

Der Gitarrefreund

Monatschrift / zur / Pflege / des / Gitarren-
und / Lautenspiels / und / der / Hausmusik

28. Jahrg. ♦ 1927 ♦ Nr. 7/8.

Herausgegeben vom

Verlag Gitarrefreund München

Sendlinger Straße 75

Die Gitarre und ihre Meister

Eine Entwicklungsgeschichte der Gitarre von ihren
Anfängen bis zur Gegenwart, von F. Buel.

Verlag Schlesinger Berlin-Lichterfelde.

Urteile aus dem Leserkreis:

Das Buch „Die Gitarre und ihre Meister“ habe ich in einem Tage durchgelesen. Es ist geradezu spannend geschrieben und läßt einen nicht mehr los. Man fühlt, daß die Fülle des Stoffes, die hier mit gründlicher Sachkenntnis und künstlerischem Empfinden gemeistert ist, dem Verfasser zum Erlebnis geworden ist. Das Buch ist daher ebenso unterhaltend, als es auch ein zuverlässiges Nachschlagewerk über die wechselvolle Entwicklung des Gitarrespiels, den Lebensgang und die Werke der Meister darstellt. Die äußere Ausstattung ist sehr geschmackvoll. Jedenfalls war keiner, als der Verfasser dazu berufen, dieses Buch zu schreiben und damit einem allgemeinen Bedürfnis nachzukommen, da er als Künstler die Gitarre und als Kenner die Literatur beherrscht.

D. G., Oberlandesgerichtsrat, München.

Hiermit spreche ich meine vollste Anerkennung für das glänzende Werk „Die Gitarre und ihre Meister“ aus, das noch viel zu wenig bekannt ist.

Johann Leonh. Kolb, Nürnberg, Gitarrevirtuos.

Ihr Buch habe ich mit großem Interesse gelesen und sehr viel Neues darin gefunden.

Erich Schäfer, Erfurt,

Lehrer für Gitarre an der Akademie für Musik in Erfurt.

Gleich nach Erhalt Ihrer Arbeit ließ ich mir das übersehen, was Sie über mich, mein Instrument und meine Technik geschrieben haben. Obgleich die Übersetzung nicht vollkommen und genau sein konnte, so gewann ich doch den Eindruck, daß es sich hier um eine kritische Darstellung handelt, die zu den besten, intelligentesten und bereitesten gehört, die bisher über mich geschrieben worden sind. Ich sage das nicht um Ihnen zu schmeicheln, sondern aus der festen Überzeugung, daß es die Wahrheit ist. Ich betrachte Ihre Arbeit über mich als die wertvollste, die während meiner künstlerischen Laufbahn erschienen ist.

Andres Segovia.

Zu beziehen durch den
Verlag „Gitarrefreund“ München.

Preis M. 4.50.

Der Gitarrefreund

Mitteilungen der Gitarristischen Vereinigung (e. V.)

Herausgegeben unter Mitwirkung hervorragender Kräfte auf der Gitarre und verwandten musikalischen Gebieten vom Verlag Gitarrefreund, München, Sendlingerstr. 75/I.

Verbandsmitglieder erhalten die Zeitschrift sechsmal jährlich gegen den Verbandsbeitrag. / Beiträge von Mitarbeitern, Berichte, zu besprechende Fachschriften und Musikalien, Inserate usw., sowie Beitrittsertklärungen bitten wir zu richten an den Verlag Gitarrefreund, München, Sendlingerstr. 75/I (Sekretariat d. G. V.). / Postcheckkonto Nr. 3843 unter „Verlag Gitarrefreund beim Postcheckamt München. / Bezugsbedingungen für Deutschland: vierteljährlich M. 1.50; für Österreich: halbjährlich Sch. 2.50; für die Schweiz: halbjährlich Fr. 4.—, für die Tschechoslowakei halbjährlich Kr. 20.—, für das übrige Ausland 1.50 Dollar. Die Beträge sind im Voraus zu entrichten.

Jahrg. 28

Juli/August 1927.

Heft 7/8

Inhalt:

Lautenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. — Das „Flamenco“. — Ernst Biernath †. — Domenico Prat. — Bund Deutscher Gitarren- und Lautenspieler in der Tschechoslowakei. — Konzertberichte. — Musikbeilage. — Besprechungen. — Eingefandt. — Mitteilungen.

Lautenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts.

Von Janet Dodge.

Aus dem Englischen übersetzt von E. Brauer, Essen.

Noch ein anderes Merkmal ist typisch für die Pariser Schule und das ist die äußerste Zurückhaltung, die ihre Lautenisten beim Druck ihrer Kompositionen zeigten. Es war sprichwörtlich im eigenen Lande, sowie auch außerhalb, daß die Lautenisten ihre Kenntnisse am liebsten für sich behielten und daher erklärt er sich auch, daß die Zahl der gedruckten Lautenmusikausgaben im ganzen Jahrhundert kaum ein Duzend erreicht. Glücklicherweise ist die Zahl der Manuskripte jenes Zeitabschnittes Legion und sie sind verstreut genug, um so ziemlich jedem Lande ein Studium der alten Lautenmusik zu ermöglichen.

Wir sahen schon, daß mit der Wende des 16. Jahrhunderts, zumindest in Frankreich und Italien, die polyphonen Werke und Fantasien von den Tänzen verdrängt wurden, und daß neue Tanzweisen an die Stelle der alten traten. Zu dieser Zeit begann die Laufbahn der beiden Gaultier's, nämlich Gaultier der Ältere und Denis Gaultier, die die bedeutendsten Vertreter jener Schule waren.

Fantasien traf man nur noch selten an und polyphone Sätze hatten gänzlich aufgehört zu bestehen. Die Stücke, die das Repertoire dieser Schule bildeten sind im Grunde genommen weniger unterschiedlich als diejenigen des 16. Jahrhunderts. Präluden, die nicht zu den Tanzweisen gerechnet werden können, waren fast die einzige, allgemein gebräuchliche Form. Doch andererseits begünstigte diese größere Einfachheit des Lautensatzes wesentlich das allein zu bewertende Streben nach der Einreichung eines instrumentalen Stiles. Dieser zeigte sich schon in der

gleichmäßigeren Behandlung der Stücke, besonders der Tänze, was wir im vorausgegangenen Jahrhundert so sehr vermissen und ebenso weisen diese Stücke einen besseren instrumentalen Satz auf.

Die Anwendung von Arpeggien, wie es sich besonders aus der D-Moll-Stimmung ergab, gebrochene Akkorde und alle ähnlichen Arten von Läufern, die nicht als Vokal angesprochen werden konnten, sind alles Zeichen eines neuen Ausblicks in der Musikentwicklung. Den Gebrauch voller Akkorde, der im 16. Jahrhundert aus der falschen Vorstellung, Stimmen darzustellen, üblich war, ließ man im 17. Jahrhundert fast ganz fallen. Man bewegte sich in einer Richtung nach Einfachheit des Satzes, einer Art Abbauprozess, der darauf hinausging, alles außer der für die Anbringung der Verzierung erforderlichen führenden Stimme auszuscheiden, es bestand mithin der Wunsch, die Harmonien polyphonisch zu setzen, anstatt sie in Akkorden zusammen zu fassen.

Außerdem war durch die Einführung der Diapasons oder Basssaiten, die im Laufe des Jahrhunderts dauernd vermehrt wurden, die Möglichkeit zur Erzielung neuer Wirkungen gegeben, und manche Stücke bedeuten kaum mehr als eine Fantasia auf 6 Basssaiten. Das Spiel auf der durch diese Basssaiten bereicherten Laute gestaltete sich ohne Zweifel recht malerisch, doch die Lautenmusik an sich wurde dadurch kaum verbessert.

Die beachtenswerteste Form war wohl die Prälude, die in ihrer charakteristischen Weise nicht im Taktmaße, sondern in Noten von gleichmäßiger Zeitdauer gesetzt wurde. Wahrscheinlich waren diese Stücke als Einleitung für eine Suite gedacht, sie stellen eine Art Improvisation dar, die der eigentlichen Komposition vorausging. Ihre Ausführung wurde wahrscheinlich dem Lautenisten überlassen; denn es ist kaum anzunehmen, daß die gleichen, nichtwechselnden Takte das ganze Stück hindurch anhielten; doch wie sie ausgeführt wurden, bleibt eine reine Sache der Mutmaßung.

Die freie Form dieser Prälude gab jeglicher Art Fantasia genügend Spielraum in bezug auf Modulationen. Eine der gebräuchlichsten Handhabung war, eine alle Tonarten durchlaufende Prälude zu schreiben, wobei der Tonwechsel und die gleichartigen Kadenzten der Prälude über der Tabulatur angedeutet wurden. Einige dieser reizenden Stücke zeugen von großer Originalität und stellen die beachtenswerteste kompositorische Leistung der Pariser Lautenisten dar. Ihre beliebtesten Tänze bestanden aus mehreren älteren, die im 16. Jahrhundert üblich waren und aus vielen neuen. Die Grundlinie, worum sie ihre Suiten gruppieren war fast unterschiedslos, die als Einleitung dienende Prälude, dann folgte die Allemande, die Courante und die Sarabande. Es ist kein geringer Verdienst, daß auf diese Weise eine Suite entstand, deren Geeignetheit dadurch bewiesen wird, daß sie im 18. Jahrhundert den Kern der Klavier-Suiten bildete.

Die Reihenfolge der vorerwähnten Tänze wurde kaum, wenn überhaupt gewechselt, doch zwischen jedem und nach der Sarabande wurden verschiedene andere Tanzmotive eingelegt. Die englische Gigue bildete einen beliebten wirkungsvollen Schlusssatz; die Passacaille, die Gavotte, Bourées, Chaconnes, Rigandons, Canaries und später das Menuett wurden in unterschiedlicher Reihenfolge eingefügt. Die Double oder Variation war ebenfalls üblich, sie war eine Sortenentwicklung der *Alto modo* des 16. Jahrhunderts. Die Pavane, obgleich in anderer Form als im 16. Jahrhundert, besteht weiter und ist im allgemeinen vorzufinden in den

Programmen, die oftmals mit Tombeau bezeichnet wurden. Tombeaux waren eine sehr beliebte Art von Programm oder Titel, doch sie stehen nicht, wie es allgemein vermutet wird, mit den französischen Lautenisten des 17. Jahrhunderts im Zusammenhang.

Die englischen Lautenisten des Elisabetheanischen Zeitabschnittes fügten ihren Stücken die Pavane hinzu und Trauer- und Klagelieder, sogar Begräbnisdarstellungen finden wir verstreut in den Lautensammlungen, die volkstümlichen Charakter tragen. Die beschreibenden Stücke nach denen die französischen Lautenisten strebten, trugen im allgemeinen mehr den Namen, als daß sie den daraus zu schließenden Charakter des Stückes beachteten. So ausführlich beschriebene Titel, wie wir sie in Denis Gaultier's „Réthorique des Dieux“ finden, sind rein literarisch aufzufassen; denn sie entbehren jeden musikalischen Zusammenhangs und lassen kaum Versuche in der Komposition, die dem Inhalte des Stückes gerecht werden, erkennen. Wenn wir z. B. aus einem von Gaultier's Titel lesen: „Der Triumph. Hier wird von dem glänzenden Triumphe des großen Cäsar berichtet, der hinter seinem Wagen gefangene Könige mitführt, unglückliche Prinzessinnen und die Beute vieler Nationen,“ dann könnte man daraus auf historische Erkennungsmerkmale in der Komposition schließen, doch nichts von alledem und jeder andere Titel hätte gewählt werden können; denn das betreffende Stück ist nichts anderes als eine ganz gewöhnliche Tanzweise im Vierteltakt.

Es muß erwähnt werden, daß irgend ein Zusammenhang zwischen Programm und Musik, wie wir es z. B. bei den Stücken der späteren Cembalo-Komponisten wahrnehmen können, besonders bei Francois Couperin in der Lautenmusik der Pariser Schule keineswegs besteht. Dagegen war der Einfluß, den die Lautenisten dieser Schule auf die Kunst des Cembalospiels ausübten, sehr bedeutend und ohne das Zeugnis der Lautenmanuskripte wäre es schwierig, sich viele der Spielarten der ersten französischen Claviristen zu erklären.

Diese übernahmen zusammen mit den üblichen Verzierungen, vieles was die Spielweise der Lautenisten auszeichnete, sogar Dinge, die für das Cembalo gar keine Bedeutung hatten. Lücken, entstanden durch unvollkommene, kontrapunktische Sätze, die der Lautenist infolge der dadurch bedingten unmöglichen Fingerstellung auszulassen gezwungen war, wurden von den Komponisten des Cembalo in durchaus unnötiger Weise getreu übernommen; denn für ihr Instrument ergab sich nicht der schwierige Fingersatz, der, wie bei der Laute, die Ausführung gewisser Sätze unmöglich machte.

So nahmen die Cembalisten des 17. Jahrhunderts als Entleiher von der lautenistischen Spielweise die gleiche Stellung ein, wie sie die Laute ein Jahrhundert früher in bezug auf die Vokalmusik eingenommen hatte. Außerdem wurden die verschiedenen Kompositionsarten, die nicht im Zeitmaße stehenden Präluden und Tänze und ebenso die Sucht nach fantastischer Betitelung der Stücke, aus der Lautenmusik von den Cembalisten übernommen. In der Tat behauptete die Laute ihre traditionelle Bestimmung als Pionier und Diktator in weltlicher Instrumentalmusik. Aber auch die Zeit kam, als die Laute von eben demselben Instrumente (Cembalo) borgen mußte, dessen Stil sie so wesentlich bilden half; doch dies eignete sich erst als die Gründer der Pariser Schule gestorben waren und deren Wege hinüberlenkten nach Deutschland.

Von der dominierenden Stellung, die die Pariser Schule, deren Hauptvertreter die beiden Gaultier's waren, das ganze 17. Jahrhundert hindurch einnahm, wurde bereits berichtet. Außerhalb Frankreichs war ihr Einfluß ebenso durchdringend wie im eigenen Lande selbst und die in den anderen Ländern vorhandene Lautenmusik jener Zeit zeigt deutlich wo die Quelle der Inspiration lag. Allein in England, wo sonst fast ausschließlich französischer Geschmack vorherrschte, finden wir einen Lautenisten, dessen Wirken sich auf den größten Teil des unter französischen Einflusse stehenden Zeitabschnittes erstreckt, der seine persönliche Eigenart zu wahren wußte.

Am Ende eines langen Lebens veröffentlichte Thomas Mace, 1676, ein praktisches Unterrichtsbuch für die Laute und obgleich er den vom Publikum gezeigten Mangel an Interesse für sein geliebtes Instrument beklagt, scheint dennoch ein gewisser Kreis für sein Werk vorhanden gewesen zu sein, wenn schon auch dieser im Hintergrunde der Musikgeschichte steht. Es ist interessant in Mace's Kapitel über die „Gemeinen Schmähungen der Laute“ zu lesen, was man als die Hauptgründe für den Verfall des Instrumentes anführte. Diese Gründe, für deren Widerlegung Mace viel Zeit und Energie aufwendet, sind:

1. daß es das schwerste Instrument in der Welt sei,
2. daß es eine volle Lehrzeit erfordert, um gut darauf spielen zu können,
3. daß es junge Leute buclig mache,
4. daß es ein sehr kostspielig zu unterhaltendes Instrument sei, so daß man ebensogut ein Pferd wie eine Laute unterhalten könne,
5. daß es ein Instrument für Frauen sei,
6. und letztlich (der kindischste von allen anderen), daß das Instrument aus der Mode sei.

Mace selbst war ein überzeugter Anhänger seines Instrumentes, wie es kaum einen anderen Lautenisten im 16. Jahrhundert gegeben haben mag. Seine Kompositionen zeichnen sich durch beträchtliche Eigenart aus und seinem Buche wäre mehr Erfolg zu wünschen gewesen, als wie er sichtbar ist. Doch mit der Zeit befand sich die Laute nur noch in den Händen von Liebhabern und die Stellung, deren sie sich während der Kindheit Mace's erfreute, war längst dahin. Die Laute war nicht mehr tonangebend in der Musikentwicklung und bevor Mace starb, mußte er es noch erleben, wie wenig seine Begeisterung für die Laute am Platze war. Es ist sonderbar, daß John Dowland, dem großen englischen Lautenisten, mehr als ein halbes Jahrhundert vorher, das gleiche, oder zum mindesten ein ähnliches Schicksal zu teil wurde.

Das „Flamenco“.

Von Emilie Pujol, Paris.

Anlässlich der Anwesenheit Pujols in München hatten wir Gelegenheit Frau Mathilde Pujol in der eigenartigen Kunst des Gitarrespiels, die man mit „Flamenco“ bezeichnet zu hören und die erstaunlichen technischen Fähigkeiten und seine Musikalität der Künstlerin zu bewundern. Zum besseren Verständnis dieses volkstümlichen spanischen Gitarrespiels stellt uns Herr Pujol folgenden Aufsatz zur Verfügung.

D. Schriftleitung.

1. Geschichtliches.

Sevilla war das musikalische Zentrum von Spanien während der Gotik und der heilige Isidor die hervorstechendste Persönlichkeit während des 16. Jahrhunderts. Das Volk, von einem tiefen religiösen Empfinden beherrscht, nahm an den religiösen Zeremonien teil, indem es bei den liturgischen Gesängen mitwirkte.

Während der Herrschaft der Araber behielt die Kathedrale von Sevilla das Übergewicht über die musikalischen Ausübungen in ganz Spanien und aus der Verbindung des muslimischen Empfindens mit dem christlichen bildete sich der mozarabische Stil. Im Laufe der Jahrhunderte erhielt diese neue Rassenmischung einen starken Einfluß auf die Rhythmen und Kadenzen der volkstümlichen Gesänge, in denen sich das lateinische Temperament mit arabischen Einflüssen widerspiegelte.

Diese historischen Tatsachen bildeten aber nicht allein den Niederschlag aus dem das Andalusische Volkslied entstand, sondern, wie es Manuel de Falla authentisch nachgewiesen hat, sind auch noch andere Einflüsse bestimmend gewesen, besonders die eingewanderten Zigeuner, die das spanische Volkslied im allgemeinen, besonders aber in Andalusien beeinflusst haben.

Vielleicht haben auch noch andere Einflüsse hier mitgespielt, wie die klimatischen Verhältnisse, die romantische Natur, der tiefblaue Himmel, der ständige Sonnenschein und die würzige Luft, die geschwängert von süßem Duft der Orangen und Olbäume und Geranien auf die seelische Emotion einwirkten, nicht zu vergessen der Denkmäler einer raffinierten Kunst, der Sagen und Legenden und Leidenschaften. Diese charakteristischen Eigenschaften, die aus dieser Rassenmischung entstanden, fanden ihren Ausdruck in den Rhythmen und Kadenzen, die als die Seele des andalusischen Volksliedes bezeichnet werden können.

2. Canto-hondo.

Die Form, die für das andalusische Volkslied am bezeichnendsten ist, nennt man „Canto-hondo“, auf spanisch „cant jondo“, das will soviel heißen wie ein Gesang, dessen Rhythmen und Intonation immer Ernst und Traurigkeit ausdrückt. Dieser Gesang, vom tiefen Schmerz durchwühlt, ist auf eine Ausdrucksform angewiesen, die sich nicht präzise mit den üblichen Schriftzeichen oder einer Notenschrift auszeichnen läßt. Der „Canto-hondo“ konnte nicht früher aufgezeichnet werden, als bis das Grammophon erfunden war. Er hat sich also nur als Tradition im Gedächtnis einzelner musikalischer Persönlichkeiten aus dem Volke erhalten und wurde von diesen von Generation auf Generation übertragen, daher ist auch vieles davon mit dem Verschwinden dieser Persönlichkeiten zugrunde gegangen.

Augenblicklich gibt es nur noch einzelne ältere Persönlichkeiten, die diese Gesänge in ihrer Originalfassung kennen und einige spanische Künstler, unter denen

sich Manuel de Falla besonders darum bemüht hat, diese Gesänge nicht ganz untergehen zu lassen.

3. Flamenco.

Die Kunst des „Flamenco“ ist von „Canto-hondo“ abgeleitet. Sie ist zarter, rhythmischer und die Gitarre ist ihre Wiege.

Der Canto-hondo ist fast ausschließlich monodisch und bedient sich in den meisten Fällen keiner Harmonien, wie z. B. die „Livianas“, „Carceleras“, „Tonáas“, „Martinetes“ und „Saetas“. Der Flamenco hingegen erfordert die Begleitung der Gitarre.

Im „Canto-hondo“ ist der Takt dem Gefühl des Sängers überlassen, im Flamenco dagegen schmiegt sich die expressive Linie den Gefühlswerten an und der Rhythmus und Takt bleiben präzise, sowohl für den Gesang, als auch für die Begleitung.

Im „Canto-hondo“ werden die einzelnen Gesänge, die man „Seguiras“, „Gitanas“, „Soleares“, „Serenas“ und „Polo y la Lana“ nennt, mit der Gitarre begleitet. Sie finden sich wieder in anderer Art im Flamenco. Der erste dieser Gesänge zeigt besonders starke arabische Einflüsse in der andalusischen Musik. Die anderen Gesänge zeigen eine ähnliche Form, aber ihr Stil verändert sich je nach der Gegend Andalusiens. Die charakteristischen Züge der „Malaguena“ finden sich in der „Grenadina“ in Granada wieder, die „Rondinas“ in Ronda, die „Cartaginas“ in Cartagena, aber jedes hat seinen persönlichen Stil.

Gleichfalls entstammen die „Lequidilla“, „Manchetta“, „Murciana“ oder „Sevillana“ den Städten Mancha, Murcia und Sevilla.

Die „Tarantas“, „Tientos“ vervollständigt durch die „Alegrías“, „Bulerías“, „Peteneras“ und „Sandanguillos“ gehören unter die Gesänge des Flamenco. Die letzteren werden mit der Gitarre begleitet. Etwas später kamen dann noch hinzu die „Tangos“ und „Guajiras“ mit ihrem erotischen Charakter aber stilisiert durch das Flamenco, und vervollständigen damit die andalusische Volksmusik, der man dann noch die neueren Tänze die „Farruca“ und den „Garotin“ hinzufügte.

4. Rasgueado und Punteado.

Die „Flamenco“-Gitarre stimmt hinsichtlich der Spielbarkeit und Stimmung mit der klassischen Gitarre überein, aber ihre Technik unterscheidet sich wesentlich von der letzteren. Im „Flamenco“ bedient man sich besonders eines technischen Mittels, das man „Rasgueado“ nennt, das indessen von der klassischen Gitarre verworfen wird.

Im Mittelalter gab es in Spanien die maurische und lateinische Gitarre. Die letztere nannte man die „Vihuela“, ein der modernen Gitarre ähnliches Instrument, aber doppelhörig. Die Vihuela war in Spanien und Portugal das verbreitetste Instrument, ähnlich wie die Laute in Deutschland, Frankreich, Italien, England und Island. Man spielte sie Note für Note oder Punkt für Punkt, wodurch die Bezeichnung „Punteado“ entstanden ist. Auf diesem Instrument begleitete man ursprünglich die monodischen Gesänge, und auf diese Weise entstanden die ersten polyphonen Versuche. Die maurische Gitarre hatte mit dieser große Ähnlichkeit, aber das Volk spielte sie rein nach seinem musikalischen Empfinden. Dabei wurden die Saiten mit der rückwärtigen Fläche der rechten Hand immer zugleich ange-

schlagen. Dieser Anschlag in vollen Akkorden folgte dem Rhythmus des Liedes, oder des jeweiligen Tanzes, und war nichts anderes als das augenblickliche „Rasgueado“, also rein arabischer Herkunft.

Die modernen Gitarrespieler, die sich des „Flamenco“ bedienen, haben in ihre Kunst das „Punteado“ mit aufgenommen, während die Spieler der klassischen Gitarre, die in der volkstümlichen Instrumentalmusik die charakteristischen Merkmale und künstlerische Wirkung suchen, das „Rasgueado“ als einen Effekt benutzen, die ihrer Technik eine malerische Farbe gibt.

Ein Unterschied besteht aber doch im wesentlichen zwischen dem klassischen und volkstümlichen Gitarrespiel a la „Flamenco“.

Vielleicht wird die erstere eines Tages die Eigenschaften der anderen in sich aufnehmen, was ihr möglicherweise zu einer Bereicherung ihrer künstlerischen Mittel gereichen kann. Vielleicht wird aber auch das Volk, das sich immer mehr europäisiert, sie eines schönen Tages beiseite legen, nachdem es ihr bis auf unsere Tage treu geblieben war. Dieses wäre sehr zu bedauern, und wir können hinzufügen, daß damit nicht nur die Kunst des „Flamenco“, sondern auch ein gutes Teil echter und wertvoller Volkskunst zugrunde gehen würde.

5. Die Gitarrespieler des „Flamenco“.

Die Tradition dieser Kunst ist durch das Verdienst einzelner hochbegabter volkstümlicher Künstler weiter getragen und aufrechterhalten worden. Ihre Namen sind unbekannt geblieben, vielleicht weil ihr Talent ebenso groß war, wie ihre Bescheidenheit.

Getragen von einem reinen Empfinden, ohne Begehr nach Ruhm oder Reichtum haben diese Künstler ihr ganzes Schaffen in den Dienst dieser Kunst gestellt, die für sie nichts weiter als ein rein seelisches Bedürfnis war. Sevilla brachte die bedeutendsten unter ihnen hervor und diese Stadt hatte selbst den größten Anteil daran. Das „Flamenco“ drang in den Rhythmus ihres Lebens ein. Die Arabesken der „Saetas“, das Klappern der „Palilos“ (Kastagneten), die graziösen und würdevollen Bewegungen der „Sevillanas“ sind in das Gefühl aller derjenigen eingedrungen und haben sich dort eingewurzelt, die die Tage ihres Daseins unter dem Klange der Glocken erlebten, die von den Türmen der „Giralda“ ins Weite getragen wurden. Ohne sich davon Rechenschaft zu geben, hat jeder von ihnen dieses schöne Gefühl der Rasse, wie ein Heiligtum in seinen Herzen bewahrt.

Die Meister „Patino“ und „Poco el de Lucena“ waren seinerzeit die berühmtesten unter ihnen. Jetzt sind „Raymon Montaya“ und „Monolete Nino de Zuelva“ die am meisten bewunderten. Ihre Kunst beruht auf einem stilistischen Gefühl, aber nicht auf einem Schema, denn diese Kunst ist nicht zu erlernen, wenn man sie nicht in sich trägt.

Mathilde Cuervas, eine Sevillanerin reinsten Blutes, ist eine Vertreterin des „Flamenco“ außergewöhnlicher Art. Sie erhebt diese Kunst ins Aristokratische und gibt ihr eine zarte weibliche Note, die sie viel sensibler und eindringlicher macht.

Ihre bewunderungswürdigen lebendigen Hände vermögen alle Geheimnisse der andalusischen Seele durch den Klang der einfachen sechssaitigen Gitarre erstehen zu lassen.

Ernst Biernath †.

Am 24. April verschied Herr Ernst Biernath in Berlin Schmargendorf im 59. Lebensjahre. Der Name Ernst Biernath ist vor allem durch sein Buch „Die Gitarre seit dem 3. Jahrtausend vor Christus“ bekannt geworden. Er war der erste, der es unternahm die Geschichte der Gitarre zu erforschen und ihren Ursprung festzustellen. Mit einem Aufwand von wissenschaftlicher Gründlichkeit, ungeheuerem Fleiß und Begeisterung für das Instrument brachte er ein reiches Material zusammen, das den Nachweis erbringen sollte, daß die Gitarre zu den ältesten Instrumenten gehört und ihre vollständig selbständige Entwicklung hat. Wie schwer diese Aufgabe war, wird erst ersichtlich, wenn man erfährt, daß sich der Verfasser viele Dokumente erst mühsam zusammensuchen mußte, daß keine Vorarbeit anderer ihm diese Aufgabe erleichterte und daß er sich viele Nachweise erst aus anderen Sprachen übersetzen mußte. Wenn sein Werk trotz allem Aufwand an Mühen nicht den gewünschten Erfolg erzielte, so lag es wohl vor allem daran, daß es in einer Zeit erschien, in der die Entwicklung des Gitarrespiels noch in den Kinderschuhen lag, daß das Werk die ganze vorgeschichtliche Epoche der Gitarre behandelte und sich fast ausschließlich auf diese beschränkte und daß der Kreis, der an der Bewegung zugunsten der Gitarre teilnahm, noch ein sehr kleiner war. Es gibt Bücher die zu früh kommen und solche die zu spät erscheinen, und das Biernathsche Buch hatte entschieden das erste Schicksal. Ein Umstand hätte sicher noch dazu beigetragen, der Verbreitung dieses Buches mehr zu dienen, die Beigabe von bildlichen Nachweisen. Biernath hatte diese in mustergültiger Weise vorbereitet, aber der Verleger entschied sich aus finanziellen Gründen gegen diese, so blieb eine Lücke, die indessen dem Buch seinen Wert nicht nahm. Das Originalmanuskript, das Biernath in liebenswürdiger Weise der Bibliothek der Git. Ver. stiftete, enthält die bildlichen Darstellungen, die wesentlich zur Erhärtung der aufgestellten Thesen beitragen. Bevor er an die Arbeit dieses Werkes ging, hatte er schon ein reiches Material zur Geschichte der Laute zusammengetragen, aus dem er aber später nur hier und da einzelne Abschnitte in Form von Aufsätzen veröffentlichte. Neben diesen Arbeiten erschienen im Gitarrefreund und anderen Zeitschriften noch zahlreiche Aufsätze, die aber alle die vorgeschichtliche Zeit der Gitarre behandelten. Jedenfalls hat Biernath durch seine Arbeiten den Beweis erbracht, daß es nicht immer eines gelehrten Titels bedarf, um eine gründlich wissenschaftliche Arbeit zu liefern und die Anerkennung, die ihm für sein Buch von der Akademie der Wissenschaften in Berlin zuteil geworden ist, hat manche kritische Beanstandung widerlegt. Ernst Biernath hatte das Gitarrespiel nicht als seinen Beruf erwählt, wenngleich er auch lange Zeit als Gitarrelehrer tätig war, diesen Beruf aber neben seiner kaufmännischen Tätigkeit ausübte. Sein Lehrer im Gitarrespiel war ein gewisser Coronati, den er aber bald überflügelte. Geboren am 28. November in Wormdit in Ostpreußen als Sohn eines Gerichtsekretärs, besuchte er das Gymnasium in Allenstein und widmete sich nach Beendigung seiner Militärpflicht dem Kaufmannberuf. Seine Freude an der Musik und seine Liebe zur Gitarre überwogen eine Zeitlang so stark alle seine anderen Interessen, daß er in Berlin-Charlottenburg eine Privatmusikschule für das Gitarrespiel gründete und sie selbst einige Jahre leitete. Während des Krieges zog er gleichzeitig mit seinem Sohne ins Feld. Nach seiner Rückkehr aus dem Felde zwangen auch ihn die Ver-



Ernst Viernath †.

hältnisse, sich umzustellen und das Interesse an der Gitarre mußte vor anderen Lebensfragen zurücktreten, wemgleich er seinem Instrument bis ans Ende seiner Tage treu blieb. Der Git. Vereinigung gehörte er als Mitglied seit ihrer Gründung an und unsere Zeitschrift verdankt ihm eine Reihe wertvoller Beiträge. Sein Lieblingswunsch, das gesamte Material seiner Forschung in einer Neuauflage seines Buches veröffentlicht zu sehen, ging leider nicht in Erfüllung, so bleibt aber sein Verdienst doch bestehen, der erste gewesen zu sein, der den Anstoß zu einer weiteren Forschung auf diesem Gebiet gab und als solchem gebührt ihm auch ein Platz unter denen, die sich um die Geschichte der Gitarre verdient gemacht haben.

S. Buck.

Domenigo Prat.

Von S. Canis, Buenos Aires.

Argentinien ist heute das Land, in dem das Gitarrespiel nicht nur ungemein verbreitet ist, sondern auch die künstlerische Pflege dieses Instrumentes auf einer sehr hohen Stufe steht. Zeugen doch schon die vielen Lehranstalten, die ausschließlich der Ausbildung des künstlerischen Gitarrespiels dienen, dafür, daß es sich nicht um eine bloße Liebhaberei, sondern um eine ernste musikalische Ausbildung handelt. Bei der vorwiegend spanischen Bevölkerung dieses Landes war die Gitarre von jeher ein nationales Volksinstrument, das künstlerische Gitarrespiel indessen blickt auf keine allzu lange Vergangenheit zurück und der erste, der es dorthin verpflanzte, war San Martí, ein Schüler Sors. Der rasche Aufstieg der letzten Jahrzehnte aber vollzog sich in verhältnismäßig kurzer Zeit, die Impulse dazu kamen aus dem Mutterlande Spanien. Wenn Argentinien heute über eine bedeutende Anzahl ausgezeichneter Virtuosen und Lehrkräfte verfügt, wenn das Gitarrespiel dort in wirklich vorbildlicher Weise gelehrt wird und das Instrument die hohe Wertschätzung genießt, so dankt es dieses in vieler Hinsicht der Wirksamkeit Domenigo Prats. Er verpflanzte die spanische Schule des Gitarrespiels, besonders die Methode Tarrega nach Argentinien und bewirkte damit einen völligen Umschwung unter dem dort herrschenden Virtuositentum.

Geboren am 17. März 1886 in Barcelona, erhielt er schon in seinem Elternhause Anregung zur Musik und zum Gitarrespiel. Sein Vater Thomas Prat, ein großer Musikfreund und eifriger Gitarrespieler, war ein Schüler Magnin Alegres und ein Freund Tarregas. So hatte der junge Prat oft Gelegenheit, gutes Gitarrespiel zu hören. Indessen begann er seine Studien auf diesem Instrument erst mit dem 13. Jahre und zwar unter Miguel Lobet, der damals 25 Jahre zählte. Den ersten Musikunterricht genoß er während der Schulzeit und zwar auf dem Klavier. Das Studium bei Lobet dauerte 5 Jahre. Dann übernahm Tarrega die weitere Ausbildung des jungen Prat. Da er als Freund des Hauses die Familie Prat oft besuchte, so nahm er sich des werdenden Künstlers in liebevoller Weise an und beschäftigte sich mit ihm oft ganze Tage lang. Dieser Unterricht dauerte bis zum Jahre 1907. Während dieser Zeit genoß der junge Künstler auch theoretischen Unterricht bei Manuel Burges.

Im Jahre 1908 verließ er Spanien und unternahm seine erste Konzertreise, die ihn gleich nach Argentinien führte. Nach einer Reihe von sehr erfolgreichen Konzerten ließ er sich in Buenos Aires als Gitarrelehrer nieder.

Eine kurze Unterbrechung seiner Lehrtätigkeit erfolgte nach 2 Jahren, da er sich zwecks Vervollständigung seiner theoretischen Kenntnisse zu einem sechsmonatlichen Studium bei Joaquim Casado nach Paris begab. Nach Argentinien zurückgekehrt, nahm er seine Lehrtätigkeit wieder auf und im Jahre 1913 konnte er die Erfolge seiner pädagogischen Tätigkeit durch ein Schülerkonzert der Öffentlichkeit vorführen. Aus seiner Schule sind eine Reihe hervorragender Künstlerinnen hervorgegangen, darunter vor allem die erstaunlich begabte Maria Luise Anido, ferner Irma Haydhee Picasso und Cecilia Rodrigues Boque, die zu den erfolgreichsten Solistinnen Argentinienens gehören. Unter den Pädagogen, die er ausgebildet, seien Justo Morales, Vincente Gazkon, Obdulio Luna, Adolfo Luna, Roberto Lorino, Carmelo Rizzutti und Scandro a Castro genannt. Veröffentlicht wurden von seinen Werken technische Tonleiterstudien, die mehrere Auflagen erlebten. Die Zahl der für die Gitarre bearbeiteten Werke, von denen allerdings die meisten noch unveröffentlicht sind, beträgt ungefähr 200, darunter 16 für 2 Gitarren.

Es lag auch in Prats Absicht die Methode Tarrega, die sich immer nur als Tradition erhalten hatte, als Schulwerk zusammen zu fassen und in Gemeinschaft mit seinem Lehrer Tarrega herauszugeben. Leider vereitelte der Tod des letzteren diese Absicht. Die Akademie Prat in Buenos Aires gehört zu den ersten und besten Lehranstalten für das künstlerische Gitarrespiel. Sie weist eine stattliche Zahl von Schülern auf, die in einem sechsjährigen Lehrkurs zur vollständigen Reife und Kenntnis aller theoretischen Sacher führt.

Bund Deutscher Gitarren- und Lautenspieler in der Tschechoslowakei.

Hauptleitung: Prag XII, Vocelova 2 IV. Hugo Droeschel.

Mit dem Wiedererwachen des Gitarrespiels entstand auch zugleich das Bedürfnis nach einem Zusammenschluß, der in der Gitarristischen Vereinigung mit ihrem Sitz in München seine Verwirklichung fand. Bis zum Ausbruch des Krieges und selbst in den ersten Kriegsjahren bildeten die Gitarrespieler eine einzige große Gemeinde, deren Interessen durch die Vereinigung und ihre Zeitschrift „Der Gitarrenfreund“ vertreten wurden. Erst in der Nachkriegszeit trat eine Trennung ein, die durch die Verschiebung der politischen Grenzen und die Bildung neuer Staaten bedingt und von dem damals herrschenden Organisationsbedürfnis begünstigt zu neuen Gebilden führte. Die von Österreich abgetrennten Deutschen, denen ein Zusammenschluß auch auf kulturellem Gebiet mit ihren Stammesbrüdern verwehrt war und das Gitarrespiel pflegten, schlossen sich zu einem eigenen Verbande zusammen, der den Namen „Bund deutscher Gitarren- und Lautenspieler“ erhielt. Der Gedanke ging von Prof. Max Klinger aus, der auch den Ausbau seiner Idee übernahm, und unterstützt von einigen bereits bestehenden Gruppen und begeisterten Anhängern des Instrumentes eine Organisation schuf, die bald eine er-

freuliche Entwicklung zeigte. Um die Beziehungen unter den einzelnen Mitgliedern herzustellen und aufrecht zu erhalten, wandte man sich an die bereits bestehenden Zeitschriften, den Gitarrefreund und die neu gegründete Gitarre in Berlin, die in dankenswerter Weise die Vermittlung der Mitteilungen und Nachrichten des Bundes übernahmen, aber schon nach einem halben Jahre konnte der Bund zu der selbständigen Herausgabe von den Bundesmitteilungen schreiten. Im Laufe der Zeit entwickelte sich diese zu einer periodisch erscheinenden Zeitschrift mit Musikbeilage. Die Schriftleitung lag in den Händen von Prof. Franz Klinger in Reichenberg, der sich mit großem Eifer seiner Aufgabe unterzog und eine Reihe von Mitarbeitern, unter denen Prof. Max Klinger, Prof. Ferdinand Meininger, Paul Henker, Adolf Anton Winkler und Max Danek genannt seien, heranzuziehen wußte. Die Auflage stieg bald und erreichte eine Höhe von 700. Diese günstige Entwicklung des Bundes in den ersten Jahren entfaltete sich weiterhin in der Bildung zahlreicher Ortsgruppen, in denen ein reges gitarristisches Leben herrschte, in der Zusammenstellung einer Bücherei, die über 2000 Nummern zählte und in der Veranstaltung eines zweimaligen Preisausschreibens für Lieder zur Gitarre und für Kammermusik. Unter den Ortsgruppen bestand die in Brünn bereits seit dem Jahre 1913. Von Max Danek ins Leben gerufen, hatte sie schon vor dem Kriege durch zwei bemerkenswerte Veranstaltungen mit dem Lautensänger Rueff aus Kiel und dem Kammervirtuosen H. Albert aus München den Gitarrespielern wertvolle Anregung vermittelt. Nach dem Ausscheiden Daneks übernahm Fritz Czernuschkas deren Leitung. Seinen künstlerischen Fähigkeiten gelang es mit Hilfe seiner Mitarbeiter Walter Hüttels, Gustav Spatscheks und Arthur Sigules, die Leistungen dieser Ortsgruppe auf eine beträchtliche Höhe zu bringen. Ein Konzert der außergewöhnlich begabten jugendlichen Gitarrevirtuosin Luise Walker aus Wien und die Aufführung des ersten Römer-Quartetts krönten diese Bemühungen. Eine gleich günstige Entwicklung wies auch die Prager Ortsgruppe auf. Von Anton Winkler gegründet wurde auch hier wie in den Städten Brünn, Reichenberg, Warnsdorf und Bilin die Kammermusik gepflegt. Schon am 5. März 1922 wirkte ein Gitarrechor bei der Uraufführung des Werkes, Deutsches Leben in Lied und Tanz, Worte und Musiksätze des 16. und 17. Jahrhunderts im Neuen Deutschen Theater zu Prag. Nach Ausscheiden des ersten Obmannes ging die Leitung an Paul Henker über. Die großen Pläne dieses Ortsgruppenleiters konnten nicht in Erfüllung gehen, da er sich allzuviel der Jödegilde zuwendete. Seinem Nachfolger Richard Paulus gelang es, aus den Resten der sterbenden Ortsgruppe einige arbeitsfreudige Mitarbeiter zu gewinnen, die die Spieltätigkeit in Prag auf eine in den früheren Jahren nie erreichte Höhe brachten. Kammermusik wurde überaus eifrig gepflegt; nach Münchner Muster ein Gitarrequartett gegründet. Die von der Ortsgruppe veranstalteten Konzerte von nur geladenen Gästen waren weitere Beweise gedeihlicher Tätigkeit. Befreundete deutsche Vereine in Prag bewarben sich wiederholt um Beistellung von Gitarremusik bei Veranstaltungen. Luise Walker und das Münchner Kammertrio konnten für Konzerte am Prager Boden gewonnen werden, wodurch das gitarristische Leben wesentlich belebt und befruchtet wurde.

Im Jahre 1926 wurde die Ortsgruppe Prag aufgelöst und Richard Paulus gründete die Kammermusikgemeinde Deutscher Gitarristen. Als eine besonders verdienstvolle Tat muß die Ausstellung bezeichnet werden, die Herr Hugo Droeschel in der Prager Urania veranstaltete. Sie bot einen Überblick über den Stand des

Gitarrespiels früherer Zeiten und der Gegenwart, zeigte viele wertvolle alte und neue Instrumente und stellte der Initiative und den organisatorischen Fähigkeiten des Veranstalters das beste Zeugnis aus. Auch in den anderen Ortsgruppen herrschte in der ersten Zeit ein ziemlich reger Geist, der aber nicht in dem Maße zur Entfaltung kam, da sie wegen der örtlichen Verhältnisse auf manche Anregung von außen verzichten mußten.

Die große Welle der Begeisterung, die in den auf den Krieg folgenden Jahren das gitarristische Leben in so starke Bewegung setzte und zu den Konzertreisen der berühmten spanischen Meister in Deutschland und Österreich Anlaß bot, teilte sich auch dem Bunde mit und half ihm zu einem raschen Emporblühen. Die durch die Inflation aber und die darauf erfolgte Stabilisierung bewirkte Umwertung der wirtschaftlichen Verhältnisse ließ den Bund an dieser Anregung nicht teilnehmen. Auf die eigenen Kräfte allein angewiesen und aus Mangel an Anregung von außen machte sich bald eine rückläufige Bewegung bemerkbar, die den Leitern des Bundes die Arbeit sehr erschwerte, weil man sie ihnen allein überließ und in vielen Dingen die Gefolgschaft versagte. Schon im zweiten Jahre tritt die Klage über Mangel an Mitarbeit auf. Die veränderten wirtschaftlichen Verhältnisse, die Verteuerung der Herstellungskosten der Zeitschrift und vor allem die der ersten Begeisterung folgende allmähliche Gleichgültigkeit, vielleicht wohl auch infolge der geistigen Einstellung des heutigen Menschen, ließen die Frage „Sein oder nicht sein“ laut werden. Ein mehrfach an die Mitglieder gerichteter Appell um Mitarbeit fand nicht das gewünschte Echo und so sah sich Prof. Max Klinger nach vierjähriger mühevoller und opferfreudiger Tätigkeit gezwungen, sein Amt als Bundesleiter niederzulegen und die Mitteilungen des Bundes eingehen zu lassen. Im November vorigen Jahres ging die Leitung in die Hände des Herrn Hugo Droehsel über. Auf der Bundesversammlung im Mai 1927 wurden neue Beschlüsse gefaßt und die Reorganisation des Bundes auf einer neuen Basis angeregt.

Die neue Bundesleitung hat es sich zur Aufgabe gemacht, im Bunde alle deutschen Gitarrespieler in der Tschechoslowakei zu vereinen und will u. a. durch Aufklärung und Weiterbildung der Anfänger und mittleren Spieler auch die fernere Zweckmäßigkeit sichern.

Die älteste Zeitschrift „Der Gitarrefreund“ übernimmt nun als Bundesorgan die Vertretung der Interessen und Mitteilungen des Bundes. Wir hegen das Vertrauen, daß dem neuen Leiter, dessen Tatkraft und organisatorisches Talent die Ausstellung zuwege gebracht hat, es auch gelingen wird, dem Bunde, dessen Bestehen für das Gitarrespiel wichtig ist, zu neuem Leben zu verhelfen. J. Buck.

Konzertberichte.

Wien: Das Wiener Gitarre-Streich-Trio (Wigistrio) hat sich in die Wiener Musikgemeinde gut eingeführt. Schon die Programmwahl ließ erkennen, daß die Herren W. Groß (Geige), O. Fritz (Bratsche) und E. Dobravz (Gitarre) einem vornehmen Ziele zustreben, das der Gitarrist mit umso

größerer Genugtuung verzeichnen muß, als es einen neuen und erfolgreichen Schritt tätiger Propaganda für die noch oft verkannte Gitarre bedeutet. Neben älteren Kompositionen von Molino und Diabelli standen moderne Schöpfungen H. Gottings, welche einwandfrei bewiesen, daß die Gitarre auch der modernen Harmonik Ausdruck und Gestalt zu geben vermag. Somit hat das

Streben des Trios, das Gegenwartsschaffen in dieser Hinsicht anzuregen und ihm Interpret zu sein, Erfolg gebracht. Originell klangen Trio-Bearbeitungen von Schubert-Liedern, welche der Sängerin, Frau Anni Golling, reichsten Beifall brachten. Stetiges Anwachsen der Wiener Gitarregemeinde bezeugt die Erfolge des abgelaufenen Spieljahres.

— pp —

Steyr. Unseren vielen Freunden des Zithers und Gitarrespiels bot sich am 25. v. M. im Kasino wieder die Gelegenheit, bei vollendet meisterhaftem Spiel auf diesen beiden Instrumenten einen künstlerisch genussreichen Abend zu erleben, da der hier schon bestens eingeführte Zither- und Gitarrevirtuose Fritz Mühlhölzl aus München auf einer Konzertreise von Wien nach Linz wieder einen Abstecker nach Steyr gemacht hatte. Eine zahlreiche Besucherschaft füllte den Konzertsaal so ziemlich und der warme Beifall, den die gespannt lauschenden Zuhörer den Darbietungen des Konzertgebers spendeten, bewies, daß alles begeistert war von der Kunst Mühlhölzls, der das Konzert mit einer auf der Zither technisch und im Vortrage glänzend gespielten Sonate in C-Dur von J. Pugh eröffnete. Die Zither rauscht unter seinen Händen in geradezu orchesterlicher Tonsfülle auf und entzückt zugleich durch zarte, gefühlvollste Klangschönheit. Den Großteil der folgenden Vorträge brachte Mühlhölzl auf der Gitarre zu Gehör, als deren hervorragender Meister er sich erwies. Er spielte in der ersten Abtheilung ein einzig liebliches Menuett von Sor, ein stimmungsvolles Andante von Torroba, eine einschmeichelnde Barcarole von Merg, eine reizende Mazurka von Tarrega und kunstvoll vertonte Mozart-Variationen von Sor und ließ nach einer Pause weitere prächtige Gitarrevorträge folgen, aus denen besonders „Legende“ und „Spanischer Tanz“ von Albeniz sowie eine äußerst klangschöne Etüde von Allard und eine sehr hübsche Serenade von Malats hervorgehoben zu

werden verdienen. Die prächtige, klangreine Themenführung, der feinfühlige Vortrag und die bestechende Technik des Künstlers auf der Gitarre sind Vorzüge, die nur einem von Frau Musika besonders begnadeten zu eigen sind. Zum Abschluß des Abends brachte Mühlhölzl auf der Zither die jedes Ohr fesselnde Phantasie „Celesta“ von Kollmanek und infolge des nicht endenwollenden Beifalles noch eine Zugabe zum Vortrage. Voll befriedigt verließen alle Besucher den Konzertsaal, dankbar dem Musikhaufe A. Wondruschka, das dieses abermalige Auftreten Mühlhölzls in Steyr vermittelt hatte.

Musikbeilage.

Zu unserer Musikbeilage. Wir bringen diesmal eine Etüde des bekannten spanischen Gitarrevirtuosen Emilio Pujol aus Paris, die er uns in dankenswerter Weise überlassen hat. Bei dieser Etüde ist es von Wichtigkeit den Fingersatz der rechten und linken Hand genau zu beobachten.

Besprechungen.

Im Verlage Ernst Bissing, Münster i. W., sind neue Schubertlieder zur Gitarre erschienen. Als Herausgeber zeichnet Alfred Kondorf und in der Einleitung glaubt er die Echtheit der Originalsätze als von der Hand Schuberts anzusehen. Die Lieder wurden in Privatbesitz aufgefunden und stammen, laut Signatur, aus der Revolutionszeit des Jahres 1848 von Wiener Studenten, die in der Festung Komorn interniert waren, und denen infolge ihrer guten Führung gestattet wurde, Gitarrespiel zu betreiben. Schon die beiden der Sammlung zuletzt angefügten Lieder „Die Forelle“ und „Das Fischer mädchen“, deren Gitarresatz von der Hand Diabellis stammt,

Gitarre

Achterform. Copie nach Guadanini, ausgeführt von Sprenger in Frankfurt a. M. zum Preise von M. 250 mit Holzkasten und Überzug zu verkaufen. Näheres Sekretariat der Git. Ver. München, Sendlingerstr. 75/1.

Bogengitarre

(Unico Hensel) 10saitig, Palisander, besonders gut klingendes Instrument mit Formenkasten, ist umständehalber billig zu verkaufen. Näheres durch Sekretariat der Git. Ver. München, Sendlingerstraße 75/1.

lassen diese Annahme etwas fraglich erscheinen. Auch der Gitarresatz zum „Erlkönig“ dürfte diesen Zweifel eher verstärken, als vermindern. Die Sammlung enthält außer den eben genannten Liedern noch das Morgenlied „Wohin?“ und „Der Einsame“ und wird von denjenigen, welche Schubertsche Lieder zur Gitarre singen wollen, sicher begrüßt werden. B. —

Aus meinem Vortrage mit 12 ausgewählten Liedern, bearbeitet von Dr. Hans Ebbete, erschien im Verlage C. Hochstein, Heidelberg, mit dem Inhalt: Aus Krieg und Frieden, aus deutschen Gauen, von Liebe und Tanz, von Rittern und Ruinen, somit für jeden etwas. Die Begleitung ist nicht schwer gesetzt und kann von einem halbwegs guten Gitarristen leicht gespielt werden.

Heinz Clos ließ ein zweites Heft mit 10 meist alten, bekannten Liedern folgen. Der Gitarresatz ist leicht ausführbar, aber doch wirksam, und in den gebräuchlichen Tonarten. Jeder Lied ist mit einer dem Texte passenden Zeichnung geschmückt von Kramer.

Eingesandt.

Gitarrepolitik. Welche Formen die leidige im Dienste eines bestimmten Kreises stehende Gitarrepolitik annehmen kann, hierfür legt eine im 4. Heft vorliegende „Sachzeitschrift“ Zeugnis ab, für die Prof. Jakob Ortner als Herausgeber und Ing. Hans Schlagradl als verantwortlicher Schriftleiter zeichnen.

Offenbar als Illustration des im 1. Heft entwickelten Programmes, daß sich dieses Blatt „in voller Freundschaft und Übereinstimmung mit München diesem zur Seite stellen“ will und „getragen von der Überzeugung, daß alles, was ehrlich und gut ist, sich durchsetzen muß“ ergeht sich bereits im 2. Heft ein vielleicht in Innsbruck bekannter aber in Wien noch unbekannter Herr Lois Köll in einer Weise über Herrn Fritz Buel, die, wenn schon Herr Buel ganz unbekannt und verdienstlos wäre, nur einen Schluß zuläßt — nämlich auf die Person des Schreibers und der für die Veröffentlichung Verantwortlichen.

Wer halbwegs in der git. Bewegung Bescheid weiß — und zumindest von einem Herausgeber und „Verantwortlichen“ eines sich „ernst zu nehmenden Sachblatt“ — und „verlässlichen Wegweiser“ nennenden Druck-

produktes müßte man dies voraussetzen — und so schreiben kann, für den sind Grillparzers Worte geprägt:

Wer fremden Wert die eigne Brust verschließt,
Der lebt in einem öden Selbst ein Darbender, ..

Ein weiteres Beispiel, wie sich in diesem Blatt der Programmpunkt „eine Brücke zu bauen von den Gleichgesinnten und Gleichstrebenden“ praktisch auswirkt, bietet im 4. Heft ein Artikel „Österreichs Gitarremusikpflege“ eines Herrn Erich Borgmann. Nach Nennung mehrerer Namen aus dem gegenwärtigen git. Leben Wiens, verblüfft Eingeweichte der Satz „Die Wiedererweckung und Erstaufführung des Gitarrequartetts von Schubert ist uns gutzubuchen. „Uns“ aber ist der geflüstert nicht genannte Mar Danel, der im monatelangem zähem Eifer vom Dreimaskenverlag die Herausgabe des streng gehüteten Quartetts noch vor der Veröffentlichung erreichte und bei der Erstaufführung in Wien den Gitarrenpart auch in künstlerisch vollendeter Weise spielte; so stellt sich der Bericht als, gelinde gesagt, vollständig uninformativ heraus. Mar Danel's fachlichem Wissen und Können hat die Gitarristik Wiens, seiner durch Wort und Tat wiederholt bewiesenen ehrlichen Freundschaft aber auch mancher Herr so manches zu danken — ebenso wie Herrn Buel.

So sehen also Worte und Taten verschiedener Herren aus; wenn diese aber vielleicht damit rechnen, daß die vornehmen Menschen sich nicht wehren, so täuschen sie sich gewiß, denn es werden sich immer Leute finden, die für diese noch eine Lanze brechen.

J. Herzog, Wien.

Mitteilungen.

Die Spielabende der Gitarren-Gilde in Hamburg finden ab September jeden Montag Abend 8 $\frac{1}{2}$ —10 Uhr in den Räumen des Musikinstituts Gärtner Hamburg, Eppendorferbaum 30, statt.

Bei Anfragen an das Sekretariat bitten wir Rückporto beizulegen, da eine Rückantwort bei den jetzigen erhöhten Portospesen ohne Rückporto nicht erfolgen kann.

Miguel Klobet beabsichtigt im Herbst (Oktober) wieder in Deutschland zu spielen. Gitarrespielende Kreise, die Interesse an einem Klobetkonzert haben, werden gebeten, dieses der Süddeutschen Konzertzentrale, München, Haydnstr. 12 mitzuteilen.



An jede aufgegebene Adresse versende
ich kostenlos:

Verhand von der Gitarre und Laute

Ein Handbuch für Gitarre- und
Lautenspieler und solche,
die es werden wollen

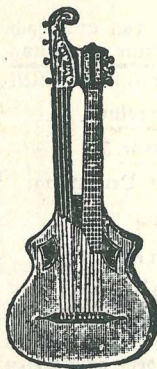
72 Selten Umfang, Kunstdruckpapier,
reich illustriert, und mit einem drei-
seitigen Vorwort von F. Buel, München

Friedrich Hofmeister, Leipzig
Schließfach 181

KARL MÜLLER

Kunst-Atelier für Geigen-,
Gitarren- und Lautenbau

Zeugg.229 AUGSBURG Telef. 1069



Präm.m.d.Silb. Med.
Landes - Ausstellung
Nürnberg 1906 zuer-
kannt für sehr gut. u.
sauber ausgeführte
Streichinstrumente,
sowie f. vorzügliche
Lauten u. Gitarren.

**Lauten,
Wappen- und
Achterform-Gi-
tarren, Terz-,
Prim- u. Bass-
Gitarren**

6 bis 15saitig; mit
tadellos reinstim-
mendem Griffbrett u.
vorzüglichem Ton.

Reparaturen in kunstgerechter Aus-
führung. / Garantie f. Tonverbesser-
ung. / Beste Bezugsquelle f. Saiten.

Spezialität:

auf Reinheit u. Haltbarkeit auspro-
bierte Saiten. Eigene Saitenspinnerei.

Gebes ab: Hochfeine

Terz-Gitarre

Wappenform, Erbauer Kaab,
la im Ton, bestes Griffbrett,
tautastischer Kastenbaum; dazu ein
feines Stuhl, zusammen Mk. 80.—.
Hofst Wagner, Bruchmühle
bei Fredeburg a. d. Ostbahn,
Koonstr. 32.

Fort mit unreinen Darmsaiten!

Wirklich quintenrein und haltbar sind

Rothe - Saiten,

dieselben kosten E. 80 Pf., H. 1 Mk., G. Mk. 1.20,
D.A.E. 30, 35 u. 40 Pf., Contrabässe 50—60 Pf.
ferner liefere ich glatte Schliff. Silber-Saiten-
Bässe, welche dauernd blank bleiben. D.A.E.
zu 40, 50 u. 60 Pf. Contrabässe 75 Pf. G. u. H.
Seide besponnen Marke Vorpahl 30 Pf. Gleich-
zeitig empfehle ich meine selbst gebauten Meister-
instrumente.

G. Wunderlich, Kunstgeigen- u. Lautenbaumeister
Leipzig, Zeigerstr. 21. Eigene Saitenspinnerei.

Richard Jakob Markneukirchen 888

Kunstwerkstätte für Gitarrenbau *

Für Solisten erstkl. nur von Meisterhand gebaute Instrumente;
Spez.: **Torres-Gitarre** das beste der Gegenwart.

Neu! „Konzert-Kontra“-Gitarre gesetzlich geschützt
Nr. 953 371 mit freischwingenden Kontrabässen f. Solospiel.

Schüler- u. allerfeinste Luxusgitarren. Spez. Tielke-Gitarren.
Große Musterlager. Garantiert quintenreine Saiten. Ges. gesch. Warenzeichen „Weißgerber“. Gegr. 1872.

Chromatische Harfen

54 und 68 Saiten, 165 cm hoch,
sauberste Ausführ., reine Stimmung,
Stil A 625 RM., Stil B 800 RM.

Leichte Teilzahlung

für Vereine.

Sonderkatalog zur Verfügung.

Meine

Mandolinen

werden von vielen Vereinen ihres
Wohlklangs und der vollendeten
Bauart wegen bevorzugt.

Lauten Gitarren Modell „Torres“

Mandolon-Celli und -Bässe Balalaiken

alle diese Instrumente liefere ich
Ihnen prompt und preiswert.

Halbarte Saiten

als Neuheit für Gitarriken:

Granitsaiten

bester Ersatz für Darm.
Preisbuch auf Verlangen.

Alle Instrumente gebe ich auf
bequeme Teilzahlung ab.

Wilh. Herwig
Marktneutirchen Ga. Nr. 206
Gegr. 1886.

Aguado

Studien für die Gitarre

neu herausgegeben

von

Bruno Henze

Mk. 3.—.

Zum Studium unentbehrlich!

Verlag Schlesinger

Berlin - Lichterfelde

Lankwitzerstr. 9.

JOSEF ZUTH:

Handbuch der Laute und Gitarre (Lexikon).

Ein Nachschlagewerk über alle
Gebiete der modernen und histo-
rischen Laute- u. Gitarren-
kunst in Lieferungen (Lex. 8°,
je 50 S., Petit-Lettern, zwei-
spaltig) auf holzfreiem Papier in
vornehmer Ausstattung. — Die
Gesamtausgabe umfaßt mindestens
sieben Lieferungen.

Preis der Einzellieferung:
S 3 60 für Österreich.
RM. 2.40 für alles Ausland.

Der Bezug der 1. Lieferung verpflich-
tet zur Abnahme des ganzen Werkes.

Redaktion und Verlag:
Wien V, Laurenzgasse 4.

Luise Walker

Gitarre-Solistin

Wien III, Oberzellergasse 14



Vermittlung von Konzerten

durch das

**Sekretariat der
Gitarristisch. Vereinigung
München, Sendlingerstr. 76/I.**



Neue

Gitarre- Solosstücke

des italienischen Virtuosen

Benvenuto Terzi

Nostalgie — Minuetto . . .	Mk. 1,20
Sera di maggio — Barcarola „	1,50
Imitando l'arpa Preludio	1,—
Serenata alpestre	1,50
Nevicata Pastorale	1,50
Passa il regimento Marcia	1,20
Malinconie autunnali Notturmo	1,50
Glänzend beurteilt von hervorragenden Gitarristen	

Vorrätig bei: **Verlag Haslinger**
Wien I, Tuchlauben 11.

Handgearbeitete

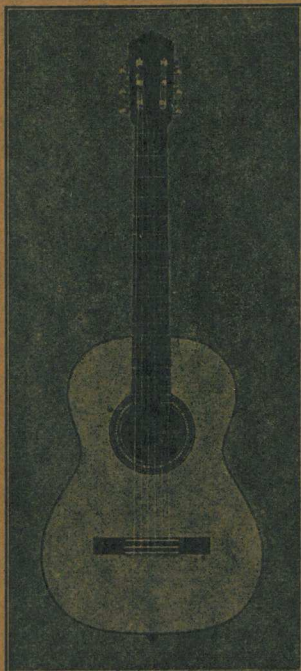
Gitarren und Lauten

gebaut in der Meisterwerkstätte
Franz Hirsch in **Schönbach**
(Böhmen) von Ktsch. 300.— aufwärts.

Meister-Gitarren und -Lauten nach
Wiener, Münchner und spanischen
Original-Modellen in hervorragender
Ausführung und in allen Klangfarben.

Alleinvertretung: **Hugo Droecksel, Prag XII**
(Weinberge) Vocolova 2/III, Tschechoslowakei.

Mitglieder gitarristischer Vereinigungen, Clubs u. Lehrer Vorzugspreise!
Preislisten frei!



Hermann Hauser

Kunstwerkstätten für Instrumenten- und Gitarrenbau
Müllerstraße 8 München Müllerstraße 8

*

verfertigt die

spanische Torres-Gitarre

Modell Segovia.

*

Diese Gitarre ist in Form und Mensur eine getreue Copie der Segovia-Gitarre nach dem Modell „Torres“ und ist von Segovia und Lobet gespielt und begutachtet worden. / /

An Klangschönheit stehen meine
ein- und doppelchörigen **Lauten**

noch immer einzig da, wie die Zeugnisse der letzten Zeit bezeugen. Verlangen Sie Photos u. Preisliste von

Ad. Paulus, Bonn a. Rhein.

Pet. Harlan, Martneutkirchen

Allerbeste

Konzert-Gitarren

nach Torres.

Auch einfache Sologitarren,
Lauten, Saiten.

Umtausch und Rückgabe
gestattet.



Willkomm.

Wir ersuchen, die fälligen Mitgliedsbeiträge für das Jahr 1927 zur Einzahlung zu bringen. Die nicht bezahlten Beiträge werden per Nachnahme erhoben.

Gitarrenwissenschaftliche Vereinigung, München,
Sendlingerstraße Nr. 75.

VERLAGSWERKE

Musik für Gitarre allein, oder für zwei Gitarren:

NÄGELI-REDLINGER,	Goldene Abendsonne, Fantasie.	
REDLINGER, FERD.	In froher Stunde, Ländler.	
—	Durch Feld und Wald, Marsch.	
—	Nocturne, Nachtständchen.	
—	Menuett.	
—	Serenata.	
—	Abendgruß, Konzertstück.	Preis zusammen Mk. 5.50

Für Gesang oder Mandoline mit Gitarre-(Laute)-begleitung:

REDLINGER, FERD.	Volkslieder-Album, sehr beliebt	Mk. 3.—
LÖWE-REDLINGER.	Die Mutter an der Wiege	Mk. 0.80

Für zwei Mandolinen, Mandola, Gitarre:

REDLINGER, FERD.	Feststimmung, Gavotte	Mk. 0.80
	<i>Herr E. G. schreibt: „Besonders dankbar ist die Feststimmung die alle gern spielen.“</i>	
—	Mandolinenklänge, Marschlied	Mk. 0.80
—	Weihnachtsfantasia I u. II. Die beliebtesten Weihnachtslieder mit sehr melodischen Zwischenharmonien	Mk. 3.—
—	Näh nicht liebes Mütterlein	Mk. 1.20
—	Aus alter Zeit, Walzer	Mk. 0.80
—	Auf grüner Heide, Walzer	Mk. 0.80
—	Reich mir die Hand. Mazurka	Mk. 0.80
HAHNEL-REDLINGER.	Auf sanften Wellen	} Mk. 0.80
—	Freie Bahn, Galopp	
WAGNER-REDLINGER.	Einzug der Gäste auf Wartburg	} Mk. 0.80
—	O, du mein holder Abendstern	
SCHUMANN-REDLINGER.	Träumerei	} Mk. 0.80
ERNST-REDLINGER.	Lia Asta, Rheinländer	

Musik für Mandoline Solo:

REDLINGER, FERD.	18 Solis. Volle Harmonie im großen Akkordstil.	
	Prämiert auf der Lehrmittel-Ausstellung mit goldener Medaille	Mk. 4.—

Neu erschienen für Mandoline Solo:

REDLINGER, FERD.	Marianne. Polka brillante	Mk. 1.50
—	Eleganz, Konzert-Marzurka	Mk. 1.50

Zur frdl. Beachtung!!	<i>Wer sich dem höheren Spiel auf der Mandoline zuwendet, studiere die zuvor angezeigten Solis. Sie vermitteln innige Empfindung und bieten dem Vortragenden wie auch dem Zuhörer ästhetische Genugung.</i>	
	<i>Einige freiwillige Anerkennungen bestätigen dasselbe.</i>	
	9. IV. 21.	A. F. H. „Ihre Solis machen mir Freude und Spaß. Ich kann meine Hochachtung aussprechen.“
	22. XI. 23.	H. W. Bern. Ich kenne verschiedene Ihrer Werke und möchte diese ständig am Lager haben.
	18. IX. 23.	J. P. in W. Mit Dank bestätige ich freudig Ihre Sendung. Ich bin hoch befriedigt von Ihren gradezu erbauenden Werken. Durch solche Literatur gewinnt die Mandoline an Wert und Anschein. Es hat mich keinesfalls gereut, kurz vor meiner Konzertreise ins Ausland Ihre Werke kennen zu lernen. War ja der Zweck nur der, noch Stoff evtl. zu finden, und ich habe solchen gefunden, solchen, der im Rahmen des Möglichen, Natürlichen, Herzlichen und Seelischen sich bewegt. — In Amerika usw. werde ich für Ihren Verlag nach Kräften werben um deutsche Kunst zu bieten.“
	15. IV. 25.	F. K. „Ihre Soli mit großem Erfolg vorgetragen.“
	27. IV.	Hamburg. Ihr Soli „Traumbilder“ erhielt ich kürzlich. Es ist köstlich. Solche Mandolinen Solis sind selten. Unter anderen spielte ich auch Ihre „Romanze“, ferner: „Andante religioso“ und andere Solis von Ihnen.
	8. I. 27.	schreibt ein Solist: Ich spiele Kompositionen von „Munier“, nur Ihre Redlinger Kompositionen sprechen beim Publikum mehr an, und falls Sie etwas Neues haben, bitte ich darum.
	4. V. 27.	Die beiden Solis „Marianne“ und „Eleganz“ gefallen mir ganz besonders. Wenn auch durch den Wechsel der Akkorde etwas schwierig, aber deshalb sehr für jeden Mandolinspieler zum Vorteil.
	Zur frdl. Beachtung!!	

Die bekannte **Mandollinschule F. Redlinger**

Wissenschaftlich geordnete Stufenfolge in zwei Teilen.

Prämiert mit der goldenen Medaille. Preis: I. Mk. 2.50 II. Mk. 3.—

Ist nach freiwillig übersandten Begutachtungen ein **vollständiges Lehrwerk, nach welchem Lehrer mit vollem Erfolg das richtige Spiel auf der Mandoline lehren.**

Demnächst erscheint das **Akkordspiel** auf der Mandoline von Ferd. Redlinger.

Inhalt:

Einführung in die Akkordlehre, Theoretische und praktische Anleitungen. Kleine Solis.

Alle Werke zu haben:

Musikverlag „Muverma“, Bln.-Zehlendorf-Mitte, Jänickestr. 85.