

ZEITSCHRIFT FÜR DIE GITARRE WIEN

5. JAHR.

15. JULI 1926.

5. HEFT.

INHALT: Univ.-Doz. Dr. Robert Haas, Karl Maria Webers Theaterlieder zur Gitarre. — Alois Beran, Über den Stand der sechssaitigen Gitarre in Rußland. — M. Nils, Robert Kothe. — Dr. Josef Zuth Kaiser Josephs I. Aria für die Laute. — Zeitgeschichte. — Umschau. — Kunst und Wissen. — Musikbeilagen: Kaiser Josephs I. Aria für die Laute — Harmonische Studien von A. Beran für die Gitarre. — Kunstbeilage: Robert Kothe.

KARL MARIA VON WEBERS THEATERLIEDER ZUR GITARRE.

VON UNIV.-DOZ. DR. ROBERT HAAS, WIEN.

Daß der große Schöpfer der Freischütz- und Euryanthenmusik, dessen vielbewunderter dramatischer Orchesterstil auch den Gitarrenklang einbezogen hat (in Abu Hassan und Oberon), gar oft und gern in lustiger Runde beim Lieblingsinstrument der Romantik volksnahe Stegreiflieder hervorsprudelte, und daß viele dieser entzückenden Früchte leichter, aber auch sinniger Gelegenheitskunst in Druck und Handschrift auf uns gekommen sind, das war lange Zeit unbeachtetes Forschungsgut weniger Fachleute. Erst die neue starke Bewegung zur Pflege der Gitarre hat die Teilnahme weiter Kreise für Webers Kleinlyrik geweckt, man hat der Urfassung bekannterer Lieder, die zuvor nur beim Klavier gesungen wurden, rege Aufmerksamkeit geschenkt und Unbekanntes zugänglich gemacht oder erörtert.

Inbesondere zwei Veröffentlichungen letzter Zeit haben in dieser Beziehung ihr schönes Verdienst, zunächst die Auswahl von achtzehn Liedern zur Gitarre, die Ludwig Karl Mayer in den musikalischen Stundenbüchern des Drei-Masken-Verlags, München, 1921, vorgelegt hat, dann Max Degens Büchlein über die Lieder von Karl Maria von Weber, Freiburg in Breisgau, 1924, worin bei der Würdigung des gesamten Liedschaffens ein eigener Abschnitt den Gitarreliedern zugedacht ist. Der Hebung von Webers Schauspielmusik läßt weiter Leopold Hirschberg besonderen Eifer angedeihen, der in seinem „Reliquienschein des Meisters C. M. v. Weber“, — in Berlin bei Morawe und Scheffel angekündigt — auch Gitarrenmusik einbezieht, und endlich steht im Rahmen der im Erscheinen begriffenen Gesamtausgabe des Meisters die Zusammenfassung des ganzen Gebietes bevor.

Webers Beiträge zur Gitarrenliteratur bestehen außer aus einem „Divertimento assai facile“ für Gitarre und Klavier, Berlin 1816, dessen Anfangsandante

schon 1814 in Prag für einen Familienfesttag der kleinen Resi Brunetti entstand, aus Gesellschaftsliedern und Theatermusik.

In der freien Lyrik bewährt sich die sprühende Unterhaltungsgabe des jungen Genies, sein urwüchsiger Humor, aber auch seine sinnige Art; dieser Liederfrühling gehört im wesentlichen der Stuttgarter flotten Zeit an, greift aber noch bis Prag über. Es gehören dazu die Liederreihen op. 13 und op. 25, anzuschließen sind die italienischen Kanzonetten op. 29 und Mayers obengenannte Veröffentlichung legt das alles heute bequem in die Hand des Gitarrfreundes.

Bei dieser Gelegenheit sei zu den sorgfältigen bibliographischen Angaben des thematischen Katalogs von F. W. Jähns bei der Liedergruppe op. 25 nachgetragen, daß sie in Prag bei Marco Berra, der 1839 seine Musikalienhandlung begründete, in einer Ausgabe mit Gitarre und Pianofortebegleitung nachgedruckt wurde. Die Musiksammlung an der Nationalbibliothek in Wien hat kürzlich diesen Druck erworben (Kennzahl M. S. 9427)¹⁾.

In diesem op. 25 sind bereits drei Theaterlieder eingeflochten, die für Kotzebues Schauspiel „Der arme Minnesänger“ geschrieben sind. Dieses Stück wurde in München am 9. Juni 1811 aufgeführt und enthielt noch ein viertes, als Bagatelle später nicht in Druck gegebenes Liedchen von acht Takten („Rase Sturmwind, rase“). Die jugendfrische, melodisch packende Ballade vom Jüngling, der der Liebe nicht entrinnen kann und die Zither vergeblich als der Liebe Nest zerschlägt („Über die Berge mit Ungestüm vor der Liebe ein Jüngling lief“) und das tiefinnerliche, traumhaft keusche Poem „Laß mich schlummern, Herzlein schweige, sei nicht immer so laut, so wach“ sind Kronzeuge einer wahrhaft intimen Kunst, das zweite Vorahnung Schumannscher Versunkenheit. Beide können in Mayers Sammlung leicht erreicht werden, wo nur die vierte, vom Männerchor begleitete Kotzebue-Einlage als schwächeres Gelegenheitsstück mit Rückhalt am szenischen Gefüge übergangen ist („Umringt vom muterfüllten Heere“).

In Prag hatte der Opernchef kurz vor seinem Abschied Veranlassung, zum Schauspiel Castellis „Diana von Poitiers“ am 4. September 1816 zwei Romanzen beizusteuern. Eine davon ist verschollen, die andere („Ein König einst gefangen saß“) war ein leicht hingeworfenes, kurzes Vortragsstück.

Endlich ist Weber in Dresden mit Gitarrenkompositionen wiederholt am Schauspiel beteiligt. Was die musikalischen Auszierungen des Lustspiels „Donna Diana“ von Moreto betrifft, das am 2. Oktober 1817 gegeben wurde, so ist der Anteil unseres Meisters nicht ganz geklärt. Ein Solo für zwei Gitarren hat sich in Webers Autograph erhalten, für zwei Gesangsnummern mit Gitarre konnte Adalbert Gyrowetz als Autor bestimmt werden, drei weitere Musikstücke, darunter zwei mit Gitarrenbegleitung, sind aber zweifelhaft. Aus dem Jahre 1818 wissen wir von drei Theaterstücken, in denen Gitarrsätze des Hofkapellmeisters vorkamen. Das waren zwei Schauspiele des Freischützdichters Friedrich Kind und ein Trauerspiel von Max von Klinger „Die Zwillinge“ (18. August); zum

letzteren ist das eingelegte Gitarrenstück verloren, in Kinds „Nachtlager von Granada“ (22. Jänner) wurde die Romanze Alkanzor und Zaide gesungen („Leise weht es“), die über eine spanische Melodie gesetzt war. Die verschiedenen Gesangsverzerrungen wurden dabei von der zeitgenössischen Kritik als im Munde einer Hirtin anstößig bezeichnet, ein Vorwurf, der einen Dramatiker von Rang schwer verletzen mußte und eine geharnischte Verteidigung verursachte. Zu Kinds „Abend am Waldbrunnen“ (Ende Juli) war schließlich eine Idylle von feiner Prägung entstanden, Bach, Echo, Kuß („Ein Mädchen ging die Wies' entlang“).

Den Abschluß unserer Übersicht bildet ein wertvoller Beitrag zu Shakespeares Bühnenbearbeitungen. So unscheinbar das kleine Chorliedchen erscheinen mag, das am 1. Februar 1821 auf der Dresdner Hofbühne für die dreiaktige Tiecksche Bearbeitung des „Kaufmanns von Venedig“ beige-steuert wurde, es wird in idealer Abtönung seiner Bestimmung gerecht. In der Kästchenszene (ursprünglich Akt III, Szene 2) ist der zarte Mädchengesang aus Portias Umgebung („Sagt woher stammt Liebeslust“) in rührend anspruchslose, krystallklare Musik gehüllt, die lieblichen Scherz und verhaltene Wehmut in schmiegsamen Wellen vereinigt. Die zwanglose Form, die sogar eine Verszeile der Schlegelschen Übersetzung übergeht, ist durch wechselnde Besetzung in sicherer Steigerung von einer zu zwei Stimmen und zum abschließenden kleinen Frauenchor geschlungen, die feine Melodik schwebt duftig über dem gedämpften Grund der Gitarrenbegleitung, die insbesondere das schalkhafte Glockengebimmel der Chorstelle weich durchzittert. Durch diese leicht brauchbare, stimmungssichere und künstlerisch reine Gestaltung ist die Bühnenmusik zum „Kaufmann von Venedig“¹⁾ um ein Glied bereichert, das allgemeine Verbreitung verdient. Veröffentlicht wurde es erst 1916 von Leopold Hirschberg in Westermanns Monatsheften²⁾.

Soweit kennt man die Theaterlieder Webers. Daß ihr Umkreis durch neue Quellenforschungen, insbesondere in Theaterarchiven erweitert werden wird, ist leicht möglich und sehr wünschenswert.

¹⁾ Bei Jähns ist auch für Nr. 228 nachzutragen, daß das Autograph zum Männerchor „Schöne Ahnung ist erglommen“ vom 11. April 1818 in der Musiksammlung an der Wiener Nationalbibliothek liegt (Kennzahl Hs. 18353). Es war dem Prinzen Maximilian von Sachsen am 13. April 1818 gewidmet und wurde vom königl. sächs. Hofmarschall Freiherrn von Lüttichau 1829 übergeben. Zunächst hatte man es in Wien als Komposition des Prinzen Maximilian aufbewahrt, bis erst Josef Mantuani (nach Jähns) den wahren Sachverhalt aufklärte.

²⁾ Vgl. Albert Schaefer, Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners, Leipzig, Merseburger 1886, S. 170 f., Christopher Wilson, Shakespeare and Music, London, The Stage Office 1922, S. 74 ff.

³⁾ Leopold Hirschberg, Shakespeares Lyrik in der deutschen Musik. Westermanns Monatshefte 1916, 60. Jhg., 120. Bd., S. 262, Heft 716.

ÜBER DEN STAND DER SECHSSAITIGEN GITARRE IN RUSSLAND.

VON ALOIS BERAN, KLOSTERNEUBURG.

Die hier folgenden Ausführungen bilden eine Ergänzung zu der in den Nummern 28 und 29 dieser Zeitschrift erschienenen allgemeinen Übersicht über die gitarristischen Bewegungen in Rußland vom Beginne des XIX. Jahrhunderts bis zur Gegenwart und zwar in Bezug auf die Verbreitung und Bedeutung der 6-saitigen Gitarre in Rußland. Die in diesem Lande stärker vertretene Gitarre ist die 7-saitige; da diese in der Stimmung (D G H d g h d¹) wie auch in ihrer musikalischen Literatur eine von der 6-saitigen Gitarre abweichende Stellung einnimmt, so erscheint hiermit der Grund gegeben, die bedeutendsten Repräsentanten des 6-saitigen Systems und ihr Wirken einer eigenen Betrachtung zu unterziehen. Um unseren Lesern gleichzeitig Gelegenheit zu bieten, sich über die Eigenheiten beider Stimmungen ein möglichst klares Bild zu gestalten, hatte sich der hervorragende Moskauer Gitarrvirtuose Agaföschin, ein genauer Kenner beider Systeme, bereit erklärt, eine diesbezügliche Darstellung von seinem Standpunkte aus als Anhänger der 6-saitigen Gitarre zu geben. (Siehe unter Zeitgeschichte.) Es wird in der Folge den Anhängern der anderen Stimmung die Möglichkeit geboten werden, hiezu Stellung zu nehmen.

Als ein früher Vertreter der 6-saitigen Gitarre in Rußland erscheint in ihrer Geschichte der blindgeborene Alexei Dimétriewitsch Shilin (1770—1825). Er war Musiklehrer am Petersburger Blindeninstitut und beherrschte außer der Gitarre noch Klavier, Geige und Violoncello. Als Gitarrvirtuos trat er in Moskau und Petersburg auf. Im Jahre 1810 erschienen seine ersten Kompositionen, Romanzen und Lieder, von denen leider nur eine Romanze erhalten blieb.

Sein Zeitgenosse war Nikolai Petrowitsch Makárow, geboren 1810 in Tschuchlom, gestorben 1890 bei Tula, ein Mann, der sich durch vielseitige Begabungen, noch mehr aber durch unbeugsame Energie und zähen Fleiß auszeichnete. In seinen Originalkompositionen sowie in seinen Transkriptionen stellt er sich die Aufgabe, das technische Können des Spielers zu fördern. In diesem Sinne wirkte er auch schriftstellerisch. Er war der Organisator des Brüsseler Wettbewerbes für Gitarre und Gitarrebau im Jahre 1856.

Einer der größten Gitarrvirtuosen aller Zeiten war der berühmte Mark Danilowitsch Sokolówsky. Er wurde im Jahre 1818 in der Nähe von Shitómir geboren, erlernte frühzeitig das Spiel auf der Gitarre und Geige. Über seine Lehrer ist nichts bekannt, wahrscheinlich bildete er sich selbständig nach den Werken der klassischen Meister. Er begann seine Konzertlaufbahn in den größeren Städten seiner engeren Heimat: Shitómir, Wilna und Kijew. Der außerordentliche Erfolg ermunterte ihn, bald darauf in Moskau und Petersburg aufzutreten. In

den Jahren 1864—68 konzertierte er in London, Paris, Wien, Berlin und anderen Großstädten Europas. Seine Konzerttätigkeit fand zu einer Zeit statt, da die Gitarre so gut wie vergessen und unbekannt war. Selten hat ein Künstler seine Zuhörer in einen so hohen Grad von Erstaunen und Bewunderung versetzt wie Sokolówsky. Er wurde mit Ehrungen überhäuft, wie sie einem Virtuosen selten, einem Gitarriker aber noch nie zuteil geworden waren. Still und von mannigfachem Leid erfüllt war sein Lebensabend. Rheumatische Schmerzen und neurasthenische Anfälle während seiner Produktionen hinderten ihn mehr und mehr am öffentlichen Auftreten. Er konzertierte zum letzten Male im Jahre 1877 und starb in vollster Zurückgezogenheit im Jahre 1883 in Moskau. Nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen bedeutete das tiefbeseelte Spiel dieses Meisters für den Zuhörer ein unvergeßliches Erlebnis. Ein unerklärlicher, fast überirdischer Zauber ging von ihm aus, seine mit mächtigen Kräften und erhabenen Schönheiten ausgestattete Seele sprach aus seinen Klängen. Er verfügte über alle Mittel des Ausdruckes vom zartesten Flüstern bis zur orchestralen Machtfülle; und er konnte es sich gestatten, nach einem Konzertstück eines berühmten Cellisten in einem großen Konzertsale aufzutreten und sein Instrument zu überwältigender Geltung zu bringen.

In einem nicht geringen Maße teilt das Verdienst des genannten Meisters, das Ansehen der Gitarre in ihrer traurigsten Epoche aufrecht erhalten zu haben, sein Zeitgenosse Iwan F. Dekker-Schenk (siehe auch Nr. 27 und 28 unserer Zeitschrift) geboren im Jahre 1822 in Wien, der zu Anfang der siebziger Jahre nach Rußland kam und hier bis zu seinem Tode im Jahre 1899 als hervorragender Virtuose, Komponist und Lehrer wirkte und sich einer außerordentlichen Beliebtheit und Popularität erfreute. Außer seinen Gitarrkompositionen fanden auch seine Singspiele, Romanzen und Lieder Verbreitung durch ganz Rußland und weit darüber hinaus. Leider ließ er sich durch verschiedene Umstände bestimmen, einem ernster Gitarrkunst abholden Zeitgeiste manche Zugeständnisse zu machen, wie wir es in seinen Kompositionen oft gewahr werden. Trotzdem ist sein Wirken auf dem Gebiete der 6-saitigen Gitarre von außerordentlicher Bedeutung, nicht zuletzt im pädagogischen Sinne, als Lehrer einer Anzahl von ausgezeichneten Gitarristen.

Gleiches Streben und gemeinsames Wirken verband die beiden hochbedeutenden Repräsentanten der 6-saitigen Gitarre Klinger und Stockmann zu langjähriger Freundschaft. Iwan Andr. Klinger hatte sich um 1870 in Kursk ansässig gemacht und zeichnete sich ebenso als Virtuose wie als Komponist aus. Johann von Schönbach schreibt über ihn in seiner Studie „Geschichte der Gitarre“: „... Hervorragend in virtuoser Behandlung der Gitarre und namentlich als Komponist von ungemeiner Lieblichkeit. Seine zahlreichen Werke bilden durch ihre überaus melodiose Form wahre Kabinetstücke liebevollen Reizes. Russische Volkslieder, für die Gitarre bearbeitet, wirken infolge ihres eigentümlichen, schwermütigen Charakters auf den Hörer geradezu ergreifend...“ Viele seiner

noch ungedruckten Werke sind samt der reichen Bibliothek Stockmanns, wo sie aufbewahrt waren, im Kriege zugrunde gegangen.

Klinger und Stockmann waren die ersten praktischen Mitglieder des im Jahre 1877 in Leipzig von Dr. Schöne gegründeten Gitarrklubs. In dieser Zeit hatten die beiden Männer Bekanntschaft und Freundschaft geschlossen. Klinger ließ sich zum Zwecke ihres gemeinsamen Wirkens in Kursk nieder, wo er die Anregung zur Heranbildung von Ensemblespielern für Gitarr-Trios und -Quartette gab und mit kundiger Hand leitete. Durch mehr als 1 1/2 Jahrzehnte währte hier seine erfolgreiche Tätigkeit. Er starb hochbetagt im Jahre 1898. Julius Stockmann wurde im Jahre 1839 in Petersburg geboren und beschäftigte sich schon in seinen Studienjahren mit der Gitarre. Er arbeitete unter guter Leitung Musiktheorie und bildete sich im übrigen selbständig nach den klassischen Schul- und Solowerken aus. In seinen Kompositionen, die erst in seinen Altersjahren bei Jürgenson in Petersburg erschienen, bekundet er große Selbständigkeit, Fantasie und Tiefe des Gefühls. Er begnügte sich nicht mit der weiteren Erschöpfung der damals so beliebten Variationen über Volksthemen, sondern baute seine musikalischen Gedanken mehr in der Art der klassischen Formen aus. (Rußánow.) Seine bedeutendsten Werke sind in einem Hefte des genannten Verlages niedergelegt und tragen die Titel: Serenade, Wiegenlied, Erinnerung, Am Abend (Menuett und Capriccio), Fiebertraum, In der Fremde, Verklungene Romanze usw.

Als hingebungsvollen Pädagogen gelang ihm das, was seinerzeit Sokolowsky nicht geglückt war, bei eben demselben Professor Rubinstein, Leiter des Konservatoriums, sein Bestreben durchzusetzen, an der Kursker Abteilung eine Klasse für künstlerisches Gitarenspiel zu eröffnen. Hier wirkte Stockmann durch eine lange Reihe von Jahren und gab späteren Solokünstlern die grundlegende Ausbildung.

Stockmann war ein Mensch von außergewöhnlicher, vielseitiger Bildung und Begabung. Er war ein gediegener Kenner orientalischer Sprachen und besaß ein umfassendes geographisches Wissen. Er starb im Jahre 1905 an der Stätte seines so mannigfachen Wirkens in Kursk.

(Fortsetzung folgt.)

VERLAUTBARUNG DER WIENER URANIA.

KLUBSAAL, DIENSTAG, 6 UHR, BEGINN 6. SEPTEMBER 1926;

DR. JOSEF ZUTH UND LIESL WUNDERLER:

LIED UND GITARRE.

ZWÖLF VORTRÄGE MIT EINZEL-, ZWEI- UND CHORGERANG ZUR GITARRE.

ROBERT KOTHE.

VON M. NILS, ZÜRICH.

Das Werk Robert Kothes, das bis heute in 21 Liederfolgen, ein paar Sammlungen von Zwiegesängen und Chorliedern, einer Lautenschule und zwei schmalen Bändchen Lyrik vorliegt, gewährt einen interessanten Einblick in das reiche und vielgestaltige Schaffen eines Künstlers, der wohl als eine der eigenartigsten und bedeutendsten Persönlichkeiten der deutschen Lautenspielbewegung der letzten Jahrzehnte anzusehen ist. Mit dem Auftreten Sven Scholanders setzt bei uns die Epoche ein, in der nach langer Zeit wieder das Verständnis für das einfache, von komplizierter Klavierbegleitung losgelöste Volkslied aufkommt; Heinrich Scherrer brachte die Technik des Lautenspieles auf eine bemerkenswerte künstlerische Höhe und erschloß seinem Volke in zahlreichen, von ihm herausgegebenen Liedersammlungen eine Fülle bisher übersehener musikalischer Köstlichkeiten; in Robert Kothe aber erstand zum ersten Male die Persönlichkeit, die einer in unserer Zeit häufig verkannten Kunstgattung einen starken individuellen Stempel aufdrücken und das anspruchslose zur Laute gesungene Lied auf ein früher nicht gekanntes künstlerisches Niveau erheben sollte.

Kothe ist kein bloßer Volksliedersänger im eigentlichen Sinne. Vielleicht findet sich unter den heutigen Künstlern selten jemand, der so stark wie er dem instinktiv-fordernden Gebote einer ausgesprochenen Individualität unterworfen ist. Sie ist es, die den Münchner Rechtsanwalt zwingt, seine Praxis aufzugeben, um sich der zu Beginn des neuen Jahrhunderts gegründeten Künstlergesellschaft der „Elf Scharfrichter“ (zu deren hervorragendsten Mitgliedern Wedekind, Leo Greiner u. a. m. zählten) anzuschließen und später, nach dem Aufhören des Zusammenwirkens der Elf auf ihrer Münchner Kleinkunstabühne, seinen Weg als Lautensänger und Komponist anzutreten.

Die anfängliche gemeinsame Arbeit mit Heinrich Scherrer — in seinen ersten Liederabenden tritt Kothe als Apostel des von Scherrer eingeführten technisch verfeinerten Lautenspieles auf — erweist sich auf die Dauer als unmöglich; zu sehr wirkt die Eigenpersönlichkeit in Kothe. Und so bildet er allmählich seinen besonderen künstlerischen Stil aus, immer ausgehend vom Volksliede, fest in ihm wurzelnd und doch nicht in sklavischer Abhängigkeit, die die alte Überlieferung als solche nur gedankenlos übermittelt, sondern immer scharf sichtigend und mit feinem Takt das Beste von weniger Wertvollem sondernd. So unlöslich seine Kunst auch ihrem innern Wesen nach mit dem Volksliede verbunden ist, so gibt dieses doch wohl nur den Anstoß zur Entfaltung seiner Persönlichkeit, und indem er im alten Lied die seinem Künstlertum zunächst gemäße Form findet, paßt er es sich selber an, macht es gleichsam den Intentionen seiner Individualität dienstbar. Was Kothe mit dem Volksliede verbindet,

ist jenes ungekünstelt-schlichtes Empfinden, wie es in der Volksseele früherer Jahrhunderte lag, und aus dem auch seine Kunst ihre Kraft und Frische schöpft; was ihn vom Volksliede scheidet, ist das zwiespältig Rastlose des neueren Menschen, das Erlebnis einer überkultivierten Zeit, dem sich der in ihr lebende und wirkende Künstler nicht entziehen kann. Der Mensch von heutzutage ist einerseits zu kompliziert, zu vielfältig differenziert, um an den künstlerischen Gestaltungsarten vergangener Epochen noch Genügen zu finden und sehnt sich andererseits dennoch irgendwie zurück zur primitiven Schlichtheit und Selbstverständlichkeit der alten Kunst. Und auch bei Kothe setzt aus diesem modernen Zwiespalt heraus das Ringen um eine neue Form, einen neuen Stil des Lautenliedes ein, das ihn zu der für ihn in den letzten Jahren charakteristischen Kunstgattung führt. An die Stelle der alten Volksweisen treten eigene Kompositionen zu selbstgedichteten Texten, die ihrerseits über die in früheren Jahren dem Volkstümlichen angepaßten Gedichte Kothes hinaus eher in das Gebiet der neueren Gedankenlyrik führen, wovon auch die zwei bisher erschienenen Gedichtsammlungen des Künstlers Zeugnis ablegen.

Und mit der neugewonnenen Form der Lieder wird auch die Rolle der Laute von Kothe ausgebaut und umgestaltet. Die Laute ist ihm nicht mehr bloßes Begleitinstrument zum Gesang, sondern erhält eine der Singstimme gleichwertige musikalische Funktion. Sie trägt gleichsam das ganze Lied, leitet es ein, untermalt es und läßt es verklingen. Instrumentaler und vokaler Klang verschmelzen so zu reiner Harmonie und Laute und Lied bilden eine einander wechselseitig bedingte Einheit, die dem Hörer den Eindruck von selten starker Geschlossenheit und musikalischer Schönheit vermittelt.

Es mag viele geben, die Robert Kothe auf seinem Weg zu neuer musikalischer Gestaltungsform nicht zu folgen vermögen, die seine Lieder als dem Kunstliede zu ähnlich und somit dem Wesen des Lautengesanges als solchem entgegenstehend empfinden; ist es doch gemeinhin üblich geworden, Lautenlied und Volkslied zu identifizieren, und die Gefahr liegt nahe, daß man sich nur allzu schwer von den alten traditionell gewordenen Anschauungen loslösen und dem kühnen Neuerer auf ein noch nicht begangenes Gebiet folgen kann. Immerhin aber zeigt sich in Kothes Werk ein Ringen um einen neuen interessanten Stil, und seine Schöpfungen gewähren Einblick in die Entwicklung einer so ernsten und eigenartigen Künstlerpersönlichkeit, daß sie schon aus diesem Grunde wie jedes aus echter Notwendigkeit geborene Kunstwerk ihre Daseinsberechtigung in sich tragen.

Ob Robert Kothe den von ihm eingeschlagenen Weg bis zum letzten Ziele gehen wird, ob es ihm gelingen wird, die Form des Lautenliedes zu finden, die das Kunstempfinden der modernen Zeit mit der Schlichtheit der alten Volksweisen zu letzter schöner Einheit verbindet, werden seine kommenden Schöpfungen zeigen. Wir wollen es glauben, trägt doch Kothes Persönlichkeit in bewundernswerter Vielseitigkeit gerade jene Wesenszüge in sich, die für den schöpferischen Musiker alter wie neuerer Zeiten maßgebend sind: die Innigkeit des frühen



ROBERT KOTHE.

Minnesängers, die Versonnenheit des Romantikers, den kräftig-natürlichen Schelmenhumor des fahrenden Spielmannsgesellen und die abendliche Müdigkeit des modernen Menschen.

KAISER JOSEPHS I. ARIA FÜR DIE LAUTE.

VON DR. JOSEF ZUTH, WIEN.

Die vorliegende Abhandlung wurde 1919 mit anderen Arbeiten von Mitgliedern des Musikhistorischen Instituts der Wiener Universität Herrn Hofrat Professor Dr. Guido Adler anlässlich der 25jährigen Gedenkfeier des Bestehens der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ gewidmet. Die Veröffentlichung erfolgt mit Erlaubnis des Herrn Hofrates.

In dem von Guido Adler herausgegebenen „Musikalischen Werken der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I.“ (1893, Wien, bei Artaria und Komp.) ist im Bande II unter den Instrumentalkompositionen als Nr. 126 auf Seite 272 ff. eine Aria Kaiser Josephs I. für Laute nebst dem Faksimile des Originales in Übertragung aufgenommen. Die Originalhandschrift befindet sich laut Revisionsberichtes, Seite 316, in der Musikbibliothek des Benediktinerstiftes in Raigern (Mähren) und stammt von Casimirus Wenceslaus à Verdenberg et Namischt.

Die Aria mit ihrer ausgesprochenen Da-capo-Form ist jedenfalls die Einrichtung eines für größere Besetzung geschriebenen Musikstückes. Es handelt sich entweder um ein arienartiges Lied für eine Oper der gleichen Zeit oder, worauf der Menuettcharakter des Stückes hinweisen könnte, um eine Balletteinlage, also um eine Gelegenheitskomposition, wie sie von den musikliebenden und -ausübenden österreichischen Herrschern für höfische Aufführungen häufig geschaffen wurden. Die Bezeichnung „Aria“ ließe beide Deutungen zu, da sie im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts für die einzelnen Sätze der Opernballette sehr gebräuchlich war. Graf Werdenberg, der nach den Anzeigen des „Wiener Diariums“ häufig nach Wien kam, hat wohl die in den aristokratischen und Hof-Kreisen verbreitete Arie notiert, wie auch Musikstücke von anderen Wiener Lautenisten und Komponisten (Frischauff, Fux, Graf Questenberg, Weilland) in der Raigener Lautenhandschrift aufgenommen, beziehungsweise arrangiert sind. Die Originalaria konnte trotz eingehender Nachforschung in den vermutlich in Betracht kommenden Werken — durchsucht wurden nebst den Kompositionen des Kaisers alle ihm und seiner Gemahlin zu festlichen Anlässen gewidmeten Werke — nicht vorgefunden werden, weshalb von einer Untersuchung der Arrangierteknik Abstand genommen werden mußte. Doch soll eine kompositionstechnische Analyse gegeben werden.

Das Stück steht in F-dur und hat, wie schon erwähnt, Da-capo-Form, in der Melodie ausgesprochenen Menuettcharakter. Der erste (dritte) Teil der

Aria ist in sich wieder dreiteilig: Ein aus Vorder- und Nachsatz bestehender Achtakter führt zu einem Halbschluß der V. Stufe der Grundtonart, eine analog gebaute Periode moduliert in die Dominanttonart, eine dritte Gruppe von gleicher Struktur leitet zur Grundtonart zurück. Jeder dieser drei Abschnitte des ersten Teiles ist zu wiederholen.

Der zweite Teil der Aria besteht modulatorisch aus zwei Abschnitten, einen in der Paralleltonart d-moll stehenden und einen zweiten, der sich über die Subdominantparallele g-moll zur Dominantparallele a-moll wendet. Zu wiederholen sind im ganzen zweiten Teile nur die sechs Schlußakte. Von dieser Schlußgruppe, die melodisch mit dem ersten Teile zusammenhängt, abgesehen, sticht der zweite Teil melodisch gegen den ersten ab.

Beginn des ersten Teiles:



Beginn des zweiten Teiles:



Zu diesem harmonischen und melodischen Gegensatze tritt auch der im Periodenbaue. Während, wie schon gesagt, die drei Achtakter des ersten Teiles zu je 4+4 Takten (Vorder- und Nachsatz) gebaut sind, herrschen im zweiten Teile verwickeltere Verhältnisse. Der in d-moll stehende erste Abschnitt hat folgende Gliederung:

$$(1 + [: 1 :] + 1) + [(1 + [: 1 :] + 1) + 2]$$

P

also ein viertaktiger Vordersatz mit sechstaktigem Nachsatze. Der zweite Abschnitt verläuft ähnlich:

$$[2 \times (1 + [: 1 :] + 1)] + ([: 2 :] + 2)$$

SP DP DP

Während also der nach a-moll modulierende Abschnitt auf acht Takte zu stehen kommt, zählt der Schlußabschnitt wieder sechs Takte.

Der gezeigte Aufbau der Aria schließt eine Deutung von vornherein aus: Die Form als Menuett-Trio-Menuett anzusehen. In diesem Falle müßte unbedingt der Mittelteil, der dem Trio entspricht, in derselben Tonart schließen, in welcher er beginnt. Dagegen ist die Deutung als Rondoform möglich, wobei der Mittelteil die Rolle einer Minore-Episode spielte. Handelt es sich um die Bearbeitung eines Instrumentalstückes, so ist nur diese Auffassung möglich und würde auch dafür sprechen, daß ein Opernballettstück vorliegt. In derartigen Sätzen ist nämlich die Rondoform häufig, doch ist es, wie schon eingangs ge-

sagt, durchaus möglich, an die Bearbeitung einer einfachen Gesangsarie mit Menuetmelodie zu denken. Die Opern Lullys und seiner Schüler verwenden mit besonderer Vorliebe Gesang mit Tanz-, zumal mit Menuettrhythmen.

Die für die Aria verwendete Tabulatur ist die neufranzösische Buchstabennotation auf dem Sechsliniensystem. Die Linien sind bildliche Darstellungen der Saiten; es handelt sich dabei um ein Instrument mit sechs Greifsaiten, neben denen die Tabulierung noch fünf Baßchorden vorsieht, also um die Laute zu Ende des 17. Jahrhunderts. Die Stimmung der Greifsaiten ist die zeitgemäße der Pariser Lautenschule in d-moll: A d f a d' f', die Baßsaiten sind vom A der tiefsten Griffsaite diatonisch nach abwärts gestimmt: G F E D C. Eine tonartgemäße Umstimmung der Baßchorden war nicht erforderlich, da die Aria in F-dur steht, doch verlangen die Griffzeichen b und \bar{b} unter dem Systeme das Übergreifen der Baßsaiten G und F im ersten Bunde zu Gis und Fis, eine Spielmöglichkeit, die dadurch gegeben ist, daß die der A-Saite benachbarten Baßchorden noch über dem Griffbrette liegen. Von den chromatisch angeordneten Bündeln benützt die Aria nur die fünf ersten; der Gebrauch höherer Griff lagen entfällt somit und der Tonumfang erschöpft sich in folgender Tabelle.

		chromatisch angeordnete Griffelder					
		leere Saiten	b	c(-v)	d	e	f
Greifsaiten	f'	a	fis'	g'	gis'	a'	b'
	d'		dis'	e'	f'	fis'	g'
	a		b	h	c'	cis'	d'
	f		fis	g	gis	a	b
	d		dis	e	f	fis	g
	A		B	H	c	cis	d
Baßchorden	G		Gis				
	F		Fis				
	E						
	D						
	C						

Die Buchstaben a der Tabulatur verlangen den Anschlag der leeren, die Griffzeichen b—f¹⁾ auf den sechs Linien die im ersten bis fünften Bunde verkürzten Griffsaiten, die Baßnotation hat mit der Bezeichnung: a, \bar{a} , $\bar{\bar{a}}$, $\bar{\bar{\bar{a}}}$ und 4 ($\bar{\bar{\bar{a}}}$) beziehungsweise b und \bar{b} ihren Platz unter dem Liniensysteme; über den Linien ist die Mensurierung durch runde rhythmische Wertzeichen ersichtlich gemacht.

Ein genaues klangliches Bild gibt die Übertragung insoferne nicht, als die Doppelbesaitung der Laute in der Wiedergabe durch die moderne Notenschrift nicht berücksichtigt ist. Diese Doppelhörigkeit erstreckt sich mit Ausnahme der chanterelle f' auf alle Greif- und Baßsaiten, und zwar sind die Saiten a und d' im Einklange, alle übrigen Saiten sind in der Oktave verdoppelt.

Fingersätze für die Anschlagshand sind in der Tabulatur — ausgenommen die kleinen senkrechten Striche unter Griffzeichen — nicht vorgesehen. Daran wäre nichts sonderlich Erwähnenswertes, wenn nicht das nächste, als Nr. 32 tabulierte Stück der Handschrift, dessen Beginn das Faksimile noch zeigt, von der Fingersatzbezeichnung für die rechte Hand²⁾ ausgiebig Gebrauch machte. Unbezeichnet ist ferner der Fingersatz für die Greifhand, wie fast allgemein in der neufranzösischen Tabulatur.

Spiel- und Vortragszeichen sind in verhältnismäßig großer Zahl vorhanden; sie bezeichnen die Legatotechnik und Ornamentik:

Der nach unten geöffnete Rundbogen \smile unter je zwei Griffzeichen verlangt die Bindung von Tönen auf der gleichen Saite im absteigenden Sinne durch seitliches Abziehen eines Griffingers: z. B. b_a ; in der Tabulatur der Aria ist das „Abziehen“ gemäß dem fallenden Motivenbau recht häufig verwendet, während aus dem gleichen Grunde der nach oben geöffnete Bogen, „das Einfallen“ im Sinne der aufsteigenden technischen Bindung zweier oder mehrerer Noten auf derselben Saite fehlt.

Für Verzierungen finden sich:

Der nach links geöffnete Halbmond nach dem Griffzeichen: z. B. a) als Vorhalt von der Obersekunde, in der technischen Ausführung als „Abziehen“ auszudeuten;

der kleine nach oben geöffnete Rundbogen unterhalb eines Tabulaturbuchstabens;

der seufzerartige Vorschlag (accent plaintif): zwischen Saiten der Terzstimmung (d_f, d'_f) und bei Quartstimmung das „Einfallen“ von der Untersekunde unter gleichzeitiger Benützung des oberen Gleichklangs der leeren Saite.

Anzumerken wäre schließlich noch die verschiedenartige, durch die Spielweise bedingte Schreibung von Sekundenzusammenklängen in der beiliegenden Bearbeitung der Aria, die im Takte 2, 3 und 5 melodisch aufgelöst, im Takte 15 aber akkordisch wiedergegeben sind. (Siehe die Musikbeilage).

Wie gleich eingangs der vorliegenden kleinen Studie gesagt wurde, mußte eine Frage, welche im Rahmen dieser Abhandlung als die vornehmste und dankbarste gedacht war, nämlich die Untersuchung der Arrangiertechnik des Stückes, offen bleiben, da die Originalarie trotz Aufwandes von viel Zeit und Arbeit nicht auffindbar war; damit sei jedoch nicht abschließend gesagt, daß die Frage ungelöst bleiben soll.

REVISIONSBERICHT.

Die Aria ist in den Kaiserwerken in übersichtlicher Form auf dem Notensystem mit dem F-Schlüssel auf der 4. Linie übertragen. Für die vorliegende Übertragung und Bearbeitung wurde nach den Vereinbarungen der „Kommission zum Studium der Lautenmusik“ auf dem III. Kongresse der internationalen

Musikgesellschaft in Wien, Mai 1909, das Doppelsystem mit je fünf Linien (G-Schlüssel auf der 2. Linie für das obere und F-Schlüssel auf der 4. Linie für das untere System) verwendet.

Die erste Übertragung war philologisch³⁾; die zweite stellt eine Bearbeitung dar, welche nach den im Band 50, Jahrgang XXV der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ (Dr. Adolf Koczirz, „Die österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720“) beobachteten Grundsätzen vollzogen wurde.

Das den Kaiserwerken beigegebene Faksimile der Handschrift weist gegenüber der beiliegenden Übertragung und Bearbeitung folgende Abweichungen auf:

Takt 6: Der letzte Tabulaturbuchstabe a ist irrig auf die 3. statt 4. Systemlinie¹⁾ geschrieben; dies beweist der Legatobogen, der nur bei Tönen auf derselben Linie (Saite) stehen kann.

Takt 17: Fehlt das Mensurzeichen der Achtelnote über dem Griffzeichen v. (Vergl. den rhythmisch gleichartigen Takt 19).

Takt 24: Baßsaite irrig als \bar{a} statt \bar{a} tabuliert.

Takt 26 und 27: Die Mensurstellung beidemale undeutlich: Sechzehntelrhythmuszeichen hätte über den Griffzeichen $\overset{a}{\mid}$ zu stehen.

Takt 34: Fehlt cis' (das Tabulatur-e auf der 3. Linie) als Vorschlag (Akzent) zum d' (dem Tabulatur-f auf derselben Linie).

Takt 37: Das über b gestellte Mensurzeichen (Sechzehntel) gehört zum nächsten Schlag; im gleichen Takt fehlt das Griffzeichen b auf der 2. Linie (es'). (Vergl. den gleichartigen Takt vorher).

Takt 40: Der ganze Takt ist dem Periodenbaue nach zu wiederholen; in der Übertragung und Bearbeitung⁵⁾ ist die Ausschreibung vorgenommen worden.

¹⁾ b = kleine Sekunde; c (v) = große Sekunde; d = kleine Terz; e = große Terz; f = Quarte.

²⁾ Für die Anschlagshand gelten im allgemeinen folgende Zeichen unter Tabulaturbuchstaben:

| = Daumen, . = Zeige-, .. = Mittel, ∴ = Goldfinger.

³⁾ Von ihrer Veröffentlichung ist hier abgesehen worden.

⁴⁾ Die neufranzösische Tabulatur zählt die Linien von der obersten an.

⁵⁾ Eine Bearbeitung für moderne Gitarreninstrumente ist nach der Notenvorlage wohl jedem Spieler möglich. Allerdings wird die gegenwärtige Stimmung der Gitarre spieltechnische Änderungen bedingen.

DIE ZWEITE LIEFERUNG DES
HANDBUCHES DER LAUTE UND GITARRE
WIRD ENDE JULI AUSGESANDT.

ZEITGESCHICHTE.

BRIEF AUS MOSKAU.

[In der letzten Folge unsrer Zeitschrift wurde über die musikalische Fehde zwischen den Anhängern der sechs- und siebensaitigen Gitarre in Rußland berichtet. Herr Agafoschin aus Moskau gibt hierzu folgende dankenswerte Aufhellung]:

Die siebensaitige Gitarre wird nach Terzen und Quartan gestimmt: D G H d g h d'. Die „Sluchowiki“, die Gitarristen, die ohne Notenkennntnis „nach dem Gehör“ spielen, stimmen fast immer die H-Baßsaite nach C. Eine Begründung dafür werde ich unten anführen.

Die Erfindung der siebensaitigen Gitarre wird Sichra zugeschrieben; ein authentischer Nachweis steht noch aus. Jedenfalls hat Sichra eine Gitarrschule und viele Stücke für diese Stimmung geschrieben und sein Instrument auf einen gewissen Stand gebracht. Wahrscheinlich führte zur Erfindung dieses Gitarrsystems der Wunsch, das Spiel zu erleichtern. Denn die leeren Saiten geben den fertigen G-dur-Akkord; alle übrigen Durharmonien kann man in den entsprechenden Lagen mit dem großen Barrégriff bilden.

Harmonische Eigenheiten: Grundakkorde und ihre Umkehrungen lassen sich mit großen und kleinen Barrégriffen spielen, aber die Septakkorde (normale, verminderte und alterierte) sind meist sehr unbequem zu nehmen. Infolge der kleinen Intervalle zwischen den Saiten ist die enge Harmonie vorherrschend. Die Applikation der linken Hand ist auf die Verwendung des Daumens angewiesen, der auch auf die zweite Baßsaite übergreift. Ohne Benützung des Daumens und ohne Kontrabaßsaiten ist das Greifen vieler Akkorde schwer oder unmöglich. Gleiche Akkorde klingen auf der siebensaitigen Gitarre im Vergleich zur sechssaitigen schwächer, weil die Quinssaite jener um einen Ganz-Ton niedriger gestimmt ist.

Tonleitern und melodische Gänge: Die Verteilung der Töne einer Dur-Skala auf dem Griffbrett ist chaotisch, für Moll- und chromatische Tonleitern wird das Chaos noch beträchtlicher; darum meiden die „siebensaitigen“ gern die Tonleiternübung. Es ist schwer, in der gleichen Lage den Umfang von zwei Oktaven zu beherrschen; gewöhnlich muß der Spieler aus einer Lage in die andere überspringen. Die Unbequemlichkeit der kleinen Intervalle zwischen den Saiten ist bei jedem melodischen Gange fühlbar; die Kantilene wird von einer Saite auf die andere geworfen und damit das Timbre ständig verändert, die Einheitlichkeit des Vortrages gestört. Es ist fast unmöglich, diesen zersplitterten Eindruck zu vermeiden.

Bequeme Tonarten: Gewöhnlich betrachtet man diejenigen Tonarten als bequem, deren Töne leere Saiten benützen. Demnach mußten auf der siebensaitigen Gitarre die Tonarten re, sol und si als bequem gelten; aber nur die zwei Tonarten: Sol-majeur und Sol-mineur haben die offene Dominante re. Die „Sluchowiki“ fühlen instinktiv diesen Mangel und stimmen abweichend die Baßsaite si in do. Dadurch erhalten sie noch zwei bequeme Tonarten Do-majeur und Do-mineur und nähern sich so unbewußt der Quartan-Stimmung.

Allgemeiner Eindruck: Infolge ihrer Terzen und der Dur-Akkordstimmung der leeren Saiten hat die siebensaitige Gitarre eine spezifische Klangfarbe: Das Instrument scheint in der G-dur-Tonart eingeschlossen zu sein, ohne freie Bewegung in anderen Tonarten zu haben und das Spiel wirkt monoton.

Die Literatur für die siebensaitige Gitarre ist trotz des Schaffens und der Begabung von Sichra und Wissotzkij eng begrenzt, einseitig; das Spiel bewegt sich meist in der Sphäre der Variationen über Volkslieder (und Pseudovolkslieder). Ihrem Werte nach kann diese Literatur niemals jener der sechssaitigen Gitarre gleichkommen, darum sind die „siebensaitigen“ genötigt, sich an die Klassiker-Quellen zu wenden. Der Vortrag von Stücken für die sechssaitige Gitarre

wird auf der siebensaitigen mangels der Baßsaiten E und A erschwert und erfordert Zusatzbaßsaiten. Jedenfalls geht hierbei viel von der Klangfülle und vom Charakter des Stückes verloren.

Die Ursachen ihrer Verbreitung liegen einerseits in ihrer scheinbar leichten Spielbarkeit, andererseits in dem Umstande, daß die Mehrzahl der Gitarristen vom Wesen der sechssaitigen Gitarre gar keine Kenntnis hat.

Allgemeine Folgerung: Der Versuch, die Gitarre zu reformieren durch die Änderung der Stimmung zum Zwecke der Spielerleichterung dieses schwierigen Instrumentes, trägt, wie jeder Versuch der Vereinfachung in der Musik, in sich den Keim der Verflachung. Dieses Schicksal hat auch die vereinfachte siebensaitige Gitarre erfahren, in dem sie populär und vulgär geworden ist.

Moskau, im Mai 1926.

P. Agafóschin.

OBERSCHLESISCHER MUSIKBRIEF.

Was A. Beran über Moskau und Rußland an Hemmungen für ein Aufblühen gitaristisch-musikalischen Lebens kennzeichnete, gilt in weitem Zuge auch für beide Oberschlesien, wenigstens für das politisch vom reichsdeutschen Stammland Schlesien geschiedene Ost-Oberschlesien. Der Krieg trat wohl mit seiner Gewaltatmosphäre einen allgemeinen — und darauf kommt es für uns doch vor allem an! — verheißungsvollen Aufstieg wieder in den Notgrund widriger Zeitverhältnisse. Doch was nach ihm kam: blutige Aufstände, fremdländische Besatzungszeit, gewalttätige Grenzziehung, das hemmte nicht nur erneutes Aufblühen der Lauten- und Gitarrenkunst, das zerriß! Und mit der Zerreißung zerklüftete sich der gemeinsame Urgrund.

Diese Einleitung ist unerlässlich für ein sinnvolles Betrachten heutigen Zustandes auf diesem Musikgebiet. Seit 1915 begann eigentlich mit Oswald Rabel die Erweckung des ober-schlesischen Volkstums zur Gitarre und Laute, hub die „waidgerechte“ Pflege des Lautenliedes an. Rabel gab nicht nur freudig aufgegriffene Anregungen, bildete nicht nur selbst als Musikpädagoge eine heut in alle Welt verstreute Freundesgemeinde um die Laute, sondern richtete den Sinn der anfangs dieser „Sensation“ huldigenden Volkskreise auf künstlerische Berühmtheiten, pflügte den für Kultureinheit mehr als spröden Boden und bereitete Sängern und Spielern, wie Scholander, Sepp Summer, Hunyady, Dr. Heinz Schall ein dankbares Erntefeld vor.

Darum waren die Erfolge recht tiefgehend, allerdings leider nicht tragfähig genug, um den besonders seit 1919 tobenden politischen Stürmen gegenüber einheitlich standhalten zu können. Denn beide Oberschlesien konnten und können bei der ihnen eigenen sprachlich kulturellen Kompliziertheit nur dann gedeihen, wenn tiefer Frieden mit Wirtschaftsordnung und behördlicher Toleranz der Volksseele die Schwingen freigibt für eine feierabendliche Kunst. Wägen wir genau, so hat, um von Positiv-Künstlerischem zu reden, nur ein Talent von der bodenständigen Kultur-treue Ewald Cwienks „dem großen Muster nachgeeifert.“ Rabel selbst weilte bekanntlich in den Orkanzeiten der Heimat in Berlin und hat dort neben dem intensiv betriebenen Lautenbau und seinen Veröffentlichungen im Erntekranz-Verlag, Berlin-Steglitz, ähnlich wie Reinhold Vorpahl einen festen Kunstkreis um sich zu scharen gewußt.

Seit 1922 blüht hüben wie drüben an der Gewaltgrenze die Liedpflege zur Gitarre und Laute wieder schüchtern empor. Abgesehen von seiner „zünftigen“ Pflege in den Jugendorganisationen, besonders im Wandervogel und Quickborn, unbeachtet der mehr als eigentlich nötigen Mandolinerverbände, die meistens doch nur „Unter-Brettel-Kunst“ betreiben, haben einige wertvolle Organisationen und Persönlichkeiten durch die oft einzigartige Erziehung, das lebendige Vorbild, machtvolle Wirkungen ausgelöst. Ein in dieser Zeit stattgehabter Liednachmittag der Schülerinnen des Katowitz Oberlyzeums unter der freundschaftlichen Führung von Frä. Goebel bleibt mir unvergeßlich. Hier schuf eine hochbefähigte, begeistert geliebte Lehrerin sich edle Kameradschaft in Sang und Spiel, und noch manch weibliches Studentlein in Greifswald, Berlin,

München, Breslau hat seit jener Zeit seine Laute auf der Bude, um nicht nur, militärisch gesprochen, „Griffe zu kloppen.“

Schon die fruchtbringende Anregung, die z. B. von der auf reinen Quellen fußenden Volksliedpflege, ausgehend durch Prof. Fritz Lubrich im Kattowitzer Meister'schen Gesangverein, durch Jaschke in der Beuthener Singvereinigung, durch Franz Kauf in Gleiwitz, durch den um die Entdeckung des siebenbürgischen Liedes „Am Holderstrauch“ verdienten Prof. Kirchner-Ratibor getrieben wird, leitet im Einzel- und Gruppensang beinahe zwingend über zu durchsinntem Begleitenspiel auf Gitarre und Laute.

Positiveres aber leistete der „Jugend-Abend“ des von der lieben selbstlosen Wandervogelgestalt, Studienrat O. Deckart in Oppeln brüderlich betreuten O/S „Jugendringes“ am Rosenmontag 1922. Hier tat sich die Blüte der heimischen Jugend — man kann sagen — beinahe demonstrativ zusammen, um Hunderten von Lauschern aller Kreise zu sagen, daß Gitarre und Laute, Lied und Tanzspiel hineingehören in den oft düsteren Alltag darbender Industriemenschen. Zu gleicher Zeit bereitete ich den „Oberschlesischen Volksspielen“, der später staatlich anerkannten Kunstgemeinde für das Märchen-, Mysterien- und Hans Sachs-Spiel, durch Stadt und Dorf ganz Oberschlesiens und der sudetendeutschen Gebiete von Olmütz bis Oderberg vom „Oberschlesischen Kulturverband, Gleiwitz“ aus den Weg zu den Herzen der im Dialekt deutsch, der mährisch und polnisch sprechenden Bauern, Handwerker, Arbeiter.

Es hat nichts mit persönlicher Gefallsucht zu tun, wenn ich hier meinem innersten Gefühl Ausdruck gebe, daß oft mit Tränen in den Augen unserem Kommen gedankt war. Wie staunten diese vom Kunstgeschehen so mit Unrecht ferngehaltenen Hinterwäldler, wenn sich die Lauten aus den braunen Hüllen schälten, wenn Fiedel, Gitarre und Lied aus deutschen Volkes Kindertagen erzählten. Wenn gar Guido Aage mit gewandten Fingern sprühende Rapsodien, Konzertstücke wie sie ein Lobet der Gegenwart wohl als Erster und Bester geboten, in ihrer machtvollen Polyphonie hervorzauberte, gab es des Staunens kaum ein Ende. Das war kein Musikbandentum, das galt nach Haas-Berkow, wenigstens für Oberschlesien, eine Großtat.

Auf diesem Sockel baut sich nun in den durch Machtspruch von einander geschiedenen Ländern eine wachsende, vielverheißende Zukunft für die Gitarre, die Laute und ihre Umwelt auf. Für Ost-Oberschlesien, das mit dem ehemaligen österreichischen Teschen und Bielitz zur Wojewodschaft Schlesien zählt, ist das Hinzuströmen dieses kulturkräftigen Blutes aus dem alten Kaiserreich ein Faktor, von dessen beinahe ausschlaggebender Bedeutung für die deutsche Lied- und Saitenspielpflege schon heut wohl Wenige nur überzeugt sein dürften. Denn dort drüben in den Beskidenbergen wurzelt eine Bodenkraft, die in ihrem eigenen Märchen-, Sagen- und Liedreichtum all das besitzt, was die Sudetenländer, Nordböhmen, die Brüder an Drau, Mur und Etsch vor jähem Zerfall ihrer Art beschirmt. Daß auf dem Nährgrund solcher Politikränke und Wirtschaftsschläge überdauernden Kultur ein meistens aus deutschem Liedschatz quellendes Lauten- und Gitarrenspiel kräftiger gedeiht, ist jedem Forscher von der strebenden Gründlichkeit der Dithfurth, Friedländer, Götz, Kobell, Kohl, Liebleitner, Neckheim, Pommer und wie sie noch dankbar genannt zu werden verdienen, mehr als selbstverständlich.

Dieses mit den Brüdern zwischen der Olsa und Biala geeinte Deutschtum Ost-Oberschlesiens hat in seinem Ostern 1926 herausgebrachten „Liederbuch“, das in seiner Rabel-Cwienk'schen Überarbeitung für die Laute sich würdig neben Scherrer und das „Deutsche Lautenlied“ stellen kann, einen wertvollen Antrieb zu gediegenem Gitarr- und Lautenspiel hervorgebracht.

Das Erscheinen des Büchleins paßte so recht zu dem am 15. Mai stattgehabten Lautenabend Ewald Cwienks zu Ehren des 50 jährigen Altmeisters Rabel. Seit 1922 der erste Konzertabend Rabelscher Lieder, war er ein erfreuliches Gegenstück zu den Charlatanerien eines als Komiker wohl nicht unbedeutenden Jacoby-Eltville, der uns im März dieses Jahres im Kattowitzer Stadttheater mit seiner Gitarre geradezu entsetzte.

Nun hält vom 13. bis 19. Juni Prof. Hensel-Dortmund seine „Singwoche“ im Heimgarten zu Neisse. Über Hensel und seine Wiedererweckung zu wehrhaftem, wertvollem Lied

und Spiel zu reden, ihn als einen Reformers erlesener deutscher Volksmusik zu feiern, bleibt eine große nutzbringende Sonderaufgabe. Wenn selbst die Opperner Schulbehörde ihren Lehrern zum Besuch der „Singwoche“ Urlaub gab, dann ist damit schon für den Kenner der Verhältnisse Bestaunenswertes gesagt.

So ist auf weiter Linie ein langsamer, aber in seiner Effektivität doppelt hoffnungserweckender Aufstieg zu spüren. Und es werden nicht zuletzt die mit Gitarre und Laute verknüpften Kunstfaktoren sein, die nach einem zermürbenden Chaos neues friedliches Lebenspenden!

Kattowitz, im Juni 1926.

Kurt Mandel.

UMSCHAU.

KATTOWITZ. Ein oberschlesischer Meister der Laute. Am 29. März feierte Altmeister Oswald Rabel in der Stille seinen 50. Geburtstag, Lange vor Wandervogel und Quickborn offenbarte der frohe, feine Sänger Oberschlesiens die Schätze edler Lautenkunst. Gleich bedeutend als Schöpfer eigener Weisen wie als bahnbrechender Reformers des Lautenbaues hat Oswald Rabel die schlichte Heiterkeit seines Schlesiergemütes auf dankbare Gefolgsleute wirken lassen. Wenn unsere Heimat in dem jungen Bismarckhütte Ewald Cwienk eine echte Künstlerpersönlichkeit auf dem Gebiete des Lautenliedes schätzt, darf Oswald Rabel als sein selbstloser Mentor angesehen werden. Mag dem nach schwerer Krankheit genesenen Bringer einer so lieben Kunst das Bewußtsein, eine treue wachsende Freundsgemeinde zu besitzen, bleibenden Dank und Antrieb für sein weiteres Schaffen sein.
(„Kattowitzer-Zeitung“.)

WIEN. Die Wiener Tagespresse verlautbart: „Der Vorstand des Rechnungsdepartements I im Bundesministerium für Finanzen, Regierungsrat Dr. Adolf Koczirz, wurde mit dem Titel eines Hofrates ausgezeichnet. Dr. Koczirz hat auch als Musikgelehrter durch seine grundlegenden Forschungen auf dem Gebiet der Lautenmusik und -Notation, die er an der Wiener Universität vertritt, internationalen Ruf.“ Die Jünger und Schüler dieses bedeutsamen Gliedes der Wiener musikhistorischen Schule gedenken in Verehrung ihres gütigen Führers und Lehrers und die „Zeitschrift für die Gitarre“ legt an dieser Stelle voll Dankbarkeit fest, daß Hofrat Doktor Koczirz durch seine sinn- und geistvolle

Leitung diese Publikation auf einen beachtenswerten Stand gebracht und ihr über die Grenzen unseres Festlandes hinaus Geltung verschafft hat.
Z.

Die 50. Schubertiade des Wiener Schubertbundes wurde am 4. Mai im Festsaal der Akademie der Wissenschaften abgehalten. Sie gab dem Verein die hochwillkommene Gelegenheit zu einer überaus eindrucksvollen Huldigung für seinen Namenspatron, welche durch die Anwesenheit der höchsten Würdenträger des Staates und der Stadt Wien, der Vertreter der Wissenschaft und Kunst, sowie der führenden Persönlichkeiten der Sängerschaft, die zumeist mit ihren Damen erschienen waren, besonderen Glanz erhielt. Höchstem Interesse begegnete die Uraufführung (in Wien) des Quartetts für Flöte, Gitarre, Viola und Cello, gespielt von Professor Wilhelm Sonnenberg, Max Danek, Kamillo Pferschmann und Jutka Zahornatzky-Prix. Diese Kammer-suite stammt aus dem Jahre 1814 und wurde erst 1918 im Landhaus der Frau Marianne Feyerer in Zell am See unter alten Musikalien auf dem Dachboden aufgefunden. Das Originalmanuskript hat der „Drei Masken-Verlag“ in München erworben und eine Abschrift dem Schubertbund zu dieser Uraufführung in dankenswerter Weise überlassen.

(„D. öst. Tageszeitung“, 8. V.)

Hofrat Maximilian Reisner †. Am 8. Juni d. J. ist hier Maximilian Reisner, der Gründer des bekannten „Reisnerquartetts“, gestorben. Mit ihm ist wieder einer von den wenigen dahingegangenen, die noch das Lied vom vergangenen Wien sangen. Einer jener Typen, wie sie nur die Stadt der Phäaken

„An der schönen blauen Donau“ hervorbrachte, die Geburtsstätte eines Johann Strauß, Lanner und Ziehrer. Hofrat und Schrammelmusiker, wobei die Betonung auf das allerletzte Wort fällt, diese Dissonanz findet nur in dem leider bereits historisch gewordenen Begriff „Wien“ ihre Auflösung. — Reisner, im Jahre 1866 in Wien geboren, stammte aus einer

angesehenen Bürgerfamilie und zeigte schon in jungen Jahren starke musikalische Anlagen. Er lernte bei Rotter, Adolf Stiegler und Krempl, gründete 1918 das nach ihm benannte Quartett, welches sehr häufig in der Wiener Urania zu hören war. Echte bodenständige Musikpflege war die Triebfeder in Reisners Musizieren und darin lag auch seine Popularität.

K. Koletschka.

KUNST UND WISSEN.

ANKÜNDIGUNGEN.

- Ludwig Egler: „Gilm-Lieder“. Für eine Singstimme mit Gitarre oder Klavier, Baden-Verlag, Karlsruhe 1926.

Durch das Gedicht „Allerseelen“ hat Hermann v. Gilm (1812 — 1864) die Herzen aller tiefempfindenden Menschen gewonnen. Weniger bekannt sind wohl die übrigen Schöpfungen, die Egler zur Vertonung gewählt hat: Vaterlands-, Heimat- und Liebeslieder. Die Liedsätze sind ebenso schlicht, wie die Wortlaute und zeugen von großer Verehrung für den Dichter. Mögen sie dazu beitragen, die Schönheiten der Dichtungen Gilms in weite Kreise zu tragen.

Andreas Weissenböck: „Mit Kosen und Lachen.“ Zehn Lieder zur Laute. A. Goll, Wien.

In diesen zehn Liedern lernen wir einen neuen Liedtöner kennen, der sich durch seinen Reichtum an Ausdrucksmitteln auszeichnet. Die Wortlaute, die mit Geschmack gewählt sind — wir finden Dichtungen von Kernstock, Storm, Heyse, Baumbach und andere — sind von sehr singbaren Weisen getragen, die manche dem Inhalt angemessene Eigenart zeigen. Der harmonisch reiche Begleitsatz zeigt bewegstimmige (polyphonierende) Führung und vertieft sinngemäß den Eindruck von Wort und Singweise. Auch im formalen Gestalten hat Weissenböck eine glückliche Hand. Nach diesem Erstlingswerk dürfen wir mit Erwartung weiterem Gestalten entgegen sehen. Dr. Karl Prusik.

Friedrich Smetana, Album von 15 Gesängen, für die Gitarre eingerichtet von Dr. Jar. Fiala, Heft I und II bei Fr. Chádím, Prag.

Die mit dieser Ausgabe erreichte Absicht, beliebte Lieder und Arien aus dem Opernschatze der farben- und systemreichen Musik Smetanas dem Sänger zur Gitarre zugänglich zu machen, ist jedenfalls beifällig begrüßt worden. In Erwägung der großen Schwierigkeiten der Aufgabe muß der Bearbeitung, die sich durch gute Spielbarkeit und Wirksamkeit auszeichnet, volle Anerkennung gezollt werden. Es wäre uns nur erwünscht, nun auch die selbständigen kompositorischen Leistungen der tschechischen Gitarristen kennen zu lernen. A. Beran.

Verlag des Bibliographischen Instituts, Leipzig

Soeben erscheint
in siebenter, neubearbeiteter Auflage:

MEYERS LEXIKON

12 Halblederbände

Über 160 000 Artikel auf 20 000 Spalten Text, rund 5 000 Abbildungen und Karten im Text, fast 800 z. T. farbige Bildertafeln und Karten, über 200 Textbeilagen
Band I u. II kostet je 30 Mark, Band III 33 Mark

Sie beziehen das Werk
durch jede gute Buchhandlung
und erhalten dort auch kostenfrei
ausführliche Ankündigungen