

Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft zur Pflege und Förderung des Gitarrenspiels

6. Heft.
August 1922.

Karl Koletschka: Zeitspiegel.

Dr. Josef Zuth: Dem Andenten Richard Battas.

Dr. Adolf Kocziz: Zur Geschichte der Gitarre in Frankreich, von 1500 bis 1750 (II).

Prof. Franz Valentin: Über Goethes „Erlkönig“.

Dir. Karl Siebleitner: Etwas vom Tempo in der Musik.

Mina Forstner: Strömungen und Ziele des Gesanges zur Gitarre.

Aus unserer Bücherstube. -; Sprechstelle der Schriftleitung.

Musikbeilage: Karl Prusik, Trio für drei Gitarren, 2. Satz.

3
UG

Verlag:

Carl Haslinger, qd. Tobias, Wien

• I. Tuchlauben • 11 •

Berlin, Schlesinger'sche Musikhandlung.

Carl Haslinger od. Tobias, Musikverlag / Sortiment / Antiquariat

Wien, I.
Fuchlauben II.



Älteste
Musikalienhandlung
Wiens.

Alle in der Zeitschrift angezeigten
vorrätig. Postversand

und empfohlenen Werke sind stets
erfolgt prompt.

Simrock's gitarristische Bibliothek

in der Volksausgabe.

V. A.

453 Carulli, 24 Präludien zur Bildung des Anschlages (Meier)

454 Diabelli, op. 30; 30 sehr leichte Übungstücke (Meier)

554 Diabelli, op. 103; 7 Präludien (Meier)

576 Giuliani, op. 83; 6 Präludien (Meier)

Sor, Ausgewählte Gitarrenwerke (Meier):

553 Vorheft
(sehr leicht)

348 Heft I
(leicht)

349 Heft II
(mittelschwer)

439 Heft III
(schwer)

N. Simrock S. m. b. H.

Berlin — Leipzig.

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.

1. Jahr.

August 1922.

6. Heft.

Inhalt: Zeitspiegel. — Dem Andenken Richard Batkas. — Zur Geschichte der Gitarre in Frankreich von 1500 bis 1750 (Schluß). — Über Goethes „Erkönig“. — Etwas vom Tempo in der Musik. — Strömungen und Ziele des Gesanges zur Gitarre. — Aus unserer Büchertube. — Sprechstelle der Schriftleitung. — Musikbeilage: Trio für drei Gitarren.

Wien, im Juli 1922.

Das erste Jahr ist um und der Augenblick gekommen, Rückschau zu halten, das Wirken und Werden in diesem Jahre kritisch zu betrachten.

Wie sehr mit dem Erscheinen der Zeitschrift schon lange gehegte Wünsche in Erfüllung gingen, beweist die lebhafteste Anteilnahme aller fachlich beteiligten Kreise, wodurch es auch ermöglicht wurde, in verhältnismäßig kurzer Zeit eine umfassende Ausgestaltung des Organes nach innen und außen vorzunehmen.

Das Stoffliche schied sich, dem gegenwärtigen Umfange entsprechend, in einen historischen, einen biographischen und einen volkstümlich belehrenden Teil.

Besondere Sorgfalt wurde der Ankündigung neuer Fachliteratur gewidmet, und eine wertvolle Bereicherung bedeutete die Aufnahme von Musikbeilagen, deren Einführung hauptsächlich dem Bedürfnis entsprang, unseren Lesern Proben von beachtenswerten Neuerscheinungen zu bieten.

Die gitarristischen Tagesfragen fanden im Zeitspiegel ihre Würdigung, hiebei erwuchs der Zeitschrift gleich im ersten Jahre die traurige Pflicht, Abschied nehmen zu müssen von dem leider viel zu früh dahingegangenen, eigentlichen geistigen Erwecker der Wiener neuzeitlichen Gitarrik, von Dr. Richard Batka.

Doch auch vieles Erfreuliche konnte berichtet werden.

Mit Genugtuung wurde die Wiederaufnahme der Beziehungen zu der Künstlerschaft des Auslandes begrüßt, die Auswirkung ihrer Leistungen auf die bodenständige Kunst eingehend besprochen, und bei dieser Gelegenheit sei mit großer Befriedigung festgestellt, daß die künstlerische Entwicklung auch der heimischen Gitarrik gerade in letzter Zeit einen ungeahnten

Ausschwung zu nehmen begann, daß überraschend junge Kräfte auf dem Wege zur virtuosen Behandlung der Gitarre begriffen sind und eine glänzende Zukunft ahnen lassen.

Reichen sich Literatur und Künstlertum aber einmal die Hände, so kann es nicht fehlschlagen, Wien wieder als den Mittelpunkt der gitarristischen Bestrebungen erstehen zu sehen.

Das fortgesetzte Hinzukommen immer neuer Freunde, wie die Anteilnahme der wissenschaftlichen und literarischen Kreise zeigen, daß die Zeitschrift dem richtigen Ziele zustrebt. Die Hand fest am Steuer, den Blick froh und unbeirrt aufwärts gerichtet, wollen wir allen Fähnrißten einer unstillen und nüchtern gewordenen Zeit trohend, das Schiff in den sicheren Hafen einer besseren Zukunft lenken, zum Heile eines wieder seinen Idealen dienenden kommenden Geschlechtes.

f. Koletschka.



Dem Andenken Richard Batkas / Von Dr. Josef Zuth.

Mit Dr. Richard Batka ist ein Geist erloschen, der im kühnen Fluge emporgestiegen war, der aber, noch ehe er die Sonnenhöhe erreichte, mit gelähmten Schwingen niedergehen mußte. Ein unglückseliges Leiden trübte und zerstörte mit grausamer Langsamkeit sein Geistesleben und brachte, nach jahrelangem Siechtum erst, jäh und unvermutet den hünenhaften Körper zur Strecke.

Batka stammte aus einer angesehenen Prager Familie, machte seine Mittel- und Hochschulstudien in Prag und brachte in das Prager Musikleben als weitausgreifender Schriftsteller und Kritiker jungen, frischen Zug, bis bedauerliche Mißverständnisse die Unnachgiebigkeit, ja den Trotz des sonst so gütigen, naiven Menschen herausforderten. Er verließ Prag und folgte einer Berufung nach Wien, wo er bis zu seinem Tode blieb.

Was Batka als Bahnbrecher für moderne Musik und Musiker, als feiner, oft schneidend scharfer Kritiker der „Bohemia“ dem musikalischen Prag war,

was er als Leiter des Musikteiles im „Kunstwart“ in der „Prager Urania“ und später im „Dürerbund“ geschaffen hat, ist anderenorts ausführlich gewürdigt worden; auch was er dem Wiener Geistes- und Musikleben geworden ist. Was aber war und ist er uns Gitarristen? Diese Frage, die uns berührt, wollen wir uns beantworten.

Im Jahre 1908 kam Batka nach Wien.

Hier war die Kunst des Gitarrenspiels durch Josef Krempel, Seiger und Gitarrist am Burgtheater vertreten. Krempel hatte in seinen Bestrebungen für die Verbreitung des Gitarrenspiels wenig Erfolg, obgleich er ein ausgezeichnete Spieler war; er war zu sehr Nur-Musiker, um den Weg zu finden, der allein geeignet ist, die Liebe zur Gitarre in die weitesten Kreise zu tragen. Diesen richtigen Pfad zu wandeln, war dem umfassenden Geiste Batkas vorbehalten. Die Ziele, die Batka dabei vorschwebten, waren seinem ganzen Wesen nach durchaus edel. Ihn beseeelte die

Sehnsucht, den reichen Schatz einfacher, guter und volkstümlicher Musik recht vielen Menschen zu erschließen, und er erkannte mit genialem Weitblick die Gitarre als Wegführerin zu diesem Ziele. Dadurch gewann er die denkbar beste Grundlage für die gitarristische Betätigung und wurde so der Schöpfer der neuen gitarristischen Bewegung in Wien.

Noch vor Kremples Ableben kam Watka als Dozent für Musikgeschichte an das staatliche Konservatorium; dort rief er Gitarrenkurse ins Leben, an denen als Schüler, später als Assistent teilzunehmen der Schreiber dieser Zeilen das Glück hatte. Wer dorthin in der Absicht ging, regelmäßigen Gitarrenunterricht zu erhalten, oder wer da glaubte, nach dem

Abspielen eines brav eingedrillten Bravourstückes besonders belobt zu werden, erlebte eine arge Enttäuschung. Watkas Vortragsstunden waren poetisch-musikalische Unterhaltungen voll Geist und Gemüt, wie sie nur er, der königliche geistige Festgeber, bieten konnte. Und so folgten diejenigen, die da fühlten, daß Watka ein schöpferischer Geist war und kein Gitarrenlehrer, begeistert seinen Worten, und jenen hat Watka die künstlerische Richtung fürs ganze Leben gegeben. Das allein wollte Watka und dafür sei ihm Dank!

Den Weg, den er uns gewiesen hat, wollen wir beharrlich gehen; zu seiner Ehre und zur Verwirklichung seines schönen Gedankens.



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

Von Dr. Adolf Kocjirz.

(Schluß)

Mit dem 17. Jahrhundert trat die französische Gitaristik in eine neue Stilperiode ein. Neben der lautenmäßigen Spielweise der Gitarre kam wie in Spanien und Italien auch in Frankreich die akkordische Spielweise, das *rasgado*, *colpo* oder *golpe* zur Geltung und in seiner eigenartigen Mischung mit dem melodischen Spiel zur weiteren Aus- und Durchbildung. Der französische Theoretiker Mersenne veranschaulicht uns im zweiten Teile seiner „Harmonie universelle“ von 1637 (*livre second*) die damalige Gitarre in Bild und Notation. Der Typus der Gitarre ist altspanisch mit leicht glockenförmigem Körper. Der Hals hingegen weist gegenüber der bei den Spaniern sonst normal

üblichen Anzahl von zehn Bündeln nur acht Bündel auf, wobei aber noch ein Teil des Halses unmittelbar über dem Körper (etwa ein Viertel der gebündelten Halslänge) bundfrei verbleibt. Die Abmessung des Halses würde darnach ziemlich der unserer heutigen Gitarre entsprechen. Besaitet ist die Gitarre Mersennes mit fünf Chören, und zwar auch die oberste Sangesaiten inbegriffen, eine bemerkenswerte, wenn auch nicht vereinzelt Ausnahme von der Regel der einfachen Bespannung dieser Saite. Die Stimmung steht nach der beigefügten Angabe in Mensuralnotenschrift. Auch hier in der tieferen Stimmung der französischen Laute im *vieil ton*: G c f a d. Von den fünf

Chören sind, wie die letzte der drei Einstimmungstabellen ersehen läßt, nur die zwei Bässe mit der höheren Oktave ausgestattet, die übrigen drei Melodiechöre sind verdoppelte Einklangsaiten.

Ein bedeutsamer Aufschwung der französischen Gitaristik vollzog sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Der Anstoß hierzu ging von einem wälschen Virtuosen aus, namens Francesco Corbetta, von den Franzosen und Engländern Francisque Corbet oder Corbette (Corbett) geheiß. Corbetta hatte 1639 in Bologna und 1643 in Mailand zwei Gitarrenbücher veröffentlicht⁸⁾ und begab sich Ende der vierziger Jahre auf Reisen, um sich an den bedeutendsten Höfen hören zu lassen und sein Glück zu versuchen. Im November 1648 finden wir Corbetta in Wien, wo er vor den königlichen Majestäten (Ferdinand IV. und Gemahlin) spielte und dafür eine Ehrengabe von 60 Gulden erntete. Die Hofzahlamtsraitung für das Jahr 1648/49 bucht in der Rubrik „Verehrungen“ unterm 13. November 1648: „Johann Franciscus Corbetta, musico, umb willen er vor beeden Rhönigl. persohnen auf der Kithara gespielt zur Verehrung dargeracht 60 fl.“ Er war nicht der letzte italienische Gitarrenschläger, der am Wiener Kaiserhofe spielte, ohne hier festen Boden zu fassen. Corbett's Glückstern erstrahlte an den Höfen von England und Frankreich, wo die „guitare à Francisque Corbette“ ihre Triumphe feierte und die musikalische Hofmode in der feinen Gesellschaft Nacheiferung fand. Corbetta quittierte seinen hohen Gönnern den Dank

durch Widmungen von Gitarrenbüchern, die von Bonneuil in Paris gestochen wurden. „La Guitarre Royale, dediée au Roy de la Grande Bretagne, composée par Francisque Corbett“, 1671 in Paris erschienen, enthält auf 102 Quartseiten Gitarrenpartien (Suiten), die auf den König von England und Mitglieder des englischen Königshauses geschrieben sind. Den Anfang macht nach einer Prelude die Königsuite: Allemande du Roy et sa Suite. Es folgen: Allemande chérie de son Altesse de Duc de York. Prelude. Allemande sur la mort du Duc de Chocester. Le Tombeau sur la mort de Madame. Allemande, Sarabande, Gavotte, usw. Den Herrscher Frankreichs verherrlicht „La Guitarre Royale, dediée au Roy, composée par Francisque Corbet“. Die Ausgabe von 1674 enthält 59 Seiten Partien und 14 Seiten Partien mit Contrepartien.⁹⁾ Das Werk beginnt mit Siegesmusik auf die Eroberung von Maastricht (1673): Trompette, Tambour de France et de Suisse fait sur la prise de Mastroick. Fanfare. Autre Fanfare. Sarabande le depart du Roy. La Dauphine, Sarabande, Gigue chérie du Roy, usw. Die „guitare à Francisque Corbette“ war, wie wir heute überblicken können, kein neuartiger Stil, wohl aber eine individuelle virtuose Behandlung des golpe- und melodischen Spiels auf der Gitarre.

Als hervorragende Erscheinung der heimischen französischen Gitaristik aus der Corbetschule ging Robert de Visée hervor, von dem in Paris in den Jahren 1682—1689 drei Gitarrenbücher erschienen.¹⁰⁾ Als treffliche Spieler der „guitare

⁸⁾ Scherzi armonici trovati e facilitati in alcune curiosissime suonate sopra la chitarra spagnuola und Varii Capricci per la ghittara spagnuola. (Wolf, a. a. O., S. 216.)

⁹⁾ Wolf (a. a. O., S. 217) verzeichnet noch eine Ausgabe von 1673. Die beiden oben genannten Bücher befinden sich auf der Vobkowitz'schen Bibl. in Raudnitz (bei Prag). Von den dortigen Gitarren-Handschriften enthalten Kompositionen von Corbetta Handschr. X Fb. 209: „Allemande amoureuse de Mons. Corbett faite à Naples“, ferner Handschr. X Fb. 211 (Corbet): „Gigue Cheval de Poste d'Angleterre“ und eine Fanfare. Siehe Dr. Paul Retti „Musicalia der fürstl. Vobkowitz'schen Bibl. in Raudnitz“, Mitteilg. d. Bundes d. Deutschen in Böhmen, 1920.

¹⁰⁾ Das erste, ganz nach dem Modell Corbets betitelt Buch: „Livre de Guittarre, dedié au Roy, composé par Robert de Visée, gravé par Hierosme Bonneuil“, Paris, 1682, ist in Raudnitz vorhanden.

à Francisque Corbette“ werden im Briefe eines Monsieur Le Gallois an Mlle. Regnault de Solier aus Paris vom Jahre 1680 ein Monsieur de Valroy und Madame de Visé genannt.¹¹⁾ Auch unter de Visée erfreute sich die Gitarre der unverminderten Gunst des Hofes. Graf Hamilton erzählt in den Memoiren seines Schwagers Gramont¹²⁾ von einer Sarabande, die zu jener Zeit Sensation machte; die gesamte Gitaristik des Hofes habe sich darauf geworfen und Gott weiß, welch' allgemeines Gerassel¹³⁾ es da gab.

¹¹⁾ Beckerlin, a. a. O., S. 174.

¹²⁾ Memoires de la vie du comte de Gramont, 1713. Vgl. Agostino Pifani „Manuale teorico-pratico per lo studio della chitarra“, Hoepli, Milano, 1900, pag. 12.

¹³⁾ Französisch raclerie, wörtliche Übersetzung von rasgado (rasgar = raseln), die spanische Bezeichnung für das Akkord- (Griff-)spiel, im Gegensatz zum punteado, dem Einzelanschlag (melodisches oder Stimmspiel).



über Goethes „Erk König“ / Von Prof. Franz Valentin.

Der „Erk König“ ist die berühmteste Ballade nicht nur Goethes, sondern der deutschen, ja der ganzen Weltliteratur. Dieser Satz entspricht der allgemeinen Überzeugung; indessen dürfte doch mancher, der ihn ausspricht, mit dem Worte Ballade nicht den Begriff verbinden, der hier allein zutrifft. Die Ballade wird gewöhnlich eine episch-lyrische Dichtungsgattung genannt; in der Tat ist sie wie ihre Schwester, die Romanze, in der Regel nichts anderes als eine Erzählung in Versen.¹⁾ Also inhaltlich epischer Natur (da sie eine äußere Begebenheit als vergangen darstellt, d. h. eben erzählt), ist sie der Form nach lyrisch; denn sie erzählt in einer rhythmisch gebundenen, taktmäßig

gegliederten Sprache, in Versen und Strophen; Takt und Rhythmus aber sind Mittel, die ursprünglich nur die Musik zur Darstellung innerer Begebenheiten, gegenwärtiger Gefühle verwendet. Die Ballade hat also eine gefühlsmäßige, liedartige Form.

Allein für den „Erk König“ würde diese Erklärung nicht zureichen. Denn episch ist hier nur die erste und letzte Strophe (Einleitung und Schluß), das übrige (der Hauptteil) verläuft dramatisch: die Strophen 2 bis 7 enthalten kein einziges erzählendes Wort des Dichters, sondern ausschließlich Reden und Gegenreden der eingeführten Personen und wir merken sofort, daß ihre

¹⁾ Der Unterschied beider Gattungen liegt nur darin, daß die Romanze in breiter Ausführlichkeit erzählt und kein Zwischenglied überspringt, während die Ballade sprunghafte Darstellung liebt und die Verbindung der einzelnen Glieder dem Leser oder Zuhörer überläßt: in dem Halbdunkel, das hier herrscht, treten nur die Hauptpunkte der erzählten Begebenheit in ein helleres Licht.

Worte von Handlungen begleitet oder durch solche verursacht sind. Ja, der dramatische Ton überwiegt in dem Gedichte so, daß auch die erste Strophe schon in Frage und Antwort zerfällt: der Dichter, der die Ereignisse mit seinem lebhaften Blicke überschaut, nimmt von vornherein an, daß auch wir, seine Zuhörer, zugleich Zuschauer sind und all das, was er sieht, auch wahrnehmen, nur daß er eben von Anfang an weiß, was da vorgeht, während wir zwar einen Mann dahinreiten sehen, aber nicht wissen, wer es ist. Darum fragen wir. Und der Dichter macht uns in drei Versen nur mit dem Allernotwendigsten bekannt: es ist ein Vater, der mit seinem Kinde durch die stürmische Nacht reitet, das Kind ist Gegenstand seiner zärtlichen Sorge. Jetzt wissen wir genug, um das Folgende zu verstehen, ja es wäre gar keine Zeit zu weiteren Erklärungen, da sich die Ereignisse förmlich überstürzen, und wir hätten nicht einmal Lust, dem Dichter noch länger zuzuhören, da ja die Wirklichkeit viel spannender und von selbst verständlich ist. Unsere Spannung wächst mit jeder Minute und erst, als unser schauerndes Mitgefühl bei dem Aufschrei des armen Kindes seinen Höhepunkt erreicht hat und wir uns erschüttert abwenden, da nimmt der wissende Dichter wieder das Wort und sänftigt unser wildes Weh zu ruhiger Trauer; denn das Ende, das er uns berichtet, ergibt sich ja mit unabänderlicher Notwendigkeit aus dem Vorangegangenen: als der Vater zuhause ankommt, hat das Kind ausgelitten.

So tritt der Dichter hinter der Handlung ganz zurück und spricht nur, weil und soweit der unwissende und schmerzzerrißene Zuhörer seines Wortes bedarf. Indem der Dichter persönlich mit dem Zuhörer spricht, der ja im ersten Verse auch Sprechend

auftritt, ist der Gipfelpunkt dramatischer Belebung erreicht: er erzählt uns nur das unumgänglich Notwendige, dann aber eröffnet er uns wie mit einem Schlage das Zauberreich der Phantasie, wir sehen die Gestalten vor uns, wir hören ihre eigenen, nicht mehr des Dichters Worte; dadurch, daß so der Dichter seine Figuren förmlich vor uns Theater spielen läßt, indem er uns statt erzählender Worte bewegte Bilder gibt, die viel unmittelbarer wirken, befolgt er eines der Grundgesetze echter Poesie, das er selbst vor der Abtheilung „Kunst“ in seinen Gedichten so ausgesprochen hat:

Bilde Künstler! rede nicht!

Nur ein Hauch sei dein Gedicht!

Wenn es auch eigentlich eine Erzählung ist, die uns vorgeführt wird, wir merken es kaum, so großartig ist die Plastik der Veranschaulichung. Man sagt wohl auch sonst von einem Kunstwerk, es sei wie hingehaucht: die Zartheit, aber auch die Selbstverständlichkeit, die völlige Überwindung des Stoffes durch die Form wird dadurch ausgedrückt. Diese Form können wir im Gegensatz zur rein äußerlichen sprachlichen und metrischen Form die innere Form nennen, sie ist beim „Erk König“ dramatisch, denn Dialog (Wechselrede) und Handlung sind ursprünglich nur dem Drama eigen, hier dienen sie zur Belebung der Erzählung: die Epik ist hier dramatisch eingekleidet. Der „Erk König“ ist mithin ein episch-dramatisch-lyrisches Gedicht, denn er vereinigt die Grundzüge aller drei Dichtungsgattungen in sich: episch ist der Inhalt, dramatisch die innere, lyrisch die äußere Form.

Erst nach dieser Feststellung der Wesensart unserer Dichtung ist ein Eingehen auf die Einzelheiten möglich. Daß das Kind ein Opfer seiner Einbildungen, seiner fieberhaften Erregung geworden ist,

wird uns nicht gesagt, aber es ergibt sich einerseits aus dem Gegensatz, der sich zwischen den Worten des Kindes und denen des Vaters aufzutut, andererseits aus der Sorge, der steigenden Angst, dem schließlichen Grausen des Vaters. Nebelstreifen, das Säuseln des Windes in den dürren Blättern, die grau schimmernden Weiden: das sind die sinnlichen Eindrücke, die der erregbaren Einbildungskraft des ängstlichen Knaben Nahrung geben. Er muß allerlei Erzählungen über Elfen und Geister gehört haben, die in Wald und Heide haufen und die Kinder an sich zu locken suchen, um ihnen die Seele zu rauben, da sie selbst seelenlos sind (vgl. den „Fischer“ von Goethe, die „Corelei“ von Heine, die „Undine“ von Fouqué usw.); der Knabe weiß auch vom Erk König²⁾, der eine Krone trägt und einen langen schleppenden Mantel hat, auch von den Reigentänzen der Elfen und von den Schätzen des Elfenkönigs. Jetzt, mitten in der schaurigen Sturmesnacht in dem düsteren Tale³⁾ fürchtet er, daß ihn die Geister zu sich holen werden, um einen Elfen aus ihm zu machen; daß er ihren Lockungen widerstehen will, ist begreiflich, umsomehr aber muß er ihren Zorn fürchten; denn wer ihnen nicht folgt, dem zürnen sie und hauchen oder rühren ihn an, so daß er erkrankt, ja plötzlich stirbt. Und eben durchschauert ihn noch die Furcht, da sieht er auch schon den Erk König mit eigenen Augen!

Der Vater merkt die Erregung zuerst daran, daß sich das Kind ängstlich

im Mantel verstecken will. Er sucht es zu beschwichtigen, indem er immer auf die natürlichen Ursachen der Wahn- und Schreckgebilde hinweist.

Nun hört der Knabe den Erk König gar sprechen und locken. Es klingt so schön: sie wollen zusammen spielen, Blumen pflücken und goldene Gewänder beschauen. Dann werden die Aufforderungen dringender und noch verlockender: die Elfenmädchen sollen ihn wiegen und mit süßen Liedern und Tänzchen in Schummer singen; und dabei erblickt er in der düsteren Ferne die Reigentänze der Töchter des Erk Königs. Da der Knabe den verführerischen Lockungen beharrlich widerstrebt, wird das Flüstern des Erk Königs immer lauter und dringlicher, seine Miene ernster, begehlicher, drohender; endlich kommt er ganz nahe an ihn heran, streckt seine Hand aus, berührt das Herz des Kindes und verletzt es schwer. Hier wird die schaurige Handlung unterbrochen.

Was der Vater entgegenhält, um den Knaben zu beruhigen, kann auf diesen keinen Eindruck machen: der Erk König soll ein Nebelstreif sein, seine Worte ein Rascheln des Windes in den dürren Blättern, die tanzenden Elfen flimmernde alte Weidenstämme! Aber das Kind sieht doch den Erk König und seine Töchter ganz deutlich und hört doch ganz genau, was er sagt! So wird also die Angst des Kindes durch die nüchternen Erklärungsversuche des Vaters nur noch gesteigert; denn das Kind sieht sich ganz allein mit den Geistern, sie kommen nur zu ihm!

²⁾ Der Name Erk König hat mit Erlen nichts zu tun, sondern ist auf ein sprachliches Mißverständnis zurückzuführen: Herder hatte in seinen „Stimmen der Völker in Liedern“ ein dänisches Volkslied unter dem Titel „Erk Königs Tochter“ überetzt und dabei das dänische Wort „elverkonger“ oder „ellerkonger“ (d. i. Elfenkönig oder Elfenkönig) irrtümlich mit Erk König wiedergegeben; die Verwandtschaft des dänischen Wortes Eller mit unserer Erle, auch Eller genannt, hatte ihn dazu verleitet. Im folgte Goethe in seinem „Erk König“, also richtiger „Elfenkönig“. Für ihn hatte der Name Erk König, wenn auch sprachlich und mythologisch unbegründet, doch eine poetische Grundlage. Die Ballade wurde zuerst bei der Aufführung des Singspiels „Die Fischerin“ bei Eisleben an der Elm 1782 gesungen. Die Fischerin dort, die sie sang, sah dabei unter hohen Erlen, die mit ihrem düsteren Laube an Wiesen und Gewässern als Aufenthaltsort der Elfen besonders geeignet erscheinen.

³⁾ Der Dichter hat Ort und Zeit der Handlung ganz flüchtig angedeutet („Nacht und Wind“, „Erk Königs Tochter am düsteren Ort“). Es ist also ein Abend im Spätherbst. Der Ort der Handlung kann mit Rücksicht auf das in Anm. 2 Gesagte als ein schmales Gebirgstal aufgefaßt werden; ein Bach, dessen Ufer mit Weidenbäumen und düsteren Erlen gesäumt sind und zu dessen beiden Seiten Wiesenhänge ansteigen, durchrieselt es. Leichte Nebel bewegen sich, in den kahlen Ästen rauscht der Wind, aus den flüchtigen Wolken tritt zuweilen der Mond hervor und bescheint mit seinem Geisterblick die grauen Weiden, die dunklen Erlen und die wallenden Nebel.

Das ganze Gedicht ist von einer düsteren Stimmung beherrscht. Die rasche Bewegung des Reitens, die Angst des Kindes, die bis zu dem Aufschrei der Todesangst aufsteigt, mit dem es sich an den Vater anklammert, das immer begierigere Herandrängen des Erbkönigs und seine bis zur Drohung gesteigerten Lockungen als Ursache der Angst des Kindes, die anfänglich ruhige Sorge des

Vaters, die infolge der Erregung des Kindes bis zum grauenvollen Entsetzen wächst, all das ist höchst zutreffend durch die einfache, knappe Sprache, durch die unverbundenen Hauptsätze, die männlichen Reime und das springende, vorwärts strebende Versmaß ausgedrückt.

Das Gedicht ist so übersichtlich und folgerichtig aufgebaut, daß sich mit Leichtigkeit ein Grundriß davon entwerfen läßt:

I. Voraussetzung der Begebenheit: (Exposition.)	Der Ritt durch die Nacht. Str. 1.						
II. Verlauf der Begebenheit: (Steigende Handlung.)	<table border="0"> <tr> <td>1. Umformung des Nebelstreifs: Erscheinung des Erbkönigs. Str. 2.</td> <td rowspan="4">} Vater und Kind. Erbkönig, Kind, Vater. Erbkönig, Kind, Vater. Erbkönig und Kind.</td> </tr> <tr> <td>2. Umformung des Rauschens der Blätter: Worte des Erbkönigs. Str. 3 u. 4.</td> </tr> <tr> <td>3. Umformung des Schimmerns der alten Weiden: Reigentanz der Elfen. Str. 5 u. 6.</td> </tr> <tr> <td>4. Übergang des Angstgefühls in heftigen körperlichen Schmerz: Gewalttat des Erbkönigs. Str. 7.</td> </tr> </table>	1. Umformung des Nebelstreifs: Erscheinung des Erbkönigs. Str. 2.	} Vater und Kind. Erbkönig, Kind, Vater. Erbkönig, Kind, Vater. Erbkönig und Kind.	2. Umformung des Rauschens der Blätter: Worte des Erbkönigs. Str. 3 u. 4.	3. Umformung des Schimmerns der alten Weiden: Reigentanz der Elfen. Str. 5 u. 6.	4. Übergang des Angstgefühls in heftigen körperlichen Schmerz: Gewalttat des Erbkönigs. Str. 7.	
1. Umformung des Nebelstreifs: Erscheinung des Erbkönigs. Str. 2.	} Vater und Kind. Erbkönig, Kind, Vater. Erbkönig, Kind, Vater. Erbkönig und Kind.						
2. Umformung des Rauschens der Blätter: Worte des Erbkönigs. Str. 3 u. 4.							
3. Umformung des Schimmerns der alten Weiden: Reigentanz der Elfen. Str. 5 u. 6.							
4. Übergang des Angstgefühls in heftigen körperlichen Schmerz: Gewalttat des Erbkönigs. Str. 7.							
(Völlig gleicher Bau der Strophen 3 u. 4 sowie 5 u. 6.)							
(Höhepunkt.)							
III. Ende der Begebenheit: (Fallende Handlung u. Katastrophe.)	Der Tod des Kindes. Str. 8.						

Anmerkung der Schriftleitung: Göthes „Erbkönig“ ist von Diabelli vertont und dreimal von dem Komponisten überarbeitet worden. Die vierte, endgiltige Fassung hat Anton Diabelli in der „Sammlung der beliebtesten Gesänge mit Begleitung der Gitarre eingerichtet und herausgegeben“. Nach unserer Ansicht muß die Bearbeitung des „Erbkönigs“ zur Gitarre als verfehlt bezeichnet werden.



Etwas vom Tempo in der Musik / Von Karl Liebleitner.

Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen . . .“ Fast scheint es, Goethe habe vorahnend dieses schöne Wort für unsere modernen Musiker geprägt, für die Schaffenden und für die Ausübenden, für die Musiker aller Kategorien und nicht zuletzt auch für die Gitarristen. Es hat eine Zeit gegeben, da sind unsere Künstler in „Wehmut und in Lust“, in fast knochenlose Kühnheit zerfloßen; die ist längst dahin. Und wenn

man sie mit unserer gefühlsarmen, um nicht zu sagen, mit den meist gefühlsrohen Zeitströmungen vergleicht, könnte man fast seufzen: schad' drum! Dann kamen Jahre, da die Virtuosität in der Behandlung der menschlichen Stimme und der Instrumente zu blühen begann — doch es waren meist taube Blüten und je mehr Musiker ihr nachjagten, um so seltener wurden die Künstler. Jetzt sind wir glücklich auf einem Höhepunkte angelangt, wo einseitige,

daher geistlose Virtuosität kaum mehr überboten werden kann, und der Schrei des Unwillens vom kleinen Häuflein derer, denen Musik Herzenssache ist, verhallt unverstanden oder überhaupt ungehört. Wie viele dienen heute noch der göttlichen Musik und nicht dem Publikum? Leider nur sehr wenige. Die andern aber grollen: man muß doch leben! — Ja, das sollen sie und so sollen sie auch fernerhin Zeitungsausschnitte in ihr Album kleben und täglich lesen und lesen lassen, wie berühmt sie schon sind und wie oft sie in ihrem Leben schon „hervorgerufen“ wurden, aber mit dem Ehrennamen Künstler sollten sie sparsam sein, wenn sie im besten Zuge sind, die Musik zu einem Handwerk zu erniedrigen. Die mögen nie die edle Novelle Mörikes „Mozarts Reise nach Prag“ lesen oder Franz Schuberts Lied beten:

„Du holde Kunst, in wie viel grauen Stunden,
da mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,
hast du mein Herz zu warmer Lieb entzunden,
hast mich in eine bess're Welt entrückt!
Oft hat ein Seufzer, deiner Harf entfloßen,
ein süßer, heiliger Akkord von dir
den Himmel bess'rer Zeiten mir erschloßen —
du holde Kunst, ich danke dir dafür.“

Heute blüht der Effekt. Was ich schreibe, singe, spiele, soll Effekt machen, sonst pfeift das große Publikum drauf, und dann bleibt mir nichts anderes übrig, als dasselbe zu tun. „Wann i mei rot's Janggerl nit anziagn darf“, hat der klani Schanerl gesagt, „gstreut mi die ganze Reich' von da Großmuata nit!“ Und dieses Haschen nach Effekt ist auch meist ausschlaggebend bei der Wahl der Tempi, die unsere Modernen fast ausnahmslos überhassten. Das soll nach ihrer eigenen Aussage ein Zeichen ihres Temperaments, ihres Lebensmutes, ihrer inneren Kraft sein und ist doch nur der Ausfluß von

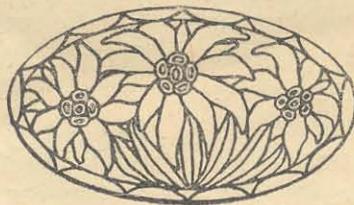
Oberflächlichkeit, Flüchtigkeit, Gedanken- und Gefühlsfaulheit und Nervosität; nicht zu vergessen die Sucht, den Zuhörern Sand in die Augen zu streuen; und das wird fast ausnahmslos erreicht. Denn kein Gebot Gottes wird so oft übertreten als das eilfte: „Laß dich nicht verblüffen!“ Nichts soll der Musiker so gut überlegen als das Tempo eines Musikstücks; da sind viele Faktoren mitbestimmend und nie wird ein Musikverständiger sagen: Dieses Stück muß unter allen Umständen so und so schnell gespielt werden, weil sich das so eingebürgert hat. Das Tempo richtet sich im allgemeinen nach den Ausführenden und dies weniger bei Solokräften als vielmehr bei großen Musikkörpern; da ist es ein Recht und die Pflicht des Dirigenten, es nach eigenem Ermessen zu bestimmen. Er darf selbstverständlich aus einem Allegro kein Adagio machen, allein er wird das Tempo feinfühlig seinem Chor oder seiner Kapelle anpassen, wenn er überhaupt den Mut einer eigenen Meinung besitzt, die freilich in unserm Musikleben ein Luxus ist, den sich nur die wenigsten gestatten. Ich wurde einmal, nachdem ich einen Chor dirigiert hatte, von zwei Chorleitern, die sich kurz vorher bucklicht gelacht hatten, mit geheuchelter Freundlichkeit aufmerksam gemacht: ein Wiener erstklassiger Gesangverein singe den Chor so schnell — und sie zeigten mir mit vereinten Kräften das gewünschte Tempo — worauf ich gelassen erwiderte: wenn ich den bezeichneten Verein vor mir gehabt hätte, würde ich wahrscheinlich das gleiche Tempo gewählt haben; wenn sie also noch einmal das Lied so schnell hören wollten, müßten sie halt wieder den Wiener Chor auffuchen, und wenn sie es noch beschleunigter wünschten, bliebe nichts übrig, als den kleinsten Landverein zu bewegen, den gleichen Chor zu singen,

der würde wahrscheinlich in seiner Hast daran ersticken.

Freilich muß auch der Komponist gehört werden; wenn man ihn nur immer gleich bei der Hand hätte! So aber muß man sich auf seine Tempobezeichnungen verlassen und die müssen richtig gedeutet werden. Ist denn ein Allegro presto bei Mozart und Brahms gleich schnell, oder ein Largo bei Bach und Bruckner gleich langsam? Oder brauche ich die gleiche Zeit, um einen musikalischen Gedanken Händels, Beethovens oder Richard Wagners plastisch zu gestalten? Ich habe vor längerer Zeit das Tuba mirum in Mozarts Requiem in solch rasendem Tempo spielen und singen gehört, daß ich mich bis heute davon nicht erholt habe, und der Dirigent hat nichts anderes verbrochen, als daß er die Tempobezeichnung Mozarts modern gedeutet hat. Aber auch bei den einfachsten Liedern kann man Haarsträubendes erleben. So hörte ich vor nicht allzu langer Zeit von einem ersten Wiener Männerchor ein etwas über hundert Jahre altes Soldatenlied statt im Viertels- im Alla breve-Takt so rasch singen, daß die Soldaten dazu hätten haxeln müssen wie ein Chor von Balletmädeln, wenn sie neckisch bis zur Rampe laufen, um sich zum Schlusse zierlich zu verbeugen. Wie angenehm hat dagegen der geist- und gemütvollste Gitarrist Albert überrascht, der in einem seiner letzten Wiener Konzerte eine Etude, die bis jetzt immer nur in den Dienst der „Geläufigkeit“ gestellt wurde, als stimmungsvolles Ge-

sangsmotiv vortrug. Freilich hätten das andere auch gekonnt, aber „es hat's ihnen halt niemand geschafft.“

Herrgott, weniger spielen und mehr denken und fühlen und auch hören — mit gesunden Ohren hören — sollen unsere Musiker! Doch das verlernen wir immer mehr. Die meisten laufen wie die Zirkuspferde gedankenlos im Kreise herum und zeigen nur das eine Bestreben: ihren Nachbar zu überflügeln — im Können, im Beifall der Menge, im Verdienen. Das war nicht immer so. Vor mehr als 40 Jahren führte mich ein alter Landeschulmeister, ein simpler Mann, in der Charwoche zu seiner Orgel und spielte mir eine Osterfuge von Albrechtsberger über das Thema „der Heiland ist erstanden“ vor. Wir waren ganz allein im Kirchlein, dunkel war es schon geworden, immer mächtiger und feierlicher quollen die Töne, immer breiter und langsamer wurde sein Spiel. Ein Absolvent der Orgelschule eines Konservatoriums hätte sicherlich geringschätzig gesagt, diese Fuge müsse schneller und gleichmäßiger im Takte gespielt werden, weil dadurch die Passagen gewinnen und besser zur Geltung kommen — uns jedoch standen Tränen in den Augen. Leider können wir die heilige Cäcilia nicht um ihre Meinung fragen, die an jenem gottgesegneten Charfreitag in stiller Majestät durch das schmucklose Dorf Kirchlein schritt. Ich bin dieser hehren Frau nur einmal noch in meinem Leben begegnet, in der Stefanskirche, und zwar nicht in einem Kirchen- „Konzerte“.



Strömungen und Ziele des Gesanges zur Gitarre / Von Mina Forstner.

Jeder Monat im Jahre — mit Ausnahme des tiefverschneiten Frostmonds — hat seine Blumen; von der Schneerose über die duftschwere Sommerzentirolie zur Spätaster geht der bunte Reigen in zahllosen Erscheinungsformen, so wie eben die Entwicklungsbedingungen für die einzelnen Arten sich darbieten.

Die Gitarre und ihre Neuliteratur sind Blüten unserer Zeit.

Einstmals, zu Beginn des 19. Jahrhunderts, konzertfähig als Soloinstrument, das seine meisterhaften Erbauer, seine glänzenden Virtuosen hatte, wurde es von dem immer klangvoller ausgebauten Klaviere verdrängt und fristete in Schänken, Bauernstuben und Almhütten ein unansehnliches Dasein. Höchstens, daß es der Studiosus noch zu seinen Minnegängen und =sängen benutzte.

Der Krieg mit seinen Schützengräben, die Wandervögel, die aufschnellenden Preise des Klaviers, die nur dem Begüterten die Anschaffung ermöglichen, haben zur Gitarrenaufesserung mitgeholfen. Und gleichzeitig tauchte auch der eine oder andere Lieddichter auf, der es begriff, daß das Lied zur Gitarre eine eigene Literaturgattung sei, daß es nicht genüge, Sangbares dafür zurechtzustutzen, sondern daß das Instrument eine Ausdruckswelt besitze, in die es sich lohne, tiefer hineinzuhorchen, um seine glänzende Befähigung zur Gesangbegleitung voll zu erfassen und auszunutzen. Die Gitarre soll nicht in Wettbewerb mit dem Klavier treten, dessen bewegte Stimmenführung und schmückenden Zierat sie nie übernehmen kann, ebenso wie das Klavier nie die gemütvolle, weiche Klangschönheit der Gitarre bei knappem, harmonischem Ausdruck aufbringen kann. Der Sänger, der seine

Kunst mit dem Klavier teilt, ist auf den Pianisten angewiesen; und dieser geht in den seltensten Fällen ganz auf die Auffassung des Sängers ein, jedenfalls aber unterwirft er sich gar nie dessen augenblicklichen Stimmungen. Der Sänger zur Gitarre kann als Künstler persönlicher auftreten, jeder gegenwärtigen Eingebung gerecht werden, er ist eins mit dem Instrument, verfügt über die einheitlichste Vortragsform von Gesang und Begleitung. Noch ist allerdings diese edle Anwendung des Gitarrengesanges im Konzertsaal nicht überwiegend. Häufig trifft man das heutige Bänkelsängertum, das schlüpfrige Brettlied und dazu, die ungenügende Beherrschung der Gitarre bemäntelnd, das nachlässige Zupfen.

Ein ganz besonderes Verdienst um die Veredlung des Gitarrengesanges hat sich unser „Minnesänger der Wachau“ Rudolf Süß mit seinen Kompositionen erworben. Seine Lieder zur Gitarre sind Volkslieder im Sinne der schlichten Prägung, der Natürlichkeit und Gesetzmäßigkeit ihres Wesens, des Melodienwohltautes — es sind Kunstlieder in bezug auf ihre Harmonisierung, die reich, tief und eigenartig, sorgfältig jeder verbrauchten Wendung aus dem Wege gehen und Modulationen bringen, wie nur vollendete, feinnervige Tonkunst sie geben kann. Heimatlieder sind es, denn die österreichische Seele spricht daraus. Gewiß sind die Lieder auch eine glückliche Errungenschaft für den Konzertsaal und werden in ihrer vorbildlichen Art ihren Platz hier behaupten, ja immer mehr in den Vordergrund treten. Denn ihre vornehme, feine Art behütet sie vor dem Schicksal der leichten Tagesware: Abgedroschen zu werden. Im Gegenteil. Je mehr man sich

in sie vertieft, desto schöner werden sie und ich möchte das Urteil einer stillen Musikerseele anführen, das zugleich auch bezeichnend ist für Rudolf Süß' höchstes Künstlerziel:

„Die Süß-Lieder“, sagt dieser Kunstverehrer, „sind am allerschönsten, wenn man sie ganz allein bei sich hat; sich ganz in sie versenkt. Dann können sie einen glücklich machen.“

Sie sind also Kammermusik in des Wortes lieblichster Bedeutung, Freunde, die Genuß und Aufschwung in die Stunde der Einsamkeit tragen.

Rudolf Süß findet sich in solcher Auffassung am besten verstanden. Er strebt die Veredlung des Gitarrengefanges zu klassischem Werte an. Wie gegen die Platttheit der Gitarrenbegleitung wendet er sich auch gegen die Glanzsucherei durch Virtuosen-schwierigkeiten. Seine Sänger sollen vor allem Musiker sein, echte gute Musiker. Und sie sollen die Gitarre richtig, klar und feinfühlig beherrschen. Die Kompositionsart aber, die er für den

Gitarrengefäng eingeschlagen wünscht, die soll — miteingerechnet natürlich die stimmungsvoll melodiose Erfindung — in der reichen Abwechslung der Akkorde bei der Begleitung, in Terzenharmonien und kühnen Modulationen bestehen, besonders aber in musikalisch richtigen Bässen, die einen schönen Kontrapunkt bilden.

Der Ausdruck mag befremdend klingen, aber er entspricht dem unmittelbaren Eindruck: Die Poesie der Süß-Lieder liegt wesentlich in ihren Bässen. Hier enthüllt sich seine Meisterchaft, das Geheimnis des überraschenden, verführerischen Wohllauts, den alle seine Lieder besitzen und der von der Melodie allein niemals ausströmen vermöchte. Kein Instrument aber könnte diese Harmonie mit solcher Gehaltsfülle ausdrücken, als eben die Gitarre und darum weist Rudolf Süß der Gitarrenliteratur neue Wege und Ziele.

Sie sind hochgesteckt, diese Ziele, aber sie führen in das Neuland einer Kunstgattung, das noch ungeahnte Herrlichkeiten erschließen kann.



Aus unserer Bücherstube.

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

Die Schriftleitung.

Neue Bücher: Adolf Koczirz, Die Gitarrenkompositionen in Miguel de Fuenllanas Orphenica Iyra, Sonderdruck aus dem Archiv für Musikwissenschaft, 1922, 2. Heft. — Hermann Sommer, Laute und Gitarre; Stuttgart, Engelhorn's Nachf. — Josef Zuth, Die Gitarrenkompositionen des Grafen Vogl; Wien, U. Söll. — Derselbe, Die Gitarre, Spezialstudien auf theoretischer Grundlage, 3. Heft; Wien, U. Söll.

Neue Noten: Hans Ebberke, Lieder zur Laute; Stuttgart, Reil & Co. — Ludwig Egler, Zehn neue Lieder zur Laute; Karlsruhe, Müller. — Julius Huber, Schwarz oder blond, Polka Capr. f. Gitarre allein. — Olly Koort, Rheingruß, f. Gesang und Laute; Bremen, Schweers & Haake. — Hermann Marx, Sieben Salgenlieder von Chr. Morgenstern, zur Laute; Leipzig, Hofmeister. — Simon Molitor, Rondo f. Gitarre allein; Wien, U. Söll. — Paul Neumann, Lumpenlieder zur Gitarre; Leipzig, Hofmeister. — Willy Overzier, Lieder zur Laute, 3. Folge; Köln, Serdes. — Hannes Ruch, Was ihr wollt, Zwanzig heitere Lieder zur Gitarre. — Erwin Schwarz-Reiflingen, 32 leichte, kurzweilige alte Lauten- und Gitarrenstückelein; Leipzig, Bruckart. — Marcus Schwerdhöfer, Trios f. drei Gitarren, Heft 3 und 4; Augsburg, Böhm & Sohn. — Derselbe, Sechs leichte Stücke f. Gitarresolo; Augsburg, Böhm & Sohn. — Ernst Ströer, Cirililei, acht Schnurren zur Laute; Leipzig, Hofmeister.

Besprechungen: Was diesmal vom Verlag Hofmeister an neuen Liedern zur Gitarre unserer Bücherstube zugestellt wurde, ist ein fröhliches Verneinen der verzweifeltsten Zeitverhältnisse, die wir durchleben müssen, eine Fülle leichtlebiger Schelmerei, die sich auch in den Umschlagzeichnungen in Schalk und Schabernack gefällt. Ein einziges Heft ernster Gesänge gemahnt durch seine wuchtige, schwarz umranderte Außenausstattung an die Gegenwart.

„Was ihr wollt“, nennt Hannes Ruch seine „Zwanzig heiteren Lieder zur Gitarre“; je zehn in einem Heft und jedes Heft trägt die künstlerische Wiedergabe des Gemäldes von Jean Antoine Watteau „Der Gitarrespieler“ als Titelbild. Hannes Ruch ist ein erklärter Liebling der Sänger, wohl auch der Sängerinnen zur Gitarre; denn seine Weisen und Sätze sind ursprünglich, eigenartig, und die Liedworte, die er für seine Tondichtungen wählt, sind prickelnd, erzwingen ein herzbesfreiendes Lachen, manchmal wohl auch ein verlegenes Lächeln; für alle Fälle ein Zeichen, daß der Zeitgeschmack getroffen ist. Diesmal sind Ruchs Begleitsätze bei aller Gediegenheit noch leichter spielbar; ein Zugeständnis, für das ihm viele dankbar sein werden.

Hermann Marx hat „Sieben Galgenlieder“ von Chr. Morgenstern vertont und zur Gitarre gesetzt: Schwarzes Titelblatt, gelbe Aufschrift, in gespenstischem Weiß eine grillenhafte, gruselige Gestalt, die aus Sumpf und Moor taucht. Aus dem Inhalt einige Versproben:

O schauerliche Lebenswirren,
wir hängen hier am roten Zwirn!
Die Unke unkt, die Spinne spinnt,
und schiefe Scheitel kämmt der Wind.
O Greule, wüßte Greule!
Du bist verflucht, so sagt die Eule . . .
(„Bundeslied der Galgenbrüder“.)

oder:

Kennst du das einsame Hemmed? Flatterata, flatterata.
Der's trug, ist daß verdämme! Flatterata, flatterata.
Es knattert und rattert im Winde. Windurudei, windurudei.
Es weint wie ein kleines Rinde. Windurudei, windurudei.
Das ist das einsame Hemmed . . .
(„Das Hemmed“.)

Flatter-ta-ta, Windu-ru-dei! Auch die Galgenlieder werden ihre Liebhaber finden, umso mehr, als die Liedstimmungen durch die gut erfundenen Weisen und die schildernden Begleitsätze trefflich untermalt werden.

Paul Neumann hat fünf Wortlaute aus P. Thomas „Grobheiten“ und „Peter Schlemihl“ zur Gitarre vertont; nominasse sufficiat. „Tiriliseli“, acht artige Schnurren, von Dr. Ernst Ströer, hübsch und leicht gesetzt, soll unsern schwächeren Spielern empfohlen sein.

Angenehm berührt die ernste, sinnige Auswahl der Liedworte der „Gesänge zur Gitarre“ von Karl Pfister. Die Worte eines Liedes schaffen die Gemütsstimmung des Confecters zum Werden seiner Schöpfung — sofern er nicht nur um des Gewinnes willen dichtet — und kennzeichnen sein Denken und Fühlen; und beides ist hier lobend zu werten. Gern sieht man in solchen Fällen kleine Mängel der Komposition nach.

* * *

Sprechstelle der Schriftleitung.

Zentralstelle und Arbeitsgemeinschaft haben als Verein zu bestehen aufgehört. Wir wollen eine große geistige Arbeitsgemeinschaft sein, ohne Vereinszwang, ohne Satzungen, ohne Mitgliedskarten. Jede Anregung aus Leserkreisen wird gerne gehört und verarbeitet werden. Die Begünstigungen, deren die Mitglieder der Arbeitsgemeinschaft teilhaft waren, werden alle Bezahler der Zeitschrift auch fernerhin genießen. Die Redaktionsstube befindet sich ab 1. September im 1. Bezirk, Tuchlauben 11. Spenden, die über Aufrufe in unserer Zeitschrift erfolgen, werden von nun ab durch die Schriftleitung entgegengenommen und ausgewiesen werden.

Für unseren Schützling J. Selbenegger sind uns neuerdings zugegangen: 1500 K von Ing. P. Tr., Mödling; 1000 K von Frau J. S., Wien; 500 K von Frau Dr. M. H. Der Restbetrag des „Hilfsfonds der Arbeitsgemeinschaft“ von 15.000 K wurde an Fr. Hilde Batka überwiesen. Wir bitten unsere Leser, der Schwester unseres verstorbenen Dr. Richard Batka möglichst Unterstützungen durch uns zukommen zu lassen; wir ehren unseren dahingegan-

genen Meister wohl am besten dadurch, daß wir ihm seine letzte und schwerste Sorge, die Sorge um die Zukunft seiner Schwester, welche ihn bis zum Ende liebevoll betreut hat und nun in kümmerlichen Verhältnissen zurückbleibt, auf unsere Schultern nehmen, soweit es eben in unserer Macht steht.

Unsere Egerländer Gitarristengemeinde des Gaus Karlsbad hat einen schönen Erfolg zu verzeichnen; das Gitarrenspiel ist an der Bürgerschule der Stadt Jischern als freier Unterrichtsgegenstand eingeführt. Dem jetzigen Bürgermeister, Herrn Anton Sacher, einem wackeren Rinder- und Heimatfreund gebührt das Verdienst: er hat sich über behördliche und sonstige Bedenken weggesetzt und hat Schulkindern die Freude am Gesang zur Gitarre in der Schule ermöglicht. In der Karlsbaderin Frau Albertine Hohler hat die junge, aufnahmefreudige Schar eine umsichtige, verständnisvolle Gitarrenlehrerin. Die Rinderchen und ihre Gitarren haben sogar bei der diesmaligen Schulschlussfeier brav mitgetan; den künstlerischen Glanz verlieh ihr der heimatische Gitarrenmeister Anton Metall aus Schönbach.

Musikalienhandlung Carl Haslinger, qd. Tobias

Wien, I. Tuchlauben 11.

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

Verlag der Zeitschrift für Gitarrik in Wien.

Mertz J. K.: Op. 1, Ungar. Vaterlandsblüten Mk. 10.— Op. 5, Spanen. Melodische Sätze Mk. 8.—
Op. 2, Nachtwiolen. Melodische Sätze 10.— Op. 6, Le Carnaval de Venise. Air varié Mk. 8.—
Op. 3, Zwei Polonaisen, eine Mazurka 15.— Mk. 8.—
Op. 4, Trois Nocturnes Mk. 15.— Op. 8, Opern-Revue. Ausgew. Melodien

33 Hefte, je Mk. 15.—

Op. 9, Sechs Ländler Mk. 10.— Op. 12, Ländler Mk. 10.—
Op. 11, Introduction und Rondo Op. 13, Barden-Klänge. Constücke

15 Hefte; Heft 1—14 je Mk. 10.—, Heft 15 Mk. 6.—

Op. 65, Trois Morceaux: Fantasie hongroise. Fantasie 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.

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. 63.—, geb. Mk. 87.—
2. Teil: Die Laute als Solo-Instrument Mk. 75.—, geb. Mk. 99.—

Kompositionen von Hans Schmid-Rayser:

- Zwölf Lieder zur Laute. Nach Gedichten von Villancron, Falke,
Bierbaum, Preskow Mk. 30.—
- Zweigesänge zu zwei Lauten. Nach eigenen Dichtungen und Volks-
liedern 3 Hefte, je Mk. 45.—
- Sinfonietta für vierst. Lautenchor. Part. Mk. 45.—, 4 Stimmen je Mk. 7.50

Preise unverbindlich. — Ausführliche Verzeichnisse kostenlos.

Wieder vorrätig:

Divertissement von Ed. Bayer

Preis Mk. 2.50, Teuerungszuschlag 500 %.

Sämtl Werke d. Komponisten zu beziehen durch
Ed. Bayer jr., Hamburg 13, Grindelberg 39.

**Sorget für die
Verbreitung Eurer
gitarristischen
Zeitschrift!**

Gitarristisch-lautenistisches Handbuch.

Die Vorarbeiten zum Fachlexikon der Lauten- und Gitarrenkunst sind in den letzten Jahren soweit vorgeschritten, daß an die Schlussredaktion gedacht werden kann. Die neuzeitliche Gitarristik ab 1860 bedarf indes noch der Ergänzung. Es ergeht nochmals an unsere Fach-Schriftsteller, Tonkünstler, an unsere Gitarren- und Lautenmacher das Ersuchen, kurze aber erschöpfende Angaben über Geburts-Datum, -Jahr, -Ort, über Studien- (Lehr-) jahre, über Lehrer und Werke (Arbeiten) zu richten an die

Schriftleitung der Zeitschrift für
Gitarristik, Wien, I. Tuchlauben 11.

Musik für Laute und Gesang.

- G. d'Albert, Sebastianos Tanzlied** aus der Oper Tiefland Mk. 1.20
L. Bulmans, Zwei Lieder: 1. Dämmerung, 2. Der Kakadu je Mk. 2.—
G. di Capua, Meine Sonne Mk. —.80
Carl Clewing, Vierzig Lieder zur Laute, 4 Hefte Mk. 2.—
Philipp zu Eulenburg, Rosenlieder: 1. Monatsrose. 2. Wilde Rose.
 3. Rankende Rose. 4. Seerose. 5. Weiße und rote Rose Mk. 2.—
Skaldengesänge, Bearbeitung von Schmidt-Rahser:
 1. Heft: 1. Die grünen Blätter. 2. Ottar. 3. Schön Astrid. 4. Schneesturm.
 5. Jul-Nacht Mk. 2.—
 2. Heft: 6. Ingeborg. 7. Wie sie Freunde wurden. 8. Frühlingmacht.
 9. Die Königsmacht Mk. 2.—
Gitarren-Album, 2 Hefte je Mk. 3.—
Victor Hollaender, Annemarie (Soldatenlied) Mk. 1.—
Max. Neger, Mariä Wiegenlied Mk. 1.20
 — **Schlichte Weisen:** 1. Walbeinsamkeit. 2. Herzenstausch. 3. Beim Schneewetter. 4. Wenn alle Welt so einig wär. 5. In einem Rosengärtelein. 6. Minnelied. 7. Kleine Marie. 8. Lutschenmäulchen. 9. Mariä Wiegenlied. 10. Zum Schlafen. Mk. 3.—

Sämtliche Preise zuzüglich Teuerungszuschlag, z. Z. 1400 %.

Verlag von Ed. Bote & G. Bock, Berlin W 8. Gegründet 1838.

A7B

Karl Blume**Neue Lieder zur Laute (Klavier)****Schnieder Wipp**

und andere Lieder zur Laute (Klavier)

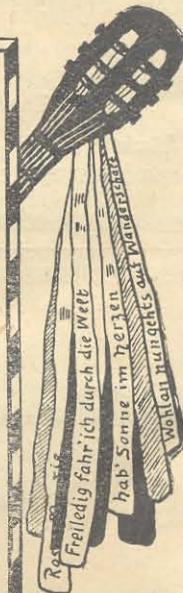
Das was mal'n Musikante

und andere Lieder zur Laute (Klavier)

Die drei Sammlungen enthalten je sechs erprobte und bewährte Lieder aus dem Konzertrepertoire des als Sänger zur Laute bekannten und beliebten Komponisten. Der Name Karl Blume hat in der Fachwelt guten Klang; er ist ein Vortragskünstler, dessen Können über das Maß des Alltäglichen weit hinauswächst. Die drei Liedhefte machen viel schlechte vergessen.

Preis jeder Sammlung Mk. 20.-

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung oder den Verlag:
Anton J. Benjamin, Hamburg - Leipzig.

**Ludwig Reisinger****Atelier für Gitarren- und Lautenbau****Wien, VII., Fieglergasse 33.**

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

Sansa-Ausgabe.

Gitarrenmusik

Sansa-Ausgabe.

aus dem Verlage von Domkowsky & Co.,
Hamburg 3 — Leipzig.

Neu!

Der kleine Rosengarten

Neu!

(Hermann Löns), verfasst von Hermann Erdlen.

Diese neue Ausgabe der innigen Löns-Gebichte erschien in vier handlichen Bänden zum Preise von je Mf. 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 Mf. 22.—.

„Wanderhansl“.

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

**Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung oder direkt
vom Verlag Domkowsky 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.

Gitaristische Bücherei

des

Dr. Josef Zuth

im Verlag

Anton Goll, Wien, I. Wollzeile 5

J. Carullis Gitarrenschule,

nach den vollständigen Urausgaben bearbeitet und erläutert; 10 Hefte, Klassikerformat, Titelbild: Carulli. Bisher ausgegeben: Hefte I—V . . . jedes Hefte Mk. 1.50

Die Gitarre, Spezialstudien auf theoretischer Grundlage,

Elementar- und Harmonielehre für Gitarristen (8 Folgen).

1. Folge: Elementare Vorschule (erscheint in nächster Zeit).
2. „ Intervalle Mk. 1.50
3. „ Skalen „ 1.50

Simon Molitor und die Wiener Gitarristik um 1800,

Dissertationschrift, Lex. 8°; 85 S. 9 Bildbeigaben Mk. 2.—

Die Gitarrenkompositionen des Grafen Logi,

Lex 8°; 35 S. 2 Bildbeigaben Mk. 1.50

Alt-Wiener Gitarrenmusik

nach alten Drucken und Handschriften ausgewählt; Klassikerformat mit Titelbildnissen.

- Franz Schubert:** Originaltänze für Geige (Flöte) und Gitarre Mk. 1.—
Simon Molitor: Sonate für Geige und Gitarre, op. 3 „ 1.50
Desgl. op. 5 „ 1.50
Sonate für Gitarre allein, op. 7 „ 1.50
Desgl. op. 12 „ 1.—
Desgl. op. 15 „ 1.—
Rondo für Gitarre allein, op. 10 „ 1.50

Egerländer Volkslieder zur Gitarre

mit Titelbild, Buchschmuck und einer Spielanweisung Mk. 1.50

Rinder- und Schullieder

(von Piesl Zuth bearbeitet) mit Titelbild Mk. 1.—

Im gleichen Verlag sind erschienen:

- J. Rubiz,** Altwiener Gitarrenmusik, Uneröfentlichte Kompositionen von Giuliani, Merk, Nemetz, Dubetz u. a. Mk. 1.—
R. Prusik, Sechs Lieder zur Gitarre „ 1.—
R. Nowotny, Lieder des Narren aus „Was Ihr wollt“ „ —.50

Sämtliche Preise mit 1400% Zuschlag.

Alle Erscheinungen der guten Gitarrenliteratur sind stets vorrätig und liegen zur Einsicht auf.

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

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