

I. JAHRGANG

II. HEFT

Osterreichische  
Gitarre  
Zeitschrift

GEGRÜNDET UND HERAUSGEGEBEN VON

JACOB ORTNER

PROFESSOR AN DER STAATSAKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDEN KUNST IN WIEN

---

ERHÄLTlich IM MUSIKVERLAG HASLINGER (LIENAU), WIEN, I. BEZIRK, TUCHLAUBEN 11

---

**INHALT:** Univ.-Prof. Dr. Robert Lach: Die Mission der Lauteninstrumente im modernen Orchester. — Dr. Erwin Marholdt. — Dr. Erwin Marholdt: Die Tárrega-Technik. — Neue Gitarreliteratur: Das Goldene Gitarre-Album; Fritz Buek, Die Gitarre und ihre Meister. — E. van der Straeten: Musikfest für alte Kammermusik in Haslemere, England, 24.—31. August. — Prof. Dr. Josef Bacher. — Das Duospiel. — Miguel Llobet. — Josef Pöll. — Konzertnachrichten.

**BILDER:** Dr. Erwin Marholdt. — W. A. Mozart und Jos. Haydn. — Familie Dolmetsch. — Dr. Josef Bacher.

**NOTENBEILAGE:** D. Aguado: Andante Nr. 1. — Fritz Engel: Tanz. — J. S. Bach: Menuett. — Emil Winkler: Adel

**KUNST- UND MUSIKBEILAGEN SOWIE INHALT** sind Eigentum der Zeitschrift. Abdruck einzelner Artikel nur mit Bewilligung des Herausgebers.

**BEZUGSPREIS:** jährlich 6 Schilling, für das Deutsche Reich 5 Mark, für die Tschechoslowakei 40 tschech. Kronen, für Amerika 3 Dollar, für das übrige Ausland 8 Schw. Franken. Preis der Einzelnummer 1 Schilling 80 Gr.

**PREIS FÜR ANZEIGEN** (exklusive Inseratensteuer): für die einmalige Einschaltung ganzseitig 100 Schilling (60 Mark), halbseitig 60 Schilling (35 Mark), viertelseitig 35 Schilling (20 Mark), achtelseitig 20 Schilling (12 Mark).

**VERLEGER, HERAUSGEBER UND EIGENTÜMER:** Professor Jacob Ortner, Wien, II., Böcklinstraße 6.

**VERANTWORTL. SCHRIFTFLEITER:** Ing. Hans Schlagradl, Wien, XII., Breitenfurterstraße 9.

**ZUSCHRIFTEN UND MANUSKRIPTE** sind ausschließlich zu richten an Prof. Jacob Ortner, Wien, II., Böcklinstraße 6. Postscheckkonto Wien 62.123. Für die Zursücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Schriftleitung keine Garantie.

**BEZUG DER ZEITSCHRIFT:** Verlag Haslinger (Lienau), Wien, I., Tuchlauben 11.

**DRUCK DER ZEITSCHRIFT:** Kunstdruckerei Frisch & Co., Wien, III., Erdbergstraße 3.

**TITELZEICHNUNG UND SIGNET:** Rudolf Köhl.

---



# OESTERREICHISCHE GITARRE-ZEITSCHRIFT

Erscheint vierteljährlich

1. November 1926

1. Jahrgang, Heft 2

## DIE MISSION DER LAUTENINSTRUMENTE IM MODERNEN ORCHESTER VON UNIVERSITÄTSPROFESSOR DR. ROBERT LACH

Wenn man die Stellung der Lauteninstrumente (also vor allem Mandoline, Gitarre) im praktischen Musikleben der Gegenwart überschaut, kann man sich nicht des Bedauerns erwehren, daß sie nicht jene Rolle spielen, zu der sie ihrem inneren Wesen nach berufen und berechtigt wären. Soviel auch in den letzten Dezennien und namentlich in den letzten Jahren, in jüngster Zeit, für die Pflege dieser Instrumente und den Unterricht in ihnen geschehen ist; Tatsache bleibt doch, daß sie zu der großen, ernstesten Musik noch nicht Zutritt erlangt haben, sondern bisher — soviel auch an Mandolin- und Gitarrenklubs, -orchestern und dergleichen namentlich in den letzten Jahren gegründet worden ist — ausschließlich nur als überwiegend solistische Instrumente fast nur in den Händen der Dilettanten und speziellen Liebhaber dieser Instrumente geblieben sind, in unser modernes Orchester aber — abgesehen von jenen Fällen, wo das Lokalkolorit beispielsweise der betreffenden Oper oder dergleichen (man denke zum Beispiel an *Mozarts* „Don Juan“, *Paesellos* „Barbier von Sevilla“ usw.) diese Instrumentalklangfarbe als sozusagen Requisit des spanischen Milieus nahelegte, oder von einzelnen Fällen artistisch-experimenteller Verwendung dieser Instrumente, wie zum Beispiel bei *Mahler*, *Bittner*, *Schönberg*, *Rebay* und anderen — bis heute noch nicht als integrierender Bestandteil des Orchesters in dieses aufgenommen sind. Und gerade das ist nun der Punkt, von dem die nachstehenden Betrachtungen ausgehen sollen, und das Problem, dessen Erörterung sie sich zum Zwecke gesetzt haben.

Überblickt man nämlich, unabhängig von der durch Gewöhnung und althergebrachte, beziehungsweise seit ungefähr der Zeit der Wiener Klassiker allmählich herausgebildete Tradition erwachsenen Neigung zur Annahme der scheinbaren Selbstverständlichkeit und natürlichen Notwendigkeit der Zusammensetzung unseres heutigen Orchesters und der Anordnung der Instrumentengruppen innerhalb desselben, dessen Bestand und Einteilung, so kann man sich des Eindruckes nicht erwehren, daß hier eine Ungleichmäßigkeit in der Anordnung und Verteilung der einzelnen Instrumentengruppen, ja sogar eine direkte Lücke besteht. Seitdem *Wagner* die Holzbläser familienweise, das heißt nach verschiedenen Stimmlagen eines und desselben Instrumententypus, also zum Beispiel (Sopran-)Klarinette, Alt-klarinette, Baßklarinette; (Sopran-)Oboe, Altoboe (Englisch-Horn), Baßoboe (Fagott) usw. in sein Orchester eingeordnet hatte (in ähnlicher Weise, wie dies schon im 16. und 17. Jahrhunderte der Fall gewesen war) und seitdem durch ihn auch die Besetzung der Blechblasinstrumente zu einer bis dahin unerhörten Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit sowie Fülle erweitert worden war, hatten diese beiden Instrumentengruppen ungefähr die gleiche Anordnung erreicht, wie sie die Streichinstrumente schon seit den letzten Jahrhunderten, vor allem wieder seit der Zeit der Klassiker besaßen: Soprängeige (Violine), Altgeige (Viola), Tenorgeige (Violoncello) und Baßgeige (Kontrabaß). (Daß schon in dieser Instrumentenfamilie einzelne in früheren Zeiten in Verwendung gestandene und zeitweise sehr beliebte Instrumente, wie zum Beispiel die kleine



Diskantgeige — Violetta, Pochetta — und die wundervoll verklärte, schwärmerisch-seelenvolle Viola d'amore im heutigen Orchester außer Gebrauch gesetzt worden sind, ist tief bedauerlich und bedeutet — namentlich hinsichtlich der herrlichen Viola d'amore — eine nicht auszufüllende, tief beklagenswerte Lücke, kommt aber für den Zweck der Erörterung unseres hier in Rede stehenden Themas nicht weiter in Betracht.) Viel schlimmer steht es nun aber mit den übrigen Saiteninstrumenten, soweit sie nicht Streichinstrumente sind. Von diesen ersteren ist das einzige Instrument, das — sozusagen als erraticischer Block aus früheren Epochen der Instrumentation — sich ganz vereinzelt und einsam im Orchester erhalten hat, die Harfe. Welche Kluft zwischen der Klangfarbe der Harfe und der der übrigen im heutigen Orchester vorhandenen Saiteninstrumente, also der Streichinstrumente, besteht, braucht hier nicht weiter erörtert zu werden. Tatsache ist, daß die Klangfarbe der Harfe ein im heutigen Orchester ganz für sich alleinstehendes, isoliertes und vereinzelt Kolorit repräsentiert, das mit den Klangfarben der übrigen ihr zunächststehenden Orchesterinstrumente, also der Saiten- (Streich-) Instrumente, nur in gewissen, vom koloristischen Feingefühle des Komponisten abhängigen, sehr genau und gewissenhaft zu erwägenden Fällen eine Verbindung oder Mischung einzugehen imstande ist, und in allen diesen Fällen hängt das Gelingen einer glücklichen Farbmischung außer von dem koloristischen Feingefühle des schaffenden Künstlers vor allem auch von seiner orchestertechnischen Erfahrung ab. Sind diese beiden Voraussetzungen nicht vorhanden und erfüllt, so wird das Kolorit des Harfenklanges häufig als ein fremder, unabsorbierbarer Klang, als eine störende, mit der der übrigen Orchesterinstrumente unverträgliche Farbe empfunden, ganz ähnlich, wie das ja auch für den Klang des der Harfe am nächsten stehenden und eng verwandten Klavieres im Orchester gilt: immer aber haftet ihr der Charakter des Isolierten, Vereinzelt, Fremden an. Grund dieser Erscheinung ist eben das vorhin berührte Vereinzelt-Dastehen der Harfe im Orchester, die nahezu unüberbrückbare Kluft zwischen ihrem Kolorit und dem sämtlicher übrigen Orchesterinstrumente. Wie ganz anders nun waren aber die

Verhältnisse in den Orchestern früherer Epochen der Musikgeschichte, so zum Beispiel des 16. und 17. Jahrhunderts! Hier war — denken wir nur zum Beispiel an das Orchester *Monteverdis* und anderer! — der Klang der gezupften Saiteninstrumente kein isolierter, einzeln dastehender und vereinsamer, sondern in den feinsten, mannigfaltigsten Schattierungen und Nuancen wurden allmähliche Übergänge zu dem Klang der übrigen Saiteninstrumente geboten, indem die gezupften Saiteninstrumente (Lauten in den verschiedensten Stimmlagen, also der Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßlage der Streichinstrumente entsprechend) als eigener, den übrigen gleichberechtigter und vollwertiger Klangkörper im Orchester neben und zugleich mit den Streich-, Holzblas- und Blechblasinstrumenten bestanden und namentlich mit den erstgenannten Instrumenten alle möglichen Verbindungen und Klangmischungen einzugehen in der Lage waren; man denke nur zum Beispiel an die wichtige Rolle, welche die Theorbe und Erzbaßlaute (Archiliuto) analog unserem Violoncello und Kontrabaß mit den tiefsten Violon und Zinken und dergleichen für die Führung der Bässe spielten. Hier liegt also im Vergleich mit dem Orchester des 16. und 17. Jahrhunderts eine klaffende Lücke in unserem modernen Orchester vor, und diese Lücke wäre um so leichter auszufüllen, als ja alle hiezu notwendigen Instrumente entweder schon früher im Gebrauch waren und nur allmählich außer Gebrauch gerieten, oder aber auch noch heute vorhanden sind, aber nur in solistischer Verwendung und in den Händen der Dilettanten, nicht aber im Rahmen unseres Orchesters. Versuchen wir es also, in Kürze zu skizzieren, wie diese Lücke in unserem Orchester auszufüllen wäre, so ergibt sich ungefähr folgendes Bild. Den Gruppen der Streich-, Holz- und Blechblasinstrumente hätte als gleichberechtigter und ebenbürtiger (naturgemäß den Streichinstrumenten am nächsten stehender) Klangkörper der der gezupften Saiteninstrumente (Lauten) an die Seite zu treten, und zwar — analog den Streichinstrumenten — in familienweiser Anordnung nach der Höhe der Stimmlage, also: Mandola, Mandoline, Banjo (nebst Banjo piccolo), Gitarre und Zither (auch diese wieder nach den verschiedenen Stimmlagen angeordnet; also Prim- oder Diskantzither, Konzert-



zither und Elegie- oder Baßzither), weiter das Zymbal, dessen prachtvoll rauschende Arpeggien und zitternde Tonwiederholungen eine ganz eigenartige Ergänzung des Harfenkolorits bildeten. Hieran schlosse sich die Harfe und das Klavier, das wegen der Verwandtschaft seines Klanges mit dem der Harfe neben dieser im Orchester nicht fehlen dürfte. Schon *Berlioz* hat darauf hingewiesen, wie glücklich die Klangfarben dieser beiden Instrumente, Harfe und Klavier, einander ergänzen und vermischen, und sein „Lelio“ bietet ein treffliches Beispiel für die Ausnützung der sich aus dieser Verbindung ergebenden Klangeffekte. Sollte es gelingen, außerdem auch noch die alten Theorben und Erzbaßlauten (Archiliuti) in neuen Konstruktionen unserem Orchester zuzuführen, so wäre damit dem neuen Klangkörper ein solides Fundament durch familieneigene Baßinstrumente, das heißt also Lauteninstrumente in der Baßlage, gesichert, so daß dieser Klangkörper imstande wäre, ähnlich den übrigen Klangkörpern unseres heutigen Orchesters, gelegentlich Partien der Komposition ganz aus seinen eigenen Mitteln heraus zu bestreiten. Den Übergang und die Vermittlung von den Lauteninstrumenten zu dem Korps der Streicher bildeten dann die Philomele, die Streichzither (ebenfalls in verschiedenen Stimmlagen, also; Violin-, Viola- und Alt- oder Baßstreichzither) und das Streichmelodion.

Diese Instrumente würden eine wundervolle Ausgleichung und Verschmelzung des Klanges der Lauten- und sonstigen Saiteninstrumente (Harfe, Zymbal, Klavier) mit dem der Streichinstrumente bewerkstelligen, ähnlich wie die Heranziehung des Harmoniums und der seiner Familie angehörigen Instrumente (also Mundharmonika, Ziehharmonika usw.) als hauptsächlich harmoniefüllend, also in akkordischem Satze, eine solche Verschmelzung und Vermittlung von dem Klange des aus Philomele, Streichzither und Streichmelodion gebildeten Korps zu dem des Korps der Holzblasinstrumente herbeiführte. Man stelle sich nun den Klang eines solchen Orchesters vor, in dem alle eben genannten Instrumentalkolorite und -gruppen vertreten wären! Welche Farbenmischungen, welche schillernde Mannigfaltigkeit und Fülle von Nuancen, Schattierungen usw. der Klangfarben, welcher Reichtum von Möglichkeiten bisher ungeahnter Klangfarbenmischungen ergäbe sich für den Komponisten

und sein Werk! Um nur ein Moment herauszugreifen: welche Fülle neuer, bisher im Orchester ungebräuchlicher instrumentaler Ausdrucksmittel gewänne der Komponist durch die Einführung der Lauteninstrumente in das Orchester speziell für die Erreichung des Effektes der Schilderung des Flimmerns, Flackerns, Glitzerns, Blitzens, Sprühens, Funkeln, Brillierens und dergleichen! Man stelle sich beispielsweise den „Feuerzauber“ aus der „Walküre“ oder Siegfrieds Empordringen durch die „wabernde Lohe“ zur schlafenden Brünhilde mit einer durch das Glitzern, Funkeln und Sprühen der Mandolinen- und sonstigen Lautenklänge verstärkten Instrumentation vor! (Wie prachtvoll sich die Klänge der Lautenfamilie mit dem silbernen Rieseln des Triangelklanges, dem goldigen Glanze eines Pianissimo freihängender Becken, dem goldglänzenden Klange des Glockenspieles und der Celesta verschmelzen würden, sei hier nur ganz flüchtig in parenthesis angedeutet.) Und andererseits: welche reiche Möglichkeit von Ausdrucksmitteln für Ironie, Satire, und Komik böte der beizende Klang der Mandolinen zusammen mit dem Pizzicato der Streicher, dem Staccato scherzando der Holzbläser und dem Tone der gestopften Trompeten! Oder wieder ein anderes Beispiel: welche Fülle von Farben auf der Palette der Instrumentation für den Ausdruck des Seraphischen, Ätherischen, Sphärenhaften, überirdisch Weltentrückten lieferte der Klang der Lauteninstrumente, Zithern, Philomele und Streichzithern, kombiniert mit dem silbernen Flimmern der Arpeggien und zitternden Tonwiederholungen des Zymbals, mit Harfenarpeggien, Flageolettönen der Streichinstrumente, Celesta, Triangel und Holzbläsern sowie sordinierten Streichern und Trompeten! Man stelle sich beispielsweise die Schlußszene des Goetheschen „Faust“ in einer solchen Instrumentation vor: die Mater gloriosa, von ihren Engelscharen umgeben, herniederschwebend, beim Klange der soeben genannten Instrumente und beim Gesange von Frauenchören! Das Herz im Leibe muß einem Komponisten lachen, wenn er an die be rauschende Fülle neuer Klänge und die Bereicherung der Klangmöglichkeiten denkt, die eine solche Einführung der Lauteninstrumente ins moderne Orchester mit sich brächte! Aber noch ein letztes Moment wäre zu berücksichtigen: welches Feld der Betätigung böte sich für die



Spieler der Lauteninstrumente selbst mit der Einführung ihrer Instrumente in das Orchester! Und in sozusagen musikalisch-pädagogischer Hinsicht: welche Veredelung, Läuterung und Hebung des Geschmacksniveaus und der musikalischen Bildung jener zahlreichen Musikliebhaber und Dilettanten, die Mandoline, Gitarre, Banjo, Zither, Philomele usw. mit leidenschaftlicher Liebe rein nur zu ihrem Vergnügen spielen, bei der Ausübung ihrer Musikliebhaberei aber auf eine wenigstens bisher relativ recht beschränkte und enge Literatur angewiesen sind! Beschränkt sich doch der weitaus überwiegende Großteil der Literatur für Mandoline, Gitarre, Zither, Banjo, Philomele usw. auf die notdürftigste harmonische Begleitung von Volksliedern und

-tänzen, Ländlern, Steirischen und dergleichen (von der älteren Literatur eventuell für die Lauteninstrumente abgesehen)!

Aber vorläufig ist dies alles ja ein bloßer Traum, der in den vorstehenden Ausführungen geträumt worden ist. Daß er zur Wirklichkeit werde, daß die Lauteninstrumente ebenso wie die Zither, Streichzither, Harmonika, Streichmelodion usw. jene Mission erfüllen, die ihrer im heutigen Orchester harret, das hängt einzig und allein von dem ernstesten Kunstwillen, den Bestrebungen und der Tatkraft jener Kreise ab, denen die Pflege der Lauteninstrumente wie auch der übrigen in den vorstehenden Ausführungen erwähnten Instrumente am Herzen liegt und an die sich die vorliegende Zeitschrift als ihre Leser wendet.

#### DR. ERWIN MAHRHOLDT †

Er trug in sich alle Vorbedingungen, für die Gitarre ein Großer zu werden. Die Schriftleitung entledigt sich daher durch die Aufnahme des nachfolgenden Aufsatzes, den die Schwester ihrem verewigten Bruder weihet, nur einer selbstverständlichen Ehrenpflicht.

*Erwin Mahrholdt* wurde 1900 in Innsbruck geboren. Da er nur allzufrüh, zu Weihnachten 1925, freiwillig aus dem Leben schied, ist es wohl angebracht, ihn, den Gitarristen, mit einigen Worten zu würdigen.

*Erwin Mahrholdt* trat nur in wenigen Konzerten vor die Öffentlichkeit, meist spielte er im engeren, auserwählten Kreise, in dem es ihm auch besser gelang, seine künstlerische Begabung, sein tiefgründiges Temperament zu entfalten.

Er spielte anfänglich Klavier, kannte aber die Gitarre und benützte sie nur als Begleitinstrument, wie der Großteil der „Gitarrekenner“.

Mehr zufällig als bewußt geriet er 1919 in das Konzert eines Sologitarristen, des ersten, der in Innsbruck Darbietungen dieser Art brachte, des deutschen Meisters *Albert*! Atemlos und begeistert stand er wie manch anderer unter den Zuhörern und bestaunte das Zauberspiel, das *Alberts* Finger hervorriefen. War das Gitarre? Ein einfaches Menuett, eine Gavotte, beide in ihrer innigen Schlichtheit ergreifend, dann Triller, Tremolo und große, volle Töne, alles Reize, die er diesem Instrument nie zugetraut hatte. Benommen verließ er den Saal. Etwas Verwandtes mit diesen Tönen der Gitarre hatte ihn bewegt, machte ihn aufmerksam und ließ den eben gewonnenen Eindruck noch lange in seinem Innern nachhallen!

Doch erst ein halbes Jahr später, als Meister *Albert* wieder nach Innsbruck kam und im Hause seiner Eltern Gast wurde, hatte *Erwin Mahrholdt* Gelegenheit, sein Spiel näher zu bewundern. Er vertiefte sich in die *Albert*-Schule und war nun endgültig leidenschaftlicher Anhänger der Sologitarre geworden. Trotz seines Lehrstudiums, das er nebenher betreiben mußte, kam er überraschend schnell vorwärts. Sein begeisterter Fleiß, der so bald von hörbarem Erfolg gekrönt wurde, zog immer mehr Lernbegierige an, bis sich sein Bekanntenkreis völlig in eine gitaristische Gilde verwandelt hatte. *Erwin Mahrholdt* mit seinem Bruder *Herbert* vornean, beide in fieberhaftem Wettstreit ihr Können in die Höhe treibend! Wohl nur diesem Umstande ist es zuzuschreiben, daß das Spiel der beiden in kurzen Jahren erstaunliche Glanzpunkte zeigte.

Als dann 1921 *Llobet* Mitteleuropa bereiste, schlug eine neue Welle über die gitaristische Welt. Doch Innsbruck in seiner übergroßen Begeisterung übertraf alle Erwartungen des an Jubelstürme gewöhnten Künstlers. *Erwin Mahrholdt*, der schon vorher mit seinen freudigsten Gitarrefreunden, dem Bruder, *Prof. Ortner* und *Lois Köll*, nach München gefahren war, um *Llobet* zu hören, sah nun in ihm den Darsteller wahrster, ursprünglichster Gitarrekunst, nachdem er Gelegenheit gehabt hatte, ihn im Konzertsaal und mehrmals zu Hause zu be-



*Mit Genehmigung  
des photographischen  
Ateliers Wagner  
in Innsbruck.*

*Hr. Anton Mappeler.*



staunen. Stundenlang saß er bei *Llobet*, ließ sich von ihm belehren und schaute dem freigebigen Künstler zu. Was sich ihm hier offenbarte, wurde für seine weitere Einstellung maßgebend. Er lernte vollständig um. Spanische Technik, und Spanien ist doch die Heimat der Gitarre! Hier gab es Entfaltungsmöglichkeiten reichster Art. Mit flammendem Eifer beschäftigte er sich nun mit der spanischen Gitarreliteratur und spielte auch die bisher verpönten Übertragungen\*). Fast zu gleicher Zeit besuchte er auf der Universität einige Semester Musikkunde und widmete sich so mit der ganzen Steigerung und Überkraft, deren seine Persönlichkeit fähig war, dieser Sache.

Doch diese Sturm- und Drangzeit mußte allmählich in ein ruhigeres Zeitmaß übergleiten. Verschiedene Bestrebungen teilten seine Hingabe an die Gitarre. Er zog sich von der allgemeinen Begeisterung zurück und hing nur in stillen, freien Stunden dieser Lieblingsbeschäftigung nach. Sein Spiel, das nun schon einen Grad der Vollkommenheit erreicht hatte, tiefe Wesensart, Reife und schwerblütiges Künstlertum widerspiegelte, zog viele Schüler an, die ihm andächtig lauschten und sowohl dem Künstler als Menschen eine seltene Hochschätzung entgegenbrachten. Es ist wohl durchaus nicht unwesentlich, daß *Erwin Mahrholdts* feinsinnige Natur, seine innere Schönheit, in manchem Menschen Gutes wachrief und es zu heben verstand. Aber daß ihm selbst diese Veranlagung viele schmerzliche Stunden brachte, wie es das Los aller urgründigen Wesen ist, muß man immer wieder als traurig empfinden.

War es zum Himmel schlagende Freude, war es bitterstes Weh, — die Gitarre blieb sein Freund. — Sie holte er dann hervor — sie ließ er die Musik seiner Seele wiedergeben — sie mußte für ihn jauchzen oder weinen! Und wer ihn da hörte, der wurde von der Wucht seines Spieles mitgerissen, der begriff, daß dies kein Spiel mehr war, vielmehr der Sang einer starken, weittragenden Empfindung, die ein großer Mensch in sich barg. Entströmten seinen kräftigen Fingern die runden Töne einer Bach-Musik, brach er die leidenschaftlichste Steigerung jäh ab und verfiel in das zarteste Pianissimo — schwangen

\*) Die zu dieser Zeit im Handel nicht erhältlichen Tárrega-Noten stellte ihm *Lois Köll* aus seiner ungewöhnlich reichen Sammlung zur Verfügung.

sich berausende Eindrücke der Spanier durch den atemlos stillen Raum — oder führte eine abgeklärte Stimme ihre eindringliche Sprache — immer, immer wühlte er tief in den Herzen seiner Zuhörer und machte auch sie zittern, still lächeln und noch leiser weinen. — Er durchforschte und spielte die verschiedenste Musik, kehrte jedoch, seinem Wesen entsprechend, hauptsächlich zu *Sor*, *Haydn*, *Bach* und *Mozart* zurück. Von den beiden letzteren Meistern und anderen übertrug er auch einige Sachen auf Gitarre, die zum Teil in dieser Zeitschrift erscheinen werden. (Siehe Menuett von *J. S. Bach* in der Musikbeilage dieses Heftes. Die Schriftleitung.) Darunter ist ein Cellopräludium von *Bach*, in G-Dur versetzt und übertragen, das ihm wohl am besten gelungen sein dürfte.

Angefeuert und bestärkt, diesen Schöpfern reiner Musik anzuhängen, wurde er noch durch die Bekanntschaft und das Spiel *Segovias*, zu dem er sich, eine Wesensverwandschaft ahnend, stark hingezogen fühlte.

Schon lange beschäftigte er sich mit dem Gedanken, ein Buch über *Tárrega*-Technik zu schreiben, in dem er auch eigene Erfahrungen über zweckmäßige Schulung zum Solospiel und zur Fingerstählung niederlegen wollte. Er entwarf dazu eine flüchtige Skizze, (siehe den Aufsatz: „Die Tárrega-Technik“ an anderer Stelle dieses Heftes. Die Schriftleitung.) einen Grundgedanken, wollte sie nur vorübergehend beiseite legen, da riß ihn das Leben erbarmungslos in seinen Strudel — und er kam zur Ausführung dieses Werkes leider nicht mehr.

Im Herbst 1925 übernahm er noch einen Lehrgang für Gitarre der „Innsbrucker Urania“. Und einen Monat vor seinem Tode besprach sich *Prof. Ortner* mit ihm, um ihn als Mitarbeiter oder Leiter dieser dazumal bereits geplanten Zeitschrift zu gewinnen. *Mahrholdt* schien diesem Vorhaben keineswegs abgeneigt, er sagte sogar fast zu — und trotzdem hatte er schon damals jede stärkere Hoffnung an das Leben aufgegeben.

Eine lang anhaltende Schwüle hatte sich zu einem entsetzlichen Gewitter zusammengeballt, das sich irgendwie entladen mußte. Böse Kräfte untergruben seinen Lebensnerv. Doch hier ist nicht der Platz, weiteres zu erörtern!

*Erwin Mahrholdt* zog es vor, zu gehen, allein



zu gehen, so wie er auch einsam gelebt hatte. Er floh aus den Wirrnissen dieser Welt, ihren heftigen Schmerzen, den schalen Freuden.

Er, der auch Dichter und Maler war, hinterließ nur Bruchstücke seiner vielseitigen Begabung, alles andere, was er noch in sich trug, verschloß sich uns mit dem Blick seiner gütigen, vielwissenden Augen — für immer! Doch die Erinnerung daran, daß er so vielen Menschen etwas gewesen ist, und die Tatsache, daß er in der Zukunft noch vielen hätte etwas sein können, darf uns ruhig diese wenigen Worte zu seiner Würdigung aussprechen lassen.

Wenn auch *Erwin Mahrholdt* in der Öffentlichkeit fast keinen Namen besaß, so gilt für ihn wie auch für jeden anderen von seiner Art und Bescheidenheit die aus tiefstem Herzen geborene Überzeugung: man wird nicht erst zum Künstler, wenn die Öffentlichkeit ihren Stempel aufgedrückt hat, sondern man ist es — aus dem ureigensten Drange, weil die Natur einem dazu auserwählte — ist es vielleicht mehr, als die tausend und aber tausend, die auf Marktplätzen von sich schreien machen.

Ja, man ist es einfach, weil man unter einem eigenbegründeten Stern geboren wurde — — —

*Trude Mahrholdt*

## DIE TÁRREGA-TECHNIK

Ein Aufsatz-Entwurf und Keim zu einem Buche von *Dr. Erwin Mahrholdt* †

*Franzisco Tárrega* ist der Schöpfer einer neuen Technik für unser Instrument. Erst durch diese Tat und durch deren Festlegung in seinen technisch aufs genaueste bezeichneten Werken konnten aus der Gitarre jene Wirkungen herausgeholt werden, die zum Beispiel bei *Llobet* so bewundert wurden. *Llobets* künstlerisch streng abgerundete Persönlichkeit vermochte zwar die Reize durch einen eigenartigen Vortrag zu vermehren und zu einem Ganzen zusammenzuschließen, niemals wäre ihm aber so gehuldigt worden, wenn er nicht über diese Technik hätte verfügen können. Ohne *Tárrega* aber hätte sich der Künstler *Llobet* jedenfalls einem anderen Instrumente gewidmet.

Leider ist die Tatsache von der großen Bedeutung des *Tárregaischen* Werkes noch viel zu wenig durgedrungen, weil *Tárrega* keine ausgesprochene Schule geschaffen hat. *Tárregas* Ausdrucksfülle und die Werkzeuge, sie zu offenbaren, liegen aber für den Studierenden in seinen Kompositionen ziemlich offen zutage; ein zusammenfassendes Buch über die dabei angewandten Grundsätze muß erst geschrieben werden. Heutzutage muß sich jedenfalls derjenige, welcher sich die Gitarre zu seinem *Beruf* erwählt, *Tárregas* Spielweise zu eigen machen. Alles andere Virtuositentum vertändelt und verzettelt sich in der viel leichteren, aber auch viel seichteren italienischen Spielweise. Diese zwei Richtungen sind aber *streng* voneinander zu scheiden; man könnte die eine die dilettantenhafte und rein virtuose, die andere aber die künstlerische und

musikalische nennen. Aus Unkenntnis dieses krassen Zwiespaltes wird es manchem Musikkritiker schwer, ein klares Auge zu behalten.

Da aber in Deutschland die Gitarre meist von Dilettanten gespielt wird und auch diese wieder den Gitarre-Virtuosen die Säle füllen, behielt bei Dilettant und Künstler bis jetzt die italienische blendende Richtung die Oberhand. Diese beruht aber nur auf der oberflächlichen Kenntnis der Gitarregeheimnisse und auf einer Verkennung ihrer ursprünglichen Eigenart; sie anzuerkennen, hieße sich ein Jahrhundert zurückschrauben, in die Zeit der prunkenden Virtuosen. In Italien wurde die Gitarre als *Begleitinstrument* heimisch und veränderte ihr Wesen durch den Einfluß der Mandoline, die sie in Harpeggien und Akkorden begleitet. Später wird auf diese einfache, gebrochene oder volle Akkorduntermalung die Melodie aufgesetzt. Fern liegt das Streben nach Polyphonie und geordneter Stimmführung.

In Spanien ist aber die Gitarre als Soloinstrument zuhause und hat sich *nur dort* organisch aufwärts entwickelt. *Sor* eilte den damaligen Virtuosenrichtungen in der polyphonen Stimmführung voraus; er konnte aber nicht richtig verstanden werden, weil seine Schule und seine Spielart *alte* Geleise verfolgte und im übrigen durchwegs *zu* individuell war. Daher wird's in der Gitarristik nach *Sor* still, trotz *Aguado*, der ihn virtuosenhaft ergänzte, und *Coste*, der ihn nur musikalisch fortsetzte.

Erst *Tárrega* wählte alles gute Alte aus und faßte es durch seine geniale Einfühlungsgabe



streng zusammen; gleichzeitig aber paßte er die Gitarre durch seine ganze Hingebung an sein Instrument und den Drang, die in ihr geahnten Reichtümer zu heben, den modernen musikalischen Anforderungen an.

In dieser Hinsicht läßt sich Tárrega als schöpferischer Virtuose neben *Paganini* und *Liszt* stellen, die beide für ihr Instrument eine sichere, ebenso durchdachte wie tiefempfundene Technik schufen. Ich fand aus genauen Vergleichen der Grundlinien des Tárrega-Systems mit den modernen Schulwerken für Geige und Klavier, daß da und dort *dieselben* Grundsätze wirken. Der Behauptung also, daß nur *Llobet* diese hohe Kunst allein zuzusprechen sei, liegt ein falscher

Schluß zugrunde. *Llobet* selbst ist nur *Verkünder* der Tárrega-Kunst, deren strenge Gesetze jedermann zugänglich sind. Tárrega hatte etliche berühmte Schüler; einer von ihnen, *Segovia*\*), bereist gerade Deutschland und soll nächstens auch zu einem Konzerte für Innsbruck verpflichtet werden. Ich hoffe, daß sich meine Ansicht durch ihn bestätigen wird.

Geschrieben: Innsbruck, 10. Mai 1924.

\*) Es hat sich nachträglich herausgestellt, daß *Segovia* zwar kein Schüler, jedoch ein unbedingter Anhänger *Tárregas* ist. Weiter darf vielleicht auch hier bemerkt werden, daß sich die Ansichten *Mahrholdts* über die gegenständliche Frage, das heißt deren Einzelheiten, in der Folgezeit bedeutend geklärt haben. Die Schriftleitung.

## NEUE GITARRELITERATUR

### „Das Goldene Gitarre-Album“

Herausgegeben von Kammervirtuose  
*Heinrich Albert*. Verlag *Jul. Heinr. Zimmermann*, Leipzig. Preis 6 Mark.

Ein 107 Seiten starker Sammelband, fast prunkvoll in biegsamem roten Ganzleinen, mit Golddruck, drei ganzseitigen, seltenen Bildern und zwei Gitarreabbildungen. Der Noteninhalt auf feinem Papier in vier Abteilungen zerlegt: 7 Lieder, 17 Alleinstücke, 8 Spiele für zwei Primgitarren, 6 Spiele für Geige (Flöte) und Gitarre. Zusammen 25 Originalstücke, 13 Übertragungen von 23 Tondichtern. Das allgemeine Geleitwort von *Albert*, zu jeder Abteilung eine sehr lesenswerte einleitende Erklärung von *Hugo Socnik*, konzertierendem Pianisten, Gitarreliebhaber, Konzert- und Theaterberichterstatter in Danzig.

Das groß angelegte Werk hat ungewöhnliche, bedeutende Absichten, das offenbar vom allgemein musikalischen Standpunkte, nicht aus der Froschperspektive des Nurgitarristen gesehen werden will. Wohl wendet es sich in erster Linie an die Gitarrespieler, „aber auch an jene Kreise, die der Gitarre heute noch fremd oder ablehnend gegenüberstehen“ (*Albert* im Vorwort). Wer von den Millionen Musikbetreibenden weiß etwas von den reinen Gitarrekomponisten, ja auch nur vom größten, von *Sor*? Also: Namen, die die musikalische Welt kennt, will „man“ lesen, wenn man sich für ein sonst nicht bekanntes Instru-

ment interessieren soll. Deshalb sind alle für die Gitarre irgendwie erreichbaren musikalischen Größen ersten bis letzten Grades, von *Bach* und *Mozart* abwärts, im Album herangezogen worden. Die Musik von zweieinhalb Jahrhunderten marschiert in einer Auslese an uns vorüber; auffallenderweise sind es aber wiederum fast alles nur mindestens „hundertjährige“, gleichviel, ob es nun „reinrassige“ Gitarrekomponisten oder hochehrsame Gäste aus der „großen“ Musikunst sind. Von den 23 Schöpfern im Buche nur zwei lebende Gitarristen! Auch keine Übertragungen Moderner. Das ist kränkend. Darum *Alberts* Bittgang zu diesen, Originale und Übertragungen großer Alter in der Hand.

Mit Übertragungen trifft er unter andern auch *Llobet* im Vorzimmer, besonders aber *Segovia*, der in Gesprächen wiederholt darauf hinwies, daß man die heutigen Tondichter nur mit Übertragungen von Werken großer Meister zu Neuschöpfungen veranlassen könne.

Zwei Gedanken scheinen weiter bei der Arbeit gewellt zu haben: Erstens sollten nur möglichst unbekannte Werke veröffentlicht werden, und zweitens sollte deren Spielbarkeit im sogenannten „bürgerlichen“ Rahmen bleiben. Schließlich ist ja auch die Güte eines Musikstückes gottlob nicht von der schweren Spielbarkeit abhängig. Daß die Güte der Musik im Album allgemein künstlerischen Grundsätzen im Durchschnitt entspricht, ist unter anderem sicherlich schon durch



*Mit Genehmigung  
von Jul. Zimmermann,  
Leipzig*

W. A. MOZART UND JOS. HAYDN  
NACH J. F. RIGAUD, LONDON, 1796



*Socnik* verbürgt, der eben „Musiker“ und nicht allein Gitarrist ist. Denn: er hätte kaum die Worte vor die einzelnen Abteilungen geschrieben, wenn er nach Durchsicht des ganzen Materiales nicht von der Güte des Inhaltes überzeugt gewesen wäre.

Und so ist denn auch eine reiche Fülle von Musik in den 48 Stücken zu finden. Jeder: der Gitarresänger, der Alleinspieler, die „Zweispännigen“ und der „Kammermusiker“ finden vielgestaltigen Genuß.

1. *Abteilung*: Wer *Schuberts* „Sehnsucht“ mit der Gitarrestimme in seinem Quartett vergleicht, kann das Lied immerhin als Original betrachten und braucht keine Empfehlung mehr. — Aus der „Romanze“ klingt der unverfälschte, melodienreiche und schönsätzliche *Kreutzer*, der Tondichter des „Nachtlagers von Granada“. — „Serenade“ und „Erinnerung“ von *Weber* sind eine ehrfürchtige Verbeugung vor dem 1826 von uns gegangenen Urtyp eines Romantikers. „Sehnsucht“ und „Liebesschwärmerei“ nimmt der Musiker vielleicht für etwas schwach, doch ist der bekannte Geiger und Tondichter *Spohr*, der romantische Klassizist mozartscher Färbung, überall stets wohlgekommen. — Zum netten Ländlerliedchen „Am Abend“ schrieb *Albert* eine treffliche Begleitung.

2. *Abteilung*: 12 Originalstücke, 5 Übertragungen, davon 3 von *Bach* und eine von *Mendelssohn* durch *Albert*, das Haydn-Menuett sehr gut durch *Coste*. Um Bach-Übertragungen sind wir immer besonders besorgt und dann froh, wenn wir, wie hier, feststellen können, daß wenigstens Melodieführung und Harmonisation nicht geändert wurden. Die Veränderung der Tonart ist offenbar aus spieltechnischen Gründen notwendig gewesen. — Musikalisch und geschichtlich wertvoll ist noch das Gitarre-Original „Moderato“, vom Komponisten romantischer Opern *Marschner*, dem Bindeglied von *Weber* zu *Wagner*. — *Mozzani* hat seinerzeit hören lassen, wie *Mendelssohns* „Frühlingslied“ seinen Zauber durch die Übertragung für Gitarre nicht verliert. — Alles andere ist von Gitarristen bestritten. Und da sieht es allerdings nicht ganz hochwertig aus. Bei den 2 Stücken von *Paganini* ist nichts daran als der Name des unsterblichen Geigenzauberers. — *Nava*, *Graggiani*, *Carulli* sind, das wissen wir schon von weitem, ausge-

sprochen italienische Gitarristen, höchstens liebenswürdig, ohne viel zu sagen, nicht tiefgründig, ihre Musik lediglich angenehm und leicht spielbar. — Drei Spanier kommen: *Gelas*, *Vinas*, *Sor*. *Gelas* ist überaus höflich, *Vinas* einfach und leicht, trotzdem ein echter Spanier, und schließlich *Sor*: wie immer! Trotz seines Mangels an Eigenart im Rahmen der allgemeinen Musik, ist er doch immer noch der Größte, wenn er unter Gitarristen weilt. So auch hier. — Beenden wir diesen Teil mit dem stimmungsvollen „Alt-Wiener Walzer-Idyll“ von *Albert*.

Die 3. *Abteilung*, die Duos, leiten 3 Übertragungen ein, bei denen nichts auszusetzen ist, als daß beide Tondichter, *Mozart* und *Haydn*, für Gitarre leider keine Originale geschrieben haben. Doch springt ihr Geist lebensvoll auch aus den Übertragungen. *Alberts* Menuett zeigt uns im guten Bilde den trotz allem heute besten deutschen Vertoner unter den Gitarristen. Der so arg liebenswürdige *Call* ist natürlich ebenfalls unter den Duettisten zu finden, wenn er diesmal auch zum 3. Satze eine „Anleihe“ — ich glaube, so sagt man auch heute noch — bei Vater *Haydns* „Symphonie mit dem Paukenschlag“ gemacht hat. — *Moretti* ersetzt die Tiefe durch die Länge, gefällig, leicht.

4. *Abteilung*: *Bach-Gounods* „Ave Maria“ bedarf keiner Anerkennung mehr. In Ermanglung guter Originalmusik erweitern *Dittersdorf*, der deutsche Altmeister, und die neapolitanische Schule *Scarlatti* mit den beiden Schülern *Durante* und *Händel* in *Alberts*chen Übertragungen den musikalischen Gesichtskreis in einem Maße, daß jeder Gitarrist, der diese reizenden Säckelchen einschließlich des *Alberts*chen Ständchens spielt und somit zu seiner ständigen Hausmusik reiht, seelisch bereichert vom Buche Abschied nehmen kann. Durch das ganze „Goldene Gitarre-Album“ aber ist der Gitarristik sicherlich dann ein nicht zu verachtender Dienst gewährt, wenn es dem Album gelingt, auch nur ein Prozent der Millionen Musikbessener zu erfassen, unter denen sich die Gitarristen doch nur wie ein Käfer beim Elefanten ausnehmen.

Lois Köll.

+

*Fritz Buek: Die Gitarre und ihre Meister.*

*Buek* ist der Leiter der Gitarristischen Vereinigung in München und deren Fachblattes



„Der Gitarrefreund“. Sein Buch hat außer einer Vorrede neun Teile und am Schlusse ein Namensverzeichnis. Die Einteilung des Stoffes vollzog er nach Ländern.

Der 1. Teil enthält außer einer kurzen Vorgeschichte die Geschichte der Gitarremusik in Sprachdeutschland mit Wien als Mittelpunkt. Spanien und Argentinien haben den 2., Italien den 3. Teil. Im 4. folgt Rußland, im 5. Frankreich, im 6. wandern wir durch Schweden, Dänemark, England, Nordamerika. Im 7. sind wir Deutsche wieder daheim. Dem Gitarrebau gehört der 8. Teil, der Gitarretechnik der 9., letzte.

\*

Die Musiker mit und ohne Beruf sind im allgemeinen ein eigenartig Völklein: bücherscheue Notenfresser. Ob sie also dieses Buch lesen werden? Hoffentlich. Denn es ist im Wesen gut. Vor allem: es ist bis heute das erste gitarre-geschichtlich zusammenfassende Buch, das dem Gitarrespieler und den anderen Musikern den Versuch wesentlich erleichtert, über die Gitarremusik samt allem Drum und Dran eine befreiende Übersicht zu gewinnen, die allein ein vergleichendes, brauchbares Werturteil ermöglicht.

Gewiß: *Buek* ist kein Gitarrespieler von Bedeutung, ist kein Musiker von Beruf oder besonderer Begabung, ist kein Geistesmensch von überragender Größe, ist kein geschulter Geschichtsschreiber und auch kein Schriftsteller mit einem sorgfältigen oder nachahmenswerten Stil. Er ist in all dem ein „Dilettant“ von beinahe der Prägung, wie sie in seinem Buche auf Seite 116 gegeben ist und möglicherweise von ihm selbst stammt: „Die charakteristischen Eigenschaften des Dilettantismus sind immer eine leichtfertige und oberflächliche Anteilnahme an allem, was Kunst bedeutet, und ein Mangel an technischer und theoretischer Vordildung.“

Und doch: von allem über die Gitarre ist ein wenig und für jeden ein bißchen im Buche zu finden. Schließlich durchzieht fühlbar das ganze Werk die Liebe zur Gitarre, zu deren Musik und zu deren Meistern. In dieser Gesinnung nun finden wir uns alle, trotz der vielen die Vorzüge stark beeinflussenden Mängel und Fehler sachlicher und formeller Natur.

\*

Die *Ausstattung* des Buches aus dem Verlage Schlesinger-Haslinger ist gefällig. Druckfehler,

wie zum Beispiel „Kanadische“ statt „Kanarische“ Inseln (Seite 61), stören oft. Höchst bedauerlich und den Wert des Buches stark niederhaltend empfinde ich das Fehlen von Bildern der Vertoner, Künstler und Gitarren, von Notenbeispielen, zum Beispiel zur Wesensverschiedenheit der italienischen und spanischen Musik und Technik, von Zeichnungen usw. Hier wurde eine Gelegenheit versäumt, die vielleicht nie mehr wieder kommt. Ich bedauere es besonders deshalb, weil durch eine solche übersparsame Ausstattung bei Nichtgitarristen leicht der verderbliche Rückschluß auf den Wert der im Buche dargelegten Sache gezogen werden könnte.

Denn die *formellen* Mängel der schriftlichen Darstellung tun ihr unnötig Übriges dazu. Der Stil ist im allgemeinen sehr fließend. Jedoch an Fremdwörtern zählte ich gegen 200, zur Hälfte sprachschänderische. Was stellt sich denn *Buek* unter einem subjektiv-objektivem Urteil vor? (Vorrede.) So oder ins Deutsche übertetzt: es bleibt immer unklar. Das mangelhafte Sprachgefühl läßt ihn nur höchst selten das vieldeutige Schwammwort „Dilettant“ vermeiden.

Hiezu treten Härten im Satzbau, zum Beispiel zehn bis zwölf Zeilen lange Sätze, durch das bedenkenlos angewandte Verbindungswort „und“ hergestellt. Gedankliche und wörtliche Wiederholungen treten öfters auf. Stark ermüdend wirken ganze Seiten, ohne Absätze, die beleben würden, hingeschrieben; das ist beinahe die Regel fürs ganze Buch.

Unklarheit erzielen unplastische oder räumlich getrennte Gegenüberstellungen. Wenn *Buek* zum Beispiel *Segovia* den Lyriker, *Llobet* den Romantiker nennen würde, könnte er ganze Sätze ersparen.

Geschmacksache ist es, Tondichter, Spieler und Lehrer auf eine Stufe zu stellen. Die einzelnen Gattungen wären ungleich besser im Lichte, wenn sie getrennt stünden. Hieran erkenne ich am stärksten, daß *Buek* ein Maler, kein Plastiker ist. Mangelhaft und für den Sucher ärgerlich ist es, daß im Namensverzeichnisse alle Namen nur mit einer Seitenzahl aufscheinen, obwohl viele, zum Beispiel *Makarow* usw., auf verschiedenen, oft weit auseinander liegenden Buchseiten besprochen sind. Das Werk ist doch mehr Nachschlage- als Lesebuch. Weiter: von zum Beispiel 200 Personennamen in der Darstellung



fehlen sage und schreibe 59, also 30 vom Hundert im Verzeichnisse. Oberflächlich und ungeschichtlich erscheint *Buek* in den Zeitangaben. Die genaueren Geburtszeiten, das heißt Tag, Monat, Jahr, stehen bei den mehr als 200 Namen nur siebenmal, die Todeszeiten gar nur viermal. Das Geburtsjahr allein finde ich bei 15, das Todesjahr bei 12 Personen. Zumindest bei 80 vom Hundert der 200 ist weder das eine noch das andere angegeben. — Dann zu Einzelheiten, zum Beispiel: Wie lange war *Giuliani* in Wien; bis 1818 oder bis 1821? (Seite 13 und 16.) In welchem Jahre gab *Schlick* sein Gewandhaus-Konzert? Und wo; in Leipzig? (Seite 34.) Wann bereiste *Makarow* Europa und wann besuchte er *Mertz* in Wien? (Seite 37.) Wann fand das Pariser Preisausschreiben statt? (Seite 41.) Vermutlich 1856. Wann kehrte *Aguado* nach Madrid zurück? (Seite 45.) Auf welchen Zeitpunkt geht die Wirksamkeit *Mozzani's* über die deutschen Gitarrespieler zurück; auf 1906 schon in Nürnberg oder auf seine spätere (1908) Konzertreise durch Deutschland? (Seite 83 und Seite 127.)

*Sachliche* Mängel sind ebensoviele. Als einen Fehlgriff für dieses Buch betrachte ich das Anfügen des letzten Buchabschnittes. Über Gitarrentechnik ohne Notenbeispiele, Zeichnungen und Bilder zu schreiben — deutlich und erschöpfend —, ist bei beschränktem Raume ungeheuer schwer. Die italienische Technik wird *Buek* ja erfaßt haben, aber die spanische, die Tárregaische? Er selbst ist ja kein Tárrega-Spieler. Abgesehen davon, daß *Buek* bei den Etüden *Carcassi's* (Op. 60) und *Giuliani's* (Op. 48) die Op.-Nr. anzugeben vergessen hat (Seite 168), abgesehen davon, daß nach ihm und gegen die Tatsache der Wechselschlag mit Mittel- und Ringfinger „in der Praxis kaum angewendet wird“ (Seite 167), abgesehen davon, daß für die Harpeggien (Seite 167) wohl die Carcassi-Schule, für die Etüden-Vorstufe und Terzen-usw.-Gänge (Seite 168) die auf Seite 129 mit Recht als Meisterwerk gepriesene Albert-Schule aber nicht genannt wird, und abgesehen davon, daß (Seite 171—172) die Fingernägel „einige Millimeter über die Kuppe“ vorragen sollen (Gott, welche Schaufeln! Und wann sah *Buek* bei *Llobet* und *Segovia* je solche?), also abgesehen von all dem, ist *Buek* am Wichtigsten für eine zeitgemäße, wahrhaft musikalische Gitarrentechnik, an den Noten

Tárregas, wortlos vorbeigegangen. (Es ist an anderer Stelle dieses Heftes durch die Feder meines leider allzufrüh verstorbenen Freundes *Dr. Erwin Marholdt* dargelegt, wo die neue Technik zu suchen ist.)

Das musikalische Urteil ist durchgehends milde. Sonst würde wohl zum Beispiel *Legnani* Nr. 250 endlich begraben worden sein.

Stilgeschichtlich in Musik und Technik kam ich unbefriedigt von diesem Buche weg. Es ist mit geringer Quellenforschung fast nur so „aus dem Handgelenk heraus“ geschrieben worden.

Mehrere Neuausgaben, besonders wenn sie durch *Albert* geschahen, sind „subjektiv-objektiv“ verschwiegen worden. *Buek's* eigene Verdienste und der Name *Dr. Rensch* dagegen kommen auffallend oft ans Rampenlicht.

Demnächst erscheinen

### 25 alte Lieder mit Begleitung der Gitarre

Gesungen und herausgegeben von

EMIL WINKLER

Begleitsätze zum Teil von

Arthur Kühmayer

Das künstlerisch ausgestattete Heftchen (Buchschmuck von Sepp Thalmann, Linz) enthält eine Auslese der schönsten Perlen alter Lieder, die schon verschiedene Male von Winkler mit großem Erfolg in Konzerten gebracht wurden

Münchenerisch beleuchtet sind unter andern die Namen *Dr. Römer*, *Prof. Stöber* und *Mühlhölzl* (dem zu einem wirklichen Gitarrekünstler leider etwas fehlt), *Prof. Rebay* hat wirklich mehr Bekanntes und Aufgeführtes geschrieben, *Schönberg's* Septett-Serenade mit dem Ortnerschüler *Ing. Schlagradl* als Bewältiger des sehr schweren Gitarreteiles ist nicht nur in Wien, sondern auch bereits in Donaueschingen und beim Internationalen Musikfest in Venedig 1925 aufgeführt worden, während bei der Erstaufführung in Wien des neuen Schubert-Quartetts *Max Danek* der Anreger und zugleich Gitarrespieler war.

Beim Abschnitt „Gitarrebau“ hätte das Verdienst der Münchner nicht gelitten, wenn die früheren Ersinner der Quart- und Quintbaßgitarren (*Götz* zum Beispiel ließ eine letztere 1903 bei *Body*, Innsbruck, bauen) und die so-



*Photographisches Atelier  
Herbert Lambert*

FAMILIE DOLMETSCH  
HASLEMERE (SURREY) ENGLAND





genannten „Tiroler Lauten“ (gotische Gitarren von *Fritz*, Innsbruck, 1783 geboren, 1838 gestorben) Erwähnung gefunden hätten.

Mich drängt es längst schon zum versöhnlichen Schlusse. Das Neuartige am Buche innerhalb des Buchstaben-Schriftwesens ließ die Besprechung ausführlich, wenn auch trotzdem nicht erschöpfend werden.

Als ehrlicher Berichterstatter fühle ich in mir nun die Verpflichtung und die Gelegenheit, auch zu loben. Davon werden betroffen:

1. der Gedanke, das vorliegende, grundlegende Geschichtswerk überhaupt zu schreiben,

2. die im allzemeinen glückliche Zusammenfassung, beziehungsweise länderweise Unterteilung des großen Stoffes,

3. der reichliche Nachweis an Gitarre-, besonders Kammermusik-Literatur,

4. die anregende, reizvolle Erklärung des Abstieges der Gitarre und schließlich

5. die aufschlußreiche Darstellung der neuzeitlichen Gitarrebewegung.

Ich komme um so lieber zu diesem anerkennenden Schlusse, als der Verfasser des Buches in der planmäßigen Wissenschaft ein Laie ist — wie auch ich ein solcher bin. Lois Köll, Innsbruck.

MUSIKFEST FÜR ALTE KAMMER-  
MUSIK IN HASLEMERE, ENGLAND, 24. — 31. AUGUST  
VON E. VANDER STRAETEN

Die ganze musikalische Welt ist Herrn *Arnold Dolmetsch* zu großem Dank verpflichtet für die Verdienste, welche er sich um die Wiederbelebung der Instrumente und Kammermusikwerke der Spätrenaissance und Barockzeit erworben hat. Ihm allein war es möglich, die betreffenden Werke in der ursprünglichen Form zur Auf-führung zu bringen, da er sowohl die nötigen Instrumente besitzt, als auch eine Anzahl Aus-übender zur Verfügung hat, welche unter seiner Anleitung das Spiel auf diesen Instrumenten erlernt haben. Besonders bei den altenglischen „Consorts“ (Phantasien, In Nomines usw.) ist eine ganze Sammlung von Instrumenten erforder-lich, da diese bis zu sechs Violoncellos verschiedener Größe erfordern, von denen die Diskant- und Altinstrumente nur äußerst selten noch anzu-treffen sind. Auch gelang es Herrn *Dolmetsch* als sehr geschicktem Instrumentenmacher, In-strumente, die nicht im Original zu erhalten waren, wie dies bei dem Virginal, dem Klavichord und der Familie der Blockflöten der Fall war, erfolgreich nachzubilden, und so beschloß er denn im vorigen Jahre, ein vierzehntägiges Musik-fest für Kammermusik des 16., 17. und 18. Jahr-hunderts zu geben, welches Künstler und Musik-liebhaber aus verschiedenen Ländern in Has-lemere zusammenbrachte und so erfolgreich war, daß heuer ein zweites Fest folgte, welches ihn wiederum ermutigte, am Schlusse ein ferneres für nächstes Jahr anzukündigen. Herr *Dolmetsch* spielt alle Klavier- und Streichinstrumente mit

bewunderungswürdiger Fertigkeit, außerdem auch noch die Laute und die Blockflöte. Sein älterer Sohn *Rudolph* ist ein Virtuose ersten Ranges auf dem Cembalo und der Gambe, ist aber auch auf allen anderen Violoncellos, dem Violon-cello und der Blockflöte vollkommen zu Hause. Auch sein jüngerer Bruder *Carl*, noch im Knaben-alter, der ebenso wie die beiden Töchter all diese Instrumente spielt, bekundet bereits her-vorragende Anlagen. Unter den Schülern, die fast alle mehrere Instrumente spielen, zeichnen sich besonders Herr *Marco Pallis* (Cembalo und Streichinstrumente) und Herr *Miles Tomalin* als Blockflötenspieler aus. Wir erwähnen dies, da die Vorgenannten die Ausübenden bei dem Feste waren, und dies überhebt uns der Notwendig-keit, sie in jedem einzelnen Falle zu erwähnen.

Von den zehn im Rahmen des Festes statt-findenden Konzerten waren drei den Werken *J. S. Bachs* vorbehalten, vier entfielen auf alt-englische und je eines auf deutsche, französische und italienische Musik. Der Großmeister *Bach* eröffnete in würdiger Weise das Fest mit dem vierten Brandenburg-Konzert in G-Dur für Solo-geige, zwei „Flanti d'Echo (Blockflöten), Streich-quartett, Violon und Continuo. Das Konzert wurde von *Bach* in späterer Zeit, wahrschein-lich für einen hohen Gönner, nach F-Dur trans-poniert und die Sologeige durch ein Cembalo ersetzt. In dieser Gestalt hörten wir es voriges Jahr, und es war interessant, zu bemerken, wie viel eleganter und anziehender es in seiner ur-



sprünglichen Gestalt erscheint. Außer diesem hörten wir die Konzerte in F-Moll für Cembalo und A-Moll für Violine; die Sonaten in C-Dur für zwei Violinen, Gamba und Cembalo, E-Dur für Cembalo und Violine sowie die Gamben-Sonaten in G-Dur und D-Dur; die Chaconne für Solovioline (Herr *Dolmetsch*); in ganz meisterhaftem Vortrag des Herrn *Rudolph* auf dem von seinem Vater gebauten, zweimanualigen Cembalo die C-Moll-Phantasie, Englische Suite und Goldberg-Variationen; Herr *Dolmetsch* spielte auf dem ebenfalls selbstgebauten Klavichord verschiedene Nummern aus dem wohltemperierten Klavier und die chromatische Phantasie. Es war bemerkenswert, wie klar auf dem äußerst tonschwachen, aber ausdrucksfähigen Instrument die Mittelstimmen hervortraten. Zwei Abende waren für die englischen Phantasien für Violen angesetzt. Diese erhabenen, hoch kunstvollen Werke, welche den Geist Palestrinas und der Niederländer atmen, waren seit dem Verschwinden der Violen vollständig in Vergessenheit geraten, bis Herr *Dolmetsch* sie wieder ans Licht zog. Die sie gehört haben, kennen den tiefen Eindruck, den diese Werke auf alle machen, die sich in ihren Geist versenken können, während sie denen, die sie vom modernen Standpunkte aus anhören, ein tief verschlossenes Geheimnis bleiben. Von hervorragender Schönheit und wahrhaft monumentalem Bau sind die sechsstimmigen Phantasien in G-Moll von *Wm. Byrd* und *Wm. Lawes* sowie in C-Dur von *Rich. Deering*. Unter den übrigen von *A. Jerrabosco*, *J. Jenkins*, *Giov. Coperario* (Cooper), *Thom. Weelkes*, *Mich. East* und *Mat. Locke* fällt die Wahl schwer, doch müssen wir der reizenden zweistimmigen Phantasie „Il Doloroso“ des berühmten Madrigalisten *Thom. Morley* Erwähnung tun, von wegen der eleganten und vollklingenden Stimmführung. Das erste der beiden anderen Konzerte für altenglische Musik begann mit zwei Volksmelodien aus dem 16. Jahrhundert für Blockflöte, Laute und Violen sowie Virginalstücken aus derselben Zeit von *Giles Farnaby* und *Dr. Bull*. Diesen folgte eine unlängst in Warschau aufgefundene Gamben-Sonate von *Wm. Young* (c. 1640), einem in mancher Beziehung seiner Zeit vorangeeilten Komponisten, dessen Bekanntschaft wir voriges Jahr zum erstenmal durch eine bemerkenswerte, in Upsala entdeckte Violin-Sonate machten; eine

Sonate für Diskantvioline von ihm, die mit einer anscheinend auf eine Volksmelodie begründeten Sarabande in *schnellem Tempo* schließt, wurde im zweiten englischen Konzert gespielt. Dann kamen: ein Lied von *Thom. Morley* und eines von einem Anonymus, in künstlerisch vollendeter Weise von *Dr. Tom Goodey* vorgetragen, der auch die folgenden Lieder sang. Zunächst aber spielte Herr *Rudolph Dolmetsch* mit bewunderungswürdiger Technik „Divisions on a Ground“ (Variationen über ein Baßthema) in E-Moll von *Christopher Simpson* (1659); dann folgten zwei schöne Lieder von *Hy. Lawes* und eine Chaconne für drei Blockflöten von *Purcell* sowie zwei Lieder von demselben Komponisten, wovon das zweite eine sehr wirkungsvolle Begleitung von drei Blockflöten, Gambe und Cembalo hatte. Im französischen Konzert, das mit zwei Stücken für sechs Violen von *P. Attaignant* begann, hörten wir die drei Blockflöten wieder, in „Les Janvettes Plaintives“ von *J. Couperin*, und eine Blockflöte mit Laute in *Couperins* „Le Rossignol en Amour“, welches Herr *Tomalin* mit so viel Anmut vortrug, daß er es wiederholen mußte. Dann folgten zwei Suiten, eine in D-Moll für Gambe von *Marin Marais*, die andere in D-Dur für Diskantvioline mit Gambe und Cembalo von *De Caix d'Hervelois*; Cembalostücke von *Couperin*; das erste Konzert für Violine, Gambe und Cembalo von *G. P. Rameau* und eine Violinsonate (Buch I, Nr. 4) von *J. M. Leclair*. Diese Komponisten bedürfen heutzutage keiner besonderen Empfehlung mehr. Das deutsche Konzert begann mit dem Präludium der C-Moll-Suite für Laute von *Bach*. Hört man dies und andere Lautenstücke, so erscheint es unbegreiflich, daß ein so herrliches, sonores Instrument immer noch nicht mehr der Vergessenheit entrissen ist. Einen großen Teil der Schuld tragen wohl die modernen sogenannten Lauten, die Zwitterformen der Gitarre sind und mit der alten Laute und Theorbe nichts zu schaffen haben. Dem Präludium folgte eine Suite „Pythagorische Smids-Fünklein“ (sic!) für Streichquartett und Cembalo, aus einer Ouvertüre und sehr hübschen kleinen Tanzformen bestehend, von *R. T. Mayer* (1692); eine Suite für vier Violen von *David Junck* mit kurzen volkstümlichen Tanzsätzchen; eine hervorragend schöne Sonate des viel verleumdeten *Joh. Jak. Walther*, in welcher er außer der erstaunlichen Beherrschung



aller violinistischen Mittel eine hübsche Melodierfindung sowie eine gewandte und reine Satz- bildung zeigt; eine Händel-Sonate für Blockflöte, Violine, Gambe und Cembalo in fünf Sätzen mit einem sehr schönen Duett für Flöte und Violine im Adagio und einem brillanten gigaartigen Schlußsatz. Dann kam eine Passacaille für Cembalo desselben Meisters und zum Schluß *Joh. Kuhnaus* Bibel-Sonate „Die Hochzeit Jakobs“, von Herrn *Dolmetsch* auf dem Klavichord gespielt. In dem vierten englischen Konzert hörten wir, nach einer schönen Phantasie für sechs Violon von *Mart. Pierson*, mehrere Volksmelodien für das volle Quintett der Blockflöten und das berühmte alte Tanzlied „Greensleeves“ für zwei Blockflöten, die einen überraschend schönen Effekt gaben. Dann kamen zwei Lieder für Sopran mit Lautenbegleitung, das schöne epische Lied „Die drei Raben“ (anon., 15. Jahrhundert) und *Thom. Campions* „Wenn zur Laute Corinna singt“ (ca. 1600); Stücke für die Lira-Violen von *Jenkins*; die oben erwähnte Sonate für Diskant-Gambe

von *Wm. Young*; eine Sonate in F-Dur für Violine, Gambe und Cembalo von *H. Butler* (ca. 1630) und ein Lied für Sopran „So when the glitt'ring Queen of Night“ mit Streichquartett, Violon und Cembalo von *Hy. Purcell*. Die Sängerin war *Miss Cécile Dolmetsch*. Das italienische Konzert war folgendermaßen zusammengestellt: zwei niedliche Tanzstücke für Laute und Gambe von *F. Caroso* (1580); *Frescobaldis* Bergamasca für vier Violon (1635); eine sehr schöne Tanz-Suite für Streichquartett, zwei Blockflöten und Continuo von dem durch sein berühmtes Miserere bekannten *Lorenzo Allegri* (1618); Sonaten von *Corelli* (Op. II, Nr. 5), *B. Marcello* (für Gambe), *Ariosti* (Violen d'amour mit Gambe und Orgel), *Dom. Scarlatti* und zum Schluß eine hochinteressante und effektvolle „Sonate Nr. 6“ für zwei Violinen, Viola, Tenor-Violine, Violoncell, Violon und Cembalo von *Jom. Albinoni* (ca. 1670). Die hier und auch von *Corelli* noch angewandte Tenor-Violine geriet seit dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts in Vergessenheit.

### PROF. DR. JOSEF BACHER

Im Jänner 1921 gaben die Innsbrucker „Wandervögel“ im Rahmen der Volksbildungsvorführungen der „Urania“ einen Lieder- und Tanzabend; ich hatte die letzten Feilungen vorzunehmen. Aus der Schar singender Knaben und Mädchen ragte ein großer, kräftiger, blonder Jüngling empor; er besorgte die Gitarrebegleitung: es war der Hochschüler *Josef Bacher* aus Krems an der Donau. In seiner schlichten Liebe zur Gitarre gefiel er mir so sehr, daß ich ihn mir zum Schüler warb.

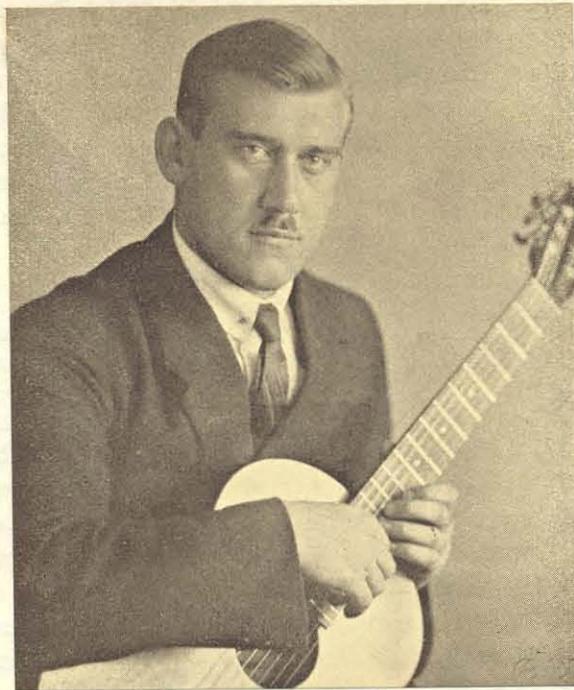
Als solcher war *Bacher* beinahe ein Ideal, denn er hatte fast alles: Freude, Begabung, Erkenntnis, Übersicht, Fleiß und Ausdauer. Vertrauensvoll und in die Gitarre verliebt, war er besonders regelmäßig im Üben mit klarem Blick aufs Ziel. Vor Beginn der Vorlesungen hatte er stets bereits seine zweistündigen Übungen hinter sich, bald aber auch hiedurch seinen Zimmerkameraden zum Auszug aus der Gemeinschaft gebracht. Die anderthalb Jahre Innsbrucker Gitarreübens — ich hatte *Bacher* inzwischen meinem Freund *Dr. Mahrholdt* abgetreten — hoben ihn gitarretechnisch schon ziemlich hoch. Er war sodann zwei Jahre in Salzburg als „besserer“

Gitarrist allein. Dort hat er durch seinen Unterricht — im Nebenberuf — sowie auch durch mehrere Haus- und Kammermusikabende im Verein mit verschiedenen anderen Instrumenten der Gitarremusikpflege einen guten Grund gelegt.

In den Schulsummerferien 1923 studierte *Bacher* bei *Albert*, 1924 bei *Mozzani* und 1925 abermals bei *Albert* und einigen anderen Münchner Gitarristen. *Bacher* ist nun das dritte Jahr in Freistadt, O.-Ö., Mittelschullehrer. Als Gitarrist steht er dort abermals allein, wirkt aber wie in Salzburg so auch in Freistadt und auf Linz wie ein Sauer-teig; auch gab er inzwischen einige Konzerte in Linz und Krems.

Seine Betätigung in der letzten Zeit erläutern Auszüge aus einem Briefe; sie werden mit anderen Aufsätzen *Bachers* nächstens hier folgen.

*Prof. Dr. Bacher* ist unter anderem für mich ein neuer Beweis, daß dem „Intelligenzler“ die Gitarre bei gleichen Voraussetzungen ungleich mehr gibt, hervorzieht und verdankt als dem anderen. Zum Beispiel liefen in Innsbruck ganze Schüppel Hoch- und Mittelschüler im Sturm die ganze *Albert-Schule* samt Anhang durch. Arbeiter und dergleichen jedoch stecken



Dr. Josef Baacher.





sich zumeist ihr gitarristisches Ziel zu nieder; dazu fehlt ihnen die Übersicht über den Weg zur Höhe. Für die Vollendung also fehlt ihnen so manches.

Obwohl nicht Gitarrespieler von Beruf, ist *Dr. Bacher* dennoch zweifellos bereits konzertfähig, ein schlichter, gediegener deutscher Musi-

kant. Wenn ich ihm noch eines wünschen könnte, so wäre es dies: mehr Temperament. Doch, seine Wesensart selbst klar erkennend, neigt er mehr zum Zusammenspiel, zur Kammermusik. Der deutschen Gitarristik ist er ein wertvoller Zuwachs; seine weitere Entwicklung läßt uns viel Gutes von ihm erwarten.

Lois Köll.

## DAS DUOSPIEL

Mit Genehmigung des Verlages *J. H. Zimmermann* dem „*Goldenen Gitarre-Album*“, herausgegeben von *Heinrich Albert*, entnommen.

Die Musikpflege hat sich in den letzten hundert Jahren sehr veräußerlicht. An die Stelle eines hingebungsvollen Musizierens im intimen Kreise ist mehr und mehr der Konzertbetrieb getreten. Der Nur-Virtuose, früher Ausnahme, hat die Führung an sich gerissen. Selbst der Liebhaber sieht in ihm das nachstrebenswerte Vorbild. Wieviel die Mechanisierung und Industrialisierung des ganzen Lebens zum Spezialistentum auch in der Musik beigetragen hat, wie weit die Musikmaschinen mit dahin gewirkt haben, daß an die Stelle selbsttätigen Sichversenkens eilige Genußfreude getreten ist, bleibt eine Frage für sich. Die Verwirrung ist groß. Man bedenke einmal, worauf der Sinn nur allzu vieler gerichtet ist, die heute das Allerweltsinstrument Klavier traktieren: sind sie wirklich die Hoffnungslosesten, die nur Schlager darauf hämmern? Steckt in ihnen nicht — so wenig man ihre bescheidenen Ansprüche preisen kann — doch viel Ursprünglichkeit des Musiziertriebes gegenüber den vielen anderen, die mit eingedrillter Fertigkeit nach dem Ruhme geizen, dies oder jenes Konzertstück ebenso brillant gespielt zu haben, wie der weltberühmte Meister X, dagegen vielleicht gänzlich versagen, wenn es gilt, ein leichtes Lied vom Blatt zu begleiten oder gar einen oft gehörten simplen Tanz nach dem Gehör zu spielen? — Nun, die Gitarre, auf die gern noch manch einer recht vornehm herabsehen zu müssen glaubt, kann bei der Herbeiführung eines gesunden, tiefer wurzelnden Verhältnisses zur Musik eine schöne Mission erfüllen, gerade weil sie so recht in den weiten Kreisen des schlichten Volkes ihre Anhänger findet.

Und um so besser dafür, je weniger sich das Hauptinteresse dem Solospiel zuwendet, wenn

es auch selbstverständlich schon als Mittel zur Erreichung einer sauberen und exakten Technik und einer gründlichen Beherrschung aller Ausdrucksmöglichkeiten des Instruments immer unentbehrlich sein wird. Nicht der einzelne, der in stiller Klausur für sich musiziert, das gemeinsame Spiel wird nun einmal immer die Krone aller echten Hausmusik bleiben. Was könnte denn auch sicherer zu den innigsten Freuden führen, die die Tonkunst bescheren kann, als solche Gemeinschaftsmusik, wo jeder sein Bestes einsetzt, einer sich dem anderen wetteifernd anpaßt und alle, hingeeben und emporgehoben zugleich, in einem gemeinsam über ihnen stehenden Gedanken aufgehen. Festigung des rhythmischen Bewußtseins und der musikalischen Sicherheit sind Vorteile, die fleißigen Kammermusikspielern daneben noch mühelos zuteil werden.

Am nächsten liegt das Zusammenspiel mehrerer Gitarren. So gibt es denn außer Duos auch Terzette und Quartette für Primgitarren. Aus der Häufung gleicher, zumal im Tonumfang immerhin begrenzter Instrumente, ergeben sich jedoch im allgemeinen nicht so sehr viel größere musikalische Möglichkeiten, als sie bereits das Duo bietet. Spieler von Terz- oder Quintbasso-Gitarren, deren Hinzuziehung im Terzett oder Quartett die wünschenswerte Erweiterung des Tonumfanges nach der Höhe und Tiefe gibt, sind aber nicht so häufig zu finden, um vielen Primgitarrespielern die Bildung solcher Gesamtklangkörper zu ermöglichen. Das Duo wird daher, wie von jeher, so auch heute, die bevorzugte Art des gemeinsamen Musizierens von Gitarristen sein. Die Vorteile, die das Duo gegenüber dem Solostück in musikalischer Hinsicht bietet, liegen auf der Hand; viele Beschränkungen, die beim



Solo in Kauf genommen werden mußten, soll eine Komposition gut musikalisch spielbar bleiben, fallen fort, und eine Menge neuer harmonischer und melodischer Möglichkeiten erschließt sich. Die einzelnen Stimmen lassen sich freier führen,

der Satz kann sich reicher entfalten. Dabei wird der Spieler, selbst bei schon recht kunstvollen Kompositionen, technisch sogar immer noch vor verhältnismäßig minder schwierigen Aufgaben stehen.  
Hugo Socnik.

## MIGUEL LLOBET

(1. Fortsetzung.)

Von den erwähnten Meistern *Granados* und *Albeniz* hat *Miguel Llobet* in unübertrefflicher Weise folgende Kompositionen für die Gitarre übertragen: „Sevilla“, „Oriental“, „Torre Bermeja“ und Córdoba“ von *Albeniz* und das Couplet „Die Schöne von Goya“ und die Tänze Nr. 5, 7 und 10 von *Granados*.

Getragen von der Begeisterung, die diese großartigen Übertragungen *Miguel Llobets* bei den beiden Meistern hervorrief, machten sie es sich zur Aufgabe, direkt für die Gitarre zu schreiben; doch leider verhinderte dies der Tod, der frühzeitig diese beiden so berühmten Tonsetzer der spanischen Kunst entriß.

Von der gleichen Begeisterung getragen, die vordem *Albeniz* und *Granados* für die großartige Kunst *Llobets* empfanden, schreiben in der Gegenwart *Manuel de Falla* und *Eduard Lopez Chavarri* einige Werke für die Gitarre. Meister *Lopez Chavarri* hat für *Miguel Llobet* eine prächtige Sonate geschrieben, und als er sein Werk durch *Llobet* selbst zum Vortrag gebracht hörte, war er über die Schönheit seines eigenen Werkes so erfreut, daß er den Ausdruck seiner weitestgehenden Befriedigung nicht unterdrücken konnte.

Auch in den Übertragungen klassischer Autoren hat *Llobet* die größten Erfolge errungen, und dies in den Ländern der höchsten musikalischen Überlieferung — Deutschland und Österreich —, deren Kritiker sich in Lobreden über ihn erschöpften. „Wenn man ihn bekannte Werke auf der Gitarre ausführen hörte, so schienen sie durch die Wendungen des so bemerkenswerten Künstlers gleichsam noch besser als im Original. So sind zum Beispiel das Andante der Sonate in Cis von *Mozart* und das Nucturno von *Chopin*, durch Effekte in der Klangfarbe und Vibrationen, die man auf dem Klavier nicht hervorbringen kann, verschönert worden.“

Außer diesen von der deutschen Kritik so lobend beurteilten Werken hat *Llobet* mit gleich hohem Erfolg zahlreiche Suiten von *Bach*, Ton-

stücke von *Grieg*, *Schumann*, *Mendelssohn* usw. für die Gitarre übertragen; von diesen müssen wir wegen des tiefen Eindruckes, den sie auf uns stets gemacht haben, ein kostbares Andante aus „Don Juan“ von *Mozart* und eine äußerst zarte und gefühlvolle Romanze von *Anton Rubinstein* besonders erwähnen.

Wir bringen nunmehr auch einiges über das Leben *Miguel Llobets*. Der hervorragende Künstler wurde am 18. Oktober 1878 in Barcelona geboren. Er vollendete in seiner Vaterstadt die musikalischen Studien, die er an der städtischen Musikschule begonnen hatte. Beim Studium einiger Fächer war er Mitschüler *Pablo Casals*, mit welchem er in einem Hauptpunkte auslegerischer Fragen übereinstimmt; beide haben sie die Eigenart ihrer Instrumente geadelt, indem sie sich jener unsympathischen Empfindsamkeit und jenen grotesken Mätzchen fernhielten, die unmusikalischen Leuten besonderes Vergnügen bereiten. Gleich wie *Casals*, hat *Miguel Llobet* als Urquell seiner Darbietungen den tiefen Eindruck, der durch Strenge und Vornehmheit direkt auf die Seele greift, gesucht und ihn prägnant bleibend hinterlassen.

Die Kritik bezeichnet *Llobet* als den „Casals der Gitarre“, und wenn man sich die hohe Bedeutung vor Augen hält, die *Casals* für das Violoncell darstellt, so kann man leicht den Vergleich der beiden Künstler begreifen.

Im Besitze zahlreicher schmeichelhafter Zeugnisse, zögerte *Llobet* nicht, sich für die musikalische Laufbahn und die Gitarre zu entscheiden. Sein Lehrer war der unsterbliche valencianische Meister *Francisco Tárrega*.

Die erste Konzertreise unternahm *Miguel Llobet* in den Jahren 1901—1903. Sie führte ihn durch Spanien, und er errang großartige Erfolge, besonders in Madrid, wo er in den königlichen Palast eingeladen wurde und dort für den spanischen Monarchen und die königliche Familie spielte.

1904 ließ er sich in Frankreich nieder, Paris



zum Ausgangspunkt seiner Tätigkeit und Reisen nehmend. Von dort wandte er sich nach England und Deutschland. In den bedeutendsten musikalischen Zirkeln von Paris, wie die Scola Can-

torum 1905, die Societée Nationale de Musique, den berühmten Matinées Danubes 1906, in den Soirées d'Art 1907 und anderen, nicht minder wichtigen, erzielte *Llobet* beispiellose Triumphe.

(Fortsetzung folgt.)

## JOSEF PÖLL

*Prof. Josef Pöll* in Innsbruck vollendete vor kurzem sein 50. Lebensjahr. Wir können diesen Anlaß nicht vorübergehen lassen, ohne der Bedeutung dieses Mannes zu gedenken. *Prof. Pölls* Name hat im ganzen Lande und weit darüberhinaus einen guten Klang. Seine verdienstlichen Bemühungen um die Reinigung des tirolischen Volksgesanges von dem zersetzenden und verflachenden Einfluß der Großstadt durch die Wiederbelebung des echten, alten, bodenständigen Volksliedes und durch Herausgabe im besten Sinne volksmäßiger Lieder eigener Prägung dürften nirgends dankbareren Boden finden als in dem sangeskundigsten und sangeslustigsten Teile des Landes, im Unterland. *Pölls* herzerquickende „Lieder zur Laute“—mit einfachen, aber musikalischen Begleitsätzen versehen—, in deren köstlicher Frische und Keckheit sich der Zillertaler Bluteinschlag des Verfassers kundzugeben scheint, haben bereits vielfach Wurzel gefaßt und werden sowohl in Gesangsvereinen wie im häuslichen Kreise viel gesungen und immer gerne gehört.

Auch die „*Wolkensteiner*“, diese prächtige Sängergesellschaft, die, von *Pöll* ins Leben gerufen und in den Dienst seiner idealen Ziele gestellt, mit vorbildlicher Meisterschaft das Tiroler Lied pflegt, erfreuen sich im Land und in ganz Deutschland größter Beliebtheit und werden, wohin sie kommen, mit hellem Jubel begrüßt. Ihren Namen haben sie zwar von einem ritterlichen Sänger, Oswald von Wolkenstein, aber von einem, dessen Kunst tief im tirolischen Volkstum wurzelte. Das nachgewiesen und seine längst verschollenen Liederweisen auf Grund mühevoller Studien und mit einer staunenswerten Einfühlungs- und Nachempfindungsgabe neu erweckt und für das heutige Ohr gefällig gemacht zu haben, ist ein wei-

teres Verdienst *Prof. Pölls*, eine musikalisch-literarische Tat, die in den berufenen Kreisen mehr gewürdigt zu werden verdiente, als es bisher geschehen ist.

Inwieweit *Pöll* als Fachmann der Pflanzen- und Tierkunde die Naturkunde und die allgemeine Wissenschaft gefördert hat, das gehört auf ein besonderes Blatt und entzieht sich unserer Beurteilung. Wohl aber darf er als Schriftsteller, als Stilist nicht ungewürdigt bleiben. Wenn es heißt, daß derjenige Schreibstil der beste sei, der das innere Wesen des Schreibers am treuesten widerspiegelt, so ist dies bei *Pöll* der Fall. Hier ist Mensch und Stil eins. Eine eigenwüchsige und selbstsichere, geist- und gemütvolle, lebens-, heimatfrohe und schönheitsfrohe, in Ernst und Scherz gleich sattelgerechte Persönlichkeit, ein ganzer Mann spricht aus seinen Schriften, einer, der wirklich etwas zu sagen hat und auch immer den rechten Ton trifft, wie er es sagt, ein volkstümlicher Heimatschriftsteller von ausgesprochenstem Berufe.

*Pöll* ist Idealist vom reinsten Wasser, von jener echten und zähen Art, die, unbeirrt durch Enttäuschungen, Verkennung, Verunglimpfung oder Verfolgung, unerschütterlich sich selbst und ihren Hochzielen die Treue hält und ihr Bestes dafür hinzugeben bereit ist. Solche Männer braucht unsere Zeit mehr denn je, um aus der seelenmörderischen, gemüt- und poesieföndlichen Stickluft des ödesten Materialismus wieder hinauszufinden zu den lichten Höhen des deutschen Idealismus, in dem die Hoffnung auf unseres Volkes Wiedergeburt und Zukunft liegt. Möge *Prof. Pöll* lange in seiner Vollkraft und Schaffensfreude erhalten bleiben! Seine Heimat erwartet noch viel Schönes und Gutes von ihm.

Prof. R. S.

## KONZERTNACHRICHTEN

Der 8. Dezember 1926 wird für die Wiener gitarristischen Kreise wieder einmal ein „Ereignis“ werden. An diesem Tage soll im Mittleren Konzerthausaale die schon lange geplante Aufführung der Weihnachtslegende „Heilige Nacht“ von *Ludwig Thoma* in der Vertonung von *Dr. Mat-*

*ihäus Römer* (München) stattfinden. Zur Mitwirkung wurde der wundervolle Sängerknabenchor der ehemaligen Burgkapelle unter der bewährten Leitung des Herrn *Prof. Heinrich Müller* gewonnen. Das begleitende Gitarreorchester hat Herr *Prof. Jakob Ortner* aus etwa 20 seiner Akademie-



Schüler zusammengestellt und ist bereits eifrig mit den Proben beschäftigt. Zur Übernahme der Sprechrolle wurde unser allgemein beliebter Vortragskünstler *Wilhelm Klitsch* eingeladen. An der Orgel wird *August Brunetti-Pisano* sitzen, der hervorragende, in Salzburg lebende Künstler, dessen stimmungsvolles „Weihnachtssehnen“ als Einleitung des Abends zu Gehör gebracht werden wird. Der Komponist *Dr. Matthäus Römer*, dem die Gitaristik bereits eine Reihe hervorragender Kammermusikwerke verdankt, hat versprochen, zu diesem seinem Ehrenabend in Wien persönlich zu erscheinen. *Römers* „Heilige Nacht“ hat bereits eine Reihe schöner Erfolge aufzuweisen, besonders in der „Gitarrestadt München“, wo im letzten Jahr das Werk an zwei aufeinanderfolgenden Abenden im dichtbesetzten Odeon-Saale mit Begeisterung aufgenommen wurde. Wir hoffen, daß die gitaristische Gemeinde Wiens recht zahlreich am 8. Dezember im Konzerthaus sich versammeln wird, um auch hier in Wien dem schönen Werk und seinen hervorragenden Interpreten zum wohlverdienten Erfolg zu verhelfen. Karten für die Aufführung werden bereits in den nächsten Tagen in der Musikhandlung *Haslinger*, I., Tuchlauben 11, zu haben sein. +

In *Karlsruhe* werden im Laufe des heurigen Winters sämtliche *Paganini*-Werke aufgeführt. Der erste Abend fand am 19. Oktober statt und brachte die Sonaten für Geige und Gitarre. Die Gitarre spielte Kammervirtuose *Albert*, München. +

*Berliner Gitarren-Musikfest*, 12. Oktober 1926. Das siebente Gitarren- und Lautenmusikfest, das seit Donnerstag in Berlin im Gange ist, wurde am Sonntag im Meistersaal beendet. *Emilio Pujol* aus Barcelona (neben seinem Landsmann *Segovia*, den wir in kurzer Zeit in Berlin begrüßen sollen), der gefeiertste Virtuose der in den lateinischen Ländern nie ausgestorbenen Lautenkunst, hat bei dieser Tagung mitgewirkt. Das Unternehmen bezweckt, die für Gitarre geschriebene Literatur, darunter Werke von *Paganini* und, wie man erfuhr, sogar von *Franz Schubert*, in der Originalfassung zu Ehren zu bringen. +

Neuerdings ist es sogar, wie der Vorsitzend *Schwarz*, Reiflingen, mitteilte, gelungen, Männer wie *Schrecker*, *Bittner*, *Schönberg*, den Spanier *de Falla* und andere für das so lang vernachlässigte Klangwerkzeug zu gewinnen. Als Meister seines Faches beglaubigte sich Sonntag *Pujol*, der die Gitarre hochkünstlerisch handhabt und ihr ungeahnte Wirkungen entlockt, die nur aus der jahrhundertalten Tradition seines Volkes zu erklären sind. Lauter Beifall ehrte den berühmten Gast. Dr. B.

## ES STEHT EIN SCHLOSS IN ÖSTERREICH

Volkliedersammlung mit Gitarre- und Klavierbegleitung von Dr. F. Rebiczek und A. Scholz

Verlag Gerlach & Wiedling, Wien, I.

## Musikpädagogische Zeitschrift

Organ des österreichischen musikpädagogischen Verbandes

Gründer Prof. Hans Wagner  
Geleitet von Friedrich Wedl

Verwaltung: Wien, IV., Weyringergasse 3  
Fernruf 50-8-38

## Gitarre-Unterricht an der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien

Sechs Jahrgänge (Vor- und Ausbildung)

Abendkurse für Anfänger ab 1. Oktober 1926  
Leitung: Prof. Jacob Ortner

## Deutsches Sekretariat Sven Scholander der berühmte schwedische Lautensänger

Leitung:

M. Partenheimer

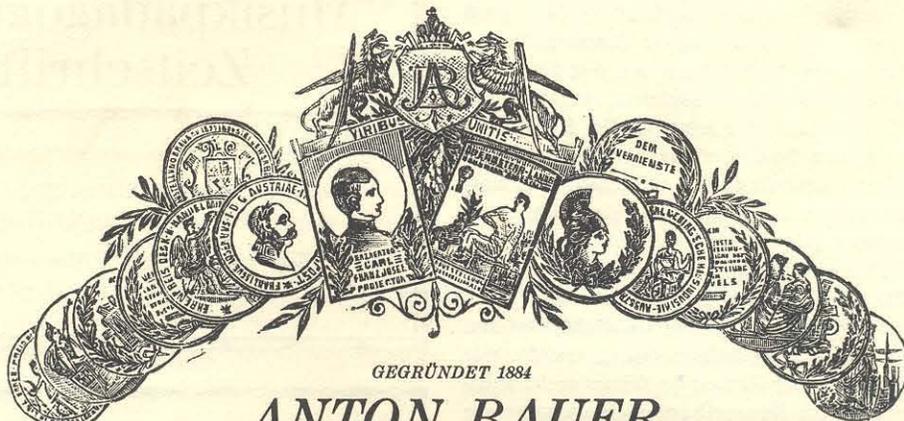
Berlin W. 30, Goltzstraße

24

Fernruf:

N o l l e n d o r f

7741



GEGRÜNDET 1884

**ANTON BAUER**LINZ A. D. DONAU, BOCKGASSE 6  
(Früher Wien, XIII., Sechshauserstr. 89)Erste oberösterreichische *Spezial-Werkstätte* für den Bau von Saiteninstrumenten aller Art.Spezialfabrikation von nur *erstklassigen* Meisterinstrumenten, Flach- und neapolitanischen Mandolinen, Lauten, Terz-, Prim- und Sologitarren, Quintbasso-, dreizehn- und fünfzehnsaitigen Kontragitarren.

Meine Instrumente werden (außer in Österreich, Ungarn und Deutschland) in der Schweiz, in Rußland, England und Amerika gespielt. Alle Reparaturen kunstgerecht.

**JOHANN STÜBIGER**

GEIGENMACHER DER STAATSOPER

I. BÖSENDORFERSTRASSE 3

TELEPHON 56-2-44

★

GEIGEN

GITARREN / LAUTEN

★

**I. PREIS**

BEI DEM TONVERGLEICHSPIEL

1923 IN WIEN

★

SAITEN IN NUR GUTER QUALITÄT

**GEBRÜDER PLACHT**

GITARREN

MANDOLINEN, VIOLINEN

SOWIE

SAITEN IN ALLEN

PREISLAGEN

+

**WIEN**

I. ROTENTURMSTRASSE NR. 14



# ILSE HOFFMANN



GITARRESOLISTIN  
ABSOLVENTIN DER MUSIKAKADEMIE  
KONZERT UND UNTERRICHT



WIEN IV. MARGARETENSTRASSE 39 / TEL. 56-304

**AN JEDE AUFGEBEBENE ADRESSE  
VERSENDE ICH KOSTENLOS**

„Allerhand von der  
Gitarre und Laute“  
Ein Handbuch für  
Gitarre- und  
Lautenspieler und  
solche, die es  
werden wollen

**FRIEDRICH HOFMEISTER, VERLAG  
LEIPZIG, POSTFACH 181**

## GITARREN

Alte Wiener Meister und neue  
Meisterinstrumente

## MANDOLINEN

Original italienische  
„Calace“-Instrumente

## BANJOS

Original amerikanische  
Instrumente

## LION WIEN

I., Kolowratring 10  
Telephon 76-4-40



# Das Goldene Gitarre-Album

## von Kammervirtuose Heinrich Albert

### Inhalt:

Lieder mit Gitarre oder Laute (Schubert, Kreutzer, Weber, Spohr, Albert) / Solospiel-Musik für Gitarre oder Laute (Bach, Haydn, Carulli, Gragnani, Sor, Paganini, Marschner, Nava, Mendelssohn, Vinas, Gelas, Albert) / Spielmusik für zwei Gitarren oder Lauten (Haydn, Mozart, Call, Moretti, Albert) / Spielmusik für Geige (Flöte, Mandoline) mit Gitarre oder Laute (Bach, Haendel, Durante, Scarlatti, Dittersdorf, Albert) / Zu jeder Abteilung eine einleitende Erklärung von

Hugo Socnik

Preis 6 Mark

Dieses Album ist das schönste der Art

Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig

### Empfehlenswerte Ausgaben für Gitarre oder Laute

(Bärenreiter-Ausgaben)

BA 71

**Pietro Locatelli**

Thema mit Variationen für Laute und Geige / Herausgegeben u. bearbeitet von Heinz Bischoff / Preis M 1.50

BA 72, 79, 80

**Joh. Sebastian Bach**

Inventionen H-Moll, B-Dur und C-Moll für Laute und Geige / Bearbeitet von Heinz Bischoff / Preis je M 1.50 (z. Z. im Druck, Vorausbesteller erhalten Rabatt)

BA 57

**John Dowland**

Fließt, ihr Tränen / Madrigale für zwei Singstimmen, Laute und ein Streichinstrument (Pudelko) / M 1.80

**Bärenreiter-Verlag**  
Augsburg

### Anton Haslwanter

Innsbruck



Bestes

Spezialgeschäft

Österreichs für Sologitarren

Konzert- und Harfenzithern

Echt spanische Sologitarren

stets vorrätig

Fachmännische

Bedienung



Verkaufsstellen:

Wien, 7., Mariahilferstraße 24

Jandler

Wien, 9., Währingerstraße 72

M. Jritsch



Schlesinger'sche Musikhandlung

Berlin-Lichterfelde  
Lankwitzerstraße No. 9 und  
Haslinger Musikverlag

Wien, I., Tuchlauben No. 11  
halten vorrätig:



Die gesamte  
Spanische Gitarremusik

insbesondere die berühmten  
Gitarrenwerke von  
Tárrega

Gesamtverzeichnis  
spanischer Gitarremusik von Tárrega,  
Aguado, Vinas, Sor, Segovia, Llobet,  
Fortea u. a. kostenlos

HEINRICH ALBERT

## Moderner Lehrgang des künstlerischen Gitarrespiels

Das anerkannte Meisterwerk  
für den Unterricht

Teil Ia, Teil Ib:

### Das Volkslied zur Gitarre

Die Gitarre als Begleitinstrument zu Gesang, Flöte, Violine und Mandoline. Volkslieder. Von den Anfangsgründen und den leichten Tonarten der ersten Lage

Teil II:

### Das moderne Gitarrelied

Die höheren Lagen (Hauptlagen) Barrèspiel, 5 moderne Lieder (Originalkompositionen)

Teil III:

### Die Gitarre als Solo-Instrument

Bindungen, die Nebenlagen, Flageolett und Wechselschlag (Tremolo). Solospiel

Teil IV:

### Das virtuose Gitarrespiel

Schule der Geläufigkeit für die rechte Hand. Tonleitern, Terzen, Sexten, Oktaven, Dezimen usw.

Jeder Teil der Schule  
ist ein für sich abgeschlossenes Werk

Preise: Teil Ia, Ib, II, IV je M 2.—,  
Teil III M 2,50

Der berühmte Münchner Meister des Gitarrespiels, Kammervirtuose *Prof. Heinrich Albert*, hat in dieser Schule seine reichen künstlerischen und pädagogischen Erfahrungen verwertet und führt den Anfänger schnell zum einfachen Begleit- und Solospiel, den nach Höherem strebenden Gitarristen zu künstlerischer Virtuosität

SCHLESINGER'SCHE  
MUSIKHANDLUNG

Berlin-Lichterfelde, Lankwitzerstraße 9

IN WIEN BEI HASLINGER  
Tuchlauben 11

# ANDANTE Nr. 1

D. AGUADO

2

3

6

Mayor

B.5

B.7

B.5

B.7

B.5

B.1

B.5

1

0

0

2

3

1

4

3

3

B 5

Coda

B 9

3

3

B 3

6

\* Bei Wiederholung des ersten Teiles haben die mit Punkten eingeränderten Takte an Stelle der jeweils vorherbefindlichen zu treten

# TANZ

FRITZ ENGEL

E nach D

Lento

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins in E major (one sharp) and changes to D major (two sharps) in the second measure. The tempo is marked 'Lento'. The score includes several measures with 'arm.' (armatura) markings and circled numbers (6, 7, 12) indicating fingerings. There are also circled numbers (3, 4, 6, 7, 12) indicating measure numbers. The piece concludes with the word 'Fine' in the fourth staff. The final measure of the eighth staff is marked 'D. C. al Fine'.

D. C. al Fine

# MENUETT

(aus der IV. Lautensuite)

J. S. BACH

Übertragen für Gitarre von Dr. Erwin Mahrholdt

The score is written for guitar in G major (one sharp) and 3/4 time. It features ten staves of music. The notation includes standard musical symbols such as notes, rests, and slurs, as well as specific guitar techniques indicated by 'B. 2' through 'B. 7' (bends) and 'tr.' (trills). Fingerings are indicated by numbers 1-4 in circles. The piece ends with a final chord marked 'p' (piano).

# A D E !

Begleitsatz: EMIL WINKLER

A - - de, ich muß nun schei - den, ich zieh jetzt - und von

hier, — ich zieh jetzt - und von hier; groß Trüb - sal und schwer

Lei - den find ich jetzt - und bei mir. Mein jun - ges Herz ist Trau - erns

voll. Ach schö - nes Lieb ge - hab dich wohl, jetzt muß ich dich ver - lan und

zie - hen gar da - von, und zie - - hen gar da - - von.

# Akademische Ausgabe klassischer Gitarrewerke

---

---

Neu herausgegeben von  
**Jacob Ortner**

Professor an der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien  
Gitarrist der Wiener Staatsoper

---

---

1. Carcassi M., op. 26, Sechs Capricen
2. Giuliani M., op. 48, Melodische Etüden
3. Legnani L., op. 20, Studien oder 36 Capricen
4. Pettoletti P., op. 32, Phantasie über eine russische Melodie
5. Bach J. S., Präludium a. d. IV. Suite
6. Gondy R., Etüde E-moll (Moment douloureux)
7. Air du Roi Louis XIII

Die Sammlung wird fortgesetzt

---

---

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienau)  
Berlin-Lichterfelde, Lankwitzerstraße 9  
Carl Haslinger, Wien, I., Tuchlauben 11