

---

# ZEITSCHRIFT FÜR DIE GITARRE

HERAUSGEGEBEN VON DR. JOSEF ZUTH

Erscheint achtmal im Jahr

Schriftleitung und Verwaltung:

Wien, V. Bezirk, Laurenzgasse 4

Jahresbezugspreis:

Sch. 6.—, G.-M. 4.—, Kč. 35.—, Fr. 6.—

---

Postscheck-Konti des Herausgebers:

Wien, Nr. 148.904 — München, Nr. 52.346 — Prag, Nr. 79.480 — Zürich, Nr. VIII. 10.895.

---

## ZUM PERSÖNLICHEN ANGEDENKEN AN DR. EMIL KARL BLÜMML.

VON DR. ADOLF KOCZIRZ.

Das unerbittlich waltende Schicksal hatte es doch wenigstens gefügt, daß wir an den letzten zwei Tagen, die ihm zu leben beschieden waren, zusammenkamen. Trotz unseren treufreundschaftlichen Beziehungen war es nämlich nichts ungewöhnliches, daß wir uns oft längere Zeit nicht sahen. Dies war namentlich seit dem Kriege der Fall, als er zur Militärdienstleistung einberufen wurde, dann nach dem Kriege, als ihn die Wellen der politischen Bewegung mit forttrissen und zuletzt, als ihn großzügige Arbeiten aus der Wiener Lokalgeschichte in Anspruch nahmen. Blümml kam und ging, wie es seine Zeit- und Arbeitsverhältnisse zuließen. Aber man wußte, daß er stets im richtigen Augenblicke zur Stelle war, man fühlte, daß er dann und dann wiederkommen werde und freute sich darauf. Um so inniger gestalteten sich die Besuche, wenn er des Abends nach getaner Arbeit sich einfand. Die Stunden verflogen in anregenden, alle möglichen Gegenstände, Ereignisse und Pläne umfassenden Gesprächen, und wie oft war schon die Mitternachtstunde vorüber, als wir unsere Sitzung aufhoben. So war auch nach unserer letzten Dauer-sitzung, bei der wir die Wiederaufnahme einer lange unterbrochenen gemeinsamen Arbeit beschlossen hatten und Blümml mir meinen Wunsch, auf einzelnes Material noch näher einzugehen, die Überlassung seiner Aufzeichnungen zusagte, eine Reihe von Wochen verstrichen und ich gestehe, daß ich mit einiger Ungeduld seinen nächsten Besuch erwartete, umso mehr, als ich auch noch in einer anderen Sache sein Gutachten hören wollte.

Am Samstag, den 23. April führte uns der Zufall an einem sonst nicht gewohnten Orte zusammen: In der Musikalienabteilung der Nationalbibliothek. Blümml sammelte da abschließende Daten zu einem Aufsätze für unsere Zeitschrift für die Gitarre. Die Arbeit ist leider unvollendet geblieben, die Hauptzüge derselben sind mir aber bekannt, da wir über die Sache miteinander gesprochen hatten.

Der Leiter der Musikalienabteilung der Nationalbibliothek, Dr. Robert Haas, hat der letzten eigenhändigen Eintragung Blümmls im Benützerkatalog in pietätvoller Weise die Todesdaten beigesetzt.

Gleich bei meinem Erscheinen hatte Blümml sich angelegentlich um den Zeitpunkt unseres Abganges auf unseren Landsitz in Weidling erkundigt und versprach noch vor dem 8. Mai zu kommen. Durch eine sonderbare Verkettung der Umstände sollten wir uns früher wiedersehen, als wir dachten. Tags darauf (am Sonntag, den 26. April) hatte Dr. Zuth vormittag Blümml aufgesucht, jedoch nicht angetroffen; kurz entschlossen, hinterließ er in seiner Wohnung das Ersuchen, er möge sich bei mir einfinden. Um Mittag erschien Blümml, freudig begrüßt, worauf wir gemeinschaftlich einige schwebende Angelegenheiten erledigten und frohgelaunt von einander gingen, nicht ohne daß zuvor Blümml auf besondere Einladung meiner Frau noch einen Besuch bei uns in Wien in bestimmte Aussicht gestellt hatte. Wer beschreibt unsere Bestürzung, als wir am nächsten Tage die Hiobspost von dem tragischen Ende unseres lieben Freundes erhielten. Sie erschien uns zuerst ganz unglaublich; schließlich aber mußten wir uns selbst überzeugen, daß wir gestern zum letztenmal in dieser Welt uns die Hand gedrückt und Abschied für immer genommen hatten.

Donnerstag, den 30. April, am Vorabend des Maien um 3 Uhr, wurde er in Gersthof am Hange des alten Friedhofsteiles im Elterngrabe zur Ruhe gebettet. Die Sonne leuchtete am Himmel, und von den frischbegrünten, im keuschen Blütenschmuck prangenden Bäumen sangen die Amseln das Lied allewigen Seins dem nimmermüden Wanderer, der so viel Friedhöfe durchwandert und von morschen Grabkreuzen und verwitterten Grabmälern längst Dahingegangener Inschriften und Verse für die Lebenden gesammelt, ihm, dem rastlos emsigen Forscher, der Lied, Art und Weise der Heimat und seines Volkes in heiliger Liebe gehegt und gepflegt und so viele verborgene Quellen der Nachwelt zur Erhebung und Erquickung und der Wissenschaft zur dauernden Bereicherung erschlossen.

Meine Verbindung mit Dr. Blümml reicht ins Jahr 1910 zurück. Er war von Fach Germanist, sein Hauptgebiet war das deutsche Volkslied. Ihm dienten zu jener Zeit seine „Quellen und Forschungen zur deutschen Volkskunde“, Jahrbücher, die er im Verlag Dr. Rudolf Ludwig in Wien herausgab. Blümml, welcher eine treffliche Ergänzung zu Nießens „Liederbuch des Leipziger Studenten Clodius“ beigetragen hatte, (Teutonia 1910), beschäftigte sich damals besonders mit Studenten- und Klosterhandschriften; unter letzteren waren es hauptsächlich österr. Liedersammlungen aus der Zeit um 1780, so von P. Maurus Lindemayr in St. Florian, P. Leander Kremser, eine unbekannte Liederhandschrift des Weingartner Benediktiners P. Meingosus Gaele, die zuerst 1911 in Band LI der Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, dann in erweiterter Form in Band VIII der „Quellen und Forschungen“ (Wien 1922) erschien. Mit richtigem Blick hatte Blümml die Bedeutung der Instrumentaltabulaturen, insbesondere der Lauten- und Klaviertabulaturen für die Volksliedforschung, speziell für die vergleichende, erkannt und

aus diesem Grunde meine Arbeitsgemeinschaft gesucht. Als bald schritten wir an die Arbeit: Die Dresdener Lautenhandschrift eines Jenenser Studenten, mit der Blümml sich bereits früher befaßt hatte, das Hamburger Lautentabulaturbuch des Ernst Schele und mehrere handschriftliche Orgel-(Klavier-)Tabulaturen wurden vorgenommen.

Die Durchführung dieser Arbeiten wurde jedoch durch andere in den Hintergrund gerückt. Ich hatte Archivmaterial zu einer Geschichte der mit dem Spielgrafenamt in Österreich unter und ob der Enns verbunden gewesenen musikalischen St. Nikolausbruderschaft in Wien zusammengetragen und erörterte eines Abends mit Blümml die Zweckmäßigkeit, einmal einen pragmatischen Überblick über das reichverzweigte Musikertum im alten Wien zu gewinnen. Wir vereinbarten, zunächst die Angaben über Wiener Musiker, Spielleute, Instrumentenmacher u. s. w. aus amtlichen Quellen, vor allem aus den Protokollen des Totenbeschreibamtes der Stadt Wien auf Zettel auszuziehen. Auf Anregung Blümmls wurde der Arbeitsplan auch noch auf die Ausziehung der im Wiener Landesgerichtsarchiv vorfindlichen Testamente und Verlassenschaftsabhandlungsakten der genannten Berufsleute ausgedehnt. Wir machten uns mit Eifer an die Arbeit, sie schritt tüchtig fort, so daß zu Beginn des Krieges die vorläufig gesteckten Ziele im großen ganzen erreicht waren, obwohl um jene Zeit Blümml für die unter der Leitung von Gustav Gugitz herausgegebene Alt-Wiener Memoirenliteratur die Bearbeitung der Denkwürdigkeiten der Caroline Pichler übernommen hatte. Das zwei starke Bände umfassende Werk erschien im Jahre 1914 bei Georg Müller, München, eine erstklassige, neue Bahnen weisende Arbeit; die glänzende Einleitung berichtigt das bisherige Urteil über die vortreffliche Frau in vielfacher Hinsicht, während die zahlreichen Bildbeigaben, die in die Tausend gehenden biographischen, bibliographischen und historischen Kommentationen uns die Begebenheiten und Persönlichkeiten der thesianischen, josephinischen und vormärzlichen Zeit auf dem Gebiete der Literatur, Kunst, des politischen und gesellschaftlichen Lebens Alt-Wiens vertraut in den Gesichtskreis rücken.

Schließlich blieben alle Entwürfe liegen. Blümml mußte zum Militär, wo er seine Laufbahn beim Landwehrrinfanterie- (später Schützen-) Regiment 1 begann, um nach einer vorübergehenden Verwendung im Kriegsarchiv zum Verpflegswesen überzugehen. Der verantwortungsvolle Dienst im Nachschubmagazin in Schwechat, den Blümml mit gewohntem Pflichtgefühl vollzog, blieb nicht ohne Rückwirkung auf seine sonst rüstige Natur, so daß er gegen Ende des Krieges eine Zeitlang Urlaub nehmen mußte.

Die Nachkriegszeit fand Blümml wieder am Platze. Trotz verschiedener Ablenkungen steigerte sich sein Schaffen in immer stärkerem Aufschwung. Heute mutet es uns an, als ob der Geist vor dem der irdischen Hülle beschiedenen nahen Ende im Schaffensdrang sich hätte erschöpfen wollen. Ich gebe hier eine Aufzählung der mir bekannten wichtigeren Arbeiten Blümmls seit 1919:

„Johann Jordan, Herausgeber des ersten Wiener Häuserschemas.“ (Monatsblatt des Vereines für Geschichte der Stadt Wien, November 1919.) Der bereits

hier angekündigte bibliographische Versuch über „Die Wiener Häuserschematismen von 1773—1850“ erschien 1922. „Beiträge zur Geschichte der Lautenmacher in Wien. I. Über die Alt-Wiener Lautenmacherinnung (1696). II. Die Wiener Lautenmacherfamilie Hollmayr.“ (Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1919.) Die Mozarteums-Mitteilungen, herausgegeben von Rudolf Lewicki, enthalten im Jahrgang I, (Mai 1919) von Blümml: „Mozarts Kinder. Eine Matrikenstudie“, und „Josepha Weber-Hofer, die erste Königin der Nacht“ (mit einer Silhouette). Aus diesen Keimen entwickelte sich das herrliche Mozartbuch „Aus Mozarts Freundes- und Familienkreis“, das 1923 im Verlag Ed. Strache erschien und „Dem verstorbenen edlen Menschen und feinsinnigen Mozartforscher Rudolf von Lewicki in treuem Gedenken“ gewidmet ist. Der Arbeitsgemeinschaft mit Gustav Gugitz entstammen die beiden köstlichen Alt-Wiener Bilderbücher „Altwienerisches, Bilder und Gestalten“, 1920, Verlag Ed. Strache, (mit 10 Aufsätzen von Blümml), ferner „Von Leuten und Zeiten im alten Wien“, 1922, Verlag Gerlach und Wiedling (mit 9 Aufsätzen von Blümml). Im gleichen Jahre erschien bei Strache von Blümml herausgegeben und eingeleitet „Scherz und Ernst in Liedern, verfaßt von Philipp Hafner 1763“ (2 Teile). Blümml hatte diese Arbeit schon vor dem Kriege begonnen und wiederholt mit mir besprochen. Es ist eine wertvolle anastatische Neuauflage des kostbaren Werkes, die gründliche, anregende Einleitung gibt einen trefflichen Überblick über die literar- und kulturgeschichtliche Bedeutung dieses begabten Alt-Wiener Lieder- und Komödiendichters. Der Burgverlag brachte 1924 „Lieder der Einser Schützen“, gesammelt, herausgegeben und mit Gitarrebezeichnung versehen in Gemeinschaft mit August Angenetter, dem bekannten Teilnehmer an den denkwürdigen Ereignissen von Olyka-Luck, wie Blümml ein Angehöriger der ehemaligen Wiener Einser-Schützen. Im Erscheinen begriffen ist ein hochbedeutsames Werk zur Geschichte der Wiener Vorstadtbühnen („Altwiener Thespiskarren“, Verlag Schroll). Eine Geschichte von Neustift am Walde, über die mir Blümml mehrfach Andeutungen machte, und deren Förderung an jenem Schicksalssonntag sein letzter Besuch und sein letzter Gedanke galt, ist unvollendet geblieben, wie so mancher Plan des von einem unstillbaren Arbeitseifer beseelten Mannes.

Der außerordentlichen Beschäftigung mit den Archivalien und Vertrautheit mit den einschlägigen Behelfen ist eine Fülle hervorragender Leistungen Blümmls entsprungen. Ich glaube, in diesem Zusammenhange wird der Hinweis darauf nicht unbescheiden erscheinen, daß auch unsere Beschäftigung mit den Musikern, Spiel-leuten und Instrumentenmachern bei Blümml ihre reichlichen Früchte trug. Durch den der letzteren Serie angehörenden Aufsatz über den Wiener Gitarrenmacher Stauer ist Blümml auf meine Veranlassung im Sommer 1923 mit der Zeitschrift für die Gitarre in Verbindung gekommen, und seither hatte sich zwischen dem Herausgeber und Blümml ein ebenso sachlich reges wie persönlich freundschaftliches Verhältnis entwickelt. Den Verlust, den wir mit dem Tode Blümmls erleiden, können wir, die ihm im Leben näher gestanden, am besten ermessen. Es wird unsere Aufgabe sein, die Entwürfe und Pläne, die er uns als Vermächtnis hinter-

lassen, so gut als möglich in seinem Sinne und seinen noch in den letzten Tagen wiederholt geäußerten Wünschen entsprechend zu erfüllen.

Blümmel war ein treuer Sohn seiner geliebten Vaterstadt Wien, deren Vergangenheit er nicht nur mit dem Zeichenstifte eines Meisters, sondern auch mit der quellenmäßigen Peinlichkeit eines Historikers zu greifbarem Leben zu erwecken verstand; er war nicht minder ein treuer Sohn seines Volkes, für das er mannhaft und opfermutig eintrat. Körperlich wie in seinem geistigen Schaffen stand Blümmel in der Vollentwicklung der Kraft. Die Werke, die er in der verhältnismäßig kurzen Schaffenszeit seiner 43 Lebensjahre hervorbrachte, die noch über das Grab hinaus erscheinenden Arbeiten zeugen von dem außerordentlichen Fleiße, von der unglaublichen Leistungsfähigkeit dieses seltenen Mannes. Überall, wo es Hand anzulegen oder etwas aufzuklären galt, war Blümmel mit verständnisvollem Eifer dabei. Ein Vorbild an Gründlichkeit, Genauigkeit und Verlässlichkeit, war der aufrechte, bescheidene Mann jedem, der seinen wissenschaftlichen Rat oder seine Hilfe in Anspruch nahm, zugänglich und selbstlos und gern gefällig, verständnisvoll die Leistung anderer erfassend, klar und gerecht in seinem Urteil. Den technischen Apparat, das Quellenmaterial und die Archive, vor allem die Wiener, beherrschte er wie kaum jemand. Jetzt, da er nicht mehr unter uns weilt, erkennen wir erst recht die unschließbare Lücke, die Blümmel hinterläßt, wie wir der Lichtung gewahr werden, die vordem der ragende Baum erfüllt, der reiche Früchte getragen und noch herrlichere verheißen, und den ein jäher Blitzstrahl zerschmettert.

## ÜBER EINIGE KOMPOSITIONEN AUS DEM NACHLASSE PAGANINIS.

VON UNIV.-DOZENT DR. ALFRED OREL.

Im letzten Hefte dieser Zeitschrift hat Dr. Karl Prusik dem Gitarristen Paganini treffliche Worte gewidmet; es wird vielleicht nicht ohne Interesse sein, im Anschlusse daran an einige Gitarrekompositionen des Künstlers kurze Bemerkungen zu knüpfen. Ich komme der freundlichen Einladung des Herrn Schriftleiters umso lieber nach, als ich schon einmal Gelegenheit hatte, im Rahmen dieser Zeitschrift einige Bemerkungen zu diesem Gegenstande zu machen.\*) Waren es damals gedruckte Kompositionen, so liegen mir diesmal einige ungedruckte in Abschrift vor; es sind dies

\*) Jahrgang II, Heft 4. Vgl. des weiteren: Die Biographie Paganinis von Kapp, den Aufsatz von Max Schütz „Paganinis Solokompositionen“ in dieser Zeitschrift (IV/6), sowie Dr. J. Zuth: „Der Gitarrist Paganini“ in „Moderne Volksmusik (Zürich)“ April ff 1922. Ein größeres Werk über „Paganini und die Gitarre“ von Dr. J. Zuth ist in Vorbereitung; die obigen kurzen Bemerkungen wollen und sollen keinesfalls dieser abschließenden Arbeit vorgehen.

Sonata concertata per Chitarra (sic!) e Violino dedicata alle sig<sup>ra</sup> Emilia Di Negro.

Grand Sonata a Chitarra (sic!) sola con accompagnamento di Violino.

Centone di Sonate per Violino e Chitarra Lettera A (Sonata 1<sup>a</sup> bis 6<sup>ta</sup>),

Lettera B (Sonata 1<sup>a</sup> bis 6<sup>ta</sup>),

Lettera C (nur Sonata 6<sup>ta</sup>),

Terzetto per Violino, Violoncello e Chitarra composta in Londra

(dat. li 4. Agosto 1833),

Terzetto concertante per Viola, Chitarra e Violoncello.

Schon die beiden zuerst angeführten Stücke zeigen eine Merkwürdigkeit. Es handelt sich nämlich um Werke, bei denen der Violine, die man als Soloinstrument anzutreffen gewöhnt ist, lediglich Begleitungsfunktion zukommt. Besonders deutlich ist dies schon im Titel des zweiten Werkes zum Ausdruck gebracht. Mir ist nicht bekannt, wer Emilia di Negro war, der die Sonata concertata gewidmet ist, vielleicht lebt in dieser Komposition eines jener Liebesidylle fort, die Paganinis wiederholtes Verschwinden aus der Öffentlichkeit erklären. Auch das ist ungewiß, ob Paganini sich selbst den Gitarrepart zgedacht hatte, oder ob es ihn vielleicht belustigte, sich der gitarrespielenden Geliebten auch im Musizieren unterzuordnen. Bei der Sonata concertata kann man noch in gewissem Maße von einer Gleichberechtigung der beiden Instrumente sprechen; sie wechseln im Vortrag der Themen regelmäßig ab, im Ganzen herrscht aber doch die Gitarre vor. Das Werk ist als regelrechte dreisätzig Sonate entworfen. Zwischen ein „Allegro spiritoso“ in der typischen Sonatenform und „Rondeau“ (Scherzando) ist ein „Adagio assai“ gestellt, in dem man mit Recht von einem Duettieren der beiden Instrumente sprechen kann. Gerade in diesem Satz ist beachtenswert, wie Paganini es versteht, trotz des rasch dahinschwindenden Klanges des Zupfinstrumentes durch Vereinigung der Instrumente im alternierenden Vortrag von Teilen des Themas den getragenen Adagiocharakter zu wahren. In der Melodik zeigt sich der Künstler hier als typischer Italiener der nachklassischen Zeit, der selbst Wendungen, die man unter anderen Umständen als banal empfinden würde, mit einem Schimmer des unbekümmert Anmutigen zu umgeben weiß. Auch in der formalen Gestaltung hält er sich durchaus im Stile seiner Zeit. An Stelle der klassischen Straffheit und thematischen Beschränkung tritt eine Überfülle von Gedanken und Themen, die eben die kennzeichnende Umsetzung der von nördlichem Geiste zur Ausbildung gebrachten harmonischen Sonatenform ins Melodische der südlichen Tonpsyche veranschaulicht. In der „Grand Sonata“ ordnet sich die Violine der führenden Gitarre vollständig unter und wird fast nur zur Akkordfüllung verwendet oder mit dem Vortrage komplementärer Rhythmen bedacht. Dem Titel entsprechend sind gegenüber dem ersterwähnten Werke die Themen mehr ins Pathetische gewendet. Das Stück tritt anscheinend mit weit höheren Ansprüchen an den Hörer heran als das erste. Der erste Satz, ein Allegro risoluto in der üblichen Sonatenform, zeigt zwar auch wieder das lockere italienische Gefüge, allein der Einsatz

der Durchführung mit einer (vielleicht unbewußten) Umkehrung des Anfangsgedankens deutet schon auf ernstere Absichten des Künstlers oder wenigstens auf ernstere Stimmung bei der Konzeption hin. Auch die Kontrastwirkungen sind hier in viel stärkerem Maße zur Geltung gebracht wie in der Sonata concertata. Die Durchführung wird vom gegensätzlichen Moll beherrscht, sodaß der Einsatz der unvollständigen (mit dem Seitensatz beginnenden) Reprise gerade als Maggiore bezeichnet ist. Der zweite „Romence“ (I) überschriebene Satz mit seinem an das Thema der Mozart-Variationen Regers erinnernden Anfang ist durchaus im Stile der Charakterstücke der Zeit Paganinis gehalten. Die Einfügung einer „Cadenza“ weist wohl auf den Virtuosen hin, der es sich nicht versagen kann, dem schlichten Tonstück ein glitzerndes Mäntelchen umzuhängen. Das „Andante variato“, mit dem das Werk schließt, führt ein scherzhaftes Thema (Scherzando) in brillanten Figuralvariationen für die Gitarre durch; auch hier hat die Violine nur ganz untergeordnete Begleitung auszuführen.

Die drei Centones sind schon ihrer Überschrift nach anspruchslosere Kompositionen. Man pflegte unter diesem Titel eine Reihe kleiner Tonstücke in zwangloser Folge zu vereinigen. Die einzelnen Teile nennt Paganini Sonaten, deren jede in der Regel zwei kleine Sätze umfaßt. Sonata hat hier also seinen ursprünglichen Sinn, wie es eben bei einem Italiener erklärlich ist; der Begriff ist nicht auf das klassische große Gebilde eingeschränkt, das wir darunter verstehen. Eine Aufzählung der einzelnen Sonaten mit ihren Teilen kennzeichnet besser diese Kompositionsform als viele Worte. Centone Lettera A umfaßt: Sonata 1<sup>a</sup>: Introduzione (Larghetto), Allegro maestoso (Tempo di Marcia), Rondocino (Allegro); Sonata 2<sup>a</sup>: Adagio cantabile, Rondocino (Andantino, Tempo di Polacca); Sonata 3<sup>a</sup>: Introduzione (Prestissimo), Larghetto cantabile; Sonata 4<sup>a</sup>: Adagio cantabile, Rondò (Andantino Allegretto); Sonata 5<sup>a</sup>: Allegro assai, Andantino vivace (mit Variationen); Sonata 6<sup>a</sup>: Larghetto cantabile, Rondò (Allegro assai). Schon die vielfach diminuierenden Überschriften zeigen an, daß es sich in diesen Stücken ungefähr um dasselbe handelt, was wir z. B. aus Beethovens Bagatellen kennen. Man darf an diese Stücke, bei denen der Gitarrepart sich nicht über Begleitungsfigurationen erhebt, nicht denselben Maßstab anlegen, dem sich die großen Sonaten anpassen müssen. Und gerade in derartigen — fast möchte man sagen — Gelegenheitsstückchen zeigt sich die lebensprühende Musikantennatur des großen Geigers. Als Kleinigkeiten, aus der Augenblicksinspiration hingeworfen, durch gefällige Melodik und prägnante Rhythmik wirkend, vermögen sie vollständig den Ansprüchen zu genügen, die an sie gestellt werden. Eine detaillierte musikalische Analyse ist bei derartigen Kompositionen in der Regel unergiebig, da sie ja keinerlei kompositionstechnische Probleme lösen, dies auch gar nicht wollen. Der Einfall und seine aus musikalischem Empfinden heraus gestaltende Prägung sind das Maßgebende daran, und Paganini hätte kein Italiener sein dürfen, wenn ihm derlei nicht aufs beste hätte gelingen sollen. Die Brillanz der Polacca aus dem Centone Lettera B z. B. würde wohl auch heute noch nicht ihre Wirkung

verfehlen. Gerade in diesen Kompositionen kommt das Musikantische Paganinis zur vollen und besten Geltung.

Vielleicht zu den feinsten Blüten der kompositionstechnischen Kunst Paganinis — im musikalischen, nicht im kompositionstechnischen und schon gar nicht im virtuosen Sinne — zählen die beiden Trios, bei deren zweitem noch das klanglich reizvolle des Verzichtes auf die hohe Streicherstimme und deren Ersatz durch die dunkler gefärbte Viola hinzukommt. Hier ist auch die breite formale Gestaltung, die bei den eingangs kurz besprochenen Sonaten als Mangel empfunden werden kann, eher am Platze, weil jedem einzelnen Instrumente Raum zur Entfaltung gegeben werden muß. In seiner melodischen und thematischen Breite und auch in rhythmischer Hinsicht finden sich Zusammenhänge mit der Art Schuberts, die wohl auch wieder in der unbekümmerten Musikantennatur der beiden Künstler ihren tiefsten Grund haben. Auch Schubert griff ja bekanntlich innerhalb der Kammermusik zur Gitarre.

Paganinis Gitarrekompositionen dürfen im allgemeinen nicht mit dem Maßstab großer Kunstwerke gewertet werden. Als Komponist hätte Paganini mit den erhaltenen Werken gewiß nicht den Ruhm erlangt, dessen Lorbeer der Virtuose dem Künstler um die Stirne wand; allein, vielleicht sollen wir dem Geschicke gerade dafür dankbar sein, daß es Paganini auf die Bahn des reproduzierenden Künstlers führte, da wir dadurch in diesen, vom Künstler selbst nicht für die Veröffentlichung bestimmten Stücken eben den Beweis seiner Musikalität vor uns haben, die in dem allgemein bekannten Bilde des Künstlers von dem technischen Hexenmeister ganz verdunkelt wird; überdies sind uns aber in so mancher dieser Kompositionen reizvolle Blüten aus der nachklassischen Virtuosenzeit erhalten, deren Erweckung zu neuem Leben durchaus nicht so wertlos ist, als es dem ersten Blicke erscheinen könnte. Nicht im Kunstvollen liegt der Wert des Kunstwerkes, sondern im Wahren, Echten, Unverfälschten.

## DIE VERWENDUNG DER LAUTEN- INSTRUMENTE IN DER OPER.

VON DR. THEODOR HAAS.

Die Laute und ihre Nebenformen (Gitarre, Mandoline usw.) spielen in der Entwicklungsgeschichte der Oper eine sehr wichtige Rolle. Es ist bekannt, daß die Gitarre aus Arabien nach Spanien verpflanzt wurde und daselbst ihre zweite Heimat fand. Von hier aus drang sie in die andern europäischen Länder vor. Das soll so etwa im 14. Jahrhundert gewesen sein. Um diese Zeit waren in den Klöstern Aufführungen liturgischer Dramen (Passionsspiele, Weihnachts- und Osterspiele, Mysterien) sehr beliebt, in welche oft Kirchengesänge eingeflochten

wurden. Diese Gesänge waren vorerst stets ohne Instrumentalbegleitung. Dasselbe gilt von den weltlichen Kompositionen der Madrigale, welche lange Zeit hindurch als reine Chorgesänge gepflegt wurden. Als dann später diese Madrigale dramatisiert wurden, war es unausweichlich, daß sich dem dramatischen Charakter entsprechend einzelne Stimmen vom Chore loslösten und als Einzelgesang größere Beachtung in Anspruch nahmen. Die übrigen Stimmen (meist fünf) sanken gleichzeitig zur bloßen Begleitung der Einzelstimme herab. Es war nun natürlich naheliegend, diese Begleitung, statt wie bisher von gesungenen Unterstimmen, durch Instrumente ausführen zu lassen. Das geschah ungefähr im 16. Jahrhundert, und weil damals die Laute bereits Verbreitung gefunden hatte, war es naheliegend, sie als Begleitinstrument auch zu diesem Zwecke heranzuziehen.

Der Schritt vom dramatischen Madrigale zur Oper war bald gemacht. An den Fürstenhöfen von Florenz riefen nämlich gerade damals feingebildete Ästhetiker eine Bewegung zur Wiederbelebung der antiken Tragödie mit Musik hervor, die als ersten Erfolg die Aufführung des Schäferspieles „Daphne“ im Jahre 1597 am Hofe des Jacopo Corsi zeitigte. Dieses Werk gilt allgemein als die erste wirkliche Oper, das heißt, damals nannte man es „drama per musica“. Der Ausdruck Oper erscheint erst rund siebenzig Jahre später (1671) zum erstenmale.

Dieser neu gefundene Musikstil (*nuove musiche, stilo rappresentativo*) ging von dem Grundsatz des alten Plato (427—347 v. Chr.) aus, der da gesagt hatte: „Dreierlei ist in der Musik, zuerst die Rede, sodann der Rhythmus, zuletzt der Ton und nicht umgekehrt.“ Man befließigte sich also einer „edlen Verachtung des Gesanges“, das heißt, man kultivierte als tragendes Element dieses *drama per musica* das Rezitativ. Solchem Bestreben mußte die Instrumentalbegleitung natürlich Rechnung tragen; sie war gleichfalls genötigt, der Melodiebildung aus dem Wege zu gehen und sich darauf zu beschränken, die Deklamation der Sänger mit einzelnen, möglichst kurzen Akkorden harmonisch zu unterstützen. Diese Aufgabe erfüllten Instrumente mit gerissenen Saiten am allerbesten, weil hier die angeschlagenen Akkorde rasch verklangen und so die ungehemmt dahinfließende Rezitation nicht störten. Eine der ersten Zusammensetzungen solch eines „Opernorchesters“ meldet uns Peri (1561—1633), der Komponist jener „Daphne“ selber: ein Klavicymbalo, eine Zither, eine Violine, eine Lyra und eine Laute. Die Spieler dieser Instrumente waren für den Zuschauer unsichtbar in den Kulissen aufgestellt.

Es darf nicht vergessen werden, daß diese ersten Werke des neugefundenen Opernstiles künstlerische Veranstaltungen des höchst gebildeten Florentiner Adels waren und daher an den glänzenden Hofhaltungen meistens in Verbindung mit intimen Festlichkeiten (Hochzeiten und dergleichen) der Patrizierfamilien zustande kamen. Die neue Kunst zersprengte aber bald die räumlich-enge Fessel, und die Stadt Venedig war es, die anno 1637 das erste ständige öffentliche Operntheater (San Cassiano) hervorbrachte. Mit ziemlicher Sicherheit kann angenommen werden, daß bei dieser Gelegenheit auch die den Bühnengesang begleitenden Instrumentalisten

von ihrer unbequemen Aufstellung zwischen den Kulissen, welche überdies der klanglichen Wirkung aus akustischen Gründen abträglich war (notabene in einem wirklichen Theater!), befreit und fortan in dem Raume vor der Bühne plaziert worden sind, ein Arrangement, das sich bis auf den heutigen Tag als das einzig richtige erwiesen hat. Das Opernorchester des 17. Jahrhunderts zeigt auch nach seiner Übersiedlung in ein eigenes Theater ein starkes Vorherrschen der Zupfinstrumente und besteht vornehmlich aus Lauten, Theorben (Baßlauten), Gitarren, Chitarronen (Baßgitarren), Harfen und dem Klavicembalo. Diese Zusammensetzung wird auch von Monteverdi (1567—1643), dem genialsten Komponisten dieser ersten Periode der Oper, beibehalten, wenn er auch daneben bereits tiefgehende Reformen des Orchesters vornahm.

Die weitere Entwicklung des rasch beliebt gewordenen Opernstiles gestaltete sich nun aber für die Zupfinstrumente recht ungünstig. Das kam so. Wie bereits erwähnt, wurde durch die Begründung der ersten ständigen Opernbühne in Venedig, der übrigens bald mehrere Konkurrenzunternehmungen folgten, das Drama per musica den Händen bevorzugter Kreise entrissen und zum Allgemeingute erhoben. Das sieht nun so sehr schön aus, hatte aber höchst nachteilige Folgen. Denn die breite Masse des Publikums konnte — so war es zu allen Zeiten und so wird es wohl auch in alle Ewigkeit bleiben — mit musikalischer Feinkunst auf die Dauer nicht angelockt werden. Die Theaterunternehmungen brauchten Geld und so wurde es zur Füllung der Kasse unerlässlich, dem Geschmacke der großen Zahl der Durchschnittsbesucher Konzessionen zu machen. Man griff also zu Inszenierungskunststücken. Man brachte Volksmassen auf die Bühne, suchte das Auge durch prunkvolle Aufzüge, spannende Situationen, Eingreifen der Götter, Zauberspek aller Art zu fesseln. Das erforderte wiederum eine Umstellung der Musik und insbesondere der Orchestrierung. Die Szene erheischte gebieterisch die Heranziehung von Blechblasinstrumenten, die mit ihrem rohen Lärm den zarten Tönen der Lauten abträglich waren. Glücklicherweise ging mit dieser Entwicklung ein rasches Wachsen des Interesses für die Sänger und besonders für die Sängerinnen Hand in Hand. Das Primadonnen-Unwesen schoß üppig empor und durch dieses blieben die Lauteninstrumente noch eine Zeitlang vor der äußersten Gefahr verschont. Denn zur Begleitung des Einzelgesanges, sowie des Rezitativs konnten die Lauten und Chitarronen nicht entbehrt werden. Das Klavicembalo war nämlich fürs erste eine ungefährliche Konkurrenz; denn ein Kieflügel war keiner Veränderung der Lautstärke fähig. Die angeschlagenen Töne klangen stets gleich stark, während die Lauten dem Spieler die Möglichkeit boten, forte oder piano zu spielen und beliebige Zwischenstärken hervorzubringen. Außerdem verfügten sie über mehr ausdrucksvolle Verzierungen wie das Klavicymbalo. Wegen dieser unübertroffenen Anpassungsfähigkeit an den Gesang blieben die Lauten also lange Zeit hindurch Herr der Situation und genossen das Monopol des einzig brauchbaren Akkompagnements der Singstimme.

(Schluß folgt.)

## GEDEONE ROSANELLI UND SEINE STELLUNG IN DER MODERNEN GITARR-LITERATUR.

VON DR. NORBERT MORO.

Rosanelli behauptet manchmal, er sei nicht italienischer Abkunft. Diese Behauptung sucht er durch die Tatsache zu belegen, daß er als Kaiserjägeroffizier beinahe bei der Prüfung über die italienische Dienstsprache durchgefallen wäre. Es nützt ihm aber nichts, er ist der typische Sohn Südtirols, dieses wundervollen Grenzlandes, in dem Nord und Süd, Hochgebirge und Weinland zusammenreffen, in dem der harte Bergbauer neben dem von der Natur verwöhnten Ebenenbewohner lebt, das Land, in dem sich urdeutsches Blut mit dem besten oberitalienischen mischt. Die traurigen politischen und nationalen Konflikte jener Gegend sind ja nicht von der dortigen Urbevölkerung ausgegangen.

Rosanelli ist 1884 als Sohn eines österreichischen Privatbeamten, eines Welschtirolers, in Wien geboren. Italienisch ist sein Äußeres, sein sorgloses, dem Impuls folgendes Leben, deutsch seine Liebe zur Natur, besonders zum Hochgebirge und sein ausgesprochener Sinn für Lyrik, der sich in der Wahl seiner Texte und in ihrer Auffassung zeigt. Frühzeitig hörte er von seiner deutschen Mutter Volkslieder zur Gitarre, — das Volkslied ist ihm auch immer teuer geblieben. Er liebt es mit tiefem Verständnis für seine Poesie und seinen Humor. Als Offizier kam er 1914 in russische Gefangenschaft, die er mit seinem glücklichen Temperament ohne bleibenden seelischen Schaden überstand. In den sechs Jahren in Sibirien verlegte er sich ganz auf das Gitarrespiel auf einem selbstgebauten Instrument,



und da erwarb er sich seine bedeutende, besonders nach der harmonischen Seite entwickelte Fertigkeit, aus der heraus sich seine eigenartige Kompositionstechnik entfalten konnte.

Die Gitarre und ihre Literatur waren durch viele Jahrzehnte völlig vergessen. Inzwischen machte aber die Musik grundlegende Wandlungen durch. Die Vervollkommnung der Instrumente reizte die Komponisten zur Erprobung ungeahnter Möglichkeiten. Die Koloristik in der Musik gewann mächtige Bedeutung gegenüber dem Formalen. Der Geschäftsbetrieb in der Kunst zerzte die Musik zur besseren Ausbeutung in immer größere Räume. Es ist kein Zufall, daß die Gitarre gerade jetzt so sehr an Bedeutung gewinnt: Geht doch überall neben Steigerungen ins Ungemessene ein reaktiver Zug zur Vereinfachung in der Musik. In der Komposition hört man den Ruf nach dem Melos, das Kammerorchester tritt an die Stelle der Riesenapparate, die Hausmusik gewinnt Bedeutung für die vielen, die sich kein Konzert mehr bezahlen können.

Als die Gitarre um den Anfang des Jahrhunderts wieder zu Ehren kam, da war eigentlich keine Literatur vorhanden. Die alten Solowerke waren für die, die sich ja eigentlich die Technik erst neu erfinden mußten, durchwegs zu schwer. Großes Verdienst hatten jene Sammler und Wiedererwecker alter Volkslieder, die in gemeinsamer Arbeit mit Germanisten alte Schätze wieder lebendig machten. Auf die Dauer konnte das aber die Menge nicht fesseln, denn es war nicht weiter entwicklungsfähig. Was neu geschaffen wurde, war entweder im alten Stil, oder jedenfalls der erst neu entstehenden Technik entwachsen und daher sehr arm an Ausdrucksmitteln, auf die primitivste Harmonisierung angewiesen. Damit läßt sich ein Gedicht ja sehr nett untermalen, aber man kann keine künstlerischen Werte schaffen, die Anspruch auf allgemeine Beachtung machen können. Von maßgebenden Musikern wurde daher die ganze Bewegung nicht recht ernst genommen, umso mehr, da noch Stillosigkeiten und Verkennungen des Wesens der Gitarre (Wagnertranskriptionen und ähnliche Unglücksfälle) das ihre taten, um das Instrument bei Ernstern in Mißkredit zu bringen.

Ferruccio Busoni hat einmal die paradoxe Forderung aufgestellt, daß die Komponisten erst ihr ganzes theoretisches Wissen vergessen müßten, um wirklich Neues zu schaffen. Diese Forderung hat aber entschieden etwas für sich: ein mittleres Talent wird durch mittelmäßige theoretische Kenntnisse in seiner Entwicklung sicher gehemmt, wenn es nicht stark genug ist, die Fesseln der Konvention zu sprengen und sich selbst seinen Weg zum Ausdruck zu suchen. Bis zu einem gewissen Grad erfüllt nun Rosanelli die Forderung Busonis. Er war musikalischer Analphabet als er zu komponieren begann. Da er nicht wußte, was „man“ für Gitarre schreiben „kann“ und was nicht, so schrieb er das, was ihm sein wirklich blühendes Talent eingab, und was er mit seiner schon erwähnten eigenartigen Technik zu spielen vermochte.

Sind seine Lieder auch nicht modern im strengsten Sinne der letzten Jahre, so sind sie doch um Jahrzehnte über die Lieder der alten Gitarr-

Epoche und um deren Nachbildungen der neuen Zeit hinausgewachsen. Sie stellen einen großen Schritt nach vorwärts auf dem Wege dar, den die Gitarr-Komposition gehen muß, wenn sie das einholen will, was sie in der langen Pause an Entwicklung versäumt hat. Rosanellis Lieder bieten dem ernstesten Musiker ein interessantes harmonisches Gefüge. Sie führen, was bis dahin selten oder nie geschehen war, die Figuration nicht um ihrer selbst willen, sondern zur musikalischen Koloristik ein. Die Begleitungen, die eine ganz bedeutende Selbständigkeit erreicht haben, sind wirklich aus dem Geiste und dem Wesen des Instrumentes geboren, es sind nicht übertragene Klavierbegleitungen. Die Lieder stellen an den Sänger und den Spieler große Anforderungen; das ist aber eher ein Vor- als ein Nachteil. Sie werden dazu beitragen, daß sich die gitarristische Technik auch in dieser Hinsicht entwickelt, wie sie in rein technischer Hinsicht es ja in den letzten Jahren schon zu tun beginnt. Vielleicht helfen sie auch mit dem greulichen Ausspruch aufzuräumen, den man immer wieder zu hören bekommt: „Wirklich singen kann ich nicht, aber so für die Gitarre langt's schon.“ Darin liegt eine beleidigende Mißachtung der Gitarre. Man kann zum Klavier ebenso schlecht singen als zur Gitarre. Jedenfalls braucht man aber wesentlich mehr Stimmkultur, um zur



Gitarre gut zu singen, als um irgend einen „Reisser“ zum Klavier herunter zu plärren. Man glaube nicht, daß ich die Gitarre in ihrer Bedeutung überschätze. Sie hat ein kleines Gebiete; sie muß sich streng an ihr Gebiet halten, um vollwertig zu bleiben. Aber innerhalb der ihr gezogenen Grenzen kann sie noch wesentlich mehr leisten, als es bis jetzt gemeiniglich geschieht. Darin liegt Rosanellis Bedeutung, wenn er mit seiner ausgezeichneten Interpretin Else Hoss-Henninger durch die Lande zieht: Er zeigt den Menschen Neues; wie groß die Überraschung und die Freude darüber ist, das beweisen immer wieder der Beifall und die Stimmen maßgebender Musiker.

# ÖSTERREICHISCHES SCHAFFEN.

IV.

DR. ADOLF KOCZIRZ.

VON DR. EMIL KARL BLÜMML.

(3. Fortsetzung.)

Den späteren Jahrhunderten spanischer Gitarristik gehören die Arbeiten über das Gitarrenlehrbuch (1674) des Gaspar Sanz (1920; Schriften Nr. 16) und die Gitarrenschule (1799) des Fernando Ferandiere (1922; Schriften Nr. 29) an, welche beide noch fünf-, bzw. sechschörige Gitarren verwendeten. Notenbeilagen bringen Art und Wesen dieser Gitarristen in kennzeichnenden Proben, es sind meist Tanzstücke (Passacalle, Polaca, Rondo, Españolaletas), zum Ausdruck. Während Koczirz den Meister Ferandiere eingehender behandelte, wurde Sanz kurz abgetan, der eine größere monographische Darstellung seines Lebens und Wirkens als Künstler<sup>43)</sup> im Rahmen der von Koczirz gemeinsam mit seinem bedeutendsten Schüler Dr. Josef Zuth herausgegebenen „Beiträge zur Geschichte der Gitarre und des Gitarrespiels“ erscheinen sollte. Leider verschuldete es die Ungunst der Zeit, daß von diesen „Beiträgen“ 1919 nur ein Heft, das den Gitarrenkompositionen des Grafen Logi gewidmet ist<sup>44)</sup>, herauskam. Es ist sehr zu bedauern, daß diesem vielversprechenden Anfang keine Fortsetzung folgte, wodurch manche Erkenntnisse, vorderhand wenigstens, der Wissenschaft vorenthalten bleiben. Sollte doch in diesen „Beiträgen“ das Gesamtgebiet der Gitarristik theoretisch, praktisch und entwicklungsgeschichtlich auf methodischer Grundlage behandelt, dadurch dieses, von der Musikwissenschaft bisher etwas stiefmütterlich bedachte Gebiet erhellt<sup>45)</sup> und der weitesten Allgemeinheit die wissenschaftlich einwandfreien Ergebnisse ernster Forscherarbeit zugänglich gemacht werden.

Schon frühzeitig war die spanische Gitarre in Italien bekannt und fand hier Liebhaber und Komponisten. Einer der ersten, der für die Gitarre schrieb, war der Paduaner Priester Melchior de Barberis, von dem Gitarrenfantasien aus dem Jahre 1549 erhalten sind. Ihnen ist die Arbeit (Schriften Nr. 25), „Die Fantasien des Melchior de Barberis für die siebenstimmige Gitarre (1549)“ gewidmet. Sie sind in der Melodik und Rhythmik der Volksmusik, in der Harmonik aber den Volksinstrumenten (Drehleier und Dudelsack) verpflichtet, wie die eingehende Untersuchung zeigt, die auch der Spieltechnik und der Tabulatur des de Barberis, die der des Luis Milan (1536) folgt, gerecht wird. Eine stilgerechte Übertragung der Fantasien läßt die gewonnenen Ergebnisse mit Leichtigkeit nachprüfen.

Ebenso zeitig als in Italien hatte die spanische Gitarre in Frankreich ihren Einzug gehalten; es gab hier um 1540 bereits mehr Gitarristen als in Spanien selbst. Wie sich die Gitarristik in Frankreich einbürgerte, und welche hohe Stufe der Vollkommenheit sie hier erreichte, das zeigte Koczirz in seinem Abriß „Zur Geschichte der Gitarre in Frankreich, von 1500 bis 1750“ (1922; Schriften Nr. 31)

in kurzer, das Wesentliche in den Vordergrund stellender Art. Es erstehen vor unseren Augen die zwei bedeutendsten französischen Gitarristen des 16. Jahrhunderts, Adrien Le Roy und Jean Antoine de Baif, die noch durchgehends der lautenmäßigen Spielweise huldigten, während erst im 17. Jahrhundert die akkordische sich langsam durchsetzte. Diese brachte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Francisque Corbet zu hoher Blüte, ein Italiener von Geburt, der auch längere Zeit in Wien weilte. In seinen Spuren wandelte dann Robert de Visée. Zur selben Zeit wurde in Deutschland die Gitarre noch vielfach lautenistisch verwendet, wie die 1689 herausgekommenen Arien des Dresdner Kammer- und Flötenmusikus Jakob Kremberg beweisen (Schriften Nr. 27; 1922), die von einem Clavicembalo, aber auch von der Laute, Angelique, Viola da Gamba und der Gitarre begleitet werden konnten. Die Art der Ausführung zeigen zwei von Koczirz übertragene Arien mit Begleitung der Gitarre und des Clavicembalo.

Ein Mittelpunkt der deutschen Gitarristik wurde gegen Ende des 18. Jahrhunderts Wien, wo schon in früherer Zeit die Gitarre nicht unbekannt war, wie aus den Zeichnungen zum Triumphzug des Kaisers Maximilian I. (1512) hervorgeht, und wie Nachrichten über in Wien wirkende Virtuosen und Komponisten als Francisque Corbet (zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts), Jacques de Saint Luc, Johann Anton Graf Losy von Losintal († 1721) und Andreas Bohr von Bohrenfels († 1728) beweisen. Ab 1780 aber bemächtigten sich Dilettanten dieses Instrumentes und beherrschten die Wiener Gesellschaftskreise bis zum Jahre 1807, wo Mauro Giuliani als Konzertsolist eine neue Epoche der Gitarre in Wien einleitete. Im Artikel „Die Wiener Gitarristik vor Giuliani“ (1921; Schriften Nr. 22) behandelt Koczirz diesen Zeitabschnitt eingehender. In erweiterter Form wurde hier der schon 1907 erschienene erste Teil des Aufsatzes „Zur Geschichte der Gitarre in Wien“ (1907; Schriften Nr. 3), welcher die Zeit von 1772—1807 umfaßte, neuerlich vorgelegt und in ihm der kennzeichnendsten Vertreter als des Abbate Antonio de Costa, des Simon Molitor, Franz Tandler, Wenzel Matiegka, Anton Diabelli und Louis Wolf gedacht. Von diesen haben unterdessen Costa, Molitor u. a. durch Josef Zuth<sup>46)</sup>, Tandler durch E. K. Blümmel<sup>47)</sup> monographische Behandlungen erfahren, wodurch das Bild dieses Zeitabschnittes an Rundung und Vertiefung gewann. Hingegen ist für die 2. und 3. Periode der Gitarristik in Wien, die Koczirz in „Zur Geschichte der Gitarre in Wien“ erstmalig übersichtlich zusammenstellte, im einzelnen noch wenig erforscht. Von 1807—1819 beherrschte Mauro Giuliani den Wiener Konzertsaal durch seine Darbietungen und die gitarristische Welt durch seine Kompositionen und Arrangements. Für ihn ist noch alles zu tun<sup>48)</sup> und es steht zu erwarten, daß Koczirz, der über reichliches Materiale verfügt, uns die Ergebnisse seiner jahrelangen Beschäftigung mit Giuliani in absehbarer Zeit als Monographie vorlegen wird. Etwas mehr ist für die nachgiulianische Epoche vorgearbeitet, die in Bezug auf die Gitarrkonzerte einen Rückschlag zeigt, sodaß das Publikum nur noch durch ganz besondere musikalische Reizmittel, wie sie Luigi Legnani, Karl von Gärtner, Leonhard Schulz, Franz Stoll und andere anwendeten,

in den Konzertsaal gebracht werden konnte, bis endlich in den Sechzigerjahren des 19. Jahrhunderts die Zither der Gitarre als Konzertinstrument den Garaus machte. Das knappe Bild, das Koczirz von diesem Zeitabschnitt im Wiener Gitarrenleben entwarf, hatte Zuth durch verschiedene Beiträge über Legnani, Schulz u. a. vervollständigt.<sup>43)</sup> Die Zither war es, die die Gitarre in die Rolle des Aschenbrödels drängte, bis von Leipzig und München aus die Erneuerungsbestrebungen sie wieder zum heutigen Ansehen brachten und die Zither gänzlich zurücktreten ließen. In diesem Kampfe hat auch Österreich, wo die Gitarre als Volksinstrument ihren Platz behauptet hatte, kräftig eingegriffen und der Oberösterreicher Johann Zeitlinger als „Ein österreichischer Vorkämpfer für die Gitarre“ (1925; Schriften Nr. 32) im Jahre 1886 bemerkenswerte Ansichten geäußert, die Koczirz in historischer Beleuchtung uns wieder vor Augen führte, dabei gleichzeitig einen kurzen Überblick über die Geschichte der Verfallszeit der Gitarre bietend.

Daß Koczirz bei all dieser reichhaltigen wissenschaftlichen Tätigkeit auf dem Gebiete der Gitarristik, die einen mächtigen Sprung nach vorwärts darstellt, nicht der praktischen Auswirkung vergaß, versteht sich von einem Mann, der selbst feinfühlig die Gitarre beherrscht und mit Josef Krempel und anderen Wiener Gitarristen der alten Schule in freundschaftlichem Verkehre stand und steht, wohl von selbst. Er verfolgte daher mit wohlwollendem, wenn auch kritischem Blick verschiedenliche Ausgaben älterer gitarristischer Werke (Schriften Nr. 15, 20, 24), die Erwin Schwarz-Reiflingen, Fritz Klämbt und Heinrich Scherrer für den praktischen Zweck herausgaben und einrichteten und bot manche wohlwollende, den feinsinnigen Gitarristen verratende Berichtigung dazu. Begrüßenswert ist der Standpunkt, den Koczirz diesen Liebhaberausgaben gegenüber mit den Worten einnimmt<sup>51)</sup>: „Die Liebhaberliteratur bedarf erhöhter Aufmerksamkeit, damit sich nicht falsche Urteile verbreiten und so vielleicht mehr Schaden als Nutzen gestiftet werde.“

(Schluß folgt.)

<sup>43)</sup> Die Gitarre. I. 8 (Berlin 1920), S. 122.

<sup>44)</sup> Graf Logi, Ausgewählte Gitarrenstücke bearbeitet von Josef Zuth. Wien 1919.

<sup>45)</sup> Logi-Zuth, a. a. O. S. 7 f. (Vorwort, gezeichnet von Dr. A. Koczirz und Dr. Josef Zuth).

<sup>46)</sup> Zuth, Simon Molitor und die Wiener Gitarristik (um 1800). Wien 1920, S. 9 ff. (Molitor) und 69 ff. (Wenzel Matiegla, Alois Wolf, Anton Diabelli, Leonhard von Call, Wilhelm Klängenbrunner, Franz Tandler, Bartolomeo Bortolazzi). — Zuth, Vom Leben und Sterben der Gitarre in Alt-Wien. II. Der Abt Costa. In: Zeitschrift für die Gitarre. II. (Wien 1923), Heft 6, S. 4–6; III. (Wien 1923), Heft 1, S. 14 f.

<sup>47)</sup> Blümmel, Franz Tandler, der Gitarrist. In: Zeitschrift für die Gitarre. IV. (Wien 1924), Heft 2, S. 4–6 und Heft 3, S. 2–4.

<sup>48)</sup> Über Giuliani unterrichtet kurz Zuth, Molitor, S. 77 ff.

<sup>49)</sup> Zuth, Molitor, S. 79 ff. (Franziska Bolzmann, Franz Mendl, Karl Töpfer, Leonhard Schulz, Josef Böhm, Luigi Legnani, Franz Bathioli, Onorato da Costa, Karl von Gärtner, Franz Stoll, Johann Kaspar Mertz, Eduard Pique, Emilia Giuliani-Giuglielmi, Giulio Regondi). — Zuth, Die Leipziger „Allgemeine musikalische Zeitung“ (1798–1848) als gitarristische Quelle. In: Die Gitarre. I. (Berlin 1920), S. 64 f., 83–85, 102–104 (L. Legnani), 123 f., 140 f., 156 f., 168–170, 183 f., (Giulio Regondi); II. (Berlin 1920/21), S. 2 f., 11 f. (Regondi), 115–117 (Legnani), 127 bis 130 (Franz Stoll). — Zuth, Leonhard Schulz der Jüngere. In: Zeitschrift für die Gitarre. III. (Wien 1924), Heft 4, S. 5 f. und Heft 6, S. 3–5.

<sup>50)</sup> Zeitschrift für Musikwissenschaft. I. 9. (Leipzig 1919), S. 554.

## LUISE WALKER.

VON DR. KARL PRUSIK.

**E**s wird wohl kaum einen ernstzunehmenden Gitarrieger in Österreich geben, der Luise Walker nicht kennt. Ihre reizende Jugendlichkeit — Luise Walker ist 1910 zu Wien geboren — ihr sicheres Auftreten, erstaunliche musikalische Veranlagung in Verbindung mit einer gediegenen Spielfertigkeit und gute, reichhaltige

Vortragsfolgen sind die Umstände, die sie zu einem vergötterten Liebling ihrer Zuhörer machen, daß sie Erfolge erzielt, wie nur die größten Musiker auf andern Instrumenten.

Luise Walker begann 1918, also im Alter von 8 Jahren, mit dem Gitarrienspiel, hat also in verhältnismäßig kurzer Lehrzeit sehr viel erreicht. Den Grund zu ihrem heutigen Können legte die bestens bekannte Gitarriegerin Hoss-Henninger. Augenblicklich ist Luise Walker noch in der Hut der Wiener Musikakademie, wo sie — gitarriegerisch längst erwachsen — sich in andern musikalischen Fächern vervollständigt.

Das größte Verdienst an ihrer musikalischen Erziehung kommt zweifellos ihrem Vater zu, der kein Opfer scheut, wenn es sich darum handelt, das Können seiner Tochter zu fördern, der es ihr ermöglichte, die besten Gitarriegermeister Europas ihre Lehrer zu nennen.



Wir wollen hoffen, daß Luise Walker ihren Weg zu gediegenster Musikalität weiter geht, wir wollen ihr es auch nicht verübeln, daß sie sich jetzt schon an Dinge wagt, die ihrer Jugend nicht liegen können und dürfen. Unbeeinflusst von unberufener Kritik oder vom Beifall der Menge soll der Künstler nur das geben, was seinem Wesen am besten entspricht, dann wird er sein Bestes geben.

## LITERATUR UND KUNST.

Aus der Fülle der erscheinenden Bücher dann und wann wenigstens von einem wertvollen Werke etwas zu vernehmen, angesichts der vielen Neuschöpfungen der bildenden Kunst wenigstens manchmal im Geiste vor ein Meisterwerk sich führen zu lassen, ist Kulturpflicht jedes gebildeten Menschen und erweitert und bereichert auch das künstlerische Einfühlen des Musikers im Rahmen seiner schöpferischen oder wiederschaffenden Tätigkeit.

So sei von einer kleinen, aber bunten Bücherauswahl heute die Rede. Wie auf obige Zeilen das sprechende Exempel, erschien bei G. Hirth-München das Prachtwerk „Die Musik in der Malerei“, eingeleitet von Curt Morek mit 147 Bildtafeln, von denen eine ganze Reihe das starke Interesse jedes Gitarren- und Lautenspielers wachrufen muß.

Als Beispiel bringen wir das herrliche Genrestück von Nicolas Lancret: Musikunterricht.



Eine interessante Kleinbücherei bietet der Verlag Ed. Strache-Warnsdorf. „Sudetendeutsche Größen“, herausgegeben von Fritz Dörre und Müller-Rüdersdorf. Es sind kleine, schmucke Monographien deutscher Männer und Künstler aus Böhmen. Die Deutschen in Böhmen ringen um ihre Kultur. Da heißt es die Schätze hüten und sammeln. Diesem wehen Gefühl mag die neue Serie ihre Entstehung verdanken. Bisher erschienen: Metzner, Kudlich, Stifter, Führich. Wann folgt ein Musikerbändchen?

Zu den besten orientierenden Werken über die moderne Literatur — und von dieser zu wissen, ist auch Kulturpflicht eines jeden — zählt das Buch „Von Goethe zum Expressionismus“ von Robert Riemann. (Leipzig, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung.)

Das Buch ist eine schlichte, fast hausbackene Geschichte der Dichtung und des Geisteslebens Deutschlands im 19. und 20. Jahrhundert. Aber das ist es gerade, was man von einer Literaturgeschichte verlangt. Zunächst umfaßt sie nur die Zeit, die den einfachen Literaturgenießer interessiert. Dann versteht sie es, gerade diese Zeit meisterhaft in klaren Sätzen zu erläutern. Wie einfach erklärt sie das sonst so schwer zu umschreibende Wesen der Romantik. Diese schlichte Darstellung führt den Leser durch alle Strömungen der Literatur und wird selbst dem Expressionismus gerecht. Für Musiker ist sie durch das strenge Erfassen des Lyrischen besonders wichtig. So ist das Werk ein echtes deutsches Hausbuch.

Neben diesem vermittelt Weltwissen in reichster Fülle der neue Kleine Brockhaus. Wer könnte sich heute ein Konversationslexikon kaufen. Selbst ein Band wäre zu teuer. Da erscheint nun der Kleine Brockhaus in einem Bande mit etwa 800 Seiten, aber in billigsten Lieferungen und verspricht damit, ein wahres Handbuch selbst des Unbemittelten zu werden.

Mit einem feinen Leckerbissen für den Volksliedgitarristen sei für diesmal die Reihe beendet. Der Volksverband der Bücherfreunde Berlin — mit dem wir uns vielleicht einmal ausführlicher zu beschäftigen haben werden — hat, von Fritz Kern gesammelt und gesichtet, eine Blütenlese „Deutsche Volkslieder des Mittelalters“ erscheinen lassen. Eine prächtige Auswahl!

Aber was bedeutet sie erst für den Gitarristen. Da singt es und klingt es auf jeder Seite und der Forscher müßte sich veranlaßt sehen, zu jedem Liedlein die Melodie wieder zustande zu bringen. Dem Spieler aber — und es muß gar kein großer Künstler sein — wird sich Lied um Lied, wenn er sie nur liest, zur Melodie gestalten, die er so schlicht und einfach, wie die Volksliedchen sind, auf seiner Gitarre spielen kann.

Dr. Pilz.

## AUS UNSRER BÜCHERSTUBE.

### NEUERSCHEINUNGEN.

- |   |  |
|---|--|
| <p>Joh. Seb. Bach, Übertragungen für die neuzeitliche Laute oder Gitarre (H. Albert). Leipzig, Zimmermann.</p> <p>Heinz Bischoff, Drei Partiten für die Laute. Wolfenbüttel, Zwißler.</p> <p>Blätter für Hausmusik: Miniaturen. Wien, Verlag der Zeitschrift für die Gitarre.</p> <p>Karl Blume, Der Goldschmied von Köln und andre Lieder zur Laute. Leipzig, Benjamin. — 6 Lieder eines rheinischen Dorfpoeten. Düsseldorf, Suppan.</p> | <p>Hans Dagobert Brugger, Drei alte Gesänge mit Laute. Stuttgart, Greiner &amp; Pfeifer. — Schule des Lautenspiels, II. Teil, Heft 3. Wolfenbüttel, Zwißler.</p> <p>Matteo Carcassi, 25 Etudes pour guitare, op. 60. Revues et doigtées par Miguel Llobet. Paris, Rowies.</p> <p>Fr. Friedrichs, Stimmt Laute und Geige, deutsche Volkslieder aus 600 Jahren. Leipzig, Benjamin.</p> <p>Ernst Hülsen, op. 60, 6 leichte Stücke für Gitarre oder Laute allein. Leipzig, Hofmeister.</p> |
|---|--|

- Ernst Jungwirth, Alte Lieder aus dem Innviertel (mit Lautenbaß nach dem Satze v. August Falk). Wien, Österr. Bundesverlag f. Unterricht, Wissenschaft und Kunst.
- Josef Lanz, Oberschlesische Volkstänze (f. 2 Viol. u. Git.) Plauen i. V. Das junge Volk. Vlg. G. Wolff.
- Theodor Meyer-Steinig, Und er ging rechts. Ein Rococolied zur Laute oder zum Klavier. Jena, Diederichs.
- Th. Schumann, Der Lautenschläger. Eine Liedersammlung mit Lauten- oder Gitarrebegleitung. Leipzig, Domkowsky & Co.
- Erwin Schwarz-Reiflingen, Leichte Gitarrenmusik. Heft 1 u. 2: f. Git. allein; Heft 3: Duos f. Git. v. Doisy; Heft 4: Stücke von Call f. 3 Git. Leipzig, Steingräber.
- Lucie Skerl, Feierstunden. 5 ernste Volksliedertänze f. Ges. m. Laute, Fl. u. Geige. Buchschmuck v. H. Grundner. Berlin, Ed. Bloch. — Jubelklänge, 5 lustige Volksliedertänze f. Ges. m. Laute, Fl. u. Geige. Berlin, Ed. Bloch.
- Rudolf Süß, op. 20, Ich finde keinen Weg zu Dir; op. 21, Auf der Sonnenseiten; op. 22, Aus blühenden Gärten. Leipzig, Benjamin.
- Josef Zuth, Die Gitarre, Spezialstudien auf theoretischer Grundlage. Heft 4: Die Grundharmonien. Wien, Goll.

## SCHRIFTTUM:

- Heinrich Albert: Mein System der Gitarrentechnik (IV.). Monatsschrift „Die Gitarre“, Berlin, VI./5–6.
- Robert Geutebrück: Die wahre Gestalt der älteren deutschen Volksliedweise (III). Zeitschrift „Das deutsche Volkslied“, Wien, XXII./3–4.
- Hans Hoffmann: Wegweiser durch die Hausmusik. Zeitschrift „Die Musikantengilde“, Wolfenbüttel, III./4.
- H. König: Ländliche Musikinstrumente. Volksbildungsblätter, „Der Kunstgarten“, III./8.
- Heinz Quint: Die Bezifferung der dissonanten Akkordtöne. „Musikpädagogische Zeitschrift“, Wien, XV./5.
- Johann Schletter: Zweck und Bedeutung der Fachzeitschrift. Monatsschrift „Muse des Saitenspiels“, Bad Honef a. Rh. VII./8.
- Erwin Schwarz-Reiflingen: Zur Veröffentlichung der gitarristischen Kompositionen Niccolò Paganinis (II). Monatsschrift „Die Gitarre“, VI./5–6.
- Josef Zuth: Über Gitarre und Gitarrspiel (III). Monatsschrift „Die Quelle“, Wien, LXXV./6.

## EINLAUF.

- Carl Henze, Seyffardt's Muziekhandel, Amsterdam: Zehn leicht spielbare Stücke für musikalisch sehr Anspruchslose.
- Johann Langer, Österr. Schulbücherverlag, Wien: Mein Wien träumt aus vergangener Zeit, Wiener Lieder. Das Erscheinen dieses Heftes gehört mit zu den Ereignissen der letzten Zeit, die in erfreulicher Weise beweisen, daß das echte Wien noch nicht tot ist, sondern in neuer Jugend aufersteht. Sinnige Liedvorlagen von August Eigner, Emil Hoffmann und Michael Klieba, die von Wiens und seiner Umgebung Schönheiten singen oder den traurigen Zustand der letzten Jahre beklagen, sind von Johann Langer in ansprechender gemütlich wienerischer Weise zum Klavier vertont. Hoffentlich erscheint das hübsch ausgestattete Heft auch bald für Gitarrspieler und hilft mit, den volksfremden Schund, den sich der gutmütige Wiener bis jetzt aufbinden ließ, endgültig zu verdrängen.
- Karl Pfister, Verlag Hofmeister, Leipzig: Gesänge zur Gitarre. Pfister ist durch seine Marienlieder in angenehmer Erinnerung. Das neue Heft wird ihm sicherlich neue Freunde erwerben. Pfister ist in der Auswahl der Dichtungen äußerst wählerisch. Wir finden

- Sachen von Christian Morgenstern, Börries Freiherr von Münchhausen, Theodor Storm, Arno Holz usw. Die Vertonungen zeigen Verwandtschaft mit denen von Armin Knab und erfordern feine Musikalität. Es ist bemerkenswert, daß sich die Lieder von Pfister, Knab usw. auch ohne Werbetrommel, die jetzt soviel, selbst um den Preis der Lächerlichkeit gerührt wird, durchsetzen und bei jedem Gitarrsänger von Geschmack zu finden sind.
- F. Schwerdthöfer, Verlag Anton Böhm, Augsburg-Wien: Sechs Lieder zur Gitarre. Ein kleines Konzert für drei Prim-Gitarren. Sechs Stücke für drei Prim-Gitarren, Heft I und II. Sechs Stücke für zwei Mandolinen und Gitarre. In den volkstümliche Weisen zeigenden Liedern finden sich mitunter Ansätze zu eigenem Gestalten. Die Hausmusik für mehrere Gitarren, bzw. Mandolinen ist Spielmusik im breitesten Sinne, immer hübsch im Lauen plätschernd und durchaus nicht aufregend oder hochfliegend. Für (musikalisch) schwache Stunden.
- Rudolf Süß, Verlag Anton Benjamin, Leipzig-Mailand: Lieder zur Laute, Heft V, VI, VII. Über die Güte der Lieder von Süß zu sprechen, erübrigt sich eigentlich an dieser Stelle. Die hohe Kunst der verschiedenen Abschnitte musikalischer Entwicklung wirkt sich in ihren Ausstrahlungen im Volkslied aus. Dafür sind Volkslieder aus verschiedenen Zeiten untrügliche Beweise. Selbstverständlich sollen dabei die ungeheuer wertvollen Rückwirkungen des Volksliedes auf die hohe Kunst nicht geleugnet werden. Nach den bisherigen Erfahrungen wird man Rudolf Süß als den Schöpfer des modernen Volksliedes bezeichnen müssen. Seine Begleitsätze zeigen die üblichen volkstümlichen Klangbrechungen einfachster Art, und die Anforderungen an die Spielfertigkeit werden durch eine belebte Baßführung nicht wesentlich gesteigert. Was aber diesen Liedern eine so große Verbreitung verschaffte, ist der Umstand, daß die hübschen Weisen nicht wie gewöhnlich M, R, L\*) ausgesetzt werden, sondern daß auch entferntere Verwandtschaften verwendet werden, meist die terzverwandten Ober-, Unter-, Weich- und Parallelklänge, ohne daß wir jedoch den Satz anders als selbstverständlich finden würden. Ich weiß nicht, ob es nicht zu bedauern ist, daß sich Süß erst so spät der Gitarre zugewendet hat, denn ich glaube, daß er bei Kenntnis der unglaublich reichen Mittel der Gitarre für höhere Ziele berufen gewesen wäre.
- Rudolf Süß, Verlag Anton Goll, Wien: Lyrische Suite in vier Sätzen für Gitarre. Nach dieser Erörterung wird man es verwunderlich finden, daß Süß auch für Gitarre allein schreibt. Man wird auch erstaunt sein, in den Stücken ziemlich beträchtliche Anforderungen an die Fingerfertigkeit zu finden. Doch ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich vermute, daß diese Suite am Klavier erfunden wurde und erst nachträglich für die Gitarre eingerichtet ist. Doch stellt sie infolge ihrer künstlerischen Werte sicherlich eine willkommene Bereicherung der Spielmusik dar. An klassische Vorbilder erinnernde Stellen wechseln mosaikartig mit Anklängen an Tanzmusik von heute ab; die Form wird dabei wohl kaum als Notwendigkeit empfunden, eher dagegen als ein Gewolltes. Nach meiner Meinung ist es schade, daß z. B. in der Ballade (1. Satz) die für sich prachtvollen Gedanken nicht weiter entwickelt werden und durch die etwas zu bunte Folge sehr verlieren. In kleineren Formen wäre sicherlich künstlerisch weit höher Stehendes zustande gekommen. Die — bis auf die Verwendung des Daumens von unten — recht guten Fingersätze rühren zum Teil von Alfred Rondorf her.
- Anton Diabelli, Verlag Karl Merseburger, Leipzig: 30 sehr leichte Übungsstücke für die Gitarre. Neu bearbeitet von Otto Wunderlich. Diese gut klingenden Stücke können dem etwas vorgeschrittenen Anfänger als ansprechender Übungsstoff bestens empfohlen werden.
- Dr. Karl Prusik.

\*) Klangbezeichnung nach H. Capellen, Fortschrittliche Melodie- und Harmonielehre.

## GROSSE GITARRENSCHULE VON FERDINAND CARULLI.

In modern pädagogischer Fassung herausgegeben von Alfred Rondorf. 2 Teile.

Verlag: Josef Weinberger, Leipzig, Zürich, Wien.

**G**ottlob, keine neue Schule mit auffrisierendem alten Gesicht, wobei die bange Frage „wozu“? keine Antwort findet. Der gute alte Carulli liegt vor mir unversehrt, nicht verbessert und — in deutscher Sprache.

Die geringfügigen Zutaten des Bearbeiters, so ein Auszug der musikalischen Elementarlehre, eine Beschreibung der Gitarre nebst einer schematischen Darstellung des Griffbrettes, eine cursorisch abgetane Geschichte des Instruments, sowie die bildliche Darstellung der Haltung der Anschlagshand dienen bloß der Vertiefung der Erläuterungen des Lehrers, denn die Schule ist durchaus nicht für den Selbstunterricht gedacht. Die weiters konsequent an allen zweifelhaften Stellen durchgeführte Bezeichnung der Anschlagfinger erleichtert die Arbeit des Unterrichtes durch ihre Eindringlichkeit in hohem Maße.

Die kleine Eigenmächtigkeit, einigen Etüden eine zweite Stimme beizufügen, entschuldigt sich durch ein an die Spitze gestelltes „ad libitum“ und fördert übrigens die rhythmische Selbständigkeit des Schülers.

Die beigelegten Wechselschlagübungen im Anhang des zweiten Teiles der Schule und die systematische Zusammenstellung zwei- und dreioktaviger Skalen in verschiedenen Spielmanieren im Anhang können der solistischen Ausbildung nur von Nutzen sein.

Wenn etwas nicht ganz den Tatsachen entspricht, dann ist es bloß die Bemerkung am inneren Titelblatt „In modern pädagogischer Fassung herausgegeben“; man sucht vergeblich das „Moderne“ in der Fassung. Richtiger hätte es wohl gelautet: „Ins Deutsche übertragen“, denn darin liegt in der Hauptsache das Verdienst Rondorf's und nicht zuletzt des Verlages.

K. Koletschka.

## HARMONIELEHRE FÜR GITARRSPIELER VON E. S. WILLFORT.

Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig.

**E**iner der Hauptschäden unseres Musiklebens ist die Art und Weise, wie die sogenannte Theorie gelehrt wird. Wer sich von vornherein darüber klar ist, daß Musiktheorie nichts anders sein kann als die begriffliche Fassung musikalischen Geschehens, der muß es als lächerlich und unsinnig bezeichnen, wenn heute im Harmonielehre- und Kontrapunktunterricht die Schüler dazu geführt werden, Sätze mit schwerer Mühe rein begrifflich aufzubauen, ohne daß sie die geringste musikalische Vorstellung davon haben, daß sie schließlich sogar Fugen über ein gegebenes Thema machen können, ohne aber irgend eine ihnen bekannte einfache Weise aus dem Kopf niederschreiben zu können. Es mag sein, daß diese Entgleisung mehr verstandesmäßig angelegten, weniger musikalischen Naturen zu danken ist, die an Hand von begrifflichen Erfahrungen beim Studium von Musikstücken gesammelt, zur Meinung gelangten, ein Tonstück könne begrifflich aufgebaut werden.

Wollen wir in dieser Sache Klarheit gewinnen, so brauchen wir uns nur die Frage zu stellen: Wozu dient die Theorie mit ihren Begriffen?

1. Sie ist ein außermusikalisches Verständigungsmittel über Musik.
2. Sie bildet für den Wiedergebenden zumindest anfänglich die Brücke zwischen Klangvorstellung und Niederschrift, bzw. zwischen Notenbild, Klangvorstellung und Tonbildung.
3. Sie ist eines von den Hilfsmitteln zur Unterstützung des musikalischen Gedächtnisses.
4. Sie ist für den Kompositionsschüler ein unentbehrliches Hilfsmittel, insbesondere beim Zergliedern von Musikstücken.
5. Niemals aber kann rein theoretisch, ohne Klangvorstellungen Musik gemacht werden. Der letzte Richter über gut und schlecht darf für den Schaffenden nur das musikalische Gefühl, nie aber eine begriffliche Erwägung sein.

Mit feinem Gefühl hat Wilfort diese Voraussetzungen berücksichtigt. Seine Harmonielehre ist kein selbstsüchtig aufgebautes Begriffsgebäude. An Hand ausgezeichnet zusammengestellter Volksliedbeispiele wird sie das Mittel zur verstandesmäßigen Erfassung musikalischen Geschehens. Daß Wilfort nicht dem Empfinden und Vorstellen des Anfängers fremde Weisen zum Aussetzen nimmt, sondern geläufige Volkslieder, und daß er diese in biologischer Reihung stellt, daß er den Schüler, der noch nicht im G-Schlüssel alles hört, nicht schon auf der dritten Seite zum Lesen verschiedener Schlüssel zwingt, sind Vorzüge, die nicht hoch genug angerechnet werden können.

Doch soll damit nicht gesagt sein, daß das Büchlein, das sich inhaltlich hoffentlich immer mehr erweitern wird, nicht in manchem verbesserungsfähig sei. Z. B. wäre sehr viel damit gewonnen gewesen, wenn zur Einleitung die Lehre von den Obertönen — mit schönen Versuchen auf der Gitarre — verwendet worden wäre. Dabei hätte der Schüler ohneweiters die natürlichen Verdopplungen ersehen können und die verschiedenen Zusammenklänge werten gelernt. Die Erklärung der Naturnone (Seite 58) wäre auch weit weniger schwierig geworden.

Überhaupt muß die Kenntnis eine der besten neuen Harmonielehren, der „fortschrittlichen Harmonie- und Melodielehre von Georg Capellen“ sehr vermißt werden. Ich glaube, daß unter dem Einfluß von dessen Verwandtschaftslehre mancherlei Ballast, wie die Lehre von den leiter-eigenen Akkorden fallen gelassen worden wäre, daß die Unterscheidung von dissonant, konsonant und schlußfähig berücksichtigt worden wäre.

Als Gesamterscheinung muß dieser Versuch bestens begrüßt werden.

Ich hoffe, daß es einer von den Umständen ist, die mit zur Gesundung unseres Musikschaffens führen, das auf der einen Seite in ödste Flachheit, auf der anderen in selbstsüchtige, verschrobene Klügeleien, Sadistenmusik, ausartet.

Dr. Karl Prusik.

## AUS ALTEN BÜCHERN.

### Straßenmusik.

BRESCIA, Donnerstag, 26. Juli (1770)

... Eine Operngesellschaft, die lange Jahre in Rußland gewesen war, unter ihnen der Kastrat Luini Bonetto, gebürtig aus Brescia, wurde von einer „musikal. Gesellschaft“ am Abend der Ankunft bewillkommnet, eine andere brachte dem B. am Tage vor seiner Abreise eine Abendmusik...

Besetzung: 2 Vl. 1 Mand. 1 Waldhorn, 1 Tromp. u. 1 Vcl. Sie spielten, ungeachtet es dunkel war, lange Mandolinconcerte. Ich mußte mich über das Gedächtnis dieser Spieler sehr wundern. Es war eine vortreffliche Gassenmusik, dergleichen wir bey uns gar nicht haben...

VENEDIG, Anfang August

... hörte ich auf dem St. Markusplatze noch vielen Gassenmusikanten zu, wovon einige in Banden waren und eine oder zwei Stimmen begleiteten; zuweilen war nur eine Stimme mit einer Gitarre, und zuweilen zwey oder drey Gitarren zusammen. In der Tat ist es nicht zu verwundern, daß die Gassenmusik hier nicht geachtet wird, da die Leute an allen Ecken damit gesättigt werden...

BOLOGNA, Freitag, 24. August

... und überhaupt fand ich hier auch die Musik auf den Gassen schlechter und seltener als in Venedig. Doch ward ich bald nach meiner Ankunft in dem Wirtshause... mit einem Duett bewillkommnet, welches auf einer Geige und einem Mandolin sehr gut gespielt ward; und diesen nachmittag spielte eine herumstreifende Bande unter meinem Fenster vierstimmig verschiedene Symphonien und einzelne schwere Stücke.

NEAPEL, 17. Oktober

. . . die Nationalmusik ist hier sonderbar, und weicht sowohl in Ansehung der Melodie als Modulation von allem dem ab, was ich sonst wo gehöret habe. Heute Abend sangen zwey Leute eins ums andere; einer von ihren neapoletanischen Canzoni ward von einer Violin und und Colascione begleitet. Der Gesang ist lärmend und gemein, aber die Begleitung ist vortrefflich, und wird gut ausgeführt. Die Violin- und Colascione-Stimmen waren sowohl während des Singens als der Ritornelle beständig geschäftig . . .

NEAPEL, 23. Oktober

. . . Als ich heute Abend einige ächte neapoletanische Sänger, von einem Colascioncino, einem Mandolin und einer Violine begleitet, hörte, so ließ ich die ganze Truppe zu mir herauf hohlen, doch nahm sie sich wie alle andere Gassenmusik besser in der Ferne aus; im Zimmer war sie rauh, übelstimmend und ohne Harmonie; da hingegen sie auf der Straße von allen diesem das Gegenteil schien: doch man mag sie hören wo man will, so ist die Modulation und Begleitung sehr außerordentlich . . . Diese sonderbare Art von Musik ist so wild in ihrer Modulation, und so verschieden von aller übrigen Europäischen, als die Schottische, und ist vielleicht ebenso alt, da sie blos durch Überlieferung sich unter dem gemeinen Manne erhält . . .

Carl Burney's  
Der Musik Doctors

Tagebuch einer musikalischen Reise.

Aus dem Englischen übersetzt von C. D. Ebeling, Hamburg 1772; bey Bode.

\*) Das Calascione ist ein zu Neapel sehr gewöhnliches Instrument. Es ist eine Art Zither, aber blos mit zwey Saiten, welche quintenweis gestimmt sind. Die Gebrüder Colla haben sich seit einiger Zeit in Deutschland damit hören lassen.

### ZUR BEACHTUNG.

Wir führen die Heftzählung des 4. Jahrganges unserer Zeitschrift bis zum Jahresende weiter, um den 5. Jahrgang mit dem neuen Kalenderjahr beginnen zu können. Die Vorauszahlung der halbjährigen Bezugspreise erbitten wir jeweils zum 1. Juli und 1. Jänner.

## DAS FATALE „N“.

Ich sitze arbeitswütig beim Schreibtisch. Rechter Hand dräut ein Berg von Zetteln, lexikographische Aufzeichnungen: geb. am . . . zu . . .; gest. am . . . in . . . Links Mappen mit angefangenen geschichtlichen Arbeiten; vor mir ein Stoß von Büchern, Zeitschriften, Zeitungen; Pflichtlektüre. Aber ich finde mich heute über lauter Arbeit nicht zur Arbeit . . .

Ich greife zu einem Büchel, das erst kürzlich eingelangt ist und noch unberührt liegt: „Hausmusik; mit Anhang: Ratgeber zur Hausmusik“, und blättere. Mein Name fällt mir ins Auge; er ist nach zwei schätzbaren Meistern der neudeutschen Gitarrkunst genannt. Ich freue mich der ansehnlichen Nachbarschaft und lese:

„Hier muß ich ein für allemal auf einen sprachlichen Unfug hinweisen, der sich heute überall breit macht, nachdem einmal die gitarristischen Fachleute damit angefangen haben. Man sagt in der Zusammensetzung Gitarrenspiel . . . Es ist also falsch . . . von einer Kunst des Gitarrespiels zu reden.“

Fatal, sehr fatal! Was soll man von dem Inhalt eines Buches erwarten, dessen Titel nicht einmal recht geschrieben ist . . . Mich beschleicht das Gefühl, das man in der Schulbubenzeit verspürt hat, wenn der Professor eine aufgekommene Eselei an den Pranger redete . . . Wirklich fatal!

Den Kopf in die Hand gestützt starre ich geradeaus. Die Gedanken kreisen, um sie wirbeln die tausend und abertausend „n“, die in den abgesetzten Büchern fehlen.

Was hätte mein lieber Lehrer gesagt, der mir die ersten Fachgeheimnisse entschleierte — Vor meinen Augen ersteht sein Bild; die wuchtige Gestalt löst sich aus dem Dämmergrund, im Rahmen der herabfallenden schwarzen Haarsträhne wird das gemüthliche Antlitz kenntlich, daraus sich die kleinen, klugen Augen forschend auf mich richten:

„Was gibt's Neues in der Gitaristik?“ vernehme ich seine typische Gesprächseinleitung.

„Herr Doktor! Schreibt man Gitarremusik oder Gitarrenmusik?“ plumpst meine Frage dagegen.

„Wohl Ihnen, wenn Sie der Kritik keine bessere Handhabe bieten.“

Eine Weile sinnt es mich noch an, dann verschwindet das Gesicht. Ein zweites tritt hervor; vornehm, blaß, durchgeistigt; mit dem stets gütigen Lächeln; es gehört einem, dem ich mehr als die Kenntnis alter Notationen danke:

„Herr Dozent, sagt man Gitarretabulatur oder Gitarrentabulatur?“

Ich höre den freundlichen Tonfall und sein liebes Wienerisch:

„Schau'n S', daß in die Bücheln was Gscheid's 'neinkommt, dann schreib'n S' mein'twegen Gitar'tabulatur mit „e“ oder „en“. Versteh'n S'?“

Auch dies Bild zerfließt. Ein drittes taucht auf: es gehört dem Schattenreich an und ich kenne es nur aus Büchern. An des Gelehrten vierbändige Musikgeschichte knüpft sich einiges Grauen aus meiner Prüfungsschmerzzeit; sein Musiklexikon ist literarischer Hausschatz:

„Herr Professor! Heißt es richtig Gitarrespiel oder Gitarrenspiel?“

Die Denkerfalte an der Nasenwurzel wird schärfer, unter den buschigen Brauen blitzt durch die Brille etwas wie Unmut:

„Ich schrieb Gitarrespiel!“

. . . Still ists geworden. Da — ein loses Kichern dort vom Schreibzeug her:

„Gitarrenmusik! Gitarrentabulatur!! Gitarrenspiel!!!“ spottet ein Zerrbild, macht einen drolligen Purzelbaum und verschwindet im Tintenfaß.

„Verflixter Naseweis!“ empöre ich mich noch und klappe den Deckel zu; der springt elastisch wieder zurück: „Nasenweis!!!!“ höhnt es heraus — —

Daß man mit offenen Augen solch ungereimtes Zeug träumt. Nun aber fluggs: es gilt ein moralisches Plus! Was Doktor, Dozent, Gelehrter! Ich mache dem Prager Kritikaster meine Verbeugung.

Rasch zwei Briefe. Den einen nach Leipzig: Auf das Titelblatt der nächsten Auflage bekommt „das künstlerische Gitarrespiel“ sein „n“. Einen zweiten dem Wiener Hauptverleger: Die seit Jahr und Tag in Ihrer Schublade verwahrten Manuskripte prüfe ich auf alle „n“ nach.

Und bin vollauf zufrieden: Bücher, die der Referent nicht liest, dürfen im Titel keinen Anlaß zur Kritik geben.

Dr. Zuth.

### VERLAUTBARUNG DER WIENER URANIA.

Dienstag,  $\frac{1}{2}$  8 Uhr — Klubsaal — Beginn am 1. September.

DR. JOSEF ZUTH und LIESL WUNDERLER-ZUTH:

EINFÜHRUNG IN DAS GITARRENSPIEL I.

Zwölf Vorträge mit instrumentalen Beispielen und Übungen.

Die anschließende Vortragsreihe: Einführung in das Gitarrenspiel II. beginnt am 1. Dezember gleichzeitig mit der Wiederholung des I. Kurses.

## Ankündigungen für Kunst und Wissen.

### ANKÜNDIGUNGSPREISE:

<p><math>\frac{1}{4}</math> Seite . . . . . Sch. 78.— (G.-M. 52.—)</p> <p><math>\frac{1}{2}</math> Seite . . . . . Sch. 48.— (G.-M. 32.—)</p> <p><math>\frac{3}{4}</math> Seite . . . . . Sch. 30.— (G.-M. 20.—)</p> <p><math>\frac{1}{8}</math> Seite . . . . . Sch. 18.— (G.-M. 12.—)</p>	<p>Die Felder für Unterricht und Konzert werden ganz- oder halbjährig vergeben.</p> <p>8 mal. Einschalt. Sch. 30.— (G.-M. 20.—)</p> <p>4 mal. Einschalt. Sch. 18.— (G.-M. 12.—)</p>
---	---

Zuzüglich 10% Inserat- und 2% Umsatzsteuer.  
Bei gleichbleibendem Wortlaut für viermalige Einschaltung 10%, für achtmalige 20% Nachlaß.

### Im Garten des Volkslieds

40 Volkslieder zur Laute von C. Hartenstein.  
4 Hefte in bequemem Taschenformat je Mk. 1.—

- I: 10 zweistimmige Volkslieder.  
II: 10 Rundas und Schlumperlieder für eine oder zwei Stimmen.  
III: 10 Kunstlieder im Volksmunde.  
IV: 10 Rundas mit Chorschlüssen.

Steingraber = Verlag / Leipzig.

### Miniaturen

Eine Anzahl origineller  
Übungsstücke aus  
klassischen Gitarrenschulen

Preis S 2.—

Verlag der Zeitschrift für die Gitarre.

JOSEF ZUTH:

### Volkstümliche Gitarrenschule

Verlag Hohler & Schäfler, Karlsbad,  
C. S. R.

Preis Mk. 2.—.

### GEBRÜDER PLACHT

Violin, Lauten, Gitarren,  
Mandolinen, Bestandteile,  
Saiten usw. +

- Nur preiswerte Instrumente -

WIEN, I. ROTENTURMSTRASSE 14.

Seit 100 Jahren unerreicht und nie veraltend +

### Ferdinand Sor's Gitarrewerke

op. 1 bis op. 36 — Preis Mk. —.50 bis 3.—.

N. SIMROCK G. m. b. H. — BERLIN-LEIPZIG.

Soeben erschienen:

+

# Bauernmusi

Österreichische Volksmusik / II. Teil

bearbeitet für 2 Geigen — oder Mandolinen — und Gitarre.

In Kürze erscheint auch noch eine Mandolastimme, sodaß auch die Aufführung für Mandolinenquartett ermöglicht wird.

Herausgegeben von RAIMUND ZODER u. RUDOLF PREISS.

50 köstliche Volksmelodien, Ländler, Deutsche Tänze, Menuette, Märsche usw. aus deutschen Gauen in volkstümlicher Bearbeitung

mit 4 Vollbildern und mit einem künstlerischen originellen in 6 Farben ausgeführten Deckelbild

von

**Richard Harlfinger - Wien.**

„Dieser II. Band enthält wie auch der I. Band in volksgemäßer Bearbeitung eine Fülle ursprünglicher Volksmusik. Feierliche alte Märsche aus längst verschwundenen Zeiten, zierliche Menuette voll Mozart'scher Anmut, Deutsche Tänze, weich und innig wie die Melodien Franz Schubert's, sprudelnde und dahinstürmende Ländler aus den Alpen, gemessene Walzer und Tanzstücke aus allen deutschen Gauen und köstliche Perlen volkstümlicher Gelegenheitsmusik. Kein zünftiger Komponist hat diese lockenden und jauchzenden Melodien erfunden, Menschen der Arbeit haben sie geschaffen, Handwerker, Bauern und Dorfmusikanten, die nach der Alltagsarbeit im häuslichen Musizieren stille Freude und Selbstgenügen fanden. Ein beglückender Reichtum an Melodie und Harmonie, an Erfindung und Sinnenfreude liegt in allen diesen Weisen und sie sind wert, gepflegt und geliebt zu werden. Die hier veröffentlichten Volkweisen erscheinen zum ersten Male im Druck.“

Preis der Partitur (Gitarre mit überlegter Geige I u. II oder Mandolinen)

gebunden in Halbleinen . . . . . Mk. 3.— no.  
Geige I und II (oder Mandoline I und II) . . . . . je Mk. 1.— no.

Die Preise von dem früher erschienenen Band I sind:

Partitur (mit überlegter Geige I, II oder Mandolinen) . . . . . Mk. 2.—  
Geige I und II (oder Mandoline I und II) . . . . . je Mk. 1.—

Leipzig, Juni 1925  
Postschließfach 181.

**Friedrich Hofmeister**  
Musikalien-Verlag.

## UNTERRICHT UND KONZERT. +

<p style="text-align: center;"><b>Urania</b> Wien, I. Aspernplatz 1. Vortragskurse für Gitarre Semesterkurse für Mandoline,</p>	<p style="text-align: center;"><b>Liesl Wunderler-Zuth</b> Lehrerin an den Horak'schen Musikschulen Wien, V, Ramperstorffergasse 21. Künstl. Gitarrenspiel.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Alfred Rondorf</b> staatl. gepr. Musikpädagoge Gitarrsolist Wien, XVI. Friedmannsg. 8—10. Spezialunterricht. Konzert.</p>
<p style="text-align: center;"><b>Theodor Rittmannsberger</b> Wien, IX. Währingergürtel 136. Kunstlied zur Gitarre.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Dr. Karl Prusik</b> Perchtoldsdorf, Brunnergasse 1. Solospiel, Kunstlied, Kammer- musik, Theorie. Uraniakurse i. d. Zweigstelle VIII.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Dr. Josef Zuth</b> Wien, V. Laurenzgasse 4. Gitarre, Mandoline, Theorie.</p>
<p style="text-align: center;"><b>Karl Koletschka</b> Wien, VI. Mollardgasse 40. Gitarrenspiel und Theorie.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Franzi Wild-Albert</b> Wien, IX. Liechtensteinstraße 42. Kunstgesang u. Gitarrenspiel.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Luise Walker</b> Gitarrsolistin Wien, III. Oberzellergasse 14. Konzertmitwirkung.</p>
<p style="text-align: center;"><b>Fanny Slezak</b> Mandolinsolistin Wien, VII. Myrtengasse 3. Konzertmitwirkung. Spezialunterricht.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Karl L. Kammel</b> Wien-Siebenhirten, Hauptstr. 48. Gitarre und Mandoline.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Leontine Pellmann</b> Graz, Kreuzgasse 19. Lehrerin für künstl. Gitarren- spiel.</p>
<p style="text-align: center;"><b>Engelbert Weeder</b> Bielitz, Ulice Kudliča 2. Flöte, Gitarre.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Karl Titz</b> Wien, XIV. Felberstraße 36. Gitarre (auch Baßgitarre) für Solospiel und Liedbegleitung.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Albertine Hohler</b> Karlsbad, Andreasgasse. Lehrerin für künstl. Gitarren- spiel.</p>
<p style="text-align: center;"><b>Else Hoß-Henninger</b> Konzertsängerin Wien, I. Bartensteingasse 3. Lied und Gitarre.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Franz Janu</b> Znaím - Joslowitz Solospiel, Liedbegleitung.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Emmy Kurz</b> Wien, II. Pazmanitengasse 16. Künstl. Gitarrenspiel.</p>
<p style="text-align: center;"><b>Andrew Quedritsch-Marek</b> akademischer Tonkünstler Mitgl. d. Burgtheaters u. d. Oper Wien, VII. Stiftgasse 4, Ecke Siebensterng., Tel. 32-8-52. Gitarre, Laute, Mandoline.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Musikpädagogische Zeitschrift</b> geleitet von <b>Friedrich Wedl.</b> Redaktion: Wien, IV. Margaretenstraße 22.</p>	
<p style="text-align: center;"><b>Erster Wiener Mandolinen-Orchester-Verein</b> Gründungsjahr 1909. Dirigent: Direktor Rudolf Schmidhuber. Übungsabende und Mitgliederaufnahme jeden Montag von 7—9 Uhr im Kammersaal des Musikvereinsgebäudes.</p>		

+  
**LUDWIG REISINGER**  
 Meisterwerkstätte für Gitarren und Mandolinen  
 WIEN, VII. ZIEGLERGASSE 33.  
 Anfertigung von Meisterinstrumenten nach alten Modellen.  
 Bau alter originalgetreuer Lauten.

Im Sommer 1925 erscheint:  
**WIENER LIEDER-ALBUM**  
 FÜR GITARRE UND GESANG  
 mit ungefähr  
 150 der besten Wiener Lieder aus der alten und neuen Zeit.  
 Taschenformat 13 × 19 cm.

Aus dem Inhalte:

Der erste Schnee	Mondscheinbrüder
Das hat ka Goethe g'schrieb'n	S' Herz von an echten Weana
Mei' Mutterl war a Wienerin	Der erste Ball im Himmel
S' Glück is' a Vogerl	S' wird schöne Maderln geb'n
Vogerl fliaht in d' Welt hinaus	S' Schwalberl
Du guater Himmelvater	Und die Erd'n draht sich ruhig weiter
Wiener Wald	S' Haneferl
Dann schließ ich meine Auglein zu	S' Herz in der Brust
Mir hat amal vom Himmel tramt	Der alte Drahrer

u. s. f.

Preis Mk. 3.—

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder durch den  
**VERLAG ANTON GOLL, WIEN, I. WOLLZEILE 5.**

**DEUTSCHER VERLAG FÜR JUGEND UND VOLK**  
 WIEN, I. GES. M. B. H. LEIPZIG

Unsere pädag. Zeitschriften

„DIE NATUR“

„DIE QUELLE“

„DAS BILD“

75. Jahrgang.

„PHYSIK UND CHEMIE“

Probenummern auf Wunsch kostenlos!

Chr. Friedrich Vieweg S. m. b. H., Berlin=Lichterfelde.



# Schule des Lautenspiels

von

Hans Schmid = Kayser

## Erster Teil: Das Lautenspiel als Begleitung zum Gesang

21. bis 24. Tausend, Mk. 3.50, gebd. Mk. 5.—

Hier wird in einem Bande alles das an praktischen Fertigkeiten und theoretischen Kenntnissen geboten, was ein Lautenspieler lernen muß, um jede Liedbegleitung nach Noten zu spielen, und um zu jedem beliebigen Liede eine richtige Begleitung selber zu setzen. Die Schule setzt weder Noten- noch theoretische Kenntnisse voraus, bietet außer Übungsstücken für die Laute allein 63 Lieder mit Begleitung als Musterbeispiele und gibt Anleitung zu künstlerischem Präludieren und zu modulatorischen Zwischenspielen. Sie hat sich zum Ziele gesetzt, aus jedem Schüler nicht nur einen gewandten Liedbegleiter, sondern auch einen möglichst selbständigen Musikanten zu machen.

## Zweiter Teil: Die Laute als Solo-Instrument

Zweite Auflage, Mk. 5.—, gebd. Mk. 6.50.

Auch dieser Teil beginnt mit den elementarsten Übungen und Unterweisungen. Er enthält die nötigen theoretischen Erläuterungen auf etwa 20 Seiten, während die — sämtliche Dur- und Moll-Tonarten berücksichtigenden — praktischen Übungen 120 Seiten umfassen und in den zahlreichen, für die Schule besonders komponierten melodischen Übungsstücke, z. T. auch für zwei Lauten, anregendes Studienmaterial bieten. Sichere Technik und Ausbildung des Musiksinnes ist auch hier das Ziel, dessen Erreichung bei gründlichem Studium gewährleistet wird.

Die Schule ist von der Kritik als vorzüglich anerkannt.

## So eben erschienen:

Franz Wagner, op. 131

# Der Zupfgeigen = Virtuos

Vier kleine Stücke für Laute oder Gitarre

1. Romanze. 2. Lautenmarsch. 3. Mazurka. 4. Spanischer Tanz. — Preis Mk. 1.50.

Die Stücke sind trotz leichter Spielbarkeit von überraschend orchesterlicher Wirkung.

## Joh. Ernst Bach (1722—1781) Sarabande

Bearbeitung für 2 Violinen, 2 Lauten u. Orgel (Klavier) von Franz Wagner  
Part. u. St. Mk. 1.50.

Der Komponist dieses Stückes ist ein Neffe von Joh. Seb. Bach,  
der in Eisenach als Organist und Advokat lebte.

Verzeichnisse umsonst — Ansichtsendungen.

# SCHOTT'S + „MANDORA“

(Mandolinen-Orchester-Archiv)

für 2 Mandolinen, Mandola und  
Gitarre in Partitur und Stimmen.

Bearbeitet und herausgegeben von  
**WILHELM WOBERSIN.**

Jede Nummer:

Partitur u. Stimmen zusammen Mk. 1.20  
Partitur allein . . . . . „ 0.50  
Jede Stimme einzeln . . . . . „ 0.30

Mit dieser seit langem erwarteten Ausgabe beginnt der Verlag eine Sammlung beliebter Werke für Mandolinen-Quartett und -Orchester, welche unter Leitung des bekannten Bearbeiters Wilhelm Wobersin rasch ausgebaut werden soll. Leichte Spielbarkeit und vollklingender Satz machen diese Bearbeitungen für Haus und Konzert gleich geeignet.

Bisher erschienen:

- Nr. 1 **Gounod, Chr., Ave Maria**  
(Meditation), Gedanken über  
das 1. Präludium von J. S. Bach
- Nr. 2 **Braga, G., Der Engel Lied**  
(La Serenata)
- Nr. 3 **Nevin, E., op. 13, Nr. 4,**  
Narcissus (Charakterstück)
- Nr. 4 **Smith, S., op. 31, Chanson russe**
- Nr. 5 **Lachner, Franz, Festmarsch,**  
op. 113
- Nr. 6 **Friml, Rud., op. 36, Nr. 2,**  
Im Zwielficht, Intermezzo
- Nr. 7 **Sammartini-Elman, Canto**  
amoroso (Liebeslied)
- Nr. 8 **Aitken, George, Zwiesgesang**  
(Ständchen)
- Nr. 9 **Widor, Ch. M., Serenade**
- Nr. 10 **Gounod, Ch., Frühlingslied**
- Nr. 11 — **Faust-Walzer**
- Nr. 12 — **Faust-Fantasie**
- Nr. 13 **Waldeufel, E., Frühling und**  
Liebe, Walzer

Die Sammlung wird fortgesetzt.

Der Hauptvorzug dieser Ausgaben  
liegt in der Vereinigung von  
Partitur und Stimmen.

**B. SCHOTT'S SÖHNE,**  
MAINZ-LEIPZIG.

# Schott's + Gitarre = Archiv

ist eine Sammlung wertvoller Gitarre-Literatur  
unter besonderer Berücksichtigung der un-  
gänglichen und zum Teil längst vergriffenen  
Werke der alten Meister der Gitarre, nach  
neuzeitlichen Gesichtspunkten, bearbeitet und  
herausgegeben unter Mitarbeit von

**Ernst Dahlke, Walter Göhe,  
Georg Meier, Hans Ritter,  
E. Schwarz-Keiffingen u.**

Bisher erschienen:

- Nr. 1 a/c **Carcassi-Ritter, Gitarre-Schule.**  
Vollständig . . . . . Mk. 5.—  
Teil 1/3 je . . . . . „ 2.50
- Nr. 2 **Carcassi-Schwarz-Keiffingen,**  
op. 60. 25 melodische und fort-  
schreitende Etüden . . . . . Mk. 2.—
- Nr. 3 **Carcassi-Schwarz-Keiffingen,**  
20 ausgewählte Walzer Mk. 2.—
- Nr. 4 a/c **Carcassi-Schwarz-Keiffingen,**  
(Carcassi-Brevier), ausgewählte  
Werke in 3 Bänden je Mk. 2.—
- Nr. 5 **Carcassi-Dahlke, op. 1 u. 26,**  
Sonaten und Capricen . . . . . Mk. 2.—
- Nr. 6 **Carcassi-Dahlke, op. 21,**  
24 kleine Stücke . . . . . Mk. 2.—
- Nr. 7 **Rüffner-Göhe, op. 80, 25**  
leichte Sonatinen für Gitarre-  
Solo (Original-Ausgabe) Mk. 1.50
- Nr. 8 **Rüffner-Göhe, dieselben für**  
2 Gitarren bearbeitet . . . . . Mk. 2.—
- Nr. 9 **Rüffner-Göhe, op. 168, 60**  
leichte Übungsstücke für 2 Gi-  
tarren (Original-Ausgabe) Mk. 2.50
- Nr. 10 **Rüffner-Göhe, 30 ausgewählte**  
Übungsstücke aus op. 168 für  
3 Gitarren bearbeitet . . . . . Mk. 2.50
- Nr. 11 **Coste-Meier, Übungs- und**  
Unterhaltungsstücke für 6- und  
7-saitige Gitarre . . . . . Mk. 2.50
- Nr. 12 **Coste-Meier, op. 41, Herbst-**  
blätter, 12 Walzer . . . . . Mk. 2.50
- Nr. 13 **Coste-Meier, op. 51, Erholung,**  
14 Stücke . . . . . Mk. 2.50
- Nr. 14 **Coste-Meier, op. 52, Das gol-**  
dene Buch, 37 berühmte Be-  
arbeitungen klassischer Werke,  
Tänze, Märsche usw. . . . . Mk. 2.50
- Nr. 15 **Sor-Göhe, Ausgewählte**  
Menuette . . . . . Mk. 1.50
- Nr. 16 **Sor-Göhe, Ausgewählte**  
Walzer . . . . . Mk. 1.50

**B. Schott's Söhne**  
Mainz-Leipzig.



## Josef Leopold Pick, Wien, VII. Neubaugasse 78

Musik-Instrumenten-Fabrik und Großhandlung

Fernsprecher Nr. 30-6-92.

Gegründet im Jahre 1878.

Echte Tiroler Gitarren, Violinen, Zithern.

Echte italienische Gitarren, Mandolinen, Mandolen.

Lauten, Banjos, Tamburizzen. +

Jazz - Bands und Original Wiener Schrammel - Harmonikas (chromatisch)  
eigener Erzeugung. Deutsche Vereine — Preisermäßigung.



## Anton Tirowský

Werkstätte für künstlerischen Geigenbau  
und fachgemäße Reparaturen

Wien, III. Lothringerstraße Nr. 16.

### !! Saitenspezialitäten !!

für Gitarren, Lauten, Mandolinen, für  
sämtliche Streichinstrumente u. für Harfen.

Große Auswahl von Streichinstrumenten.

Lauten, Gitarren, Mandolinen.

Lehrer und Berufsmusiker Preisbegünstigungen.

Teilzahlungen nach Vereinbarung. +

## HARMONIUM - FABRIK<sup>+</sup>

KOTYKIEWICZ, Wien, V. Straußengasse 18. Gegründet 1852.

Herausgeber, Eigentümer u. verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Josef Zuth, Wien, V. Laurenzgasse 4.

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

Inhalt der Zeitschrift und Musikbeilage sind Eigentum des Herausgebers. — Für unverlangte Manuskripte wird keinerlei Haftung übernommen. — Der Schriftleitung zugestellte Bücher und Musikwerke werden nach Maßgabe ihrer Bedeutung und des zur Verfügung stehenden Raumes besprochen.

Entgeltliche Ankündigungen sind durch + gekennzeichnet; für ihren Inhalt sind die Einsender verantwortlich.