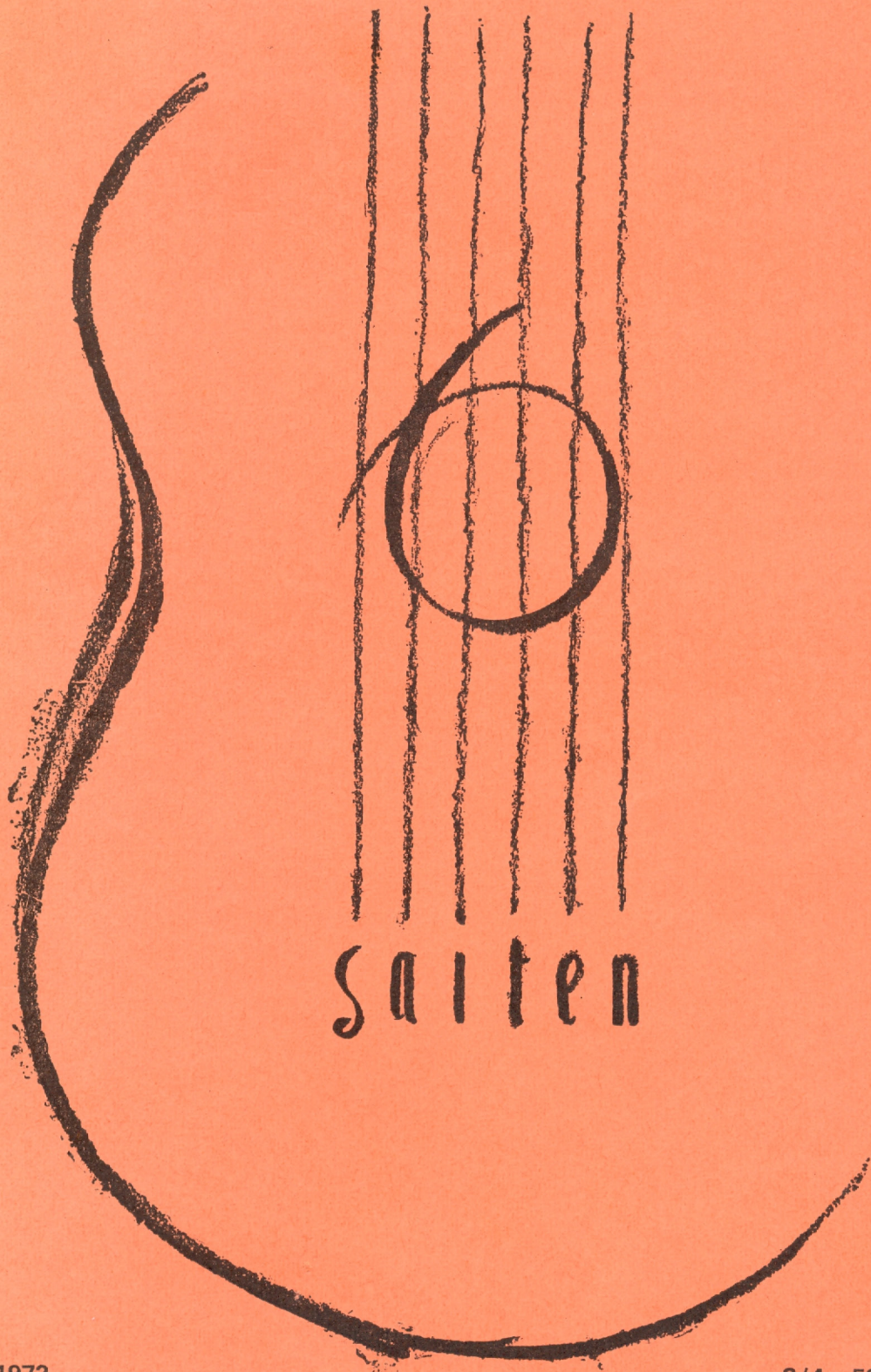




### Fehlerquellen

#### Ursachen unzulänglicher Spielweise

Über die meistverbreiteten Fehler soll hier berichtet werden. Fehler werden nicht nur von den Schülern begangen, sondern von den Verfassern der Gitarreschulen, den Schulschreibern, die nicht rechtzeitig auf diese oder jene Hürde resp. Fehlerquelle aufmerksam machen oder Schwierigkeiten bringen — diese meist ohne Erklärung —, denen der Schüler noch nicht gewachsen ist.

Bleiben wir vorerst bei den Fehlern des Schülers:

Nehmen wir an, in dem Lehrwerk, das der Anfänger ergreift, werden Noten und Notenwerte, Zeichen usw. und die Applikatur (Griffbrettübersicht) gewissenhaft erklärt, aber den Schüler interessiert nur das erste Notenbeispiel, vielleicht eine spätere Übung (er sucht oft krampfhaft nach einer bekannten Melodie, um sich diese einzupauken), er überblättert manches Wichtige, um dann nach einiger Zeit festzustellen (oder andere stellen es fest), daß er: zu geringe Kenntnis der Noten und Notenwerte besitzt, keine Kenntnis der Applikatur; nicht einmal 5. und 7. Bund sind ihm bekannt; er hat eine schlechte Sitzweise, schlechte Handhaltung (rechts und links), er macht keinen Wechselschlag; er schlägt den Daumen in Richtung hohle Hand; er stimmt nicht richtig die Saiten, er legt nicht an, wo es notwendig

und möglich ist, oder es gibt ein unrichtig angewandtes Anlegen (unangebrachtes Anlegen), einen Anschlag ohne Nagel. Weitere Fehlerquellen sind: das zu flache Aufstellen der linken Finger, unnötiges Aufheben der Finger, falsch ausgeführter Lagenwechsel, unreines Greifen, u. a. abseits des Bundstäbchens; nicht lagengerechtes Greifen, somit Hüpfen in einer Lage\*); Nichtbeachten der Notenwerte, der Baßwerte besonders; abgehacktes Spiel, unkorrektes Barréspiel; aus Eigenem auch einfache Melodien nicht begleiten können; mangelhafte Bindetechnik (zu schwach und unregelmäßig).  
Übersehen der Vortragszeichen.

Dies alles (mehr technisch Wichtige) verbunden mit einer unmusikalischen Aus-

\*) „Hüpfen“ entsteht, wenn beim Melodiespiel im 4-Bund-Bereich nicht lagengerecht gegriffen wird; wenn zum Beispiel der 1. Finger nachzieht, wenn der 4. Finger am 4. Bund der jeweiligen Lage (die Gefahr besteht meist in den niedrigen Lagen) liegt oder wenn umgekehrt der 1. Finger am 1. Bund liegt und die anderen Finger nachgezogen werden (zusammengeballt). Zum 4. Bund muß dann immer gesprungen werden.

drucksweise. Aber darüber läßt sich streiten; gehört dies doch weder zu den angelernten noch zu plötzlich auftauchenden Fehlern.

Über angeborenen Mangel an Musikalität kann man nicht richten.

Es wird nun interessieren, wie man diesen vielverbreiteten Fehlern begegnet — und da kommen wir zu den Fehlern der „Schulen“.

Manche ihrer Herausgeber machen sich gar nicht die Mühe, einen **Le h r g a n g** zu entwickeln, es fehlt der methodische Aufbau. Sie wirken gar nicht den angeführten Fehlern der Schüler entgegen, als würden sie mit diesen gar nicht rechnen.

Sie entwickeln kein bestimmtes planmäßiges Verfahren, das sinnvoll und allmählich ansteigend (im Schwierigkeitsgrad) ist; das Ergebnis ist keine Methode, auch wenn sich das Buch Lehrwerk oder Schule oder Lehrgang betitelt. Es ist wie bei den Witzen: Alle Witze sollten Geist haben; Witze ohne Geist oder mit wenig Geist sind wohl Witze, die besseren sind die geistreichen Witze. Es kommt sehr oft auf das Attribut an. Fehlt bei einer Schule die Methode, dann ist es eben eine oder besser gesagt keine Schule, jedenfalls keine brauchbare.

Es ist logisch, daß es zu den vorseitigen Fehlern der Schüler kommen muß, wenn zum Beispiel

Notenkenntnisse usw. sowie die Applikatur trocken beigebracht oder überhaupt nicht vermittelt werden.

Griffstabellen werden oft bis zum 12. Bund und darüber gebracht (oft beigelegt), die sich kein Anfänger merken kann. Diese Mängel weisen u. a. auf: Julien-Rousseau, F. Carulli (bezüglich Griffstabelle u. a.), K. Scheit. Fast kein Lehrwerk macht aufmerksam, wo Quart und Quint liegen.

Sitzweise und Handhaltung: Manche behandeln diese gar nicht oder schlecht. (M. Carcassi, Carulli zeigen eine ganz veraltete und unrichtige Handhaltung.)

Wechselschlag wird nicht gefordert, nicht erklärt oder ungenügend; an fraglichen Stellen ist kein diesbezüglicher Fingersatz vorgeschrieben. Man untersuche D. Aguado, Carcassi, Carulli, Rousseau und Th. Ritter.

Der Nagelanschlag wird nicht erwähnt. Dies ist aber nicht so ins Gewicht fallend wie

das Festhalten an der I. Lage, resp. Beginn in der I. Lage. Abgesehen von den vielen leeren Saiten, die parallel damit einhergehen, abgesehen von den weiter auseinander liegenden Griffen (auch in der II. Lage) werden die vielen und guten Griffmöglichkeiten in den hohen Lagen dem Schüler vorenthalten.

Man sollte es nicht glauben: auf höheren Lagen spielt man erst: im Carcassi ab Seite 44, im Wölki S. 39 (vorher I. u. II. Lage), im Carulli gelegentlich S. 34 die III. Lage, die höheren erst ab S. 45, bei J. Ortner und J. Zuth ab S. 31; bei D. Aguado wohl schon S. 23, aber nur gelegentlich, dagegen bei Rousseau auf S. 54, wenn man davon absieht, daß in seinen Ergänzungsheften (Compléments) schon bald hohe Lagen aufscheinen. Im Leeb scheinen diese im ersten Heft überhaupt nicht auf. Die Liste könnte noch um ein halbes Dutzend ergänzt werden.

Was für Klavier (man denke nur an die weißen Tasten) oder für Trompete u. a., selbstverständlich ist, mit C-Dur zu beginnen, ist doch bei Gitarre vollständig verfehlt. Statt der für Gitarre günstigen A-Dur oder a-Moll (und ihren quintverwandten Tonarten), beginnen fast alle Gitarreschulen mit C. Dies gilt insbesondere für die ersten Akkordübungen. Nur wenige neuere Lehrwerke beginnen bei den Akkorden mit A-Dur.

Das Instrument zu stimmen müßte schon etwas erklärt werden! Fehlt bei Leeb, Rousseau, Schaller-Scheit u. a.

Unreines Greifen kommt leicht zustande, wenn man abseits vom Bundstäbchen aufsetzt oder die Finger der Linken zu flach aufstellt. In welchen Lehrwerken wird darauf hingewiesen? Es sind ganz wenige.

Der Schüler legt nicht an; er reißt die Saite hoch, die Saite fällt dadurch wieder zum Griffbrett mit einem Nebengeräusch zurück. Was Wunder, wenn dies bei Aguado, Carcassi, Carulli, Ortner, Ritter, Rousseau, Scheit (bezgl. Nichtanlegen), Tremi (bei Nagelanschlag) übergangen wird.

Umgekehrt ist ein stures Festhalten am Anlegen, wenn dies nicht möglich oder unzulässig ist, genauso unrichtig.

Ein zu frühzeitiges Aufheben der Finger der Linken (Unterbrechen des Notenwertes), weil ein Fingersatz für die linke Hand falsch ist (Rousseau, Sagreras) oder weil überhaupt auf das gebundene Spiel nicht hingewiesen wird.

Der Lagenwechsel findet keine entsprechende Erklärung, wird zu früh oder zu spät erklärt, die Lagenwechselstriche fehlen. Mindestens einen von diesen Mängeln weisen die Schulen von 12 Autoren auf; Carulli verwendet irreführend Bogen, Scheit gibt im Lehr- und Spielbuch gar keine Anleitung, im Lehrwerk bringt er schon auf der 2. Seite den Lagenwechsel!

Zu frühes Akkordspiel! Nach dem oben angeführten Punkt „I. Lage“ der am meisten grassierende Mangel der Lehrbehelfe. Den richtigen Zeitpunkt der Einführung des Akkordspiels kann der Schüler meist nicht beurteilen; selbstverständlich drängt es ihn dazu, auf einmal (zugleich) einen reichen Effekt zu erzielen, eine größere Tonfülle zu hören. Es sei auch gerne zugegeben, daß sich manche mit ein paar Akkordgriffen (zur Liedbegleitung) begnügen wollen. Diese sind verhältnismäßig einfach und bedürfen keines so gründlichen Studiums wie

das Gesamtfach. Hier geht es aber nicht ohne Zuhilfenahme eines guten Schulwerkes, nicht ohne sinnvollen, systematischen Aufbau desselben, fortschreitend, allmählich ansteigend, von leicht zu schwer, von bekannt zu unbekannt, von der leichteren A-Dur zur C-Dur, später zu den B-Tonarten. Meist zu früh (mit dem Akkordspiel) beginnen: Albert, Aguado (ab S. 17), Carcassi, Carulli (beide mit der ersten Übung), Ortner, Ritter, Roche, Rousseau, Sor. Extrem spät beginnt Scheit im Lehrbuch, und zwar bei Übung 182.

Muß es nicht oft zu störendem

Nachklingen leerer Saiten kommen, wenn die Lehrwerke von leeren (unbegriffene e- und h-Saiten) nur so strotzen? Bei den älteren Werken verwundert man sich wohl nicht, verwendet doch Carcassi sogar für die D-Dur (II) leere Saiten, aber auch in diesem Jahrhundert will man dem Schüler keine Unbequemlichkeit machen. Die störenden leeren Saiten finden sich sogar noch bei Schwarz-Reiflingen, bei Br. Henze und R. Tremi wohl seltener. Scheit weicht sehr lange aus, ab S. 34 des Lehrbuches gibt es aber oft leere Saiten. B. Bortolazzi, A. Crimlisk, Th. Ritter, R. Vorpahl schwelgen in störenden leeren Saiten.

Es kommt zwar auf die Tonart an (es sei verwiesen auf Nr. 4/36 der „6 Saiten“), aber so bedenkenlos leere Saiten zu umspielen und bedenkenlos einzustreuen, das widerspricht doch den Regeln von Klangfarbe und Einhaltung der Notenwerte etc.

Wenn der Schüler in der I. oder II. Lage nicht greifen kann (der 4. Finger müßte immer über dem 4. Bund liegen, wenn der 1. Finger am 1. Bund greift, und umgekehrt darf der 1. Finger von seiner Lage nicht wegrücken, wenn z. B. dis oder gis auf dem 4. Bund gespielt wird), so ist dies nicht immer mangelnde Spannfähigkeit der

linken Finger, sondern Gewöhnung an die vielen bequemen Übungen in den Schulwerken, durch Mangel an entsprechenden Spann- und Treffübungen. Man denke nur an die häufigen Übungen in C-Dur (I. Lage), wo der 4. Finger nie zum 4. Bund kommt.

Daß der Schüler

Notenwerte und besonders Baßwerte nicht einhält, kommt manchmal vom falschen Fingersatz, wenn zum Beispiel derselbe Finger schon wieder an anderer Stelle gebraucht wird, bevor der Baßwert erschöpft ist, oder die Oberstimme auf der gleichen Saite verlangt wird. Diese Fehler finden sich merkwürdigerweise eher in der Etüden- und Vortragsliteratur als bei den Lehrwerken. Im Prinzip aber ist es ein mangelnder Hinweis, daß jeder aufgesetzte Finger so lange wie möglich liegen bleiben soll. Dies ist nicht nur wegen des notengetreuen und gebundenen Spiels, sondern vielfach aus Bewegungsersparnis erforderlich. Knappe Bewegungen sind wichtig (zur Geläufigkeit) und müssen wohl überlegt werden. Einen Finger hebt man nur auf, wenn er stört, wenn wir ihn unweigerlich wo anders benötigen oder wenn wir die Gitarre beiseite legen!

Eine Frage ähnlicher Art: Beschäftigen sich Gitarrewerke eingehend mit Artikulation? Nein, die Trennungsarten werden nirgends eingehend besprochen, genau so wenig wie das Tempo, die Agogik, die Dynamik und das Problem der Phrasierungen.

Barréspiel (das Spiel mit dem Quergriff) fällt dann besonders schwer, wenn nicht darauf hingewiesen wird, daß man schon von Anfang, schon von der ersten Stunde an, mit steilgestellter Gitarre — man kennt diese Stellung von den bedeutenden Gitarrekünstlern — üben soll. Zu früh darf damit nicht begonnen werden; dann nur allmählich, nicht mit dem kleinen

Barré, auch nicht in der ersten Lage. Über 20 Gitarreschulen versagen in dieser Hinsicht.

Wenn Schüler, auch fortgeschrittene, nicht begleiten können — damit sind die einfachen Harmonisierungen von bekannten Liedmelodien gemeint —, so ist wohl vielfach ihr mangelndes Harmonieempfinden schuld. Schulen müßten jedoch gewisse Hinweise geben und eine kleine Harmonielehre einfügen. Sehr bemüht darum haben sich seinerzeit H. Albert und H. Scherrer, wenn man von den anderen Negativas absieht.

Die Bindetechnik ist oft stiefmütterlich behandelt. In folgenden Schulen gibt es ganz unregelmäßige Bindungen oder andere Mängel: Albert, Carcassi (Bindebogen werden schon vor den Beispielen in der Elementarlehre besprochen), Carulli, Ortner, Ritter, Rousseau, Scheit (im Lehr- und Spielbuch fehlt allerdings nur die Erklärung der Schwingungsbindung — freier Aufschlag), Schwarz-Reiflingen und sogar bei Sor, während Aguado gute praktische Übungen bietet.

Außer Aufbaufehlern finden sich nun wohl noch zahllose, nicht ins Gewicht fallende kleinere Fehler; sie sind hier nicht angeführt; was ist schon vollkommen?

Zum Schluß sollen nur noch Mängel der Zeichengebung angeführt werden. Mangelhafte oder irreführende Zeichengebung sind ein Grund für langsames Blattlesen, für ein Abmühen bei schwierigen Stellen und unmusikalische Interpretation. Für erstere sind u. a. fehlende Gleitstriche, für letzteres fehlende Vortragszeichen verantwortlich: Das große Manko bei unserer Vortragsliteratur. Wenn Vortragszeichen dann plötzlich aufscheinen, muß der Schüler in einem anderen Buch oder im Lexikon nachschlagen; in den Lehrbüchern sind sie kaum erwähnt worden.

Wenn sich Lehrer dieser Mängel bewußt sind, können sie manches ausgleichen; es ist für sie nur ein riesiger Ballast, wenn sie keinem einwandfreien Leitfaden folgen können.

All dies Gesagte mag vielen Studierenden zum Troste reichen, wenn sie nicht tüchtig vorankommen, wenn das Gesamtergebnis — der Ton und vieles

andere — nach verhältnismäßig langem Studium nicht befriedigt.

Wie oft gesellt sich beim Vortrag noch ein Irrtum dazu, ein Vergreifen, sei es durch die geforderte Geschwindigkeit oder durch Nervosität; das sind aber nicht die prinzipiellen Fehler. Diese aber sollten wir systematisch ausmerzen.

Otto Zykan

## Die Vihuela

von Dr. Leo Witoszynskyj

(Schluß)

Der Verfasser beschließt hiemit einen Aufsatz über die Vorläuferin der spanischen Gitarre.

Eine kultivierte Behandlung unterschied sie in erster Linie von der damaligen guitarra. Die erste Folge dieser Abhandlung war besonders der Entwicklung und Beschreibung der Vihuela gewidmet.

Charakteristisch für die Bedeutung der vihuela de mano in der spanischen Musik des 16. Jahrhunderts ist die Bezeichnung vihuela selbst. Immer dann, wenn in den zeitgenössischen Beschreibungen von der vihuela die Rede ist, ist unmißverständlich die vihuela de mano gemeint — und nicht, wie man vielleicht glauben könnte, die vihuela de arco (viola da gamba). Nach der herrschenden Auffassung der Romanisten ist die Bezeichnung vihuela die hispanisierte Form des provenzalischen Wortes viola (später vielle), das sich schon im 12. Jh. nachweisen läßt.

Neben der sechschörigen Vihuela stand auch eine siebenschörige in Gebrauch. Der legendäre Vihuelist Guzmán soll eine solche verwendet haben. Antonio Cabezón hebt ihre besondere Eignung zur Wiedergabe seiner Werke hervor. Für die Stimmung gibt Bermudo zwei Varianten an: G-c-f-a-d'-g'-c'' und G-c-f-g-c'-f'-g'.

Für eine fünfschörige Vihuela hat Fuenllana einige Kompositionen geschrieben. Die

Stimmung war: A-d-g-h-e'. Nach Koczirz handelt es sich bei dieser Form um eine ältere, bereits überholte.

Weiters wurde auch eine vierchörige Vihuela gespielt. Fuenllana nennt sie vihuela de quatro ordenes, allgemein hieß sie guitarra. Ihre vier Chöre entsprechen den vier Innenchören der vihuela común, wurden aber auch in verschiedenen Tonhöhen eingestimmt. Häufig war die Stimmung A-d-fis-h, eine ältere Stimmung G-d-fis-h wird in einer Fantasie von Mudarra vorausgesetzt. Nun komme ich auf einen Hinweis bezüglich der Besaitung zurück: Der tiefste Chor wurde wie bei der Laute in Oktaven gestimmt. Paradoxiertweise hieß er *re* quinta. Diese Stimmpraxis hat ihre Begründung darin, daß man die guitarra vorwiegend zur akkordischen Begleitung (*música golpeada*) heranzog. Allerdings sind uns auch polyphone Sätze von Fuenllana und Mudarra überliefert. Bermudo erwähnt, daß die guitarra für Vorstudien zur Erlernung des Vihuelaspiels verwendet wurde.

In Italien wurde nach Bermudo die Vihuela anders gestimmt: die große Terz bildeten dort der 3. und 2. Chor (also wie bei der heutigen Gitarre). Schließlich war den Vihuelisten auch die Skordatur geläufig; für einige Kompositionen Fuenllanas wird das Herabblenden der sexta um einen Ganzton gefordert. Nach dieser Darstellung der Entwicklung und Beschaffenheit des Instruments soll jetzt die Rede von der Musik und ihrer praktischen Ausführung sein.

Von folgenden Vihuelisten — nach Bermudo waren die meisten von ihnen hervorragende Meister ihres Instruments — sind uns ihre Werke erhalten geblieben (in Klammer Ort und Jahr des Erscheinens der Bücher): Luis Milan (Valencia, 1536) — Luis Narvaez (Valladolid, 1538) — Alonso Mudarra (Sevilla, 1546) — Enriquez Valderrabano (Valladolid, 1547) — Diego Pisador (Salamanca, 1552) — Miguel Fuenllana (Sevilla, 1554) — Esteban Daza (Cordoba, 1576). Diese sieben Autoren notierten in der Griffstabulatur.

Drei weitere Komponisten haben für die Ausführung ihrer Werke auch die Vihuela vorgesehen: Luis Venegas de Henestrosa (Alcala, 1557) — Tomas de Santa Maria (Valladolid, 1565) — Antonio Cabezón (Madrid, 1578). Diese Werke sind in Orgelstabulatur notiert.

Die Vihuelatabulaturen unterscheiden sich nur geringfügig von den italienischen Lautentabulaturen. Nur Milan bedient sich einer grundsätzlich anderen Darstellungsweise: Bei ihm ist der tiefste Chor der Vihuela durch die unterste Linie im Hexagramm\*) repräsentiert (also ähnlich wie in den französischen Lautentabulaturen, die allerdings Buchstaben statt Ziffern verwenden). Eine Besonderheit der Vihuelatabulatur ist bei der Aufzeichnung der Gesangstimme (in den Werken für Gesang und Vihuela) festzuhalten. Am häufigsten finden wir die cifras coloradas: Die Gesangstimme wird in der Tabulatur durch rote Ziffern angezeigt.

\*) Sechsliniensystem

Mudarra und Daza markieren diese Stimme mit Häkchen bzw. Punkten. Manchmal erscheint sie auch in einem eigenen Pentagramm.

Unter den Kompositionsformen findet sich am häufigsten die Fantasia. Darunter ist eine Art Ricercare zu verstehen, außer bei Milan. Mit den diferencias setzt Narvaez eine musikgeschichtlich höchst bemerkenswerte Tat: er bringt zum ersten Mal die Variationsform als eigene Kompositionsform in die reine Instrumentalmusik. Tanzformen sind im Gegensatz zur Lautenmusik nur vereinzelt zu finden.

Ein großer Teil der Kompositionen ist für Gesang und Vihuela geschrieben, von denen viele sakralen Inhalts sind.

Vielfach sind Werke anderer Autoren (besonders beliebt war J. de Prés, aber auch Morales, Willaert, Gombert) intabuliert: Chorwerke wurden den Anforderungen des Instruments angepaßt — mit Verzierungen versehen — in Tabulatur gesetzt.

Bei der Interpretation der Vihuelamusik betonen die Autoren immer wieder die Eleganz des Spiels. (Das Vihuelaspiel wurde vorwiegend an fürstlichen Höfen von Edelleuten gepflegt. In dem Zusammenhang verdient die Tatsache Beachtung, daß Milan 1561 ein Buch herausgab, in dem er das Leben am Hofe zu Valencia schildert. Sein „El Cortesano“ hat zur Vorlage Castigliones „Il Cortegiano“ aus 1528, in dem das Leben des idealen Hofmannes dargestellt ist und das die geistige Haltung des Adels in ganz Europa stark beeinflusste.) So spricht Milan von „tañer de gala“, Fuenllana nennt es „tañer galano“, Santa Maria „tañer con buen ayre“. Milan führt dieses agogische Spiel auch näher aus: Man soll die consonancias (Akkorde) langsam nehmen, die redobles (Verzierungen) hingegen schnell. Bei der Wiedergabe mehrstimmiger Musik legt Fuenllana größten Wert auf die limpieza — die Klarheit der Ausführung.

Sehr ausführlich wird die Spieltechnik von Fuenllana und Venegas beschrieben.

Spieltechnisch dürften m. E. die Vihuelisten den Lautenspielern vorausgewesen sein. Denn Fuenllana kennt bereits den Wechselschlag zwischen Mittel- und Zeigefinger, während die Lautenisten noch am Wechselschlag zwischen Daumen und Zeigefinger festhalten. Daneben dürfte allerdings noch die dedillo-Technik verbreitet gewesen sein. Dabei wurde der Zeigefinger wie ein Plektrum in Auf- und Abwärtsbewegungen zum Anschlag der Saite eingesetzt. In der Regel wurde ohne Nägel gespielt; Fuenllana aber hält fest, daß manche Spieler auch mit Nägeln anschlagen. Bei der Ausführung rascher Passagen empfiehlt Venegas, die leeren Saiten miteinzubeziehen. Eine Erleichterung sieht er auch im Einsatz des kleinen Fingers der linken Hand anstelle des Ringfingers. Eine Binde-technik wird nirgends beschrieben; nur im Falle des Trillers (*quiebro*) dürfte sie praktiziert worden sein (Venegas). Eigene Verzierungszeichen kennen die Vihuelisten nicht, sie schreiben ihre Verzierungen aus. Einen Kunstgriff besonderer Art kennt Fuenllana: In einigen Fällen kann er sogar einen siebenstimmigen Akkord vorschreiben, wobei eine Saite eines Chores leer bleibt und nur die andere gegriffen wird.

Es liegt auf der Hand, daß in der Regel Vihuelamusik auf der Gitarre ausgeführt werden muß, ein Umstand, gegen den gar keine weiteren Bedenken vorgebracht werden müßten. Eine Parallelsituation besteht z. B. bei der Wiedergabe von Clavichordmusik auf dem Cembalo. Und die heutige Gitarre ist — und das aufzuzeigen ist der eigentliche Sinn meiner Darlegungen — die aktuelle, mit zahlreichen Veränderungen versehene Erscheinungsform der alten *Vihuela*. Es sei daran erinnert, daß die *guitarra* gegen Ende des 16. Jhs. mit einem fünften Saitenchor ausgestattet wurde, zu welchem Zeitpunkt die *vihuela*

bereits von der Bildfläche verschwunden war. Das 18. Jh. bringt den sechsten Chor und verzichtet dann auf die chörige Besaitung, das 19. Jh. kennt dann Schneckenmechanik und Steg, erweitert die Anzahl der nunmehr festen Bünde und beläßt das Schalloch ohne Rosette. Daß nun eine nicht nur theoretische, sondern auch praktische Auseinandersetzung mit einem historischen Instrument nicht ohne Auswirkungen auf Klang- und Interpretationsvorstellungen bleiben kann, bedarf sicher keiner näheren Erörterung. Als *conditio sine qua non* möchte ich die Skordatur der dritten Saite auf *fis* ansehen; diese Praxis ist auch von den meisten Gitarristen akzeptiert. Weiters scheint mir die Kenntnis des Tabulaturalesens eine selbstverständliche Voraussetzung zu sein. Erst dann ist der Spieler in der Lage, jene Fingersätze anzuwenden, mittels derer der doch eher herbe Klang der *Vihuela* getroffen wird. Grundsätzlich wird man auch auf ein *apoyando*-Spiel verzichten müssen, will man nicht die Durchsichtigkeit der zumeist polyphonen Werke trüben. Auch die Anwendung der Bindetechnik scheint mir nach dem oben Gesagten nicht angebracht zu sein.

Dem interessierten Leser möchte ich abschließend noch Ausgaben nennen, die nach den hier skizzierten Gesichtspunkten erstellt sind. Ganz hervorragend ist die Gesamtausgabe des Werkes von Milan (Edizioni Suvini Zerboni), bei der ich die Klarheit der Übertragung rühmen möchte. Ebenfalls sehr gut sind die Hefte 11 und 12 der Reihe „Die Tabulatur“ (Verlag F. Hofmeister) und die Anthologie „*Hispanae Citharae Ars Viva*“ (Verlag Schott). Von großem Wert sind die Ausgaben von Schrade (Verlag G. Olms) und Torner (Union Musical Española), da beide den Tabulaturteil mitbeinhalten. Der an diesen Ausgaben orientierte Spieler kann dann zur praktischen Erschließung der rein wissenschaftlichen Ausgaben von Anglés und Pujol (Instituto Español de Musicología) übergehen.

## Dr. Josef KLIMA

### Graf Losy von Losinthal und seine „Kompositionen für die Gitarre“

Der einzige für die Barocklaute komponierende Dilettant am Wiener Kaiserhof, dessen Können auch von den Fachmusikern anerkannt wurde, war Graf Johann Anton Losy von Losinthal, geboren 1643, gestorben 1721 in Prag. So schreibt E. G. Baron, der Hoflautenist Friedrich II. „Der wegen seiner sonderbaren Geschicklichkeit hochberühmte und mit vielem Geiste begabte Böhmisches Graff Logi“, der Hamburger Musikgelehrte Matheson: „Wie ich den ersten Lautenschläger hörte, welches ein ansehlicher und vornehmer Cavalier war (Losy) riß ich alle meine Saiten vom Clavier herunter und wollte nur die Laute spielen, kratzte auch eine ziemliche Zeit darauf und meinte, es könne nichts darüber sein“. Le Sage de Richee nimmt in sein „Cabinet der Lauten“ eine Komposition Losys als „Vorbild und Zierde“ und S. L. Weiß schreibt anlässlich seines Ablebens ein tief empfundenes Tombeau.

Von seinen künstlerischen Fähigkeiten berichtet auch der Thomaskantor Kuhnau, der Vorgänger J. S. Bachs, mit dem er in Leipzig konzertierte, und der Kapellmeister H. Stölzel, der ihn in Prag aufsuchte.

Die einzige Komposition Losys, die heute in der Öffentlichkeit zu hören ist, die sogenannte Partita A-moll, ist ein ansprechendes aber doch recht anspruchsloses Werk, das die Lobsprüche in keiner Weise berechtigt erscheinen läßt. Von seinem kompositorischen Schaffen ist ein beträchtlicher Teil erhalten, aber nicht der heutigen Musikübung dienstbar gemacht. Lautenkompositionen des Meisters enthalten Handschriften der Nationalbibliotheken Wien und Prag, der Klosterbibliotheken Göttweig, Klosterneuburg, Kremsmünster und Seitenstetten, die Stadtbibliotheken New York und

Besancon. Manches (Berlin) ging bei Kriegsende verloren. Kompositionen für die Lautenabarten Mandora und Angelica sind in Brünn, für die Orgel in Kalmar (Schweden), für die Gitarre in Prag.

Während Koczirz in der DTÖ Bd 50 und in „Wiener Lautenmusik im 18. Jh.“ eine Auswahl aus den Lautenkompositionen veröffentlichte, besprach Zuth in einer Monographie „Graf Logi. Ausgewählte Gitarrestücke“ die Prager Handschriften und übertrug einen Teil der Kompositionen aus der Tabulatur in Notenschrift. Fritz Jöde entnahm dieser Übertragung die Suite A-moll für die Zeitschrift „Die Musikantengilde“, ohne die Quelle zu nennen, Karl Scheit stellte aus ihr die besten Stücke zu einer Suite A-moll zusammen, als angebliche Übertragung aus einer Lautentabulatur. Schon Zuth nennt diese Werke „anspruchslöse Galanteriestückchen“ und schreibt wörtlich: „Eine Gegenüberstellung der Lauten- und Gitarrekompositionen Logis zeigt, daß die ersteren in melodischer, harmonischer, formeller und instrumentaltechnischer Hinsicht höher stehn als die letzteren. Die melodische Linie ... ist in den Lautenkompositionen derart fließend geführt, daß sie stellenweise von einer Violine ausgeführt gedacht werden kann, während die Gitarrekompositionen infolge des colpos im Banne des akkordlichen Musizierens stehn. Die harmonische Führung ist in den Lautenkompositionen modulatorisch reicher und interessanter gestaltet, die Gitarrestücke verlassen ihre Tonart fast nur, um in einem Mittelsatz in die Parallel- oder Dominanttonart zu modulieren“.

Wie Hans Radke und Emil Vogl festgestellt haben (briefliche Mitteilungen), konnten bei einer Reihe dieser Gitarre-

stücke Konkordanzen mit Lautensätzen festgestellt werden, die als Intermezzi zwischen den großen Sätzen der Lautensuite eingeteilt waren. Diese Gitarrebearbeitungen stammen auch wahrscheinlich nicht von Losy. Während sein Lauten- und Geigenspiel gerühmt wird, wird die Gitarre nicht erwähnt. So erzählt Baron: Als man ihm vor drei Wochen den Tod angekündigt, ... sprach er — a'dio Lauten — a'dio Geigen! liesse darauf die Lauten und Geigen umkehren und ein schwarzes Bändgen um sie binden, anzuzeigen, daß die Laute auch todt wäre und sollen also alle Lauten Trauer um ihn tragen.“ Gitarren werden nicht erwähnt. Wahrscheinlich hat ein Dilettant oder ein Musiklehrer leichte Lautenstücke im Dienste seiner adeligen Schülerinnen für die damals in Deutsch-

land aufkommende fünfhörige Gitarre bearbeitet. Diese Bearbeitungen waren der damaligen Gitarrentechnik entsprechend, über die wir heute weit hinaus sind. Daß die moderne sechssaitige Gitarre wohl geeignet ist, anspruchsvolle Lautenkompositionen zum Erklingen zu bringen, haben uns die hervorragenden Übertragungen spanischer Meister wie Pujol und Segovia gezeigt. An den Schätzen von Lautenmusik, die unsere Bibliotheken heute noch ungehoben bergen, haben die Lautenwerke Graf Losys einen beträchtlichen Anteil. Ihre Bearbeitung für die moderne Gitarre würde nicht nur dem Komponisten Losy zu einer besseren Beurteilung verhelfen, sie gäbe uns auch wertvolleres Spielgut als die (nach Zuth) anspruchslosen Galanteriestückchen.

*Aus Japans größter Zeitung „Die ASAHI SHIMBUN“*

*(Abendausgabe) 13. Juni, 1970 — Musik — Klassische Gitarre*

## Spanischer Klang mit Wiener Tradition

Luise WALKERS Auftreten

Tiefe Eindrücke kommen unerwartet, sagt man, aber für jene, welche die klassische Gitarre lieben, muß es seit langem der Wunsch gewesen sein, Luise Walker erstmals zu hören. Ihr plötzlicher Besuch ist eine Art Einspringen, obwohl es im Hinblick auf Ihre Qualität und Karriere sehr unhöflich erscheint, sie als „Einspringer“ zu bezeichnen. Daher war es ein unerwartetes Ereignis, das uns in Tokio, am 11. Juni 1970, ein eindrucksvolles erstes Auftreten bescherte.

Während die vielfältigen Musikaufführungen aus Reklamegründen immer mit der Weltausstellung in Osaka verbunden werden, spielt Luise Walker ohne diese Hilfe eine schlichte, aber tiefempfundene Gitarremusik. Und ich, als einer der Besucher dieses Konzerts, fühlte eine intensive Wechselwirkung zwischen Podium und Publikum, und

dachte, daß Tokio doch noch nicht so schlecht ist.

Weil der Stil Spaniens durch SEGOVIA, der jedermann bekannt ist, repräsentiert wird, ist dieser Stil richtungweisend für die Gitarremusik geworden. Luise Walker studierte auch bei einem großen spanischen Gitarristen, bei LLOBET. Dennoch tritt in ihrer Darbietung klar die Wiener Musiktradition, und nicht mehr der spanische Stil zutage. Ein völlig anderer Stil hat sich hier ausgebildet.

Vor allem ihre Technik, gepaart mit verfeinertem musikalischem Gefühl, läßt ihre Interpretation in großem Maße elegant erscheinen. Sie wirkt nicht immer heiter, aber sehr beherrscht, und so formt sich ein überaus reiches musikalisches Bild.

Ihre intelligente Interpretation arbeitet wundervoll die Charakteristik der ein-

zelen Stücke heraus und wirkt niemals ermüdend auf das Publikum. Es ist nicht nur diese differenzierte Gestaltung; sie überträgt den Klang des Herzens auf das Publikum, was beweist, daß sie eine Künstlerin von feinführender Begabung ist.

Ferdinand SOR'S „La Folia“ im ersten Teil war außerordentlich reizvoll; ebenso die zwei kleinen eleganten Stücke von GALLOT.

Nach der Pause spielte sie wundervoll „Rodena“ von SAINZ DE LA MAZA, in zärtlichem Rhythmus. Speziell eingangs,

bei den Stücken von VILLA-LOBOS, dem großen brasilianischen Musiker, traf sie einführend die Stimmung der Kompositionen.

Die Gitarremusik stellt eine Art geschlossenen Mikrokosmos dar, verglichen mit anderen Arten klassischer Musik. Sie bildet einen Kontrast zu den vielfältigen modernen Erscheinungsformen. Wie immer es sei, es ist ein Vergnügen, eine so erquickliche Welt der Musik zu haben, und wir müssen trachten, sie zu erhalten.

Rezensent, YOSHIO MAMIYA

## Ein Markstein in der Geschichte der Gitarre

ist zweifellos das Auftreten Franciscos **Tárregas**. Der Begründer einer neuen Spieltechnik der Gitarre ist vor 120 Jahren in Villareal (Spanien) geboren. Anlässlich des Jahrestages am 29. November (nach anderen Quellen 21. 11. — 1854 ist keinesfalls richtig!) wollen wir einige Daten in Erinnerung bringen. Tárrega wirkte in Madrid und Barcelona, hatte zahlreiche und berühmte Schüler; er reiste nur wenig ins Ausland (Paris); Spanien war der Boden, der ihn inspirierte, tiefempfundene, romantische Musik zu schreiben, wobei er sicher als erster die Klangmöglichkeiten, vor allem aber die Spielmöglichkeiten (die höheren Lagen) der Gitarre voll ausschöpfte. Seine meist in der kleinen

Liedform komponierten Stücke sprudeln sozusagen aus dem Instrument. Vielleicht sind es auch seine zahllosen Bearbeitungen, die ihn zwangen, die hohen Lagen aufzusuchen; er läßt sie jedenfalls nicht ungenützt.

Durch Schlichtheit und Volksnähe seiner kleinen Kompositionen sind sie wahre Juwelen, ob es die Preludios sind oder Recuerdos de la Alhambra, Lágrima, Alboradot oder Capricho árabe.

Der an einem schlimmen Augenleiden (Trachom) leidende Künstler verstarb zu früh — im Alter von 57 Jahren — in Barcelona.

Wenn wir einen Hauch der spanischen Landschaft verspüren wollen, müssen wir uns in seine Werke vertiefen. Z.

## Alfonso de Mudarra:

### Fantasia (die das Harfenspiel Ludovicos nachahmt)

Von dem Harfenvirtuosen „Ludovico“ ist nichts Näheres bekannt. Von seiner Existenz wissen wir durch die Erwähnung seines Namens in Bermudos Erklärung der Musikinstrumente von 1555. Nach einer Beschreibung der kleinen diatonischen Harfe beklagt sich der Autor über die Primitivität des Instruments und sei-

ner Spieler, spricht aber andererseits von dem „Berühmten Ludovico“ mit großer Bewunderung und berichtet, daß er sogar künstliche Halbtöne durch Auflegen der Finger am unteren Ende der Saite erzeugen konnte (eine Technik, die auch heute noch in der lateinamerikanischen Folklore gepflegt wird). Aus anderen

Quellen wissen wir, daß am Anfang des 16. Jahrhunderts ein „Ludovico de la Harpa“ im Dienst Ferdinand des Katholischen stand.

Auch von Mudarra ist uns nur bekannt, was Bermudo überliefert. Er zählte zu den besten Vihuelaspielern, war Kanonikus der Kathedrale von Sevilla und sein Hauptwerk erschien 1546 ebendort.

Diese Fantasia, wie auch der größte Teil seiner Kompositionen, sind für die 6-chörige Vihuela in G geschrieben. Die Stimmung dieses Instruments unterscheidet sich von der heutigen Gitarre nur durch die Lage der Terz, die zwischen 3. und 4. Saite lag. Die Originaltonart liegt um eine kleine Terz höher als in Transkriptionen aus der Tabulatur angegeben, weil es zweckmäßig ist, an der Tabulatur grifftechnisch festzuhalten.

Will man diese Stücke auf der Gitarre in Originaltonart spielen, benützt man einen künstlichen Sattel (Kapotaster) auf dem 3. Bund. Auf der Gitarre haben wir noch weitere Möglichkeiten, „das Harfenspiel nachzuahmen“, die auf der Vihuela kaum spielbar wären, doch sicher den Intentionen des Komponisten

entsprechen. Es ist möglich, die „redobles“ (1/8 Läufe) mit einem Fingersatz zu versehen, der jede Note (wie auf der Harfe) nachklingen läßt.

Diese Fantasia, von der Mudarra sagt, „sie ist schwer, bis sie richtig verstanden wird“, imitiert nicht nur den instrumentalen Charakter der Harfe Ludovicos, sondern sicher auch seine von Bermudo berichtete Chromatik. Mudarra weist mit folgender Bemerkung darauf hin: „Von hier bis ungefähr zum Schluß gibt es einige falsche Töne, wenn sie gut gespielt werden, klingen sie nicht schlecht!“ Es ist uns wahrscheinlich nur ein zirka 10 Jahre älteres Werk bekannt, das ähnlichen Charakter, Rhythmik und Harmonik aufweist: Neusiedlers Judentanz (1536 im Neugeordnet, künstlich Lautenbuch). Dieses Stück ist bestimmt eines der frühesten Beispiele von Spott und Komik in der Musik. Seit damals blieb das kompositorische Mittel zur Erreichung dieses Effekts unverändert: die Bitonalität. Auch Neusiedler fand eine Fußnote notwendig, den Schock der Zeitgenossen zu mildern, er schrieb: „er muß sehr schnell gespielt werden, sonst klingt er nicht gut“.

Br. Zaczek

## Konzerttätigkeit österreichischer Künstler

Das Grazer Kammerduo Marga Bäuml und Walter Klasinc (Viol.) machte in der letzten Saison über 50 Konzerte, Radio- und Fernsehaufnahmen in Schweden, Deutschland, Schweiz, Polen, Türkei, Persien, Kuwait und Ägypten.

Daneben wirkte Marga Bäuml als Solistin mit dem Hochschul-Kammerorchester in etlichen Konzerten und Rundfunkaufnahmen mit.

Am 19. Oktober konzertierte M. Bäuml mit diesem Orchester im Palais Lobkowitz in Wien.

Am 19. Dezember findet in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek ein Konzert statt, in dem Leo Witoszynskyj auf der Vihuela spielen wird. Das Konzert wird durch einleitende Worte des Künstlers und einen Vortrag von Elisabeth Maier über die „Entwicklung der Griffstabulatur“ ergänzt.

Derzeit ist der Künstler mit dem Ensemble I und Th. Pinschof auf Konzertreise, die ihn nach Madrid, Paris und London führt.

---

### ALLE MITGLIEDER DES BUNDES DER GITARRISTEN ÖSTERREICHS

und ständige Abonnenten der „6 SAITEN“ erhalten als Notenbeilage obige Mudarra-Fantasia, sofern sie mit den Beiträgen nicht im Rückstand sind.

Jahresbeitrag S 30,—

Postsparkassen-Konto 148.111

## Konzeriberichte

„Musik zur Laute“ hieß ein wunderschönes Konzert der Gesellschaft der Freunde alter Musik am 24. 4. 1972 im Wappensaal des alten Wiener Rathauses.

Konrad Ragossnig, als Hauptakteur des Abends, spielte ganz hervorragend Renaissance-Laute. Er begleitete die ausgezeichnete Sopranistin Jane Gartner und ein sehr gut aufeinander abgestimmtes Solistenquartett beim Vortrag ernster und heiterer Gesänge der Renaissance, brillierte aber besonders in seinen Soli, anonymen Tänzen aus der ital. Tabulatur, und Stücken von John Dowland. Das Konzert brachte eine jener Sternstunden, die sich ergeben, wenn Programmzusammenstellung, Atmosphäre und Hochform der Künstler zusammenreffen.

I. K. S.

Am 26. 4. 1972 fand im Brahmsaal ein Duoabend von Hans-Martin Linde (Quer- und Blockflöte) und Konrad Ragossnig (Laute und Gitarre) statt. Beide Künstler betätigten sich sowohl solistisch als auch kammermusikalisch, was eine recht abwechslungsreiche Programmfolge bescherte. Sie reichte im ersten Teil von Dowland über Milan, Mudarra, Bersard, van Eyck bis Händel und wurde im zweiten Teil mit einem Divertimento für Flöte und Gitarre fortgesetzt. Ein kleines Konzert für Gitarre allein von Armin Schibler war eine recht interessante Uraufführung. Den Abschluß bildete eine effektvolle Serenade von Willy Burkhard.

Die Künstler ernteten für ihr abwechslungsreiches und makellos vorgetragenes Programm viel Beifall.

I. K. S.

## Ausländische Künstler in Wien

Narciso Yepes, ein nun schon seit vielen Jahren beliebter Gast in Wien, spielte im Rahmen eines Abonnementkonzerts der Musikalischen Jugend. Im Programmheft hieß es leider, Yepes zähle neben Segovia und Montoya zu den bedeutendsten Gitarristen der klassischen Richtung, was die Unwissenheit der Veranstalter kundtat.

Das Programm des Künstlers stellt eine Mischung aus Altbewährtem (J. S. Bach: Präludium c-moll, 7 Etüden von Villa Lobos) und bei uns selten oder gar nicht Gehörtem (Larranga: Sonata, M. Albeniz: Sonata, Jacob Bittner: Partita in e-moll, V. Asencio: Colecticio intimo, Henze: 3 Tientos, Rodrigo: Sonata giocosa, Leonardo Balada: Analogias) dar.

Yepes spielte auf seiner 10saitigen Gitarre souverän und virtuos, die technischen Schwierigkeiten seines Programms wären für viele Gitarristen ausreichend

für drei Abende gewesen, doch wirkte sein Spiel etwas unpersönlich und kalt, das Publikum wurde nicht richtig warm.

I. K. S.

Ein weiteres Abonnementkonzert der Musikalischen Jugend machte uns mit der außergewöhnlichen Gitarristenfamilie „Los Romeros“ bekannt: die Söhne Celin, Pepe und Angel, die ihren Vater und Lehrer Celedonio technisch und musikalisch überflügelt haben.

Der beste von ihnen ist wohl Pepe, ein exzellenter Gitarrist, bestechend in beiden Richtungen, Klassik und Folklore, dann Celin; Angel nützt der Gruppe wohl nur in optischer Hinsicht. Das Zusammenspiel kann man als bisher unerreicht bezeichnen. Das Programm umfaßte klassische Gitarreliteratur von Bach bis Villa Lobos und Flamenco im klassischen Gewand.

Der spanische Gitarrist

Santiago NAVASCUES

geboren 1933 in Madrid, wohnt und wirkt derzeit in München. Im Sommer leitet er die seit 1968 internationalen Gitarre-Seminare in Reisbach (Niederbayern), die in Fachkreisen ein Begriff geworden sind.

Mit folgendem Programm trat er im vorigen Spätherbst vor die österreichische Öffentlichkeit:

Luys Milan (1535) —

Pavanas Nr. 1, 3, 6

L. d. Narvaez (1538) —

Diferencias sobre „Guardame las vacas“

J. S. Bach (1685—1750) —

Lauten-Präludium in d-Moll

Fern. Sor (1778—1839) —

Sonate in C-Dur op. 22

P a u s e

Franc. Tarrega (1854—1909) —

Capricho arabe

Joaquin Turina (1882—1949) —

Fandanguillo

H. Villa-Lobos (1881—1959) —

Etude no. 11

Prélude no. 2

Choro (Typico)

Navascués erster Besuch in Wien kann in jeder Beziehung als geglückt angesehen werden. Dies spiegelt sich u. a. in einer Kritik des Kuriers, die wir hier getreu wiedergeben:

„Der Spanier Santiago Navascués debütierte im Brahmsaal mit einem Gitarreabend, dessen Programm Werke aus der Zeit des 16. Jhs. bis zur Gegenwart (Villa-Lobos) enthielt. Der Künstler — zugleich musikalischer Leiter des Verlages „Biblioteca de la Guitarra“, in dem transkribierte Werke dem Original gegenübergestellt werden — verbindet in seinem Spiel technische Perfektion mit einem nicht alltäglichen subtilen Klangsinne. Dies zeigte sich ebenso bei Bachs klar wiedergegebener a-Moll-Fuge, wie bei einer ausgedehnten Sonate von Sor.

Alles geriet dezent, kultiviert, con delicatessa, aber mit etwas wenig Temperament. Starker Beifall, etliche Zugaben.

Sto.“

Dazu möchten wir vermerken, daß diese „delicatessa“ besonders auf die letzte Zugabe (Alhambra v. Tarrega) zutraf.

Die rhythmischen Eigenwilligkeiten bei Choro von Villa-Lobos sind uns wohl weniger verständlich gewesen, dafür gab es aber ein brillantes Prélude vom gleichen Komponisten und einen spritzigen Fandanguillo von Turina. Obwohl der Künstler überraschend nach Wien kam und der Bund kaum werbend eingreifen konnte, war der Besuch des Abends sehr gut.

O.Z.

#### *Serenade*

*in einem alten Renaissance-Hof*

Einen netten Einfall hatte eine kleine Ensemblegruppe aus Angehörigen verschiedener Nationalitäten mit der Besetzung: Sopran, Violine, Viola d'Amore, Viola da Gamba, Gitarre (und Barocklaute) und Blockflöte. Sie brachten alte Musik in einem reizvollen, neurestaurierten Renaissance-Hof in der Sonnenfelsgasse in der Innenstadt Wiens. Wunderbare Akustik, nur müßte der Straßenlärm noch mehr abgedeckt werden.

Störend war nur das Zuspätkommen und Pochen am Tor von etlichen Besuchern.

Manches war wohl noch in den Kinderschuhen und manche Wiedergabe zaghaft, aber trotzdem musikalisch wertvoll und stilgerecht.

Am besten schnitt wohl Milada Beran aus der Tschechoslowakei ab, die abwechselungsweise Gitarre oder Barocklaute spielte und nicht nur im Ensemble mitwirkte, sondern auch bei Dowland und Kaiser Leopold I. solistisch (Sara-bande) zu hören war.

O.Z.

Der amerikanische Gitarrist

## LOUIS HEMSEY

gab am 29. Oktober vorigen Jahres einen Gitarre-Abend im Brahmsaal des Musikvereines zu Wien.

Sein Programm:

- |             |   |                                            |
|-------------|---|--------------------------------------------|
| J. S. Bach  | — | Präludium, Fuge,<br>Chaconne               |
| B. Britten  | — | 9 Mouvements Nocturnal op 70               |
| P a u s e   |   |                                            |
| Villa-Lobos | — | Prelude Nr. 2                              |
| G. Shermann | — | Frugality for Guitar<br>Etüden Nr. 5, 8, 7 |
| J. Duarte   | — | English Suite<br>(3 Sätze)                 |
| I. Albeniz  | — | Leyenda u. Sevilla                         |
| J. Turina   | — | Rafaga                                     |

Louis Hemsey, geboren in Patterson (New Jersey), studierte neben Gitarre auch Komposition und Dirigieren. Der Künstler verfügt über reiche Konzerterfahrung. Er ist Solist des Metropolitan Opera Orchestra. Neben Soloabenden in großen Sälen (Carnegie Hall, New York) war er auch Repräsentant der USA bei den „Jornadas Musicales de America y Espana“ im Jahre 1969.

Wir hörten ihn das erste Mal in Wien, doch waren wir mehr von dem zweiten Teil seiner Programmfolge, sowie von den Beigaben beeindruckt, welche er mit vielen neuen Klangeffekten bereicherte. Vom zweiten Teil hervorzuheben sind: Sevilla von Albeniz und Etüde 7 von Villa-Lobos. Shermann bevorzugt viele Glissandis, Duarte eine konventionelle Satzweise. Beifall und Besuch waren zufriedenstellend. O. Z.

## Julien BREAM

Wenn wir die Laufbahn des hervorragenden englischen Lautenisten Jul. Bream in den letzten Jahren verfolgen — und wir konnten ihn in Wien nun öfters hören —, so fällt uns nicht nur die steile Kurve seiner Karriere, sondern auch die ungeteilte Liebe Breams zu Laute und Gitarre auf.

Wir haben ihn also nicht nur als hervorragenden Lautenisten, sondern gleichermaßen als Meister der Gitarre kennengelernt. Er betrachtet beide Instrumente als verschwistert, etwa wie es die Künstler um 1700 taten und Scheidler — allerdings als Einzelerscheinung — bis in die ersten Jahre des 19. Jhs.

In der Instrumentenform waren zwar Laute (auch die wie eine Gitarre flach gebaute Vihuela) und Gitarre streng getrennt, obwohl sie bald in Besaitung und Chörigkeit angeglichen wurden und somit spieltechnisch leicht austauschbar waren. Heute ist diese Ähnlichkeit

wieder etwas verschwunden, weil wir die Gitarre nicht paarig besaiten.

Bream behandelt aber zumindest in der Spielkultur beide gleich: auf höchster Ebene solistisch. Was bei seinem Lautenspieler besonders auffällt, ist sein klares linienzeichnendes Stimmenspiel (punteado) mit guter Dämpftechnik; was bei seinem Gitarrespiel besticht: Virtuosität, gepaart mit Stilsicherheit.

In Wien hofft man, daß er auch in dieser Saison konzertiert. In seinem letzten Konzert brachte er eine schön aufgebaute Programmfolge: de Visée, L. S. Weiss, Bach, Granados, Villa-Lobos und Malcolm Arnold.

Die Gegenüberstellung Robert de Visée (Gitarrist am Hofe Ludwig XVI.) und Silv. Leopold Weiss (Zeitgenosse Bachs), somit von Gitarre- und Lautenliteratur, gelang Bream eher als manchen anderen, die die Austauschbarkeit beider Instrumente nicht so sinnvoll darzustellen vermögen.

Bream sieht die Aufgabe der Gitarre in der Darstellung der alten Musik — seine besondere Kunstfertigkeit überwindet manch Trennendes zur Lautenmusik — in der Interpretation neuerer und neuester Werke und in der Auswahl guter und erlesener Literatur beider Kunst-epochen.

Eine Gitarre, gebaut von J. L. Romanillos, Semley, unterstützt ihn in seinem Vorhaben. Z.

Dr. Ruff bringt eine Rezension in der AZ vom 10. 12. 71 über Julien Bream: Ein ERZMUSIKANT auf der Gitarre. Man könnte fast sagen, der Engländer Julien Bream habe die Seele der Gitarre entdeckt. Seine Technik hat höchste Feinheit, Schwierigkeiten scheint es für ihn überhaupt nicht zu geben, und sein Vortragsstil läßt mit untrüglicher Sicherheit Klang und Satz der Entstehungszeit der einzelnen Kompositionen entstehen. Musik um 1700 boten Suiten von Robert de Visée und Leopold Silvius Weiss mit graziöser inniger Beschwingtheit; Prélude und Gavotte von J. S. Bach ließen auch im Gitarreklang den großen Barockmeister erkennen. Spanische Tänze von Granados und fünf Préludes von Villa-Lobos führten in unser Jahrhundert. Zuletzt entfesselte eine Fantasy des englischen Zeitgenossen Malcolm Arnold alle technischen Zauberkünste der Gitarre.

#### *Nachtragsliste*

## Gitarremusik auf Schallplatten

*Julien BREAM*

RCA SAR 22075

Diabelli: Sonata  
Giuliani: Ouverture, Sonate  
Mozart: Larghetto, Allegro  
Sor: Introduction, Allegro

RCA RU 11504/1—2

Albeniz: Granada  
Bach: Präludium, Fuge a-Moll  
Boccherini: Introduction, Fandango  
Britten: Noctural  
Diabelli: Sonata; de Falla: Homenaje  
Rodrigo: En los trigales  
Torroba: Madroños  
Turina: Fandangillo  
Villa-Lobos: Choro 1  
Weiß: Tombeau

RCA LSC 3156 Romantische Gitarremusik

Mendelssohn: Lieder ohne Worte,  
Canzonetta  
Paganini: Sonate A-Dur  
Schubert: Sonate Nr. 18  
Tarrega: Lagrima

*Alirio DIAZ*

EMI HQS 1145 Alirio Diaz plays Bach  
3. Cello, Suite, Chaconne, Fuge  
(a-Moll), Bourrée, Gavotte

EMI AST 2363

Rodrigo: Concierto de Aranjuez  
Giuliani: Concerto

*Konrad RAGOSSNIG (Laute)*

Turn 34430

J. S. Bach: Lautensuite BWV 995

*Andreas SEGOVIA*

Macs 1353 Stereo

Tansman: Suite in modo polonico  
Mompou: Suite Compostelana  
de Valera: Nana, Intermezzo

*Luise WALKER*

Turn T V 34171S

Schubert: Quartett;  
Weber: Minuet et Trio  
Haydn: Cassation in C

Turn T V 34322

Paganini: Quartett f. Gitarre, Violine,  
Viola u. Cello  
Paganini: Trio f. Gitarre, Viola und  
Cello

John WILLIAMS

CBS 72329

CBS presents J. Williams

J. S. Bach: 4. Lautensuite

Albeniz: Sevilla

Tarrega: Recuerdos de la Alhambra

Turrina: Fandanguillo, Soleares,  
Ráfaga

Llobet: El testamento de n'Amelia

Ponce: Scherzino Mexicano

Sagreras: Al Colibri

CBS 72526 More virtuoso — music for  
Guitar

Mudarra: Fantasia, Diferencias sobre  
„El Conde Claros“

Reusner: Paduana

Praetorius: Ballet and la volta from  
Terpsichore

J. S. Bach: Praeludium, Fuge und  
Allegro

Giuliani: Sonate; Villa-Lobos: Prelude  
No. 4 u. 2

Torroba: Aires de la Mancha

CBS 72860 Spanish music

Albeniz: Asturias, Tango, Sonata D,  
Cordoba

Sanz: Canarios; Rodrigo: Fandango

Torroba: Nocturno; Granados: Valses  
poeticos, La Maja de Goya,  
Farrucca

Torroba: Madroños

Llobet: El noy de la mare

CBS 72661 J. Williams plays 2 Guitar  
concertos

Rodrigo: Fantasia; Dodgson: Concerto

CBS 72678

Haydn: Guitar Quartett op. 2 nr. 2

Paganini: Terzetto for Viola, Cello  
and Guitar

CBS 72798

Vivaldi: Concertos D u. A

Giuliani: Concerto

CBS 72948 Music for Guitar and  
Harpsichord

Straube: Sonata 1, 2, 3

Ponce: Preludio

Dodgson: Duo concertante

CBS 77334 7 Guitar concerts (3 Plat-  
ten)

Rodrigo: Concierto de Aranjuez, Fan-  
tasia para un gentilhombre

Giuliani: Concerto; Dodgson: Concerto

Vivaldi: Concierto A u. D

Castelnuovo Tedesco: Concerto

Leo WITOSZYNSKYJ

CFP 122

Turina: Rafaga, Garrotin, Soleares

Ponce: 3. Sonate; Sor: Etuden 22  
u. 23

Villa-Lobos: Etüden 7, 11, 12

de Falla: Homenaje

Sanz: Danzas Cervantinas

Torroba: Melodia

Brigitte ZACZEK

MHS 890\*)

J. S. Bach: 3. Cello Suite

S. L. Weiss: Fantasie, Chaconne,  
Suite Nr. 16

MHS 991\*) Zaczek plays Guitar Music  
from the spanish Renaissance and  
Rococo

Narvaez, Milan, Mudarra, Sanz und  
Scarlatti

MHS 819\*)

Corelli: Trio Sonaten

MHS 1037\*)

Locatelli: Trio Sonaten

MHS 1052\*)

Torelli: Violin Konzerte

\*) In Europa nur durch Direktbestellung  
an folgende Adresse erhältlich: Musical  
Heritage society INC. 1991 Broadway,  
New York, N. Y. 10023

**Für STREICHINSTRUMENTE**

„DOMINANT“ - Saiten mit Perlonkern  
„SPIROCORE“ - Saiten mit Spiralkern  
„SUPERFLEXIBLE“ - Saiten mit Seilkern  
„PRÄZISIONS“ - Saiten mit Vollkern

**Für ELEKTRO - GITARRE**

„237“, „267“, „FIAMETTA“, „MEDIUM“,  
„RASANZA“, „ROCK AND SOUL“

**Für ELEKTRO - BASS - GITARRE**

„1214“

**Für KONZERT - GITARRE**

„NYLETTE“, „SUPERLONA“,  
„DORATA“ mit Nylonkern,  
„PLECTRUM“ und „276“ mit Metallkern,  
„286“ mit Metallseilkern,  
sind SPITZENERZEUGNISSE der Firma

**DR. THOMASTIK-INFELD**

Auf Wunsch Gratisprospekt

von Postf. 206, A-1051 Wien

**ALLEN WÜNSCHEN GERECHT!**

**GITARREN UND ZUBEHÖR BEI**

**MUSIK-NEUBAUER**

**WIEN**

Ankauf — Tausch

Gelegenheitskäufe

Leihinstrumente

Teilzahlung

Provinzversand

7, Zollergasse 22

3, Landstr. Hauptstraße 63

Telefon 93 56 79

Telefon 73 14 99

Eigene Erzeugungs- und Reparaturwerkstätte

# **Weltmusik**

**EDITION INTERNATIONAL**

**Wien 1, Seilergasse 12, Tel. 52 27 51**

**Gitarreliteratur auf neuen Wegen**

**METHODISCHES LEHRWERK für die GITARRE**

von **OTTO ZYKAN**

**Band I:** Systematische Grunds Schulung (Neuauf lage)  
Gewissenhafte Methode, mehrfach erprobt!

**Band IIa:** Kapitel über vernünftiges Üben, Bildung der  
linken Hand, Griffveränderungen, Bindetechnik,  
Barréspiel

Bei allen diesen steht nicht nur der Vorgang des Greifens im Vorder-  
grund, sondern auch das Griffbrett selbst und die Sorgfalt des In-  
tonierens. Harmonielehre mit praktischen Beispielen im Violinschlüssel  
durch alle Tonarten; besondere Ausbreitung über Umkehrungen, Neben-  
harmonien und Chromatik.

**Band IIb:** Breite Behandlung der Ornamentik.

Lagenschule — Treffübungen und Intervallgriffbilder. Einheitlicher  
Skalenfingersatz (zum leichteren Erlernen — zum besseren Behalten  
— verwandte Reihen — ähnlicher Fingersatz). Flageolettöne und  
deren verschiedene Notierungsweise. Der Fingersatz: Das Wichtigste  
für Ausführbarkeit und musikalisch richtige Interpretation.

Liedsätze und Duos unterbrechen rein methodische Übungen

**Neue Richtlinien**

Themen, die in keinem anderen Lehrwerk aufscheinen.

Erhältlich über den Musikalienhandel

**ÜBEN UND SPIELEN AUF DER GITARRE**

(Vorstudien, Lied- und Instrumentalsätze der bekanntesten Werke der  
Musikliteratur — für Gitarre allein — in drei Heften) von **Otto Zyk an**  
u. a. Literatur

**P. b. b.**

**Verlagspostamt 1030 Wien**  
**Erscheinungsort Wien**

Eigentümer, Herausgeber und Verleger: Bund der Gitarristen Österreichs, 1030 Wien,  
Hintere Zollamtsstraße 7. — Für den Inhalt verantwortlich: Franz Harrer, 1030 Wien,  
Schrottgasse 3. — Druck: Isda & Brodmann OHG., 1081 Wien, Strozsigasse 41.