4. Jahr. 1. Dezember 1925. 11. Heft.

ZEITSCHRIFT FÜR DIE GITARRE

HERAUSGEGEBEN VON DR. JOSEF ZUTH

Erscheint achtmal im Jahr

VERWALTUNG UND SCHRIFTLEITUNG: WIEN, V. BEZIRK, LAURENZGASSE 4.
FERNRUF: 57-2-59.

BEZUGSBEDINGUNGEN:
für Österreich: vierteljährlich S 2.—, für Deutschland: vierteljährlich Rm. 1.50, für die Schweiz: halbjährlich Fr. 4.—, für die Tschechoslovakei: halbjährlich Kč. 24.—, für alles übrige Ausland: jährlich 1.25 Dollar. — Die Abonnementsbeträge sind im vorhinein zu entrichten.

ANZEIGENPREISE:
Einmalige Einschaltung (einschließlich der Inseratsteuern) für 1/1 Seite: S 85.— (Rm. 52.—), 1/2 Seite: S 52.— (Rm. 32.—), 1/4 Seite: S 32.— (Rm. 20.—), 1/8 Seite: S 20.— (Rm. 12.—), 1/16 Seite: S 12.— (Rm. 8.—). Bei wiederholter Aufgabe des gleichen Wortlautes Preisermäßigung.

Preis des Einzelheftes: S 1.20 (Rm. —.85).

Postscheck-Konti des Herausgebers: Wien, Nr. 148.904 — München, Nr. 52.346 — Prag, Nr. 79.480 Zürich, Nr. VIII. 10.895.

INHALT: Dr. Johann Pilz: Hinüber ins fünfte Jahr. — Alois Beran: Zum Stand der Gitarristik in Rußland (II). — Dr. Adolf Koczirz: Der Gitarrist Franz Tandler. — Dr. Josef Zuth: Neuausgaben und Bearbeitungen des Carullischen Lehrwerkes (VII). — Dr. Karl Prusik: Stilles Wirken. — Heinrich Bohr: Aus der Aguadoschule. — Aus unsrer Bücherstube. — Konzertbericht. — Aus Russanows Schrifttum. — Der Daumengriff. — Musikbeilagen: Karl Pfister, Maria durch den Dornwald ging. — Heinrich Schöny, Das tote Lied.

HINÜBER INS FÜNFTE JAHR.

EIN GRUSS AN DIE LESER.

Mit dieser Nummer ist die „Zeitschrift für die Gitarre" in ihr fünftes Jahr getreten. Es gilt im allgemeinen in Wien als Norm, daß eine Zeitschrift die Kinderkrankheiten überdauert hat, wenn sie den vierten Jahrgang erlebt. Der fünfte ist ein Beweis ihrer Existenzberechtigung. Für eine wissenschaftliche Fachzeitschrift gelten wohl auch diese Jahresgesetze. Aber die überstandenen Jahre bedeuten für eine solche bereits Jubiläen, denn das Interesse für derartige Zeitschriften ist nur allzu gering, und das vor allem in Österreich.

Wenn man aber noch vernimmt, daß ein solches Blatt sogar vom Verleger zurückgelegt wird, wie dies der „Zeitschrift für die Gitarre" geschehen ist, dann kann man wohl von einem Heldentum des kleinen Blattes sprechen, wenn sich dieses hinüber ins fünfte Jahr nicht nur retten und erhalten, sondern vergrößern und von Heft zu Heft verbessern konnte. Das Verdienst, an dieser Arbeit mitgewirkt zu haben, gebührt den Lesern dieser Zeitschrift, und sie seien hiemit daran erinnert, daß sie mit ihrem Interesse ein schönes, wenn auch kleines Werk der Wissenschaft gefördert haben.

Der Herausgeber versucht es, sich in einem anderen Sinne den Lesern seines Blattes erkenntlich zu erweisen. In wenigen Wochen beginnt sein Lebenswerk, das Fachlexikon „Handbuch der Laute und Gitarre" in Lieferungen zu erscheinen, die er den Lesern der Zeitschrift dankbarlichst auf den Tisch legt.

Dr. Pilz.

ZUM STAND DER GITARRISTIK IN RUSSLAND.

II.

VON ALOIS BERAN.

Im ersten Teile unseres Berichtes wurde ein kurzer historischer Abriß der russischen Gitarristik gegeben; der zweite Teil stellt den Versuch dar, das Wesen und die Charaktereigentümlichkeiten der russischen Gitarrmusik in ihren Grundzügen zu skizzieren. Die Schwierigkeiten, von allen bemerkenswerten, schöpferisch tätigen Persönlichkeiten und ihren Werken genaue Kenntnis zu erhalten, sind nicht gering, wenn man die Entfernung und Ausdehnung des Landes bedenkt, in dem jene gewirkt und geschaffen haben. Dennoch war es möglich, aus einem reichhaltigen Material, sowie aus verläßlichen Berichten einen ziemlich deutlichen Eindruck ihres Könnens und Strebens zu gewinnen.

In Bezug auf Stoff und Gebiet der russischen Gitarrmusik spielt, wie bereits erwähnt, das russische und ukrainische Volkslied eine hervorragende Rolle, sei es als Anregung zu selbständigen Werken oder als dankbares Thema zu großangelegten Variationen, wie denn die russische Musik überhaupt, insofern sie national und eigenartig ist, das Volkslied zum Inspirator hat und im Volksempfinden wurzelt. Ja, in der russischen Kunst überhaupt, sei es nun Malerei, Tanz, Dekoration, bleibt der Kern der Sache die starke Empfindung für das poetische Moment des russischen Volkes, dessen Mentalität und Seelenverfassung eine außerordentlich glückliche Mischung und Verbindung von Nord und Süd, dem Ernst und der Schwere des Nordens mit der Lebhaftigkeit und heiteren Sanguinik des Südens darstellt. Zu dieser trägt nicht wenig der Umstand bei, daß sich das russische Volk eigentlich noch in seinem Jugendzeitalter befindet, wie sich dies in seiner naiven Farbenfreudigkeit, in der Naturnähe und frischen Ursprünglichkeit der volkstümlichen Kunsterzeugnisse äußert. Aber der Leichtmut artet nicht in südliche Oberflächlichkeit aus, das ganze russische Milieu, das Klima, die Landschaft, die geschichtliche Vergangenheit sorgten genügend für die Vertiefung aller Seelenkräfte.

Einen weiteren Faktor bildet das bunte Völkergemisch des Reiches; die Nähe Asiens macht seine Einflüsse nicht bloß im Blute und im Typus des Volkes, sondern auch im Sprachschatze und nicht zuletzt in der Volkskunst geltend.

Unverkennbar im echten russischen Volkslied ist schließlich das nahe Verhältnis zur liturgischen Musik mit ihren archaistischen Formen, an denen der Volksgesang noch heute festhält; so ist die gewiß merkwürdige Tatsache zu verzeichnen, daß noch ein großer Teil von uralten Volksliedern im Lande gesungen wird, die sich auf altgriechischen Tonleitern aufbauen. Die Aufzählung dieser Wesensmerkmale mögen zum Verständnis der russischen Musik im allgemeinen

und der Gitarrmusik im besonderen dienen. Aus ihren Werken ist zu ersehen, daß ihr diese volkstümlichen Einschläge nicht zum Schaden gereichen; von keinem geringeren als von Richard Wagner stammt das Wort: Nur das Volk erfindet, wir können das Vorhandene nur ausbauen.

Ein weiterer Umstand drängt die russische Musik zum Volkslied. Die Entwicklungsphasen der abendländischen Kunst, wie sie sich in den Epochen der Klassik, Romantik usw. deutlich ausprägen, sind hier weit weniger bemerkbar und kamen weit weniger zur Auswirkung. Die Entfaltung der russischen Kunst bis zu ihrer höchsten Blüte gründet sich vielmehr fast unmittelbar auf die Volkskunst und auf deren Ausbau.

Was die Gitarrmusik betrifft, so hat sie noch ein anderer Umstand von der Klassik abgedrängt, nämlich der, daß der russischen Gitarre eine andere Stimmung gegeben worden ist; sie ist siebensaitig in G-dur gestimmt mit D und d^1 in den äußeren Saiten. Die Spielbarkeit der klassischen Werke ist hiedurch mindestens erheblich erschwert und bei Stellen, wo leere Saiten mitklingen, fast nicht möglich. Es war ein kühner Schritt, das Instrument der Stimmung nach anders zu gestalten, als es die Klassiker bewährt gefunden hatten. Damit besteht die Tatsache, daß die russische Gitarristik auf eigenen Füßen zu stehen und sich aus sich selbst zu entwickeln angewiesen ist — vielleicht war dies auch gewollt. Mit diesem Schisma wurde allerdings der Grundstein zu einer nationalen Kunst gelegt. Andererseits scheint sich, trotz des Vorhandenseins von genügend vielen und guten eigenen Kompositionen für die Gitarre ein leises Bedürfnis, und sei es auch nur nach Abwechslung, fühlbar gemacht zu haben, das sich aus der hier mehr als anderswo herrschenden Neigung zur Transkription und zum Arrangement aus Werken der übrigen Musik vermuten läßt. Es war hierzu der Umstand zu verlockend, die Werke der großen Meister der orchestralen und Klavier-Musik auf dem eigenen geliebten Instrumente erklingen zu lassen.

Die erste Periode der russischen Gitarrmusik, welche in die Zeit der letzten Jahrzehnte des XVIII. Jahrhunderts bis in die Dreißigerjahre des XIX. Jahrhunderts hinaufreicht und durch die großen Meister A. Sichra, M. Wissótzky und S. Aksénow ihre Bedeutung erhält, bringt zum erstenmale hochwertige, ernste Musik in einer stattlichen Reihe von Werken in das Land. Der altbekannte Verlag A. Gutheil in Moskau sorgte für die Verbreitung der in schönem Drucke erschienenen Ausgaben. Durch die Freundlichkeit des bereits genannten Herausgebers der gegenwärtigen russischen Gitarrzeitschrift, der uns eine überaus reiche Auswahl von Kompositionen der früheren und im folgenden genannten Meister zur Verfügung stellte, war es möglich gemacht, diese Werke zu studieren. Die hohe Kompositionstechnik, die künstlerische Gestaltungskraft, die mächtige Fantasiebegabung, der hochentwickelte Sinn für Harmonik und die gründliche Sicherheit in der Anwendung ihrer Mittel verleihen den Werken dauernden Ruhm in der Geschichte der Gitarrmusik. Sie stellen keineswegs, wie es bei Anfangswerken einer Kunstepoche oft der Fall ist, primitive, erste Schritte dar, im

Gegenteil, ihre Ausdrucksmittel sind bereits derart entwickelt und ausgebaut, daß ihre künstlerische Darbietung an den Ausführenden hohe Anforderungen stellt. Die Komponisten waren selbst Virtuosen auf dem Instrumente und wußten bereits genau, was es zu leisten imstande ist, und was ausgebildete Technik zu spielen vermag. Doch überall war auch der Poet als seelenvoller Gestalter des musikalischen Gedankens am Werke, ich erwähne nur die berühmte Fantasie Sichras über das Volkslied „Die Nachtigall".

Alle diese Werke lassen den kühnen Entschluß, sich ein eigenes Instrument zu bauen und sich von der übrigen Gitarrmusik zu separieren, berechtigt erscheinen, denn die Meister schenkten mit dem neuen Instrumente auch gleichzeitig seinen Freunden vollwertige Musikwerke, die imstande waren, es im eigenen Lande, sowie außerhalb seiner Grenzen zu Ansehen zu bringen. Die genannten Komponisten schrieben außerdem eine große Anzahl von Etüden, Tanzweisen, viele Transkriptionen und Arrangements, besonders aus den Opern Bellinis, Donizettis, Glinkas, aus den Werken von Weber, Beethoven u. a.

Den genannten Meistern der Gitarrmusik folgen unmittelbar: Zimmermann, Wjetrow, Sarénko, Bjeloschéïn, Morkow u. a. Hie und da gelingt es ihnen, in der Harmonik einen Schritt vorwärts zu machen, im übrigen haben sie das erreichte künstlerische Niveau auf der Höhe erhalten und zeigen durchwegs ein achtunggebietendes Können.

In der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts treten als Komponisten auf: der weltberühmte Virtuose Sokolówskij, Makárow und Klinger. Der bedeutendere unter ihnen scheint Klinger, ein Vertreter der sechssaitigen Gitarre gewesen zu sein.

Als Komponisten der Periode Russánows seien genannt: A. P. Solowjów, dessen Wirksamkeit jedoch mehr auf dem Gebiete des Arrangements, wo er treffliches leistete, und der Abfassung von gründlichen Schulwerken für die Gitarre beschränkt blieb, Gálin, der nach dem Berichte Russánows lebhafte und wirkungsvolle Etüden, Tänze und Variationen schrieb; Dekker-Schenk, ein überaus geschickter und fantasiebegabter Komponist für die sechssaitige Gitarre. Von ihm stammt viel leichte Spielmusik, der indes Ernst und Tiefe fehlt; der Balte Julius Stockmann, dessen Kompositionen für die sechssaitige Gitarre nach dem Zeugnisse Russánows in jeder Hinsicht ausgezeichnet sind und ernste Themen mit reifen Können behandeln. Was die kompositorischen Werke W. Russánows selbst betrifft, so fällt vor allem auf, daß er eine neue Form in die russische Gitarrmusik einführt: das musikalische Poëm, das Tongemälde. Er verläßt die bereits bewährten und viel begangenen Wege seiner Vorläufer, das russische Volkslied als Thema mit Variationen zu behandeln und läßt seine Fantasie frei walten und schalten in Themen, zu denen ihn rein seelische Erschütterungen und Naturstimmungen angeregt hatten, wie z. B. der Tod Tolstoi's, ein Abend an der Wolga u. dgl. In diesen Werken führt er einen neuen Stil, den rhapsodischen ein, versucht die noch nicht berücksichtigten Klangschönheiten des Instrumentes hervorzukehren, wendet sich der Tonmalerei zu und versucht reine Naturstimmungen in Klänge

umzusetzen. Der Ausführung widmet er große Sorgfalt. Fast jeder Satz seiner Kompositionen erhält im Anhang eine genaue Erläuterung und Anweisung zur richtigen Ausführung. Als Neuerer in diesem Sinne gebührt ihm zweifellos ein hohes Lob. Geschmälert aber wird seine Bedeutung als Komponist dadurch, daß in seinen Werken der rein musikalische Gedanke bei weitem nicht auf der Höhe des behandelten poetischen Gedankens steht und ihm die harmonischen und musikalischen Mittel nicht in dem Maße zu Gebote stehen, wie seinen Vorläufern. Sein Verdienst liegt, wie schon erwähnt wurde, hauptsächlich auf reorganisatorischem Gebiete, auf welchem er Kräfte und Fähigkeiten entwickelte, die vor ihm noch keiner ins Treffen geführt hatte.

Aus der neueren Zeit sind noch folgende Komponisten von Bedeutung: Dr. Slanskij, Swaróg, Agafóschin, Bjelanówskij, Isákow, Dewjátow und M. F. Iwánow, der Mitarbeiter der gegenwärtigen russischen Gitarrzeitschrift. Er begann frühzeitig mit dem Gitarrspiel, brachte es zur Virtuosität und trat öfters in selbständigen Konzerten als Solist auf. Seine kompositorische Tätigkeit bewegt sich durchaus auf ernsten Bahnen, und die Zahl seiner opera ist bereits auf 80 gestiegen.

Leider liegt uns nur ein einziges Stück zur Ansicht vor, in dem der noch junge Komponist viel Geschick für die Entwicklung und Weiterführung eines Themas, sowie Sinn und Gefühl für melodische und harmonische Ausgestaltung bezeigt. Vielleicht ist es möglich, ihn gelegentlich unseren Lesern mit einer oder der anderen seiner Kompositionen bekannt zu machen.

Am Schlusse meiner kurzen Ausführungen spreche ich den Herren Maschkjéwitsch und Paptschénko meinen verbindlichsten Dank für das mir zur Verfügung gestellte Material aus, mit der Versicherung, daß wir ihre aufopfernde Tätigkeit für die Gitarre in Rußland sehr zu schätzen wissen und ihr Wirken weiterhin mit verständnisvoller Aufmerksamkeit verfolgen werden.

DER GITARRIST FRANZ TANDLER.

BIOGRAPHISCHER NACHTRAG VON DR. ADOLF KOCZIRZ.

Ein Lebensbild dieses früh dahingegangenen Freundes Simon Molitors, deren Freundschaftsbund in der „Großen Sonate für die Gitarre allein“ ein Denkmal gesetzt ist, hat Dr. Emil Karl Blümml im Jahrgang 1924 unserer Zeitschrift beigetragen. Nach der Eintragung im Wiener Totenbeschauprotokoll war Tandler aus Waltersdorf bei Olmütz in Mähren gebürtig und stand bei seinem Ableben am 1. Februar 1807 im Alter von 26 Jahren. Eine Überprüfung dieser Angaben war leider meinem lieben Freunde Dr. Blümml nicht gegönnt. Dem freundlichen Entgegenkommen des hochwürdigen Herrn Pfarrers Anton Pospišil in Habicht verdanke ich nebst einer sachlichen Auskunft einen Auszug aus der

Taufmatrik der Pfarrkirche in Habicht von 1770—1840. Danach wurde Tandler in Waltersdorf im Hause Nr. 78 als Sohn des Ökonomie-Offizials (oeconomiae officialis) Johannes Tandler und seiner Gattin Catharina geboren und am 17. Jänner 1782 vom Waltersdorfer Kaplan Ignaz Loserth auf den Namen Franciscus Salesius getauft. Tandler hatte somit, als er starb, eben sein 25. Lebensjahr vollendet. Als Taufpaten sind verzeichnet: Johannes Fritsch, Praktikant (Praxator) in Wisternitz und Catharina Langerin, Witwe und Bürgerin von Olmütz. Fritsch war jedenfalls ein Berufsgenosse des Vaters Tandler im Domänendienste des Olmützer Domkapitels. Die Catharina Langer wird die Großmutter gewesen sein, die gekommen war, den Enkel aus der Taufe zu heben. Waltersdorf ist identisch mit Groß-Waltersdorf im politischen Bezirk Bärn in Mähren (Gerichtsbezirk Stadt Liebau) und war zur Zeit Tandlers nach Habicht eingepfarrt. Habicht und Großwisternitz gehören zum politischen Bezirk (Landbezirk) Olmütz. (Allgemeines Verzeichnis der Ortsgemeinden und Ortschaften Österreichs, Wien 1915, S. 300).

NEUAUSGABEN UND BEARBEITUNGEN DES CARULLISCHEN LEHRWERKES.

VII. (Schluß.)

VON DR. JOSEF ZUTH.

Eine recht gute Arbeit, die das Tonart- und Lagenspiel zweckmäßig bereichert, erweist:

F. Carulli
Guitarre- und Lautenschule.
Neubearbeitung von
Alberto Bracony.
Verlag von Anton J. Benjamin,
kgl. schwed. Hofmusikalienhändler
Hamburg.

Das Vorwort dieses Druckes[1]) aus 1912 rechtfertigt die Neubearbeitung vor dem Lehrenden: Die Urausgaben führen sprunghaft ein, bieten zu wenig und zu spät ihre Lagenübung; und dem Schüler sagt es eindringlich: zur guten Liedbegleitung bedarf es solistischer Übung.

Aufbau und Durchführung der Schule halten, was der Bearbeiter eingangs verspricht. Die Einführung — das heikelste Kapitel jedes pädagogischen Werkes —

HEINRICH ALBERT, GITARRENSCHULE
NEUAUFLAGE.
VERLAG C. HASLINGER, WIEN, I. TUCHLAUBEN 11.

ist die gediegene Ergänzung des Carullischen Lehrganges, mit aller Berücksichtigung zeitgemäßer Behandlungsweise der Gitarre in Theorie und Spielpraxis. Manche Eigentümlichkeit weist auf Bracony als Italiener und gewiegten Mandolinisten. Auf den Gesang zur Gitarre und auf gute Begleitart wird viel Gewicht gelegt, jeder Tonleiterübung folgen Akkorde im Großdruck, Lied- und Solokompositionen, die mit der Zahl 14 und 10 aus Braconys Feder 23 Carullistücken die Wage halten.

Ein Seitenstück zur Bracony-Ausgabe ist die 1919 erschienene

Lauten- und Gitarrenschule
von
F. Carulli.
Neue, gänzlich für den heutigen Gebrauch umgearbeitete
und um 15 Volkslieder vermehrte Ausgabe von
E. Schwarz-Reiflingen.
Verlag Ad. Köster, Berlin.

Es hätte des dringlichen Untertitels gar nicht bedurft. Überhaupt dieses unglückselige Titelblatt mit dem Carcassi-Porträt!

Das Vorwort tadelt manches und verspricht vieles; auch die Geschichte der Laute und Gitarre ist mit einem Dutzend Druckzeilen gestreift. Neu sind in dieser Ausgabe[2]) die Einführung graphischer Darstellungen, gut die Anschlags- und Wechselschlagsbehandlung gleich vom Beginn, die Liedmelodien als Wegweiser zur Griffbrettkenntnis, die harmonisch richtigen Akkordverbindungen und die chromatische Zählweise der Grifflagen, die allerdings noch mit Haupt- und Nebenlagen rechnet. Schwarz-Reiflingens Ausgabe enthält neben 28 Carullistücken viel Wesentliches und Persönliches, ist sicher unter den Nacharbeiten beachtenswert, wenn sie auch bei weitem nicht an die gereifte Arbeit seiner großen, von Heinrichshofen in Magdeburg jüngst ausgegebenen Gitarrschule heranreicht.

Schließlich sei der Vollständigkeit halber meine eigene Bearbeitung in 10 Heften, verlegt 1920 bei Anton Goll in Wien, vermerkt. Die Arbeit als solche zu werten, steht mir nicht zu, ist auch sicherlich nicht welterschütternd. Daß ich an anderthalb Jahre historische und musikalische Studien über Carulli, sein Lehrwerk und sein sonstiges Schaffen betrieb, will ich bei meiner heutigen Einstellung als teilweise verfehlt betrachten, in dem Sinne nämlich, daß die Zeit fruchtreicherer Arbeit hätte gewidmet werden können. Bei allen glücklichen melodischen Einfällen, die den Komponisten Carulli so beliebt machten, ist seine Harmonik so wenig interessant, daß eine minder gewissenhafte und eingehende Beschäftigung mit den noch auffindbaren Werken Carullis (von op. 1 bis op. 464) kein sonderlicher Vorwurf der Flüchtigkeit gewesen wäre.

Umso mehr mußte es befremden, daß ein Laie auf dem Gebiete historischer Forschung und Arbeit im „Gitarrenlehrer, Mitteilungen des Musikpädagogischen Verbandes der deutschen und österreichischen Gitarren- und Lautenlehrer", Jhg. II., Heft 7, Berlin, 1923, referiert:

„... Soweit ich die neue Ausgabe des op. 241, auf deutsch „Carulli-Schule" kenne, hat keiner den alten Aufbau völlig stehen gelassen. Auch der Gitarrenhistoriker Zuth nicht, worauf ich gerade bei ihm nicht gefaßt war. Nicht nur hat er nämlich aus dem wenig bekannten Teil II der Schule Stücke herausgebrochen und nach vorne versetzt, sondern auch aus dem op. 211 Anleihen gemacht zwecks Erweiterung des Spielstoffes. Durch beigefügte Opus- benebst- Bandzahl legt der Bearbeiter genauest Rechenschaft ab über angedeutete Eingriffe. Noch überraschender als diese kommt das Auftreten einer Etüde, die überhaupt nicht von Carulli stammt, sondern aus einem Lehrwerkchen von Giuliani ..."

Ich versage es mir leicht, den Referenten über „Bearbeitungen" und „Neuausgaben" alter Werke zu belehren, schon deswegen, weil Halbbildung mehr aufdringlich als einsichtig ist; aber auf dieses Spielstück noch zurückzukommen, habe ich in meiner Carullibearbeitung auf Seite 9 des 3. Heftes versprochen. Dort heißt es in der Erläuterung, die jeder Übung beigefügt ist:

„... Sowohl die mit «Andantino mosso» überschriebene Intervallenübung wie das «Allegro grazioso», das hier als Legato- und Stakkatovorübung bezeichnet wurde, finden sich in Giulianis «Studio per la chitarra» wieder. Über das Urheberrecht wird anderorts gesprochen werden."

Mit dem Schutz des Urheberrechtes sah es zu Carullis und Giulianis Zeiten freilich schlecht aus. Tatsächlich finden sich die beiden zitierten Stücke in einem Originaldruck „12 Lektionen" von F. Carulli und in der Giuliani-Schule notengetreu.

Schwarz-Reiflingen schreibt in der gleichen (!) Nummer des zitierten „Gitarrenlehrer": „Die älteren Ausgaben (scil. Giulianis) enthalten noch einen Anhang von 12 fortschreitenden Stücken, der jedoch nicht von Giuliani, sondern — von Carulli stammt. Letzterer hat die 12 Sätze komponiert und (wie aus einem Vorwort hervorgeht) im Interesse einer guten Sache zum Nachdruck freigegeben."[3])

Ein ähnliches Interesse hat wohl Carulli selbst bewogen, eine Anzahl kleiner Stücke aus Bornhardts „Anweisung, die Guitarre zu spielen ...", — bei L. Holles Nachfolger zu Wolfenbüttel „in der Neuenstraße" erschienen — zu übernehmen, ohne den Autor zu nennen. —

Der Kuriosität halber registriere ich noch wortgetreu den Titel einer zweiteiligen Gitarrenschule in „Greifnotenschrift":

„Carulli-Schmidt
Gitarre- u. Lautenschule
Von Musikautoren anerkannte, einzig existierende / schnell
förderndste Methode zur Erlernung künstlerischen Laute- und Gitarrespiels nach gewöhnlicher alter und von Jedermann sofort ablesbarer
Greifnoten-Schrift D. R. P. 293.175. Glänzende Erfolge / durch
Anerkennungsschreiben hundertfach bestätigt, selbst von Schülern /
die das Gitarrespiel schon aufgegeben hatten.
Greifnotenverlag Erwin Oskar Schmidt
Dresden A. 16. Elisenstraße 10. —

Ich habe eingangs meiner Arbeit betont, daß sie auf Vollständigkeit keinen Anspruch macht: Meinen Skizzen über Carulli, die allein einen feisten Manuskriptfoliant füllen, entnahm ich nur das allgemein Bemerkenswerte. Und das ist bunt genug!

---

[1]) Der Herausgeber Bracony stellte ein Exemplar zur Durchsicht bei.
[2]) Ein Besprechungsexemplar übermittelte der Verlag Köster.
[3]) Der Stilkritiker wird indes Giuliani das Eigentumsrecht zugestehen.

STILLES WIRKEN.

Um stille Werte dreht sich die Welt" sagt Nietzsche, „unhörbar dreht sie sich!" Jene stillen Werte, die der große Denker meint, liegen im Reich der Gedanken und Gefühle, das über allem sinnfälligen Handeln der Menschen steht. Jene stillen Werte und Unwerte sind es, die nicht nur die Auswirkungen des Menschen bedingen, sondern auch am letzten Glied des Weltgebäudes, am Menschenkörper selbst im Sinne der Welt aufbauend oder zerstörend wirken. Wenn wir nach dem Wert oder Unwert einer Kultur forschen, werden wir am sichersten gehen, wenn wir fragen, was für Menschen sie geschaffen hat.

Die Schöpfer solcher stiller Werte oder Unwerte sind demnach als die eigentlichen Weltgestalter zu betrachten. Je mehr Einfluß sie im geistigen Reich zu gewinnen vermögen, umso größer ist ihr Verdienst oder ihre Schuld im Menschheitsschicksal.

Damit ist das oberste Wertmaß für jeden Schaffenden gegeben.

Wenn wir uns heute unter den Menschen aufmerksam umsehen, so werden wir verschiedenes finden: viel Unerfreuliches, doch auch eine Menge Erfreuliches. — Ist da irgendwo eine Waldwiese mit Burschen und Mädeln. Es wird gesungen, musiziert und gespielt. Helle Sonne glänzt auf rotwangigen Gesichtern, Zöpfe und Bänder fliegen in der Luft. Reines Lachen klingt und reine Augen blinken. Doch wer genau schaut, findet ein wenig Ernst und Herbheit auf diesen Gesichtern. Diese lebensbejahende, frohe Welt von heute ist erkämpft im Kampf mit einer andern, die ihren Weg gehen muß.

Verschiedene Geister haben an der guten Welt geschaffen und wirken noch in ihr. So komme ich zum Kern dieses Aufsatzes, zur Würdigung eines Mannes, dem ein nicht unbedeutender Teil dieser Welt zu danken ist, zum Lebenswerk Heinrich Scherrers, der unserer Jugend das edle Volkslied wieder geschenkt hat, und der in diesem Jahre, fast vergessen, seinen sechzigsten Geburtstag feierte.

Ich will damit nicht gesagt haben, daß nicht auch andere hochbedeutende Männer um das Volkslied mit Verdienst bemüht gewesen wären, indes, es war

Heinrich Scherrer beschieden, in der Form des Gitarrliedes den Weg zu den Herzen von Tausenden zu finden.

Eine Schar begeisterter Apostel und Nacheiferer unterstützte ihn dabei. Namen wie Else Laura von Wolzogen, Anna Zinkeisen, Else Hoffmann, Kothe, Rueff und Besemfelder sind rühmlich bekannt geworden.

Doch der Weg zum guten Gitarrlied war nicht so einfach, wie es heute, wo wir die Höhe der Spielkunst wieder erreicht zu haben wähnen, vielleicht scheinen mag. Erstens konnte so gut wie niemand die Gitarre spielen und zweitens gab es auch noch kein musikalisch ernst zu nehmendes Gitarrlied, abgesehen von damals noch in Büchereigrüften schlummernden Überbleibseln aus vergangenen Tagen.

Zwei große Aufgaben warteten hier: eine für den Lehrer, die zweite für den Tonsetzer. Heinrich Scherrer hat sie beide gelöst und noch eine dritte: auch die Gitarre als Solo- und Kammermusikinstrument konnte auf dem so bereiteten Boden wieder ihre alte Höhe erreichen. Die Arbeit, die Heinrich Scherrer für diese Zwecke in seiner großen Gitarrschule leistete, ist bewunderungswürdig.

Ein wahrhaft geniales Verständnis für die Klangwirkungen des Instrumentes und eine gediegene musikalische Vorbildung — Heinrich Scherrer war königlich bayrischer Kammervirtuose und Soloflötist des Hof- und Nationaltheaters — sind die Grundlagen, auf denen sich dieses Werk mit echter deutscher Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit aufbaut.

Nicht nur Spielmaschinen, Musiker, die jedem Ton, jedem Gedanken, jeder Klangeigentümlichkeit mit Verständnis lauschen, will Heinrich Scherrer damit erziehen. Größte Sorgfalt wird auf die Tonbildung verwendet und es ist heute kein Zweifel mehr, daß hier ein Anschlag angebahnt ist, der wie kein zweiter den Ton vom Stofflichen befreit. Daß Heinrich Scherrer auch von der Gitarre streng gebundenes Spiel in allen Stimmen fordert — eine Regel, die noch immer, insbesondere beim vollstimmigen Spiel viel zu wenig gewürdigt wird — muß hoch angerechnet werden und ist das Geheimnis vieler bestrickender Klangwirkungen, — einwandfreie Tonbildung vorausgesetzt — die gerade nur der Gitarre möglich sind.

Schon in seiner Schule lernen wir Heinrich Scherrer auch als Tonsetzer kennen. Eine Fülle kleiner Tonstücke und Begleitsätze — trotz des Zwanges durch die strenge Rücksicht auf die Fortschritte des Schülers mit überraschender Wirkung aufgebaut — zeigt uns vor allem Heinrich Scherrers feines Formgefühl, das Abwiegen jedes Tones, jeder Klangverbindung, damit die Wirkung des Einzelnen wie des Ganzen aufs Beste gerät. — Der Stil Heinrich Scherrers ist schlicht — vielleicht dienten die altitalienischen Lautenmadrigale, die Scherrer für die Gitarre übertrug, als Vorbilder — doch heute, nachdem wir Kenntnis von den Werken der alten Meister genommen haben, können wir sagen, daß er sich in der Gediegenheit der Absicht mit dem Ferdinand Sors oder Simon Molitors vergleichen läßt. In vielen Solostücken, insbesondere in denen aus „Mein Lautenbuch“ wird trotz der Einfachheit der Harmonik klassische Höhe erreicht.

Macht uns schon das Schulwerk mit Liedern aus allen deutschen Gauen bekannt, so ist die Zahl von Heinrich Scherrers sonstigen Vertonungen und Begleitsätzen kaum mehr genau anzugeben. Welch eine Fülle von Schätzen enthält allein das „Studentenliederbuch" und der „Zupfgeigenhansl"! Überdies versuchte Scherrer auch musikalische Neuerungen. In „Worte ohne Weisen" ist es ihm gelungen, eine neue musikalische Form zu finden, die gewissermaßen ein Bindeglied zwischen Melodram und Lied darstellt. Eine Übersicht über die gedruckten Werke — nur ein Teil der tatsächlichen Arbeit — kann vielleicht eine gewisse Vorstellung von der reichen schöpferischen Tätigkeit geben:[1])

18. 4. 1911. Die Kunst des Gitarrspiels. Auf Grund der Spielweise der alten Lautenschläger. 10 Hefte.

8. 7. 1911. Kurzgefaßte volkstümliche Lauten- und Gitarrschule.

30. 10. 1911. Deutsche Studentenlieder zur Gitarre. 428 Seiten.

29. 12. 1911. Aus alter Zeit. Lauten- und Gitarrmusik aus dem 16. Jahrhundert (Heft I) und aus der Großvaterzeit (Heft II) für zwei Gitarren.

31. 1. 1912. Deutsche Volkslieder für Zweigesang zur Gitarre. 4. Hefte.

23. 5. 1912. (R. Kothe) Deutsche Volkslieder zur Laute. 107 Lieder in 7 Folgen.

23. 5. 1912. Volkstümliche Weihnachtslieder zur Gitarre für eine oder zwei Singstimmen.

24. 8. 1912. Alte und neue Lieder zur Laute. 3 Bände.

28. 7. 1913. Mein Lautenbuch. Lautenlieder und Lautenstücklein.

31. 3. 1914. Ausgewählte Volkslieder mit Gitarrbegleitung. 3 Bände zu 50 Liedern.

31. 3. 1914. H. Breuer. Der Zupfgeigenhansl. 240 Lieder. Mit vollständiger leichter Gitarrbegleitung versehen von H. Scherrer.

20. 2. 1915. Alte Kinderreime und Spiele. Fünf kleine Stimmungsbilder für Gesang zur Gitarre.

19. 2. 1916. Eine Sammlung von zwölf kurzen, leichten Musikstücken, auf der Gitarre zu spielen.

19. 1. 1917. 17 leichte Musikstücke für die Gitarre.

30. 3. 1917. Ein Hausball nach alter Art. 17 leichte Tänze für die Gitarre.

25. 3. 1918. Lieder zur Gitarre. 6 Hefte.

30. 11. 1918. Die meistgesungen deutschen Choräle aus fünf Jahrhunderten. 250 Choräle.
Deutsche Volkslieder zur Gitarre nach Stiel und Spielweise der alten Lautenschläger.

27. 3. 1922. Tierreime. 12 Lieder.
Vom Wetter. 3 Hefte.
Erzählchen. 11 Lieder.
Besemfelder. Deutsche Volkslieder. 14 Lieder.
Anna Zinkeisen. I. Folge.
Anna Zinkeisen. II. Folge.

Die lustigen Lieder aus A. De Nora's Soldatenbuch. Oole platt-düütsche Lëider.
Alte Armee-Märsche für vier Gitarren.
Karl Plenzat. Der Liederschrein. 110 Lieder. Gitarrsatz v. H. Scherrer.
Anton Günther. Volkstümliche Lieder aus dem Erzgebirge. Zur Gitarre von H. Scherrer. 6 Bände.
Worte ohne Weisen. (vergriffen.)
Ausgewählte Perlen aus dem Lautenbuch von Chilesotti. Gitarre allein.

Wir ersehen daraus, daß Heinrich Scherrer viele hundert Lieder zur Gitarre gesetzt hat. Es ist ganz ausgeschlossen, hier alle auch nur namentlich anzuführen. Lieder aller deutschen Gaue und aus mehreren Jahrhunderten sind in diesen Bänden enthalten und dadurch kostbares Gemeingut geworden. Bewundernd stehen wir vor der gewaltigen Arbeitsleistung. Und dabei Feinheiten und Eigenart der Begleitung in jedem Lied!

Herr Heinrich Scherrer, die deutsche Jugend dankt vom Herzen.

Dr. Karl Prusik.

---

[1]) Die nach den Druckdaten geordnete Übersicht wurde mir in liebenswürdiger Weise von Dr. Zuth zur Verfügung gestellt.

AUS DER AGUADOSCHULE.

VON HEINRICH BOHR.

Interessant für den Sologitarristen ist vor anderen das VII. Kapitel der Aguadoschule. Wir müssen uns vor Augen halten, daß hier ein Mann zu uns spricht, der die Blütezeit der Gitarre miterlebte, ein Freund F. Sors, einer, der die Gitarre meisterte und von Grund aus kannte. Viele Streitfragen könnten gelöst werden, wollte man in diesem Werke hie und da nachschlagen; zum mindesten ergäbe sich oft eine reele Basis zur gegenseitigen Verständigung. Ich will nur jene Stellen dieses Kapitels zitieren, deren Gegenwartswert nicht in Frage steht.

Abschnitt 31) Eine gute Gitarre erfordert aber auch richtigen Anschlag. Die Länge der Saiten, deren verhältnismäßig geringe Spannung und die besondere Weise des Anschlages stempeln die Gitarre zu einem zarten Instrument. Was in ihr an Ton steckt, muß die Kunst des Spielers hervorholen. Daher eignet sie sich keinesfalls für das Theater, wie groß auch das Können des Spielers sein mag.[1]) Ein Saal von mittlerer Größe, weder zu hoch noch zu niedrig, wird sich am besten zu Gitarrevorträgen eignen. [Der große Musikvereinssaal also nicht! d. Ü.]

Abschnitt 33) Haltung der Gitarre beim Studium. Es ist vorteilhaft, den Gitarrenhals möglichst der horizontalen Lage zu nähern (Winkel von 20 bis 25 Grad).

Dann gleitet die linke Hand leicht in die Lagen, die Finger nehmen die richtige Parallelstellung zu den Bünden ein, während der Unterarm sich in einer Weise bewegt, daß der Ellenbogen ständig dem Körper nahesteht. [Die beliebte kokette Haltung, Hals hoch! kommt hier schlecht weg; d. Ü.]

Abschnitt 35) Der Anschlag kann sowohl mit den Kuppen allein, als auch mit den Kuppen und im letzten Momente mit den Nägeln geschehen. Diese zwei Anschlagsarten bedingen natürlich eine verschiedene Fingerhaltung. Beim reinen Kuppenanschlag sind die Finger mehr, beim vermischten Kuppenanschlag weniger gekrümmt, damit die Saite sich rasch vom Nagel ablöst.

Ich habe stets für alle Finger die letztere Art des Anschlages gewählt, seit ich aber meinen Freund Sor spielen gehört, unterlasse ich den Nagelanschlag beim Daumen, da ich zugestehen muß, daß der Kuppenschlag mit dem Daumen (aber nicht parallel zur Saite) kräftige und wohllautende Töne auf den Baßsaiten hervorbringt. Im übrigen bleibe ich beim Nagelschlag. (Da dies ein Punkt von größtem Interesse ist, glaube ich, gestützt auf lange Praxis, meine Ansicht hierüber freimütig aussprechen zu müssen.)

[Dieser Stelle ist zu entnehmen, daß damals schon, 1825, der Streit zwischen Kuppe und Nagel tobte. Aguado lernte von seinem Gegner, wurde sein Freund und behielt das, was er für richtig hielt, bei. Eine nachahmenswerte Taktik! d. Ü.]

Abschnitt 36) Ich bevorzuge den Nagelanschlag, da durch ihn Töne hervorgebracht werden, die charakteristisch nur der Gitarre eigen sind. Meiner Meinung nach kennzeichnet sich der Ton der Gitarre mit den Worten: süß, obertonreich und melancholisch. Manchesmal erhebt er sich bis zum Majestätischen, wenn auch nicht in dem Maße, wie der Ton der Harfe oder des Klaviers.

Dafür verfügt die Gitarre über ganz delikate Effekte, und ihre Klänge sind einer solchen Kombination und Modifikation fähig, daß eine geradezu mystische Wirkung erzielt werden kann.

Solche Effekte lassen sich aber nur mittels des Nagelanschlages erzielen. Bei richtiger Ausführung resultiert ein klarer, metallischer, aber süßer Ton. Wohlgemerkt: Nicht mit den Nägeln allein ist anzuschlagen; ohne Zweifel wäre dann die Tonwirkung wenig angenehm. Man fasse die Saite mit der äußersten Fingerkuppe (Finger weniger gekrümmt wie beim Kuppenanschlage), und lasse die Saite vom Nagel abgleiten.

Die Nägel dürfen nicht zu hart sein. Man forme sie oval und lasse sie nicht viel über die Kuppe ragen, da sonst die Schnelligkeit und Sicherheit des Anschlages beeinträchtigt wird. Wer aber Finger von übermäßiger Länge besitzt, verzichte ganz auf den Nagelanschlag. Bei seinem Gebrauch verlängert sich natürlich der Anschlagshebel, damit verringert sich aber auch die Anschlagsstärke.

*

In wahrhaft vornehmer Art hat Aguado seinen Standpunkt in einer Streitfrage präzisiert, die heute (nach 100 Jahren!) die Gemüter der Gitarristen von neuem erregt.

Es wäre sehr zu wünschen, daß der wieder auflodernde Kampf in ähnlicher Art ausgetragen würde.

[1]) Das Auditorium muß auch die feinsten Nuancierungen deutlich hören können.

AUS UNSRER BÜCHERSTUBE.

ANKÜNDIGUNGEN.

J. Albéniz, Sevilla. — Staccato Capricho. — Zambra Granadina. F. Git. allein bearb. von S. G. Fortea. — Berlin, Schlesinger.

Luigi Boccherini, II. Quintett in C für Gitarre, 2 Violinen, Bratsche und Cello. Herausgeg. v. Heinrich Albert. Leipzig, Zimmermann. — Der Verlag Zimmermann schreitet in der Veröffentlichung guter Kammermusik für die Gitarre rüstig fort. Nunmehr ist op. 57 des als Vorläufer der Wiener Klassiker bedeutenden Italieners Luigi Boccherini erschienen. Kein fertiger Gitarrspieler, der Gelegenheit hat, mit einem guten Streichquartett zusammen zu spielen, sollte an diesen schönen Quintetten, die beträchtliche Anforderungen in allen Stimmen stellen, vorübergehen. Der Name Heinrich Albert bürgt für die Gediegenheit der Ausgabe.

Heinrich Bohr, 10 Solostücke. Wien, Goll. In einem mit prächtiger Umschlagzeichnung geschmückten Heft tritt uns ein neuer Gitarrtöner entgegen, der nach diesem Erstlingswerk sehr viel erwarten läßt. Bohr ist klanglich durchaus nicht altmodisch, wenngleich der Einfluß klassischer Vorbilder unverkennbar ist. Dieser muß im Hinblick auf die dadurch bedingte Formgebung geradezu erfreulich genannt werden. Es ist zu hoffen, daß bei weiterer harmonischer Bereicherung die Form nicht einer haltlosen Zerfaserung zum Opfer fällt, wie es bei manchen Modernen unter gründlichem Mißverstehen gewisser großer Vorbilder geschieht. Bohr bringt auch eine bemerkenswerte Neuerung in einer Verbindung von harfenartigen Brechungen und geklopften Tönen (Mückentanz). Hoffentlich findet Bohr viele Freunde, wie er es verdient.

Lotte Dockhorn, Schelmerei und Narretei zur Laute. Leipzig, Steingräber.

Daniel Fortea, Impromptu. — El Arbol de Guernica. F. Git. allein. — Berlin, Schlesinger.

Walther Hensel, Der singende Quell, Lieder für Fahrt und Herberge in einfachem Satz. Buchschmuck von P. Sinkwitz. — Augsburg, Bärenreiter-Verlag.

Ferd. Kollmaneck, Spielmusik für Gitarre. Eine Auslese von Tonstücken f. Git.-Solo, Duo od. Trio. Leipzig, Verlag Hella.

Josef Krägel, Herrgott san mir Leut! Gsangln von Schliersee. Git.-Begl. v. J. Schweiger. — Augsburg, Böhm & Sohn. — Recht gut gelungene urwüchsige Lieder in oberbayrischer Mundart mit einfachstem Begleitsatz.

J. Kubat, Schwyzerschlag. Schweizer Volkslieder mit einer volkstüml. Git.-Begl. — Leipzig, Hofmeister. — Eine reichhaltige Sammlung von Liedern, die in der Schweiz gesungen werden. Den größten Teil des Inhaltes bilden naturgemäß Lieder deutscher Mundart; daneben

finden sich auch französische und italienische. Auch ein französisches Alpenklublied fand Aufnahme. Das Schweizer Mundartlied ist wohl erst durch die Gitarrschule Heinrich Scherrers weiteren Kreisen bekannt geworden und hat auch mit Recht viele Freunde gefunden. Es kostet allerdings dem Nicht-Schweizer einige Mühe, zum Verstehen dieser Mundart vorzudringen. Indes, das ist nicht so schwer, wie es auf den ersten Blick aussieht, und die Anstrengung wird reichlich gelohnt. Schließlich ist es eigentlich auch unsere Schuldigkeit, uns ein wenig mit dem Volkstum dieses wackern deutschen Stammes zu befassen.

Josef Kurz, Neue, leicht verständliche Schule für die Gitarre zum Selbstunterricht. Wien, Musikpädagogische Edition.

A. H. Loreti, Segoviana. Suite per git. conc. — Leipzig, Hug & Co. — Diese Suite stellt ebenso wie die unlängst besprochenen Stücke ganz bedeutende Anforderungen an die Spielfertigkeit, lohnt aber durch reiche, kühne Harmonien, die jedoch immer gut verständlich sind. In Verbindung mit der Bewegung der Stücke, in der südlicher Pulsschlag pocht, bedingen sie die Eigenart des Komponisten, der sicher den besten von heute beizuzählen ist. Wir wollen hoffen, daß auch seinem Ringen nach formeller Vollendung noch der verdiente Erfolg beschieden sein wird.

Toni Meindl, Der Vagant. Lieder für Fahrt und Rast von H. Löns, A. Öhlers u. a. Singweisen u. Git.-Begl. — München, Die junge Schar.

Reinhold Naumann, Lieder zur Laute. Heft 1—3. Leipzig, Robolsky.

Nicolo Paganini, 26 Originalkompositionen für Gitarre allein. Erstmalig aus dem Nachlaß herausgegeben von Dr. Max Schulz. Leipzig, Zimmermann.

Gerhard Klaus von Reden, Volkslieder zur Gitarre. Leipzig, Hofmeister. — In letzter Zeit sind Volksliedersammlungen in beängstigend großer Zahl erschienen. Vieles davon ist höchst überflüssig. Dazu gehören jene Ausgaben, die nichts Neues bringen, sondern nur aus geschäftlichen Gründen entstehen und oft nicht einmal an ihre Vorbilder heranreichen. Nicht nur überflüssig, sondern auch höchst unzweckmäßig ist es auch, in Sammlungen, die für die breite Öffentlichkeit bestimmt sind, mit größter Gewissenhaftigkeit die Geistesblitze jedes Dorfmusikanten aufzunehmen. Für den Forscher freilich ist jede Kleinigkeit von Bedeutung, die Allgemeinheit aber wird durch Alltägliches leicht ermüdet, und schließlich wird gerade das Gegenteil von dem erreicht, was beabsichtigt war. Höchst erfreulich dagegen ist die vorliegende Zusammenstellung, die zum größten Teil ganz unbekannte Lieder bringt, von denen manche wieder wahre Perlen der Volkskunst darstellen. — Besonders sei auf den „Stierhandel", die „Innsbrucker Mette" und auf das Weihnachtslied „Es hat sich eröffnet das himmlische Tor" . . . aufmerksam gemacht.

Dr. Max Schulz, Niccolo Paganini. — 26 Originalkompositionen. — Leipzig, Zimmermann. — Über den Wert der Gitarrmusik des großen Geigers habe ich unlängst in dieser Zeitschrift geschrieben. Die mir bisher unbekannten Stücke bestätigen meine Vermutungen in dieser Richtung. Unter den Gitarrmeistern darf Paganini wohl nur Anspruch auf einen Platz in zweiter oder dritter Reihe erheben. Doch bieten seine Werke, die dem geübten Ohr manche Eigenart bringen, immerhin Anregung genug und lassen sie so schätzenswert erscheinen, wie etwa die Gitarrsätze von Diabelli.

Schmid-Kayser, Kunstlied, J. A. P. Schulz. Leipzig, Hofmeister. — Schmid-Kayser hat in seiner hocherfreulichen Sammlung von Liedern verschiedener Meister bereits das 13. und 14. Heft erreicht. J. A. P. Schulz, 1747—1800, einem seinerzeit bedeutenden Liederkomponisten, sind die beiden Hefte gewidmet.

Es erübrigt sich eigentlich zu sagen, daß diese Ausgaben ebenso tadellos sind wie ihre Vorgänger.

Fritz Trauner, Unter blühenden Linden. 15 Lieder mit Gitarre- oder Lautenbegleitung. Wien, Goll. — Mit Erwartung — das erste Heft Trauners ist uns noch in guter Erinnerung — öffnen wir das Heft. Wir werden nicht enttäuscht. Wieder weiß uns Trauner durch den ungezwungenen Fluß seiner Weisen, durch sein feines Formempfinden gefangenzunehmen. Doch konnte ich mich des Gefühles nicht erwehren, als hätte Trauner den Dichter, den er eigentlich braucht — alle gebührende Achtung indes vor den gewählten Gedichten — noch nicht gefunden. Seiner Einheitlichkeit des Gestaltens tut mancher Wortlaut mit seiner um der Urtümlichkeit gesuchten Sprache oft geradezu Abbruch. Trauner braucht zweifellos einen Dichter, der nicht sprachliche Feinheiten schreiben will, sondern unter dem übermächtigen Einfluß eines starken Gefühles gestaltet.

Karl Wilhelm, Lied der deutschen Republikaner. Ges. mit Lautenbez. — Berlin, Gottheiner.

Friedrich Ziegler, Wach auf, du neuer deutscher Geist. Ges. mit Laute. — Striegau, Mitschke.

Zoder-Preiß, Bauernmusi. — Hofmeister, Leipzig. — Eine ganz ausgezeichnete Sammlung von volkstümlicher Tanzmusik. Dadurch, daß die Stücke, die aus verschiedenen Zeiten und Gegenden stammen, mit genauen Quellenangaben und sonstigen Hinweisen versehen sind, wird dieses Werk nicht nur für Freunde frohen Musizierens, sondern auch für den Forscher belangreich, einen wertvollen Beitrag zur Geschichte des Tanzes liefern. Die schlichten Stücke, von denen jedoch manche schon an der Grenze der Volkstümlichkeit stehen, werden auch für unentwegte Liebhaber der hohen Musik nicht ohne Reiz sein. Wer würde neben der Pracht von Rosen und Tulpen das Heidenröslein verachten? Dr Prusik.

Berichtigung. Im „Einlauf" des letzten Heftes, Seite 19, gehört unter die Besprechungen der „Spielstücke" von Moißl und unter „Schlesische Volkslieder" die Chiffre: Z.

Alfred Rondorf, das Studium der Gitarre. Zwei Teile. Leipzig, Benjamin. — Das Werk stellt sich, abgesehen von einigen Beiträgen Rondorfs, die sich im ersten Teile übrigens nur auf einige Intervallübungen und eine Arpeggiostudie von Heinrich Bohr beschränken, als eine Anthologie aus den Unterrichtswerken der Klassiker in der Gitarrenmusik dar. Wir finden eine glückliche Auswahl der besten und für den Unterricht zweckmäßigsten Übungsstücke von Sor, Giuliani, Carulli, Legnani, Carcassi u. a. nach dem Grad der Schwierigkeit geordnet. Der zweite Teil der Sammlung beginnt mit einer Akkordwanderung durch verschiedene Lagen und setzt mit Skalenübungen fort. Neben bekanntem Übungsmaterial bewährter, schon genannter Namen, lösen Etuden und Vortragsstücke von Rondorf und Bohr — ein Menuett nennt sogar beide als Schöpfer — einander in zwangloser Folge ab. — Was von Rondorf und Bohr aus eigenem beigesteuert wird, ist echte Gitarrenmusik, ansprechend, von frischer Harmonik, ohne dabei die traditionellen Grenzen zu überschreiten. Das Ganze ist als eine pädagogisch verdienstliche Leistung zu werten; sie hilft dem Lehrer und fördert den Schüler. Koletschka.

SCHRIFTTUM.

Fritz Buek, Bemerkungen zur Gitarristik. Gf. XXVI./9—10.

Max Borsike-Schorn, Die IV. Schulmusikwoche in Hamburg. Mp. XV./11.

Max Danek, Die Gitarre und ihre Besaitung. Mhm. I./11.

Josef Enzenhofer, Die kammermusikalische Verwendung von Zither und Gitarre. Gf. XXVI./9—10.

Dr. Otto von Greyerz, Vom echten Volksliedersingen. Mvm. Sept./Okt. 1925.

Erwin Schwarz-Reiflingen, Kuppen- oder Nagelanschlag? G. VI/11—12. — Zur Veröffentlichung der gitarristischen Kompositionen Nicolo Paganinis. — G. VI/11—12

Wolfgang Rabenöder, Musikalische Volksbildung. Ms. VII./10.

Dr. Matthias Römer, Allzu Gitarristisches. Gf. XXVI./9—10.

Hans Neemann, Alte Lautenschulen. — (II.) G. VI/11—12.

Otto Siegl, Die Hausmusiksammlungen des Volksvereinsverlages M.-Gladbach und des Fritz Jöde in Julius Zwißlers Verlag, Wolfenbüttel. Mb. I./9.

Abkürzungen: Bm. = Bundesmitteilungen des Bundes deutscher Gitarren- und Lautenspieler in der Tschechoslowakei, Warnsdorf. — G. = „Die Gitarre", Monatsschrift zur Pflege des Gitarre- und Lautenspiels und der Hausmusik, Berlin. — Gf. = „Der Gitarrefreund", Monatsschrift zur Pflege des Gitarren- u. Lautenspiels, München. — Ls. = „Der Lautenspieler", Zeitschrift für stilgerechtes Lautenspiel, Hamburg. — Mb. = Musikbote, geleitet von Othmar Wetchy, Wien, Verlag Doblinger. — Mg. = „Die Musikantengilde", Blätter der Erneuerung aus dem Geiste der deutschen Jugend, Wolfenbüttel. — Mhm. = „Moderne Hausmusik", Volkstümliche Zeitschrift für Freunde des Mandolin-, Gitarr- und Lautenspiels, Wien. — Ms. = „Muse des Saitenspiels", Fach- und Werbemonatsschrift für Zither-, Streichmelodion- und Lautenspiel, Bad Rhöndorf a. Rh. — Mvm. = „Moderne Volksmusik", Fachzeitschrift zur Pflege und Förderung des Mandolin-, Gitarren- und Lautenspiels, Zürich. — Qu. = Monatsschrift „Die Quelle", Wien.

Für den Druck des „Handbuches" übermittelte Viktor Kolon aus Saarbrücken 30 Goldmark als Ehrenspende. Z.

VOM BÜCHERTISCH.

Anton Bruckner (Das Werk — Der Künstler — Die Zeit) von Dr. Alfred Orel, Privatdozent der Musikgeschichte an der Universität Wien. A. Hartlebens Verlag, Wien und Leipzig.

Das „Brucknerjahr 1925" hat eine bedeutsame Bereicherung der Brucknerliteratur gebracht, die Vertiefung und Vollendung in Dr. Orels Werk findet: Eine umfassende Darstellung der Persönlichkeit und des Tonschöpfers, das alle Probleme, die der oberösterreichische Künstler der Forschung und Musikwissenschaft stellt, im Wesen erfaßt, klärt und löst. Trotzdem qualifiziert sich das vom Verlag verschwenderisch ausgestattete Werk nicht als gelehrtes, trockenes Kompendium, es fesselt auch den gebildeten Musikfreund durch seine lebendige Darstellungsweise, die überhaupt den Stil Dr. Orels in seinen zahlreichen, tiefgründigen Werken ziert. In drei großen Abschnitten, die mit den prägnanten Überschriften „Das Werk — Der Künstler — Die Zeit" klar und scharf umrissen sind, gruppiert sich der meisterhaft behandelte Stoff: Die Kompositionstechnik Bruckners wird im Wesen und Zusammenhang mit Zeit und Umwelt erläutert, das Schaffen mit seinem inneren Wesen und seinen äußeren Lebensverhältnissen in Verbindung gebracht und die künstlerische Erscheinung Bruckners inmitten der geistigen Betriebsamkeit des 19. Jahrhunderts und der großen Zeitgenossen betrachtet. Der Anhang des Werkes offenbart in seinem systematisch-chronologischen Verzeichnis des Brucknerschaffens mit übersichtlicher Angabe der Entstehungszeiten, der Uraufführungen, der Erstdrucke oder Fundorte so recht den fruchtbaren Gelehrtenfleiß des Verfassers. —

Ich kann das prächtig illustrierte, reich mit Notendrucken bedachte Buch nicht aus der Hand legen, ohne in Verehrung des Verfassers zu gedenken, dem seine Zeit so manches Schöne und Große verdankt, dessen Arbeits- und Forschungseifer auch unser Kunstfach, die Gitarrenmusik, des öfteren bereits in sein Schrifttum eingeschlossen haben. Ich erinnere an die wertvollen, unsrer Zeitschrift gewidmeten Aufsätze:

Gitarrenmusik in der Wiener Stadtbibliothek. I./4.

Über einige Kompositionen Nicolo Paganinis. II./4.

Über einige Kompositionen aus dem Nachlaß Paganinis. IV./8.

Über einige Kompositionen Beethovens für Mandoline. V./10.

Und so berichtige ich gerne eine längst fällige Ehrenschuld, wenn ich an dieser Stelle dem emsigen und liebenswürdigen Gelehrten den Dank für seine Anteilnahme an unsren Bestrebungen bezeige. Zuth.

+

Die zehnte Lieferung des Kleinen Brockhaus ist nunmehr erschienen. Damit ist das Werk abgeschlossen.

+

Unsrer diesmaligen Zeitschriftfolge liegt ein Prospekt der prächtigen deutschen Familienzeitschrift „Der getreue Eckart" bei, die wir unserm Leserkreis aufs beste empfehlen.

KONZERTBERICHT.

AUGSBURG. Auf Anregung des Musiklehrers J. L. Schricker hat sich hier eine Kammermusik-Vereinigung für das Saitenspiel gegründet. Die neue Vereinigung setzt sich zum Ziele, durch einwandfreie Aufführungen von gediegenen Kammermusikwerken das Interesse des musikliebenden Publikums, sowie der Fachkreise auf dieses Kunstfach zu lenken. Die Besetzung ist folgende: Musiklehrerin Frau Biener-Schöffel (Schoßgeige), Musiklehrer J. L. Schricker (Zither) und Herr Gg. Maier, 1. Vorstand der gitarristischen Vereinigung Augsburg (Gitarre). Im Bedarfsfalle übernimmt Frau Biener-Schöffel auch den Zither- und Herr Schricker den Altzitherpart. Das Trio trat am 22. November d. J. im Konzert des Zithervereines Augsburg, gegründet 1874, zum erstenmal an die Öffentlichkeit. S.

(Schriftltg.: Herr Maier ist in der Leitung der Augsburger gitarristischen Vereinigung der Nachfolger des Herrn Sprenzinger, des Begründers und Förderers der dortigen gitarristischen Bewegung.)

BOLOGNA. Über Einladung der Società chitarristica „Mauro Giuliani" konzertierte am 10. November in Bologna der Gitarrkünstler Benvenuto Terzi mit glänzendem Erfolg. Die Vortragsordnung umfaßte: Nr. 1 a) Mozzani, Serenata Sentimentale; b) Giuliani, Polonese; c) Sor, Minuetti op. 11, Nr. 3 e 5; d) Tarrega, Serenata Araba. Nr. 2 a) Chopin-Tarrega, Notturno, op. 9. Nr. 2 b) Thomè Garcia, Mandolinata; c) Legnani, Gran capriccio op. 34. IIª Parte: Nr. 3: B. Terzi, Carillon; b) Pastorale; c) Fantasia appassionata; d) Tempesta. Nr. 4: B. Terzi, Melanconie autunnali; b) Schubert-Terzi, Serenata; c) Paganini-Terzi, Campanella.

BUDAPEST. Hans Babrik jun. spielt seit 24. Oktober mit seinem Vater in einem Duett im hiesigen „Uhu"-Varieté. Mittwoch, den 28. Oktober wirkten die beiden am Budapester Radio-Konzertabend mit. Hans Babrik sen. sang zwei ungarische Lieder zur Gitarre. 1. Süvit a szél von Erdélyi-Patat-Leo; 2. Az Ibolya von Dr. Sándorz. Babrik jun. spielte zwei Gitarre-Soli u. zw. 1. Capriccio von Matteo Carcassi und Russischer Tanz, eigene Komposition. B.

GRAZ. Münchener Gitarrenquartett. Der Konzertbesucher ist zwar gewöhnt, Auszügen aus Kritiken mit einer gewissen Reserve gegenüberzutreten; denn jedermann weiß, daß es leicht ist, beim Exzerpieren von Besprechungen durch Hinweglassung einzelner Stellen Dinge auszudrücken, welche der betreffende Schreiber gar nicht sagen wollte. Beim Münchener Gitarrenquartett aber las man immerhin Worte, die auf etwas ganz Außerordentliches schließen ließen. Dazu kam noch der Einleitungsvortrag des Quartettmitgliedes Fritz Buek, der ganz große Töne sprach. Allerdings machten da schon mehrere mit fast berlinerisch zu nennender Apodiktik vorgebrachte Bemerkungen aufhorchen; der Redner bemerkte unter anderem, die Komponisten der Jetztzeit sollten wieder zu Kunstgattungen zurückkehren, welche den großen Apparat des Sinfonieorchesters nicht erfordern und auf diese Art eher der Mehrheit der Konzertlustigen zugänglich seien. Dieser Ausspruch zeigt wohl eine ganz gewaltige Menge von Naivität; Herr Buek hätte sich bei irgendeinem auch nur halbwegs größerem Musikverleger informieren und erfahren können, mit welcher Unmasse von Werken gerade auf dem Gebiete der Kammermusik der wenig aufnahmsfähige Markt überschwemmt wird. Auch seine übrigen Ausführungen waren auf den Verständniskreis eines Publikums abgestimmt, das noch nie mit den Größen auf dem Gebiete der reinen Gitarrenkomposition, der Gitarrenliederkomposition und den Virtuosen auf den beiden Gebieten in Berührung gekommen ist. Wir haben hier aber noch vor kurzem einen Llobet, einen Segovia, eine Walker gehört, deren technisches Können das der vier Münchener Gitarristen bei weitem überragt. Und gerade der vorhergehenden, allzulauten Reklame ist es zu danken, daß der Eindruck des Abends

hinter dem Erwarten bedeutend zurückblieb und das sich bei gitarristischen Abenden gewiß nicht sehr wählerische Publikum nicht sonderlich erwärmte. Gerade in den letzten Jahren ist auf dem Gebiete der Wiedererweckung alter Originalkompositionen und der Schaffung von ausschließlich für die Gitarre bestimmten Liedern so viel geleistet worden, daß es außerordentlicher Dinge bedurft hätte, um die Ankündigung zu rechtfertigen.

Außerordentliches aber gab es nicht. Von dem ganzen Programme hinterließ einzig und allein ein Präludium mit Fuge von J. S. Bach (aus der in der Leipziger Staatsbibliothek erliegenden Originaltabulatur übertragen von M. Roemer) nachhaltigen Eindruck. Musterhaftes Zusammenspiel, Klarheit in der Harmonik, Sauberkeit der Ausführung. Aber, wie auch bei den anderen Quartettdarbietungen, Fehlen von Dynamik und Agogik. Von einer modernen Originalkomposition (Quartett in G-dur von M. Roemer) vermochte nur der zweite Satz musikalisch wesentliches zu bieten. Das letzte Quartett (F-dur von Ph. Gragniani), eine Komposition in galantem Stile, wäre wohl ohne die früher angeführten Mängel sehr hörenswert gewesen.

Von den Mitwirkenden sind die technisch Fortgeschrittensten Hermann Hauser (Terzgitarre, der ersten Violine des Streichquartettes entsprechend) und Hans Tempel (Quintgitarre, das Cello vertretend). Das Instrument des am zweiten Pulte sitzenden Fritz Buek interessierte durch seine eigenartige Bauart; der Resonanzkasten ist in Wappenform um den Hals bis zu den Wirbeln verlängert. Über diese Sache wären einige erklärende Worte sicherlich am Platze gewesen. Die die Viola vertretende Gitarristin Mela Feuerlein sang solistisch eine Reihe von Gitarrenliedern; ein kräftiger Mezzo mit guter Schulung, der aber keine Höhe hat. Die Gitarrebegleitung der Lieder bot ebensowenig Überragendes, wie die meisten Lieder selbst. Wir sind hier eben auch auf dem Gebiete sehr verwöhnt. Immerhin war der Abend ganz interessant; aber er bewies keineswegs auch nur annähernd die Behauptung, daß ein Gitarrenquartett mit einem Streichquartett in Konkurrenz treten könne, oder daß durch die Gitarre eine „Verinnerlichung" der Kunst einträte. h. sch.

(„Grazer Volksblatt", 19. Nov.)

KARLSBAD. Nach längeren Bemühungen und letzten Endes durch persönliche Fürsprache Dr. Zuths ist es gelungen, die maßgebenden Faktoren des „Karlsbader Volksbildungsvereines" für die Gitarrenkultur zu gewinnen. Ab heuer finden alljährlich während des Wintersemesters Kurse statt, die von Frau Albertine Hohler geführt werden. Nicht ohne Bedeutung für die Förderung der Gitarristik dürfte sein, daß im nächsten Schülerkonzert der hiesigen Ortsgruppe des „Musikpädagogischen Verbandes in Prag" zum erstenmale die Gitarre im Alleinspiel und im Duett durch zwei Schülerinnen von Frau Hohler einem weiteren Kreise vorgestellt wird. H.

KREMS. Luise Walker spielte am 3. Oktober im „Hirschensaal". Darüber schreibt u. a. die „Kremser Zeitung" vom 8. Oktober: „. . . Ein zartes Mädchen mit kindlich reinen Zügen betritt das Podium. Die Beleuchtung im Saal wird abgedämpft, nur eine große Stehlampe zieht einen intimen Lichtkreis um die junge Künstlerin, die leise die Stimmung ihres Instrumentes prüft und dann beginnt. — Bach. — Wir hören die Sarabande und Bourée. Dann ein Menuett von Sor. Dann eine brillante Etude von Aguado. Die Spanier herrschen vor, aber auch Giuliani, Chopin und Schubert hören wir. Schon nach den ersten Takten merken wir: eine wahrhafte Virtuosin spielt, für die es auf dem Instrument keine Schwierigkeiten gibt. Kein Ton versagt, in absoluter Reinheit hören wir die schwierigsten Passagen und Figurationen. In zauberhafter Zartheit huschen die mit einer Hand ausgeführten Pizzikati vorüber, alle Triller, Glissandi, Vorschläge und Doppelgriffe, das Tremolospiel, die Wechselschläge auch über drei Saiten hin, einfache und künstliche Flageolett sprechen mit vollständiger Reinheit an. Aber über der blendenden Technik steht noch das Bessere: die musikalische Reife, das vollste geistige Beherrschen des Instrumentes und der darauf gespielten Werke . . . "

KREMS. Gedeon Rosanelli und Else Heß-Henninger konzertieren am 1. Dezember

in Krems, am 3. Dezember in Landeck, weiterhin in Klagenfurt, Villach, Leoben und Bruck a. d. Mur.

LINZ. Lautenabend Treml. Der jüngste musikalische Abend stand im Zeichen anheimelnder Haus- und Kammermusik. Herr Robert Treml begann mit einem sachlichen Vortrag über die „Geschichte der Laute und der Gitarre", in welchem er die bedeutenden Unterschiede der beiden Instrumente festlegte und auch den Stil in der Tonkunst besprach. Ferner erklärte der Veranstalter des Abends auch die zur Wiedergabe bestimmten Musikstücke und Gesänge, bemerkte alsdann, daß viele Lieder Fr. Schuberts ursprünglich für Begleitung mit der Gitarre bestimmt waren. Nun setzten die musikalischen Darbietungen ein! Herr Treml bewies in der Auswahl Geschmack: man denke etwa an die Solonummern für Gitarre nach Mozart in der Bearbeitung von Sor. Auch die herrliche Baßlaute kam zu ihrem Rechte in Worten von R. de Visée und R. Reusner dem Jüngeren. Bessere Zeiten stiegen vor dem geistigen Auge der Zuhörer auf! Es folgten zwei deutsche Tänze des Salzburger Großmeisters, einige Kleinigkeiten aus den Inventionen von J. S. Bach für Flöte mit Baßlaute. In Herrn H. Zerrmayr lernte man einen gut eingespielten Flötisten kennen. Nicht minder schön klangen Cello und Baßlaute — wer kennt heute diese Kombinationen! — in einem zierlichen Andante mit Veränderungen von Reichenbach. Herr Eberstaller erwies sich hiebei als ganz famoser Interpret seines Instrumentes. Stete Abwechslung belebte die geschickt zusammengestellte Vortragsordnung. Entzückend klangen die Lieder eines aus sechzehn Mitgliedern bestehenden kleinen Chores, der schönes Stimmenmaterial und gute Übung verriet. Viele Gesänge ertönten zur Laute, aber auch mit den Stimmen von geschulten Vorsängern und im Vereine mit der Flöte. Volkslieder aus Schlesien, Schwaben, auch lateinische Weisen, Perlen aus des Knaben Wunderhorn und ein Nachtwächterruf aus dem 17. Jahrhundert erklangen im Raum. Frl. Kl. Ludwig verdient als unerschrockene Vorsängerin noch ein ganz besonderes Lob; ihr Sopran wirkt weich, angenehm und füllt den Saal. Rauschender Beifall folgte allen Darbietungen, der natürlich sämtliche Mitwirkenden, ganz besonders aber dem vorbildlich in Stadt und Land tätigen Lautenmeister Robert Treml, der wie immer, so auch an diesem Abend sein Bestes bot. Vielleicht ließe sich die Veranstaltung zu einem eigenen „Kammermusikabend" im Rahmen des Vereines für christliche Volksbildung ausweiten? Volksblatt, Linz, 21 Nov.

LINZ. Linzer Urania, Bundesrealschule, Fadingerstraße 4. — Donnerstag, den 3. Dezember 1925, 8 Uhr abends, Konzert der Gitarrevirtuosin Luise Walker, Wien. — Vortragsfolge: J. S. Bach (1685 - 1750), Sarabande. — F. Sor (1780—1839), Andantino. — F. Sor (1780—1839), Menuett op. 11, Nr. 11. — M. Torroba, Sonatine, Allegretto-Andante-Allegro. — D. Aguado (1784—1849), Etude. — M. Giuliani (1788—1842), Rondoletto op. 4. — K. Friessnegg, Variationen über ein Thema von Schubert (Erstaufführung) — F. Chopin, Nocturne op. 9, Nr. 2. — M. Llobet, Nr. 2 aus den „Katalonischen Volksweisen". — F. Tarrega, Alborada (Morgenständchen). — J. Viñas, Recuerdos de Palma.

WIEN. Kompositionsabend Fritz Egon Pamer. Der Chronist, der seine Umschau nicht ängstlich auf das gitarristische Spezialgebiet abgrenzt, genügt einer Ehrenpflicht, wenn er des Genius gedenkt, der am 15. Oktober im mittleren Konzerthaussaal Bilder seines lyrischen Tonschaffens zeigte, Denkmäler einer feinen, liebenswürdigen Kunst, die ein armseliges Menschenleben überdauern, mag es die Vorsehung wie immer zumessen. Dr. Fritz Egon Pamer sprach an diesem Abend in Wort und Klang zu seiner zahlreichen und begeisterten Hörerschar: In Liedern, die Frohsinn sangen und wieder Verträumtheit atmeten, die Lebensbejahung jauchzten und wieder im Weltschmerz erbebten; in Instrumentalwerken, die in Aufbau und Struktur die Größe ihres Schöpfers ahnen lassen. Was Pamer als Komponist und Poet seiner Umwelt war und bleibt, hat die Tagespresse des often rühmend festgelegt. Wir Gitarrspieler aber, die wir unser musikalisches Empfinden und Erleben einem schlichten Instrument anvertrauen, die wir im Kleinen das Schöne, im Einfachen das Erhabene

suchen, bekennen uns freudig und in Verehrung zu einem Künstler, dem unsre Gitarre nicht zu gering war, sie in seinem Schaffen zu bedenken. Zuth.

WIEN. 4. November. Kleiner Konzerthaussaal. Das Konzert Luise Walker bedeutete einen Festtag der Gitarrmusik. Alle die reichen Gaben, die das Instrument bieten kann, wurden in vollem Ausmaße gespendet. Für die hohe Kunst der Konzertantin im besonderen, sowie für die Konzertfähigkeit des Instrumentes im allgemeinen wurde ein weiterer Beweis erbracht. Der Zauber ihres Spieles machte alle übrige Musik vergessen und rief den Eindruck hervor, es sei dies die Musik überhaupt. Dies ist ein untrüglicher Prüfstein für jede Art wirklicher und echter Musik, gleichviel, ob sie durch dieses oder jenes Mittel zu Gehör gebracht wird. Es würde schwer fallen zu beurteilen, welchem Werke aus reichem und erlesenem Programm die jugendliche Künstlerin am meisten gerecht wurde. Sie spielte den nordischen Meister J. S. Bach ebenso mit dem ihm gemäßen Spiel, wie sie das südliche Kolorit der großen Spanier der Vergangenheit und der Gegenwart zu betonen wußte; es ist ein hübscher Schritt von Bachs Sarabande bis zu der eigenartigen, ganz maurisch anmutenden Sonatine Torroba's. Mit einer geradezu selbstverständlichen, mühelosen, absoluten Sicherheit bewältigt sie die z. B. in den Werken Tarregas und Llobets sich türmenden technischen Schwierigkeiten. Ihr sonores und vollklingendes Spiel, ihre glockenhellen, natürlichen und künstlichen Flageolettöne, ihr volltöniger Wechselschlag verdienen uneingeschränktes Lob, noch mehr aber ihr besonders seelenvoller Vortrag, wie er in Sors Menuett voll himmlischer Anmut, in Mauro Giulianis Rondello voll heiterer und kapriziöser Köstlichkeiten, in Aguados empfindungsvoller Etude, sowie in Viñas feinharmonischen Recuerdos de Palma zu hören war. Ich bin überzeugt, daß die Mehrzahl der für den auserlesenen Kunstgenuß dankbaren Zuhörerschaft das Konzert mit der Gedankenfrage verlassen hat, warum man denn so selten die Gitarre in unseren Konzertsälen höre. Die Antwort müßte lauten, weil das konzertbesuchende Publikum noch immer nicht für edle Feinkunst erzogen ist, und weil die große Tagespresse, vollauf beschäftigt mit allen möglichen, mehr oder minder dringenden Kulturfragen, es noch vielfach unterläßt, der Gitarrmusik genügende Aufmerksamkeit zu schenken. Beran.

WIEN. Münchener Gitarrquartett. Ein seltener Genuß wurde uns durch das Konzert des Münchener Gitarrenquartettes am 14. November geboten. Seine Leistungen bekräftigten das, was Herr Buek in sehr instruktiven, einleitenden Worten über die Gitarrmusik und über das Gitarrenquartett als vollwertige Gattung der Kammermusik gesprochen hatte. Es konnte auch derjenige, welcher das Zusammenspiel von vier verschiedenen Gitarren zum ersten Male zu hören bekam, zu der Überzeugung gelangen, daß der erzielte künstlerische Eindruck den Instrumentalquartetten anderer Gattung an die Seite gestellt werden darf, besonders, wenn die Ausführenden über so reiche Mittel verfügen wie die Münchener. Das gewählte Programm läßt ein gutes Stück Arbeit und Studium voraussetzen, wie es in dem durchaus exakten Zusammenspiel in J. S. Bachs Präludium und Fuge, in Philippo Gragnanis Quartett in F-Dur, namentlich aber in dem trefflichen Vortrage von Matthias Römers 2. Quartett in G-Dur (Uraufführung) zu bemerken war. Diese von reicher und komplizierter Harmonik erfüllte Komposition wurde in bester Weise eingeführt. Was die Einzelleistungen betrifft, sei hervorgehoben, daß die führende Gitarre des Herrn Hauser über eine volltönende Kantilene verfügt, die Mittelstimmen, vertreten durch Herrn Buek und Frl. Mela Feuerlein, gaben in wohlabgestimmtem Maße den musikalischen Gebilden harmonische Plastik, und die Quintgitarre verlieh ihnen durch die markigen Konturen der sonoren Baßstimme Tiefe. Als angenehme Abwechslung zwischen den einzelnen Punkten des Programmes wurden die Liedervorträge von Frl. Mela Feuerein empfunden und gewürdigt. Die mit einer sympathischen, wohlklingenden und geschulten Stimme gesungenen und mit kundiger Hand selbstbegleiteten Lieder von C. M. von Weber und Matthias Römer erwiesen sich als dankbare Vortragsstücke, sowohl was ihren musikalischen, als auch den poetischen Teil betrifft. Der hervorragend gute Eindruck,

den dieser Gitarrabend auf die gesamte Zuhörerschaft gemacht hat, und der ihr ein vollständiges Bild der Gitarrmusik gab, sei es in Form des Quartettes, als Begleitung zum Gesange und als Soloinstrument, wurde in reizender Weise durch die musikalischen Einlagen unserer wohlbekannten Luise Walker ergänzt. Sie zeigte in diskreter Weise, daß sich auch eine einzige Gitarre, trotz vorhergegangener kombinierter Darbietungen, gut behauptet, wenn sie von einer so meisterhaften Hand beherrscht wird. Zusammenfassend sei gesagt, daß die Gesamtleistung uns viel Schönes und Anregendes geboten hat. Diese hohe Befriedigung wurde von der Zuhörerschaft durch rauschenden Beifall zum Ausdruck gebracht. Die Münchener Gitarristik, welche sich allein schon durch die Wiederbelebung und Ausgestaltung des Gitarrspieles schätzbare Verdienste erworben hat, findet hier gebührendes Verständnis und uneingeschränkte Sympathien. Mögen die gerngesehenen Gäste sich durch den ausgezeichneten Erfolg ihres Konzertes bewogen fühlen, in nicht zu langem Abstande wiederzukehren. Beran.

WIEN. Konzert der Vereinigung für klassische Gitarre-Kammermusik. Veranstaltet am 10. November 1925 im kleinen Konzerthaussaal. Die Rondorf-Konzerte sind immer gut besucht, was in der heutigen Zeit doppelt wiegt. Man hört wirkliche Musik, wobei die Gitarre resolut mittut. Ausgenommen bei dem Quintett für Gitarre, zwei Violinen, Viola und Violoncello des schlesischen Kirchenkomponisten Jos. Ign. Schnabel. Da musizieren die Streicher darauf los uud lassen die Gitarre einfach sitzen. In dem robusten Menuett beispielsweise besorgte das Cello mit satanischem Behagen die Begleitung in eigener Regie, die Gitarre ihrem Schicksale überlassend. Es ist eben ein Streichquartett mit überflüssiger Gitarre und wäre daher besser unterblieben. Im Gegensatz dazu das wunderschöne Trio op. 39 für Klarinette, Viola und Gitarre von Jos. Küffner. Dem klagenden Liede der Introduktion, von der Klarinette Leopold Wlachs vollendet gesungen, folgten die Variationen über das altitalienische Volkslied „Pria ch'io l'impegno", von Beethoven im letzten Satze seines Klaviertrios op. 11 als Variationsthema benützt; mit guter Wirkung spielte Rondorf den Variationssatz für Solo-Gitarre. In den Konzertvariationen und Polonaise für Gitarre-Solo und Streichquartett von M. Giuliani (Uraufführung) zeigte sich Rondorf als brillanter Techniker, der alle Finessen Giulianischer Virtuosität aus dem Handgelenk behandelte. Das Streichquartett hielt sich diskretest im Hintergrunde. Stürmischer Beifall lohnte die Leistung. Eine Duo-Serenade für Flöte und Gitarre von Gänsbacher und Nicolo Paganinis Quartett für Gitarre, Viola und Cello beschlossen den Abend. Koletschka.

WIEN. Konzert des Ersten Wiener Mandolinen-Orchestervereines. Wenn einmal von ernst zu nehmender Seite eine Geschichte der kleinsten und zierlichsten Form der Lauteninstrumente — der Mandoline — geschrieben werden wird, so wird sie an Wien und an dem Namen Rudolf Schmidhuber nicht vorbeigehen können, ohne der überaus zähen und erfolgreichen Lebensarbeit zu gedenken, in der Schmidhuber aus einem Häuflein von Liebhabern der Mandolinenkunst eine Orchesterhundertschaft von achtunggebietendem Können herangezogen hat. Wer noch vor drei Jahrzehnten die Absicht geäußert hätte, den Großen Musikvereinssaal durch ein Mandolinenkonzert zu füllen, wäre als Tor belächelt worden. Aber schon seit Jahren ziehen die Mandolin-, Mandola-, Mandoloncelli-, Gitarren-, Gitarronen- und Berdenspieler des Ersten Wiener Mandolinenorchestervereines, unterstützt von Harfen und Bläsern der Philharmoniker, ein interessiertes Publikum in die größten Konzertsäle Wiens, und ihre Aufführungen sind längst musikalische und gesellschaftliche Ereignisse geworden. — Am 15. v. M. gab die rührige Vereinigung ihr diesjähriges erstes Konzert, in dem das Mandolinenorchester, völlig symphonisch ausgerüstet, Proben einer derartig feinen Schulung in Technik und Vortrag erwies, daß selbst ein Gegner dieser Art Musik zu wesentlichen Ausstellungen keine Gelegenheit gefunden hätte. Es sei denn, daß er die Bearbeitung spezifischer Streichorchesterwerke für Mandolinchöre von vornherein ablehnt. Doch war gerade diesmal der Gesamteindruck der nicht überhaltenen Tremolodynamik so ausgeglichen, daß die Schlag-

geräusche nur hie und da bei den sonoren Formen, bei den Mandolen und Mandoloncelli, bemerkbar wurden. Ganz außerordentlich wirkte die rhythmische Exaktheit, und man könnte fast einer Definition, daß die Mandoline das höchst kultivierte Rhythmus-Instrument sei, zuzustimmen geneigt werden. Deshalb wirkt der Mandoline auf den Leib geschriebene italienische und spanische Musik ganz besonders, und des öfteren ist an dieser Stelle Mandolinorchestern empfohlen worden, sich von der ernsten und schweren Musik deutscher Symphonik möglichst fern zu halten. — Dem Konzerte gab der Philharmoniker Otto Stiglitz durch ein feinfühliges, prächtig gestrichenes Violoncellosolo, vom gesamten Orchester begleitet, eine sympathische Bereicherung. In den Erfolg des Abends teilten sich die Dirigenten Robert Payr und Rudolf Schmidhuber.

Zuth

Wien, „D.-ö. Tageszeitung", 22. Nov.

NEU ERSCHIENEN:
ALOIS BERAN, ALTE DEUTSCHE VOLKSLIEDER ZUR GITARRE.
LIESL WUNDERLER-ZUTH, KINDER- U. SCHULLIEDER ZUR GITARRE.

AUS RUSSANOWS SCHRIFTTUM.

Ein besonders vernichtendes Urteil über die Gitarre mußte ich aus dem Munde gelehrter Musiker hören. Ich erinnere mich, wie ich einstmals im Jahre 1890 in einer musikalischen Gesellschaft zu Gaste war. Unter den Gästen befand sich auch der Musikprofessor des Moskauer Konservatoriums, Herr S—n. Die Frau des Hauses stellte mich ihm vor und fügte mit einem Lächeln hinzu:

Auch ein Musiker — er spielt Gitarre.

Gitarre? fragte der Professor in gedehntem Ton. Ja, was ist denn das für ein Instrument?

Ich fühlte mich stark beleidigt, aber leider, ihm zu beweisen, daß er über die Gitarre so geringschätzig denkt, dazu war ich nicht fähig. Ich fragte nur, ob er jemals schon jemanden auf der Gitarre spielen gehört habe. Es erwies sich, daß er sie nicht einmal in den Händen der Zigeuner gesehen hatte.

Nun also, wie können Sie ein Instrument beurteilen, das Sie noch nicht gehört haben?

Der Professor begann sich aufzuregen, und die Frau des Hauses mußte sich ins Mittel legen und dem Gespräch eine andere Wendung geben.

Lange konnte ich mich nicht über die dem Instrumente angetane Beleidigung hinwegsetzen. Ich gab mir das Wort, diesem strengen Richter zu beweisen, daß die Gitarre durchaus kein so erbärmliches Instrument sei, wie er glaube.

Ich suchte ihn späterhin, nach etwa fünf Jahren auf und spielte ihm vor.

Er folgte meinem Spiele mit hohem Interesse, bat mich, dies und jenes zu wiederholen, befragte mich über Gitarrwerke und deren Komponisten und gab mir wertvolle Ratschläge und Winke.

Schließlich dankte er mir herzlichst für den empfangenen Kunstgenuß und fügte hinzu:

„Dennoch aber ist es schade, daß Sie sich diesem undankbaren Instrumente gewidmet haben."

„Wieso undankbar, nachdem Sie mir eben gerade für den erhaltenen Kunstgenuß gedankt haben?"

Er lachte aus vollem Herzen und erklärte sich besiegt.

Aus dem Russischen übersetzt von A. Beran.

DER DAUMENGRIFF.

Der Sologitarrist spielt. Tiefes Schweigen herrscht (nicht immer!) im Saale. Da erscheint plötzlich an einer Seite des Gitarrenhalses, wo man's gar nicht vermuten sollte, ein derbes Etwas, macht einen fröhlichen Bauchaufschwung und verschwindet wieder. Das war der Daumen; die anderen Finger rufen ihm ein dankbares „Vergeltsgott" nach — das Spiel geht weiter.

Quousque tandem! möchte man diesem Eindringling in die oberen Jagdgründe zurufen.

Der Daumengriff, der übrigens beim Erwürgen schätzenswerte Dienste leistet, stellt eine veraltete, durch Tradition (Carulli, Giuliani, Legnani, Mertz) geheiligte Bequemlichkeitstechnik dar. Professor J. Ortner nennt ihn den Großmuttergriff; seinem Wesen nach ist er — sozusagen — Barré-ersatz.

Seit Kriegsende sind wir gewöhnt, alles was mit —ersatz endet, mißtrauisch zu betrachten.

Auch der hilfsbereite Daumen verträgt eine solche nähere Betrachtung nicht (deshalb verschwindet er so rasch). Könnte man ihn unter die Zeitlupe nehmen, dann würde die Momentan-groteske, die er aufführt deutlich sichtbar werden.

Man kann es dem Begleitspieler verzeihen, wenn er den Daumengriff anwendet, besonders dann, wenn seine Begleitung viele schwierige Akkorde enthält und lange dauert. Er steht ja auch nicht im Brennpunkt der Blicke, und ein gütiges Notenpult verbirgt vielleicht seine manuellen Extratouren. Auch bei Liedbegleitungen mag man den Daumengriff anwenden. Insbesonders bei Liedern mit derbwitzigem Text — in manchen Ruchliedern — wird dieser Griff sogar gut wirken.

Auf keinen Fall ist er dem Sologitarristen gestattet. Es wirkt sehr unästhetisch, wenn dieser, womöglich nach einigen perlenden Läufen, plötzlich, wie in einem momentanen Wutanfall, die Gitarre gleich einer patagonischen Streitkeule umklammert.

Oft wird eingewendet, daß gewisse Griffe ohne Daumen nicht ausführbar seien, und wenn man lange genug sucht, kann man solche Fälle auch aufspüren (bei Mertz, Legnani).

Nun, schließlich gab es auch eine Komposition für Klavier vom alten Vater Haydn, zu deren klagloser Ausführung die Nasenspitze herangezogen werden mußte. Das war natürlich ein musikalischer Witz. Letzten Endes könnte auch Fips der Affe eine neue Technik inaugurieren:

(Zum Katermäng gehören Zwei
Er braucht sich bloss allein dabei). [W. Busch].

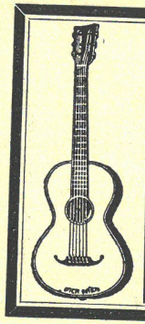
Dann könnte es soweit kommen, daß ein mit kräftigem Gebiß ausgestatteter Solist den Oberkiefergriff einführt, gefolgt vom Tremolo mit dem Westenknopf.

Ceterum censeo — weg mit dem Daumengriff! Er wirkt unschön, stört die einheitliche Technik der linken Hand und ist überdies durch die moderne Barrétechnik vollkommen ersetzt.

Heinrich Bohr.

MUSIKPÄDAGOGISCHE ZEITSCHRIFT
geleitet von Friedrich Wedl.
Redaktion: Wien, IV. Margaretenstraße 22.

DIE WIENER MUSIKZEITSCHRIFT
DER MUSIKBOTE
geleitet von Othmar Wetchy.
Verlag Doblinger, Wien, I. Dorotheergasse 10.



Wir liefern Ihnen
garantiert griffreine **echt italienische Mandolinen** zu den Preisen von 19.—, 21.—, 23.—, 25.—, 26.—, 28.—, 30.— Schilling
garantiert griffreine **echt italienische Guitarren** zu den Preisen von 26.—, 28.—, 30.—, 33.—, 35.—, 40.— Schilling
feinst gearbeitete **Solisten-Guitarren** u. **Lauten** von 80.— Schilling aufwärts
Wiener Edelsaiten. — Banjos. — Streichinstrumente.
Spezialität: Diatonische u Chromat. Orig. Wr. Ziehharmonikas eig. Erzeugung.
Josef Leopold Pick, Musikinstrumenten-Erzeugung und Großhandel,
Wien, VII. Neubaugasse 78, Fernspr. 30-6-92.
Gegründet im Jahre 1878. Deutsche Vereine Preisermäßigung.

Musik-Verlag Hella
Leipzig, Co., Waisenhausstraße 10
empfiehlt seine erstklassigen
Soli, Duos, Trios, Quartett- u. Orchester-Ausgaben für Zupfinstrumente
sowie seine vorbildlichen
Lehrmittel für Mandoline u. Gitarre
Man verlange Prospekte.

Deutscher Verlag für Jugend u. Volk
WIEN I. Ges. m. b. H. LEIPZIG.

Unsere pädag. Zeitschriften
„Die Quelle"
75. Jahrgang
„Die Natur" **„Das Bild"**
„Elternhaus und Schule"
„Physik und Chemie"
„Völkerkunde"
„Eos" Zeitschrift für Heilpädagogik
Probenummern auf Wunsch kostenlos.

JOSEF ZUTH:
Volkstümliche Gitarrenschule
Verlag Hohler & Schäfler, Karlsbad, Č. S. R.
Preis Mk. 2.—.

„Wer sich die Musik erkiest, hat ein himmlisch Gut genommen."
Zehntausend Liederbücher unter dem obigen Titel verteilen wir **kostenlos**
bei Bezugnahme auf diese Anzeige und bei Einsendung von 20 Pf. für Verwaltungskosten.
Aus dem Inhalt: Wer sich die Musik erkiest (Kanon von Walther Hensel) — Es kam ein Herr zum Schlößlein — Auf, auf, ihr Buben — Steht auf, ihr lieben Kinderlein — Im Fruahjahr wanns grean wird (Volkslied aus Niederösterreich) — Zwei Singrädlein von Walther Hensel) — Und in dem Schneegebirge (Volkslied aus Schlesien) — Ein vrouleen, edel von Naturen (Aus dem Locheimer Liederbuch 1455—1460) — Ich wöllt, daß ich doheime wär — Nun wollen wir singen das Abendlied (Satz von Adolf Seifert) — Wenn alle untreu werden — Wir heben unsre Hände (Walther Hensel) und anderes.
DER FINKENSTEINER BUND, AUGSBURG GARBENSTRASSE 17.