

Hermann Hauser

Kunstwerkstätten für Instrumenten- u. Gitarrenbau

München

Müllerstraße 8

verfertigt die

Spanische Torres-Gitarre

Modell Segovia, Púsol und Lobet

Bestonnene C, A, D Saiten, wie Sie seit Jahren
Andrés Segovia für seine Konzerte aus meiner
Saitenspinnerei bezieht

Verlag „Gitarrefreund“

Bezugsquelle

für sämtliche Werke der

Gitarre-Literatur

München, Sendlingerstr. 75/1

Druck: Graphische Kunst- und Verlagsanstalt Anton Meindl & Co., München-Posing / Fernsprecher 80097

Der Gitarrefreund

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

30. Jahrg.

1929

Nr. 7/8

herausgegeben vom

Verlag Gitarrefreund München

Sendlinger Straße 75

DIE GITARRE UND IHRE MEISTER

EINE ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER GITARRE
VON IHREN ANFÄNGEN BIS ZUR GEGENWART VON

FRITZ BUEK

SCHÖN IN LEINEN
GEBUNDEN RM. 4.50

MEISTER MOZZANI
schreibt an den Autor:

„Ihr Buch, welches Sie unter allen, die zur Hebung unseres Instruments beigetragen haben, auszeichnet, ist die schönste Gabe und das beste Andenken, welches allen Gitarrespielern früherer Zeiten und der Gegenwart gegeben werden konnte. Nur Sie mit Ihrem ausgezeichneten künstlerischen Empfinden, das frei ist von jedem politischen Einfluß und jeder übertriebenen Selbstüberschätzung, konnten ein Werk verfassen, welches für alle Zeiten ein treues Abbild unserer Geschichte ist und der Gitaristen, die eine einzige internationale Gemeinde bilden.“

ANDRÉS SEGOVIA
äußerte sich:

„Gleich nach Erhalt Ihrer Arbeit ließ ich mir das übersetzen, was Sie über mich, mein Instrument und meine Technik geschrieben haben. Obgleich die Übersetzung nicht vollkommen und genau sein konnte, so gewann ich doch den Eindruck, daß es sich hier um eine kritische Darstellung handelt, die zu dem besten, intelligentesten und beredtesten gehört, was bisher über mich geschrieben worden ist. 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.“

DER VERFASSER DIESES WERKES als der beste Kenner auf dem Gebiete der Gitarre in allen Kreisen der Gitarrespieler des In- und Auslandes bekannt, gibt in diesem Buche nicht nur eine Übersicht über das gesamte Gebiet des Gitarrespiels, er versteht es auch, in den Lebensbeschreibungen die einzelnen Persönlichkeiten in ihre Zeit und Umgebung zu stellen und sie durch feine charakteristische Züge uns menschlich näherzubringen. Eine Fülle von historischem Material, verbunden mit eigenen Erlebnissen, macht dieses Buch zu einer Fundgrube wichtiger gitarristischer Mitteilungen aus der Vergangenheit und Gegenwart, führt die Leser in die zurzeit noch erhältliche Gitarreliteratur ein, macht sie mit der Geschichte, den Geheimnissen und Regeln des Instrumentenbaues bekannt und gibt ihnen die wichtigsten Hinweise über die Technik des Gitarrespiels. Ein besonderer Vorzug ist die lebendige Darstellung, die jedes trockene Aneinanderreihen geschichtlicher Daten vermeidet u. sich vor unseren Augen wie eine fortlaufende spannende Erzählung abrollt.

ZU BEZIEHEN DURCH DEN VERLAG
»GITARREFREUND« MÜNCHEN

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. 75/1.

Verbandsmitglieder erhalten die Zeitung 6 mal jährlich gegen den Verbandsbeitrag. Beiträge von Mitarbeitern, Berichte, zu besprechende Fachschriften und Musikalien, Inserate usw., sowie Beitrittsklärungen bitten wir zu richten an den Verlag Gitarrefreund, München, Sendlingerstr. 75/1 (Sekretariat d. G.-V.). / Postcheckkonto. Nr. 3543 unter Verlag Gitarrefreund beim Postcheckamt München. / Bezugsbedingungen für Deutschland: vierteljährlich Mk. 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. 30

Juli / August 1929

Heft 7/8

Inhalt: Der Mann, das Buch und seine Instrumente — Der Werdegang einer Gitarre — Ferdinand Sor u. der russische Gitarrenvirtuose Wiffotski — Um die Gitarre — Besprechungen — Konzertberichte — Mitteilungen

Der englische Lautenist

Thomas Mace.

Der Mann, das Buch und seine Instrumente.

Eine Vorlesung

von Dr. Henry Watfson, Mns. D. Cantab.

Aus dem Englischen übersetzt von Emil Brauer, Essen-Ruhr.

(Fortsetzung.)

Dieser Auszug läßt die Folgerung zu, daß sämtliche Beispiele, Lektionen, Übungsstücke und Unterweisungen, die in „Musical's Monument“ enthalten sind, ausschließlich von Mace zusammengestellt und komponiert wurden und weiterhin können wir daraus schließen, daß der jungen Liebe erster Traum in Mace's Tagen ebenso sorgenvoll war, als wie er angeblich auch in unserer Zeit sein soll, und daß damals, wie auch heute, der Liebenden Sorgen erhöht und verdoppelt wurden durch die Visionen, die der junge Mann sich von seiner zukünftigen Schwiegermutter machte.

Auch bekunden Mace's Mitteilungen, daß die Musik, seiner Ansicht nach, eher eine subjektive als eine beschreibende Kunst ist, deren Leistungen mehr die Antriebe innerer Phantasie und Gefühle verkörpern, als das Ergebnis bzw. die Fortentwicklung tragischer oder humorvoller Einfälle, hervorgerufen durch materielle Nebenumstände. Elgar würde sich wahrscheinlich eher zu Mace bekannt haben als Richard Strauß. (NB. Hier wurde ein Coranto von Mace gespielt.)

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß, als Mace sein Buch herausgab, sein harter und, wie es scheint, heroischer Kampf ums Dasein bereits begonnen hatte.

In seine Kapitel über die Violen sagt Mace, nachdem er die Tisch-Organ als mitwirkendes Instrument empfiehlt, und wovon er 2 besaß, folgendes:

„Und falls jemand, der diese Beschreibung liest, den Wunsch haben sollte, solch ein Instrument zu kaufen, dann glaube ich, ihm das gleiche Instru-

ment, welches ich eben beschrieben habe, verschaffen zu können usw.; denn zum Unglück habe ich mich durch meine Taubheit in den letzten Jahren von jenem Instrument zurückziehen müssen und es kann daher, glaube ich, jetzt verkauft werden, so daß, wenn irgend jemand sich dieserhalb an mich wenden würde, ich ihm zu Diensten sein könnte, und in der Tat, es ist ein sehr, sehr kostbares Instrument.“

Etwas später, da, wo Mace sich in seinem Buche mit einer Konzerthalle beschäftigt, von der er einen Plan, sowie auch eine genaue Beschreibung gibt, sagt er:

„Ich hatte auch den Bau einer Konzerthalle, wie eben beschrieben, beabsichtigt, doch es gefiel Gott, mich zu enttäuschen und zu entmutigen, indem Er mir verschiedene Wege für mein Vorhaben versperrte, besonders durch den Verlust meines Gehörs und die dadurch bedingte leere Börse. (Das was ich zu sagen beabsichtige, kann leicht erraten werden.) Ich wünschte mir nur Geld genug, doch keinen guten Willen dazu.“

Während die eine Angabe darauf hinweist, daß Mace zu einer Zeit in glücklichen, sorgenfreien Verhältnissen lebte, und Geld übrig hatte, berichtet uns die letztangeführte Stelle seines Buches, daß der Rückgang, der um 1676 gegen Mace's geliebte Laute einsetzte, sich auch gegen ihn selbst richtete. Es wird alle Herzen bewegen, die, so wie Mace, die Kunst des Lautenspiels lieben und die den Beruf ehren, wie er ihn ehrte, um nun zusehen zu müssen, wie Mace sich trennen mußte von dem, was seine Kunst ehrte, und wie der alte Meister ein Instrument nach dem andern hinzugeben gezwungen war.

Man vermutet, daß Mace, 63 Jahre alt, tapferen Herzens und voll mutigen Selbstvertrauens den Kampf ums Dasein erneut aufnahm und sich der Feder als eines Schwertes bediente, um seinem Unglück zu begegnen. Und nun veröffentlicht der große Meister des Lautenspiels sein Werk „Music's Monument“, zur Unterstützung seiner eigenen, mißlichen Lage, sowohl als auch zur Verteidigung und zum Lobe der „edlen Laute“ und der „großmütigen Violen“.

Die Erfindung der Tischorgel und das Projekt der Konzerthalle geben Veranlassung, auf Mace's technische Fähigkeiten und auf seine handwerkliche Geschicklichkeit hinzuweisen. Mace konnte ebenso gut eine Laute bauen, wie darauf spielen und wahrscheinlich verkaufte er seine Instrumente auch. Er verstand es, eine Laute völlig zu zerlegen und die einzelnen Teile wieder zusammenzusetzen. Ja, er verriet das Geheimnis seiner Kunst jedem Subskribenten seines Buches für 12 Mark das Exemplar, in losen Blättern.

Mace beansprucht die Tisch-Orgel als ein nach seinen Angaben und Zeichnungen entstandenes Instrument. Er sagt darüber:

„Nur 2 von diesen Orgeln — glaube ich — gibt es bisher in der Welt und die sind von mir erfunden; sie wurden auf meine Veranlassung in meinem Hause gebaut und für meinen eigenen Gebrauch, zwecks Verwendung bei öffentlichen Veranstaltungen usw.“

Transportable Pfeifenorgeln, deren Töne mit der Hand oder mittels der Füße des Spielers erzeugt wurden, waren bekannt und im Gebrauch als Mace lebte und auch schon vor seiner Zeit, doch seine Tisch-Orgel, von der uns Mace eine Abbildung hinterließ, war hergerichtet für mehrere Spieler, die sich um das Instrument gruppieren, je nach dessen Bauart.

Mace's beide Tisch-Orgeln waren 2,26 Meter lang, 1,30 Meter breit und ungefähr 0,92 Meter hoch. Teile des Deckels, bezw. der Decke öffneten sich durch die Auslösung von Federn, an den Seiten der Orgel angebracht, und dienten gleichzeitig zum Auflegen der Noten. Nicht weniger als 8 Spieler konnten zu gleicher Zeit die Tischorgel spielen. Wie Mace es möglich machte, die von ihm erwähnten 6 Register in einem so kleinen Rauminhalte unterzubringen, verbleibt ein Rätsel.

Der Inhalt dieses Kapitels enthüllt uns zwei weitere Begebnisse aus Mace's Leben, die darauf hindeuten, daß Mace die Orgeln selbst baute und spielte und ferner, daß öffentliche Konzerte in Cambridge gegeben wurden und Mace dabei mitwirkte. Die Annahme, daß er der Veranstalter war, und daß diese Konzerte auf seinem Besitztum stattfanden, würde durchaus mit seiner Tatkraft zu vereinbaren sein.

Raum sieht Mace ein anderes Instrument, welches er „Pedal“ nennt und schon macht er sich daran, es zu verbessern, um seine Ausdrucksmöglichkeiten zu vergrößern. Das „Pedal“ war die Erfindung des Spinettmachers John Hayward in London. Vermutlich war es eine Art Klavier mit 4 Pedalen, die an der Stelle angebracht waren, wo der Spieler seine Füße aufsetzte und vermittlels welcher man starke und schwache Töne, einzeln oder mehrstimmig, erzeugen konnte, nach der Methode, die von der Firma Pleyel u. Co. bei der Herstellung der von dieser kürzlich gebauten Cembali für die Wiedergabe alter Musik übernommen wurde.

Mace sagt:

„Ich veranlaßte, daß ein solches Instrument in meinem Hause gebaut wurde, welches 9 verschiedenartige — insgesamt 24 — Tonunterschiede hat, die durch einen Schlüssel — zum Einstecken mit der Hand — reguliert wurden, welch' letzteres mein Mitarbeiter Theorben-Schlüssel nennt und es hat in der Tat Ähnlichkeit damit, doch worin es der Laute nicht gleich kommt, ist die der letzteren eigene Schönheit der Bauform.“

Mace's Mitteilungen, die auf das Pedal Bezug haben, lassen die Vermutung aufkommen, daß mehr als ein Instrumentenmacher mit der Herstellung von „Pedalen“ beschäftigt war und er fügt hinzu:

„Sir Robert Bolles, der große Schirmherr der Musik seiner Zeit, besaß 2 von diesen Instrumenten, wovon das eine 600 Mark und das andere sogar 1000 Mark kostete“,

hohe Beträge, wenn wir den damaligen Wert des Geldes berücksichtigen. Von dem Vorhandensein irgend eines Modells, weder Mace's Tischorgel noch Hayward's Pedal-Cembalo ist mir nichts bekannt. In den Nachschlagewerken finden sich keine über diese beiden Instrumente Aufschluß gebende Angaben vor. Die Linie der Bolles-Barone ist erloschen, doch es wäre leicht möglich, daß das eine oder andere von den beiden Pedal-Cembali, die Sir Robert besaß, seinen Platz in irgend einem dunklen, abgeschlossenen und verstaubten Winkel gefunden hat, wo dergleichen Sachen sich gern versteckt halten, bis die Zeit sie wertvoll genug gemacht hat.

Aber erst in Verbindung mit der doppelten Laute oder „Dyphone“, wie Mace sie benennt, entfaltet sich der unerschrockene und optimistische Charakter des alten Lautenisten des 17. Jahrhunderts. Als Mace beide Arme brach, setzte er sich darüber leicht hinweg, da er es als unwesentlich erachtete und nicht glauben konnte, daß ein oder zwei verkrüppelte Glieder seinem Spiele erkennbar hinderlich sein konnten. Auf diesen Unfall zurückgreifend, berichtet uns Mace:

„Ich kann den Triller nicht gut und stark genug hervorbringen, doch durch eine gewisse Bewegung meines Armes habe ich einen so vortrefflichen Triller erreicht, daß meine Schüler mich manchmal fragen, wie sie es anfangen sollen, um sich den gleichen Triller anzueignen. Ich habe dann keine bessere Antwort für sie, als ihnen zu sagen, daß sie zunächst ihre eigenen Arme brechen müßten, wie es mir durch meinen Unfall erging, und danach, möglicherweise — durch Übung — könnten sie die Art meines Trillers erreichen.“

(NB. Hier wurde eine Allemaine von Mace zum Vortrag gebracht.)

Doch die unvermeidliche Zunahme seiner Schwerhörigkeit, die selbst einen Mann, der nur einen gewöhnlichen Beruf ausübt, in Trübnis zu versetzen vermag, muß einen Musiker mit tiefer Verzweiflung erfüllen, und zwar mehr noch den berufsmäßigen Musiker als den Komponisten, wie Beethoven und Smetana. Für Mace war Taubheit ungefähr gleichbedeutend mit einer Art von Tod. Seine Tätigkeit: singen, spielen, lehren, hatte er gänzlich eingestellt, doch der frohe Lebensmut dieses Othello's seiner Kunst verblieb ihm trotzdem. Wie ich es schon andeutete, schien Mace den Entschluß gefaßt zu haben, sich eine Einnahme mit der Feder zu sichern.

Das Britische Museum besitzt ein Exemplar eines seiner Werke über die Hauptstraßen Englands, herausgegeben 1675, (*Musical's Monument* wurde 1676 veröffentlicht) und in diesem Werke verkündet Mace, daß er mit Zuversicht an dem Entwurf eines bereits fortgeschrittenen Werkes über die Laute und an einem weiteren über die Violen, besonders die Viola da Gamba, arbeite. Und das alles für seinen Unterhalt.

Zu seinem Troste wollte er eine stärker klingende Laute erfinden und bauen, die seinem schwachen Gehör entsprechen und, wie er sich ausdrückte, „seiner unersättlichen Liebe und seinem Verlangen nach seiner Laute“ genügen sollte. Das Ergebnis seiner Bemühungen war das „Dyphone“, wovon „*Musical's Monument*“ eine von Faithorne gestochene Abbildung enthält. Es besteht aus einer Laute und einer Theorbe, deren untere Teile, also die beiden Schallkörper, ineinander übergehen, wie eine Art siamesischer Zwillinge. Mace war sehr stolz auf dieses wunderbare Instrument, dessen Erfindung größtenteils seiner eigenen Besorgnis entsprang; denn Mace sagt:

„Ich kann das Instrument ziemlich gut hören, doch nicht so gut, als daß ich ohne Hilfe meiner Zähne jeden einzelnen Ton unterscheiden könnte; denn dadurch, daß ich meine Zähne dicht auf den Rand des Lautenkörpers auflege, vermag ich alles, was ich spiele, deutlich zu hören, sodaß ich dadurch, Gott sei es gedankt, einer der besten Freuden und Tröstungen in der Welt teilhaftig werde.“

(NB. Hier wurde Mace's „*The Penitent*“ auf dem Piano gespielt.)

Das eben beschriebene Bild ist ein ergreifendes, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie der fast taube Lautenist sich dankbar und geistentrübt im Alter von 60 Jahren über das von ihm zu seinem Troste erfundene Instrument beugt, die Saiten anschlägt und sein Haupt herabneigt, bis seine Zähne den Rand des Lautencorpus berühren, um durch die Schwingungen der Töne diese den Gehörnerven vernehmlicher zuzuleiten; in jener gebeugten Stellung sich ganz seinem Spiele hingebend, den süßen, vertrauten Tönen seiner geliebten Laute lauschend,

und so Gott dankend für die Freude und den Trost, die ihm auf diese Weise zuteil wurden.

Die so häufig wiederkehrenden Bekenntnisse des Bewegtseins durch schöne Musik finden in dieser ergreifenden Schilderung des alten Lautenisten ihre Bestätigung und diejenigen, die der Musik eine Einwirkung zusprechen, die höher und tiefer ist als diejenige, welche uns flüchtige Unterhaltung darbieten, sollten stolz sein auf eine so überzeugende Schilderung ihrer Macht, und sie sollten fernerhin stolz sein auf den guten, alten Meister, — auf ihn, sowie auch auf seine Instrumente und seine Kunst — der uns ein so erhabenes Beispiel hinterlassen hat.

Ein weiteres Beispiel talentvoller Erfindungskraft, der allerdings auch ihre Grenzen gezogen sind, liefert uns Mace durch seinen Entwurf einer Konzerthalle, den er anfertigte und wovon sein Buch einen Plan nebst Beschreibung enthält.

Vier Jahre vor der Herausgabe von „*Musical's Monument*“ war es John Banister und zwei Jahre nachdem Mace's Buch erschien, sehen wir Thomas Britton eine Konzerthalle bauen, deren Galerien durch von außen angebrachte Stufen zugänglich waren. Was jene aus der Notwendigkeit heraus schufen, zeigt uns Mace schon in seinem Entwurf. Der Zugang zu den Sitzgelegenheiten, für mindestens 200 Personen, ist auch bei Mace durch Außentreppen vorgesehen, je 1 Treppe in den 4 Winkeln der würfelförmig angelegten Halle.

Der mittlere, untere Raum war nur für die Spieler bestimmt, während die Zuhörer in abgeteilten Logen auf den Galerien ringsherum saßen. Die Logen standen durch Schalltrichter mit dem unteren Hauptmusikraum in Verbindung; wir haben also hier schon eine klare Vorausahnung des Megaphons. Bedauerlicherweise sah Mace nicht, oder obgleich sehend, trug er dem nicht Rechnung, daß der gräßlichste Feind eines jeden schwach ansprechenden Instrumentes der Konzertsaal ist. Lauten, Violen, Cembali und Spinetts, von all diesen hörte man im Konzertsaal nicht viel, selbst wenn diese Instrumente alles hergaben, was aus ihnen überhaupt nur herauszuholen war.

Um seine zeitweiligen Beweisgründe zu unterstützen, läßt Mace sich sogar zu einer Herabsetzung des vertraulichen Charakters der Einrichtungen, die zu seiner Zeit bei ersten Musikveranstaltungen üblich waren, hinreißen. Er schreibt:

„Ich kannte einen ausgezeichneten Sänger (ich glaube es war Mace's eigene Stimme), der für ernste Musik eine vortreffliche Stimme hatte und der so dicht von der Menge umdrängt wurde, daß er, als er singen wollte, kaum sprechen konnte und zwar aus keiner anderen Ursache, als durch das von der Menge verursachte Unwohlsein und durch die zu hohe Temperatur des überfüllten Raumes.“

Und an einer anderen Stelle behauptet Mace, daß die Instrumente weit besser in einem Raume ansprechen, wie er ihn vorschlägt, als in einem „ungeeigneten, überfüllten und überlasteten Raume, sei es durch Hausrat oder Menschen.“ Damit macht nun Mace ein schlechtes Kompliment all den talentvollen Musikern, Zeichnern, Kupferstechern und Literaten, die uns, einschließlich Thomas Morley, von dem hohen Genuß des Lauten- und Violenspiels berichten, da, wo es ausgeführt wurde in häuslicher, gemüthlicher Zurückgezogenheit, daheim, wo die Violen wohlverpackt in gefüttertem Kasten lagen, und wo die Laute, nach Mace's eigener Angabe, im oberen Zimmer geschützt im Bette aufbewahrt wurde.

Soweit ich unterrichtet bin, ist mit mehr oder weniger Beweiskraft behauptet worden, daß öffentliche Konzerte erstmalig in Oxford veranstaltet wurden, doch

der von Mace entworfene Plan und die von ihm verfaßte Beschreibung seiner „besonders entworfenen Musikhalle“, ursprünglich für die Universität bestimmt, seine Erwähnung der „öffentlichen Veranstaltungen“, sowie der wesentliche Inhalt seiner zahlreichen, diesbezüglichen Hinweise, wie — um noch einen anzuführen — die unangenehmen und ungeeigneten Anordnungen, die daran schuld waren, daß sehr oft befähigte Musiker und Sänger von der Menge eingezwängt und bedrängt wurden und schwitzen mußten. Dies alles läßt mich vermuten, daß lange bevor „Music's Monument“ erschien, öffentliche Musik-Konzerte in Cambridge veranstaltet wurden, und daß der unternehmungslustige und begeisterte Thomas Mace hier seinen anderen noch eine weitere Erfindung hinzufügte, Oxford und ebenso John Banister vorausgreifend.

Daß Mace ein ebenso genialer wie geselliger Mann war, beides, in musikalischer und persönlicher Hinsicht, wird mehr als zur Genüge durch sein Buch bewiesen. Wie alle anderen, echten Musiker, hatte auch Mace keinen Streit mit irgend etwas in der Welt, außer einer Mißstimmung, hervorgerufen durch die ihm zuteil gewordene fühlbare Geringschätzung bei seinem zunehmenden Alter. Ebensovienig war er uneins mit irgend jemand, die Kritiker selbstverständlich ausgenommen.

Mace berichtet uns von den musikalischen Zusammenkünften, an denen er sich mit großer Liebe beteiligte und wobei ernste Musik gespielt wurde, Phantastien für 3, 4, 5 und 6 Einzelfstimmen; dazu die Orgel; nebenher spielte man einige Pavaneen, Allemandes, feierliche und köstliche Lieder, dies alles ihm — „und vielen anderen“ — göttliche Erbauung gebend.

Mace nennt auch einige berühmte Komponisten, deren Werke man spielte: Alfonso Ferrabosco, John Ward, Lupo White, Richard Deering, William Laves, John Jenkins, Christopher Simpson, Coperario; (John Copper), einen gewissen Monteverdi, „einen bedeutenden, italienischen Autor“. Und dann fügt er hinzu:

„Wir hatten bei diesen Zusammenkünften die Gepflogenheit, daß gewöhnlich nach solcher Instrumentalmusik sich alle zur Vokalmusik unter Mitwirkung der Orgel vereinigten, oder in Ermangelung einer solchen, mit Begleitung der Theorbe, feierlich und göttlich, wie ich es kaum beschreiben kann. Doch wenn wir recht fröhlich, witzig und lebhaft waren, dann hatten wir ausgewählte und einzelne Stücke für 2, 3 und 4 Instrumente, nicht mit Orgelbegleitung, wie man derartige Musik gegenwärtig in ungeeigneter Weise darbietet, sondern unter Mitwirkung des Cembalo, welches besser dazu paßt, am zweckmäßigsten bedient man sich jedoch hierbei des „Pedal's“.

(NB. Hier wurde ein Tattle de Moy on Mace gespielt.)

Die Aufzählung der Instrumente deutet darauf hin, daß diese schönen, musikalischen Zusammenkünfte in Mace's eigenem Hause stattfanden, oder abwechselnd bei ihm und Robert Volles, als dieser ein Schüler von Mace auf der Universität in Cambridge war. Auf jeden Fall steht es außer Zweifel, daß Mace über verschiedene Instrumente und Spieler verfügen konnte, wodurch es ihm ermöglicht wurde, öffentliche Konzerte zu veranstalten, während ihn die bessere Gesellschaft von Cambridge, derjenigen von Oxford nachsehend, bei seinen Veranstaltungen unterstützte und ihm die Zuhörer verschaffte, in deren Mitte Mace „gequetscht wurde und schwitzen mußte.“

Leider wurde unser Lautenist dazu auch noch von seinem Schicksal verfolgt und bedrückt. Sein Gehör muß schon verhältnismäßig früh nachgelassen haben; denn er hatte es mit 59 Jahren fast vollständig verloren. Doch mehr noch hatte Mace darunter zu leiden, daß die Menschen ansingen, sich lustig zu machen über seine Kunst und über seine Instrumente, die er so leidenschaftlich verehrte. Er sah die scharfe, kalte und wie es ihm erschien, brutale Verachtung, mit der man seiner Kunst und seinen Instrumenten in Cromwells Tagen begegnete und als eine Wiederbelebung einsetzte, sah er nur die Plattheiten der französischen Schule wieder hergestellt, wo man durch eine Anzahl Violinen die Lauten und Violoncelle erstickte und diese dadurch mißbrauchte und einer unerhörten Geringschätzung zuteil werden ließ. „Die schreienden Violinen übertönten alles andere“, sagte er.

Es wird berichtet, daß Mace im hohen Alter von 69 Jahren seine Schritte nach London lenkte und dort sein Leben beschloß. Wahrscheinlich wählte er London, um dort mit der Feder einen neuen Weg zur Bestreitung seines Lebensunterhaltes zu betreten. Seine beruflichen und persönlichen Interessen und Beziehungen müssen vollkommen zusammengebrochen sein, so daß sich Mace veranlaßt sah, den gebildeten und friedlichen Kreisen Cambridges den Rücken zuzukehren; ist es doch sehr wahrscheinlich, daß Mace in Cambridge geboren wurde und dort zweifelsohne fast sein ganzes Leben in Ehren zugebracht hatte, zum mindesten bis zu seinem 63 Lebensjahre, um nun in London sein Leben zu beschließen und sich dort als ein Unbekannter in den ungewissen Tiefen der Weltstadt zu verlieren.

(Fortsetzung folgt.)

Der Werdegang einer Gitarre

Von f. Buek, München

(Fortsetzung.)

Die Konstruktion der Resonanzdecke bedeutet für den Gitarrenbau das wichtigste und schwierigste Problem. Bevor wir auf die Einzelheiten der Konstruktion näher eingehen, wollen wir dieses Problem einer kurzen Betrachtung unterwerfen. Die Resonanzdecke gleicht einer schwingenden Membrane, die sich zwischen zwei Polen bewegt oder schwingt, dem Zug der Saiten und dem Widerstand den sie diesem Zuge entgegensetzt. Der Zug der Saiten hat bei einer 6saitigen Gitarre, nach den Berechnungen von Prof. Dr. Edlmann in Nürnberg ungefähr das Gewicht von einem Zentner. Eine Resonanzdecke von 2,5 bis 3 Millimeter ist also mit dem Druck oder Zug von einem Zentner belastet. Um diesem Zuge entgegenzuwirken oder ihn auszugleichen bedarf die Resonanzdecke einer Reihe von Stützen oder Balken oder Stege, wie man sie gerade bezeichnen mag. Diese Balken oder Stege haben einen doppelten Zweck. Sie sollen die verhältnismäßig dünne Resonanzdecke vor einem Zerreißen schützen und die Belastung, die sie durch den Zug der Saiten erfährt, ausgleichen. Bei der Konstruktion der Streichinstrumente wird diese Belastung durch die gewölbte Resonanzdecke, ihre verschiedenartige Stärke und den Stimmstock ausgeglichen. Außerdem ist aber die Decke nur einem Druck unterworfen, da die Saiten an der Zarge aufgehängt sind. Dennoch bedarf auch die Geige und die anderen Streichinstrumente eines Stützbalzens, der unterhalb der Baßsaiten angebracht ist und nach einer Reihe von Jahren erneuert werden muß, wenn das Holz zu stark geschwunden ist, da die Streichinstrumente sonst an Ton verlieren. Bei der Gitarre entstehen nun ganz andere Belastungsprobleme. Der Versuch nach Art der Streichinstrumente die

Belastung der Saiten nur als Druck auf die Resonanzdecke wirken zu lassen, indem man die Saiten auch an der Zarge aufhing, hat sich nicht bewährt und so ist man zu dem alten Prinzip zurückgekehrt die Saiten an der Decke aufzuhängen. Das Befestigen der Saiten an der Resonanzdecke geschieht auf zweierlei Art, durch den sogenannten Knüpfsteg, der den spanischen Gitarren eigentümlich ist und von den alten Lauten übernommen wurde, und den Saitenhalter, bei dem die Saiten durch Zapfen festgehalten werden. Dieser Saitenhalter ist auf die Befestigung der Saiten bei den Harfen zurückzuführen und beide Arten sind insofern wichtig, als sie sowohl eine Stilfrage, als auch für den Klangcharakter des Instrumentes von Bedeutung sind. Der Saitenhalter mit Zapfen ist im Zusammenhang mit dem verstellbaren Griffbrett entstanden. Das verstellbare Griffbrett ermöglicht eine schräge Angriffsfläche der Saiten auf die Resonanzdecke. Dadurch wird der Klangcharakter der Gitarre verändert und nähert sich dem Klavierton. Es ergibt sich daraus auch eine andere Versteifung der Resonanzdecke. Dies Prinzip ist besonders von den Alt-Wiener Meistern verfolgt und ausgebaut worden und hat sich zum Teil von der traditionellen Form der Gitarre losgelöst und ihr einen anderen Stil und Klangcharakter gegeben. Die spanische Schule hat an der Tradition festgehalten, sie hat wohl das Volumen des Gitarrenkörpers vergrößert, aber das feststehende Griffbrett und den Knüpfsteg und den durch diese beiden Gegebenheiten bedingten parallelen Saitenzug zur Resonanzdecke beibehalten. In der Innenkonstruktion oder Versteifung der Resonanzdecke ist die spanische Schule aber ihre eigenen Wege gegangen und weicht darin von den Konstruktionsprinzipien der anderen Länder ab. Sie war bestrebt den typischen Klangcharakter der Gitarre zu erhalten, sie strebte nur nach einer Vergrößerung des Tones, blieb aber im großen und ganzen der Tradition treu. Wir wenden uns jetzt dem Konstruktionsprinzip zu, das wir als das der Alt-Wiener Meister bezeichnen wollen, obschon viele alte Lauten und Gitarren in allen Ländern nach diesem Prinzip gebaut worden sind. Die Resonanzdecke ist durch das Schalloch in zwei Teile geteilt, von dem der untere hauptsächlich für die Schwingung in Betracht kommt. Er stellt sozusagen eine Ellipse dar, in deren Mittelpunkt der Saitenhalter sich befindet und durch den Anschlag der Saiten die Resonanzfläche in Erregung bringt. Die Resonanzdecke wird gleich unterhalb des Schallochs durch einen Quersteg abgesperrt. Unterhalb des Saitenhalters verläuft ein zweiter Steg, zwischen beiden haben aber viele Wiener Meister einen dritten Steg diagonal verlaufen lassen, andere wiederum haben ihn parallel zu den anderen gelegt. Durch diese Stege wird die Erregung der Resonanzdecke gleichmäßig auf alle ihre Teile übertragen, es hängt aber sehr wesentlich davon ab, ob die Stege an den richtigen Stellen sitzen und ihre Form und Stärke im richtigen Verhältnis zur Decke steht, ist dieses nicht der Fall, so entstehen schlecht ansprechende Töne, es treten Hemmungen auf, die sich auf ganz bestimmte Töne übertragen, die dann in allen Tönen als stumpf bezeichnet werden können.

Professor Edelmann hat seinerzeit diese Hemmungen untersucht und sie an der Hand von Klangfiguren, die sich durch aufgestreuten feinen Sand auf die Resonanzfläche bildeten, festgestellt. In der Physik ist das ein bekanntes Verfahren, das auch im Deutschen Museum in München in der Abteilung der Physik und Akustik vorgeführt werden kann. Die früheren Gitarrenbauer, besonders des vorigen Jahrhunderts haben um ein Absplittern oder Loslösen der Stege zu verhindern, sie zum Teil in die Futterleiste eingelassen und sie kurz vor der Zarge

verjüngt. Daraus ergaben sich aber viele stumpfe Töne und Hemmungen, die in einem dumpfen, schwer ansprechenden Tone ihren Ausdruck fanden. Daher ist man allmählich dazu übergegangen die Stege nach Möglichkeit freischwebend zu machen, damit die Resonanzfläche an ihren Berührungspunkten mit der Zarge in ihren Schwingungen nicht gehemmt wird. Bei vielen fabrikmäßig hergestellten Gitarren ist das alte Verfahren leider immer noch üblich und daher ist die schlechte Ansprache dieser Instrumente auch begreiflich. Auch bei älteren Meisterinstrumenten kann man diesen Fehler feststellen, wenn auch durch das Schwinden der Stege im Laufe der Zeit die Elastizität der Decke größer geworden ist, aber stumpfe Töne sind immer ein Konstruktionsfehler und lassen sich weder durch Ausspielen oder das Alter beseitigen. Die Konstruktion der Versteifung der spanischen Gitarren, die ein feststehendes Griffbrett und eine parallele Saitenlage zur Resonanzdecke zur Voraussetzung hat, ist abweichend von der eben beschriebenen. Sie sperrt die Decke ebenfalls unmittelbar neben dem Schalloch durch einen Quersteg ab, aber von diesem verlaufen sieben weitere Stege fächerförmig gegen die Resonanzdecke, sie sind alle freischwebend d. h. sie verlaufen längs der Resonanzdecke ohne die Zarge zu berühren. Hierdurch wird ein sehr gleichmäßiges Gegengewicht gegen den Zug der Saiten erzielt und die Schwingungen auf alle Teile der Decke übertragen. Mit diesen Grundprinzipien ist die Versteifung der Resonanzdecke im allgemeinen festgelegt, aber es spielen noch eine Reihe von Beobachtungen und Erfahrungen eine Rolle, die für die Gestaltung, Form und Anordnung dieser Stege und der gesamten Versteifung von Bedeutung sind und an die folgerichtige Denkarbeit des Instrumentenbauers viel Anforderungen stellen, so daß es mit einem bloßen Nachahmen dieses Prinzips oder der Kopie eines berühmten Instrumentes nicht getan ist, sondern daß mit jedem neuen Instrument eine neue schöpferische Tat verbunden sein muß, die aus den gegebenen Erfahrungen und Kenntnissen ihre Schlüsse zieht. Zwei unter den gleichen Bedingungen hergestellte Instrumente werden doch immer einige Unterschiede im Klang und der Klangfarbe aufweisen, die teilweise durch die Eigenschaften des Resonanzbodens bedingt sind, aber auch im Zusammenhange mit der Innenkonstruktion stehen und von der Auswahl der Hölzer für die Stege, deren Anordnung und Form bedingt sind. Es gehört viel Formgefühl und künstlerisches Empfinden dazu den Ausgleich zwischen der Belastung und dem Saitenzuge in dem Verhältnis herzustellen, daß die Schwingungsfähigkeit der Resonanzdecke in allen ihren Teilen ungehemmt vor sich gehen kann, und dieses kann nur durch ein ausgebildetes Gefühl für richtige Verhältnisse geschehen. Die Schönheit einer Form und ihre Zweckmäßigkeit findet ihre Lösung immer in den richtigen Verhältnissen und so kann man auch die Kunst des Instrumentenbaues als eine Summe von Erfahrungen verbunden mit einem unbewußten Gefühl für richtige Verhältnisse bezeichnen.

Ist nun die Resonanzdecke in allen ihren Teilen ausgearbeitet, so wird sie auf den Körper aufgeleimt und ihre Ränder mit der Zarge gleichgemacht. Jetzt erhält das Instrument seinen äußeren Rand, der teilweise zur Verzierung dient, teilweise aber auch zum Schutz, da die Längsfasern des Holzes der Resonanzdecke bei Stößen leicht geschädigt werden können. Diese Schutzleiste die um das ganze Instrument geführt wird, besteht aus dünnen verschiedenfarbigen Stäben anderer Holzarten, die zusammengeleimt um den Rand der Gitarre geführt werden und eine engere Verbindung zwischen Resonanzdecke und Zarge herstellen und sie

sowohl vor einem Loslösen durch Stoß oder andere Ursachen schützen. Dieses Verfahren nennt man das Einbinden der Gitarre, da es vermittels einer Schnur geschieht, die die Streifen an den mit Leim bestrichenen Rand der Gitarre preßt. Vorher muß vermittels eines besonderen Instrumentes ein schmaler Rand von der Decke und der Zarge abgeschnitten werden, in den die zusammengelegten Stäbe genau hineinpassen.

Ist nun die Gitarre soweit fertig, dann werden die Ränder geglättet und leicht abgerundet.

Die nun fertige Schachtel erhält jetzt ihre Politur oder Lack, der sowohl als Schutzmittel gegen Witterungseinflüsse, als auch als ein Schönheitsmittel angesehen werden kann, indem er die Maserung und Faserung der verschiedenen Holzarten erst in ihrer ganzen Schönheit hervortreten läßt. Eine besondere Einwirkung der Politur oder des Lacks auf den Ton ist beiden Verfahren nicht beizumessen, sondern sie sind vielmehr als ein Schutz- und Schönheitsmittel zu betrachten, das dazu beiträgt die edle Form des Instrumentes besonders hervortreten zu lassen und seine ästhetische Wirkung zu erhöhen. Viele ältere Instrumente haben unlackierte Decken und nur Zarge und Boden sind mit einem Lack überzogen. Die Tonwirkung dieser Instrumente unterscheidet sich nicht von denen mit lackierten Decken und es ist mehr eine Frage des Geschmacks, die den Instrumentenmacher zur Anwendung von Farbe, Lack und Politur veranlaßt. Es wird auch vielfach, um dem Holze eine lebhaftere Färbung zu geben, eine Beize (Farbstoff) angewendet, diese hat aber den Nachteil, daß sie die Schönheit der Faserung des Holzes nicht so klar und rein hervortreten läßt, weshalb ein guter Lack oder eine reine Politur vorzuziehen ist.

(Fortsetzung folgt.)

Ferdinand Sor u. der russische Gitarrenvirtuose Wiffotski

In seinen Studien über die siebenstimmige Gitarre in Rußland erwähnt der verstorbene Musikforscher und Gitarrenspieler Ruffanow in Moskau eine Episode, die sich zur Zeit des Aufenthaltes Ferd. Sors in Moskau abgespielt hat. Unter den berühmten Vertretern der siebenstimmigen Gitarre in Rußland galt der Gitarrenvirtuose Wiffotski als der bedeutendste. Er lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Moskau und war ein Zeitgenosse Sors. Wiffotski besaß eine besondere Fähigkeit. Er konnte auf der Gitarre stundenlang präliminieren und improvisieren, und wenn er einmal in Stimmung war, so entstanden nicht nur die schönsten Akkordverbindungen, sondern ganze Phantasien als reine Improvisation. Als Ferd. Sor im Jahre 1825 nach Moskau kam, um der Aufführung seines Balletts „Aschenbrödel“ beizuwohnen, gab er auch in Moskau einige Konzerte auf der Gitarre und wurde als Virtuose sehr gefeiert. Ein Freund Wiffotskis und großer Anhänger der Gitarre wollte nun die Gelegenheit benutzen, um diese beiden Größen auf dem Gebiete des Gitarrenspiels zusammenzuführen. Es war eine Zusammenkunft im Hause dieses Freundes verabredet. Wiffotski erschien zuerst und zog sich mit seiner Gitarre in eine Ecke zurück ohne zu spielen. Bald darauf erschien auch Sor, und als man nun Wiffotski aufforderte zu spielen, weigerte er sich und blieb unbeweglich in seiner Ecke sitzen. Sor ließ sich nicht lange bitten, stimmte seine Gitarre und spielte eine ganze Reihe seiner Kompositionen. Als man dann Klaviernoten hervorholte und vor ihm aufschlug, spielte

er nun auch diese Stücke ohne sich zu besinnen vom Blatt weg. Als er nun endlich genug hatte, wurde erneut die Aufforderung an Wiffotski gerichtet, doch auch etwas vorzuspielen. Dieser besann sich einige Augenblicke und begann dann leicht zu präliminieren und ging dann in ein freies Phantasieren über in der er Motive russischer Volksmelodien und eigene Motive miteinander verwebte, in unzähligen Variationen abwandelte und eine Stunde in dieser Weise weiterspielte. Als er geendet hatte, trat Sor auf ihn zu und sagte: Sie sind der größere Meister, und in ihrer Gegenwart brauche ich nicht die Gitarre in die Hand zu nehmen. Sor und Wiffotski sahen sich dann öfters und schlossen Freundschaft. Als Zeichen dieser Freundschaft entstand dann später das Duo „Souvenir de Russie“ von Sor, das ein Motiv von Wiffotski als Thema verarbeitet.

Um die Gitarre

Unter den Gedichten Heinrich Heines im Romanzero befindet sich eines, das den Titel „Der letzte Mohrenkönig“ trägt. Der Stoff ist der spanischen Geschichte entnommen und behandelt die Wiedereroberung Granadas durch die Spanier. Der junge Maurenkönig „Boadil el Chico“ zieht mit seinem Gefolge ins Exil. Hundert treue Diener begleiten ihn und in Sänften folgen die Frauen seines Hauses. Auf einer Höhe, wo dem Blick zum letztenmale die Zinnen von Granada erscheinen, steigt der König ab und betrachtet die Stadt. Aber statt des Halbmonds erscheinen das spanische Kreuz und die spanischen Flaggen auf den Zinnen der Alhambra und bei diesem Anblick stürzen die Tränen aus den Augen des jungen Königs. Dürster vom stolzen Kasse blickt seine Mutter auf ihn herab und schilt ihn, daß er jetzt wie ein Weib den Verlust der Stadt beweint, die er nicht wie ein Mann zu verteidigen wußte. Da tritt seine Lieblingsfrau an ihn heran und sagt: „Nicht allein der Triumphator, der Günstling blinder Götter, auch der heldenmütige Kämpfer, der unterlag, wird ewig leben in dem Gedächtnis der Menschen, und sein Ruhm wird nicht eher verhallen, bis die letzte Saite schnarrend lospringt von der andalusischen Gitarre.“

Seit diesem Ereignis sind viele Jahrhunderte vergangen, die andalusische Gitarre lebt heute noch. Ihr Auf- und Abstieg fügte sich in den Wandel der Zeiten ein und ihre Musik trägt noch die Merkmale ihrer ursprünglichen Heimat. Ihre ureigentlichen Rhythmen und Harmonien haben sich von Generationen auf Generationen übertragen und leben noch im volkstümlichen spanischen Gitarrenspiel fort und auch die moderne spanische Musik hat ihr Gepräge von diesen Rhythmen und Harmonien erhalten.

Die andalusische Gitarre ist heute über die ganze Welt verbreitet. Ihre Entwicklungs-geschichte verläuft in gleicher Richtung wie die der anderen Instrumente und fügt sich teilweise in diese ein, gibt ihr aber immer wieder eine Sonderstellung, die einen Kampf um ihre Anerkennung bedingt und ihren Auf- und Abstieg bewirkt, sie aber nie aus dem Bereich der Musikinstrumente hat ausscheiden lassen. Fragen wir uns nun, warum gerade die Gitarre zu dieser Sonderstellung verurteilt ist und sich in dieser Hinsicht von den anderen Instrumenten unterscheidet, so werden wir die Gründe nicht so sehr in ihren äußeren Eigenschaften, in der Begrenztheit ihrer Ausdrucksmittel erblicken, denn es gibt viel primitivere Instrumente, die sich rasch in den allgemeinen Musikbetrieb einfügen, als vielmehr in dem Verhältnis, das der Mensch, der Spieler zu seinem

Instrumente hat. Das Gitarrenspiel erfordert einen besonderen Menschen, der in sich etwas Verwandtes zu seinem Instrumente fühlt. Der Künstler und Virtuose, der seine Lebensarbeit der Gitarre widmet, muß für sie geboren sein, das gilt zwar auch für manches andere Instrument, aber nicht in dem Maße, wie bei der Gitarre. Es ist nicht Zufall, wenn ein Musiker, der mit anderen Instrumenten vertraut ist, zur Gitarre greift und sie zu seinem Hauptinstrumente macht, sondern ein unbewußter Trieb, der ihm dieses Instrument in die Hand drückt, weil sein seelisches Empfinden durch die Gitarre am besten seinen Ausdruck findet. Betrachten wir die Lebensbeschreibungen so vieler berühmter Gitarrenspieler, so werden wir fast immer nachweisen können, daß sie vorher eine Ausbildung auf einem anderen Instrumente genossen haben, bevor sie sie zu ihrem Berufsinstrumente machten. Sor erhielt seine Ausbildung im Kloster als Sänger und Orchestergeiger. Carulli als Cellist, Giuliani als Geiger. Von den neueren Gitarrevirtuosen war Tarrega Klavierspieler, Mozzi als Oboist und Segovia sagt von sich: „Ich suchte die Gitarre und sie suchte mich, und so kamen wir uns beide entgegen“.

Aber nicht alle, die zur Gitarre greifen, tun es aus einem inneren Antrieb. Zu allen Zeiten hat es ein Heer von Mitläufern gegeben, die teils aus Nachahmungstrieb oder der Mode folgend oder aus persönlichem Ehrgeiz zur Gitarre griffen, weil die Sonderstellung der Gitarre ihnen die Möglichkeit zu geben schien ihrem bescheidenen Ich einige Geltung zu verschaffen, und die dann in ihren Erwartungen enttäuscht und von ihr wieder abfallen. Besonders die Volksliedbewegung, das Lied zur Gitarre auch in Verbindung mit der Wandervogelbewegung, ist eben so rasch, wie sie aufkam, wieder verklungen. Und sie zeigt deutlich, daß es allen, die sich dieser Bewegung anschlossen, an dem inneren Verhältnis zu ihrem Instrumente fehlte und sie nur einer Mode oder ihrem Nachahmungstrieb folgten. Wer aber aus einem inneren Verhältnis zur Gitarre kommt, der bleibt ihr treu, den läßt sie auch nicht wieder los. Sie gibt ihm zeit- lebens neue Probleme auf, läßt ihn immer wieder Neues entdecken und hält ihn fest. Ist sie doch das am genialsten erfundene Instrument, das innerhalb ihrer sechs Saiten alles, wenn auch in begrenzten Möglichkeiten enthält, um die Musik aller Zeiten und Stilarten wiederzugeben und doch ihren eigenen Charakter dabei zu wahren.

Wir befinden uns heute wiederum an einem Wendepunkt. Die Musik ist nicht mehr eine Betätigung, Erholung oder ein Genießen im früheren Sinn. Sie dient nicht mehr dazu, das durch den Kampf ums Dasein und die Tagesarbeit zurückgehaltene Empfindungsleben zum Ausströmen und Ausleben zu bringen, sie ist nur für wenige noch eine Art Gottesdienst. Die heutige Musik ist eine Begleitererscheinung unserer Lebensformen geworden und deshalb wird sie uns größtenteils als Gebrauchsmusik zu allen Tages- und Nachtzeiten und an allen Orten serviert, selbst da, wo wir gar kein Bedürfnis nach ihr haben. Die Mechanisierung der Musik hat den Selbstbetätigungstrieb stark verdrängt indem sie uns die Möglichkeit Musik zu hören zu leicht gemacht hat. Der Rückschlag macht sich am meisten in der Hausmusik bemerkbar.

Die Erfindungen und Einrichtungen zur mechanischen Wiedergabe von Musik stellen heute eine Macht dar, die bestrebt ist die weitesten Gebiete zu erfassen um immer wieder neue Absatzgebiete zu schaffen, sie schafft eine neue Mode, wie sie die

Mode auch immer wechseln läßt um neuen Absatz zu erzielen. Die Masse folgt willenlos allen neuen Einrichtungen und nur die Individualität lehnt sich dagegen auf. Alle die heute noch zur Gitarre halten, die noch ein Bildungsbedürfnis in sich fühlen, die an der Kunst und Weiterentwicklung des Gitarrespiels mitarbeiten, fühlen noch eine persönliche Verbundenheit mit ihrem Instrumente, besitzen noch einen Grad von Idealismus, der dazu notwendig ist. Ihre Zahl wechselt, aber sie werden nie aufhören zu existieren, sie werden nie aussterben, solange es noch Menschen gibt, die einen Persönlichkeitswert höher einschätzen, als die Unterordnung unter Zeitströmungen und die willenlose Einordnung in Einrichtungen und Erscheinungen, die das Leben mit sich bringt.

Die andalusische Gitarre lebt heute noch und ihre musikalische Entwicklung zeigt eine aufsteigende Kurve, nicht nach der Zahl ihrer Anhänger, wohl aber in den Erscheinungen ihrer Literatur in der Entwicklung ihrer Technik, in ihrer Einordnung in den Geist zeitgenössischer Harmonik und Musik und ihrer vielseitigen Verwendbarkeit.

Nicht an der Gitarre selbst liegt es, wenn ihre Anhängerschar augenblicklich nicht zunimmt, sondern an den Zeitströmungen und den Zeitverhältnissen und vor allem an den Gitarrenspielern selbst, die sich nicht als zu einer großen Gemeinde zugehörig betrachten und zur Fortentwicklung ihr Schärfelein beizutragen geneigt sind, sondern ihren Standpunkt der Gitarre gegenüber nur von ihrem persönlichen Gesichtskreis aus abhängig machen und allem, was außerhalb dieses Gesichtskreises vorgeht, gleichgültig gegenüberstehen. Es genügt schon festzustellen, daß ein großer Teil derjenigen, denen die Gitarre Berufsinstrument geworden ist und die sie vor der Öffentlichkeit vertreten, an den bedeutenden Ereignissen, die auf dem Gebiete des Gitarrenspiels geschehen und vor sich gehen, achlos vorübergehen und sie als eine Angelegenheit betrachten, die sie nichts angeht. Nur wenn es sich um ihre eigene Person handelt, wenn ein scharfes Urteil sie trifft oder an ihnen vorübergeht, sind sie meist die ersten, die sich melden.

Die Teilnahmslosigkeit und Gleichgültigkeit an allen Geschehnissen, die sich auf dem Gebiete des Gitarrenspiels abspielen, ist erschrecklich groß, und das Bildungsbedürfnis eines nur kleinen Kreises steht in keinem Verhältnis zur großen Masse der Gitarrenspieler. Die Gitarre bedarf aber, trotz ihrer jahrhundert alten Geschichte und ihrer allgemeinen Verbreitung noch immer eines Zusammengehörigkeitsgefühls, das alle Anhänger dieses Instrumentes miteinander verbindet. Ihre Stellung innerhalb der Musikinstrumente ist trotz vieler Anerkennungen und Erfolge, immer noch umstritten und ein unausrottbares Vorurteil verurteilt sie und ihre Anhänger zu einem ständigen Kampf, der ihr förmlich den Gemeinschaftsgedanken aufzwingt. Dieser Kampf um ihre Anerkennung besteht schon so lange, als Gitarre gespielt wird, und er wird erst aufhören, wenn ihr dieselben Rechte und Verwendungsmöglichkeiten zuerkannt worden sind, wie den anderen Instrumenten. Nicht im Bereiche ihrer Ausdrucksmöglichkeit und -fähigkeit scheint die Lösung dieser Frage zu liegen, sondern in den Persönlichkeiten die sich ihrer annehmen und sie vertreten. Jede Epoche ihres Aufstiegs wurde durch solche Persönlichkeiten eingeleitet. Denn wenn ein Großer einmal kommt, so treten alle diese Fragen in den Hintergrund und die zwingende Kraft seiner Persönlichkeit besiegt alle Vorurteile. Denjenigen aber, denen die Persönlichkeit fehlt und die enttäuscht das Instrument aus der Hand legen wollen, mag ein alt-

französisches Gedicht aus dem 16. Jahrhundert, das das Lob der Gitarre besingt und also lautet, zum Troste gereichen:

„Es wird für seine Mühe reichen Lohn der eifrige Gitarrenspieler finden, denn alle Sorgen aus dem Herzen schwinden bei der Gitarre sanftem schönen Ton. Er gibt sich schmeichelnd uns'rem Ohre kund, so lang' die Welt besteht wird er erklingen, und der Gitarre Harmonien dringen in alle Winkel auf dem Erdenrund.“ F. B.

Besprechungen

„Mei Hoamat!“. Neue bayerische Lieder, meist oberbayerische, ferner niederbayerische und einige verwandte Dichtungen zur Gitarre, komponiert von Herbert Thiene-
mann, Verlag Hans Döndl, München.

Ein Liederheft, das man nach vielen unrühmlichen Neuererscheinungen gerne zur Hand nimmt, schon infolge der Originalität. Ein Jeder wird schon längst Gewünschtes darin finden. Die Texte sind in oberbayerischem Dialekt von bekannten Dichtern, wie Lueri, Druckeis, Franz, Stempfinger usw. Die Melodien sind sehr sanglich, oft volkstümlich mit abwechslungsreichen Harmonien untermalt, trotz ihrer Einfachheit. Der Gitarrensatz in gan-

zen und geteilten Akkorden bewegt sich in verschiedenen Lagen und stellt keine zu großen Anforderungen an den Spieler, ist aber in jeder Hinsicht aus dem Wesen der Gitarre entstanden, so daß man das neue Liederbuch aufs Wärmste empfehlen kann.

Aus den vorliegenden Urteilen über das neue Liederbuch hebt Prof. Stempfinger „die köstlichen Melodien“ A. Franz, „den ungekünstelten, der Stimmung der Gitarre überaus glücklichen gerecht werdenden Tonsatz“, Oberlehrer Druckeis „die echt volkstümlich mustergültige Vertonung und die leichte Ausführbarkeit des mustergültigen Gitarrensatzes“ hervor. J. Wächter.

Konzertberichte

Fräulein Luise Walter wird am 12. November in München spielen. Anschließend an dieses Konzert hat die Bayerische Konzertzentrale, Haidnstr. 12, noch andere Konzerte für die Künstlerin in die Wege geleitet, so in Berlin, Kopenhagen, Salzburg, Innsbruck und anderen Städten, deren Termine später bekannt gegeben werden.

Mit der vorliegenden Nummer ist die zweite Hälfte des Jahresbeitrags fällig. Wir ersuchen alle Mitglieder und Bezieher, die ihren Beitrag noch nicht geleistet haben, diesen umgehend einzusenden. Nach § 5 der gesetzlichen Bestimmungen ist der Jahresbeitrag oder Halbjahresbeitrag am Anfang jeden Jahres oder Halbjahres einzuzahlen und nicht am Ende, wie viele es sich zur Gewohnheit gemacht haben. Gleichfalls hat die Abmeldung oder Kündigung bis zum 1. Januar oder 1. Juli zu erfolgen. Das Zurücksenden oder die Nichtannahme der Zeitschrift gilt nicht als Kündigung, sondern diese hat schriftlich zu erfolgen. Diejenigen Mitglieder und Bezieher, die bei dem letzten Versand der Nummer die Nachnahme haben zurückgehen lassen, sind deshalb von ihrer Beitragspflicht nicht entbunden, und wir ersuchen

sie nochmals, ihrer Beitragspflicht nachzukommen.

Hans Neemann, der erfolgreiche und ausgezeichnete Lautenist mit der echten 24saitigen Laute (Theorbe) des 17. bis 18. Jahrhunderts, wird seine nächste große Konzertreise durch Süddeutschland, Österreich, Tschechoslowakei und Schweiz in der Zeit von Anfang November bis Anfang Dezember 1929 unternehmen. Für verschiedene Orte des In- und Auslandes ist Hans Neemann bereits fest verpflichtet. Alle Vereine und Verbände, die sich für die unvergleichlich wertvolle alte Lautenmusik in originalgetreuer Wiedergabe interessieren und den „um Geschichte und Praxis des Lautenschlagens vielverdienten“ Künstler zur Mitwirkung — für die bei geschlossener Folge der Konzerte innerhalb der Tournee ein mäßiges Honorar in Betracht kommt — gewinnen wollen, werden gebeten, sich wegen Engagements direkt an das Sekretariat Hans Neemann, Berlin S. 42, Prinzenstr. 109 zu wenden.

Bad Dürrenheim (Schwarzwald). Die erste deutsche Tagung für Laute und Lied vom 27. bis 29. Juni gestaltete sich nicht nur

zu einem musikalischen, sondern vor allem auch zu einem kulturellen Ereignis. In der Zeit übersättigter Jazz-Atmosphäre mit ihren mancherlei Auswüchsen haben Festtage, die der Laute ihr Heimatrecht im deutschen Volke erhalten und betonen, zweifellos eine besondere Bedeutung. In diesem Geiste stand die Dürreheimer Veranstaltung. In diesem Sinne waren die herrlichen Konzerte besonders zu werten, die von den führenden deutschen Meistern gegeben wurden, vom lyrisch sonnigen Altmeister Robert Rothe mit Frau Lies Engelhardt-Rothe, von Ludwig Egler, der mit Kraft und Feuer der Laute auch im Tempo und Sturm der Neuzeit sieghaft den Platz sichert, von

Ruth Porita, der Karlsruher Künstlerin von Lina Poppe mit ihrem prachtvoll ausgeglichenen Frankfurter Lauten-Chor, und nicht zuletzt von Dr. Hans Ebbecke, dem unverwundlichen Bänkelsänger, dem das deutsche Volk für die Frohsinnarbeit in schwerer Zeit dankbar sein muß. Das Interesse des Publikums wuchs von Tag zu Tag, stets dichter besetzt war der Festsaal, ein Beweis, daß die deutsche Volksseele an einer ihrer empfänglichsten Stellen berührt ward. Und die Künstler schieden nach ihren Festtagen mit freudiger Genugtuung; denn sie waren sich ihrer Sendung wieder einmal so recht bewußt geworden. Bad Dürrenheim veranstaltet künftig alljährlich eine solche Tagung.

Mitteilungen

Der Gitarrenvirtuose **Willi Meier-Pau-selinus** ist von seiner zweiten Konzerttournee aus Amerika zurückgekehrt. Daß er es verstanden hat, der Gitarre dort zu einem vollen künstlerischen Erfolge zu verhelfen und sie in den ersten musikalischen Kreisen einzuführen, bezeugen viele ehrenvolle Anerkennungen und unter anderem auch seine Aufnahme als Mitglied in die

„Beethoven-Gesellschaft“ Newyork, zu deren Mitglieder die besten Tonkünstler des Kontinents gehören.

Riguel Lobet weilt zur Zeit in Buenos Aires und sandte uns von dort Grüße. Eine größere Konzerttournee führt ihn durch ganz Argentinien, die erst nach drei Monaten ihren Abschluß findet.

RICHARD JAKOB MARKNEUKIRCHEN 888 SA

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

TORRES-GITARRE

das Ideal der Konzert- u. Sologitarre. Unübertreffl. in Klang-schönheit und künstlerischer, sauberst. Arbeit, in verschiedenen Ausstattungen u. Preislag.

Auch empfehle ich meine **KONZERT-KONTRA** Gitarre mit einfachem Kopf und 1 oder 2 freischwingende Kontra-Bässen für Solospiel. Künstler-Lauten u. -Gitarren, Copien alter berühmter deutscher, italien. u. franz. Meister. Quint-Baß u. Terz-Gitarren.

Reparaturwerkstätte
Garantiert quintenreine Saiten

Terz-Gitarre

Modell Gelas, zum Preise von M. 60.—
zu verkaufen.

13 saittige Bogengitarre

(erbaut von Raab München) mit Formkasten für M. 250.— zu verkaufen.
Näheres Sekretariat München, Sendlingerstraße 75/L.

BACHTHEORBE

doppelchörig zum Preise von
Rm. 220.— zu verkaufen ev.

UMTAUSCH GEGEN EINE
SOLOGITARRE

*

NÄHERES SEKRETARIAT MÜNCHEN
SENDLINGERSTRASSE NUMMER 75/L

KARL MÜLLER

Geigen-, Gitarren- und Lautenbaumeister
Zeugg. B 229 AUGSBURG Telef. 1069

Laute, Wappen- und Adlerform-Gitarren, Terz-, Prim- und Bass- Gitarren

6 bis 15 sautig; mit tadellos reinstim-
mendem Griffbrett u. vorzüglichem
Ton. **Spanische Form** ganz hervor-
ragend in Tonschönheit und Kraft.

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

Spezialität:
auf Reinheit u. Haltbarkeit auspro-
bierte Saiten. Eigene Saitenspinnerei.
Mehrfach prämiert

Das Sekretariat der Gitarristischen Vereinigung und

der Verlag Gitarrefreund
befinden sich

ab 1. Oktober 1929

MÜNCHEN
REITMORSTR. 52/I

*

Inserate im „Gitarrefreund“ haben größten Erfolg

KONTRA-GITARREN

tonlich gleichwertig den 6 sautigen Gitarren

Diesen bisher unerreichten Vorteil haben meine

Kontra-Gitarren Modell Torres

nach besten spanischen Modellen gebaut

WILH. HERWIG, MARKNEUKIRCHEN SA 206

Gegründet 1889 / Referenzen erster Solisten / Katalog
umsonst / Teilzahlung / Vereine Rabatt

Derantwortlicher Schriftleiter: Fritz Buek, München, Reitmorstraße 52

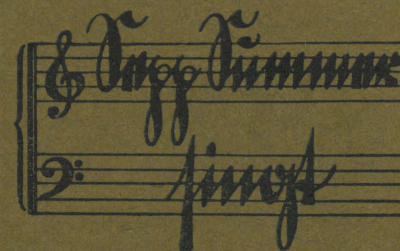
Fort mit unreinen Darmsaiten!

Wirklich quintenrein und haltbar sind

Rothe-Saiten

dieselben kosten E. 80 Pf., H. 1 Mt. G. Mt. 1.20
D. A. E. 30, 35 u. 40 Pf., Contrabässe 50—60 Pf.
Ferner liefere ich glattgeschliff. Silber-Saiten-
Bässe, welche dauernd blank bleiben D. A. E.
zu 40, 50 u. 60 Pf., Contrabässe 75 Pf. G. u. H.
Seide besponnen Marke Vorpahl 30 Pf.
Gleichzeitig empfehle ich meine selbst gebauten
Meisterinstrumente.

G. Wunderlich, Kunstgeig.- u. Lautenbaumeist.
Leipzig, Zeigerstr. 21. Eigene Saitenspinnerei



Der beste Gitarrenbauer der Tsche-
choslowakei F. HIRSCH baut

KONZERT- GITARREN

nach dem spanischen Modell
„TORRES“

von Kc. 850.— bis Kc. 1050.—

Anerkennungsschreiben von jedem
bish. Besteller unverlangt eingetr.

HUGO DROECHSEL
KLADNO 1637 ČSR.

Mitglied des „Bundes deutscher Gitarren-
und Lautenspieler in der Tschechoslowakei“
und der „Gitarristischen Vereinigung“ in
München erhalten weiteren Nachlaß

Der neue schöne

GITARRE- KATALOG

mit besonderer
Berücksichtigung der

Spanischen Meister

KOSTENLOS

erhältlich durch

HASLINGER

WIEN 1, Tuchlauben 11

Bayerisches Konzertbüro H. Gensberger

Vermittlungsstelle für konzertierende
Gitarresolisten des In- und Auslandes

München, Haydnstraße • Fernsprecher 53616