Joseph Zabrouský

# Der Gitarrefreund

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

28. Jahrg. ❖ 1927 ❖ Nr. 3/4.

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. Buek.

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.

O. H., Oberlandesgerichtsrat, München.

Hiemit 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 übersetzen, 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 beredtesten 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 Mk. 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 Beitrittserklärungen bitten wir zu richten an den Verlag Gitarrefreund, München, Sendlingerstr. 75/I (Sekretariat d. G.-V.). / Postscheckkonto Nr. 3543 unter „Verlag Gitarrefreund beim Postscheckamte 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 März/April 1927. Heft 3/4

Inhalt:

Lautenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts (Fortsetzung). — Gitarrenrezepte. — Heinrich Jordan. — Von der heutigen Gitarre und Laute. — Das Haslemere Kammermusikfest 1927. — Konzertberichte. — Besprechungen. — Mitteilungen.

# Lautenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts.

Von Janet Dodge.

Aus dem Englischen übersetzt von E. Brauer, Essen.

Die Form, worin beide Arten ihren Ausdruck fanden, war fast die gleiche in allen Ländern, obgleich die Nomenklatur ein wenig abweicht. Zur polyphonen Kategorie gehörten:

a) Kompositionen weltlicher und geistlicher polyphoner Gesangeswerke,

b) Originalkompositionen, allgemein bekannt, als Rizerari oder Phantasien, doch andere Namen tragend, wie: Präludium, Preambel, Trio oder Trium, Tokkata, Fuge, Tastar le corde usw.

Einige von diesen weisen eine durchaus freie Gestaltung und einen nur geringen kontrapunktischen Satz auf; sie stellen ein Bindeglied zwischen der klassischen und volkstümlichen Musik dar.

Das volkstümliche Element fand seinen Ausdruck in:

a) Volksliedern,

b) Tänzen jeglicher Art, einfach oder zusammengesetzt (Suite),

c) Originalstücken gemischten Charakters, oftmals beschreibend, wie Schlachten, Echos, Vogellieder und gemischte Stücke, die Capricci, Cromatica usw. genannt wurden und von denen einige sich in der Mitte beider Arten bewegten, einen volkstümlichen Anklang hatten und gleichzeitig die polyphone Phraseologie betonend.

Was die Übertragung der weltlichen Vokalwerke in polyphonem Satze anbelangt, so weisen diese je nach den einzelnen Ländern Unterschiede auf. Die italienischen Lauteniſten scheinen sich ziemlich streng an die Originalkompositionen

gehalten zu haben, obgleich die früheren Übertragungen, die wir in den Büchern Petruccis finden, weniger getreu sind, als diejenigen der Mitte des 16. Jahrhunderts. Sie hielten im allgemeinen die Zahl der Stimmen streng ein und erst gegen Ende des Jahrhunderts beschränkte man sich auf nicht mehr als vierstimmige Werke, manchmal nur dreistimmige. Dort wo mehr Stimmen als spielbar in Frage kamen, half man sich dadurch aus, daß Tenor und Alt, je nachdem, des anderen Arbeit verrichteten. Läufer in 8tel und 16tel Noten, sowie Triller und sonstige kleine Verzierungen wurden, da wo erforderlich, eingeflochten, doch in der Regel, wenn mehr Freiheit in der Komposition wünschenswert erschien, als wie es sich bei derartigen Übertragungen ergab, dann fügte man der getreuen Übertragung eine Phantasie und gegebenenfalls noch eine Variation hinzu.

Das Gefühl des Rhythmus, ganz unbewußterweise erreicht durch das gleichmäßige Einfallen der Saiten, unterbrochen durch schnelle Passagen in diesen Übertragungen, trug wesentlich zu dem großen Einflusse bei, den die Laute ausübte. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurde das Streben nach möglichst getreuer Übertragung sehr vernachlässigt, was darauf zurückzuführen sein mag, daß man nun, im Gegensatze zu den früheren Lauteniſten, den Versuch machte, mehrstimmige Sätze aufzunehmen, manchmal sogar fünf- und sechsstimmige. Trotzdem ist eben diese fünf- und sechsstimmige Vokalmusik manchmal getreu übertragen und es spricht Bände für die Fingerfertigkeit der Lauteniſten, die diese Werke spielten.

Die Übertragungen der Vokalmusik französischer Lauteniſten sind bei weitem nicht so getreu, als diejenigen der Italiener. Sie ließen die führenden Stimmen häufiger fehlen und bedienten sich ihrer nur dort, wo sie ihnen wirkungsvoll erschienen. Hiezu fügte man noch Läufer in 8tel oder 16tel Noten. In den Lehrbüchern dagegen sind die Übertragungen stets getreu, mit Ausnahme da, wo die Stimmen absichtlich zusammengefaßt sind, z. B. dort, wo ein vierstimmiges Lied in zwei- oder dreistimmigem Satze steht; doch in der Regel sind ihre Lautensätze ziemlich frei und verraten mehr den Lauteniſten als den Sänger.

Das gleiche könnte man von den lauteniſtiſchen Aufzeichnungen in flämischen Büchern sagen. Zahlreiches von dem Inhalte der von Phalese herausgegebenen Büchern ist ausnahmslos französischen Ausgaben entnommen.

Die früheren deutschen Übetragungen sind manchmal ebenso getreu dem Original angepaßt wie die italieniſchen, nur sind sie öfters auf weniger Stimmen zusammengedrängt und Kolloratur-Passagen findet man häufiger. Da die deutschen Lauteniſten die polyphone Tradition länger beibehielten als die Lauteniſten der anderen Länder, ist es nichts Ungewöhnliches, daß wir bei ihnen die verschiedenartigſten Übertragungen feſtſtellen können. Die späteren Übertragungen, die wir in den deutschen Ausgaben nach 1590 vorfinden, stellen häufig sechsstimmige Kompoſitionen dar, die manchmal mit einigen sehr getragenen Sätzen beginnen, bald jedoch im Taumel zahlreicher schnell auszuführender Skalen verschwinden, immer stärker und stärker werdend bis zur Schlußkadenze, die von einer großen Zahl von Läufern, Variationen und Trillern gebildet wird. Ein andermal wiederum ist die führende Stimme die ganze Kompoſition hindurch deutlich vernehmbar, wir finden ganze Sätze von Akkorden, die mehrere Takte hindurch anhalten und von schnellen Passagen abgewechselt werden.

Die Zahl der englischen Übertragungen polyphoner Vokalwerke ist verhältnismäßig klein. Einige sehr gute Ausgaben von für die Laute übertragenen

italieniſchen und engliſchen Madrigalen ſind im Britiſchen Muſeum, London und in der Royal College of Music, London, vorhanden. Sie ſind dem Original ebenſo getreu angepaßt, wie die italieniſchen Übertragungen, ſowohl die fünf- und ſechsſtimmigen Kompoſitionen als auch diejenigen für drei und vier Stimmen. Die engliſchen Lauteniſten ſcheinen die Anwendung von Kolloratur-Paſſagen mehr in Werken leichteren Charakters bevorzugt zu haben.

Für uns ergibt ſich zweierlei als am Beachtenswerteſten an dieſen Lautenübertragungen polyphoner Werke. Erſtens die genaue Auskunft, die ſie uns in bezug auf die Anwendung von Zeichen (Kreuze, Sterne uſw.) geben; denn die beſſere Erläuterung muſikaliſcher Intervalle durch Zeichen, die die Bünde andeuteten, war eine der großen Bequemlichkeiten der Lautentabulatur, die jedoch andererſeits kaum als das muſikaliſchſte Notenſyſtem bezeichnet werden kann.

Der zweite Punkt, um auf das zurückzukommen, was vorhin ſchon angedeutet wurde, iſt die Art, wie wir die aus polyphonen Abſichten hervorgegangene Entwicklung harmoniſcher Ergebniſſe beobachten können. Wir brauchen nicht nochmals zu betonen, daß die Bedeutung dieſer harmoniſchen Ergebniſſe und Wirkungen von den Lauteniſten damals nicht erkannt wurden, dennoch ſchritt der Wandlungsprozeß fort und wurde beſonders beſchleunigt durch die ſpäteren Übertragungen von Kompoſitionen für 5 und 6 oder noch mehr Stimmen.

Erwies es ſich ſchon als eine Unmöglichkeit, aus einem zwei- oder dreiſtimmigen Satze beim Zuſammenſpiel eine polyphone Wirkung zu erzielen, ſo war es unter lauteniſtiſchen Bedingungen vollkommen ausgeſchloſſen, etwas anderes als eine harmoniſche Wirkung aus einem mehrſtimmigen Satze herauszuholen. Je größer die Zahl der vorhandenen Stimmen, deſto geringer die Möglichkeit individueller Geltung.

Das, was über die Behandlung weltlicher Vokalmuſik geſagt wurde, könnte ebenſo Anwendung finden auf die Pſalmen, Motetten und andere Kirchenmuſik, die ſo beliebt unter den Lauteniſten war. Kamen größere Takte vor, ſo wurden dieſe dennoch dem Original getreu behandelt, ohne Schnörkel, wie im Falle kleinerer Stücke, ein Punkt, der zugunſten der Behauptung ſpricht, daß dieſe kleineren Stücke lediglich den Zweck hatten, dem Volke die Muſik vertraut zu machen und nicht auch als Vortragsſtücke gedacht waren.

Die Hauptkompoſition der Lauteniſten, der eine Bedeutung beizumeſſen iſt, waren die Ricercari und Fantaſien, die einen ſo weſentlichen Teil ihres „Repertoires“ ausfüllten. Es waren dies im allgemeinen Stücke von fugalem Charakter, manchmal waren ſie allerdings außerordentlich beſcheiden. Sie behandelten ein Motiv, das bald verlaſſen wurde, manchmal aber auch mehrere von beträchtlicher Ausarbeitung, daneben zeugen ſie von einer beachtenswerten Erfindungsgabe, bringen ſonſt aber nichts Beſonderes, nichts was uns aus der Übertragung von Vokalwerken unbekannt wäre. Andererſeits beweiſen ſie eine hohe Muſikausbildung und einige Komponiſten waren bemüht, durch ihre muſikaliſchen Leiſtungen in der Kompoſition der Ricercar und Fantaſie.

Die erſten im Druck erſchienenen Kompoſitionen dieſer Art ſind weniger kontrapunktiſch als die ſpäteren. In Petruccis Buch, 1908, iſt der Ricercar ein Stück vorausgeſchickt, welches mit Tastar le corde bezeichnet wird, iſt es eine Art Präludium mit ſchnellen Läufen, die ganz im Gegenſatze zu dem gleichmäßigeren und weniger phantaſtiſchen Stile der Ricercar ſtehen. Die letztere trägt nur in

geringem Maße fugalen Charakter und im Verlaufe des ganzen 16. Jahrhunderts zogen die Komponiſten dieſer Art dem mehr kontrapunktiſchen Satze vor.

Die beiden Bezeichnungen Ricerea und Fantaſia wurden in allen Ländern unterſchiedslos für ein und dasſelbe Stück angewandt; die Fantaſie behauptete ſich am längſten. Die Abweichung der deutſchen und franzöſiſchen Fantaſien, Präludien und Praeambeln genannt, beſtand nur in der Nomenklatur; die deutſchen Kompoſitionen erreichten früher als die italieniſchen eine höhere kontrapunktiſche Entwicklung. Andere Stücke mit ähnlichen Motiven wurden in den verſchiedenen Abſchnitten zwiſchen dem freien Präludium und der fugalen Fantaſie, Trios, Toccatas, Tastar le corde und Fugae genannt, ſie finden ſich in den Lautenkompoſitionen aller Länder vor. (Als praktiſches Beiſpiel wurde eine Preamble von einem der erſten deutſchen Lauteniſten, Judenkünig, geſpielt, und zwar aus Kompoſitionen, die Judenkünig 1523 herausgab).

Die beiden Bindeglieder zwiſchen den polyphonen Stücken und denen, die einen freien Rhythmus hatten, waren erſtens, der Gebrauch von Akkorden, die ganz unbeabſichtigt eine rhythmiſche Wirkung ausübten, und zweitens: die Kolloratur, die beide Arten von Muſik verſchönerte. Man könnte die Auffaſſung vertreten, daß ein ſcharfer Trennungsſtrich gezogen werden müſſe zwiſchen den aus zwei ſo verſchiedenen Kompoſitionsarten hervorgegangenen Stücken, doch dererlei Teilung beſteht nicht, vielmehr finden wir beide Arten ſtändig abwechſelnd. Es iſt manchmal ſchwierig, ein frei übertragenes Vokalwerk von einem gleicherweiſe behandelten Tanzmotiv zu unterſcheiden und nur da, wo die Kolloratur in Fortfall kommt, treten die Unterſcheidungsmerkmale deutlich hervor und wir ſehen die große Lücke, die zwiſchen den beiden leitenden Grundſätzen beſteht.

Volkslieder und Tänze ſind einander ſehr verwandt in lauteniſtiſcher Behandlung, das Tanzlied iſt im allgemeinen das bevorzugtere. Wenn nicht in der Tanzweiſe, dann wurde das Volkslied hauptſächlich für mehrere Stimmen bearbeitet, die von Variationen größeren oder geringeren Umfanges begleitet waren. Dieſe Mode war in England ſehr verbreitet, findet ſich aber auch in italieniſchen und deutſchen Kompoſitionen vor.

Tanzweiſen, entweder aufgebaut auf die Klänge volkstümlicher Lieder oder als Originalkompoſitionen, zeigen, obgleich ſie in der Zahl von den polyphonen Charakter tragenden Stücken bei weitem übertroffen wurden, die bedeutendſte Seite der Lautenmuſik, nicht nur ihrer Form wegen, ſondern vornehmlich ihrer aus der Vereinigung von zwei, drei oder mehr Stücken erreichten Zuſammenſtellung wegen, eine Gepflogenheit, die nichts anderes als den Vorläufer der Suite des 18. Jahrhunderts und ſpäter der Sonate darſtellt. Gewiſſe Tänze erachtete man geradezu als beſonders geeignet für derartige Zuſammenſtellung, andere wiederum ſtehen allein, doch auch dieſen alleinſtehenden Tänzen hat man eine neue Bearbeitung des gleichen Themas in Variationen folgen laſſen. Solche Tänze wie der Calata da Spagnola, oder ala Italiana, Branle, Morisco und Balletti verſchiedener Nationen ſtehen immer allein im 16. Jahrhundert.

Einige deutſche Lautenkompoſitionen ſind beſonders reich an nationalen Tänzen, z. B. polniſche Tänze, welſche Tänze, franzöſiſche Tänze, auch ſchweizer Tänze, ungariſche, — bayeriſche, — ſchwäbiſche, — Kochelſperger Tänze uſw. Ihre künſtleriſchſte Behandlung erhielten die Tänze jedoch in den erſten Suiten; denn gerade in der Zuſammenſtellung lag eine große Kunſt und eine höhere Entwicklung der muſikaliſchen Empfindung. In Petruccis vorerwähnter Samm-

lung finden wir eine Folge von drei ſolcher Tänze: die Pavana, abgewechſelt von einem Saltarello und einer Piva. Die Pavana im $^4/_4$-Takt, liefert auch das Motiv für den Saltarello und für die Piva, die im Vierteltakte ſtehen, d. h. der gleiche melodiſche Gedanke durchläuft alle drei.

Die erſte franzöſiſche Sammlung franzöſiſcher Lautenkompoſitionen Attaignants, 1529, enthält gleichfalls eine Gruppe von drei Tänzen: den Baſſe Danſe, danach die Recoupe und letztlich den Tordion.

Die erſten deutſchen Suiten beſtanden gewöhnlich aus gehaltenen Sätzen im $^4/_4$-Takt, die von ſchnelleren im Vierteltakte geſchriebenen Sätzen des gleichen Themas abgelöſt wurden. In den erſten Büchern ſind die Stücke außer mit den Namen: Hoftanz (in gehaltenen Takten) und Hupfauff (in ſchnellerem Tempo) nicht näher bezeichnet. Etwas ſpäter finden wir Zuſammenſtellungen wie: Ein guter Hof-Tanz ($^4/_4$-Takt), Proports darauf, (im Vierteltakt) und Pavana; auch: ein kunſtreicher Gaſſenhauer, Ander Thyl Proportz und Dritt Thyl. Gegen Mitte des 16. Jahrhunderts gewinnen dieſe Stücke an Ausdehnung, beſonders in Italien. Manchmal endigt ein Teil mit einer Art Toccata, der am Schluſſe ſteht. Die Repreſe, keine Wiederholung, ſondern eine alleinſtehende Fortführung eines Tanzthemas, ſowie die Alio Modo, oder Variationen, folgten häufig dem Saltarello.

Zu erwähnen wäre noch die Charenzana, der ein beſonderer Saltarello hinzugefügt war. Ungefähr um die Mitte des 16. Jahrhunderts erſcheinen der Paſſamezo und die Gagliarda mit einer Padovana, oder Pavan im Vierteltakt, wobei faſt ſtets das gleiche melodiſche Motiv die einzelnen Teile verbindet. In Caroſos Buch der Tänze, 1577, erſcheinen erſtmalig die Canaries oder Canario.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts ſcheinen der Paſſamezo und der Saltarello durch die Pavane im $^4/_4$-Takt und durch die Gagliarde verdrängt worden zu ſein, während neue Tänze, wie die Intrada, die Volte, die Allemande und Gigue (engliſchen Urſprungs) beliebt wurden. Außerdem wurden die Einzeltänze gruppenweiſe zuſammengeſtellt, z. B. die Pavanes für ſich, die Allemandes für ſich uſw. In der Thesaurus Harmonicus von Baſarde, 1603, finden wir ſämtliche Paſſamezi in einer Gruppe, dann alle Gagliardae, die Allemandes, Branles, Balletts, Voltes und Courantes.

In Führmanns Testudo Gallo Germanica, 1615, werden ſämtliche Pavane abgelöſt von Paſſamezi mit Variationen, Galliardae, Intrades, Branles, Allemandes, Balletts, Courantes und Voltes. In Thomas Robinſons „Schule der Muſik", 1603, kommen Gigues nach den Allemandes. In Robert Dowlands Lautenlektionen, 1610, finden wir nachſtehende Reihenfolge: Pavanes, Galliardae, Almains, Courantes und Voltes.

Die erfolgreicheren Suiten ſind natürlich diejenigen, bei denen beide Tempi derart gegenüberſtehen, daß ſie abwechslungsreich und leichtfließend erſcheinen. Das Paſſamezo im $^4/_4$-Takt, gefolgt von der Galliarde im $^6/_4$-Takt, ſowie der Padovana im $^6/_8$-Takt, einer Reihenfolge, wie ſie in erſten Lautenbüchern vorzufinden iſt, verrät ausgezeichnetes Gefühl für Abwechslung des Rhythmus. Je willkürlicher gruppiert und je größer die Gegenſätze in den einzelnen Tänzen, deſto größer die dadurch hervorgerufenen verſchiedenartigen Wirkungen.

(Fortſetzung folgt.)

# Gitarrenrezepte.

Von Dr. Friedrich Loible.

Wenn man irgendein ärztliches Rezept, ein sehr kompliziertes, vielleicht mit kleinsten Bruchteilen von Grammen verschiedener Chemikalien, — wenn man ein beliebiges Rezept also bei uns in Deutschland ausführen läßt, so ist es vollkommen gleichgültig, ob die Herstellung in einer großen Berliner Apotheke oder in der winzigsten Dorfapotheke erfolgt; ja es ist sogar völlig belanglos, ob es von einem anerkannten Professor der Chemie oder von einem jungen Lehrling ausgeführt wurde, es wird in jedem Falle dasselbe Ergebnis sein. Und wenn es mit ganz richtigen Dingen zugeht, so müßte es sogar im ganzen Reiche überall dasselbe kosten. Ob es wohl in allem ebenso ist? Jedenfalls nicht. Man denke nur an eine Violinsonate Beethovens, von Joachim mit genauesten Bezeichnungen versehen; — welch ein Unterschied, lieber Leser, ob Fritz Kreisler sie spielt oder einer von uns beiden? Aber um nun zur Sache zu kommen, wie steht es mit den Gitarren?

Man will uns in den letzten Jahren von verschiedenen Seiten einreden, daß der Bauplan für eine Gitarre, entworfen von einem bekannten Spieler, die Hauptsache sei, das Rezept also; und es scheint mehr oder weniger belanglos zu sein, wer den Plan ausführt. Nun ist das mit der Gitarre ja eine eigene Sache. Die Nachfrage ist in den letzten Jahren nicht allein gestiegen, auch die Herstellung hat ganz gewaltig zugenommen, nicht nur in der Menge, sondern auch in der Qualität. Es werden heute in deutschen Werkstätten Instrumente gebaut, von denen wir uns noch vor wenigen Jahren nichts träumen ließen, was Ton, Spielbarkeit, Form und Aussehen betrifft. Das Gitarrenbauen — und bei den Preisen, die heute gezahlt werden, auch das Gitarrenverkaufen — ist eine lohnende Sache geworden. Kein Wunder, daß kluge Geschäftsleute sich ihrer annahmen; die Konkurrenz wurde schärfer. Es genügt nicht mehr, einfach gute Gitarren zu führen, denn das behauptet ein jeder zu tun. Man muß darauf bedacht sein, die einzig guten, die garantiert und patentiert besten Gitarren zu haben. Nicht etwa die Instrumente eines bedeutenden Meisters; denn der verkauft sie schon selber und kann zudem nicht mehr herstellen, als er eben herstellt; sondern Instrumente mit irgend einer Besonderheit, die gesetzlich geschützt ist, und sei es ein Name. So entstand das Gitarrenrezept; so entstand die Rezeptgitarre.

Es liegt uns völlig fern, dies ganze Treiben als baren Unfug hinzustellen; aber ebensowenig kann man von uns, vom Gitarre spielenden, Gitarren kaufenden Publikum verlangen, daß wir alle Behauptungen in den Reklametexten unserer Zeitschriften gläubig hinnehmen. Man wird uns sogar gestatten müssen, das alles ein wenig kritisch zu beleuchten. Wie steht es denn in Wirklichkeit? Nun, wenn wir uns recht entsinnen, machte den Anfang die Scherrer-Gitarre. Dabei war ja noch nichts besonderes. Scherrers Verdienste um unsere Angelegenheit sind ja so offensichtlich, daß man nicht einsieht, warum nicht eine Gitarre nach ihm benannt sein soll. Aber wird nicht behauptet, daß die Gitarre von ihm konstruiert worden sei? daß sie von ihm, dem großen und erfahrenen Führer, in allen Einzelheiten entworfen sei? Nun gut. Aber wer führte sie aus, wer baute sie? Soviel uns bekannt ist, hat Scherrer früher mit Hermann Hauser zusammengearbeitet, und wir vermuten, daß die Verdienste dieses Meisters um die Konstruktion nicht gering sind; ja wir sind in aller Zurückhaltung sogar geneigt, sie für ausschlag-

gebend anzusehen. Wir denken gelegentlich an die Violinen des Stradivarius, deren Maße ja allen Geigenbauern genaueſtens bekannt ſind, die ein jeder gewiſſenhaft nachbaut, — aber wie wenige kommen auch nur in ſeine Nähe! Sollte es nun wirklich gar kein Unterſchied ſein, ob Hermann Hauſer die von Scherrer inſpirierte Gitarre baut oder ein anderer, oder gar ein Heer von anderen? Laſſen wir die Frage offen. Gelegentlich ſah und hörte man ja eine ausgezeichnete, — für damalige Verhältniſſe ganz hervorragend gute — Scherrer-Gitarre auf einer Ausſtellung. Es war allerdings nur eine einzige.

Aber Scherrer ſelbſt ſpielt keine Scherrer-Gitarre, ebenſowenig wie Albert eine Albert-Gitarre ſpielt, die doch ſein Klangideal ſo ſehr verwirklichen ſoll. Vielleicht haben manche daran Anſtoß genommen, und vielleicht iſt das der Grund, weshalb der Spanier Gelas uns ſeine Gitarren ſo ſehr empfiehlt; denn eine Gelas-Gitarre ſpielt Albert tatſächlich, wenn auch als einziger von den vielen Virtuoſen, die ihr höchſtes Lob ſpenden. An dieſer Gelas-Gitarre iſt das Merkwürdigſte die Idee, die ihr zugrunde liegt. Gelas glaubt nämlich, daß ein Inſtrument beſſer, d. h. zunächſt einmal voller, lauter klingt, wenn die Saite im Winkel vom Reſonanzboden aufſteigt. Die Harfe brachte ihn auf dieſen Einfall. Das war zunächſt, wie Gelas ſelbſt ſchreibt, eine rein theoretiſche Erwägung. Dem iſt zunächſt ebenſo theoretiſch und ebenſo unfachmänniſch entgegenzuhalten, daß die Harfe ja eigentlich auch zu den tonſchwachen Inſtrumenten gehört, genau wie die Gitarre. Die einzelne Harfe iſt im Orcheſter nicht beſſer zu hören, wie dieſe, Und die Praxis? Daß die Gelas-Gitarren nicht anders klingen als andere normale Gitarren auch, haben wir alle gehört. Das Eingeſtändnis dieſer Tatſache kann man ungezwungen aus Alberts Aufſatz über die deutſche Gitarrenrenaiſſance herausleſen, ſowie aus der Feſtſtellung, daß andere Virtuoſen, die doch alle nach tongroßen Inſtrumenten ſuchen, ſie nicht ſpielen, oder nicht mehr ſpielen. Und daß Alberts Inſtrument ſo prachtvoll klingt, könnte ja ebenſogut das Werk des Erbauers ſein, wie das des Erfinders. Übrigens hat man auch bei uns nach dem gleichen Rezept Gitarren gebaut. Anſcheinend auch mit dem gleichen Ergebnis.

Vielleicht kommt hier dem Leſer der Gedanke, ich wolle das ganze Verdienſt oder das Hauptverdienſt am Zuſtandekommen einer guten Gitarre dem tatſächlichen Erbauer zuſchieben, dem Handwerker alſo, der ſie mit eigener Hand anfertigt. Ich muß geſtehen, gerade das iſt in der Tat meine Abſicht. Iſt es der Induſtrie unbenommen, immer neue Rezepte zu erfinden, immer neue Konſtruktionen ausführen zu laſſen und neue zugkräftige Namen zu finden, ſo ſteht es uns Gitarrenſpielern offen, unſer Intereſſe den Männern zuzuwenden, die unſere Inſtrumente wirklich machen. Und dabei können wir nicht umhin feſtzuſtellen, daß die Gitarren von der Hand der bekannteſten und bedeutendſten deutſchen und ausländiſchen Meiſter, auch wenn ihre Konſtruktionen keinerlei Geheimniſſe enthalten, doch noch beſſer ſind, als die beſten und kompliziertеſten Rezeptgitarren. Das iſt ja eigentlich eine Selbſtverſtändlichkeit und eine äußerſt banale Feſtſtellung. Und doch iſt es nicht überflüſſig, ſie auszuſprechen angeſichts der Mentalität unſerer Zeitgenoſſen. Geht es uns doch nicht allein ſo. Fanden ja ſelbſt Leute Gehör und ſogar Glauben, die mit der Behauptung auftraten, jede gewöhnliche Fabrikgeige durch bloßes Beſtreichen mit ihrem Patentlack in ein herrliches Inſtrument verwandeln zu können, das den edelſten Italienern nicht nachſtehe. Wir beſtreiten allerdings keineswegs, daß auch der Firmenhandel teilweiſe vortreffliche Inſtru-

mente führt. Aber diese Instrumente sind für nichts anderes Beweis, als daß auch hier ausgezeichnete Handwerker dahinterstehen, mögen jene nun Namen tragen, welche sie wollen. Ja, wir geben sogar unumwunden zu, daß der Handel notwendig ist für die große Masse derer, die keine sehr großen Ansprüche stellen. Und wenn man davon absieht, daß die Preise im Verhältnis zur Qualität fast stets viel zu hoch sind, erfüllt er beinahe eine Aufgabe, da wie Scherrer einmal sehr richtig bemerkt hat, unsere wenigen Meister nur eine sehr beschränkte Anzahl Instrumente liefern können.

Auch darin liegt ein Korn Wahrheit in den Behauptungen der Industrie, daß in der Tat sehr erfahrene Spieler den Gitarrebau beeinflußt haben. Namentlich den großen Spaniern, die in den letzten Jahren Deutschland bereist haben, verdanken manche unserer Meister nach ihren eigenen Aussagen viel. Aber im Grunde, und wenn man genauer zusieht, waren es doch vielmehr die Instrumente der Spanier, ihre herrlichen Gitarren, von denen sie allerdings selbst eine intime Kenntnis an den Tag legten, die unsere Meister anregten und belehrten. Nicht minder allerdings ihr wunderbares, farbenreiches Spiel, das diesen zeigte, was eine Gitarre sein kann und infolgedessen sein muß. Ihr Spiel gewiß in hohem Maße. Und es ist kein zufälliges Zusammentreffen, daß unsere besten Gitarrenmacher auch vortreffliche Spieler sind. Unser größter deutscher Meister ist auch ein bekannter Gitarrist, ein hervorragender Musiker und übrigens der beste Chorlautenspieler, den ich bis heute gehört habe.

Immerhin daß es in dem Gedankenaustausch zwischen Spieler und Erbauer, in dem sehr erwünschten und ganz unerläßlichen Austausch von Erfahrungen und Meinungen, daß es dabei über Anregungen nicht wesentlich hinauskommt, muß mit Entschiedenheit behauptet werden. Noch entschiedener aber, daß alles davon abhängt, wer die Anregung empfängt. Daß nur ein großer Könner etwas damit anzufangen versteht, liegt auf der Hand. Gewiß kann man eine Gitarre am grünen Tisch entwerfen, auch wenn man nie eine mit eigener Hand gemacht hat. Aber konstruiert werden sie eben doch an der Werkbank. Daß sie klingt, daß sie gut klingt, dafür muß der Meister sorgen, der sie fertigt, das lassen Sie gut sein, Herr Gelas. Daß sie gut klingt, kommt am allerwenigsten auf das Konto des Rezeptes. Nach dem gleichen kann ein wunderbares Kunstwerk und eine jammervolle Stümperei entstehen. Das kommt auf die Rechnung von Fleiß, Geduld, Übung und Kenntnis des Meisters.

Mag die kauflustige Menge auch fernerhin bei Firmen und in schönen Läden Gitarren nach herrlichen Rezepten suchen, der Liebhaber, — noch mehr der Gitarrist von Beruf, — geht zur Werkstatt eines Meisters, will er das finden, was er braucht. Wir wollen uns bei all dem Reklamegeschrei, das auch schon in unser junges Gitarristendasein dringt, darauf besinnen, unsere Meister zu ehren, es müssen nicht einmal immer Deutsche sein. Wir wollen Wert legen auf ihren einfachen, ehrlichen Namen auf den Zetteln der Instrumente, die sie gebaut haben, so wie es sich gehört; wir wollen sie kennen.

Heinrich Jordan.

# Heinrich Jordan

## zu ſeinem 50. Geburtstag.

Am 24. Februar beging Heinrich Jordan, der Leiter der Jordanſchen Muſikſchule für Gitarre und Laute in Berlin ſeinen 50. Geburtstag. Die Tätigkeit Jordans verdient inſofern Beachtung, als er bereits auf eine 15jährige erfolgreiche Arbeit in Berlin zurückblickt und aus ſeiner Schule eine Anzahl tüchtiger Spieler hervorgegangen ſind. Was ſeine Lehrmethode beſonders auszeichnete, war ſeine eigene fachmänniſche Ausbildung als Muſiker und die gründliche Kenntnis des Gitarreſpiels, die ihm aus erſter Hand durch Reſch, Albert und Mozzani vermittelt wurde. Geboren in Groningen in Holland, trat er nach Beendigung des Konſervatoriums als Bratſchen-Spieler in das Philharmoniſche Orcheſter daſelbſt ein. Nach mehrjähriger Tätigkeit in dieſem, verließ er ſeine Heimat um in gleicher Eigenſchaft in verſchiedenen anderen Orcheſtern zu wirken, zuletzt im Kaimorcheſter in München. Hier traf er mit Mozzani zuſammen. Die Eindrücke, die ihm Mozzani als Gitarreſpieler vermittelte, waren ſo nachhaltig, daß er beſchloß, ſich eingehend mit dieſem Inſtrument zu befaſſen. Seinen erſten Unterricht genoß er beim Soliſten Reſch, der nach vielen Reiſen als Gitarriſt ſich gerade in München anſäſſig gemacht hatte. Es folgten weitere Studien bei Heinrich Albert und eine kurze Zeit der Beſchäftigung bei Mozzani während deſſen Anweſenheit in München. Aus Freude an den Fortſchritten, die er im Gitarreſpiel machte und durch Anregung, die er in den Gitarre ſpielenden Kreiſen Münchens erhielt, veranlaßten ihn, ſeine Orcheſtertätigkeit aufzugeben und ſich ganz dem Gitarreſpiel zu widmen. Im Jahre 1913 verlegte er ſeinen Wohnſitz nach Berlin, wo er nun eine rege und erfolgreiche Tätigkeit als Gitarrelehrer entfaltete und bald zu den geſuchteſten Lehrkräften gehörte. Auch auf organiſatoriſchem Gebiete hat ihm Berlin manches zu verdanken. So begründete er im Jahre 1922 die Berliner Gitarriſtiſche Vereinigung und den Berliner Gitarrelehrer- und -lehrerinnen-Verein, den er als erſter Vorſitzender bis heute leitet. Unter ſeinen Schülern, die ſich als Spieler und Lehrer wohl bewährt haben, ſind zu nennen: Fritz Engel in Innsbruck, Willi Schlinski, Thea Wolf und Urſula Gnuſchke in Berlin und viele andere, die in verſchiedenen anderen Städten als Gitarrelehrer tätig ſind. Mit den drei letztgenannten gründete er nach dem Münchner Vorbild ein Gitarre-Quartett, das eine rege Tätigkeit entfaltete und an den von Jordan begründeten Hausmuſikabenden im beſten Sinne für eine gute Hausmuſik warb. Die von ihm ins Leben gerufenen Hausmuſikabende, die in regelmäßiger Folge mehrere Jahre hindurch in Berlin ſtattfanden, bedeuteten für die Gitarreſpieler Berlins ein wichtiges Bildungsmittel, indem ſie den heranreifenden Kräften ein nützliches Betätigungsfeld boten und ihnen einen großen Teil wertvoller und gediegener Gitarreliteratur vermittelten. Hiermit iſt das Wirken Jordans in kurzen Zügen umriſſen, dem wir den Wunſch anſchließen, es mögen ihm noch viele Jahre erfolgreicher Arbeit beſchieden ſein.

K. Buek.

# Von der heutigen Gitarre und Laute.

Vom Geſichtsfelde der Korreſpondenz eines Inſtrumentenmachers aus geſehen.

Von Peter Harlan, Markneukirchen.

Heute wird gern um den Wert der Gitarre und Laute an und für ſich und um den Vorteil gegeneinander geſtritten und manche Nebenerſcheinungen, die mit den Inſtrumenten gar nichts zu tun haben, werden zum Verdammungsgrund dieſer Inſtrumente oder des jeweils anderen herangezogen, was dem Inſtrumentenbauer die Arbeit ſehr ſchwer macht, denn er muß ja zwiſchen den Gitarren und Lauten ganz andere Unterſchiede machen, als die Bewertungsunterſchiede der beſtellenden Perſonen, welche mal das eine, und mal das andere für „beſſer" halten.

Der gute Pater Merſenne ſchreibt über die damalige Laute, alſo über die hiſtoriſch echte, doppelchörige Laute, ſie ſei ein „betrigeriſches" Inſtrument, das mit ſeinem ſchmeichelnden Ton wirklich in der Welt mehr Partiſans hat, als es meritieret. Der heutige Anhänger der hiſtoriſchen Laute, Prof. Fritz Jöde, ſchrieb einmal in ſeiner Zeitſchrift „Die Laute" (heute heißt ſie Muſikantengilde) über die Gitarre, daß man auf ihr ſtundenlang muſizieren könne, ohne etwas geſagt zu haben — lauter Sand und keine Felſen — und meint gerade, daß es auf der Laute anders ſei. Dagegen ſagte mir der wahrhafte Gitarrevirtuos und Gitarremuſikant Andres Segovia über die doppelchörige Laute etwa dasſelbe, wie Merſenne: Der Silberklang der Laute hat etwas beſtechendes gegenüber der Gitarre, aber die Zahl der möglichen Ausdrucksmittel iſt eine zu kleine. Soll ich ähnliche Parallelen bei anderen Inſtrumenten ziehen? Z. B. wird einmal vom Clavichord geſchrieben, daß es ein ſentimentales Inſtrument ſei, das nur Lächeln erzeugen könne, und ein anderer behauptet: „wer am Clavichord ſitzt und ſich nach dem Flügel ſehnt, der ſitzt am Rheinſtrom und ſehnt ſich nach dem Krebsteiche".

Wir wollen uns doch darüber klar ſein, daß unſere beiden Inſtrumente im weſentlichen das gleiche ſind und daß die Gitarreſtimmung eine ganz typiſche Lautenſtimmung iſt. „Achte auch davor, es ſei nicht recht daran gelegen, wie ein jeder ſeine Geigen oder Violen ſtimmt, wenn er nur das Seine juſt da recht wohl darauf präſtiren kann" (Prätorius Stygma 1618).

Wir können für den heutigen Fall ſtatt „Geigen oder Violen" gut Gitarren oder Lauten ſetzen, denn die jeweilige Einſtellung zu dieſen iſt heute eine ähnliche, wie damals der Violen (Streichlauten-Quart-Terz-Stimmung) zu den Geigen (Quint-Stimmung). Wie die Geigen vor den Gamben (Violen) ſpieltechniſche und in der Klangſtärke Vorzüge hatten, ſo haben die Gitarren dieſes vor den Lauten, und wie die Gamben eine „weit lieblichere Reſonanz" (Prätorius) als die Geigen haben, ſo beſitzen dieſe den Vorteil einer größeren Kraft und Gelenkigkeit im Tone, was auch wieder beim Vergleich der alten Lauten und der neuen Gitarren feſtgeſtellt werden kann.

Prof. Nef ſchreibt in ſeiner kleinen Inſtrumentenkunde (Quelle und Meyer) „Die modernen Geſchichtswiſſenſchaftler haben den Fortſchritt gemacht zu erkennen, daß es keinen Fortſchritt gibt" und warnt vor dem Werten, da ja mit jeder Änderung in der Entwickelung, alte Vorteile zugunſten neuer aufgegeben werden müſſen.

Die heutige Laute hat ſich zur Gitarre entwickelt. Bei Prätorius finden wir eine Gitarre als Quinterne bezeichnet, das iſt eine kleine Laute in Gitarreform eine Quinte höher geſtimmt als die Lauten-Grundſtimmung. Dieſe Quinterne

zweigt ſich dann als Quintinſtrument der Lautenfamilie ab und macht ſich ſelbſtändig, wobei ſie bald die allzu hohe nächſte Saite abſtreift und ſich auf dieſe Weiſe die Terz der Quartterzlautenſtimmung von der Mitte um einen Chor weiter nach dem Diskant verſchiebt, wodurch ſich die Stimmung unſerer heutigen Inſtrumente bildete. Dieſe damalige Gitarre war durch Abſtreifung der ſogen. Chanterelle fünfchörig (zehnſaitig) geworden. Erſt im 18. Jahrhundert wurde die Gitarre einchörig und dem einſtmals abgeſtreiften Diskantor fügte man als ſechſte Saite den Baß wieder an, wodurch die Terzverſchiebung im Diskant beſtehen blieb. Die Sololaute (Knickhalslaute) entwickelte ſich zur unhandlichen 24ſaitigen Theorbe, nachdem die Gaulties in der Mitte des 17. Jahrhunderts die D-moll-Stimmung allgemein durchgeführt hatten. Durch dieſe Entwicklung ins allzu Vollkommene, mußte das Inſtrument viele praktiſche Vorteile aufgeben und obgleich Bach ſeine wundervollen Lautenwerke für dieſe Theorbe geſchrieben hat, iſt dieſe doch daran ſchuld, daß das Lautenſpiel ſich nicht länger halten konnte, zunächſt in Virtuoſen-Hände gelangte und dann mit vereinzelten Ausläufern bis Ende des 18. Jahrhunderts allmählich ausſtarb.

Die Gitarre iſt inzwiſchen ihren Weg immer weiter gegangen, hat ſich in Spanien zu einem Inſtrument entwickelt, für das in der gleichen Art geſchrieben worden iſt, wie für die anderen polyphonen Inſtrumente, z. B. das Klavier, ſo daß ſich in ihrer Literatur alle Kunſtepochen des 18. und 19. Jahrhunderts finden bis zur heutigen Zeit. Daß durch die großen Gitarriſten das Inſtrument Spielmanieren bekam, wie z. B. die oft befehdete Nageltechnik, iſt weiter nichts, als eine Parallele zu dem ſich entwickelnden Klavierton, ein Bedürfnis nach einem immer abſtrakteren Ton, der durch die Nageltechnik zweifelsohne erreicht wird.

Wie ja jeder Ton eines Inſtrumentes der relativ beſte iſt, bei dem die Schwingungen der Saiten möglichſt vollkommen vom Reſonanzkörper abſorbiert werden, wo alſo die Schwingungen der Saiten möglichſt wenig gehört werden. Die Steigerung der Tonqualität wird durch die Nageltechnik bei der Gitarre zweifelsohne erreicht. Aber wir wollen zu Nef zurückkehren. Neue Vorteile bedingen das Aufgeben von alten und wir wollen doch aus der Gitarre keine Trompete machen, bei der ja das Urſchwingungsmaterial die Vibration der Lippen überhaupt nicht gehört.

Betrachten wir nun einmal die verſchiedenen Abſchnitte in der Geſchichte unſerer heutigen Zupfinſtrumente, ſo werden wir leicht erkennen, daß heute die Anhänger aller dieſer jeweiligen Abſchnitte dieſe für ihren Geſchmack als den einzig ſeligmachenden anſprechen. Daher will ich es verſuchen, die drei weſentlichen Unterſchiede auseinanderzuſetzen, ſo wie ſie der heutige Inſtrumentenmacher auseinanderhalten muß, um jedem, der eine Laute haben will, gerecht zu werden, denn alle drei Gruppen bedingen akkuſtiſch anders gebaute Inſtrumente, ganz gleich, ob der Beſteller die Gitarreform oder die Form der Laute vorziehen möchte.

Gruppe I: Scherrer und ſeine Anhänger. Sie ſpielen zunächſt die Gitarre der Romantik, berauſchen ſich an dem Wort Laute und an deren Form und an deren Klang, wollen aber auf dem Inſtrument weiter Gitarre ſpielen. Dieſes iſt deutlich aus dem Scherrerbüchlein über den Lautenbau erſichtlich, indem er die Bedingung an einen Lautenſatz knüpft, der ohne Baßſaiten zu ſpielen ſei. Von den Lautenſätzen des 16. Jahrhunderts ausgehend, gelangten ſie zu einer veredelten Begleitform, wollten dieſen Lautenſatz aber gitarremäßig für die rechte und linke

Hand erklingen laſſen. Die Anſchlagart, die Saiten nicht vertikal, ſondern rund ſchwingen zu laſſen, was das Heraufheben der Hand nach dem Anſchlag in der Form des begehrenden Bettlers bedingte und natürlich nur einen eingebildeten Erfolg hatte, war irrig und führte zu einer allen Traditionen widerſprechenden Anſchlagsform, denn die Schwingungen der Saiten wollen wir ja gar nicht hören, ſondern die Schwingungen der Reſonanz, die durch die Schwingungsſtöße der Saiten und genauer deren Anhängepunkt an der Reſonanz bedingt iſt. Das Problem mußte alſo inſtrumental-bautechniſch gelöſt werden und es durfte nicht der Lautenbau der hiſtoriſchen Inſtrumente ſklaviſch nachgeahmt werden, da dieſe Lauten viel ſchwächere Saiten hatten und durch die Doppelchörigkeit und Oktovbeſaitung über einen viel größeren Obertonreichtum verfügten,im Gegenſatz zu der ſtraffen Gitarreſpannung, deren Einchörigkeit und Klangſchärfe in Verbindung mit dem Kuppenanſchlag zu einer obertonarmen Klangfarbe führte. Dem konnte nur durch rein gitarremäßiges Bauen der Lautenreſonanz entgegengearbeitet werden und durch Lockerung der Schwingungsfähigkeit am Steg, während umgekehrt bei den alten Lauten beim Steg die größtmöglichſte Stabilität den Saiten entgegengeſetzt wurde, um die Lockerheit dann gleichmäßig über das ganze Inſtrument zu verteilen. Dadurch entſtand bei den doppelchörigen ein Zerſtören der allzu vielen Obertöne und bei den obertonarmen Gitarren ein möglichſtes Erhalten der wenig vorhandenen Obertöne.

Der lautenmäßige Klang entſteht durch den halbrunden gewölbten Korpus und ſein Luftvolumen, vorausgeſetzt, daß dieſer nach der Art der alten Lauten gebaut iſt und nicht, wie es heute geſchieht, aus Furcht vor den Beſtellern in rückſichtsloſer Weiſe beſonders verſteift wird.

Es wird ſich alſo für dieſe Gruppe um Leute handeln, die eine nach Gitarrenart gebaute Laute wünſchen und zu den Anhängern der Scherrerſchen Richtung gehören, ſowie der muſikaliſchen Jugendbewegung mit Jöde, Brugger und Henſel an der Spitze.

Zur Gruppe II gehören alle die Anhänger Scholanders, Blumes und alle die Lautenſänger, die die Laute als ein handliches Klavier behandeln wollen, bei denen der Geſang, der Vortrag des Sängers das Primäre iſt und das Inſtrument ſich nach der Stimme des Sängers zu richten hat. Scholander hat ſich dazu die alte ſchwediſche Laute (Ziſter) in Gitarreſtimmung umbauen laſſen und ſpielt auf ihr mit 6 Kontraſaiten in einer ſtraffen Stahlſaitenbeſpannung, und das iſt ſicher das richtige. Es iſt ſchade, daß die meiſten einen gewiſſen Horror vor den Stahlſaiten haben. Das Inſtrument muß nur richtig gebaut ſein. Es hat von Natur aus viel zu viel Obertöne. Dieſe kann man aber brechen nach den oben erwähnten Prinzipien, einmal durch recht ſtraffe Stahlſaiten, wie bei der Scholonderſchen Laute und dann durch ein großes Luftvolumen, welches Schwingungshärten ausgleicht.

Gerade diejenigen Spieler, welche dieſes Inſtrument am beſten ausnutzen könnten, ſtehen ihm heute leider ſkeptiſch gegenüber, denn eine mit Stahlſaiten bezogene Laute iſt immer in Ordnung, verſtimmt ſich nicht ſo leicht und hat immer reine Saiten und eine große Tonſtärke und es kann ihr vom Inſtrumentenmacher ein ſehr ſchöner Ton mit auf den Weg gegeben werden, wenn ſie nicht von vorneherein als billige Laute „nur“ mit Stahlſaiten behandelt werden ſoll.

Die 3. Gruppe ſind die Gitarriſten, die ſitzenden, die das Inſtrument zunächſt einmal als Kammermuſik und Soloinſtrument gebrauchen wollen. Für dieſe gibt

es eigentlich nur die gute ſpaniſche Konzertgitarre, die nun auch in Deutſchland gebaut wird und deren weſentliche Merkmale ich ſchon bei den Gitarrelauten beſchrieb.

Die Spieler, die eine alte doppelchörige Laute oder Theorbe wollen, gehören zu den Liebhabern hiſtoriſcher Inſtrumente. Ihre Wünſche ſind leichter zu befriedigen, weil ſie meiſt eine klare Vorſtellung von dem haben, was ſie wollen.

Alle nennen im allgemeinen in ihrer Anfrage beim Inſtrumentenmacher den Gegenſtand ihres Wunſches eine Laute, und nun heißt es nach dem Briefpapier und der Form desſelben oder nach der Handſchrift das Richtige zu erraten und ein Angebot zu machen, das dem Beſteller nicht vor den Kopf ſtößt und ihn zur billigeren Konkurrenz treibt, denn die meiſten Beſteller haben noch von dem Unterſchied und der Preislage eines Inſtrumentes, das aus der Werkſtätte eines Meiſters kommt, oder von der Inſtrumenteninduſtrie hergeſtellt wird, eine ſehr vage Vorſtellung.

Ich hoffe es mit dieſen Zeilen dem Inſtrumentenmacher etwas erleichtert zu haben, ſo daß ein Beſteller, der dieſe Zeilen geleſen hat, ſeine Anfrage unzweideutig ſtellen kann und nicht zu ſchreiben braucht: „Senden Sie mir bitte den Katalog Ihrer Lauten und Gitarren uſw.“. Dadurch iſt der ſelbſtändig arbeitende Inſtrumentenbauer gezwungen, ſich mit dem Händler auf eine gleiche Stufe zu ſtellen. Er muß ſeine perſönliche Eigenart aufgeben und ſich von dem Handarbeiter zum Fabrikanten umſtellen und an Stelle eines Hand in Hand gehen des Spielers mit dem Erbauer, das ſo köſtliche Blüten der Muſizierfreudigkeit bringt, tritt der Geiſt der Rationalität und des Maſchinen- und Geſchäftszeitalters.

# Das Haslemere Kammermuſikfeſt 1927.

Wiederum lädt Arnold Dolmetſch, der vortreffliche Bach-Interpret, Forſcher der alten Muſik und geniale Meiſter in der Nachbildung alter Inſtrumente — beſonders derjenigen der Bachſchen Zeit — zu einem vom 22. Auguſt bis 3. September in Haslemere (Surrey) ſtattfindenden Muſikfeſte ein. Die Bedeutung und Eigenart der alljährlich unter Dolmetſch's Leitung in der Stadthalle zu Haslemere veranſtalteten Muſikfeſte liegt darin, daß die in der Konzertfolge vorgeſehenen, herrlichen Kammermuſikwerke des 16., 17. und 18. Jahrhunderts — darunter einige bisher nur ſelten gehörte Kompoſitionen — den Urterten getreu, auf den Inſtrumenten geſpielt werden, für welche ſie geſchrieben wurden, im alten Stile und in der herkömmlichen Weiſe, ganz wie der Komponiſt ſein Werk gedacht und es wohl auch ſelber zum Vortrag brachte.

Das diesjährige, insgeſamt 12 Konzerte umfaſſende Muſikfeſt, wird wiederum durch einen Bach-Abend eröffnet, an dem u. a. das Konzert in D-Moll, ſowie 3 Sonaten für Violen, Viola da Gamba und Cembalo, ſowie Bachs chromatiſche Fantaſie auf dem Clavichord zu Gehör gebracht werden. Bach ſpielte das Clavichord mit Vorliebe und bezeichnete es als „das beſte Inſtrument für muſikaliſche Privatunterhaltung“. Der Ton des Clavichords iſt voll Ausdruck, doch ziemlich zart und läßt das Inſtrument daher nur für Haus- und Kammermuſik Verwendung finden.

Das 2. Konzert bringt Stücke engliſcher Komponiſten für Streichinſtrumente und Blockflöten. Letztere kamen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts faſt allein für Kunſtmuſik in Betracht; ſie bildeten einen großen Chor vom „Klein-Flötlein“ bis zur „Großen Baßflöt“. Bach nannte die Block- oder Schnabelflöten in ſeinen Werken „Flauto d'Echo“, womit ſchon ein Hinweis auf den weichen und ſanften Ton dieſer Art Flöten gegeben iſt.

Der 3. Abend iſt Englands bedeutendſtem Komponiſten, Henry Purcell, gewidmet und bringt u. a. deſſen „Geſang der vier Jahreszeiten“ aus „The Fairy Queen“, für Tenor und Baß mit Streichinſtrumenten und Continuo.

Im 4. Konzert hören wir wiederum nur Werke von Bach, u. a. deſſen Suite für Viola Pompoſa, ein Inſtrument, etwas größer als eine Bratſche, jedoch mit fünf Saiten und beſonders dazu geeignet, die hohen und ſchnellen Paſſagen Bachſcher Kompoſitionen bequemer ſpielen zu können. Außerdem wird das Brandenburg Conzerto Nr. 4 in G-Dur, für Solo-Violine, 2 Blockflöten, Streichinſtrumente und Cembalo geſpielt. Gerade in dieſem Konzert iſt der angenehm weiche Ton der beiden Blockflöten im Wechſelſpiel mit der Solo-Violine von größter Wirkung.

Das 5. Konzert umfaßt Kompoſitionen der Engländer Lawes, Morley, Jenkins und Ferrabosco, und zwar Fantaſien ſowie eine Pavane für 2 bis 6 Violen. Die Violen wurden im 16. und 17. Jahrhundert, als England eine gewiſſe Führerſtellung in der Entwicklung der Inſtrumental-Muſik einnahm, dort viel geſpielt und zahlreiche Meiſter dieſer Inſtrumente kamen über den Kanal, um ihre Kunſt an den europäiſchen Fürſtenhöfen zu zeigen.

Mozart und Haydn gilt der nächſte Abend. Vorgeſehen ſind ein Konzert und eine Sonate Mozarts für Cembalo, und vom Meiſter Haydn ein Trio für Cembalo, Violine und Cello, ſowie ein Divertimento in B-Moll für Oboe, Violine, Viola da Gamba, Cello und Cembalo.

Am 7. Abend kommen Volksmuſik und Volkstänze des 16. und 17. Jahrhunderts zur Aufführung, u. a. eine Tanz-Suite in 6 Teilen: Intrade — Gagliarda — Ritornello — Brando — Ritornello Gagliarda Corrente von Lorenzo Allegri. Dolmetſch ſchreibt hierzu in einem Vorworte zum Programm des diesjährigen Kammermuſikfeſtes:

„Schon ſeit Jahren beſchäftigte mich der Gedanke, die Tänze des 16. und 17. Jahrunderts kennen zu lernen, nicht nur der Tänze ſelbſt wegen, ſondern weil ich wußte, daß eine gründliche Kenntnis der Tanzarten und Bewegungen ſehr dazu beitragen würde, zweifelhafte Fragen der Rhythmen und Tempi der Tanzmuſik zu löſen, einer Tanzmuſik, die damals einen ſo bedeutenden Teil der Inſtrumental-Muſik jener Epoche darſtellte. Nach und nach kam ich in den Beſitz alter Bücher in verſchiedenen Sprachen, enthaltend zahlreiche Beiſpiele alter Tänze, ſowie ausführliche Erläuterungen der einzelnen Tanzarten und ihre Aufführung. Frau Dolmetſch übernahm die ſchwierige Aufgabe, jene Bücher ernſthaft durchzuſtudieren, mit dem Erfolge, daß es nach jahrelanger, mühevoller Arbeit gelungen iſt, die beſonderen Reize und Schönheiten einer verloren gegangenen Kunſt erneut darzubieten, einer Kunſt, die umrahmt wird durch originalgetreue Muſik, wiedergegeben auf den alten Inſtrumenten, mit denen wir bereits vertraut ſind.“

Das 8. Konzert beſteht aus einem gemiſchten Programm mit Werken engliſcher Komponiſten, darunter verſchiedene Stücke für Spinett.

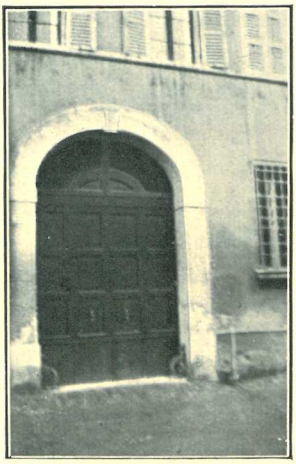
Hierauf folgt der 3. Bach-Abend mit Fugen und Preluden aus „Das wohltemperierte Klavier“, ſowie das 6. Brandenburg-Konzert in B-Moll für 2 Bratſchen, Violoncello, 2 Viola da Gamba, Baß-Viole und Cembalo.

Das Programm des 10. Abends ſetzt ſich zuſammen aus Werken der deutſchen Komponiſten G. Smelzer und Joh. Jakob Walther, ſowie der Franzoſen Dumont, Marais, Leclair und Rameau. Bemerkenswert iſt eine Allemande Grave für 3 Violen mit Orgel. Letztere, eine kleine Kammerorgel von märchenhaftem Tone, wurde in der eigenen Werkſtatt Arnold Dolmetſch's gebaut.

Das 11. Konzert bringt italieniſche und ſpaniſche Muſik der Komponiſten Fray Thomas de Sancta Maria, G. Legrenzi, Alleſandro und Domenico Scarlatti, Tomaſo Albinoni, ſowie eine Galliarda „La Tambourina“ aus dem 16. Jahrhundert, die vom Meiſter Dolmetſch auf einer 1555 von Magno Stegher in Venedig gebauten Laute zum Vortrag gebracht wird.

Den Schluß des Muſikfeſtes bilden Werke engliſcher Komponiſten für Viola, Viola da Braccio, Viola d'amore, Viola da Gamba, Viola Pompoſa und Baß-Viole.

Der Beſuch des Kammermuſikfeſtes kann gleichzeitig mit einem Sommeraufenthalt in der reizenden Umgebung von Haslemere (rd. 50 km von London entfernt) verbunden werden. Haslemere beſitzt eine Reihe ausgezeichneter Hotels und gute private Boarding Häuſer. E. Brauer, Eſſen-Ruhr.



Das Haus, in dem Luigi Legnani in Ravenna geſtorben iſt.

# Konzertberichte.

**Idar/Nahe:** In Kurt Lechla, Frankfurt a. M., lernten wir einen Lautensänger kennen, der einen schönen Bariton besitzt, dessen Mittellage noch ausbaufähig ist. Sein Instrument beherrscht er meisterhaft. Der Vortrag ist angenehm und die Auswahl der Lieder vortrefflich. Das Publikum folgte mit großer Aufmerksamkeit und spendete reichlichen Beifall, der ihn zu einer Zugabe zwang. Vielleicht haben wir später wieder einmal Gelegenheit, ihn hier zu hören.

Idarer Zeitung.

**Berlin:** Segovia hatte mit seinen beiden ersten Konzerten in Berlin einen großen Erfolg. Die angesehensten Kritiker unserer ersten Tageszeitungen brachten glänzende Besprechungen. Das bewirkte, daß auch sein drittes Konzert am 5. März wiederum einen vollen Blüthnersaal aufwies. Unter dem Publikum, das sich begreiflicherweise zum größten Teil aus Gitarristen zusammensetzte, sah man aber auch Zuhörer, die sonst in Gitarren-Konzerten nicht anzutreffen sind. Und darin liegt das große Verdienst Segovias, auf die Gitarre die Aufmerksamkeit der Musikfreunde gelenkt und ihr die gleichberechtigte Stellung mit den anderen Instrumenten erobert zu haben. Kreise, die bisher der Gitarre keine Beachtung schenkten oder sie überhaupt nicht in ernsthaften Konzerten für möglich hielten, sind nun doch anderer Meinung geworden. Schrieb doch ein Kritiker, daß ein Segovia-Konzert viel mehr Wert hätte, als so viele von den landläufigen Klavierkonzerten, in denen tausendmal Gebrachtes nur immer wiederholt würde! Und damit hat er Recht! Die Programme Segovias sind vorbildlich zusammengestellt. Neben Italienern und Spaniern wie Giuliani, Sor, Tarrega, Albeniz usw. spielt er moderne und ganz moderne Komponisten und beweist damit, daß für Werke unserer zeitgenössischen Tonsetzer die Gitarre ebenso gut verwendbar ist, wie jedes andere Instrument. Was uns Deutschen aber Segovia aber ganz besonders hochschätzen macht, ist seine tiefe Liebe zu Bach. Widmet er ihm doch einen ganzen Teil seines Programms! Unsere Gitarrenkünstler spielen wohl auch mal eine Bachsche Komposition, meistens eine Übertragung von Klavier oder Geige. Segovia aber brachte eine Suite von sieben ganz verschiedenen Sätzen, die lt. Erklärung des Programmes von Bach teils für Laute allein, teils sowohl für Laute als auch für andere Instrumente geschrieben sind, „beide rühren vom Komponisten selber her und haben Anspruch auf gleiche Geltung", so lautet die Erklärung.

Und wie wundervoll spielte Segovia diese Bachschen Sätze! Namentlich eine langausgesponnene Fuge war besonders schön. Diese Bachschen Kompositionen, so rein im Stil und Rhythmus wiederzugeben, vermag nur ein Mensch, der tief in den Geist der Bachschen Werke eingedrungen ist und ihn sich zu eigen gemacht hat.

Was wir aber an Segovia so bewundern, ist seine Vielseitigkeit. Mag er Bravoursachen wie Tarrega, Getragenes wie die Legende von Albeniz oder modernste Kompositionen von Tausman, Turina, Pouce oder Torroba spielen, alles bringt er gleich vollendet. Seine Technik ist so absolut sicher, daß man keinen Augenblick das Gefühl von der Schwierigkeit des Tonstückes hat. Dabei spielt der Künstler ohne jede Pose, einfach und natürlich in der Haltung und tritt mit seiner Person ganz hinter das Werk zurück.

Die Zuhörer waren ganz in seinem Bann. War schon nach jedem Vortrage der Beifall überaus herzlich, so erhob sich am Schlusse des Konzertes ein wahrer Beifallssturm, der ihn zu vielen Zugaben nötigte.

Wenn man bedenkt, welche Riesenleistung Segovia mit seinem langen Programm und den vielen Zugaben vollbracht hat, so kann man nur staunend diese geniale Künstlerschaft bewundern. Dankbar aber müssen wir ihm sein, daß er mit seinen drei Konzerten uns wieder einmal zum Bewußtsein gebracht hat, welch ein herrliches Instrument die Gitarre ist. Nach seinen großen Erfolgen in Berlin dürfen wir hoffen, Segovia immer wieder hier zu hören. Eines herzlichen Empfanges kann er versichert sein.

Nach Pujol und Segovia hatten die Berliner wiederum Gelegenheit, einen spanischen Gitarrevirtuosen zu hören. Regino Sainz de la Maza gab am 16. Februar ein Konzert im Bechsteinsaal, das sich eines verhältnismäßig guten Besuches zu erfreuen hatte. Man sah die bekanntesten hiesigen Gitarrelehrer, viele Gitarrespieler und zahlreiche Jugend. Ein erfreuliches Zeichen, wie die Gitarre sich hier immer weitere Kreise erobert.

Das Programm war in drei Abschnitte zerlegt. Im ersten hörte man moderne Kom-

poniſten wie Tarrega, Mont-Pou, Pahiſſa und Albeniz. Der zweite Teil war den deutſchen Klaſſikern Bach und Mozart gewidmet und enthielt noch Allegretto et Final aus der großen Sonate von Sor. Im dritten Abſchnitt ſpielte der Künſtler ſpaniſche Volkslieder und Tänze, wie Fandangiulo und Danza von Moreno-Torroba, Serenade von Samazenilh und ſchließlich Chanſon caſtillan und Zambra gitane von ihm ſelbſt für Gitarre geſetzt. Die Vorträge waren abwechſlungsreich und geſchmackvoll zuſammengeſtellt und gaben dem Künſtler Gelegenheit, ſich in den verſchiedenſten Aufgaben und Stilen zu zeigen.

Es iſt bezeichnend, daß moderne Kompoſitionen mit ihren kühnen Harmonien und Diſſonanzen nun auch für Gitarre geſchrieben oder für ſie übertragen werden, wenigſtens bei den Romanen. Unſere modernen Komponiſten ſtehen dieſem Inſtrument noch ſehr kühl gegenüber, wenn einige auch Gitarren und Mandolinen in großen Orcheſterwerken als Füllſel verwenden, wie z. B. Schreker im „Geburtstag der Infantin", aber auch da nur vorübergehend. La Barque von Mont-Pou, die zum Vortrag kam, iſt eine ſolche moderne Kompoſition — und ſie klang gar nicht einmal ſchlecht.

Ganz reizend aber war das Menuett von Mozart und Theme varié von Mozart/Sor. Dieſe Melodienfülle und ihre köſtliche Verarbeitung bereiteten höchſten Genuß. Die eigenartigen ſpaniſchen Volkslieder und Tänze, namentlich die Zigeunerweiſen vom Konzertgeber ſelbſt geſetzt und glänzend geſpielt, waren von beſonderem Reiz und fanden den größten Beifall. In Sainz de la Maza lernten wir einen erſtklaſſigen Künſtler kennen. Wie es ſich bei einem Virtuoſen von ſelbſt verſteht, iſt ſeine Technik hervorragend. Läufe, Tremolo, Gliſſandi ſind ausgezeichnet und ſein Ton iſt ſchlackenrein. Sein Vortrag von innerem Erlebnis beſeelt, gibt jedem Werk den charakteriſtiſchen Ausdruck. Intereſſant war ſeine Wiedergabe Bachs. In der Sarabande etwas für unſere Auffaſſung zu weich, brachte der Künſtler die Bouree ſtreng im Stil und Rhythmus.

Der reiche Beifall, der ſich nach jedem Vortrag verſtärkte, bewies dem Vortragenden die Dankbarkeit der Zuhörer, die er ſchnell für ſich gewonnen hatte. So mußte er ſich am Schluſſe des Konzerts noch zu mehreren Zugaben verſtehen.

Auch dieſes Konzert hat dazu beigetragen, der Gitarre neue Freunde zu gewinnen und die Gitarriſten zu ernſter Arbeit und fleißigem Studium anzuregen.

Das hochgeſchätzte Münchener Gitarren-Kammer-Trio der Herren Ritter, Wörſching und Eitele, das ſchon in vielen Städten Proben ſeiner großen Kunſt abgelegt hatte, war bisher in Berlin noch nicht zu hören geweſen. Um ſo erfreulicher war es daher, daß dieſe vorzügliche Vereinigung durch Robert Pomplun in ſeinen Konzerten am 18., 19. und 20. März in Potsdam, Berlin und Spandau, in denen er mit ſeiner Tochter Mandolinen-Vorträge darbot, zur Mitwirkung herangezogen war. Um es gleich vorweg zu ſagen, dieſes Gaſtſpiel des Trios war ein voller Erfolg für die Künſtler und ein erleſener Genuß für die Zuhörer.

Was ſoll man mehr bewundern? Das äußerſt feinfühlige Zuſammenſpiel, die ungemein reiche Abtönung der Klangwirkung, die überaus gewiſſenhafte und vom innigſten Gefühl für Rhythmus getragene Vortragsweiſe, oder die Wiedergabe aus dem innerſten Geiſte der Kompoſition? Man kann nur freudig feſtſtellen, daß in dieſen Konzerten hohe Kunſt geboten und dankbar empfangen wurde.

Als eine Glanzleiſtung ſtellte ſich das Allegro aus dem Brandenburgiſchen Concert Nr. 3 von J. S. Bach mit ſeiner großen Fuge dar. Hier konnte man ſo recht die hohe Künſtlerſchaft bewundern, in dem ſtraffen Rhythmus und dem ſtrengen Bach-Stil, dabei ein Tempo, das nur techniſch ſo hervorragend geſchulte Spieler einhalten können, wie die drei Künſtler. Das ſpielt ihnen ſo bald keiner nach! Wer das Konzert von großen Streichkörpern her kennt, war überraſcht, eine ſo außerordentlich gute Übertragung für die Gitarren zu vernehmen, die dem Werke nichts ſchuldig blieb und es auch in dieſer Faſſung zu wirkſamſtem Erklingen verhalf.

Auf dem Programm ſtanden noch: Sonate C-Moll von Sor, eine ſehr ſchöne Kompoſition, ferner Rondo von Giuliani, Granada von Albeniz und Moment muſical von Fr. Schubert. Unnötig zu ſagen, daß die Darbietungen des Trios begeiſtert aufgenommen wurden, und ſich die Herren zu mehreren Zugaben verſtehen mußten. Wir hörten noch die Ballett-Muſik aus Roſamunde von Fr. Schubert, Sevilla von Albeniz, Thüringer Klänge von Alwe und ſchließlich ein Menuett von Beethoven. Am liebſten hätte man noch viel mehr gehört!

So hat das Trio auf der ganzen Linie geſiegt und in uns den Wunſch erſtehen laſſen, daß die Münchener Künſtler uns recht bald wieder beſuchen möchten. Für die Berliner Gitarriſten aber muß es eine Ehrenpflicht ſein, dem Münchener Gitar-

ren-Kammer-Trio es zu ermöglichen, in einem Konzertsaal ein eigenes Konzert zu veranstalten und ihre Kunst einem größeren Publikum darzubieten als jetzt in einer Schulaula vor nicht zahlreicher Zuhörerschaft. Es war gewiß schön, daß wir in diesem Winter drei Spanier gehört haben, die uns zeigten wie hoch die Kunst des Gitarrespiels in Spanien gediehen ist, aber wir wollen doch unsere deutschen Künstler, die auch nach dem Höchsten streben, nicht vernachlässigen und sie durch Interesselosigkeit zurückschrecken. Wir haben die Hoffnung, daß in unserer Jugend auch Talente stecken, die es zu hoher Künstlerschaft im Gitarrespiel bringen werden. Dazu aber bedarf es der Anregung und Förderung durch Darbietungen ersten Ranges, die vorbildlich wirken und zur Nacheiferung anspornen. In diesem Sinne ist das Gastspiel des Münchener Gitarren-Kammer-Trios auch zu bewerten und dafür gebührt ihm unser besonderer, aufrichtiger Dank.

Berlin, den 23. März 1927.

Julius Jantzen.

# Besprechungen.

**Ausstellung alter Meistergitarren und ihrer Literatur in Prag.** Über die Stellung, welche die Gitarre im Musikleben der Gegenwart einnimmt, ist in unserem Blatte schon des öfteren gesprochen worden. Ein längerer Aufsatz bot auch einen zusammenfassenden Abriß der Geschichte der Zupfinstrumente und ihrer Literatur, die jetzt auch in dem soeben erschienenen Buch von Buek „Die Gitarre und ihre Meister", München 1926, ausführlicher behandelt worden ist. Die Gitarreausstellung nun, die Ende November v. J. von H. Hugo Droechsel im kleinen Saale der Prager „Urania" veranstaltet wurde, war für Laien und Fachleute der beste Anschauungsunterricht dazu, den man sich wünschen konnte. Eine lange Reihe wertvollster Instrumente aus den Sammlungen der Herren Nejedly, Korbelar, Henker u. a. zeigte die verschiedensten Formen von Terz- und Primgitarren (spanische Flach-, Wiener Achter-, Wappen-Form usw.) in reizvoller Anordnung. Von ihnen seien besonders hervorgehoben die Instrumente der Meister: Gennaro, gest. 1806, Neapel (überaus reiche Perlmuttereinlagen an Korpus und Hals des Instrumentes, das aber trotz der Überladung mit Zierat prächtig klingt), Wilh. Anton Stauffer, gest. 1843, Wien, Georg Stauffer, Wien, Bernard Enzensperger, gest. (Erfinder der Wappenform), Bernardel, Paris, Joh. Stoß, gest. 1850, Prag, Martin Stoß, gest. 1838, Wien, Homolka, gest. 1866, Kuttenberg, Wolf, Prag usw. Lauten und Gitarren modernster Bauart von der im Verhältnis zu ihrer Güte spottbilligen „Volksgitarre" bis zum Meisterinstrument des konzertierenden Künstlers enthielt die Ecke, die den Erzeugnissen des hervorragendsten unserer heimischen Gitarrebauer, H. Frz. Hirsch, Schönbach, eingeräumt worden war. Besondere Beachtung verdienten die Viola da Gamba und die doppelchörige Laute, welche beiden Instrumente man heute fast nie mehr, höchstens in Museen, antrifft. Konnte der Besucher so von einem der Instrumente zum andern gehend an ihnen die Entwicklung des Gitarrebaues bis zur heutigen Vollendung verfolgen, so traten ihm im Bilde alle Virtuosen und namhaften Lautensänger verflossener Jahrhunderte und der Gegenwart in lückenloser Folge entgegen. Überaus reichhaltig war die Auswahl der besten Werke der Gitarreliteratur, die da u. a. aus den Sammlungen der Herren Univ.-Dozent Dr. Nettl, Nejedly, Henker, der Gitarren-Vereinigungen München und Wien, der Bücherei des Gitarren-Bundes in Warnsdorf und der Prager Kammermusikgemeinde zusammengetragen war. Auch mehrere Verlage (Haslinger-Wien, Wetzler) hatten wertvolle Stücke beigestellt. Genannt seien nur die Arbeiten Tapperts und Koczirgs über Tabulaturen, die des Herrn Doz. Nettl, von Körte, Lütgendorff über Lautenliteratur und -bauer. In das Wesen der Tabulaturen führten ein u. a. ein Buch Tabulaturen Robert de Visees (17. Jh.) und ein von H. Henker in Wolfenbüttel aufgefundenes Werk eines unbekannten Meisters. Von bekannten Komponisten fanden sich hier Quartette von Haydn und Schubert, Lieder K. M. v. Webers, Stücke Paganinis für Gitarre und Geige, Boccherinis Quartette mit Gitarre usw. und daneben eine gediegene Auswahl deutscher, französischer, italienischer und spanischer Gitarreliteratur der letzten Jahrhunderte. Jeder Besucher zollte der von Herrn Hugo Droechsel unter Mithilfe einiger Kammermusikfreunde in so uneigennütziger Weise durchgeführten Ausstellung hohes Lob, das sie schon deswegen vollauf verdiente, weil sie wegen ihrer Reichhaltigkeit und sachlichen Zusammenstellung vorzüglich dazu geeignet erschien, der Gitarre-Kammermusik neue Freunde zuzuführen und für die Literatur des zu Unrecht vernachlässigten Instrumentes Verständnis zu erwecken.

Stgl.

# Mitteilungen.

Herr Ernst Gärtner in Hamburg hat eine Gitarregilde gegründet, deren Ziel in der Pflege des Gitarrespiels in allen Formen bestehen soll; besonders ist das Zusammenspiel und die Beschäftigung mit guter Kammermusik ins Auge gefaßt. Als Vorbedingungen gelten: Noten und Tatkenntnis, sowie gute technische Fähigkeiten im Spiel.

Anmeldungen sind zu richten an: Ernst Gärtner, Hamburg 20, Eppendorferbaum 30.

Unserer heutigen Nummer liegt ein Gitarrenmusik-Verzeichnis der Firma P. Eduard Hoenes in Pasing b. München bei, das wir der Beachtung unserer Leser anempfehlen. Mit Liedersammlungen von Franz Schubert, Konradin Kreutzer, Albert Lortzing, F. Mendelssohn-Bartholdy, Curschmann, Chopin, Nicolai, Richard Wagner, Karl Löwe, Robert Schumann, Franz Abt u. a. wendet sich der Verlag hauptsächlich an den Geschmack des musikalisch gebildeten Publikums.

Wir machen gleichzeitig auf das beiliegende Verzeichnis aus Schott's Gitarrearchiv aufmerksam, das in hübscher Ausstattung eine reiche Sammlung von Gitarremusik aller Gebiete enthält und bei verhältnismäßig billigen Preisen die Anschaffung guter und neuer Gitarremusik ermöglicht.

Das Münchner Gitarre-Kammertrio hat eine dreiwöchentliche erfolgreiche Konzertreise durch Norddeutschland, Dänemark und das Ruhrgebiet absolviert. In Berln spielte es auf Chromokord-Grammophonplatten. Bestellungen auf diese Platten nimmt das Sek. der Git. Ver. entgegen.


18M79

**Eine Auslese gitarristisch musikalischer Perlen**
enthält das neue Werk

**Alfred Rondorf**

**Neue Schubert-Lieder zur Gitarre**
In bester Ausstattung gut geheftet und auf holzfreiem weißem Papier
**Preis Mk. 2.50.**

Mit Recht ist anzunehmen, daß es sich um Originalsätze Schuberts handelt, da die Lieder bei Auffindung dieselbe Signatur trugen wie andere Originalschriften Schuberts.

Sende auch zur Ansicht auf kurze Zeit

**ERNST BISPING**
Musikverlag / **Münster i. W.**


Alle Sendungen für die Schriftleitung und den Verlag, Geldsendungen (Postscheckkonto: Verlag Gitarrefreund, München 3543) sind zu richten an den **Verlag Gitarrefreund, München, Sendlinger Straße 75/I.**


**August J. Strohmer, Nürnberg**
Flaschenhoferstr. 19 **Kunstwerkstätte** Flaschenhoferstr. 19

**Erstklassige Gitarren u. Lauten**

in einfacher bis feinster Ausführung bei Verwendung von nur bestem abgelagerten Holz, in jedem gewünschten Modell 6—15 saitig.
**Konzertgitarren** nach spanischem u. italienischem Modell mit hervorragendem Ton
**Reinstimmende Griffbretter, leichteste Spielbarkeit, Doppelchörige Lauten, Copien alter Instrumente. Sämtliche Reparaturen auch an Streichinstrumenten. Feinste Saiten. Zahlungserleichterungen. Zahlreiche Anerkennungen. Goldene Medaillen. Vertreter noch an verschiedenen Plätzen gesucht.**


Verantwortlicher Schriftleiter: Fritz Buek, München, Reitmorstr. 52.

Meine

# Konzert-Baß-Gitarren

**Modell „Torres“**

mit freischwingenden Bässen, bedeutend im Ton, vollendet im Bau, sind die Instrumente für **Solisten und Künstler.**

Meine

# Künstler-Gitarre

**Modell „Torres“**

ist nach besten Original-Modellen gebaut. Das Modell wird von Segovia gespielt.

**Mandolinen, Lauten**
Marke „Herwiga“ als Meister-Instrumente von Solisten aner-anerk. u. geschätzt.

**Mandolon-Celli**
von außergewöhnlicher Tonfülle.

**Zupf- und Tremolo-Bässe**
i. verschiedenen Ausführungen.

**Balalaiken**
mit Mechanik oder Wirbeln von Diskant oder Kontrabaß in saubererAusführung.

Bundreinheit und groß. Ton bei allen meinen Instrument. selbstverständlich und gewährleistet.

*Haltbare Saiten.*

*Alles Zubehör.*

Preisbuch auf Verlangen.

Gegr. 1889.

## Wilh. Herwig
## Markneukirchen 206.

Lieferant vieler Vereine.
Referenzen zur Verfügung.

---

In

# Ortner's

Neuausgaben

sind erschienen:

Nr. 1: **Carcassi** op. 26
Sechs Capricen . . M. 1.20

Nr. 2: **Giuliani** op. 48
Melodische Etüden M. 2.—

Nr. 3: **Legnani** op. 20
36 Capricen . . . M. 2.50

Nr. 4: **Petrolelli** op. 32
Fantasie über eine russische Melodie . M. 1.—

Nr. 5: **Bach, J. S.**
Präludium a. d. IV. Suite M. 1.—

Nr. 6: **Gondy**
Etude E-moll . . . M. 1.—

Nr. 7: Air du Roi Louis XIII. M. 1.—

## Verlag Haslinger,
**Wien I,** Tuchlauben 11

---

**Vom Lehrer anerkannt**
**Dem Schüler beliebt,**
weil leicht faßlich:

Die **Ed. Bayer-**

# Gitarre-Schule

Teil I: 2.50
„ II: 2.—
„ III: 2.—
} kompl. geb. **4.80**

Ferner die gute Unterhaltungs-Musik hiezu:

**H. Biecherl's**

## Gitarre - Solo - Album

50 volkstümliche Solostücke in leichter, gefällig. Spielart **1.—**

**Lehrer erhalten auf Wunsch Vorzugsangebot!**

## Musikverlag B. Fritz,
**Regensburg G,**
Neupfarrplatz 11.

An jede aufgegebene Adresse versende ich kostenlos:

## Allerhand von der Gitarre und Laute

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

72 Seiten Umfang, Kunstdruckpapier, reich illustriert, und mit einem dreiseitigen Vorwort von F. Buek, München

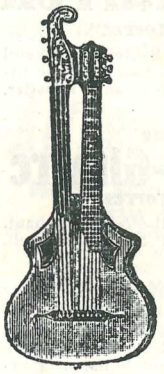
**Friedrich Hofmeister, Leipzig**
Schließfach 181

---

# KARL MÜLLER

Kunst-Atelier für Geigen-, Gitarren- und Lautenbau

Zeugg. 229 **AUGSBURG** Telef. 1069



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

**Lauten, Wappen- und Achterform-Gitarren, Terz-, Prim- u. Baß-Gitarren**

6 bis 15 saitig; mit tadellos reinstimmendem Griffbrett u. vorzüglichem Ton.

**Reparaturen in kunstgerechter Ausführung. / Garantie f. Tonverbesserung. / Beste Bezugsquelle f. Saiten.**

Spezialität:
**auf Reinheit u. Haltbarkeit ausprobierte Saiten. Eigene Saitenspinnerei.**

---

# GITARREN

von unerreichter Tonvollkommenheit!

Nach über 25 Jahren bewährten Konstruktionsprinzipien gebaut, in allen Preislagen, vom einfachsten guten, bis zum künstlerisch ausgestatteten Luxus-Instrument, fabriziert in eigenen Werkstätten.

AUG. SCHULZ, NÜRNBERG
Unschlittplatz.

# LAUTEN

Verlangen Sie Katalog.

---

# Reinstimmende Saiten

sind der Wunsch aller Spieler! — machen Sie einen Versuch mit den bestbekannten **„BURG-KLANG"**-Saiten!

Alleiniger Hersteller
mit 30 jähr. Erfahrung

**August Schulz, Nürnberg**
**Unschlittplatz.**

Fordern Sie Saiten-Spezialliste

---

# 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.**

# Luise Walker

Gitarre-Solistin

**Wien III,** Oberzellergasse 14

Vermittelung von Konzerten

durch das

**Sekretariat der Gitarristisch. Vereinigung München,** Sendlingerstr. 75/I.

# Tarregas Gitarren-Werke

Sämtlich vorrätig bei:

Doblinger, 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 Droechsel, Prag XII**

(Weinberge) Vocelova 2/III, Tschechoslowakei.

Mitglieder gitarristischer Vereinigungen, Clubs u. Lehrer Vorzugspreise!

Preislisten frei!

# Hermann Hauser

Kunstwerkstätten für Instrumenten- und Gitarrebau

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 Llobet gespielt und begutachtet worden. / /

---

Napol. Coste. Op. 38.

## 25 Etüden

**Verlag Gitarrefreund.**

---

**Fort mit unreinen Darmsaiten!**

Wirklich quintenrein und haltbar sind

## Kothe-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 glattgeschliff. 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. Gleichzeitig empfehle ich meine selbst gebauten Meisterinstrumente.

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


---

## Mitteilung.

Wir ersuchen, die fälligen Mitgliedsbeiträge für das Jahr 1927 und die noch ausstehenden für das Jahr 1926 zur Einzahlung zu bringen. Rückwirkende Austrittserklärungen können nicht angenommen werden.

**Ortsgruppe Vereinigung, München,**
Sendlingerstraße Nr. 75.


Druck: Dr. F. P. Datterer & Cie., Freising-München.