

Der Gitarrefreund

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

29. Jahrg. ❖ 1928 ❖ Nr. 11/12.

Her ausgegeben vom

Verlag Gitarrefreund München

Sendlinger Straße 75

Die Gitarre und ihre Meister

Eine Entwicklungsgeschichte der Gitarre von ihren Anfängen bis zur Gegenwart, von F. Buel.
Verlag Schlesinger Berlin-Dichterfelde.

Urteile aus dem Leserkreis:

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

D. G., Oberlandesgerichtsrat, München.

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

Johann Leonh. Kolb, Nürnberg, Gitarrevirtuos.

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

Erich Schäfer, Erfurt,
Lehrer für Gitarre an der Akademie für Musik in Erfurt.

Gleich nach Erhalt Ihrer Arbeit ließ ich mir das 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.

Andrés Segovia.

Zu beziehen durch den
Verlag „Gitarrefreund“ München.

Preis M. 4.50.

Der Gitarrefreund

Mitteilungen der Gitarristischen Vereinigung (e. V.)

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

Verbandsmitglieder erhalten die Zeitschrift sechsmal jährlich gegen den Verbandsbeitrag. / Beiträge von Mitarbeitern, Berichte, zu besprechende Fachschriften und Musikalien, Inserate usw., sowie Beitrittserklärungen bitten wir zu richten an den Verlag Gitarrefreund, München, Sendlingerstr. 75/I (Sekretariat d. G. V.). / Postscheckkonto Nr. 3543 unter Verlag Gitarrefreund beim Postscheckamt 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. 29

November/Dezember 1928.

Heft 11/12

Inhalt:

Segovia. — Die Normung bei der Gitarre. — Neue Gitarrenliteratur. — Kritisches zum Bau der Torres-Gitarre. — Das Haslemere Kammermusikfest 1928. — Konzertberichte. — Mitteilungen.

Segovia.

Von Max Danek.

Segovia spielte an zwei Abenden in Wien; man kann von ihm mit vollem Recht sagen: „Und hinter ihm, im wesenlosen Scheine, liegt was uns alle bändigt, das Gemeine“, das heißt: die Technik; sie ist wirklich das Gemeine in der Musik: entweder beherrscht man sie nicht, oder sie beherrscht einen.

Segovia aber hat die Technik restlos überwunden, für ihn ist sie das starke, ebene Fundament, auf dem sich das Gebäude seines musikalischen Gestaltens erhebt, wirklich Mittel zum höchsten Zweck. Wir haben auch schon Künstler von vollendeter Technik gehört, aber wir hatten immerhin den Eindruck von Technik; man empfand: hier leistet einer Schwerarbeit, zeigt Künste, und unsere Bewunderung löste sich in den Worten aus: „Welch eine Technik!“ Bei Segovias Spiel aber denkt der Laie wohl gar nicht an Technik, und nur der gewiegte Sachmann der Gitarre ermüßt die technischen Schwierigkeiten, die Segovias Vortragsfolge zu lösen aufgibt, so glatt, so reibungslos, so selbstverständlich vollzieht sich der technische Ablauf der Töne. So müssen wir Segovias Spiel gegenüber bekennen: „Welch eine Musik!“

Nie hat man bei Segovias Spiel den Eindruck, er spiele Technik; da gibt es kein Tremolo um des Tremolos willen, da hört man keinen schnellen Lauf, keine Fingerkünste, die nicht Ausdruck eines besonderen und bestimmten musikalischen Willens wären. Aus seiner vollkommenen Beherrschung der Technik erblüht als edelste Frucht persönlichstes musikalisches Gestalten.

So kommt Segovia auch um das eine große musikalische Problem herum,

das allen Gitarrespielern so viel zu schaffen macht und das sich in dem einen Schlagwort „Bearbeitungen von Klaviermusik für die Gitarre“ konzentriert.

Ich bin nie ein Freund von Bach auf der Gitarre gewesen, denn zu sehr empfinde ich da zwei inkommensurable Größen im Widerstreit miteinander, nicht nur wenn es sich um Übertragungen von Klaviermusik für die Gitarre handelt, sondern auch bei den Lautenstücken, die auf der Gitarre wiedergegeben werden.

Wenn aber Segovia Bach spielt, vergeht einem die Frage nach dem Instrument, vielmehr empfindet man das Stoffliche des Instrumentes gar nicht, so sehr ist dies reine Musik an sich, losgelöst von allem Körperlichen des Instrumentes. In erster Linie hat man das deutliche Bewußtsein des Begriffes „Bach“, man hört „Bach“, man empfindet „Bach“ klar und durchfühlt im thematischen Aufbau, gerundet in seiner Ganzheit. Und spielt Segovia neuere Klavierliteratur auf der Gitarre, etwa Schuberts „Moment musical“ oder Mendelsohns „Canzonetta“, ist es wieder so; man wird nicht daran erinnert — „man merkt die Absicht und man wird verstimmt“, denkt man in solchen Fällen — man wird nicht daran gestoßen, jetzt müht sich einer, Klaviereffekte und Klaviertöne auf der Gitarre wiederzugeben. Nein, Segovia schafft ein ganz neues, ureigenes Musikstück, Technik, Klang und Ausdruck aus einem Guß, als wäre nie eine Beziehung zum Klavier denkbar.

Am deutlichsten wird man sich dessen bewußt bei Mendelsohns „Canzonetta“, und „ich schnitt es gern in jede Rinde ein“, auf daß es alle Klavierspieler hören und alle Steine gegen mich aufheben: den sinnlichen Reiz der leicht dahinhuschenden perlenden Töne, dies flimmernde, ganz körperlose Klangphänomen, das uns Segovias Gitarre vorzaubert, kann kein Klavier nachmachen. Man muß Segovias Gitarrespielen hören, nicht um zu sagen, ob das Klavier oder die Gitarre ein wertvolleres Instrument sei, sondern um den Unterschied zwischen Klavier und Gitarre kennen zu lernen; und dieses Unterschiedes wird man sich erst vollends bewußt, wenn man Segovia Klaviermusik auf der Gitarre wiedergehen hört. Dann hört der müßige Streit um die Wertigkeit beider Instrumente auf.

Tun muß man sich fragen, worauf denn dieses Spiel Segovias beruht, um einen praktischen Gewinn aus seinen Konzerten nach Hause bringen zu können.

Ganz Begeisterte liegen vor Segovias Podium auf dem Bauch, um nur ja recht eine Einsicht von unten auf das Spiel seiner Finger zu gewinnen; aber ich sage euch, nicht aus den Fingern kommt dieses Spiel! Und wo bleibt denn die Kuppenanschlags- und die Nagelanschlagstheorie?

Mit den Fingern wird wohl die Technik gemacht, für die Erklärung der Musik Segovias aber muß man schon tiefer in das Wesen der Musik eingehen.

Es ist eben Segovias genialer Grad von Musikalität, der ihn unbewußt, naturgegeben das einzig Richtige finden läßt. Das Gefühl für Rhythmus, Agogik und Dynamik ist in Segovia auf das höchste entwickelt; dieses auf der Grundlage der vollkommenen Beherrschung der Technik bewirkt den persönlichen Zauber seines Spieles.

Man darf nicht hinschauen, wenn Segovia spielt, denn man sieht nichts außer wenigen, für die ungeheueren Effekte ganz spärlichen Bewegungen der Hände; manchmal glaubt man, Segovias Körper möchte sich am liebsten im Instrument vertrieben, manchmal gibt sich sein Körper einen Ruck, man merkt ein Mitreißen des Körpers von innerer Erregung, aber auch das nur ganz kurz und höchst selten, nicht als Pose, als Podiumeffekt, sondern als Folge innerer Vorgänge.

Man darf nicht hinsehen, wenn Segovia spielt, man muß hinhören, sich hineinhören in seine Musik, dann erfährt man das Geheimnis seines Spieles, und ist man vom Glück begünstigt, das Richtige gehört zu haben, dann halte man diese Erkenntnis fest und strebe danach, ähnliche Fähigkeiten und Veranlagungen in sich weiter auszubilden.

Rhythmus, Agogik und Dynamik, die Unterscheidung der Tondauer, die Abstufung des Zeitmaßes und der Tonstärke machen erst aus Noten Musik. Kunst ist Verwandlung; einen Steinblock in eine Figur zu verwandeln, die den Eindruck bewegten Lebens erweckt, aus einem Stück Leinwand und Farben ein Gemälde hervorzubringen, das ebenfalls Leben und Bewegung darstellt, das ist Kunst. Kunst heißt also totes Material in etwas verwandeln, das in uns den Eindruck des Lebendigen hervorruft, und so ist es auch in der Musik; tote Noten durch das Mittel von Rhythmus, Agogik und Dynamik in jenes Lebendige zu verwandeln, das wir Musik nennen, das ist Kunst.

Technik allein ist Genauigkeit, wie etwa ein Lichtbild ein Gebäude oder eine Landschaft genau wiedergibt, erst der Künstler verwandelt die Noten in Musik und macht aus dem Gebäude und der Landschaft ein Gemälde.

Wenn also in unserem Falle die Tätigkeit der Finger soweit geregelt ist, daß diese aller Schwierigkeiten Herr werden, daß es für diese keine Probleme und keine Hindernisse und Verzögerungen gibt, dann beginnt erst die musikalische, die richtige künstlerische Arbeit; dann heißt es abwägen, zuerst eine Phrase gegen die andere und innerhalb der Phrase eine Note gegen die andere und zwar jeweils nach Zeitmaß und Tonstärke. Hiefür gibt es keine Regeln und Gesetze, im besten Fall kann man nur wie hier Hinweise geben, aufmerksam machen, alles andere, die Vollendung obliegt der Begabung und in seiner höchsten Vollkommenheit dem Genie.

So kann man auch Segovias Stücke nicht analysieren, man muß sie hören und man kann, wenn man richtig zu hören versteht, daraus lernen.

Betrachten wir als Beispiel Sors op. 9; das Stück haben wir unzählige Male gehört, bis jetzt hat es noch jeder und jede gespielt, meist am Schlusse des Programms als Effekstück: „Seht und staunet was ich kann!“ Segovia nahm es gleich als erstes, so zum Einspielen; es huschte ihm so zwischen den Fingern durch, zart und duftig, aber voll Farbenglanz und Lichteffekten, da ein wenig weggenommen, da ein wenig zugegeben an Ton und Bewegung — ein treffenderer, die Art dieses Spielens besser kennzeichnenderer Ausdruck läßt sich nicht finden.

In diesem Sinne also müssen wir von Segovia lernen. Aber eine Erkenntnis, einen Trost können wir nach dem hier niedergelegten gewinnen; Segovia ist ein Höhepunkt, eben weil er mit seiner Musikalität die höchste Stufe an Technik verbindet, aber was wir als Zweck unserer Beschäftigung mit der Gitarre betrachten, ist gar nicht die Höhe der Technik, sondern die Qualität der Musik. Es mußte ein Paganini sein, auf daß über alle seine Nachfolger irgendwo in einer rauchigen Bar ein Geiger vor dem Pult steht, der auch in seiner Art ein Künstler ist, und selbst der geringste dieses Standes lebt von dem, was Paganini geschaffen und seine Nachfolger weiter entwickelt haben.

So hat die bloße Existenz Segovias schon die Kunst des Gitarrespieles um ein schönes Stück weitergebracht, wenn irgend jemand aus seinem Konzert jene Erkenntnisse heimgebracht hat, die hier erörtert wurden.

Versucht nur einmal zu Hause ein Stück, das ihr schon ganz gut spielen könnt, in der Art Segovias zu spielen, beachtet Rhythmus, Agogik und Dynamik, und wenn ihr aus euch selbst nicht die Kraft hiezu findet, geht nocheinmal in die Schule, und zwar zu einem Lehrer, der sich diese Erkenntnisse zu eigen gemacht hat!

Die Gitarre ist nicht tot, sie ist nur kein Geschäft; diejenigen, die die Masse brauchen, kommen nicht auf ihre Rechnung, denn die Gitarre ist kein Instrument der Masse; der schmetternde Klang der Trompete zieht Menschen unwillkürlich von ihrem Tun und Treiben ab und lenkt sie auf sich, die Gitarre aber verlangt von den Menschen, daß sie zu ihr kommen. Die Gitarre ist also ein Instrument der Verinnerlichung, und wie wir dazu kommen, sie innerlich zu erfassen und zu verstehen, das lehrt uns die Betrachtung des Spieles Segovias.

Die Normung bei der Gitarre.

Von Prof. A. Seubach.

Seit etwa einem Jahrzehnt erleben wir auf den mannigfaltigsten Gebieten der Industrie, der Technik usw. die sog. Normung. Man versteht darunter bekanntlich das Bestreben, die sowohl technisch als auch wirtschaftlich völlig unbegründete Vielheit der Abmessungen und Eigenschaften aller gewerblichen Erzeugnisse nach Möglichkeit auf eine Mindestzahl zurückzuführen. Diese Bestrebungen nach Vereinfachung bzw. Vereinheitlichung liegen nicht nur im Interesse der Hersteller und Erzeuger, sondern auch in dem der Händler, Käufer und Verbraucher. Der Erzeuger kann die betreffenden Gegenstände und einschlägigen Dinge billiger und besser herstellen, wenn er nur einige Größen und bestimmte Eigenschaften zu berücksichtigen hat, statt deren hundert und mehr. Der Verkäufer braucht, um alle Wünsche der Käufer befriedigen zu können, ebenso wie der Hersteller nicht mehr so große Vorräte, ganz abgesehen von einer Reihe anderer Vorzüge, welche die Normung mit sich bringt. — Ganz das gleiche gilt für den Bau der Gitarre. Bei dem Klavier sowohl wie bei der Geige und den meisten Blasinstrumenten besteht eine Normung schon seit langer Zeit, und die Vorzüge einer Gleichheit und Übereinstimmung in den Dimensionen der wichtigen Bestandteile dieser Instrumente sind so groß und zugleich so einleuchtend, daß diese zur völligen Selbstverständlichkeit geworden sind. Nicht so bei unserem Instrument, der Gitarre und auch der Laute. Jedes Exemplar dieser Musikinstrumentengattung — kann man behaupten — ist anders, d. h. in seinen Elementen und Hauptbestandteilen. In den früheren Jahrgängen unseres „Gitarrefreundes“ ist m. W. schon einmal über den Mangel an Übereinstimmung der wesentlichen Dinge, wie z. B. Mensur, Saitenlage, Griffbrettbreite usw. mit Recht geklagt worden und es ist an der Zeit, auch bei der Gitarre einmal gründlich Wandel zu schaffen und an die Frage der Normung mit Ernst und Nachdruck heranzutreten. Selbstredend wird sich diese Normung nicht auch auf den Korpus beziehen, denn dieser ist, wie die verschiedenen Formen Wappen-, Achter-, Lyraform u. dgl.) zeigen, von ausschließlich akustischen, klanglichen Faktoren abhängig und hinsichtlich seiner Resonanz längst erprobt; aber im übrigen wäre unter allen Umständen eine formale Übereinstimmung aller Hauptbestandteile zum großen Vorteil für Hersteller und Käufer.

Neue Gitarrenliteratur.

Von S. Bueß.

Wenn man heute einen Bericht oder eine Kritik über ein Gitarrenkonzert liest, so kann man bei 99 Prozent dieser Kritiken eine fast wörtlich gleichlautende Einleitung feststellen. Es scheint, daß bei einem deutschen Kritiker, wenn er über ein Gitarrenkonzert berichten muß, drei Vorstellungen sich mit unausrottbarer Festigkeit festsetzen, 1. daß die Gitarre ein reines Begleitinstrument ist; 2. daß die Wandervogel das Gitarrenspiel wieder zu Ehren gebracht haben und 3. daß Spanien die Heimat der Gitarre ist. Die Gitarre als reines Begleitinstrument kennt man nur bei uns in Deutschland. Die Wiederbelebung oder Ehrenrettung der Gitarre durch die Wandervogel könnte zu derselben Schlußfolgerung führen, daß die Anstreicher die Malerei wieder zu Ehren gebracht haben. Spanien als die Heimat der Gitarre wollen wir schließlich gelten lassen, aber wäre es nicht an der Zeit, endlich einmal der Sache auf den Grund zu gehen oder ein wenig nachzudenken und sich über die Geschehnisse zu informieren, bevor man immer wieder diese abgedroschenen Schlagworte anwendet. Dazu geben die Hunderte von Konzerten, die in Deutschland in den letzten zehn Jahren stattgefunden haben, die Verzeichnisse der Verleger und die Fachzeitschriften genügend Anlaß und Aufklärung. Das kunstgemäße Gitarrenspiel bestand schon im 17. Jahrhundert und hat sich fortgesetzt und entwickelt, ohne je etwas mit der Wandervogel- und Stahlsaiten-Gitarristik gemein zu haben und mit ihr in irgendeiner Verbindung zu stehen. Gibt schon die alte Literatur dafür genügend Anhaltspunkte, so genügt ein Blick in die neue, die entstanden und zu entstehen im Begriff ist, um festzustellen, daß zwischen dem üblichen und sogenannten volkstümlichen Gitarrenspiel und der Gitarre als Kunstinstrument ein so gewaltiger Unterschied ist, daß man beide Teile nicht miteinander verwechseln noch sie durcheinander werfen darf.

Im Verlage Max Esching in Paris sind neuerdings eine Reihe von Werken aus dem 17. Jahrhundert erschienen. Darunter befinden sich Stücke von Luis Milan, Gaspar Sanz, Robert de Visée, Francois Corbetta und Miguel de Suenlana. Alle diese Namen sind den Kennern der Geschichte der Gitarre bekannt, da ihre Träger als Musiker einen hohen Ruf an den Höfen der Könige genossen und ihre Werke nicht ohne Einfluß auf die Entwicklung der allgemeinen Musik geblieben sind. Es ist das Verdienst Emilio Pujols, der als Herausgeber zeichnet, den Schatz dieser alten Literatur der modernen Gitarre erschlossen zu haben. Die Forschungen, die er in den Archiven und Bibliotheken in London, Paris und Brüssel unternommen hat, führten zu vielen wertvollen Entdeckungen, die nach der Übertragung aus der Tabulatur diese Stücke dem heutigen Gitarrenspieler zugänglich macht und ihm einen Begriff von der bereits hochstehenden Kunst des Gitarrenspiels des 17. Jahrhunderts gibt. Es war wohl kaum einer zu dieser Arbeit so berufen, wie gerade Emilio Pujol, da er mit seiner hochstehenden Künstlerschaft als Gitarrenspieler, als ausgezeichnete Musiker zugleich auch den Sinn für die Forschung und die gediegenen Kenntnisse aller Feinheiten und Eigentümlichkeiten des Instrumentes verbindet. Seine Ausgaben müssen daher als musterergütig bezeichnet werden, besonders da der Fingersatz mit so viel Überlegung und unter Wahrung aller Eigentümlichkeiten des Instrumentes vorgenommen worden ist. Uns liegen 6 Hefte vor, deren Stücke teilweise schon durch die Vortragsfolge in den Konzerten Pujols bekannt ist und durch ihre geschlossene

Form und kontrapunktische Satzweise jeden Musikkennner befriedigen muß. Es sind 3 Pavannen von Milan, 3 Stücke von C. Sanz Gallardas, Pavanne und Solias und eine kleine Suite von de Visée. Außer diesen genannten Werken weist das Verzeichnis noch eine ganze Reihe von Werken und Namen auf, die zwar schon erschienen sind, aber zur Besprechung noch nicht vorliegen. Bei dieser Gelegenheit weisen wir auch auf die Ausgaben neuerer Gitarrenliteratur hin, die unter der Redaktion Emilio Pujols im gleichen Verlage erschienen sind. Es seien dieser Literatur einige einleitende Worte vorausgeschickt. Der Gitarrensolist war bisher mit wenigen Ausnahmen auf die alte klassische Literatur angewiesen und konnte aus dieser selbst nur eine begrenzte Auswahl treffen, so daß seinem Programm sehr enge Grenzen gezogen waren und man bei Vorträgen fast immer die gleichen Stücke zu hören bekam. Die reiche Auswahl von Stücken und Studienwerken, die außerdem auf den Markt gebracht wurde, beschränkte sich fast ausschließlich auf bereits in früheren Ausgaben vorhandene Literatur und war auf das vollstümliche Gitarrenspiel abgestimmt, so daß eine Neuauflage vieler dieser Werke, die gleichzeitig bei verschiedenen Verlegern erschienen, nicht als eine unbedingte Notwendigkeit angesehen werden muß, da die älteren Ausgaben vollauf genügten. In dieser Richtung ist in den letzten Jahren mancher Wandel vor sich gegangen. Die Herausgabe älterer und neuerer Literatur ist allmählich aus den Händen der Liebhaber und Dilettanten in die berufsmäßiger Musiker und Gitarrenspieler übergegangen und die neu entstandenen Werke verdanken ihr Entstehen nicht ausschließlich Gitarrenspielern, sondern größtenteils bereits anerkannten Tonsetzern, die in der Gitarre ein neues Ausdrucksmittel erkannt haben und es in den Dienst der modernen Musik stellen. Dieser Umstand ist besonders zu beachten, da er die Gitarre nicht mehr abseits als eine Sondererscheinung in der Musik bestehen läßt, sondern sie in die Entwicklung der allgemeinen Musik einfügt. Wenn man die in letzter Zeit entstandenen Werke übersieht, die wenn auch noch nicht alle gedruckt aber doch schon vorhanden sind und erklingen, so kann man der zukünftigen Entwicklung der Gitarrenmusik eine günstige Prognose stellen. Schon die neue rein gitarrenmäßige Kammermusik verfügt über eine Reihe bedeutender Werke. Auch das Chorwerk (Heilige Nacht von Römer) und die Kammermusik mit anderen Instrumenten weist bedeutende Namen auf (Schönberg, Serenade; Arenel, Serenade). Besonders reich entfaltet sich die Sololiteratur. Das Programm Segovias allein weist 60 Originalkompositionen für die Gitarre als Soloinstrument auf, die im Manuskript bereits vorliegen und teilweise schon dem Druck übergeben worden sind und von der Hand bereits bekannter Tonsetzer stammen. Unter den Ausgaben Pujols sind neben seinen eigenen Werken die Namen Raymon Petit, Alfons Broqua, Augustin Grau, Alfons Salazar, e. l. Chavarrri, Manuel de Falla und J. Villa Lobos zu nennen. Auch das Gitarrenduo ist durch de Falla, Pujol und Broqua vertreten und weiterhin ist noch ein Werk für zwei Gitarren, Flöte und Gesang von Alberto Broqua genannt.

Betrachtet man diesen Entwicklungsgang, so wird man feststellen müssen, daß die Gitarre unter den Volksinstrumenten, wenn man sie überhaupt als ein solches bezeichnen kann, in musikalischer Hinsicht alle anderen überflügelt hat und die alten abgebrauchten Schlagworte von der Wandervogel- und Stahlsaiten-Gitaristik nicht mehr zu Recht bestehen und zeitgemäß sind und daß es endlich Zeit wäre, wie Fetis vor 100 Jahren schon gesagt hat, das Thema zu wechseln.

Kritisches zum Bau der Torresgitarre.

Unsere deutschen Gitarrenbauer sind seit einigen Jahren dazu übergegangen, die spanische Torresgitarre nachzubauen, wofür wir ihnen entschieden danken müssen, da die Torresgitarre hinsichtlich der Form, des Tones und der Spielbarkeit entschieden das Ideal der Sologitarre darstellt. Dank dem Entgegenkommen der berühmten spanischen Meister Llobet, Segovia und Pujol, die ihre Originalinstrumente zur Verfügung stellten, war es möglich, genaue Risse, Messungen und Untersuchungen dieser Original-Torresgitarren vorzunehmen, die so genau vor sich gingen, daß selbst die Verzierungen jedes einzelnen Instrumentes genau kopiert wurden. Es fand sich dann Gelegenheit, manches dieser nachgebauten Instrumente mit den Originalen zu vergleichen. Die Prüfung wurde von Llobet, Segovia und Pujol selbst vorgenommen unter Anwesenheit mehrerer Zeugen, so daß die Resultate dieser Prüfung einwandfrei feststehen und bezeugt werden können und das in mehreren Aufsätzen unserer Zeitschrift Gesagte keinen Zweifel aufkommen läßt. Die günstigen Urteile, die unseren Gitarrenbau ebensbürtig neben dem spanischen bestehen läßt, haben nun den Geschäftssinn Schwarz-Keislingens in Berlin mobil gemacht und ihn veranlaßt, in seiner Zeitschrift der Gitarre einen langen Artikel zu schreiben, der von der Torresgitarre handelt. Er nennt es eine Dummheit, von deutschen Gitarrenbauern spanische und gar Torresgitarren zu verlangen. Verlangen wir doch, so schreibt er, von unsren deutschen Meistern ehrliche deutsche Arbeit und keine Hanswurstkomödie. Die Tendenz dieses Artikels ist kurz gefaßt folgende: Der deutsche Gitarrenbauer soll ruhig bei seinen althergebrachten Formen bleiben und das Geschäft, auf das es hier in erster Linie ankommt, Schwarz-Keislingen überlassen. Seine Werkstätten haben zwar auch nicht die spanische Arbeitsmethode, aber sein findiger Geschäftssinn hat einen Ausweg gefunden. Er bezieht die Schachteln (!?) aus Spanien und montiert die Griffbretter in Berlin darauf. Seine Berliner Werkstätten geben den Leim und er seinen Senf dazu und das Geschäft blüht.

Es ist beschämend, daß in einer Zeit, wo der deutsche Instrumentenbau auch mit wirtschaftlichen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, von Berlin aus eine so eifrige Propaganda für ausländische Fabrikate gemacht und der deutsche Gitarrenbau in so unwürdiger Weise herabgesetzt wird. Es ist doppelt beschämend, wenn man weiß, daß während des Krieges, als unsere Truppen in blutigem Kampfe vor Verdun lagen, aus Paris über die Schweiz einige Gelas-Gitarren bezogen wurden und man heute für dieses unorganische und den deutschen Erzeugnissen nachstehende Instrument in Berlin nur um des Geschäftes willen eine so große Propaganda macht. Unsere Gitarrenspieler werden, wenn sie Gelegenheit haben, die Erzeugnisse deutscher Instrumentenmacher mit den Halbfabrikaten der Berliner Werkstätten zu vergleichen, schon selbst das richtige Urteil finden. Wie weit das angezeigte Verfahren überhaupt möglich ist, darüber zu urteilen überlassen wir dem Sachmann und Instrumentenmacher und erteilen ihm hier das Wort.

S. Buek.

Es muß doch ein erhebendes Gefühl und eine verdienstvolle Aufgabe für einen „Deutschen“ sein, ausländische Erzeugnisse und ihre Qualität über die einheimischen zu stellen.

So erfreulich und anregend an und für sich derartige Besprechungen in Fachzeitschriften sind, lehren sie sich doch sofort ins Gegenteil, wenn, wie in diesem Falle leicht zu erkennen, der Zweck des Ganzen einfach Reklame ist.

Für die Beurteilung der Qualität in Material, Arbeit und Ton eines Instruments (Gitarre) genügt nicht allein die große Mundgewandtheit, die dem Verfasser des Artikels eigen ist, sondern dazu gehört vor allem sachmännische Vorbildung in praktischer Arbeit und Eindringen in die Grundprinzipien der Ton-erzeugung.

Diese Fähigkeiten spreche ich dem Verfasser ab, denn sonst wäre es nicht möglich, daß er die Möglichkeit zum Bau einer spanischen Gitarre einem deutschen Instrumentenbauer abprechen könnte. Für ihn wird es wohl zeit seines Lebens unmöglich sein, wenn man ihm auch das beste Material aussuchen würde, auch das bescheidenste Instrument zu bauen, auch wenn er jahrelang sogar in Spanien arbeiten würde.

Es wäre traurig bestellt um die deutsche Gitarrebaukunst, wenn wir, um diese Kulturgüter ausführen zu können, Arbeitsstudien im Ausland vornehmen müßten, oder wenn sich ein alter, erfahrener und anerkannter Instrumentenbauer durch einen Laien über die Kunst des Gitarrebauens aufklären lassen müßte. Er hat von der Kunstfertigkeit, Erfahrung und Begabung dieser, wie es scheint, eine sehr geringe Meinung.

Hier gibt es nichts anderes als Beweise, Gegenüberstellungen und Prüfungen durch unparteiische Sachverständige. Durch Worte allein, wenn die Sache zu machen wäre, dann hätte der Verfasser dazu sicherlich die besten Aussichten.

Die größten Geigenbauer, die meisten italienischen, selbst Stradivarius, sowie fast alle deutschen Geigenbauer des 18. Jahrhunderts haben neben ihrer Geigenbaukunst es meisterlich verstanden, Gitarren und Lauten zu bauen. Worauf gründet sich die Behauptung, daß es unmöglich ist, daß Lauten und Gitarren oder Streichinstrumente von einem Instrumentenmacher meisterlich gebaut werden.

Wie es mit den Sachkenntnissen des Verfassers bestellt ist, geht schon daraus hervor, daß er in bezug von spanischen Bestandteilen und deren Zusammenbau in Deutschland glaubt etwas Brauchbares herauszubringen. Daß Körper und Hals bei spanischen Gitarren nie getrennt voneinander gebaut werden können, sollte einem Mann, der sich solcher Sachkenntnisse rühmt, denn doch geläufig sein. Daraus ergibt sich, daß man an einen aus Spanien bezogenen Körper einen von dort bezogenen, oder in Deutschland hergestellten Hals nie einbauen kann, da bei der spanischen Arbeitsmethode Körper und Hals als ein organisches Ganzes zusammen entstehen und nicht wie bei deutschen Gitarren voneinander getrennt bearbeitet und zusammengestellt werden können.

Es fällt uns nicht schwer anzuerkennen, daß es in Spanien wirkliche Künstler im Gitarrebau gegeben hat, damit ist aber noch lange nicht gesagt, daß es nicht auch in Deutschland unter den Instrumentenmachern tüchtige Meister gibt, die sehr wohl in der Lage sind, die Klangreize der spanischen Gitarren zu erkennen, die Ursache dieser zu finden und auszuführen, wie ja auch die heutigen spanischen Meister nichts anderes tun als die Modelle der alten spanischen Meister mit Vorliebe „Torres“ nachzubauen und sie aus Resonanzholz herstellen, das auf deutschem, österreichischem und rumänischem Boden gewachsen ist.

H. Häuser.

Der Verfasser des genannten Artikels ist den Gitarrenspielern seit zirka zehn Jahren durch seine Neuausgaben, laienhaften Neuausgaben alter Gitarrenmusik, zur Genüge bekannt. Seine Anschauungen über den deutschen Instrumentenbau scheinen daher auch nur aus der Perspektive seiner Berliner Werkstätten zu entspringen und von seinem überaus tüchtigen Geschäftssinn (den wir ihm rückhaltslos zugestehen wollen) diktiert zu sein. Ich erspare es mir daher, auf nähere Einzelheiten einzugehen, und will nur kurz meine Erfahrungen als akademisch gebildeter Musiker im allgemeinen und als Gitarrist, als Schüler von Lobet und Segovia im besonderen kurz wiedergeben.

Der deutsche Gitarrenbau und Lautenbau hat durch die Anregung und Beeinflussung der spanischen Meister und ihrer Instrumente entschieden große Fortschritte zu verzeichnen und hat teilweise die hohe Kunst der spanischen Instrumentenbauer erreicht. Ein Vergleich spanischer Originalinstrumente (Lobets Torres-, Segovias Ramirez- und Pujols Torres-Modelle), mit deren genauen Kopien aus Münchner Werkstätten hat die vollkommene Gleichwertigkeit dieser Kopien mit den Originalen ergeben. Die Prüfung wurde vorgenommen von den Besitzern der Originalinstrumente selbst und von einer Reihe bekannter Münchner Gitarrenspieler. Die Gutachten liegen zum großen Teil in Originalhandschrift vor und es ist daher eine bodenlose Leichtfertigkeit, wie es der Verfasser des obigen Artikels behauptet, daß diese Gutachten in das Reich der Fabel zu verweisen sind.

Dr. Heinz Bischoff, Lehrer für Gitarre und Laute am Trappschcn Konservatorium in München und an der Volkshochschule München.

Das Haslemere Kammermusikfest 1928.

Von E. Brauer, Essen-Ruhr.

Mit schlichten Worten eröffnete Arnold Dolmetsch das 4. Haslemere Kammermusikfest, bekanntgebend, daß wir als erstes eine Pavane für fünf Violon von Ferrabosco (1605) hören würden, ein ernstes Thema von nur vier Noten, auf die Worte „Hör' mich o Gott“. Meister Dolmetsch spielte das Thema allein auf der Diskant-Violine vor und dann wurde die Pavane zweimal im alten Stile und auf den echten Instrumenten vorgetragen, deren Klang uns aufhorchen und deutlich erkennen ließ, daß zwischen Violine und Violine, sowie zwischen Gambe und Cello jener Unterschied in der Klangfarbe vorhanden ist, den wir bei der Wiedergabe der Instrumentalmusik bis zu Bach erstreben müssen.

Als wir dann im zweiten Konzertstücke eine Pavane und eine Galliarde für fünf Blockflöten hörten, da wurde es wiederum klar, warum Meister Bach aus klanglicher Erwägung in seinem 4. Brandenburgischen Konzerte der Solo-Violine die Blockflöte (Bach nannte sie „Flauto d'Echo“) als Partnerin zugesellt und nicht die Querflöte, deren wohl durchdringenderer, aber härterer Ton gegen den sanftgedeckten Ton der Blockflöte nicht aufzukommen vermag.

So nahm es denn kein Wunder, daß die Blockflötenspieler noch ein drittes Stück und zwar „Der Goldfink“ als Zugabe spielen mußten. Gerade zur Imitation von Vogelstimmen sind die Blockflöten wie geschaffen und daher finden wir

unter den Originalkompositionen für Blockflöte eine ganze Reihe solcher „Vogelmusik“, die mit den späterhin gespielten Stücken von Francois Couperin (1714) „Die klagenden Grasmücken“ für drei Blockflöten und „Die verliebte Nachtigall“ für Blockflöte und Cembalo, ihren charakteristischen Ausdruck finden.

Zwei Fantasien von Orlando Gibbons, die an ein ernstes Präludium erinnerten, wurden von Rudolf Dolmetsch mit tiefem Verständnis und Feinsinn auf dem Spinett zu Gehör gebracht.

Von den dann folgenden vier Stücken für zwei Lyra-Violen, die Frau Dolmetsch mit der Tochter Nathalie spielte, wurden besonders das lebensprühende Coranto von William Corlone „Und wenn du mich anrührst, dann schrei ich“ und ebenso die Sarabande „Hach und verschwinde“ vom gleichen Komponisten in seinem Menuett-Stil vorgetragen, stark applaudiert, so daß auch hier die Sarabande da capo gegeben werden mußte.

Hatten uns hierhin die Violen, Gamben, Blockflöten und Spinett in ständig wachsender Aufmerksamkeit gehalten, so sollte unsere Spannung ihren höchsten Punkt erreichen, als Meister Dolmetsch mit seiner erst kürzlich in der eigenen Werkstatt gebauten Laute das Podium betrat. Über dieses Meisterwerk, worin man wirklich eine „Königin der Instrumente“ erblicken kann, soll später berichtet werden. Die fünf aus dem Straloch-Manuskript (16. Jahrhundert) entnommenen, durchweg in 1- bis 2-stimmigem Satze stehenden, reizenden Liedlein fanden eine dankbare Aufnahme. Dolmetsch's feines Spiel, sowie aus seiner vornehm-zurückhaltenden Art, uns diese kleinen Kompositionen in schlichtester Weise darzubieten, ließen ahnen, was die alten Meister der Laute, John Dowland, Sylvius Weiß, Denis Gaultier, Francesco da Milano u. a. auf ihren Lauten zu bieten vermochten.

Als nächstes hörten wir „Des Kuckucks Lied“ für Sopran, Blockflöte und vier Violen, von Richard Nicholson (1600). Cecilie Dolmetsch sang, von den Violen trefflich unterstützt, mit kindlich-reiner Stimme:

„Kuckuck, Kuckuck, so lustig singt der Kuckuck,
des Kuckucks Ruf klingt angenehm,
ist laut und klar ohn' Unterschied,
sein Ruf springt hell aus seiner Kehle,
so lustig singt der Kuckuck.“

Obgleich dieses reizende Loblied auf den Kuckuck zweimal verkündet wurde, hier war es unmöglich, darauf zu verzichten, daß aller guten Dinge drei sind und so mußte denn der Ruhm des Kuckucks zum dritten Male besungen werden.

Dann hielt Christopher Simpson, Englands bedeutendster Gambist, seinen Einzug. Rudolf Dolmetsch blieb es vorbehalten, durch seine meisterhafte, fast vollendete Wiedergabe von Simpson's „Divisions on a Ground in E-moll“ (1659) zu zeigen, wie er mit seinen 25 Lenzen die in einem Menschenalter von seinem 70 jährigen Vater gesammelten Erfahrungen aufgenommen hat und sie zu verwerten versteht. Die künstlerisch reife Form seiner virtuosen Leistungen auf der Gambe und auf dem Cembalo ließen darüber keinen Zweifel aufkommen.

Eine Suite, ebenfalls von Christopher Simpson, für zwei Violinen, Gambe und Cembalo, brachten den ersten Konzertabend zu einem würdigen Abschlusse. Die Art, wie hier auf den alten Instrumenten, ohne Verschandelung der Originalkomposition durch sogenannte Übertragungen, stilecht musiziert wurde, hatte so

großen Eindruck auf uns gemacht, so viel Anregungen in uns geweckt und Fragen aufkommen lassen, daß es unmöglich gewesen wäre, nun sofort auseinander zu gehen.

So gab sich ein großer Teil der Dolmetsch-Gemeinde noch ein Stelldichein in einem bestimmten Teehause, wo bis spät in die Nacht eifrigst debattiert, Probleme gewälzt und auch kritisiert wurde, bis daß vor dem Aufbrechen der Senior unserer deutschen Gruppe, unser allverehrter Herr Prof. E. van der Straeten, eine heitere Anekdote zum Besten gab und wir uns dann gegenseitig das Geleit nach unseren Nachtquartieren gaben.

Ein englischer Musikkritiker — die „Times“, der „Daily Telegraph“, der „Observer“, sowie andere bedeutende Tageszeitungen hatten ihre Kritiker entsandt — verglich diese Zusammenkünfte nach den Konzertabenden mit Bayreuth und meinte, daß man dort Wein getrunken und Kaviar gegessen habe, während man es in Haslemere bei Tee und Keks beließe.

Es würde zu weit führen, an dieser Stelle auf sämtliche zehn Instrumental-Konzerte näher einzugehen, doch um dem Leser einen Einblick in die äußerst interessanten Einzelprogramme zu verschaffen, sollen hier je drei von den beachtenswertesten Werken der übrigen Konzerte angeführt werden:

Dienstag, den 21. August. Englische Musik für Violen:

2 Fantasien, a) Lamento, b) Girandola für 2 Violen, von Thomas Morley, 1595.
Fantasie, Aire und Coranto, für 2 Violen, 2 Gamben und Kammerorgel,
von John Jenkins, 1640.

Santasie und Aire, für 6 Violen, von William Lawes, 1640.

Mittwoch, den 22. August. Bach-Konzert:

Arioso für Baß „Betrachte meine Seele“ und
Arie für Tenor „Erwäge, erwäge“, beide mit 2 Violen, d'Amore, Laute
und Gambe.

Konzert in F-moll, für Cembalo und Streichinstrumente.

Präludien und Sugen aus „Das wohltemperierte Klavier“ für Clavichord.

Donnerstag, den 23. August. Spanische und französische Musik:

Santasie für 5 Violen von Cabecon.

Sonate Nr. 4, für Violine, Gambe und Cembalo, von J. M. Leclair, 1723.

„Jupiter“ für Gambe und Cembalo, von Antoine Forqueray, 1720.

Freitag, den 24. August. Italienische Musik:

Concerto Grosso Nr. 1 in F-moll, für 6 Geigen, 2 Bratschen, 2 Celli,
2 Bässe, 1 Cembalo und Kammerorgel, von Alessandro Scarlatti.

Madrigal für Sopran und Violen, „Io Vorei Dio d'Amore“, von Sylvestro
Ganassi, 1542.

Sonate in 5 Sätzen, für 2 Violinen, Viola, Tenor-Violine, Violoncello,
Violone und Cembalo, von Tomaso Albinoni, 1670.

Montag, den 27. August. Bach-Konzert:

Konzert in D-moll, für 2 Violinen mit Streichern und Cembalo.

Kantate „Amore Traditore“, für Baß mit obligatem Cembalo.

Rezitativ und Arie aus der Matthäus-Passion „Komm süßes Kreuz“.

Dienstag, den 28. August. Französische Musik:

3. Konzert in A-dur: a) Prälude, b) Courante, c) Sarabande, d) Gavotte,
e) Chaconne, von F. Couperin, 1714.

Lied mit Laute und Violine, 15. Jahrhundert.

Suite in A-dur, für Violine, Gambe und Cembalo, von Marais, 1700.

Mittwoch, den 29. August. Purcell-Konzert:

„Goldene Sonate“ für 2 Violinen, Gambe und Cembalo.

Chaconne, für 3 Blockflöten.

Toccata in A-dur, für Cembalo.

Donnerstag, den 30. August. Italienische und deutsche Musik:

Sonate Nr. 3 in A-dur, für Gambe, von August Kühnel, 1698.

2 Stücke für Laute: a) Galliarde, b) Cascarda, 16. Jahrhundert.

Concerto Grosso in G-moll, von G. F. Händel.

Concerto Grosso Nr. 8, „Fatto per la Notte di Natale“, von Archangelo
Corelli, 1712.

Freitag, den 31. August. Englische Violinenmusik:

Santasia für 3 Violinen, von John Cooper, 1610.

Suite für 4 Violinen in D-dur, von Matthew Locke, 1650.

Präludium für 5 Violinen, von William Byrd.

Größte Beachtung fanden die Veranstaltungen am Sonnabend den 25. Aug. und 1. Sept., wovon die erste hier besprochen werden soll und wobei es sich um die Aufführung alter Tänze und Volks- sowie festlicher Musik handelte, die unter der Leitung von Frau Dolmetsch standen.

Die überaus geschickte Auswahl und Zusammenstellung der alten Kostüme der Tänzer erregte allgemeine Bewunderung und als selbst die Spielleute nicht nur die alten Instrumente, wie Fiedel, Violone, Schalmei, Serpent, Blockflöten, Einhandpfeife und Tabour spielten, sondern auch dazu in origineller Spielmannstracht erschienen, da war es wirklich nicht allzuschwer, nun drei Jahrhunderte zurückzuschauen und uns im Geiste in jene Zeit zurückzuversetzen, die das Programm vermitteln und vor unserm Auge erstehen lassen sollte.

Zwei kleine, englische Tänze von Wm. Byrd, eine Pavane und eine Galliarde, leiteten den Abend ein. Dann tanzte Frau Dolmetsch als Solo-Tanz ein „Furioso a la Spagnola“, wozu sie die unvermeidlichen Kastagnetten geschickt zu handhaben wußte.

Thomas Morley's (1600) „Liebessehnsucht“ verriet deutlich, daß hier ein Meister des Madrigals in kunstvoller Form ein Liebeslied schuf, welches von Annis Gray mit weichem, wohlklingendem Sopran gesungen wurde. Und mit ebenso kultivierter Stimme sang Edward Mosher (Baß) das Liebes-Schelmlied: „Ich weiß genau, ein Mäd'el kann, — lieben dies und das, jedweden Mann“, von Henry Lawes.

Es folgten drei englische Volkslieder für Blockflötenchor, sowie je ein französischer, italienischer und spanischer Tanz aus dem 16. Jahrhundert.

Nach der Pause wurde ein italienisches „Intermedio“ aufgeführt. Konzert-
halle und Bühne waren vollkommen verdunkelt und nur die Sterne im Hinter-
grunde der Bühne deuteten an, daß hier im Zauber der italienischen Nacht eine

Festlichkeit geplant sei. Eine Schalmei unterbrach als erste die nächtliche Stille, die Fiedel setzt ein, jetzt ergreift der Tanzmeister mit der Linken die Rohrpfife, während er mit der Rechten die vor ihm hängende Handtrommel schlägt. Bald erscheinen von rechts und links, in gleichem Zuge einherschreitend, die Sackelträger, denen sich das Brautpaar mit Gefolge anschließen.

Nachdem das Brautpaar rechts, auf erhöhtem Podium Platz genommen, führen die Sackelträger einen Keigen auf. Plötzlich erscheint Amor in Gestalt eines kleinen Mädchens, tanzt zunächst einen Liebestanz und singt hierauf das Lied „Occhi Immortali“ mit Begleitung der Laute, um dann den Liebestanz mit einem Coranto zu schließen, der ebenfalls von dem im Hintergrunde kaum sichtbaren Lautenisten begleitet wird. Die Komposition zum Liebestanze, sowie Lied und Coranto sind von Caccini; die Aufführung erfolgt erstmalig auf der Hochzeit der Lucrezia Borgia.

Diener bringen, vom Hausmeister überwacht, große Schalen mit kostbaren Früchten herein, während das Gefolge zu den an der Gartenwand hängenden, wirklich echten, Trauben greift. Ein Mohr erscheint mit mächtigem Fächer aus Pfauenfedern, selbst Wasserschaln und Handtuch hat man nach dem Mahle nicht vergessen. Ein Sackeltanz beendet diese einzigartige, uns ganz in ihren Bann genommene Festlichkeit, die Musik wird schwächer, der Tanzmeister bläst noch seine Rohrpfife und schlägt, immer langsamer werdend, den Tabour. Fern im Hintergrunde dämmert der Morgen, jetzt erhebt, wie zu Beginn der Feier, die einsame Schalmei ihre helle Stimme, den Auszug der Herde verkündend.

Nach der zweiten Pause gibt es zwei spanische Volkstänze: Vollias und Villanos, letzterer mehr ein Bauertanz, dann noch ein italienisches Balletto. Die beiden ersten der hierauf folgenden drei englischen Stücke für Discant-Blockflöte mit Spinettbegleitung waren leider durch eine kleine Hemmung in der Blockflöte, deren Ton erst beim dritten Stück warm und klar wurde, beeinträchtigt.

Mit einem alten Schwerttanz, „Les Bouffons“ oder „Matachins“ genannt, von Frau Dolmetsch, Frä. Nathalie und den beiden Söhnen Rudolf und Carl in faszinierenden Kostümen getanzt, wobei die trefflich gelungene Herausstellung des eigenartigen Rhythmus durch das exakte Aneinanderschlagen der Schwerter zur größten Wirkung gebracht wurde, schloß diese, über jede Kritik erhabene Veranstaltung.

Es war zweifellos ein guter Gedanke, den Instrumentalkonzerten durch diese entzückenden Veranstaltungen am Wochenende eine Abwechslung zu geben und hierfür müssen wir wohl in erster Linie Frau Dolmetsch dankbar sein.

Konzertberichte.

Stockholm: Der treffliche Gitarrensolist aus Wien, Fridl Hinker und sein Partner Hans Schwanda, gaben einen Gitarrenabend in Stockholm am 18. Oktober, an dem sowohl Duette, Solostücke als auch Lieder zur Gitarre zum Vortrag gelangten. Das Programm wies Werke von Carulli, Sor, Bach, Albert und Albeniz und Lieder von Arnold Schubert, Koch, Süß und österreichische Volkslieder auf. Der überaus er-

folgreiche Abend brachte den beiden Künstlern reichen Beifall und trug dazu bei, das Ansehen der Gitarre in Schweden gefördert zu haben. Daran schloß sich eine Einladung zu einer Darbietung im Rundfunk und eine gastliche Aufnahme bei dem bekannten Bildhauer Prof. Erikson und dem Lautensänger Swen Scholander, bei denen die Gitarre reichlich zu Worte kam.

Saarbrücken: Fritz Mühlhölzl war wieder da. Der Zitherverein „Heimatklänge“ verpflichtete sich den Künstler auch dieses Jahr zu seinem Zitherkonzert. Er war ganz Virtuoso. Sein Vortrag auf der Zither rief nicht endenwollendes Händeklatschen des vollbesetzten Hauses hervor, und er sah sich veranlaßt, noch durch Zugaben das Publikum zu befriedigen. Ebenso meisterhaft wußte er seiner Hauser-Segovia-Gitarre reizende Musik zu entlocken — mit demselben Erfolg. Mühlhölzl hat sich in Saarbrücken gut eingeführt, und sein Name auf einem Programm bürgt für ein vollbesetztes Haus.

München: Das Lobetkonzert im kleinen Odeonsaal zeigte nach längerer Zeit wieder einmal das Bild jener hochgebenden Stimmlen, wie wir sie in früheren Jahren erlebten. Ein ausverkauftes Haus mit mehreren Stuhlreihen auf dem Podium und eine andächtige und begeisterte Zuhörerschaft. Wie Lobet spielt, ist ja schon so oft gesagt und geschrieben worden, daß man kaum etwas Neues hinzufügen könnte. Bei einem Künstler, wie er es ist, und auf dem, abgesehen von Tarrega, die ganze moderne Gitarrenmusik fußt, sollte man eigentlich nicht von Technik sprechen. Und doch ist es vielleicht angebracht, einige Bemerkungen dazu zu machen. Lobet als Musiker ist ein Thema, das nicht mehr zur Erörterung steht, denn wenn einer Dreiviertel der allgemeinen Musikliteratur im Kopfe hat und sie auf der Gitarre wiederzugeben weiß, so ist er eben Musiker bis in die Knochen. Mit der Technik ist es aber so, daß es in ganz seltenen Fällen eine Technik gibt, die noch über der Technik steht, die niemals Allgemeingut werden kann, wohl aber als Geschenk vom Himmel einzelnen in den Schoß fällt. Bei Lobet ist dieses nun der Fall und man erkennt es nicht so sehr im Konzertsaal, als vielmehr, wenn man ihn bei der Arbeit sieht. Sein Wechselschlag und die Steigerung des Tones in den schnellsten Passagen ist einfach phänomenal und die Durchbildung der Anschlagshand bis in die einzelnen Fingergelenke die Ökonomie der Bewegung und die Fähigkeit, alle Abstufungen und Akzente in die Fingerspitzen zu konzentrieren, ohne die Handstellung zu ändern, ist nur ihm allein eigen. Die Münch. Nachr. bemerkt zu seinem Spiel: „Das Konzert Lobet gab denen recht, die einst die Gitarre in den Konzertsaal einführten. Lobet auf der reichen spanischen Tradition fußend, lieferte mit seinem raffinierten Kadenzenspiel, mit seinem virtuosen Fingersatz und mit seinen Tempoeffekten, den zahlreichen neuen Tonvariationen wertvolle

Bausteine zum Ausbau der Gitarre als polyphones Soloinstrument mit melodischem Grundcharakter. Diese Bausteine kann man auch in seinem Programm erblicken. Er wendet sich immer mehr der neueren Literatur zu und macht vor Sor und Aguado nur seine schuldige Reverenz. Somit ist seine Gitarre zu einem Ausdrucksmittel moderner Musik geworden und läßt jeden Streit müßig erscheinen, ob sie die Berechtigung hat, einen Platz im Konzertsaal zu behaupten. B.

Sepp Summer in Berlin: Ein besonders genußreicher Abend war der S.S.-Liederabend. Wer kennt heute noch nicht den aus der Steiermark stammenden Lautensänger und ursprünglichen Komponisten für das Lauteninstrument, S.S., der ja nun auch schon seit Jahren deutsche Pionierarbeit in allen deutschen Kulturgemeinden des europäischen Auslandes leistet?! Summer hatte diesmal ein prachtvoll abgestimmtes Programm mit eigenen Vertonungen zusammengestellt nach großen weltanschaulichen Gesichtspunkten. Der tiefe männliche Ernst und der ernst heitere Humor, der von ihm stets feinsinnig zur Vertonung gewählten Poesie entspricht ganz und gar dem eigenen Wesen des Künstlers. So virtuos er sein Instrument beherrscht, so wenig wirkt er doch als bloßer Virtuoso, der ja gewöhnlich auch mit dem kalten Effekt zu arbeiten versteht. Bei Summer ist nichts Effekthascherei, sondern alles heißblütige Naturhaftigkeit in künstlerische Form gegossen. Dieser wiederauferstandene mittelalterliche Spielmann hat allerdings ein Recht, altbekannte Lieder und Gedichte von Claudius, von Mörke oder aus dem Volksliederschätze neu zu vertonen. Welche Farbigkeit schafft das schlichte, aber unter seinen Sängern so ergiebig werdende Instrument der Laute! Der außerordentlich stark besuchte Abend war ein einziger Genuß und eine seelische Erholung im höchsten Sinne des Wortes. Nicht endenwollender und zahlreiche Zugaben fordernder Beifall dankte dem Komponisten und Lautensänger S.S. für seine Kunst.

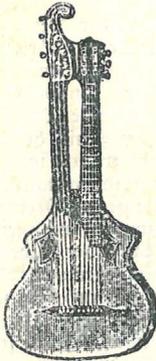
r. „Deutsche Zeitung.“

Der Gitarre-Abend der Lotte Busch-Schule im vollbesetzten Steinicke-Saal bezeugte, daß hier eine ebenso umsichtige wie vielseitige, dabei aber doch das Instrument nicht über die Grenzen seiner besonderen Wirkung hinausführende, im Singen, Begleiten und Solospiel gleich geschmackvolle Lehrerin am Werke ist. Gitarre als Soloinstrument kam erfreulich zur Geltung in den solistischen Nummern der begabten Schülerin Hermine

KARL MÜLLER

Kunst-Atelier für Geigen-,
Gitarren- und Lautenbau

Zeugg. 229 AUGSBURG Telef. 1069



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

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

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

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

Spezialität:

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

Segovia

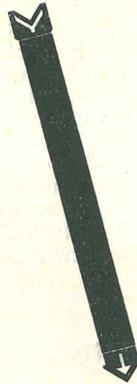
Technische
Studien

H. 1:

Tonleitern

Preis M. 5.—

sind soeben einge-
troffen und erhält-
lich durch



Haslinger, Wien I,

Tuchlauben 11.

Git.-Abt.

Fort mit unreinen Darmsaiten!

Wirklich quintenrein und haltbar sind

Rothe - Saiten,

dieselben kosten E. 80 Pf., H. 1 Mt., G. Mt. 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 D'Orpahl 30 Pf. Gleich-
zeitig empfehle ich meine selbst gebauten Meister-
instrumente.

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

Bogengitarre

Friedrich Schent, Wien

altes Meisterinstrument, tadellos
erhalten und ausgezeichnet im Ton
und Griffbrett, umfänglich aber zu
verkaufen. Näheres Sekretariat der
Gitarristisch. Vereinigung München,
Sendlingerstr. 75/I.

Richard Jakob, Markneukirchen 888 (Sachsen)

Kunstwerkstätte für Gitarren „Weißgerber“ — gegr. 1872
verfertigt die spanische

TORRES-GITARRE

das Ideal der Konzert- und Sologitarre. Unübertrefflich in Klangsönheit
und künstlerischer, sauberster Arbeit, von der edelsten bis einfachsten Aus-
stattung, in verschiedenen Preislagen. — Ebenso meine unt. Nr. 953371 ges. gesch.

KONZERT-GITARRE mit einfachem Kopf und 1, 2 oder 3
freischwingend. K-Bässen f. Solospiel.

Künstler-Lauten u. Gitarren, Kopien alter berühmt. deutscher, ital. u. franz. Meister.
Quintbasso u. Terz-Gitarren. Reparaturwerkstätte. Garantiert quintenreine Saiten.

Im Selbstverlag von
Dr. Matthäus Römer
München, Rheinstr. 18
sind erschienen:

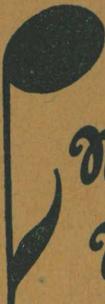
6 leichte Lieder zur Gitarre.

Preis Mk. 3.—.

MANDOLINE (Calace)

altes reich mit Perlmutter verziertes
Instrument mit schönem Ton sehr
preiswert zu verkaufen bei

Schlittenbauer-Stiefel
München, Frauenstr. 13 $\frac{1}{2}$ r.



Tourenverlag **Münchener** **Musikverlag**

höflich vorrätig bei:

Göbblinge,
Münchenerstr.,
Winn I, Türflur 11.

Spezialausstatt.
für Gitarren-Musik.

Lakt Meister des Gitarrespiels kommen!

Man lernt von ihnen und es fördert die Gitaristik!

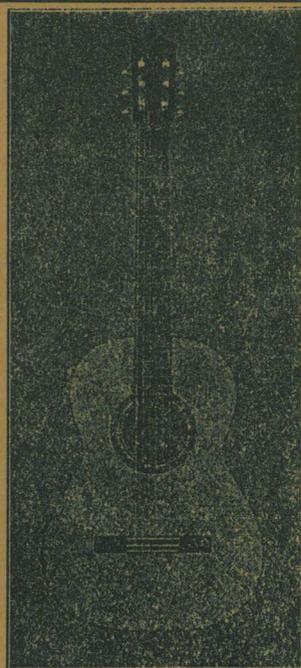
Mathilde Cuervas, Paris
Prof. Miguel Lobet, Barcelona
Fritz Mühlhölzl, München
Emilio Pujol, Paris
Luise Walker, Wien
Münchener Gitarre-Kammer-Trio

unternehmen ab Herbst 1928 Konzert-Rundreisen durch ganz Deutschland.

Unverbindliche Anfragen wegen Engagements erbeten an die Alleinvertretung:

Bayerische Konzert-Zentrale (Leitung: H. Gensberger)

München 2 SW. 6, Haydnstraße 12. / Telefon: 55853.



Hermann Hauser

Kunstwerkstätten für Instrumenten- und Gitarrebau
Müllerstraße 8 München Müllerstraße 8

*

verfertigt die

spanische Torres-Gitarre

Modell Segovia.

*

Meine Gitarren Modell „Torres“ sind von Lobet, Segovia und Pujol als die besten Erzeugnisse des modernen Instrumentenbaues bezeichnet worden. / /



Fast täglich bestätigten Anerkennungs schreiben
die Güte meiner Instrumente

Mandolinen, Mandolen, Mandolon-Celliu. Bässe, Torres-Gitarren

Marke: „Herwig Solist“.

H. Stern, S. 14. 9. 28. Den Tremolobaß haben wir gut bekommen, wir sind sehr zufrieden. / R. Hammesfahr, W. 19. 9. 28. Die Mandoline 1018 hat uns sehr begeistert, da sie allen verwöhnten Ansprüchen genügt. / Rudolf Lehmann, W. 22. 9. 28. Bin wirklich erstaunt über die Güte. / Karl Züge, K. 21. 9. 28. Da wir mit der letzten Sendung sehr zufrieden waren und wir noch eine Gitarre brauchen.

Meine neue

Kontra-Gitarre Modell „Torres“ läßt die Decke frei schwingen.

Bitte lesen Sie das Urteil eines Fachmannes:

Paul Himmel, L. 8. 10. 28. Die mit großem Interesse erwartete 12saitige Torres-Gitarre traf unverfehrt ein. Ich bin überrascht durch das Prachtinstrument und beglückwünsche Sie vor allem zu der Neukonstruktion hinsichtlich der Befestigung der Basssaiten. In meinem Bekanntenkreise wird man über das Spielen auf Bassgitarren bei Beurteilung dieses Instrumentes bald anders urteilen. Infolge des größeren Formats und der höheren Sargen wird entschieden ein vollerer, runder und langer aushaltender Ton auch auf den höheren Saiten erreicht. Sie können einen glänzenden Erfolg buchen.

Vereine Rabatt. + Teilzahlung gewährt. + Katalog umsonst.

Wilh. Hertwig, gegr. 1889, Marktneukirchen 206.