

Freitzab...

Der Gitarrefreund

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

28. Jahrg. ❖ 1927 ❖ Nr. 5/6.

Herausgegeben vom

Verlag Gitarrefreund München

Sendlinger Straße 75

Die Gitarre und ihre Meister

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

Urteile aus dem Leserkreis:

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

D. G., Oberlandesgerichtsrat, München.

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

Johann Leonh. Kolb, Nürnberg, Gitarrevirtuos.

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

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

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

Andres Segovia.

Zu beziehen durch den
Verlag „Gitarrefreund“ München.
Preis M. 4.50.

Der Gitarrefreund

Mitteilungen der Gitarristischen Vereinigung (e. V.)

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

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

Jahrg. 28

Ma/Juni 1927.

Heft 5/6

Inhalt:

Lautenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. — Einleitungskapitel aus dem Werk „Die Technik des Gitarrespiels auf physiologisch-anatomischer Grundlage“. — Der Anteil der Gitarrenmusik im deutschen Rundfunkprogramm. — Die neue D-moll-Theorie. — Zum Abschluß des Preisaus Schreibens vom Jahre 1922. — Konzertberichte. — Mitteilungen. — Besprechungen.

Lautenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts.

Von Janet Dodge.

Aus dem Englischen übersetzt von E. Brauer, Essen.

Ein vortreffliches Beispiel solcher glücklichen Zusammenstellung finden wir in der Intabolutura von Antonio Kotta, 1546. Jeder Satz ist dort prächtig aneinandergereiht, in richtiger Verbindung der Themen und Zeitmaße untereinander. (Eine Suite hieraus würde auf dem Klavier vorgetragen.)

Nicht nur die Lieder allein, auch die Tänze wurden oft mit Namen bezeichnet, was allgemein als eine Einführung der Pariser Lautenisten des 17. Jahrhunderts vermutet wird. Ob damit ein Hinweis auf die Güte der im Programm vorgesehenen Musik beabsichtigt war, ist schwer zu sagen, da dergleichen Feststellungen nicht gemacht werden konnten. Schon um 1536 finden wir in Castelionos Sammlung eine Pavana chiamata la Malcontenta, a Saltarello chiamata, La Torgia, La Traditorella, La Desprezza usw. Ebenso fügte man den Stücken Namen von Bewunderern hinzu, z. B. Allemande de don Frederico, Allemande de due Mathias, Galliard du conte Essex (aus einer französischen Sammlung) u. a. m.

Diese Gepflogenheit war in allen Ländern üblich, doch in Italien war sie am erfindungsreichsten und man kann daraus den Wunsch und das Streben der Lautenisten nach Ausdrucksmöglichkeiten erkennen. Wirklicher Ausdruck wurde jedoch niemals ganz erreicht, selbst nicht bei den diesbezüglichen bewussten Bemühungen, wie sie z. B. deutlich hervorgehen aus den gemischten Stücken, wie Schlachten und aus den Sätzen von Francesco da Milano über Josquins Canzon degli Ucelli.

Schlachten bildeten die vollstümlichste Art in der Programm-Musik des 16. Jahrhunderts und eine Sammlung davon, selbst nur aus den gedruckten Büchern, würde ganze Bände ergeben. Dabei wurden diese kompositorischen Schlachtenwiedergaben durchaus nicht bildreich behandelt und manchmal ist die Absicht der Komponisten kaum verspürbar und alles andere als kriegerisch. Die besten und charakteristischsten unter ihnen sind die aus verschiedenen Teilen bestehenden, wovon der mittlere aus kurz zu wiederholenden Akkorden besteht, die die Nachahmung der Trommel, den Marschschritt und einzelne Schlachtenhandlungen darstellen sollen, das Ganze eine mehr oder weniger bildreiche Wirkung erzielend. So kindisch diese Art der Aufführung auch erscheint, kann andererseits doch nicht geleugnet werden, daß man auf der Laute oftmals durch die beständigen, im Marschtempo vollklingenden Akkorde, große Wirkungen erzielte. Vielleicht eignet sich keine andere Musik so gut für das Instrument wie eben diese.

Diese verschiedenen Arten, akademische und andere, finden wir in allen Ländern während der ganzen Dauer der Lautenmusik hindurch, die sich von den ersten gedruckten Sammlungen im Jahre 1507 bis ungefähr zum 3. Viertel des 17. Jahrhunderts erstreckt, also bis dorthin, wo das Aufkommen der Pariser Schule einen Aufschwung unter Einführung neuer Formen hervorrief. Es folgte dann eine Übergangszeit, die sich ungefähr von 1600 bis 1630 erstreckt, wo wir die alten Formen (Fantasien, Vokalübertragungen und Tänze) noch vorfinden, wenn auch mit mehr Freiheit behandelt, doch daneben erscheinen schon neue Tänze und andere neue Formen, die spätere Entwicklung erwarten lassen. Die Vermutung kommt auf, daß wir von dem was kommen wird, mehr zu erwarten haben, als wie es dem Voraufgegangenen an Bedeutung zukommt und wenn die Kompositionen dieser Übergangszeit nicht schon in den Büchern aufzufinden wären, wo die alte Form und der alte Stil ihren Höhepunkt erreichten, würden wir sie ohne weiteres einem späteren Zeitabschnitte zuschreiben.

Kompositionen polyphoner Werke und Fantasien sind noch gebräuchlich in England und besonders in Deutschland, dagegen verschwanden sie in Frankreich und Italien vollständig. Tänze bilden den Hauptbestandteil der Kompositionen der Lautenisten und jetzt tritt auch die Sarabande auf, die in der Suite des 18. Jahrhunderts einen so bedeutenden Faktor darstellt, auch erscheint das Bourrée und die Chaconne und ebenso der Name Ronde, der zum mindesten dem Namen nach als Vorläufer des Rondo zu bezeichnen ist. Die Partita, ein kurzer Satz im Vierviertel- oder Vierteltakt erscheint, ebenso das Capriccio und die Aria, Stücke, die nur aus Akkorden bestanden und arpeggienartig gespielt wurden. Daneben finden wir mancherlei Arten chromatischer Stücke. Das bei diesem Wechsel am Beachtenswerteste sind die bei den neuen Stücken zur Anwendung gelangten gebrochenen Akkorde oder Arpeggien, welche trotz der großen Wirkung, die man damit gerade auf der Laute erzielen kann, von den Lautenisten des 16. Jahrhunderts niemals geübt noch ausgeführt wurden, selbst nicht in den schwierigsten Passagen.

Allerdings war die alte Stimmung der Laute, je zwei Quarten in der Mitte durch eine Terz geteilt, nicht so zum Arpeggieren geeignet wie die spätere, die sogenannte Gaultier-Stimmung, die im D-Moll-Akkord stand. Nichtsdestoweniger bleibt es befremdend, warum die Lautenisten des 16. Jahrhunderts überhaupt keinen Gebrauch vom Arpeggio machten.

Im Jahre 1604, als die deutschen Lautenausgaben noch hunderte von Kompositionen polyphoner Lieder brachten, und die italienischen, französischen und

englischen Lautenisten sich vorwiegend mit Tänzen nach der alten Weise beschäftigten, veröffentlichte ein Deutscher namens Kapsperger in Venedig ein Buch mit Stücken für die Chitaronne, einer größeren Art Laute mit längerem Hals, doch keine Gitarre, wie man es aus dem Namen leicht herleiten könnte. Viele von diesen Stücken weisen eine außerordentliche, geradezu erstaunliche Kontrapunktische Freiheit auf, die uns oftmals mehr an Monteverdis Versuch nach großem Ausdruck erinnern, als daß sie irgendwelche besonderen musikalischen Absichten vermuten lassen.

Die für die Chitaronne geschriebenen Stücke waren ohne Zweifel auch für die Laute bestimmt; denn diese, sowie auch die Theorbe waren in der Bauart und im Tone so sehr mit der Chitaronne verwandt, daß die Solomusik für sämtliche drei Instrumente als zu einer Kategorie gehörend bezeichnet werden kann. Ein bemerkenswertes Beispiel dieser Übergangszeit ist das Capriccio Cromatica von Pietro Paolo Melii, aus der Intavolatura di Liuto Attiorbato 1616. (Diese Komposition wurde ebenfalls auf dem Klavier gespielt.)

Ein anderes Merkmal dieses Zeitabschnittes ist die wachsende Beliebtheit konzertierender Musik für die Laute. Wir finden diese regelmäßig das ganze 16. Jahrhundert hindurch. Einige der zuerst gedruckten Sammlungen enthalten Stücke für zwei Lauten; der einen war die Melodie und Colloratur, der anderen die Harmonie zugeteilt, ebenso scheint das Zusammenspiel der Laute mit den Violon üblich gewesen zu sein. Die Verwendung bzw. Verbindung mehrerer Instrumente steigerte sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts, sowie mit Beginn des 17. Jahrhunderts und wurde vielleicht durch die Erfordernisse, die das Musikdrama stellte, bedingt. Häufig finden wir Stücke für drei und vier Lauten; für Laute und Cembalo, sowie für Laute und Violon; während in einer 1615 erschienenen, in der Kgl. Bibliothek zu Brüssel befindlichen Sammlung des vorerwähnten Melii ein Balletto für 9 Instrumente enthalten ist, nämlich für Cembalo, 3 Lauten, 1 Citara, 1 Tiorbata (eine Art Cister mit tiefen Basssaiten), 1 Doppelharfe, 1 Violone (Bassviola), 1 Violine und 1 Flöte. Die Einzelstimmen sind meist doppelt und dreifach besetzt, die Harmonie steht in 3- und 4-stimmigem Satze.

Bevor wir zur Pariser Schule übergehen, müssen wir einer anderen Erscheinung in der Übergangszeit Erwähnung tun, die in der Geschichte der Laute eine wichtige Rolle spielte und die in England und Frankreich einzig dasteht. Dies war die Ara, da die Laute als Begleitinstrument Verwendung fand und die in Frankreich mit Air de Cour bezeichnet wurde.

In England leisteten die Lautenisten in jenem Zeitabschnitte ihrer Kunst die größten Dienste und dadurch wird die zu der Zeit in der Solomusik vorhandene Lücke mehr als ausgefüllt. Es ist keine Übertreibung, zu behaupten, daß jenes eine Bewegung war, die allein den Lautenisten zugeschrieben werden muß; denn den größten Einfluß auf die Entwicklung dieser Ara übte das Volkslied aus, welches durch die Pflege der Lautenisten seinen vollsten und reinsten künstlerischen Ausdruck erlangte. In England reicht der Ursprung dieser Bewegung bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts zurück, in Frankreich wurde sie etwas später ausgelöst. Die Zahl der Veröffentlichungen ist ungefähr gleich in beiden Ländern, doch in England ist dieser Bewegung, im Hinblick auf die spätere, daraus entsprungene Entwicklung, größere Bedeutung beizumessen. In Frankreich hatte diese Bewegung praktisch keine weitere Entwicklung zur Folge, in England brachte

sie den Caroline und Commonwealth Sologesang und es ist von nicht geringer Bedeutung, daß eine der einzigartigsten und ursprünglichsten Erscheinungen in der Kunst des 17. Jahrhunderts ihren Aufschwung den vergessenen und unbefangenen Lautenisten verdankt.

Die Pariser Schule der Lautenmusik, die ihren Anfang um 1630 nahm, war bis zum Ende des 17. Jahrhunderts vorherrschend wie keine andere Schule je zuvor und die übrigen Länder, in denen die Laute weiterhin in Verwendung blieb, brachten nichts als einen Widerhall der Darbietungen ihrer Pariser Musikgenossen. Nur von einer Ausnahme gegenüber dieser dominierenden Stellung der Pariser Schule wäre zu berichten, die, wie wir es nachfolgend ersehen werden, alleine ihre Eigenart behauptete; es war der englische Lautenist Thomas Mace. Wenn also die Lautenmusik dieses Zeitabschnittes besprochen wird, dann heißt es, mit eben dieser einen Ausnahme (Thomas Mace) nur von einer Schule der Lautenisten zu berichten.

Die besonderen Eigenarten dieser Schule waren, wie es von Michel Breuet bezeichnet wurde, das Suchen nach bildreicher Ausdrucksmöglichkeit und eine übertriebene Anwendung von Verzierungen. Das erste Merkmal war allerdings kein neues unter Lautenisten; denn Bemühungen in der Richtung hatte man das ganze 16. Jahrhundert hindurch gemacht. Doch die Pariser Lautenisten waren, wenn sie auf diesem Wege auch nicht wesentlich vorankamen, zum mindesten in der schöpferischen Gestaltung ihrer Ausdrucksbestrebungen erfolgreicher.

Was die Verzierungen anbelangt, so nimmt man allgemein an, daß sie davon nicht nur übermäßigen Gebrauch machten, sondern daß bis zur Entstehung jener Schule Verzierungen in der Art, wie man sie jetzt ausübte, unbekannt waren. Diese letztere Annahme fußt allerdings auf einer schwachen Mutmaßung; denn wir wissen nicht, wieviel Lautenisten sich der Verzierungen nach eigenem Ermessen und Vergnügen bedienten, bevor ihre Andeutung durch Zeichen aufkam. In den Berichten über Aufführungen von Lautenisten des 16. Jahrhunderts wird die Geschicklichkeit des Spielers und seine Fingerfertigkeit derart gepriesen, daß man fast glauben möchte, in ihren Fingerspitzen habe mehr gefessen, als Noten auf dem Papier standen.

Es bestehen kaum Zweifel darüber, daß das Lautenspiel zum größten Teile eine Sache ungeschriebener Überlieferungen war und daß die Eigenart des Instrumentes oftmals gewisse Kniffe, namentlich beim längeren Aushalten eines Tones, erforderte. Oftmals wird man sich dabei des Trillers bedient haben, vielleicht ganz unbewußt und wahrscheinlich ist es niemandem aufgefallen, sich darunter eine bestimmte Spielweise zu denken. Es ist allerdings ein großer Unterschied enthalten in der Anwendung und Behandlung der Verzierungen durch die Lautenisten des polyphonen Zeitabschnittes und dem des anderen Zeitabschnittes, wo man dem Streben nach größeren Ausdrucksmöglichkeiten mehr Beachtung widmete, d. h. in der früheren Musik stellten die Verzierungen nur einen Teil der Komposition dar, während sie später die Hauptsache des Ganzen bildeten.

Vieles von der aus der französischen Schule des 17. Jahrhunderts hervorgegangenen Lautenmusik besteht ausschließlich dank der Verzierungen, nämlich durch die Wirkung der *tremblements* (beben), *battements* (einfallen), *appogiature* (arpeggieren), *glissando* (gleiten), dazu noch die vielen unaufgezeichneten Verzierungen, die in den Fingerspitzen jener Virtuosen ihren Sitz hatten und ohne die das Stück oftmals gar recht bescheiden erscheint. Hieraus ergibt sich zweifel-

ohne auch die scharfe Verurteilung eines großen Teiles der Pariser Schule, weil der innere Wert der Musik durch derlei Verzierungen herabgemindert wurde. Trotz alledem gab es einige ernststrebende und begabte Lautenisten, deren Leistungen keinesfalls unter einem Mißbrauch dieser Verzierungen litten, worin sich ihre weniger begabten Zeitgenossen gefielen. Doch auch diese Musik hat, obgleich ihr innerer Wert gering ist, oftmals historische Bedeutung und dieser Umstand allein rechtfertigt ihre Beachtung.

Einleitungskapitel aus dem Werk „Die Technik des Gitarrespieles auf physiologisch- anatomischer Grundlage“.

Von Max Danek.

I. Wesen und Wert der technischen Übungen.

Die technischen Übungen nehmen im Musikunterricht mit Recht den breitesten Raum ein, denn die Tatsache steht heute für jeden musikalisch Gebildeten unanfechtbar fest, daß diese den kürzesten und sichersten Weg bilden, der zur Beherrschung eines jeden Instrumentes führt.

Die technischen Übungen sind im allerersten Anfang nichts anderes, als ein System rein mechanischer Vorgänge, die lediglich auf Ausbildung der für das betreffende Instrument in Frage kommenden Musik abzielen.

Der Ausgangspunkt für die richtige Tätigkeit der Muskeln, die in erster Linie Bewegung bedeutet, ist die richtige Körperhaltung und das richtige Halten des Instrumentes; der ganze Körper an und für sich und die Muskulatur der zur Betätigung beim Spielen des betreffenden Instrumentes herangezogenen Gliedmaßen werden zuerst in die richtige Ausgangsstellung gebracht, so daß alle Organe die durch die Noten vorgeschriebenen Bewegungen

1. mit dem geringsten Kraftaufwand d. h. gerade nur mit so viel Kraft als unbedingt nötig ist,
2. auf dem kürzesten Wege und
3. in der kürzesten Zeit

auszuführen befähigt werden.

Eine bedeutende Rolle spielt hierbei der richtige Fingersatz. Hierbei beginnt man mit den einfachsten Bewegungen einzelner Organe und geht systematisch und langsam zu immer komplizierteren und einen größeren Kraftaufwand erfordernden über; zwischendurch wird die Zeit, innerhalb derer sich die einzelnen Teilbewegungen abspielen, automatisch immer kürzer: das Tempo steigert sich. Schließlich gelangt man dazu, die Organe in ganzen Gruppen gleichzeitig und in verschieden gruppierter Aufeinanderfolge betätigen zu lernen.

Auf diese Weise werden Kraft und Geläufigkeit, die zum Bedienen eines jeden Instrumentes nötig sind, ausgebildet. Die nötige Kraft ist dann erreicht, wenn die Bewegungen wie man sagt „spielend“ vor sich gehen, d. h. wenn dem Spieler die Kraftaufwendung nicht mehr ins Bewußtsein tritt; letzteren Eindruck muß auch der Zuhörer bzw. Zuschauer gewinnen. Die Gitarristen mögen gleich an dieser Stelle zur Kenntnis nehmen, daß das Spielen der Gitarre die

größte Kraftentfaltung — besonders betrifft dies die linke Hand — erfordert; die Gitarristen gehören insgedessen gewissermaßen zu den musikalischen Schwerarbeitern.

Die Geläufigkeit ergibt sich also aus Kraftanwendung bei gleichzeitiger Ökonomie der Bewegungen; Geläufigkeit ist keineswegs ein Höchstmaß an Bewegung in der Zeit, sie ergibt sich vielmehr als Folge von Vermeidung aller überflüssigen Bewegung, was eben nur durch Kraft und richtigen Gebrauch aller Muskeln erreicht werden kann. Es sei gleich an dieser Stelle ein für allemal betont, daß Schnelligkeit allein die geringste und banalste aller Künste und daß sie vollends verwerflich ist, wenn sie auf Kosten von Ton, Rhythmus und musikalischem Ausdruck hervorgebracht wird. Ton und Rhythmus sind die Träger des musikalischen Ausdrucks, Schnelligkeit ist das Sekundäre, Relative und stellt sich mit der Zeit von selbst ein, wenn nämlich die nötige Kraft erreicht wurde und die Ökonomie der Bewegungen zur Gewohnheit geworden ist.

So bedeuten die technischen Übungen nichts anderes als ein Training, wie es jeder Sportsmann mitmachen muß, nur mit dem Unterschied, daß der Musiker — vor allem der Gitarrespieler — die feinen und zarten Muskeln vom Unterarm abwärts bis ins letzte Fingerglied ausbilden und seinem Willen vollständig untertan machen muß. Je nach dem höheren oder geringeren Grade, bis zu welchem dies einem Musiker gelingt, spricht man von dem Grad von Technik, über den er verfügt.

Es gibt aber beileibe nicht etwa eine besondere Technik für den Dilettanten und eine andere für den Künstler; beide müssen sich den gleichen Gesetzen unterordnen, die von der Natur diktiert sind und durch die Anatomie des menschlichen Körpers bedingt werden — daher die Bezeichnung für das ganze System: physiologisch-anatomisch.

Der Unterschied zwischen Dilettant und Künstler liegt in der Art und Weise, in der ein jeder von seiner Kunst Gebrauch macht; ersterer huldigt einer Liebhaberei ohne die Absicht, aus ihr einen Verdienst zu ziehen, letzterer betreibt die Kunst von Berufs wegen. Der Unterschied zwischen Stümper, Mittelmaß und Virtuose liegt in dem Grade, bis zu welchem ein jeder sein Instrument beherrscht, dann aber noch — und dies keinesfalls in letzter Linie! — in etwas, wovon bisher noch nicht gesprochen wurde: in dem Grad von Musikalität, über die der Betreffende verfügt. Musikalität ist die innere, angeborene, nicht lehrbare, aber belehrbare und bildungsfähige Veranlagung zur musikalischen Betätigung.

Zum Virtuosen gehört mehr als Training: hiezu ist Fleiß, eine höhere Weihe, Genie nötig — Genie aber, sagt man, ist zu fünfundsiebzig Prozent Fleiß! So erweisen sich die technischen Übungen für einen jeden, der daran geht irgendein Instrument zu erlernen, als eine Notwendigkeit, mag er nun den Willen und die Fähigkeiten besitzen, bis zur höchsten Vollendung auszuhalten oder nicht. Es sei somit gleich hier der vielfach verbreiteten irrigen Anschauung entgegengetreten, daß die technischen Übungen nur für Solisten und Virtuosen Geltung hätten; die Gitarristen sind bekanntlich hinsichtlich ihres technischen und instrumentalen Rüstzeuges, dessen sie sich bedienen, im allgemeinen die — schonend ausgedrückt — Bescheidensten und Anspruchlosesten unter den Musikern — sehr zu ihrem eigenen Nachteil, denn daher rührt die große Geringschätzung, deren sich unsere Kunst leider seitens der Sachmusiker und der musikalisch höherstehenden Laien „erfreut“.

Es lehne daher niemand das Studium technischer Übungen mit der Bemerkung ab: „das brauche ich nicht, ich will ja kein Virtuose werden!“ Wer schon mit solchen Gedanken an das Studium eines Musikinstrumentes schreitet, braucht nicht zu befürchten, sehr weit damit zu kommen.

Wer sich aber einmal dazu verstanden hat, das Gitarrespiel systematisch und aus den Grundelementen der Muskelfunktionen heraus zu erlernen, wird sehr bald auf den Vorteil kommen, den ihm das Studium der technischen Übungen bietet; hier kann nur ein eigener Versuch überzeugen. Ist einmal das Interesse an den technischen Übungen geweckt, so wird der stetig wachsende Fortschritt, den der Lernende bemerken wird, das Interesse auch weiterhin wach erhalten. Das sicherste Mittel, schnell sichtbare Erfolge zu erzielen, ist die richtige Wahl und Einteilung der auf die technischen Übungen zu verwendenden Zeit. Unbedingt nötig ist auch die möglichst weitgehende Konzentration auf die betreffende Übung; nur durch die geistig-seelische Vertiefung in das jeweilige Objekt der Übung, wird der Langenweile beim Üben vorgebeugt.

Wer den Mühen, die ihm das Studium der technischen Übungen auferlegt, skeptisch entgegenieht, der bedenke, wieviel Mühe und Arbeit es ihm gekostet hat, Lesen und Schreiben zu erlernen, und erinnere sich, daß er auch diese Künste aus ihren Elementen heraus — dem Buchstabieren und dem Üben der einzelnen Haars- und Schattenstriche — erlernt hat. Auch die Musik ist eine Sprache, die viel schwerer zu erlernende Sprache der Seele, wie könnte man da anders zu Erfolgen kommen als auch nur durch fleißige Übung und systematisches Lernen.

Bezüglich der Zeit, die auf die technischen Übungen verwendet werden soll, läßt sich keine feste Regel aufstellen; dies hängt selbstverständlich in erster Linie vom Willen und der verfügbaren Zeit des Erlernenden ab.

In allgemeinen Umrissen können diesbezüglich ungefähr folgende Richtlinien aufgestellt werden, die in jedem besonderen Fall ihre besondere Abänderung finden können:

1. Musikalische Begabung und körperliche Eignung erleichtern und beschleunigen das Studium; ein Manko hierin kann durch Fleiß und Ausdauer leicht ausgeglichen werden.
2. Technische Übungen sind täglich zu betreiben und mit frischen unverbrauchten Kräften in Angriff zu nehmen; Personen, die tagsüber einem Beruf nachgehen, üben am besten gleich am Morgen.
3. Ist die zum Studium verfügbare Zeit im Tage noch so kurz, stets sei ein Teil — und gleich am Beginn der Übungszeit — den technischen Übungen gewidmet; erst nach deren Erledigung kommen Etüden und Unterhaltungsmusik an die Reihe.
4. Der Übende muß sich stets unter Kontrolle halten, ob auch alles richtig und dem Zweck jeder besonderen Übung entsprechend ausgeführt wird; das Üben hat nur dann Wert und Erfolg, wenn die körperliche Betätigung vom Willen und Geist des Übenden durchdrungen ist; es ist trotz allem vorwiegend eine anstrengende geistige Betätigung. Kurze Zeit mit Aufbietung der Verstandeskräfte geübt gibt mehr aus als lange Zeit geistlos „gedrillt“.
5. Man übe nur das, was einem Schwierigkeiten macht; was man „kann“, lasse man ruhig aus; dies wird erst verständlich, wenn größere Komplexen zum Üben kommen; man bemerkt da häufig, daß in einer Übung eine oder die andere Figur nicht gelingt, der eine oder der andere Finger nicht voll

entspricht, während das andere „geht“. In diesem Fall verlegt man sich zuerst auf die Bändigung der widerstrebenden Organe und erst nachher nimmt man das Ganze im Zusammenhang vor.

Im Klavier- und Violinunterricht ist das System der technischen Übungen auf physiologisch-anatomischer Grundlage nach eingehenden wissenschaftlichen Untersuchungen und langjähriger praktischer Erprobung längst eingeführt und eine Selbstverständlichkeit; es hat sich bestens bewährt, wofür kein anderer Beweis nötig ist als der Hinweis auf das hohe Niveau, welches die Kunst des Klavier- und Violinspiels auch bei den Liebhabern erreicht hat.

Nur im Gitarreunterricht hat man bisher den Wert dieses Systems noch nicht erkannt; Schüler wie Lehrer sind noch zum weitaus größten Teil von der durchaus irrigen — eben vom mangelnden Verständnis und Können herrührenden Auffassung durchdrungen, daß das Gitarrespiel schnell und leicht, d. h. durch Aneignung einiger Akkorde und Griffstypen, erlernt werden kann.

Man kann wohl einem Laien durch Erklärung und Vorzeigen einiger Hebelgriffe die Handhabung eines Apparates beibringen, nie und nimmer aber kann auf diese Weise das Spielen eines Musikinstrumentes gelehrt und erlernt werden. Diese einfache Binsenwahrheit scheinen viele, die sich mit der Gitarre beschäftigen, noch nicht erkannt zu haben. Diese leichte und geringschätzige Auffassung hat dem Gitarrespiel so viel geschadet; sie hat eine hohe Welle musikalischer Unzulänglichkeiten als Lehrer und Spieler aufgewühlt, die nun in ihr nicht zurückgeflutet ist. Allen aber, die guten Willens und reif sind, gebe ich folgendes zu bedenken:

1. wenn irgend etwas in stande ist, das technisch Erlernbare dem Anfänger zu erleichtern und die Lehrzeit zu verkürzen, kann es nur ein System sein, das die natürlichen Funktionen der Organe mit den besonderen Anforderungen, die das Instrument an den mechanischen Apparat des Spielers stellt, in Einklang bringt;
2. ein System, das eine Umwälzung im Klavier- und Violineunterricht herbeigeführt hat, und dem erst diese Instrumente ihren bedeutenden allgemeinen nicht nur auf einzelne hervorragende und besonders geeignete Einzelmenschen beschränkten Aufschwung verdanken, muß auch auf den Gitarreunterricht anwendbar sein.

Der Anteil der Gitarrenmusik im deutschen Rundfunkprogramm.

Von Kurt Joesten.

Die Hörbarkeit der Gitarre im Radio-Apparat wurde in dieser Zeitschrift bereits von anderer Seite besprochen. Vielleicht ist es nicht uninteressant, etwas Statistisches zu erfahren über Gitarren- und Lautenmusik im Deutschen Rundfunkprogramm. Deshalb habe ich während eines Jahres die Programme der Radiosender Deutschlands in Hinsicht auf den zahlenmäßigen Anteil erforscht, den unsere beiden Saiteninstrumente zugewiesen bekamen. Das Prüffjahr war 1926/27. Wie und ob sich die erlangten Zahlenwerte in Zukunft ändern werden, darüber ist keine Vermutung möglich angesichts der sprunghaften Entwicklung der

Rundfunktechnik und der dadurch bedingten Programm-Zusammensetzungen. Immerhin ist das durchgeprüfte Jahr charakteristisch für den Prozentsatz der Gitarren- und Lautenmusik, wie das ein Rundfunk-Intendant schon andeutete.

Das gewonnene Material habe ich in drei Abteilungen zerlegt: erstens „Monate“; zweitens „Städte“; drittens „Musik-Arten“. Deswegen ergaben sich verschiedene Gesichtspunkte.

Erstens zu den „Monaten“ ist zu bemerken, daß sich die Gitarren- und Lautenmusik nur ungefähr der üblichen Konzertsaison anpaßt. Von August bis Januar anschwellend. Das Maximum liegt im November, das Minimum im April; und zwar so, daß der November mehr als das Dreifache des April bietet. Im allgemeinen kann man sagen, daß in Deutschland keine Woche vergeht, ohne irgendwelche Gitarrenmusik durch irgendwelche Radiosender verbreitet. — Was zweitens die „Städte“ anbelangt, so ist da schwierig einen durchgehenden Unterschied der einzelnen Gebiete Deutschlands festzustellen. Aber man darf wohl behaupten, daß Ost- und Norddeutschland durchschnittlich weniger Gitarren- und Lautenmusik bringen als Süd- und Westdeutschland. Beispielshalber steht München mit 41 an der Spitze, Stettin mit 2 an letzter Stelle. Berlin liegt zahlenanteilmäßig ungefähr in der Mitte zwischen diesen beiden. Die westdeutschen Sender weichen nur unerheblich von Süddeutschland ab. Dagegen Königswusterhausen, der Muster sender Deutschlands! Diese „Deutsche Welle“ [wie sie genannt wird] behandelt die Gitarre sehr stiefmütterlich: Nur fünfmal im ganzen Jahre ist diese Station vertreten. Und wenn, dann meistens unter dem Titel „Volkslieder für Schüler“. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß der Groß-Sender Königswusterhausen die Gitarre für ein Kinderinstrument ansieht, bzw. Instrument für Kinder. Man prüfe daraufhin die ausländischen Groß-Sender, und man muß den Abstand Deutschlands in dieser Hinsicht lebhaft bedauern. Wien z. B. brachte doppelt so viel Gitarrenmusik wie Königswusterhausen, aber auch musikalisch war es erheblich voraus, indem es den fünf Königswusterhausener „Volksliederabenden für Schüler“ fünf Gitarrenkammermusikabende gegenüberstellte. Ähnliches war in Rom, Prag und Paris festzustellen. — Drittens „Musik-Arten“. Diese Rubrik unterteilte ich mehrfach, weil hier der Kernpunkt unseres Themas vorliegt; und zwar folgendermaßen: Gitarrenduo, Laute mit verschiedenen Instrumenten, Laute in der Kammermusik, Lieder zur Gitarre, Gitarrensolo, Lautensolo, Gitarre in der Kammermusik, Gitarre mit verschiedenen Instrumenten, Lieder zur Laute, Vorträge über Gitarre und Laute mit musikalischen Erläuterungen. Hierdurch ergab sich folgendes Bild. Zahlenmäßig an letzter Stelle liegt das Gitarrenduett, nämlich mit 1. Gitarre in der Kammermusik kommt gut weg. Die einzelnen Musikarten überschreiten nicht wesentlich die 50, immer abgesehen von den sogenannten Lautenliedern, die in gar keinem Verhältnis zu den andern Arten stehen, so überflügeln sie diese. Gitarrensolo ist benachbart mit der Gitarre in der Kammermusik, beide halten ungefähr die Mitte, was erfreulicherweise von Verständnis für unsere besten Gitarrenmusik-Möglichkeiten zeugt. Gitarre mit anderen Instrumenten ist häufig. Aber die sogenannten „Lieder zur Laute“ erreichen zahlenmäßig den Höhepunkt des gesamten vorliegenden Prüfmaterials. Inhaltlich stehen sie nicht immer auf der nämlichen Höhe. Außerdem ist auch hier das Landläufige zu erwähnen, daß diese Lautenlieder meistens gar keine solche sind, sondern Lieder zur Gitarre. Nur

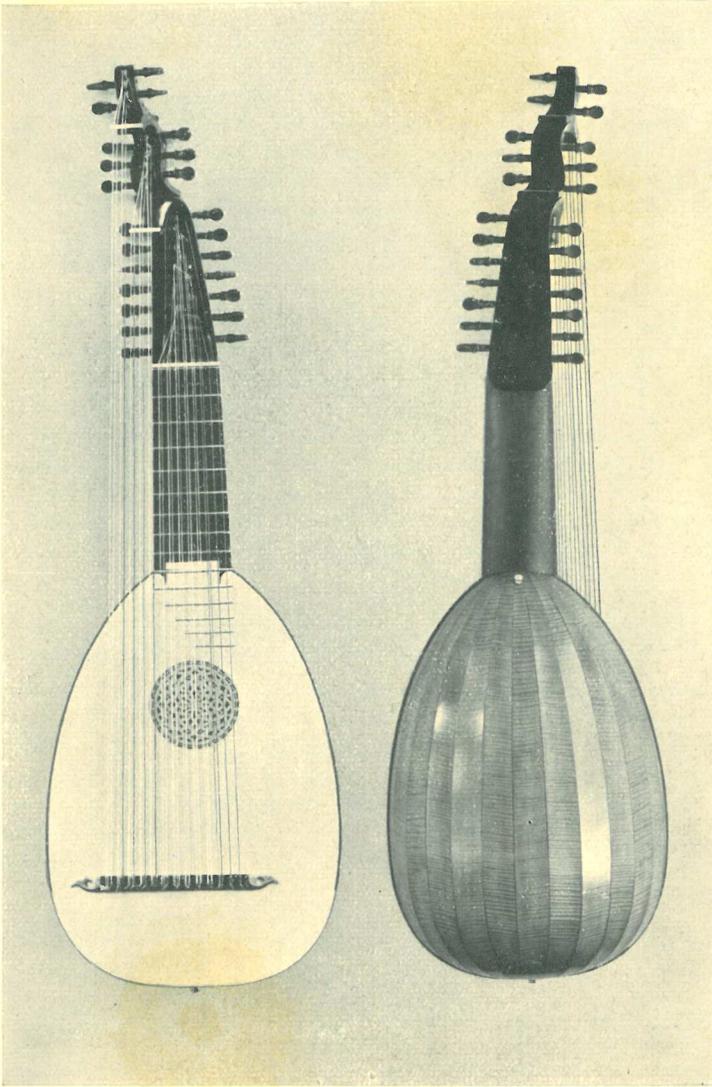
13 mal wird der Mut aufgebracht, die Lieder als Lieder zur Gitarre zu bezeichnen; 217 mal dagegen wird diese Konzession ans Publikum gemacht: „Lautenlied“. Das Lied zur Gitarre betrachtet man also scheinbar noch immer als inferior gegenüber dem Lied zur Laute. Wenn die Radiohörer wüßten, was sie oft als „Laute“ serviert bekommen! Die richtige Laute erscheint nur 22 mal in der Gesamtsumme von 360. Die sogenannten Lautenlieder belaufen sich zwar auf 217, sind aber zu 99 Prozent Gitarrenwerk. Das Übergewicht der Gitarre über die Laute steht für die Rundfunkdarbietung ganz außer Frage. Zum Schlusse noch einige Kuriosa, wie sie einem Gitarristen beim Durchblättern der Radioprogramme aufgefallen sind. Einmal wird ein Divertimento von E. M. v. Weber angekündigt, für [nun heißt es wörtlich]: „Hammer, Klavier und Gitarre“. Daß in gutem Glauben so gesetzt und gedruckt wurde, mag das überflüssige Komma und das große „A“ erschienen scheinbar nicht als grober Fehler. Aber daß auch der Herr Ansager am Mikrophon, der speaker, drei Instrumente „Gitarre, Klavier und Hammer“ in die elektrische Welt hinausrief, solches ist gewiß nur in einer Zeit möglich, wo der Jazz mit allen erdenklichen Geräuschen arbeitet: Warum nicht auch mal ein Divertimento, bei dem ein „Hammer“ mitwirkt? Armer E. M. v. Weber, du drehst dich noch im Grabe herum wegen dieses irrealen, ruhestörenden „Hammers“. — Ein anderes Mal kündigt ein Herr „Gitarren“solist seine „Lauten“lieder an, die eigentlich keine sind. Doch was verschlägt's? Alle kommen dabei auf ihre Kosten: das Publikum kriegt die mit Recht so beliebten Lieder zur Laute, der Herr Konzertist bekennt offen sein Instrumentum, und der lachende Dritte freut sich. — Dann staunt man auch Folgendes nicht mehr an. Im Radioprogramm steht fett-feierlich die Überschrift „Alte Lautenhausmusik“, darunter werden üblicherweise die Mitwirkenden genannt, u. a.: „Gitarre Herr Soundso“. Nach der Laute suche nicht, o Leser; sie ist nirgends zu finden. Trotzdem man doch eigentlich meinen dürfte, bei einer „Lautenhausmusik“ müsse doch eigentlich — welche Frechheit — gar eine Laute mitwirken. Aber diese steckt in der Gitarre des Herrn Soundso, wie ich mit meinem Kopfhörer fern über die Lande hinweg hören konnte. — Übrigens, auch andere Zupfinstrumente als Gitarre und Laute werden oft durch den Rundfunk verbreitet, z. B. Theorbe, Mandoline, Balalaika und Zither. Sie gehören aber nicht in den Rahmen dieser kleinen Spezialübersicht. Vielleicht ein anderes Mal.

Die neue D-moll-Theorbe.

Von Dr. Heinz Bischoff.

Endlich ist es mir nach jahrelangem Bemühen gelungen, den Münchner Meister des Lautenbaues Hermann Hauser dazu zu bewegen, eine Theorbe herzustellen, welche allen Ansprüchen für eine einwandfreie Wiedergabe von Lautenwerken des 17. und 18. Jahrhundert (Reusner, Bach usw.) genügt.

Das Instrument stellt nicht die genaue Kopie einer alten Laute dar, sondern ist eine Kombination von mehreren alten Meisterinstrumenten. So z. B. ist der Schallkörper die freie Nachbildung einer Laute, die sich im Nationalmuseum in München befindet, der Wirbellasten dagegen ist nach einer Laute im Deutschen



Die neue D-moll-Theorbe.

Museum in München genau kopiert. Das Griffbrett, sowie die Lage der Saiten, die Mensurlänge usw. ist nach meinen eigenen Angaben, welche das Ergebnis langjähriger praktischer Erfahrung darstellt, von Hauser konstruiert.

Diese Kombination ermöglicht es, von Altem und Neuem das Beste in einem Instrument zu vereinigen. Insbesondere war es möglich, verschiedene Nachteile der alten Lauten (bewegliche Darmbünde, zu enge Saitenlage, unverhältnismäßig lange Mensur usw.) auszuschalten.

Es ist unnötig, über die meisterhafte Arbeit Hausers ein Wort zu verlieren. Sowohl tonlich, als auch, was künstlerische Ausstattung betrifft, ist das Instrument wohl das beste, das je aus Hausers Werkstätten hervorgegangen ist. Die Laute ist in spieltechnischer Hinsicht ungemein handlich und besitzt einen bestrickend schönen Ton, wie ich ihn bisher weder an alten noch an neuen Lauten wahrgenommen habe. Der einzige Nachteil des Instrumentes besteht darin, daß die 24 Saiten mit Holzwirbeln gestimmt werden müssen — eine ungemein lästige und zeitraubende Arbeit für den Spieler! Es ist mir leider nicht gelungen, Hauser von der unbedingten Notwendigkeit einer Mechanik zu überzeugen, da er diese (aber nur bei den Lauten, nicht bei der Gitarre!) als Schönheitsfehler ablehnt. Es wäre zu wünschen, daß sich die Instrumentenmacher endlich von dieser allzu-klavischen Anlehnung an das Alte und Altertümliche freimachen würden. Gerade bei der doppelchörigen Laute würde die allgemeine Einführung der Mechanik wegen der großen Saitenzahl eine wesentliche Erleichterung für den Spieler bedeuten. Das lästige Stimmen ist doch wohl einer der Hauptgründe für das Verschwinden der Laute aus dem allgemeinen Musikleben im 18. Jahrhundert gewesen.

Es ist freilich nicht zu leugnen, daß die Mechanik (auch bei der Gitarre) nicht gerade eine Fierde des Instrumentes darstellt; doch liegt das wohl nur an der mehr oder minder stiellosen Konstruktion der Mechanik. Es wäre doch wahrhaftig ein Leichtes, bei der Mechanik das Nützliche mit dem Schönen zu verbinden, ist aber noch nie ernstlich versucht worden.

Vielleicht entschließt sich Hauser später einmal, diesen Nachteil seines sonst einzigartigen Meisterwerkes zu beheben. Die Spieler würden dies mit Freuden begrüßen und dem Wiederaufleben der Lautenkunst wäre damit ein großes Hindernis aus dem Wege geräumt.

Zum Abschluß des Preisauschreibens vom Jahre 1922.

Wie erinnerlich, schrieben wir Anfang 1922 einen Wettbewerb für Kammermusik mit Gitarre aus. Die Geldentwertung vernichtete das dafür hinterlegte Kapital. Da bis zum festgesetzten Tag nur zwei Arbeiten eingingen, wurde beschlossen, den Wettbewerb nach beendeter Inflation noch einmal auszuschreiben. Inzwischen kamen wir aber zu der Überzeugung, daß der beabsichtigte Zweck — Förderung der Gitarrenmusik — auf dem Wege eines Preisauschreibens überhaupt nicht zu erreichen sei. Denn die Bedingungen mußten so gehalten sein, daß „Gitarriiten“ von dem Wettbewerb nach Möglichkeit ausgeschaltet wurden, daß vielmehr durchgebildete Musiker dazu angeregt würden, die Gitarre in den Kreis ihrer Kompositionstätigkeit zu ziehen. Und gerade in dieser Hinsicht hat das Ausschreiben vollständig versagt, ob aus Zufall, ob aus anderen äußeren oder inneren Gründen, bleibe dahingestellt.

Um den Wettbewerb für die eingesandten Arbeiten zum Abschluß zu bringen, setzten wir 1924 einen neuen Preis von 100 Mk. aus, der im ganzen oder geteilt vergeben werden

sollte. An Stelle des für eine größere Zahl von Einsendungen berechneten Prüfungsausschusses haben folgende Herren bereitwillig die Durchsicht der Arbeiten übernommen:

Dr. Heinz Bischoff, München,
 Prof. Ferdinand Rebay, Wien und
 Dr. Matthäus Roemer, München.

Nach eingehender Prüfung waren die Urteile dieser Herren Ende vorigen Jahres beisammen.

Die eingesandte Arbeit mit dem Kennwort „Ruth“ mußte ausgeschieden werden, da sie hinsichtlich des Umfangs und der Zahl der verwendeten Instrumente nicht den Bedingungen des Ausschreibens entsprach.

Über die Einsendung mit dem Kennwort „Sertett in A-Dur“ lauten die Beurteilungen folgendermaßen:

„Das Sertett habe ich genau durchgesehen; ich will den Gesamteindruck vorwegnehmen und muß leider sagen, daß es wirklich herzlich schlecht ist. Es hat in keiner Weise befriedigende Einfälle. Der erste Satz erinnert z. B. lebhaft an den Musinan-Marsch. Das Ganze ist melodisch und harmonisch so banal, daß ich auf alle Einzelheiten nicht einzugehen brauche. Der ganze Stil ist der eines routinierten Theaternusikers. Die beiden Gitarren sind nirgends thematisch verwendet, die Gitarre also wiederum zum Begleitinstrument in Akkorden herabgewürdigt.

Ich könnte mich zu keinem Preis entschließen; er kompromittiert nur unser musikalisches Niveau.“

Dr. Heinz Bischoff.

„Das mir zur Beurteilung vorgelegte Sertett in A-Dur für Flöte, Violine, Viola, Sagott und 2 Gitarren ist eine ziemlich unbeholfene und wertlose Arbeit. Nicht einmal formell ist es ganz in Ordnung. Das ganze Stück ist bar jeder Erfindung; es mangelt jegliche persönliche Eigenart, und dabei ist die melodische, harmonische und rhythmische Monotonie geradezu unerträglich. Ganz besonders gilt das alles für den 1., 2. und letzten Satz. Am ehesten möglich ist noch das Menuett.

Es tut mir leid, Ihnen nichts Erfreulicheres darüber schreiben zu können.“

Prof. Ferd. Rebay.

„Das Sertett in A-Dur ist eine Anfängerarbeit, ein Kompositionsversuch. Der Verfasser wird wohl, wenn er seit dem Entstehungsjahr 1922 weitergearbeitet hat, selbst einsehen, daß man nicht viel zu seinem Lob sagen kann.

Der Satz ist wohl in der Form gewissenhaft, fast zu ängstlich angelegt und harmonisch quintenrein. Aber mit I, IV, V und der dazu gehörigen Dominante, höchstens noch mit einem verminderten Septimakkord ist das harmonische Rüstzeug im allgemeinen erschöpft. Damit kann man heutzutage nicht mehr aufs Forum. Ich empfehle dem Verfasser Regers Modulationslehre und Bruno Weigls Harmonielehre. Von dem Einschleifen einer Modulation hat der Verfasser keine Ahnung. Die Themen sind zerlegte Akkorde ohne Umdeutungs- und Vertretungsmöglichkeit, die Melodien darübergeführte Tonleitern. Der letzte Satz zeigt Sinn für Frische und Beweglichkeit. Streicher und Bläser sind sehr zahm behandelt, die Gitarren klangvoll, obwohl schon vor 120 Jahren Weber mindestens ebensoviel herausgeholt hat. Das wäre jedoch alles noch verzeihlich, wenn die harmonische Armut nicht wäre. Und die Hauptsache: das Herz spricht nicht mit. Das muß aber unbedingt sein — den Atonalisten zum Trotz.

Darum, mein lieber Junker! Zurück in den Schreibtisch mit dieser Arbeit und mit straffer Selbstkritik weitergearbeitet. Wo ein Wille — da ein Weg — zum Parnas!“

Dr. Matthäus Roemer.

Den Urteilen entsprechend konnte ein Preis nicht zuerkannt werden; die Arbeiten wurden den Einsendern zurückgesandt.

München, März 1927.

Hs. Tempel.

Konzertberichte.

Darmstadt: Die Veranstaltung mit der Kennmarke „Die Gitarre in der Haus- und Kammermusik“ hatte den Vorzug, dem Instrument zu konzertlicher Verlautbarung zu verhelfen, das vor nicht allzulanger Zeit aus der Rolle des begleitenden Faktors wieder in die solistische Sphäre getreten ist. Als kompositorische Unterlagen verwendet man insbesondere Werke des 17. und 18. Jahrhunderts, einer Zeit, in der die Musikgeschichte eine ganze Reihe von Persönlichkeiten kennt, die, meist selbst Virtuosen, in eigenen Schöpfungen der Gitarre solistische oder kammermusikaische Bedeutung schufen in der Art, daß mehrere Gitarren zusammen oder auch mit anderen Instrumenten verschwifert zur Verwendung kommen. So ist denn auch das vor beiläufig zehn Jahren wieder aufgefundene und hier erstausgeführte Quartett Franz Schuberts wohl als Arbeit dieses Komponisten, nicht aber in seiner Instrumentenwahl eine unerwartete Überraschung. Es bedarf nur des Hinweises auf den die Vortragsfolge eröffnenden italienischen Gitarrenmeister Filippo Gragnani, der nachweislich für Gitarre, Flöte, Violine oder selbst für Flöte, Violine, Klarinette, zwei Gitarren und Cello schrieb. Bleibt aber immerhin die singuläre und frappierende Klangwirkung des Schubertschen Jugendwerkes, die aus der hier gewählten Verbindung von Flöte, Bratsche, Gitarre und Cello resultiert, deren jedem im Ablauf des freundlichen Werkes dankbare Aufgaben zufallen. — Das Programm wies weiterhin auf den Gitarrenklang gestellte Werte auf, die hohe Anforderungen an Technik, gegenseitige Einfühlung und exakte Rhythmisierung aufzeigen. Solistisch trat Fel. Helmbold hervor, der beachtliches Talent zuzusprechen ist, das in merklich ernstem Streben und sympathischer Bescheidenheit sich gebend, erfreuliche Hoffnung eröffnet. Die Führung des Abends hatte Kammermusiker W. Mancke, dem Frau L. Mancke, Frau P. Nömer-Mancke und Herr Oldendorf in der Pflege des propagierten Instrumentes unterstützend zur Seite stehen. In der Wiedergabe des Schubertschen Quartettes erfreute er sich der verlässlichen Hilfe der Herren Kammermusiker A. Jung, W. Horn und K. Klammer. — Frau Nömer-Mancke bot einige Lieder zur Gitarre, die die beliebte Verbindung von Gesang und spezieller Begleitung dokumentierten. — Der Mozartverein, der als Veranstalter zeichnete, sah seinen Saal gefüllt

von einer interessierten, beifallsfreudigen Hörerschaft. —rn.

Rosenheim: Im Rahmen des Musikvereins spielte der Gitarre- und Zither-Virtuose Fritz Mühlhölzl-München. Der hier wohlbekannte und geschätzte Künstler brachte ein blendendes Programm mit, das ihm reichlich Gelegenheit bot, all seine Herenkünste auf beiden Instrumenten spielen zu lassen. Fritz Mühlhölzl als Nur-Virtuosen bezeichnen zu wollen, wäre falsch. Er ist ein sehr empfindsamer Musiker, der namentlich bei seinen Zithervorträgen tiefste seelische Durchdringung offenbart. Dabei entlockt er seinen Instrumenten hinreißend schönen, edlen Ton. Erstaunlich ist, was er auf der so spröden Gitarre mit den knappen Ausdrucksmitteln von nur 6 Saiten hervorbringt. Ihm gelingt einfach alles. Das Programm wies neben mehr Gefühlsmäßigem auch künstlerisch Wertvolles auf. Mühlhölzl wurde mit Recht stürmisch gefeiert und quittierte mit einigen Dreingaben. H. M.

Karlsruhe: Der vierarmige Leuchter auf dem einfachen Holztisch im Bürgeraal des Rathauses warf seinen milden Schein auf die alten Notenblätter, auf die alten Instrumente, die die Mitglieder des Bachvereins Karlsruhe in vergangene Jahrhunderte schauen ließen. Peter Harlan, der Lautenist, sprach zum Eingang in diesen seltenen Abend über diese halbvergessenen Klangwelten, ging auf die ersten Niederschriften um 1500 ein und betonte, daß aus der Lautenmusik heraus die meiste Hausmusik jener Zeiten empfunden wurde. Um die äußere Klangerscheinung jenen Epochen möglichst anzunähern, wurden auch alte Instrumente mit dünner Saitenbespannung aus dem 16. Jahrhundert verwendet: eine doppelschräge Laute, eine weich und warm singende Altvioline und eine Blockflöte mit ihrem stillen Klang. Und alte Kammermusik auf historischen Instrumenten zog in einer erwählten, auch stilistisch fein aneinandergereihten Folge vorüber: Aus dem ersten Abschnitt „Aus den ältesten Lautentabulaturen“ hinterließen uns besonders die Marienlieder des blinden kurpfälzischen Hoforganisten Schlick, der im 16. Jahrhundert in Heidelberg tätig war, starke Eindrücke, daneben standen auch Lieder von Hans Neusiedler und eine Suite des Niederländers Regnard; im zweiten Abschnitt „Aus der Elisabethanischen Zeit“

war John Dowland, der berühmte englische Komponist, mit mehreren Werken vertreten; der dritte und letzte Teil der Vortragsfolge gehörte Dietrich Buxtehude und Johann Sebastian Bach mit Solosätzen aus einer Triosonate, mit Gavotten, Präludien und Fugen. Peter Harlan und Edgar Lucas spielten diese Musik mit feinstem Empfinden für ihre Stilm Merkmale; ohne Schminke im Dynamischen, ohne Finessen im Rhythmischem. Der reine musikalische Ausdruck konnte ungehindert ausschwingen. Beim stillen, goldenen Schein schaute man in frühere Jahrhunderte hinein; halb versunkene Klangwelten wurden lebendig und gegenwärtig, und mit ihnen der feierabendliche Zauber alter Hausmusik. Und kein Beifall unterbrach die Stimmung.

Wien: Am 10. April konzertierte im Uraniasaal das Wiener Gitarre-Kammertrio mit den Herren Friedl Hinker (Terz-), August Stelzer (Prim-) und Otto Schindler (Quintbass-Gitarre).

Bedenkt man, daß für diese Trio-Besetzung keine Literatur besteht, alles erst Stück für Stück zusammengetragen, auf seine gitarristische Satzweise und Klangwirkung erprobt und nach dem Wert ausgewählt werden muß, so versteht man auch das erakte Zusammenspiel, die vornehm-zarte Nuancierung und über allem die sonore Tongebung als Beweis, daß hier lange und stille Arbeit vorangegangen ist. Noch besonders sei hervorgehoben, daß die drei verschiedenen Instrumente gleicher Herkunft wirklich als ein Klangkörper ansprechen.

So hörte man Händel, Schubert und Beethoven und erwärmte sich für dessen

Adagio aus der Sonate pathétique (op. 13) und gefielen nicht minder die Schöpfungen der sächlich bekannten Tondichter Boccherini und Gragnani. Des letzteren Sonate op. 2, für Violine und Gitarre, meisterten die Herren Anton Slama und Stelzer mit solchem Schwung, daß der Beifall zu einer spontanen Kundgebung nicht nur für die vorzüglichen Künstler, sondern die gitarristisch-hausmusikalischen Bestrebungen überhaupt answoll. Die entzückenden Biedermeiertänze von Rod. Baß lassen hoffen, daß er seine intime Spieldosen-Manier auch weiterhin für die Gitarre klingen läßt.

Friedl Hinker stand auch als Solist in Form. Ihm danken wir zwei bei uns mit Unrecht so selten gehörte Namen, L. Moz-zani und Nap-Coste, der sich würdig an die Transkriptionen über Beethoven anreihete.

Man läuft Gefahr, durch Übertreibung den Wert des Urteiles zu mindern. Trotzdem sei betont, daß dieses Trio, in jeder Hinsicht gereift, für dieses Genre die Zukunft auf österreichischem Boden in Händen hat. Diese Position zu halten und auszubauen, ist unser nächstes Verlangen, das wir berechtigt an das Hinker-Trio stellen.

— pp —

Österr. Mandolinisten- und Gitarristenbund: Nach dem Rücktritt und Ausscheiden des I. Vorsitzenden, des Herrn Dir. V. Hladetz sen. wurde an dessen Stelle der Wiener Gitarrekomponist Theodor Ritzmannsberger mit der Leitung des Bundes betraut. Mit dieser Wahl soll der Versuch einer Einigung aller noch außenstehenden Kräfte ermöglicht werden.

Mitteilungen.

Herr Jordan, Leiter der Jordan'schen Musikschule für Gitarren- und Lautenspiel, sendet uns folgende Rundfrage:

„Durch welchen Finger der linken Hand wird die Lage, in der man spielt, bestimmt?“

Antworten mit Begründung sind zu richten an Herrn H. Jordan, Berlin-Charlottenburg, Joachimsthalerstr. 40.

Gitarrelehrerin, die ihre Ausbildung bei Herrn Kammervirtuos H. Albert und Fritz Wörtsching genossen hat und als Lehrerin für künstlerisches Gitarrespiel mehrere Jahre tätig war, wäre bereit, sich als Lehrerin für Solospiel, Kammermusik und Liebegleitung in einer Stadt niederzulassen, wo Mangel an richtig ausgebildeten Lehrkräften herrscht. Anfragen sind zu richten an das Sekretariat der Git. Ver. München, Sendlingerstr. 72, 1.

Das hier im Bilde gezeigte „Collegium musicum“, welches sich aus Mitgliedern der Familie des bekannten Bach-Interpreten und Musikforschers Arnold Dolmetsch zusammensetzt, veranstaltet alljährlich in Haslemere bei London unter Mitwirkung ehemaliger Schüler Dolmetsch's Kammermusikfeste, worüber „Der Gitarrefreund“ in Heft 9/10 J. 1926 und Heft 3/4 J. 1927 ausführlich berichtet hat.

Die Leser des „Gitarrefreund“ dürften es besonders interessieren, daß sich unter den zur Verwendung kommenden alten Instrumenten: Kammerorgel, Cembalo, Klavi-

tähere Auskunft erteilt: Miß Kathalie Dolmetsch, Haslemere (Surrey) England.

Druckfehlerberichtigung. In der letzten Musikbeilage sind einige Druckfehler zu berichtigen. Im 25. Takte fehlt vor Ais der Auflösler, im 40. Takte vor Gis desgleichen, im vorletzten Takte der Singstimme fehlen zwei Viertelpausen, im letzten Takte ebendasselbst hat die Corona nicht über einer halben Pause, sondern über einer Viertelpause zu stehen. Im letzten Takte der Gitarrestimme ist das Kreuz vor E zu streichen und vor G zu setzen.



chord, Violen, Gamben, Blockflöten und Bach-Laute, auch eine doppelhörige Gitarre befindet.

Das diesjährige, mit einer Ausstellung alter Instrumente und Manuskripte verbundene Musikfest findet vom 22. August bis einschließlich 3. September in der für die Aufführung alter Kammermusikwerke besonders geeigneten Stadthalle zu Haslemere statt.

Der Besuch des Musikfestes kann mit einem Sommeraufenthalt in der ländlich reizvollen Umgebung von Haslemere verbunden werden. Haslemere und das in der Nähe gelegene Hindhead besitzen eine Reihe guter Hotels und Privatpensionen.

Uraufführung. Ludwig Webers „Musik für Streicher“ kam unter Leitung von Generalmusikdirektor Schulz-Dornburg in Münster zur Uraufführung. Das Werk des durch sein „Christgeburtspiel“ bereits bekannten Komponisten fand allgemeine Beachtung und erscheint demnächst im Georg Kallmeyer-Verlag.

Die Chomocordplatten des Münchner Gitarre-Kammertrios sind noch nicht erschienen, dagegen hat die Parlophon-Gesellschaft zwei Platten unter B. 0147 Moment musical von Schubert 33743 W. und Menuett G-Dur von Beethoven 33944 W. gespielt von Kammertrio in den Handel gebracht.

Besprechungen.

Vielen ist es nicht bekannt, daß Paganini auch ein ausgezeichneter Gitarrepieler und Komponist für Gitarre war. Bis jetzt konnten die Werke (bis auf einige) nicht veröffentlicht werden, weil sich Paganinis Sohn und Enkel einer Veröffentlichung widersetzen. Erst jetzt können die Manuskripte aus dem Musikhistorischen Museum in Köln der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden und S. Zimmermann, Leipzig, übernahm den Verlag. Als Nr. 1 erschien eine große Sonate für Gitarresolo mit Begleitung einer Violine, herausgegeben von Schwarz, Reisklingen, ein sehr fleißiger Herausgeber älterer Werke in allen Ummodelungen. Die Sonate besteht aus drei Sätzen Allegro risoluto, Romanze und Andantino variato. Die Komposition hat teilweise eine Art von dem berühmten Gitarrevirtuosen Giuliani und erfordert einen tüchtigen Gitarristen. Als Tonart ist A-Dur gewählt, was die Spieltechnik erleichtert, weil die drei Bässe E, A, D der Grundton der Hauptakkorde sind. Die Romanze hat Ähnlichkeit mit dem Motiv aus Schuberts *Leise flehen meine Lieder*; doch weicht die Komposition Paganinis durchaus selbständig ab. Dem Gitarristen ist reichlich Gelegenheit geboten, seine Technik an Terzen, Oktaven, Dezimen und Läufen zu zeigen, überhaupt es werden alle Effekte des Instrumentes herausgeholt. Der Fingersatz wurde erst vom Herausgeber angegeben. Das Werk ist ein ausgesprochenes Solo für Gitarre und wird bei den Kennern des Instrumentes viel Anerkennung finden. W.

Gitarre-Archiv. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz-Leipzig.

Nr. 7—10: Joseph Küffner: Ausgewählte Gitarre-Werke. Herausg.: W. Götz.

Nr. 17—18: Robert Schumann: Ausgewählte Stücke aus dem Album für die Jugend. (W. Götz.)

Nr. 19—21: Die Stunde der Gitarre; Spielmusik aus der Blütezeit der Gitarre. (W. Götz.)

Nr. 22—25: Anton Diabelli: Kompositionen für Gitarre und Klavier. (Gg. Meier.)

Nr. 27—29: Carulli-Brevier. (E. Hülsen.)

Nr. 30—32: Mauro Giuliani: Studien und Etüden für Gitarre. (S. Ritter.)

Nr. 35—37: Luigi Legnani: Capricen für Gitarre. (S. Ritter und W. Götz.)

Nr. 101—105: Moderne spanische Gitarrenwerke von Chavarrí, Turina, Torroba und de Falla. (Segovia und Lobet.)

Der Verlag Schott ist rübrig für die Neubelebung von Gitarrenmusik tätig. In großzügiger Weise ist er bestrebt, die Reihe „Gitarre-Archiv“ zu einer alles umfassenden Sammlung auszubauen. Die mir vorliegenden Hefte sind, wie das zuletzt ausgegebene Verzeichnis von Schott ausweist, nur ein geringer Bruchteil. Kaum ein Name von Bedeutung, der nicht mit mehreren Heften vertreten ist. Bei einer so vielseitigen Sammlung kann natürlich nicht alles gleichwertig sein, dem gebotenen Stoff wie der Bearbeitung nach. Die Auswahl der Musik entspricht der landläufigen Einstellung der Gitarrenspieler. Da der augenblickliche Verfall des Gitarrentums mit ein Beweis dafür ist, daß nur wenig Wertvolles gerade in der alten deutschen Gitarrenmusik steckt, so scheint mir, als entspräche die Auswahl nicht den heutigen Erfordernissen; ich fürchte überhaupt, daß die Verwirklichung dieses weitgreifenden Planes um gut fünf Jahre zu spät kommt. Heute noch in einer solchen Sammlung Diabelli über 50 Seiten, dem alten Langweiler Küffner ebensoviel, dem Unmusiker Carulli 65 Seiten einzuräumen, ist zumindest unnützlich, wenn nicht schädlich. Warum überhaupt immer wieder diese alten Herren bemühen, deren Bedeutungslosigkeit die Zeit längst erwiesen hat? Wann werden uns einmal Giuliani's beste Werke vorgelegt? Wann werden die mancherlei Schätze der alten französischen und englischen Gitarrenmusik gehoben? Das ist freilich nicht so schnell und leicht zu machen wie das Abschreiben und immer wieder Abschreiben von Küffner und Carulli. Der Verlag Schott hat aber sicher die Mittel, um eine gute Sammlung in dem beregten Sinne zusammenzubringen. Hoffen wir, daß er wissenschaftlich geschulte Musiker als Mitarbeiter findet, die solche dankbare Herausgeberarbeit übernehmen können. Daß Schott gewillt ist, Gutes und Neues zu bringen, beweisen die fünf Hefte moderner spanischer Gitarrenmusik. Ihre Herausgabe ist schlechtthin eine Tat, für die dem Verlag nicht genug gedankt werden kann.

Von den Herausgebern hat Götz keine glückliche Hand. Seine Sammlung „Die Stunde der Gitarre“ (G. 21. 19—21) ist eine lose, innerlich unzusammenhängende

Aneinanderreihung von schlechter und guter, kitschiger und gehaltvoller Musik lediglich unter dem Gesichtspunkte, daß in etwa eine Steigerung des Spielgrades durchgeführt ist. Bezeichnend, wie er in die recht gut abschließenden letzten acht Seiten des dritten Heftes an vorletzter Stelle hineinpatzt mit einem Carulli-Geist atmenden Rondo von Sor, einem der wenigen wirklich schlechten Stücke dieses Meisters. Es fehlt Götz an selbständigem musikalischem Urteil: der Name Sor allein macht doch nicht, man muß sich auch die Musik anschauen. — Auch die Bearbeitung von Schumanns „Album für die Jugend“ für eine und zwei Gitarren (G. u. A. 17—18) ist Götz nicht gelungen. Wenn man nicht Übertragungen grundsätzlich ablehnt, muß man sagen, daß dieses lebenswürdige Werk Schumanns in der Tat für Wiedergabe auf der Gitarre sehr geeignet ist. An die Übertragung von Meisterwerken soll sich aber nur ein Musiker wagen, ein Musiker von Beruf, nicht nur von Beruf. Romantische Kunst ist vielfach Stimmungskunst. Bearbeitung romantischer Musik verlangt Beachtung auch der kleinsten Note auf ihren Ausdrucksgehalt dem Ganzen gegenüber. Nur ein feinsüßiliger, romantisch gleichbeseelter Geist wird Schumanns Musik bearbeiten können, ohne ihre Feinheiten anzutasten. Bei Götz ist davon nichts zu spüren. Er bringt unnötige Abstriche und Zusätze und sogar Veränderungen in den Noten, Oktavsprünge der Melodie und andere dem Geist dieser Musik zuwiderlaufende Eingriffe. In der „Melodie“ (W. 68, Nr. 1) setzt er in Takt 5, 6, 13 und 14 Vortragszeichen, die so falsch und unnatürlich sind, daß man ihm schon danach jedes Musikempfinden absprechen kann. Das feine Absinken der Bewegung im letzten Takt des „Stückchens“ (W. 68, Nr. 5) zerstört er, indem er das Viertel der Mittelstimme eigenmächtig in zwei Achtel auflöst. Im „Ersten Verlust“ (W. 68, Nr. 16) finden sich: teils Auslassung, teils willkürliche Ergänzung von Mittelstimmen, Zerreißung der Melodie durch Oktavsprünge, Änderung des Basses. Genug. Warum, frage ich mich, hat der Verlag keinen musikalischen Berater, der vor Drudlegung auf solche Fehler aufmerksam macht?

Die anderen Herausgeber haben ihre Sache besser gemacht. Für den meist unnötigen Umfang ihrer Auswahlen sind sie wohl nicht verantwortlich zu machen; da wird der Wille des Verlegers bestimmend gewesen sein.

Hg. Meier legt vier Hefte Kompositionen für Gitarre und Klavier von Dia-

belli vor (G. u. A. 22—25). Über eine gewisse Nettigkeit kommt Diabelli auch in den besten Stücken nicht hinaus. Wer einmal das Zusammenspiel von Gitarre und Klavier versuchen will, dem sei das Heft G. u. A. 23 empfohlen. An einzelnen Stellen der Klavierstimme wäre Singersatzbezeichnung angenehm.

Der undantbare Aufgabe, drei Carulli-Hefte zusammenzustellen, hat sich Hülse mit Geschick bezüglich der Auswahl entledigt. Singersätze sind mit Recht weniger angegeben, als man sonst gewohnt ist. Die Stücke sind ungefähr nach steigendem Spielgrad angeordnet.

Giulianis bekannte Übungen W. 1 a (G. u. A. 30—31) und W. 48 (G. u. A. 32) hat H. Ritter herausgegeben. Wo es darauf ankommt, werden rechte und linke Hand durch peinlich genaue Bezeichnung sicher geleitet. Bei einigen der einleitenden Übungen könnte der Wechselschlag noch strenger durchgeführt sein. — Wir empfehlen diese Ausgaben.

Ebenso auch die Hefte mit Legnans Capricen, für deren Herausgabe Ritter (W. 20; G. u. A. 35—36) und Götz (W. 250; G. u. A. 37) zeichnen. Wir liegen nur die ersten, W. 20, vor. Unter diesen befinden sich einige schöne Musikstücke; zum großen Teil in ungewohnten Tonarten geschrieben, sind sie durchweg recht spielförderlich. Singersatz ist genügend angegeben.

Über die fünf Hefte Moderner spanischer Gitarrenmusik folgt Sonderbesprechung.

Die äußere Ausstattung des „Gitarren-Archivs“ ist zufriedenstellend. Das handliche und beliebte Buchformat wurde gewählt. Der Druck ist klar, das Papier der neueren Nummern gut. Leider ist das Titelblatt sowohl der Idee wie der Ausführung nach unzulänglich. Lieber noch ein nüchtern-sachlicher Buchsatz, wie ihn z. B. die Ausgaben der Edition Peters haben, als eine solche mißglückte Zeichnung. — Der Preis eines Heftes schwankt je nach Umfang zwischen 1,50 und 2,50 Mk. Hst.

Johannes Ruch: *Kunterbunt*. 12 Solostücke für Gitarre. Quer-Oktav, 11 S. Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Derselbe: 12 Duette für 2 Gitarren. 8 und 7 S. Verlag: derselbe.

Johannes Ruch hat sich früher mit seinen Liedern viele Freunde erworben. Seine Stärke waren gut sangbare Melodien. Auch in den vorliegenden Hefen steckt im Melodischen das Beste. Im übrigen: anständige,

kräftlose, höchst überflüssige Musik: Wasser-
suppe, 150 Jahre alt. —

Spielgrad: sehr leicht bis leicht. — Die
Ausstattung (Papier, Druck, Titelblatt) ist
bei beiden Hefen gut. Hst.

Rudolf Süß: Zweite Lyrische
Suite für Gitarre (Präludium — Adagio
— Menuett — Finale). 9 S. Verlag:
Anton Goll, Wien-Leipzig.

Süß ist einer der wenigen deutschen
Gitarrenkomponisten, die ernst genommen
werden können. Der Wille zur Gestaltung,
zu thematischer Durcharbeitung, Abkehr von
einseitiger, veralteter Harmonik, Beherr-
schung des Handwerksmäßigen stellen seine
Tonsätze in die Reihe der besten deutschen
Kompositionen für Gitarre allein. Über-
flüssig zu sagen, daß all diese Vorzüge noch
nicht die Schaffung bedeutsamer Werke be-
dingen; nicht nur der Poeta, auch der
Musicus nascitur, non fit. Der Mangel an
freiströmender Umgebung und Gestaltungs-
kraft hinterläßt in etwa den Eindruck des
„Komponierten“, des Gezwungenen. Am
erfreulichsten ist Süßens Musik da, wo dies
Gezwungene fehlt, wie fast im dritten Satz
dieser Suite; nur streift sie da wiederum
ans Banale. Im ganzen ist diese Kompo-
sition jedem weiterstrebenden Liebhaber zu
empfehlen.

Spielgrad: Sehr leicht bis mittelschwer.
— Auf das äußere Gewand hätte der Verlag
mehr Gewicht legen sollen; diese Musik hätte
es verdient. Hst.

Ferdinand Sor: 30 Minuetos. Heraus-
gegeben von Domingo Prat. 32 S. 3 ar-
gentin. Pesos. Verlag: Romero y Fernan-
dez, Buenos Aires (Argentinien).

Zu den beliebtesten Stücken Sors gehören
seine Menuette. Zu Unrecht hört und spielt
man immer nur die Menuette aus W. 11;
die meisten anderen, die in verschiedenen
Werken zerstreut sind, sind fast unbekannt.
Das vorliegende Heft, das von dem Lobet-
schüler Prat herausgegeben ist, bringt eine
wirklich gute Zusammenstellung. Die Quel-
len, die Prat in Argentinien zur Verfügung
stehen, sind naturgemäß beschränkt, und so
muß er sich an das halten, was auch schon
in den bekannten Ausgaben von Simrock,
Lemoine und Dotzso vorliegt. Vielleicht
entschließt sich einmal ein deutscher Verlag,
die heute in keiner Ausgabe zugänglichen
Menuette gesammelt herauszubringen.

Der Fingersatz der linken wie der rechten
Hand ist reichlich, wohl unnötig reichlich

angegeben. Bei leichten Stücken kann man
das mit Rücksicht auf Anfänger vielleicht
gutheißen. Bei einem Spieler mittelschwerer
Stücke sollte man aber voraussetzen, daß er
weiß, wie etwa der G-Moll-Alford in der
dritten Lage gegriffen, oder mit welchem
Fingersatz die E-Dur-Tonleiter gespielt wird.
Als Regel sollte gelten: je schwerer ein
Stück, um so weniger Angabe des Finger-
satzes.

Eine auf Tárrega zurückgehende Eigen-
tümlichkeit in der Schreibweise, die fast alle
heutigen spanischen Drucker aufweisen, sei er-
wähnt. Werden zwei Töne durch Schleifen
(Portamento) verbunden, so hört man im
Augenblick des Aufhörens der Schleifenbewe-
gung den zweiten Ton erklingen, noch ehe
er mit der rechten Hand angeschlagen wird.
Diesen leiser klingenden, nicht angeschlagenen
Schleifton pflegte Tárrega als Vorschlag zu
dem anzuschlagenden zweiten Ton zu schrei-
ben. Tárrega hatte seine Gründe. Bei seiner
ganz auf enge Klangverkettung ausgehenden
Musik wollte er mit dieser Schreibung
offenbar darauf hinweisen, daß so viel wie
möglich durch Schleifen verbunden werden
solle, daß ferner der Schleifton, was nicht
selbstverständlich ist, gehört werden dürfe.
Die Schreibung des Schleiftons als Vor-
schlag ist also weiter nichts als die Angabe
einer Spielvorschrift für die linke Hand.
Wer das nicht weiß, wird Tárregas Musik
falsch spielen. Er wird — ich habe es schon
öfter gehört — den als Vorschlag geschrie-
benen Schleifton für einen richtigen Vor-
schlag halten und demgemäß anschlagen,
was eine ganz unerträgliche Häufung von
Vorschlägen zur Folge hat. Diese irre-
führende Tárregasche Schreibweise haben
nun fast alle spanischen Herausgeber über-
nommen, und auch in dem vorliegenden Heft
ist sie von Prat angewandt worden. Zur
Bezeichnung des Schleifens genügt ein ge-
rader Strich zwischen den beiden Noten.
Es wäre zu wünschen, daß sich auch die
spanischen Herausgeber mit diesem einfachen
Zeichen begnügten.

Der Musik vorangestellt ist ein Lebens-
abriß Sors, der einiges Neue bringt, im
ganzen aber unkritisch und im Tatsächlichen
unzuverlässig ist (falscher Geburts- und
Todestag u. a.).

Spielgrad: Leicht bis mittelschwer. Druck
und Papier sind gut. Das Titelblatt ist ein
wahrer Ausbund von Geschmacklosigkeit.
Der Preis ist für deutsche Verhältnisse hoch.

Hst.

Chromatische Saxen

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

Leichte Teilzahlung

für Vereine.

Sondercatalog zur Verfügung.



Meine

Mandolinen

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



Lauten Gitarren Modell „Torres“



Mandolon-Celli und -Bässe Balalaiken

alle diese Instrumente liefere ich
Ihnen prompt und preiswert.



Halbarte Saiten

als Neuheit für Gitarriken:

Granitsaiten

bester Ersatz für Darm.
Preisbuch auf Verlangen.

Wilh. Herwig
Marktneufkirchen Ga. Nr. 206

Gegr. 1886.

Aguado

Studien für die Gitarre

neu herausgegeben

von

Bruno Henze

Mk. 3.—.

Zum Studium unentbehrlich!

Verlag Schlesinger

Berlin - Lichterfelde

Lankwitzerstr. 9.

JOSEF ZUTH:

Handbuch der Laute und Gitarre (Lexikon).

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

Preis der Einzellieferung:

S 3.60 für Österreich.

RM. 2.40 für alles Ausland.

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

Redaktion und Verlag:

Wien V, Laurenzgasse 4.



An jede aufgegebene Adresse versende ich kostenlos:

Allehand von der Gitarre und Laute

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

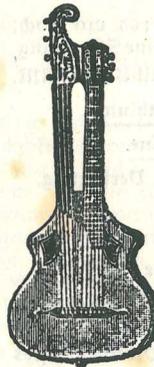
72 Seiten Umfang, Kunstdruckpapier, reich illustriert, und mit einem dreiseitigen Vorwort von F. Buel, München

Friedrich Hofmeister, Leipzig
Schließfach 181

KARL MÜLLER

Kunst-Atelier für Geigen-, Gitarren- und Lautenbau

Zeugg. 229 AUGSBURG Telef. 1069



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

Lauten, Wappen- und Adlerform-Gitarren, Terz-, Prim- u. Baß-Gitarren

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

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

Spezialität:

auf Reinheit u. Haltbarkeit ausprobierte Saiten. Eigene Saitenspinnerei.

GITARREN

von unerreichter Tonvollkommenheit!

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

AUG. SCHULZ, NÜRNBERG
Unschlittplatz.

LAUTEN

Verlangen Sie Katalog.

Fort mit unreinen Darmsaiten!

Wirklich quintenrein und haltbar sind

Rothe - Saiten,

dieselben kosten E. 80 Pf., H. 1 Mfr., G. Mfr. 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 Dorsahl 30 Pf. Gleichzeitig empfehle ich meine selbst gebauten Meisterinstrumente.

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

Richard Jakob Markneukirchen 888

Kunstwerkstätte für Gitarrenbau ✪

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

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

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

Luise Walker

Gitarre-Solistin

Wien III, Oberzellergasse 14



Vermittlung von Konzerten

durch das

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



Neue

Gitarre- Solostücke

des italienischen Virtuosen

Benvenuto Terzi

Nostalgie — Minuetto . . .	Mk. 1.20
Sera di maggio — Barcarola „	1.50
Imitando l'arpa	
Preludio	1.—
Serenata alpestre	1.50
Nevicata Pastorale	1.50
Passa il regimento	
Marcia	1.20
Malinconie autunnali	
Notturmo	1.50

Glänzend beurteilt von hervorragenden Gitarristen

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

Handgearbeitete

Gitarren und Lauten

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

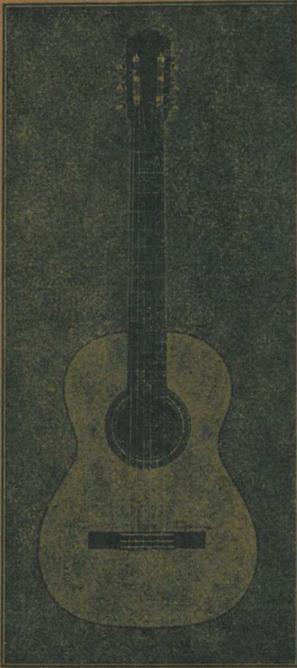
Meister-Gitarren und -Lauten nach
Wiener, Münchner und spanischen
Original-Modellen in hervorragender
Ausführung und in allen Klangfarben.

Alleinvertretung: **Hugo Droechsel, Prag XII**

(Weinberge) Vocelova 2/III, Tschechoslowakei.

Mitglieder gitarristischer Vereinigungen, Clubs u. Lehrer Vorzugspreise!

Preislisten frei!



Hermann Hauser

Kunstwerkstätten für Instrumenten- und Gitarrebau
Müllerstraße 8 München Müllerstraße 8

*

verfertigt die

spanische Torres-Gitarre

Modell Segovia.

*

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

An Klangschönheit stehen meine
ein- und **Lauten**
doppelhörigen
noch immer einzig da, wie die
Zeugnisse der letzten Zeit bezeugen.
Verlangen Sie Photos u. Preisliste von
Ad. Paulus, Bonn a. Rhein.

Pet. Harlan, Marknenkirchen

.....
Allerbeste

Konzert- Gitarren

nach Torres.

Auch einfache Sologitarren,
Lauten, Saiten.

Umtausch und Rückgabe
gestattet.



Willküring.

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

Gitarrenwissenschaftliche Vereinigung, München,
Sendlingerstraße Nr. 75.