klippen, die es auf dem langen Dornenweg der Technik gibt, vorüberleiten zu den lichten Höhen der idealen Vollendung, wo das Hochziel der Kunst, die Beseelung des Instrumentes erreicht ist, was gleichbedeutend ist mit dem ureigenen Besitz einer Gefühlswelt von überragender Größe und Herrlichkeit.

Die Gitaristik ist eine fröhliche, sonnige Kunst nach der volkstümlichen Richtung hin; aber auch von Würde und Ernst getragen ist das Gitarrenspiel, wenn der Spieler aus dem Schatze der klassischen Literatur der Gitarrenmusik schöpft, die eine kostbare Auslese von Bearbeitungen der Piederkompositionen Schuberts, Webers u. a., aber auch eine bereits stattliche Reihe Originalkompositionen von Sor, Call, Molitor u. a. darbietet. In



jüngster Zeit hat das Solo-Gitarrenspiel in dem hochgenialen deutschen Albert einen Vertreter in vorbildlicher Weise gefunden. Weit entfernt davon, dem blendenden Virtuositentum in Einseitigkeit zu huldigen, geht dieser bescheidene Große den königlichen Weg des wahren Künstlers, welcher das Klassische, das von der psychologischen musikalischen Vertiefung kommt, zu pflegen bestrebt ist. Von Deutschland her kommt auch eine neue zukunftsstarke gitarristische Bewegung, die in Österreich ein unmittel-

bares Echo gefunden hat und die Emporbringung der kammermusikalischen Kunst des Gitarrenspiels zum Ziele hat. Tiefer und tiefer führt diese Bestrebung zu einer geistigen Fühlungnahme mit der ruhmvollen Vergangenheit der Gitarrik. Es dünkt uns, daß auf diese Weise das Geheimnis über die wahre meisterliche Art, die Gitarre zu spielen, welches gleich dem Rätsel des alten Seigenbauers ein dichter Schleier durch Jahrhunderte verhüllte, der nächsten Zukunft in Schönheit offenbar werden wird.



### Vom deutschen Volksliede / Von Karl Liebleitner.

Eine junge Zeitschrift gibt gerne Richtlinien an, um den Weg zu kennzeichnen, den sie einzuschlagen gedenkt; damit will sie einerseits vom Kreise der Mitarbeiter ungebetene Gäste fernhalten, andererseits ihre Leser von allem Anfang an orientieren. Vielleicht darf ich auch dazu etwas mithelfen.

Ein Blatt für Gitarrik kann klassische Musik im Sinne unserer ersten Meister nur in bescheidenem Maße pflegen und will auch nicht mehr. Mit Gitarren läßt sich keine „Neunte“ aufführen. Noch weniger aber will es sein Instrument zum Werkzeug banaler Unterhaltungsmusik erniedrigen. Es sympathisiert nicht mit einem sogenannten „Publikum“, das sich heute in diesem, morgen in jenem „Lokale“ einfindet, es sucht das deutsche Volk — ihm will die Zeitschrift seine ganze Kraft widmen — daheim innerhalb seiner vier Wände auf; die Gitarre will durch echte, wahre Kunst kleine Kreise erfreuen, wohl nicht in ihren Tiefen aufregen und erschüttern, gerne jedoch still beglücken. Daher bevorzugen diese Blätter die alten Meister dieses Instruments und jene neueren, die sich an ihnen gebildet haben, und dann die gute deutsche Volksmusik: das Volkslied und den Volksreigen von den ältesten Zeiten angefangen bis herein in unsere Tage. Seit langem habe ich mein bescheidenes Wissen und Können in den Dienst der Volksmusik gestellt und ihr will ich auch hier dienen. Heute einiges über das deutsche Volkslied.

Fragt man einen lieben Mitbruder — bei einer Mitschwester überlegt man sich ohnehin lange Zeit: „Welche Lieder nennen Sie Volkslieder?“, so kann man sicher sein, daß viele antworten: „Ah, Sie meinen die geist- und gemütvollen Wiener Lieder, wie z. B. „Das ist das süße Mädel“, „Trink ma no a Glascherl!“ oder „Heut reiß i da Welt a Saxen aus“ — Andere steigen um einen Halbstock höher, nennen die älteren Couplets „Das Cipferl auf dem 3“ oder „So a Kongoneger hats halt guat!“, vielleicht auch „Es muß ja nicht alles von Gold sein,“ und werden darin noch von jenen Geldmachern bestärkt, die ihren Darbietungen scheinbar ein historisches oder künstlerisches Gepräge zu geben verstehen. Wieder andere bezeichnen volkstümliche Lieder als Volkslieder, wie den „Rindenaum“, „Die Foreley“ oder „In einem kühlen Grunde“. Die meisten jedoch meinen: Das sind die Lieder in einer Mundart, und bedenken oder wissen dabei nicht, daß sie alle alten Volkslieder, die uns in schriftdeutscher Sprache erhalten geblieben sind, dadurch ausschalten und als Ersatz den meist wertlosen Dialektliedern Tür und Tor öffnen, die irgend ein Verleger in die Welt geschickt und mit der ehrenden, vielverheißenden Marke „Volkslied“ versehen hat, um die urteilslose Menge zu täuschen. — Über das echte Volkslied will ich später einmal sprechen, über sein Entstehen, seine Eigenschaften, seinen Wert und bedaure, daß ich mich hier auf den Text beschränken und aus



technischen Gründen die Weise ausschalten muß. Einstweilen will ich nur Proben von Liedern geben, die sich seit Jahrzehnten mit dem Volksliedtitel brüsten, unbekümmert, daß sie das wahre, echte Volkslied dadurch in Miskredit bringen. Blindlings greife ich in das Sauregurkenfaß und will sehen, was mir in den Händen bleibt.

Da habe ich ein Lied, das nennt sich „Hans und Liese“. Trübselig beginnt die Weise in e-moll: „Und der Hans schleicht umher, trübe Augen, blasse Wangen, und das Herz ihm befangen und das Herz ihm so schwer.“ Also eine wahre Jammergestalt. Nun aber erscheint das Mädel in G-dur, ein Backfischerl in Stöckelschuhen, Florstrümpfen und mit neckischem Modeschürzchen:

„Und die Liese vor der Türe, rotes Mieder, goldne Schnüre, schaut hinauf nach dem Himmel und sieht den Hans nicht an“. Nun ist eine Tragödie eingefädelt und kann sich mühelos entwickeln. Merkwürdig ist eine Stelle der Melodie, die vorletzte Zeile; da folgen acht gleiche Töne, die Terz des G-Akkords, aufeinander, und weil das gar so herzerreißend schön klingt, wird diese Zeile und auch die folgende eilig wiederholt. Geistloseres habe ich selten erlebt. Ich weiß schon, daß Cornelius ein ganzes Lied auf der Terz des Grund-Akkords durchführt; wer aber wollte es wagen, das soeben besprochene Nachwerk mit dieser Meisterleistung zu vergleichen! Dann kenne ich ein Volkslied aus unsern Alpen, ein unglaublich flottes, kerniges Schnadahüpfli (die Leser der Zeitschrift „das deutsche Volkslied“ werden es in einem der nächsten Hefte vorfinden); auch das beginnt mit acht gleichen Noten — allein wie gerechtfertigt erscheinen sie; und was für eine tolle musikalische Phrase bildet den Abschluß dieser Weise! Ein Vierzeiliges vom Wörthersee beginnt sogar mit fünfzehn gleichen Tönen, und doch kann niemand den Vorwurf erheben, dies sei der Ausdruck musikalischer Hilflosigkeit. — Doch zurück zu unserm Liede:

Liebe Liese, komm her,  
laß den Himmel, der ist trübe,  
doch im Herzen die Liebe,  
ach! Die brennt gar so sehr.  
Aber wenn du wieder gut bist,  
und du wieder deinen Hans küßt,  
o! Dann ist auch der Himmel  
auf einmal wieder hell.

Und er bittet und fleht,  
und er zupft sie am Zöpfchen  
und die Liese hat das Köpfchen,  
schon halb umgedreht.  
Und sie lacht schon, zieht das Mäulchen,  
und sie ziert sich noch ein Weichen,  
und dann küßt sie den Hans  
und 's ist alles wieder gut.

So ist eigentlich aus der beginnenden Tragödie der 1. Strophe nichts geworden, und wir würden uns

über die Versöhnung des Sympathischen Paares herzlich und restlos freuen, wüßten wir nur, wie wir die Reime der zweiten und dritten Strophe aussprechen sollen: Triebe und Liebe oder trübe und Lübe — bist und kist oder büst und küßt — Mäulchen und Weulchen oder Meischen und Weichen? — Ein anderes so genanntes Volkslied:

In den Sammlungen von Tiroler Volksliedern kommt gern das Lied vor „Auf der Alm da gibts ka Sünd“. Der Titel ist gut und wer darüber ernst nachdenkt, wird dieses frisch-kecke Wort genial und — gerechtfertigt nennen. Aber alles, was nun folgt, ist lächerlichste Unnatur, Unwahrheit, läppische Gefühlsduselei. Hört nur:

Von der Alpe ragt ein Haus  
niedlich übers Tal hinaus,  
drinnen wohnt mit frohem Sinn  
eine schöne Semmerin.  
Semmerin singt so manches Lied,  
wenn durchs Tal der Nebel zieht.  
Horch, es klingt durch Nacht und Wind:  
Auf der Alm da gibts koa Sünd.

Als ich jüngst auf schroffem Pfad  
ihrem Paradies genah,  
trat sie flink zu mir heraus,  
bot zur Herberg mir ihr Haus;  
fragt nit lang, was tuft allhier?  
sondern setzte sich zu mir;  
sang ein Liedchen, weich und lind:  
Auf der Alm . . . .

Und als ich dann von ihr schied,  
klang von fern mir noch ihr Lied,  
und zugleich mit Schmerz und Lust  
trug ichs bei mir unbewußt;  
und seitdem, wo ich nur bin,  
schwebt vor mir die Semmerin,  
hör sie rufen: Komm geschwind,  
auf der Alm . . . .

Höchst ungern versage ich mir eine Analyse dieses läppischen Gedichts; ich bitte aber jeden, es Zeile für Zeile selber vorzunehmen: man hat hier wahre Musterbeispiele von unwahren, unnatürlichen Strophen. Wenn ein Lied im Stande wäre, unsere ewig schöne Bergwelt zu verschandeln, dieses „Tirolerlied“ könnte es zuwege bringen.

Und nun noch ein drittes; die Gesangsvereine, die es noch immer singen, nennen es ein Kärntner Volkslied, obwohl der Dichter-Komponist diesen Ehrentitel nur seinen Erstlings-Kompositionen gegeben hat. Es beginnt: „Diandle, dei Bua ist da, möcht mit dir plauschen gern“. . . . Halt! Ist das Kärntner Mundart, kündigt sich ein Bursche in dieser Weise in nächstlicher Stunde beim Fenster seiner Liebsten an? „Doch tat er bitt' schön: „'s derfats kan Mensch nit hörn!“, stammelt das Liedchen weiter, „'s geht a gar neamt was an, wann man sich busseln tuat.“ Spricht man so in Kärnten? So trivial? Oder ist das armisiger Wiener Vorstadt-Jargon? Auch war ich immer der Meinung, ein Bursche in Kärnten will



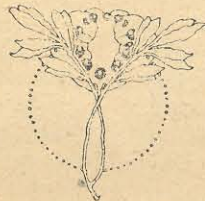
ein anderes, meist weibliches Wesen küssen, hier jedoch erfahre ich, er will sich selber busseln. In Gottes Namen, lassen wir ihm die Freude und sagen wir die Strophe zu Ende: „D' Liab will zu Zwa nur sein, dann schmeckts erst gut.“ Eine tiefe Wahrheit! Nur das will mir nicht recht behagen, daß die Liebe in seligem Beisammensein „guat schmeckt“. Um so zarter setzt das Lied fort:

„Busseln is goar so süß, busseln is gar so guat; möcht schier fast narrisch wern, wias in mir wurln tuat. . .“ So küßt er zum Fenster hinein, so küßt sie heraus, bis er zuletzt „schier fast narrisch“ wird, weils in ihm „wurln tuat“ wie in einem Mehlwurmhäfen. Meinethwegen, sie mögen es tun, nur singen sollen sie dabei nicht, denn bei solchem Text kann nichts Gutes zustandekommen. Überdies schließt jede Strophe mit einem unmöglichen Jodler ab; so

hat noch nie ein Bursche sein seliges Gefühl in die Alpennacht hinausgejubelt. Will jemand aber erfahren, wie das echte Volkslied küßt, so fühle er folgendes Vierzeilige nach, das da singt:

Du herzigliabs Dandle,  
du engelscheans Kind,  
und i gib dir a Kusle,  
daß d'r's Blut awarrinnt!

Das ist ein kurzer, abgebrochener Schrei der Natur, tiefe, wahre Leidenschaft und darum auch echte Poesie. — Ich halte inne, denn ein Leser fragt mich: Was soll diese seltsame Ausführung in der Zeitschrift für Gitaristik? Den verweise ich auf die Einleitung dieses Aufsatzes und füge noch hinzu: Dieses Blatt wird immer nur echter Volkskunst das Wort sprechen, es wird also alles Halbe, Seichte, Schülerhafte, Unwahre im Leben und in der Kunst verurteilen. Glück auf diesen Weg!



## Aus der Bücherstube der Arbeitsgemeinschaft.

Die uns zukommenden Bücher und Musikwerke werden nach Maßgabe ihrer Bedeutung und des uns zur Verfügung stehenden Raumes besprochen.

### Die Schriftleitung.

**Neue Bücher und Noten.** Fr. C. Bremer: „Lieder zur Laute“, 4. Heft; Berlin, Vieweg — H. Erdlen: „Zwanzig Kinderlieder (v. Toni Weller-Nasche) zur Laute oder Gitarre“; Hamburg, Domkowsky & Co. — M. Giuliani (Mayer): „Sechs Präludien für Gitarre“; Berlin, Simrock — R. Rothe: „Die 18. Folge (2 Hefte)“; Magdeburg, Heinrichshofen — R. Minor: „Sechs Vortragslieder zur Laute“; Leipzig, Otto Dietrich — D. Rast: „Zupfte Liedln“ für Gesang mit Gitarre; München, Braun & Schneider — S. Schneider: „Menuett, op. 59, Rondo, op. 60, Menuett, op. 70“ für Gitarre; Leipzig, Hofmeister — Th. A. Sprüngli: „Das deutsche Volkslied“ (kurze Darstellung); Köln, Tonger — J. Carulli (Bracony): 2. Teil; Hamburg, Benjamin — J. Carulli (Zuth): 2., 3. u. 4. Heft; Wien, Goll — P. Merkel: „Elite-Melodienalbum“ (Operetten- und Liedererschlager), 6. und 7. Heft; Hamburg, Benjamin — J. Röffner (Schwarz-Reiflingen): „24 Quette für 2 Gitarren“; Köln, Gerdes — W. A. Mozart (Jöde): „Stücke für Geige und Gitarre“; Wolfenbüttel, Zwißler — M. Schenfog: „Kleine Hausmusiken“, für Laute und Geige („Hausmusik“, 13. Heft); Wolfenbüttel, Zwißler — Schwarz-Reiflingen: „Leichte Spielmusik“; Köln, Gerdes — E. Duis: „Alte und neue Lieder zur Laute“; Wolfenbüttel, Zwißler — G. Gerdes: „Der Wandervogel“, Lieder zur Laute oder Gitarre; Köln, Gerdes — H. Heeren und O. Koch: „Das Lonsliedebuch“, neu bearbeitet von H. Engel (Melodienausgabe); Wolfenbüttel, Zwißler — P. Mania: „Zehn Lieder zur Laute“, 1. Folge und „Zwölf Originallieder zur Laute“, 2. Folge; Köln, Gerdes — H. Albert: „Musik für konzertierende Gitarre“, 3. Heft; „Zwei Sonaten für Gitarre oder Laute“; „Spielmusik für Lautenchöre“ (4 Gitarren), 1. Heft; „Suite für die Laute in C“; Leipzig, Zimmermann — „Carcassi-Brevier“, ausgewählte Werke für Laute oder Gitarre in 3 Bänden; Mainz, Schott.



**Lieder zur Gitarre von G. Rosanelli** (Kunstanstalt St. Matthäus, Graz) im Selbstverlage.

Professor Süß, den vier Liederhefte zum berühmten Mann gemacht haben, bekommt einen Wettbewerb; einen ganz eigenartigen, beachtenswerten, den Grazer Gideon Rosanelli.

Süß-Lieder, die überall, wo man singt und spielt, freudigen Anklang finden, muß der Sänger selbst begleiten; muß selber um die zarten Weisen und Worte den lieblichen Begleitsatz ranken. So stilvoll dieser ist, so schlicht spricht er an; und das ist gut so: Singt man ein Lied vom Herzen, läßt man sich von spieltechnischen Schwierigkeiten nicht gern ablenken.

Anders die Rosanelli-Lieder; diese fordern die Teilung: sie beschäftigen den Sänger und den Spieler gefondert; und der Gitarrist hat dabei vollauf zu tun. Der Gedanke, daß der Sänger nicht auch selbst spielt, stört zunächst, und man fürchtet um das künstlerische Einheitliche. Hört man aber die Kompositionen ausgeführt, so wird es klar, warum es so sein muß: den reichen Satz, der für die Harfe geschrieben sein könnte, muß ein gewandter Spieler aus dem Instrument holen. Wenn Rosanelli selber spielt und Elise Hof, die sich mit voller künstlerischen Hingabe in die Neubestrebungen des Dichters und in seine Lieder eingelebt hat, singt, dann gibt es ein jähes, wildes Wogen der Klänge um heiße Worte und Melodien. Und muten die Süß-Lieder wie scheues Ahnen des keimenden Frühlings an, so umfassen uns die Rosanelli-Lieder mit sommerlicher Glut. In diesen Liedern lebt Gegenwartsgefühl; tobt und tollt trotziges Vagantentum, das nicht immer die bequeme Landstraße sucht, sondern sich gerne seitwärts in Schenken und — Büsche schlägt; wenn dem Sänger auch manchmal ein ganz schlicht empfundenes Lied durchs Erinnern zieht . . . \* \* \*

**Internationales Liederalbum zur Gitarre oder Laute.** Band I: Kreolenlieder, ausgewählt aus den „Stimmen der Völker“ von Albert Friedenthal, gesetzt von Giuseppe Vecce. Band II: Alte italienische Canzonetten nach Handschriften und Drucken vom Ausgange des 18. Jahrhunderts, herausgegeben von Hermann Springer. Deutsche Übertragungen von Jeanne Schön; Berlin, Schlesinger.

Albert Friedenthal, der Vielgereifte, dessen berühmte Sammlung exotischer, hauptsächlich amerikanischer Volkslieder ihren Titel „Stimmen der Völker“ mit größerer Berechtigung trägt, als Herders Volksliedertexte, da sie wirklich die Stimmen, die musikalischen Melodien der Völker veröffentlichte, die er auf seinen Kunstreisen sammelte, ist die Fundgrube, aus der die vorliegende Auswahl getroffen ist. Die Kultur Mischung der Kreolen tritt in diesen Liedern

nicht überall zutage: die meisten sind von rein europäischem, d. h. spanisch-amerikanischem Charakter, und nur eines ist echt indianisch, das sehnsüchtige Liebeslied aus dem Hochland von Peru. Die eigentümliche Fünftöneleiter (d, f, g, a, b, d) vollendet den Eindruck des schwermütig weichen, unsäglich resignierten Charakters dieser Melodie, in der ein Einsamer aus dem Stamm der Inka-Indianer der treulosen Geliebten nachweint. Ist dies das interessanteste Stück der Sammlung (dem Vecce auch eine entsprechende Begleitung von wundersam fremdartiger Eintönigkeit gegeben hat), so sind die übrigen darum nicht minder reizvoll, schon durch ihre rhythmischen Formen: es sind Volks- und Tanzlieder aus Mexiko, Bolivia, Venezuela und Chile, ein Schifferliedchen aus Costa Rica, eine Habanera aus Mexiko, ein Kinderlied von den geschwätzigen Papageien im Pasillo-Rhythmus ( $\frac{3}{4}$  Takt mit synkopiertem 2. Viertel) und ein an Stimmung nur dem oben erwähnten peruanischen Indianerlied vergleichbares, ebenso schwermütiges Volkslied aus Bolivia mit ganz eigenartigem Tempowechsel und „wehklagenden“ Terzmaten. Die Begleitungen sind auch hier, wie in den übrigen Liedern dem Charakter und Gehalt dieser schönen Poesien angepaßt. In einem ahmt Vecce mit Glück das Vibrato des Cuatro, der primitiven Laute der Venezueler nach, wie dies auch Friedenthal in der Klavierbegleitung seiner Ausgabe versucht hatte. Von gleich hohem Wert ist der II. Band, der auf den vergessenen Bestand des alten italienischen Gitarrenliedes zurückgreift und daraus eine kleine Auslese bringt. Unter anderem erscheint hier das durch Webers Variationenwerk berühmt gewordene „Vien qua, Dorina bella“ in seiner prunklosen, herzerwinnenden eigenen Gestalt. Die Gitarrenbegleitung rührt in allen Stücken (mit Ausnahme der anonymen Canzonetta „Mio caro ben“) von den Komponisten selber her und schmiegelt sich darum der Melodie aufs einfachste und zärtlichste an. Die deutsche Übertragung ist schön und deutlich, und doch sollten die Lieder, wie es auch der Bearbeiter ausdrücklich wünscht, nicht deutsch, sondern italienisch gesungen werden: es gehört mit zu der zierlichen Intimität dieser Kunst.

Dr. Victor Junk.

**Deutsche Lieder zur Gitarre**, komponiert von Ludwig Hinzpeter, op. 18. Berlin, Schlesinger.

**Sechs Lieder zur Gitarre.** In Wort und Klang von Karl Prusik, Heft 1. Wien, Anton Goll.

Hinzpeter ist durch reizvolle Texte, namentlich die von Hermann Pöns, aber auch humorvoll neckische, von Rockjoy und Wilhelm Schmidt, angeregt worden und bringt in diesen sieben Stücken die Liedform in edler Schlichtheit zu Ehren. Prusik, ein Neutöner



auf der Gitarre, hat sich auch die Texte selber gemacht: es sind fantastische Bilder und Szenen, lebhaft und eindringlich schon in der Sprache gestaltet und in stimmungsvolle Musik eingewoben, die manche für die Gitarre neuartige harmonische Kühnheit bringt, aber überall maßvoll, dem Instrument angemessen und von guter Wirkung ist. Prusik bereichert zugleich die Technik der neuen Wiener Schule durch bemerkenswerte Tremoli und harfenartige Akkordbrechungen. Beide Hefte, das von Hinzpeter wie das von Prusik, darf man mit gutem Gewissen empfehlen. (In Nr. 1 bei Prusik soll im 3. Takte vor dem „Stürmisch bewegt“ wohl crescendo, eine sich öffnende Sabel, statt des decrescendo stehen; in Nr. 2 bei dem Worte „Armen“ muß es doch wohl es in der Singstimme heißen, nicht e.)

Dr. Victor Junk.

**Manro Giuliani, op. 83: „6 Prästudien für Gitarre“.** Nach den Originalausgaben revidiert, mit Fingersatz und Anschlagsbezeichnung versehen von Georg Meier. Verlag Simrock.

Ungemein technikbildende Übungen in Form harmoniereicher Vorspiele, die in gleicher Weise die Greif- wie die Schlaghand schulen. Die Angabe des

Fingersatzes und des Anschlages ist wie bei allen von Georg Meier durchgearbeiteten Neuausgaben vorbildlich.

v. Er.

### „Schule für die Gitarre von J. A. Mertz.“

Wien, Haslinger.

Die Schule des letzten Virtuosen der Glanzzeit der Gitarre gibt in ihrer Kürze ein treffliches Bild, wie ein Musiker und Lehrer wie Mertz den Gitarrenunterricht auffaßte. Zunächst ist klar ersichtlich, daß diese Schule für einen geregelten Unterricht bestimmt ist, da die mannigfaltigen Hilfen und Erklärungen fehlen, welche die für den Selbstunterricht geschriebenen Anleitungen kennzeichnen. Akkordgriffe und Lagenstudien sind zusammen mit den Tonleiterübungen auf ein Mindestmaß herabgedrückt, der Schwerpunkt der technischen Ausbildung liegt in der Anschlaghand. Die Übungen für diese sind verschiedenartig und lassen erkennen, daß Mertz einen gut geschulten Anschlag als wichtigstes Ziel des Gitarrenunterrichtes betrachtete. Eine Anzahl kurzer Vortragsstücke ist als Abschluß beigelegt und leitet zu den Werken des Komponisten über, die in entsprechend gewählter Folge eine unmittelbare Fortsetzung und notwendige Ergänzung bilden.

v. Er.



## Mitteilungen der Zentralstelle.

**Die Schriftleitung** ersucht, alle Brief- und Postsendungen an Dr. Josef Zuth, Wien, 5. Bez., Laurenzgasse 4, zu richten; sie übernimmt für unverlangt eingelangte Manuskripte keinerlei Verantwortung und lehnt Ankiündigungen ab, die den Zielen der Zeitschrift nicht entsprechen.

**Der Verlag Carl Haslinger**, qd. Tobias, Wien, 1. Bez., Tuchlauben Nr. 11 (Schlesingersche Buch- und Musikalienhandlung, Berlin, W. 8, Französische Straße 23) empfängt die Aufträge geschäftlicher Art: Bezugsbestellungen, Ankiündigungen, Nachlieferung bereits erschienener Hefte und alle Zahlungen (ausgenommen solche, die für den „Hilfsfond der Arbeitsgemeinschaft“ bestimmt sind).

**Die Arbeitsgemeinschaft.** Der Mitgliedsbeitrag für die Arbeitsgemeinschaft ist im Bezugspreis der Zeitschrift eingerechnet, der Mitgliedsausweis werde mit einer Postkarte von der Leitung verlangt. Die Auskunft und Beratungsstelle tagt, da die „Urania“ in ihren Räumlichkeiten arg beschränkt ist, im 5. Bez., Laurenzgasse 4, 3. Stock, Tür 17, an Donnerstagen von 4 bis 6 Uhr und ist jedem Gitarristen frei zugänglich. Die Zentralstelle erwirkt den Mitgliedern der Arbeitsgemeinschaft nach Möglichkeit den

Bezug der Fachliteratur zu Vorzugspreisen. Bestellungen werden schriftlich oder persönlich (in den Arbeitsstunden) entgegengenommen.

**Beschwerden** wegen nicht rechtzeitiger oder unterlassener Zustellung von Zeitschriftfolgen mögen dem Verlag, wegen nicht erhaltener Mitgliedsausweise der Schriftleitung zugehen. Da die Aufgabe der Zeitschrift, der Brief- und Postsendungen beim Postschalter geschieht, empfiehlt es sich, Nachfragen über nicht Eingelangtes zunächst an das zuständige Abgabepostamt zu richten und erst nötigen Falles an den Verlag oder die Schriftleitung heranzutreten.

**Hilfsfond der Arbeitsgemeinschaft.** Freiwillige Beiträge zum Hilfsfond werden an die Schriftleitung oder an das Wiener Postsparkassenkonto der Arbeitsgemeinschaft Nr. 6172 erbeten. — Es sind uns zugegangen: Frau Elly Hofmohl, Wien, R 1000.—; Frau J. S., Wien, R 1000.— (für den erblindeten Gitarristen J. Selbenegger).

**Unterrichtsvereinbarungen.** Von der Zentralstelle wurden seinerzeit Formulare aufgelegt, deren Inhalt Unterrichts-Verhältnis und -Bedingungen festlegt; diese „Vereinbarungen“ können unsere Gitarrenlehrer zum Selbstkostenpreis verlangen.

Die Schriftleitung bittet alle Mitglieder, auf einer Postkarte nochmals die genauen Anschriften bekanntzugeben: Vor- und Zuname, Stand, Wohnung (für Wien: Bezirk und Postamt), Straße (Gasse, Platz), Haus- und Türnummer.



# Musik für Laute und Gesang.

**C. d'Albert, Sebastinos Tanzlied:** Hüß' in die Mantille dich fester ein,  
aus der Oper Tiefeland . . . . . Mk. 1.20

**L. Bulmans, Zwei Lieder:** 1. Dämmerung: Wer rüstig hat geschafft am Tag.  
2. Der Kakadu: Es lebte einst in Indien . . . . . je Mk. 2.—

**C. di Capua, Meine Sonne:** Wie strahlt die Sonne . . . . . „ —.80

**Carl Clewing, Vierzig Lieder zur Laute,** 4 Hefte, enthaltend u. a.:  
Vom Fitz und Federle: Es wollt' ein Fuhrmann ins Glack fahren. Pippe-Detmold,  
eine wunderschöne Stadt. Mir ist so trübe, mir ist so traurig. Jetzt kommt die  
Zeit, daß ich wandern muß. Der fuchswilde Reiter. Vom jung-jungen Zimmer-  
geselln. Wenn wir marschieren. Kein schön'rer Tod. Hier sitz ich auf Nasen.  
Hinter Weg bei Paris in Chalons . . . . . je Mk. 2.—

**Philipp zu Eulenburg, Rosenlieder:** 1. Monatsrose. 2. Wilde Rose.  
3. Rankende Rose. 4. Seerose. 5. Weiße und rote Rose . . . . . Mk. 2.—

## Die beliebtesten Skaldengesänge:

1. Heft: 1. Die grünen Blätter. 2. Ottar. 3. Schon Astrid. 4. Schneesturm. . . . . Mk. 2.—  
5. Jul-Nacht  
2. Heft: 6. Ingeborg. 7. Wie sie Freunde wurden. 8. Frühlingsmacht. . . . . Mk. 2.—  
9. Die Königswacht

**Gitarren-Album,** 2 Hefte, enthaltend u. a.: Capua, Meine Sonne. Robidé,  
Das Lied vom Chaffé. Hollaender, Die Jahreszeiten der Liebe. De jormes,  
Mandolinen-Volta. Hollaender, Schaukellied. Mit Beten wollt treten. Das  
Herlein. War ein loses Mägdelein. Eyn hipfch Jeger Lyd. Hör', Mann, du  
mußt nach Hause gehn. Hab' mein Wagen vollgeladen. Mascagni, Volas  
Lied, aus: Cavalleria rusticana. Gounod, Blümlein traut, aus: Margarete.  
Hollaender, Unterm Machandelbaum. Kienzl, Meine Lust ist Leben.  
Eulenburg, Monatsrose. Wilde Rose. Audran, Fragt jemand mich, aus:  
Die Puppe. Offenbach, Als ich noch Prinz war von Arkadien, aus: Orpheus  
in der Unterwelt. Jones, Der verliebte Goldfisch. O tanz du kleine Geißha.  
Mascagni, Siciliana, aus Cavalleria rusticana. Berger, Ach, wer das doch  
könnte. Von Blon, Grüßt mir das blonde Kind am Rhein. Hollaender,  
Der Vorschuß auf die Seligkeit. Kienzl, Ein wandernder Gefelle. Schlott-  
mann, Schön Rothraut . . . . . je Mk. 3.—

**Victor Hollaender, Annemarie (Soldatenlied):** Im Feldquartier auf  
hartem Stein . . . . . Mk. 1.—

**Max. Reger, Mariä Wiegenlied:** Maria sitzt am Rosenhag . . . . . „ 1.20

— **Schlichte Weisen:** 1. Waldeinsamkeit. 2. Herzenstausch. 3. Beim Schnee-  
wetter. 4. Wenn alle Welt so einig wär. 5. In einem Rosengärtlein. 6. Minne-  
lied. 7. Kleine Marie. 8. Lutschenmäulchen. 9. Mariä Wiegenlied. 10. Zum Schlafen Mk. 3.—

Sämtliche Preise zuzüglich Feuerungszuschlag.

≡ Verlag von Ed. Bote & G. Bock, Berlin W 8 ≡

Gegründet 1838.



**Chr. Friedrich Bieweg S. m. b. H., Berlin=Lichterfelde.**

# Schule des Lautenspiels

von Hans Schmid-Rayser.

1. Teil: Das Lautenspiel als Begleitung zum Gesang,  
16.—20. Tausend, Mk. 42.—, geb. Mk. 58.—
2. Teil: Die Laute als Solo-Instrument . . . . . Mk. 50.—, geb. Mk. 66.—

## Kompositionen von Hans Schmid-Rayser:

- Zwölf Lieder zur Laute.** Nach Gedichten von Villenron, Falke,  
Bierbaum, Preskow . . . . . Mk. 20.—
- Zweigesänge zu zwei Lauten.** Nach eigenen Dichtungen und Volks-  
liedern . . . . . 3 Hefte, je Mk. 30.—
- Sinfonietta für vierst. Lautenchor.** Part. Mk. 30.—, 4 Stimmen, je Mk. 5.—

Preise unverbindlich. — Ausführliche Verzeichnisse kostenlos.

Sansa-Ausgabe.

## Gitarrenmusik

Sansa-Ausgabe.

aus dem Verlage von Domkowski u. Co., Hamburg 3 — Leipzig.

Neu!

## Der kleine Rosengarten

Neu!

(Hermann Löns), vertont von Hermann Erdlen.

Diese neue Ausgabe der innigen Löns-Gedichte erschien in vier handlichen Bänden zum Preise von je Mk. 15.—. (z. B. die einzige vollständige Sammlung des „Rosengartens“).

## Wander-Vogel-Album Band 1—9.

Unsere so beliebte Sammlung für Gesang und Gitarrenbegleitung enthält Lieder jeder Art. Jeder Band 192 Seiten stark. Preis pro Band Mk. 22.—.

## „Wanderhansl“.

Liederalbum für Mandoline (auch zweistimmig), zusammengefaßt aus unseren Wander-Vogel-Alben für Gitarre. Die Mandolinausgabe ist in derselben Tonart geschrieben wie die Gitarrenaussgabe, daher zum Zusammenspiel zu benutzen. Gesang, Mandoline 1 und 2 und Lautenbegleitung. 160 Seiten stark. Preis Mk. 20.—

**Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung oder direkt vom Verlag  
Domkowski u. Co., Hamburg 3.**

Von Schulen, Sammelwerken für Gitarre, Mandoline, Zither, die in unserem Verlag erschienen sind, bitten wir, Kataloge und Preislisten gratis und franko einzufordern.





# Hermann Erdlen

## Die lustigen Wanderer

(Wanderlust)

12 Liedermärsche für 2 Mandolinen (Violinen),  
Mandola (ad libit.) und Gitarre (in einem Hefte)

## Das Mandolinen-Konzert

Eine Sammlung von Ouverturen, Fantasien  
und Vortragsstücken für Konzertzwecke.

Bearbeitet für 2 Mandolinen (Violinen),  
// Mandola (ad libit.) und Gitarre. //

Bisher erschienen Heft I—III

/ Heft IV in Vorbereitung /

Die Bearbeitungen von Hermann Erdlen zeichnen sich durch  
Klangschönheit aus, die obigen Sammelwerke erfreuen sich  
wegen ihres reichhaltigen, gut gewählten Inhaltes überall  
großer Beliebtheit. //

|                                |            |
|--------------------------------|------------|
| Mandoline I, II, Mandola . . . | je Mk. 5.— |
| Gitarre (Partitur) . . . . .   | „ „ 10.—   |

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung oder den Verlag:

Anton J. Benjamin, Hamburg - Leipzig.



# Ludwig Reisinger

## Atelier für Gitarren- und Lautenbau

Wien, VII., Zieglergasse 33.

Anfertigung von Meistergitarren nach den Modellen von Johann Georg  
Staufer und Luigi Legnani. — Bau alter originalgetreuer Lauten.



# rprobte Musikalien für Laute bzw. Gitarre.

Tongers Taschen-Musik-Album, Band 44:

## **Lauten- od. Gitarren- schule** von F. Carulli.

Neue, sorgfältig durchgesehene, durch Übungs- und Unterhaltungsfücke, sowie durch Lieder erweiterte, auch für den Selbstunterricht geeignete Ausgabe von Albert Bädler.

Schön und stark kartoniert: Mk. 11.—

Großformat:

## **12 Lieder zur Laute** geleht von Olga Koort.

5 eigene Kompositionen, 7 Bearbeitungen.

Nr. 1—12 in einem Heft: Mk. 6.60.

Tongers Taschen-Musik-Album, Band 60:

## **100 Lieder zur Laute oder Gitarre,** geleht von Carl Blume.

Schön und stark kartoniert: Mk. 11.—

## **Lieder zur Laute**

50 der beliebtesten Volks- und Kunstlieder für eine mittlere Singstimme mit Begleitung der Laute,

geleht von Carl Blume.

Band 1 (Nr. 1—25): Mk. 13.30.

„ 2 ( „ 26—50): „ 13.20.

## **Mit meiner Laute am Rhein**

Eine Sammlung beliebter Rheinlieder mit einem Anhang lustiger Weisen  
in rheinischer Mundart.

Für Gesang und Gitarren- (Lauten-) Begleitung von Carl Blume.

Preis Mk. 13.20.

Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen oder direkt vom  
**Musikverlag P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30/36.**



# Musikalienhandlung Carl Haslinger, gd. Tobias

Wien, I. Tuchlauben 11.

Schlesinger'sche Buch- u. Musikalienhandlung, Berlin W 8, Französische Str. 23.)

Verlag der Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft zur Pflege und Förderung  
des Gitarrenspiels in Wien.

|                     |                                                                                                                        |                                                 |
|---------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------|
| <b>Merkz I. K.:</b> | Op. 1, Ungar. Vaterlandsblüten Mk. 10.—                                                                                | Op. 5, Spanen. Melodische Sätze Mk. 8.—         |
|                     | Op. 2, Nachtwinden. Melodische Sätze 10.—                                                                              | Op. 6, Le Carnaval de Venise. Air varié Mk. 8.— |
|                     | Op. 3, Zwei Polonaisen, eine Mazurka 15.—                                                                              |                                                 |
|                     | Op. 4, Trois Nocturnes Mk. 15.—                                                                                        | Op. 8, Opern-Revue. Ausgem. Melodien            |
|                     |                                                                                                                        | 33 Hefte, je Mk. 15.—                           |
|                     | Op. 9, Sechs Ländler                                                                                                   | Op. 12, Ländler Mk. 10.—                        |
|                     | Op. 11, Introduction und Rondo                                                                                         | Op. 13, Barden-Klänge. Confrérie                |
|                     | 15 Hefte, Heft 1—14 je Mk. 10.—, Heft 15 Mk. 6.—                                                                       |                                                 |
|                     | Op. 65, Trois Morceaux: Fantasia hongroise. Fantasia originale. Le Gondolier . . . . . Mk. 20.—                        |                                                 |
|                     | Lieder von Schubert (Lob der Tränen. Liebesbotschaft. Aufenthalt. Ständchen. Post. Fischer-Mädchen) . . . . . Mk. 20.— |                                                 |
|                     | Gitarrenschule . . . . . Mk. 30.—                                                                                      |                                                 |

Alle in der Zeitschrift angezeigten und besprochenen Werke sind lagernd.  
Postversand wird prompt ausgeführt.

# Anton Goll, Wien, I. Wollzeile 5

Verlag der gitarristischen Zentralstelle.

**Alt-Wiener Gitarrenmusik**, herausgegeben von Josef Zuth:

**Franz Schubert**, Originaltänze für Flöte (oder Geige) und Gitarre Mk. 7.50  
Klassiker-Form., Titelvignette: F. Schubert.

**Simon Molitor**, Sonaten für Gitarre und Violine, Op. 3: Mk. 15.—;  
Op. 5: Mk. 12.—; Sonaten für Gitarre allein, Op. 12: Mk. 9.—;  
Op. 15: Mk. 9.—; S. Molitor, Op. 7, 10 u. 11 erscheinen demnächst.  
Klassiker-Form., Titelvignette: S. Molitor.

Die wertvollste Ergänzung erfährt die wissenschaftliche Monographie („S. Molitor und die Wiener Gitaristik“) durch die von Dr. Zuth im Verlage von Anton Goll in Wien gleichzeitig herausgegebene und fortgesetzte Serie „Alt-Wiener Gitarrenmusik“. Neben Originaltänzen Schuberts für Flöte und Gitarre begegnen wir in diesen sauberen, gewissenhaft und liebevoll gearbeiteten Ausgaben hauptsächlich dem Namen Molitors. Man darf von dieser Gattung bei dem zunehmenden Interesse für die Gitarre wohl einen günstigen Einfluss auf die Zukunft unserer Hausmusik erwarten und die Hoffnung aussprechen, daß vielleicht von dieser Seite eine Befundung des musikalischen Geschmacks in die breite Masse dringt.“

(„Der Merker“, 11. Jahrg., Heft 19/20.)

Die Bücherei der gitarristischen Zentralstelle und alle Ausgaben der guten  
Gitarrenliteratur liegen zur Einsicht auf.

für die Schriftleitung verantwortlich: Dr. Josef Zuth, Wien, V. Laurenzgasse 4.

Druck von Guberner u. Hierhammer, Wien, IV. Schleifmühlgasse 5.