

Osterreichische
Gitarre
Zeitschrift

Mit

Dem Beiblatt:

DAS LIED

JAHRGANG · III

III/IV · HEFT
April-Juli 1929

GITARRE-ZEITSCHRIFT

INHALT DES III./IV. HEFTES:

<i>Tárregas Wohnhaus.</i> Von Emilio Pujol . . .	Seite 49
<i>Die italienische Gitarristin Maria Rita Brondi.</i> Von P. van Es	Seite 52
<i>Mehr Weitblick.</i> Von Robert Treml	Seite 54
<i>Von der Notwendigkeit einer modernen Lagenschule für die Gitarre.</i> Von Edmund Gebauer	Seite 55
<i>Der Anfänger im Gitarrenspiel.</i> Von Gustav Moißl. 2. Spieler und Instrument	Seite 59
<i>Die unverstandene Gitarre.</i> Von Hermann Leeb	Seite 61
<i>Musikantendarstellungen aus dem Ende des 14. Jahrhunderts in Ulm.</i> Von Dr. Max Schefold	Seite 63
<i>Laufeninstrumente in Wiener Museen.</i> (Fortsetzung). Von Dr. Alfred Orel	Seite 65
<i>In der Werkstatt eines Wiener Gitarrenbauers.</i> Von Hermann Heim	Seite 69
<i>Brief aus Jugoslawien.</i> Von Dr. A. Höfler	Seite 70
<i>Ein neuer Komponist für die Gitarre</i>	Seite 71
<i>Hochschulkurse für Musik und bildende Kunst in Mondsee</i>	Seite 72
<i>Kunst.</i> Ausspruch von Friedrich v. Schiller	Seite 72
<i>Gitarristische Rundschau:</i> Konzertnachrichten. — Radio. — Von unseren Künstlern. — Musikfeste. — Unterrichtswesen. — Besprechungen. — Notenbeilage	Seite 73

Das Lied:

<i>Das Volkslied.</i> Gedicht von Emil Weber . . .	Seite 79
<i>Das Lied in der Wanderzeit.</i> Von Egon Pollak	Seite 79
<i>Karl Seifert.</i> Von Eduard Komeiser	Seite 81
<i>Die „Rainer“ aus Tirol.</i> Von Karl Engl	Seite 83

<i>Bilder:</i> Francisco Tárrega	Seite 51
Prof. Jakob Ortner	Seite 63
Theorbierte Laute von Wendelin Tiefenbrucker, Padua 1595	Seite 67
Karl Seifert	Seite 82

Notenbeilagen: Zum Hauptteil: Air von Alfred Uhl. Etude von A. Stingl. Walzer von Paul Ludwig Wiking. Türkischer Tanz von Walter Endstorfer. Zum Beiblatt „Das Lied“: „Heute wollen wir tanzen geh'n“ von Rudolf Süß. „Bittgang“ von Karl Seifert. „Schlummerliedchen“ von Paul Ludwig Wiking.

ZUR GEFÄLLIGEN BEACHTUNG:

Die Österreichische Gitarre-Zeitschrift mit dem Beiblatt „Das Lied“ erscheint vierteljährlich (am 1. Oktober, 1. Jänner, 1. April und 1. Juli).

Alle den Inhalt der Zeitschrift betreffenden Zuschriften sind an die Schriftleitung, alle übrigen an die Verwaltung zu richten.

Nachdruck nur mit Genehmigung des Herausgebers gestattet.

Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto in Briefmarken beiliegt.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Bezug durch die Verwaltung, sowie durch jede Buch- und Musikalienhandlung.

Osterreichische Postsparkasse Nr. 62.123
Deutsches Postscheckkonto München Nr. 59.773
Tschechoslowakisches Postscheckkonto Nr. 500.613

Bezugsbedingungen:

Der Bezugspreis für den Jahrgang (4 Hefte) beträgt:
Für Osterreich S 8.— / Deutschland Mk. 5.— /
Tschechoslowakei Kč. 40.— / Jugoslawien Dinar 80.— /
Schweiz Schweizer Frs. 6.— / Skandinavien Kr. 5.— /
Ungarn Pengö 7.— / Italien Lire 25.— / Holland fl. 2'80 / Amerika Dollar 2.—. Für alle anderen
Länder: 6 Schweizer Franken.

SCHRIFTLEITUNG: WIEN, III. KLIMSCHGASSE NR. 16/9, FERNRUF U 10-6-72

VERWALTUNG: WIEN, III. TRAUNGASSE NR. 1/25, FERNRUF: U 17-8-66

OESTERREICHISCHE GITARRE-ZEITSCHRIFT

MIT DEM BEIBLATT »DAS LIED«

HERAUSGEGEBEN VON JACOB ORTNER, PROFESSOR AN DER AKADEMIE FÜR MUSIK
UND DARSTELLENDEN KUNST IN WIEN • SCHRIFTFLEITER: GUSTAV MOISSL, WIEN

Jahrgang • III

Wien, April—Juli 1929

III/IV • Heft

TÁRREGAS WOHNHAUS

VON EMILIO PUJOL, PARIS
AUS DEM SPANISCHEN ÜBERSETZT VON ING. C. PETERS

Motto: „If men lived like men indeed,
their houses would be temples.“

Wenn ich bisweilen in Barcelona von der Calle de Balmes zur Calle de Enrique Granados durch die Calle de Valencia hinübergehe und mich dort gegenüber dem Hause Nr. 234 befinde, bemächtigt sich meiner stets ein Gefühl tiefer Ergriffenheit und eine Menge Erinnerungen werden plötzlich in meinem Geiste wachgerufen. Die beiden rechtseitigen Balkone des zweiten Stockes sind es, die mir die Wohnung vergegenwärtigen, in welcher Tárrega, einer der edelsten und selbstlosesten Künstler, die es je gegeben hat, fast 20 Jahre lebte und in der er am frühen Morgen des 15. Dezembers 1909 starb.

In dieser Wohnung, die den zweiten Stock eines schmalen, nach außen hin anspruchslosen und höchst einfachen Hauses bildete, war es, wo ich den großen Meister kennen lernte, und wo mir die Kunst, die später meine ganze Begeisterung und alles Streben meines Lebens an sich zog, geoffenbart wurde. Wie oft erhob sich da mein Geist im Zauberbanne seiner wundervollen Gitarre zum Fluge in unbekannte Regionen überirdischer Schönheit!

Die Wohnung Tárregas war ein bescheidenes Heiligtum, in dem alles von Harmonie erfüllt war. Die erquickenden Strahlen der Morgensonne drangen in das kleine Speisezimmer, das nach den Mahlzeiten zum Studierzimmer für den Meister, zum Lehrzimmer für die Schüler und oft zum Vortragsaal wurde, wenn es den intimen Freunden des Meisters einfiel, ihn zu besuchen. Ein rechteckiger Tisch aus weißem Holz mit zwei seitlichen Flügeln, die zur Essenszeit aufgeklappt wurden und ihm dann eine ovale Form gaben, darauf ein Tischtuch, das durch langen Gebrauch und häufiges Waschen kaum noch Musterung und Farbe aufwies, und ein Büfett in einfachsten Formen; an den Wänden Ölgemälde, Aquarelle, Karikaturen und Photographien mit Widmungen, in denen die Bewunderung für den großen Meister zum Ausdruck gebracht wurde, eine Wanduhr mit leisem Ticktack und angenehmem, doch manchmal recht unerwünschtem Stundenschlag, und einige Stühle aus hartem Holz bildeten die bescheidene Einrichtung. Einer von den Stühlen hatte einen geflochtenen Sitz und war für die Schüler bestimmt, und in dem Winkel zwischen Büfett und Tür, durch welche letztere



die Morgensonne hereindrang, stand der niedrige kleine Sessel aus weichem, schwargestrichenem Holz, auf dessen eingesunkenem, durch vielen Gebrauch schadhafte gewordenem Sitz aus Bastgeflecht der Meister den größten Teil seines arbeitsreichen Lebens zugebracht hatte.

Noch sehe ich ihn in deutlicher Erinnerung vor mir, wenn er frühmorgens ins Zimmer trat. Mit wirrem Bart- und Kopfhair, ein graugelbes Tuch mit auf die Brust herabhängenden Enden lose um den Hals geschlungen, einer dunkelfarbigen Lüsterjacke, aus deren Seitentasche ein großes, weißes Taschentuch hervorguckte, um den Leib eine graue Binde nach Bauernart, die Füße in weiten, bequemen Schuhen stekend, — so kam er bedächtigen, jedoch nicht schwerfälligen Schrittes herein. In seinen Mienen spiegelte sich die Schmerzempfindung, die das grelle Licht seinen so viel gequälten Augen verursachte und in dem Rhythmus seiner Bewegungen kam etwas wie eine resignierte, innerliche Weihe zum Ausdruck, wie eine Müdigkeit nach rastlosem Kampf, der durch Hoffnungen beseelt war, denen nur im Ungewissen siegreiche Erfüllung winkt.

Auf seiner Stirne standen noch mit gleicher Leuchtkraft die letzten Gedanken der entschwundenen Nacht und die ersten geistigen Regungen des anbrechenden Tages; sein ganzes Wesen schien von einem einzigen Gefühl beherrscht, das ihm von der Erde, auf der er schreitet, und der Luft, die er atmet, loslöst, — das, seiner Leidenschaft für die Kunst. Über dieser Leidenschaft vergaß er die Sorge um das leibliche Wohl, wenn nicht seine Gitarre mit gleichsam magnetischer Kraft immer wieder Körper und Seele in vollkommenem Gleichgewicht erhielten.

Jeden Morgen, beim Aufstehen, nimmt Tárrega seine Gitarre und präludiert, auf seinem Studiessessel sitzend, eigene Phantasien, — gleichsam als die erste Liebkosung der Finger mit den Saiten. Das Frühstück kommt und die Gitarre ruht auf den Knien

des Meisters. Nach Beendigung des Frühstückes (ein bescheidener Kaffee mit Milchbrot) legt Tárrega auf den Speisezimmerisch, vor dem er sitzt, seine Taschenuhr und nun ist es Schluß mit dem Phantasieren. Eine ganze Stunde werden Tonleitern nach Unterteilungen in Minuten und Sekunden geübt, je nach den Schwierigkeiten in der sicheren Ausführung, dem Tempo und den Widerständen, die sich bieten. Die folgende Stunde ist in ähnlicher Reihenfolge den Harpeggien gewidmet; eine dritte Stunde den Bindungen und Trillern und schließlich noch eine Stunde den besonderen Schwierigkeiten, die allein geeignet wären, die Hand eines Athleten zum Erschlaffen zu bringen. Während der letzten Übungen ist das Uhrchen aufgehoben worden, um einem Tischtuch, einigen Tellern, Gläsern und Bestecken Platz zu machen, ohne daß Tárrega es auch nur bemerkt hätte. „Paco, es ist Essenszeit!“, sagt die Gattin Tárregas. — Der Meister erhebt sich alsbald mit einem Seufzer, in dem sich teils die Übermüdung, teils die Klage über das rasche Dahineilen der kostbaren Zeit ausdrücken. Die Gitarre wird sorgsam im Futteral aufgehoben und der Meister kehrt ins Speisezimmer zurück, um neuerlich am Tische Platz zu nehmen und mit seiner Frau, seinem Bruder und seinen zwei Söhnen die Mahlzeit einzunehmen, bei welcher durch die liebevolle Herzlichkeit nicht bloß der Körper, sondern auch die Seele Nahrung findet. Nach dem Essen tritt wieder die Gitarre in ihr Recht. Schwierige Läufe, Wiederholungen, Korrekturen und Lektionen nahmen die Zeit bis sechs Uhr abends in Anspruch, wo dann stets einige Freunde und Schüler zu Besuch kamen, die schon wußten, daß sie der Meister nicht fortgehen ließe, ohne ihnen das Vergnügen zu machen, ihm zuhören zu dürfen. Bis zum Abendessen dauerte das Konzert. Manchmal wurden die Rollen vertauscht. Tárrega bot den anwesenden Kunstfreunden eine seiner guten Gitarren an, damit ein jeder Proben seiner besonderen Begabung ablege. Jeder



trachtete sein Bestes zu geben, während der Meister wohlwollend und mit beifälliger Anteilnahme zuhörte. Oftmals hörte ich ihn sagen, daß er von bescheidenen Gitarristen Gelegenheit hatte, Vorzügliches zu lernen. Nach dem Abendessen, und wenn alle schon schlafen gegangen waren, spielte der Meister für sich in der Stille, und im Dämmerchein floß seine Seele über in seine Gitarre und die herrlichen Schöpfungen Bachs, Beethovens und Schumanns wurden durch die Kraft und Hingebung seines edlen Geistes zu neuem Leben erweckt.

Beim Eintritt in die Wohnung Tárregas durchdrang alle Poren bis in den verstecktesten Winkel eures Wesens ein eigener Lebensodem, der hier zu Hause war. Es war gleichsam ein geistiges Heilbad, in welchem euch Herz und Verstand zurechtgesetzt und für die reinste Auffassung aller Dinge abgestimmt und fähig gemacht wurden. Weder in diesen Wohnräumen, noch an denen, die hier wohnten, gab es irgend etwas, das auch nur im entferntesten an Hochmut, Selbstsucht, Eitelkeit und niedrige Gesinnung gemahnt hätte. Jene Einfachheit und Bescheidenheit, die aus einer glühenden Verehrung für alles Wahrhafte, aus dem Kultus der Wahrheit stammte, gab euch den Grundton an, auf dem der menschliche Geist in seiner höchsten Schönheit abgestimmt ist. Es drängt sich mir das Bild eines Schreines auf, in welchem Tugendhaftigkeit und edle

Gesinnung bewahrt sind und alles darin Eingeschlossene mit den reinen Atomen ihrer Wesenhaftigkeit durchdringt. Wer je das Glück hatte, in diesen geheiligten Räumen den Tönen zu lauschen, welche durch das Wunder dieser beseelten Hände hervorgebracht wurden, dem muß Erstaunen und

Ergriffenheit wie vor göttlicher Segnung erfüllt haben.

Eines Morgens, während Tárrega seinen Studien oblag und nach Minuten und Stunden an seinen Übungen arbeitete, kam sein damals neun- oder zehnjähriger Sohn Paquito erschrocken zu ihm und sagte: „Papa, die Gangtüre ist offen und draußen lauert ein Mann, der mir Furcht einflößt“. — Tárrega hielt inne, überlegte einen Augenblick und sagte, indem er sich erhob, zu seinem Kinde: „Geh' und sage dem Manne, daß er hereinkomme“. Sein Sohn gehorchte, wenn auch nicht ohne Furcht, und mit achtungsvoller Schüchternheit trat der Mann ein. Tárrega frug ihn: „Was wünschen Sie,



Francisco Tárrega

mein Lieber?“ — „Nichts, Herr, ich hatte etwas gehört, das mir wunderbar erschien und konnte nicht umhin, zuzuhören.“ — „Gefällt euch die Musik?“ — „Es ist das, was mir am meisten gefällt.“ — „Wenn ihr nichts zu tun habt, so setzt euch und ihr sollt Besseres hören“, sagte zu ihm Tárrega, indem er ihm einen Stuhl anbot. Der Unbekannte setzte sich und bald hatte die Gitarre des Meisters dem Manne Tränen



der Rührung entlockt und eine nie gefühlte Glückseligkeit sprach aus seinen Mienen. Dieser Mann war einer von jenen Bettlern, die in Barcelona gewöhnlich von Haus zu Haus gehen und der, bei der halboffenen Wohnungstür des großen Künstlers angelangt, Not und Sorge vergessend und den Zaubertönen der Gitarre lauschend, von dem Söhnchen überrascht und dem Vater angegeben wurde. Dieser von weniger mißtrauischen Vorgefühlen beherrscht, erriet sofort, um was es sich handle, und lud daher den Bettler ein, hereinzukommen. Nach einer geraumen Weile kam das Kind mit einer Flasche „Mistela“, einem vorzüglichen Wein und einem Teller Backwerk, und der glückstrahlende Zuhörer wurde von dem guten Meister mit einem Gläschen Wein bewirtet, das seinen Körper stärkte, so wie die Musik seiner Seele neue Kraft gegeben hatte. Beim Fortgehen erinnerte sich der Meister, daß

er in seinem unerwarteten Besucher wohl dem Mitbürger und Kunstliebhaber, nicht aber auch dem Bettler aufgewartet hatte und nahm aus seinem höchst bescheidenen Geldtäschchen eine Silbermünze, die er dem guten Manne in die Hand drückte. Dies eine Mal zumindestens mochte dieser Arme gefühlt haben, daß, was ihn da umgab, das wahrhaft mitfühlende Leben sei.

Auf demselben Stuhl, auf dem dieser Bettler saß, nahmen andere Bewunderer aus verschiedenen Schichten der Gesellschaft Platz, und für alle hatte die Gitarre Tárregas denselben Klang, denselben ergreifenden Ausdruck, und jeder von ihnen fühlte, daß er in diesem Raum einer höheren Region angehörte und dem konventionellen Weltgetriebe entrückt war.

(Aus dem in Vorbereitung befindlichen Buche Pujols „Vida de Francisco Tárrega“.)

DIE ITALIENISCHE GITARRISTIN MARIA RITA BRONDI

PROF. P. VAN ES (AUS DEM HOLLÄNDISCHEN ÜBERSETZT VON OSWALD ORTNER JUN.)

Italien hat ebenso wie Spanien große Gitarristen hervorgebracht. Aus ersterem nenne ich u. a. Carulli, Carcassi, Giuliani, Legnani und Paganini. Carulli, der exquisite Gitarrist, geboren 1770 in Neapel, vervollkommnete sich 1797 in Paris, wo er eine große Anzahl Konzerte gab. Hier hatte er zu Schülern Ph. Gragnani und den berühmten Organisten Guilman. — Carcassi, geboren 1792 in Florenz, war einer der am meisten berühmten Gitarristen der italienischen Schule. Seine 25 Etüden wurden von dem berühmten Gitarresolisten Miguel Llobet revidiert. — Giuliani, geboren 1790 in der Umgebung von Bologna, verdanken wir den Ursprung der Terzgitarre, einem Instrument, welches kleiner und eine Terz höher gestimmt ist als die gewöhnliche Gitarre. Er komponierte für dieses Instrument wertvolle Werke mit Begleitung von Streichquartett und Orchester. Von den lebenden italienischen Gitarristen

nenne ich B. Terzi, Maria Rita Brondi und den berühmten Mozzani, der allen seinen Landesgenossen voransteht. Maria Rita Brondi begann noch sehr jung bei Mozzani in Bologna ihre Gitarrestudien. Sie beendigte dieselben in Barcelona bei keinem geringeren als bei dem berühmten Künstler und Poeten F. Tárrega, der ihr Spiel und ihre Behandlungsweise der Gitarre kultivierte, ihre musikalische Ansicht und Technik vertiefte und ihr ein Menuett widmete. Nachdem sie Harmonielehre und Kontrapunkt bei P. Minozzi, von den Philharmonikern in Bologna, studiert und sich ein Repertoire zusammengestellt hatte, begann sie ihre Gitarristenlaufbahn, fast noch ein Kind, im Jahre 1908 in Paris, wo sie mit großem Erfolg in beinahe 30 Konzerten auftrat und sich zumeist in den aristokratischen Salons hören ließ. In den Jahren 1908 und 1909 feierte sie Triumphe im „Salle Erard“, „Theatre Fe-



mina“, „Salon du Sacre Coeur“, „Cercle Aristokratique“ etc. Nach dem Konzert im „Theatre Femina“ ließ man ein großes Bild von ihr machen für die „Illustrierte Zeitschrift“ mit dem Beisatz „charmante Gitaristin und großes Talent“. In mehr als 60 zumeist aristokratischen Salons ließ sie sich hören und I. M. Marie Sophie von Bourbon gab ihr den Titel einer „Kammervirtuosin“. Im Jahre 1910 folgten Tournéen durch Deutschland, Österreich und die Schweiz. Die Blätter waren einstimmig voll des Lobes. Die „Reichspost“ in Wien vom 9. Februar 1910 schrieb u. a., daß man seit der Zeit des Gitarristen Mertz auf der Gitarre nicht mehr so hat spielen hören.

1911 konzertierte sie in London, wo sich ebenfalls die Türen zu den aristokratischen Kreisen und zu den Künstlerklubs öffneten. Bei einem dieser Konzerte unter dem hohen Protektorate des Herzogs, der Herzogin und der Prinzessin Christian von Connaught wurde sie dem Meister F. Paolo Tosti vorgestellt, der ihr sehr wertvolle Gesangslektionen gab.

In den Jahren 1912, 1913 und 1914 gab sie Konzerte in Italien, 1913 im Palais „Reale“ in Turin vor der Herzogin d'Aosta und 1914 eines im Palais „Margherita“ bei einer Soiree I. M. der Königin Margherita von Italien. Dann folgten drei Konzerte im „Teatro Caviglioglio“ in Turin, fünf im „Liceo Verdi“ und viele andere, wobei sie große Triumphe feierte. Die berühmten italienischen Meister Sgambati und Mascagni schenkten ihr Porträts und Autogramme. Während des Krieges spielte sie in mehr als 500 Konzerten, wovon die Einnahmen den Hinterbliebenen der Kriegsgefangenen zuflossen. Nach dem Kriege sah man sie wieder in Deutschland und Österreich. Maria Rita Brondi ist nicht nur eine außergewöhnliche Gitarrenspielerin, sondern sie behandelt auch die Laute mit großer technischer Fertigkeit. Die Resultate ihrer Untersuchungen über Ursprung und Entwicklung der Laute und Gitarre sind außergewöhnlich. Auf ihren Tournéen durch die verschiedensten Länder hatte sie Gele-

genheit, Museen zu besuchen und das notwendige Material für diese Untersuchungen aufzufinden, die Geschichte der Instrumente zu dokumentieren und legte es in einem umfangreichen Werke nieder.

Sie besuchte dazu eigens Ägypten, wo sie wertvolle Aufzeichnungen fand, welche bis auf die Zeit von 3000 Jahren vor Christi Geburt zurückweisen. Beinahe fünf Jahre trachtete sie ihre historischen Studien zu vervollkommen. M. R. Brondi besitzt auch eine außergewöhnlich schöne Sammlung von Gitarren und Lauten, die einen sehr hohen Wert haben und in ihrem Palais „Monte Sacro“ in Rom sorgfältig aufbewahrt werden. In ihrem Besitze sind zwei Gitarren aus dem 16. Jahrhundert, eine aus der Zeit des ersten französischen Kaiserreiches und eine von dem berühmten Geigenbauer Stradivarius, die nicht mehr als 800 Gramm wiegt. So viel man weiß, hat Stradivarius nur zwei Gitarren gebaut, wovon die eine sich im Museum des Pariser Konservatoriums befindet. Diese Gitarren allein repräsentieren ein Vermögen. Ferner besitzt sie eine Laute von Rondhloff, eine von Licôte und eine von den berühmten Geigenbauern Garcia und Mozani. Außerdem gehört noch zu ihrer Sammlung eine Laute und eine „Archiluto“ aus dem 16. Jahrhundert.

Ihr Repertoire besteht aus drei Teilen. Der erste ist ausschließlich der Laute gewidmet, mit Werken aus dem 13. bis 15. Jahrhundert; in der zweiten Abteilung spielt sie auf der Gitarre Solomusik aus dem 16. bis 17. Jahrhundert und im dritten Teil vom 18. Jahrhundert bis auf die heutige Zeit. In jeder dieser Abteilungen tritt sie im Kostüm der entsprechenden Zeit auf. In der ersten Abteilung wechselt Solo mit Gesang ab. Ihre Laute, eine Kopie von einem sehr alten Modell, hat elf Saiten und wird wie im 15. Jahrhundert gestimmt, nicht so, wie die deutschen Lauten, welche nur die Form einer Laute haben.

Maria Rita Brondi ist in Italien eine sehr bekannte Virtuosin. Ihre Wohnung ist ein Treffpunkt von berühmten Künstlern.



MEHR WEITBLICK

VON ROBERT TREML, LINZ

Das „Lied mit Begleitung der Gitarre und Laute“ ist abgelaufen. Es ist unwürdig dem Können eines ernststrebenden Gitarristen! Die ganze Epoche der Mode des Lautenliedes ist gewesen! Nun kommt — Musik! Ja, wirklich, ausgerechnet, weil der Gesang weg ist!?

Es ist nichts bequemer und einfacher als ein Gebiet, das einem Unbehagen einflößt, als nicht entwicklungsfähig abzulösen durch eine neue, anders gerichtete Aufgabe. Die heißt in unserem Fall: Solomusik.

Wie tief muß die Unterscheidung zwischen Solospiel und Begleitung schon — wenn auch nur als erstarrter Begriff — sitzen, wenn Ansichten allgemein werden konnten wie die: Man singt zur Laute und spielt Solo auf der Gitarre! Wenige Ausnahmen, ich meine vor allem den einen oder anderen Solospieler der alten Chorlaute oder Theorbe, bestätigen nur die allgemeine Regel. Ja, glaubt man denn wirklich ernstlich an einen Unterschied im handwerklichen Können-Müssen für Gitarre und Laute und damit an verschiedener Auswirkung auf die Vollmusik? Wenn das aber nicht der Fall ist: Warum sollte die Kunst des ein- und mehrstimmigen Satzes zum Gesang, voraus im polyphonen Stil, eine zweite oder dritte Güte von Musik darstellen?

Mir scheint, daß diese Anschauung einer der folgenschwersten von den im Zuge der Förderung unserer Instrumente aufgetauchten Irrtümer ist.

Mehr Horizont! Wir können für den Fortschritt mehr tun, wenn wir einen einzigen

soliden Satz zu einem guten Lied, Madrigal, Chanson verbreiten, als wenn wir ein Dutzend schwächerer Sätzchen, nur weil es Soli sind, unter die Spieler bringen.

Wer einmal zu tiefst die Einzigartigkeit der Gitarren- und Lautenfamilie erfaßt hat, die Stimmung und Applikatur vergleichend erschaut und die Fülle polyrhythmischer und polymelodischer Gestaltungsmöglichkeiten der Stimmen durch die Spielhand entgegen Plektron und Bogen erkannt und verwirklicht hat, der weiß, daß scheinbar große Unterschiede in der Familie selbst verschwindend sind gegen jene, die sie von scheinbar nahestehenden Instrumenten deutlich abgrenzen.

Der Nachweis der Gesamteigenart aller Gitarren- und Lauteninstrumente einerseits und ihre Unterscheidung von irrtümlich nahegerückten Instrumenten andererseits ist so schlagend aufzeigbar, daß es dann klein erscheint, Wertgrenzen nach musikalischer und technischer Hinsicht zwischen Solo-, Kammermusik und Liedbegleitung zu ziehen. Haben wir das aber erkannt, so sollten wir nicht nur kein Mittel verschmähen, um es in den Dienst der Musikerziehung zu stellen, sondern sollten auch den Liedsatz als gleich wertvollen Baustein heranziehen.

Daß ein gleiches Fortschreiten auf allen Gebieten — im Zusammenspiel, im Satz zur Singweise und im Alleinspiel — gleich mit dem Erwerben von technischen Fertigkeiten miteinsetzen und musikalisch sehr wertvoll sein kann — diese Überzeugung muß jeder gewinnen, der sich die Mühe nimmt, sich mit diesem Gebiet eingehend zu beschäftigen.



VON DER NOTWENDIGKEIT EINER MODERNEN LAGENSCHULE FÜR DIE GITARRE

VON EDMUND GEBAUER, PRAG

Jeder Gitarrist, der es mit seinem Instrument ernst meint und an das Studium der Werke der modernen spanischen Meister herantreten will, wird bei der ersten beliebigen Komposition, die er zu spielen beginnt, sofort erkennen, daß die Technik des Lagenspiels sowie der Lagenverbindungen die erste Vorbedingung für das technische Bewältigen dieser Tonstücke ist. Viele Gitarristen vertreten jedoch die Meinung, man könne sich auch ohne dieses Schulspielen, direkt durch das Üben des schwierigen Werkes, die erforderliche Technik erwerben. Die persönliche Veranlagung wird hier allerdings eine bedeutende Rolle spielen, doch habe ich noch nie gehört, daß z. B. ein angehender Sänger so bald als möglich eine schwierige Arie singt und erst bei dieser Gelegenheit alle Skalen und Figuren derselben zu üben beginnt. Bei den Gitarristen dürfte dieser letzte Fall jedoch in der Tat häufiger eintreten, was zum großen Teil auch an dem Mangel eines ausführlichen Unterrichtswerkes für die Technik des Lagenspiels und des Lagenwechsels liegt. Drei bis vier kleine Übungen in den Hauptlagen, wie sie die meisten Gitarreschulen bringen, reichen für Durchschnittstalente oder gar schwächere Schüler nicht aus, damit sich diese in allen Lagen so daheim fühlen, wie in der ersten Lage. Doch auch für diejenigen Gitarristen, welche rasch vorwärts schreiten, wäre ein ausführlicheres Übungsmaterial für dieses wichtige Gebiet der Gitarrentechnik von großem Nutzen. Schließlich würde ein neues großes Unterrichtswerk als Lehrbehelf denjenigen Musikakademien, welche die Gitarre als Hauptfach in ihren Lehrplan aufgenommen haben, gute Dienste leisten. Ein Abschreiben der Carcassi- und Carulli-Schule, wie es die Herausgeber neuer Gitarrenschulen mit Vorliebe zu tun pflegen, würde diese Lücke in

der Gitarrenliteratur nicht ausfüllen können. Verweise auf die Violinliteratur, welche reich an großen Unterrichtswerken ist, dabei jedoch immer wieder von neuen Fachleuten weiter ergänzt wird. Meist begnügt sich der Verfasser nicht damit, nur wenige Übungen zu schreiben, sondern es wird zum Beispiel für jede einzelne Lage ein ausführlicher Band herausgegeben, gemäß der Erfahrung, daß jeder Schüler nur das übe, was er vor sich geschrieben sieht.

Das großartigste Unterrichtswerk von Weltruf ist die Lagenschule für Violine von Prof. Otakar Ševčík. In vielen tausenden Taktübungen wird eine ideale Vorbereitung für eine vollendete Beherrschung des Lagenspiels, besonders aber der Technik der Lagenverbindungen dargeboten, wobei alle überhaupt möglichen Lagenveränderungen: von jeder Lage in jede Lage, ohne einzige Ausnahme, von jedem Greiffinger zu diesem und jeden anderen Greiffinger der linken Hand, erschöpfend und überaus geistreich durchgearbeitet sind.

Dieser Meister könnte unseren Gitarrenpädagogen als klassisches Vorbild zu fruchtbarer Arbeit für unser geliebtes Instrument dienen. Ganz besonders das System der sorgfältigen Benützung des Stützfingers, d. i. desjenigen Fingers, durch dessen Gleiten die Lage gewechselt wird, wie es Otakar Ševčík für die Violine lehrt, könnte für die Technik des Lagenwechsels auf der Gitarre ohne Änderung übernommen werden. Hier steht ein reichliches Arbeitsfeld offen und es wäre ganz besonders dankbar, nach den rein technischen Studien musikalisch wertvolle Vortragsstücke mit praktischer Anwendung der Lagenwechseltechnik folgen zu lassen.

Bei der Einführung in das Lagenspiel übergebe ich jedem Schüler drei Tabellen: zwei Griffbrett-Tabellen und die Gleichklang-Tabelle, welche in der Gitarrenschule von



Beilage 3

Musical notation for guitar, showing six staves (1. Saite e to 6. Saite C) with fret numbers 0-17 indicated for each string.

Dionysio Aguado enthalten ist. Die erste Griffbrett-Tabelle (Beilage 1) enthält nur die Grundtöne (Noten ohne Versetzungszeichen), ist besonders übersichtlich und reicht für Schüler, denen die enharmonische Verwechslung der Töne geläufig ist, vollkommen aus. Die zweite Griffbrett-Tabelle (Beilage 2) enthält außer den Grundtönen auch sämtliche mit # und b versetzten Noten und hat der ersten Tabelle gegenüber nur den Vorteil, daß sie vollständig ist und für solche Schüler brauchbar sein kann, denen die Enharmonik noch nicht ganz geläufig ist. Sehr interessant ergänzt diese Griffbrett-Tabellen die schon erwähnte Gleichklangtabelle (Beilage 3), welche übersichtlich angibt, auf welchem Bunde der verschiedenen Saiten ein und derselbe Ton liegt. Um sich diese Tabelle gut dem Gedächtnisse einzuprägen, beachte man folgende Gesetzmäßigkeit: Ist dem Gitarristen bekannt, auf welchem Bunde der hohen e-Saite sich ein bestimmter Ton, z. B. der ersten Lage, befindet, so merke er sich, daß derselbe Ton auf der Nachbarsaite h um 5 Bünde höher liegt.

Ebenso liegt jeder Ton der g-Saite auf der Nachbar-Saite D, " D- " " " " " A und " A- " " " " " E um 5 Bünde höher.

Jeder Ton der h-Saite liegt auf der g-Saite um 4 Bünde höher. Die Entfernung von 4, dann 5 Bünden hat ihre natürliche Ursache in der bekannten Terz- und Quartstimmung der Gitarre.

Zum Beispiel: Der Ton g am 3. Bunde der hohen e-Saite liegt auf der h-Saite um

Lage	Dur			Moll	
	1. Saite	2. Saite	3. Saite	4. Saite	5. Saite
I	e	f	g	a	b
II	f	g	a	b	c
III	g	a	b	c	d
IV	a	b	c	d	e
V	b	c	d	e	f
VI	c	d	e	f	g
VII	d	e	f	g	a
VIII	e	f	g	a	b
IX	f	g	a	b	c
X	g	a	b	c	d
XI	a	b	c	d	e
XII	b	c	d	e	f

Handwritten notes: "Gitarre" written vertically between columns 3 and 4. "Grundtöne" written vertically between columns 4 and 5.

Beilage 4



5 Bünde höher, d. i. am 8. Bund, auf der g-Saite um 4 Bünde höher als auf der h-Saite, d. i. am 12. Bund und auf der D-Saite um 5 Bünde höher als auf der g-Saite, d. i. am 17. Bund.

Diese drei Tabellen können als theoretisches Hilfsmittel gute Dienste leisten, um sich nach praktischen Lagenübungen gut auf dem Griffbrett auszukennen.

Die nächste Tabelle (Beilage 4) gibt eine vollständige Übersicht, welche Tonarten in sämtlichen Lagen vorherrschen und welche Dur- und Molltonleitern in jeder Lage hauptsächlich zu üben wären. Pädagogisch ganz und gar wertlos wäre es jedoch, wenn man alle angeführten Tonleitern der Reihe nach so untereinander schreiben würde, wie sie von oben nach unten in dieser Tabelle angeführt sind, oder, was dasselbe wäre, wie ich schon in Gitarrenschulen gelesen habe: diese Tonleiter (Übung) ist auf allen Bündeln (in allen Lagen) zu üben. Außer dem einzigen Vorteil des Grifftypensystems: daß man nicht Haupt- und Nebenlagen, leichte und schwierige Tonarten zu unterscheiden braucht, wird dasselbe eine gedankenlose Schablone, die für den Unterricht wertlos ist. Man müßte daher alle in den einzelnen Lagen vorherrschenden Dur- und harmonischen Moll-Tonleitern am besten in zwei Oktaven nebeneinander niederschreiben und in das Übungsmaterial jeder einzelnen Lage einreihen. Hierbei wäre es vorteilhaft, z. B. den Fingersatz nur aufwärts zu notieren, abwärts jedoch nicht. Weiter empfiehlt es sich, die Tonleitern vorerst nur mit der linken Hand allein, als Klopfübung (ohne Barrée) zu üben und gegebenenfalls den klingenden Ton laut zu benennen.

Neben der übersichtlichen Notierung aller Tonleitern in halben oder viertel Noten könnte man dann zur Erweiterung des Übungsstoffes jede Tonleiter noch einmal niederschreiben, und zwar jedesmal in neuen rhythmischen oder anschlagentechnischen Veränderungen, sogar auch mit Hinweis auf verschiedene Anschlagsnuancen

(Tonfarbenregister), die bei dieser oder jener Tonleiter zu üben wären. Wertlos wäre es jedoch, bloß zu vermerken: alle Tonleitern sind in verschiedenen Rhythmen, Anschlagsarten etc. zu üben.

Ein weiterer Ausbau des Übungsmaterials würde darin bestehen, in jeder Lage innerhalb einer Oktave sämtliche 15 Dur-Tonleitern, melodischen und harmonischen Moll-Tonleitern auszuarbeiten. Hierbei wird man häufiger die Überstreckung des vierten Fingers (4) sowie die Unterstreckung des ersten Fingers (1) anwenden müssen, um nicht unnötig die Lage zu verändern. Bei den spanischen Meistern kommen diese Überstreckungen in jedem Tonstück einige Male vor, jedoch sind diese in keiner der bisherigen Schulen systematisch durchgearbeitet worden. Durch die leichte Beherrschung dieser Über- und Unterstreckungen erweitert sich der Gitarrist zum großen Vorteil den Tonumfang in jeder Lage, ohne mit der linken Hand ständig hin- und herschieben zu müssen. Die Wichtigkeit dieser Disziplin wird daher kaum angezweifelt werden können. Als gute Übung hiefür dient auch die chromatische Tonleiter.

Nach Erschöpfung der reichlichen Tonleitergruppen, die möglicherweise infolge ihrer Regelmäßigkeit in den Tonfortschritten nicht jedem Schüler ausreichen dürften, jeden Ton in jeder Lage rasch und sicher aufzufinden, könnten dann Übungen zum Auffinden der einzelnen Töne in jeder Lage ohne Fingersatz folgen.

Als dritte Abteilung kämen Kadenz- und musikalisch wertvolle Akkord- und Modulationsübungen in Betracht, an letzter Stelle dann melodische Übungen.

Ein noch dankbareres Gebiet von unerschöpflichem Reichtum wäre jedoch die Ausarbeitung eines Systems der Lagenveränderungen. Darüber ist in den bisher erschienenen Schulen sehr wenig zu finden, wenn man davon absieht, daß eigentlich jede Gitarren-Komposition eine Lagenwechselübung darstellt, obwohl sie nebenbei an-



dere Ziele verfolgt. Ich habe schon eingangs beim Verweis auf die Violin-Lagenschule von Prof. Otakar Ševčík angedeutet, was aus dieser im Prinzip für die Gitarre gut verwendet werden könnte.

Auch hier werden Tonleitern ein wesentliches Übungsmaterial bilden. In neuester Zeit hat der große Meister Andrés Segovia durch sein Heft: „Technik auf der Gitarre, Diatonische Tonleitern“ mit mustergültigen Fingersätzen im Lagenwechsel die diesbezügliche Literatur sehr wertvoll bereichert. Von den älteren Meistern wären die Tonleiterübungen mit Lagenwechsel von Napoleon Coste in den „16 Übungs- und Unterhaltungsstücken für 6- und 7-saitige Gitarre“ in Schotts Gitarre-Archiv (G. A.

Nr. 11, Meier) als gut brauchbares Übungsmaterial zu erwähnen.

Zum Schlusse würde ich den geehrten Herren Mitarbeitern der „Österreichischen Gitarre-Zeitschrift“ empfehlen, ihre Erfahrungen im Gitarrenunterricht, sowie Abhandlungen über das wichtige Geheimnis, welches nicht gerne alle Lehrer verraten — wie und was man üben soll —, im Interesse des großen Leserkreises folgen zu lassen. Selbst in Prag, der Hauptstadt der Tschechoslowakischen Republik, gibt es keine Autorität für Unterricht im Gitarre-Solospiel. Wie viele Gitarristen erst der Provinz sind auf sich selbst angewiesen! Für alle diese soll die „Österreichische Gitarre-Zeitschrift“ besonders nützlich und lehrreich sein.

DER ANFÄNGER IM GITARRENSPIEL

VON GUSTAV MOISSL, WIEN

2. SPIELER UND INSTRUMENT

Kann man sich eine schönere Freude denken, als die Erfüllung eines Herzenswunsches? Wie oft kann man beobachten, mit welcher Seligkeit so mancher Anfänger sich seines Instrumentes freut, das er oft erst nach langem Sparen und nach Auferlegung von Opfern und Entbehrungen erwerben konnte. Aber selbst auch die, welche mühseliger, vielleicht durch einen glücklichen Zufall, einen Gelegenheitskauf oder durch das Gönnerum eines lieben Mitmenschen in den Besitz eines Instrumentes gekommen sind, können ihre Freude über den erworbenen Besitz kaum verbergen. Das ist recht so! Es scheint ein eigener Zauber von einem Instrument auszugehen, dem sich niemand entziehen kann. Und je größer die Sehnsucht nach dem Besitze eines Instrumentes war, umso größer ist die Freude, wenn der glückliche Besitzer zu seinem Instrument sagen kann: Du bist mein!

Aber wie bald verfliegt diese Freude und wird zur Enttäuschung! Nur die wenigsten sind imstande, ein Instrument nach Wert und Unwert zu prüfen, zu beurteilen. Es

gibt gar vielerlei Dinge, die sich Gitarre nennen, ohne diesen Namen zu verdienen! Wie viele Instrumente habe ich nicht in der Hand gehabt, die ich schon nach flüchtigem Blick als völlig unbrauchbar erkannt habe. Da gibt es Gitarren mit den unmöglichsten Hälsen: Entweder er ist so dick, so plump und massig, daß es selbst dem geübten Spieler schwer fällt, das Instrument zu halten. Oder es liegen die Saiten so eng beisammen, daß auch zarte Finger noch zu groß sind, um nicht die Nachbarsaiten zu berühren. Oder die Bündel erlauben kein reines Greifen, das Instrument ist immer „verstimmt“ — und der Spieler, der sich vergeblich um solch ein Instrument bemüht, wird es schließlich auch. Man muß sich wundern, daß es überhaupt Instrumentenmacher geben kann, die derartige Instrumente bauen, und noch mehr, daß es Menschen gibt, die sie kaufen. Einen Schuh, der nicht „paßt“, wird man vernünftigerweise nicht kaufen, denn niemand will, daß ihn der Schuh drückt. Daß aber auch ein Instrument „passen“ muß, d. h. dem Spieler



entsprechen muß, das bedenkt man meistens nicht — oder zu spät.

Ein schlechtes Instrument bleibt schlecht, mag die äußere Aufmachung auch noch so bestechend sein. Äußerer Zierat kann für die Güte eines Instrumentes niemals in die Wagschale fallen. Ein guter Handwerker wird sich weigern, mit einem unzulänglichen Werkzeug zu arbeiten. Ein Künstler faßt es als Beleidigung auf, auf einem schlechten Instrument spielen zu sollen, obwohl er vielleicht immerhin noch einiges aus ihm herausholen könnte. Der Anfänger verspricht sich in seiner Ahnungslosigkeit Wunderdinge von seinem — ach, so heiß geliebten — Instrument, bis er schließlich einsehen lernt, daß er so nicht weiterkommt. Ein neues, besseres Instrument zu kaufen, dazu kann er sich meist nicht entschließen, er begräbt all seine Hoffnungen für immer.

Daher: Gerade für den Anfänger ist es von größter Wichtigkeit, daß er ein gutes, das heißt ein brauchbares Instrument erwirbt. Brauchbar ist ein Instrument dann, wenn es jedwede Entwicklung der Spieltechnik zuläßt. Es muß ja nicht gleich ein Konzertinstrument sein, auf dem er den Unterricht beginnt, aber es darf nach gar keiner Richtung entwicklungshemmend sein. Davon aber hat der Anfänger meist keine Ahnung. Es gibt kaum ein Instrument, das so leicht wegen der Unzulänglichkeit seines Baues jeden Fortschritt ausschließt, wie die Gitarre. Wer daher die ernste Absicht hat, das Gitarrenspiel zu erlernen, der begnüge sich nicht mit dem ersten besten Instrument, das sich ihm anbietet, sondern er prüfe und wäge, und ist er selbst dazu nicht imstande, so lasse er sich von einem vertrauenswürdigen Fachmann beraten.

Diese Dinge sind oft, nur allzu oft ausgesprochen worden. Trotzdem aber muß man immer wieder die Beobachtung machen, daß beim Ankauf eines Instrumentes stets dieselben Fehler gemacht werden. Daher muß man immer wieder darauf hinweisen!

Die beiden nun, der Spieler und das Instrument, sollen sich zu einem innigen Herzensverhältnis zusammenfinden. Es soll keine flüchtige Bekanntschaft sein, die sie schon morgen wieder auseinandergehen läßt, nein, eine Freundschaft fürs Leben soll es sein! Und immer besser verstehen lernen sollen sie sich, je länger sie sich kennen — wie es eben bei einer echten Freundschaft sein muß, wenn sie einem etwas bedeutet. Und so wie ein guter Freund unworben, oft erkämpft sein will, so ist es auch mit der Gitarre. Man kann und darf von ihr nicht verlangen, daß sie gleich alles hergibt! Da heißt es, sich mit Geduld wappnen, als „Himmelsstürmer“ wird man bei ihr wenig Glück haben. Wie viele sind es nicht, die gerade von der Gitarre glauben, daß man in ein paar wenigen Stunden das Instrument erlernen kann! Da übt man rasch ein paar „Griffe“ ein — und nun kann's losgehen das „Schrum schrum“ und „Wump-da-da“! Und wirklich, es macht Spaß. Das kann man doch nur von der Gitarre haben. Wie lange dauert's, bevor man auf der Geige wirklich rein und sauber spielen kann, wie viele Mühe und Übung kostet es, bevor man auf dem Klavier ein Lied halbwegs brauchbar begleiten kann (viele erreichen diese Kunst überhaupt nie!) — aber auf der Gitarre hat man's bald weg, wenn man nur nicht von allen musikalischen Geistern verlassen ist und die paar „Griffe“, die man braucht, erlernt hat. Die Zahl der erlernten Griffe ist bei diesen edlen Kunstjüngern sehr schwankend. Wie oft kann man von so manchem die sehr charakteristische Klage hören: Ich kann nur in C dur greifen, oder: Ich kann nur in den Kreuztonarten spielen usw. Warum haben sie es denn nicht weiter gebracht? Ihre Begeisterung für die Gitarre war doch einstens so groß? Ja, die Begeisterung ist nur zu bald dahingeschwommen. Das ewige Einerlei in der Begleitung mußte die Enttäuschung bringen. Man war bald am Ende aller Kunst angelangt. Natürlich ist daran nur die Gitarre schuld — und man kündigte ihr die Freundschaft.



Die arme Gitarre! Sie, die sich solchen Mißbrauch gefallen lassen mußte, wird nun als minderwertig angesehen, wird beschimpft und geschmäht. Auch den also Irregeleiteten wird man meist keinen Vorwurf machen können, sie haben ja nur das getan, was tausend andere vor ihnen getan haben — sie wußten es nicht besser! Eher sind die vielen volkstümlichen Gitarrenschulen schuldig zu sprechen, die fast alle auf das Erlernen von „Gitarregriffen“ eingestellt sind. Ähnlich verfahren zahlreiche Liedersammlungen, die meist im Anhang eine sogenannte Griffabelle bringen und dadurch immer wieder zu solch verkehrtem Tun anreizen.

Wenn Spieler und Instrument wirklich zusammenwachsen sollen, muß von allem Anfang an ein Weg beschritten werden, der dies möglich macht. Denn jeder Mißbrauch des Instrumentes muß sich früher oder später rächen. Von einem Mißbrauch des Instrumentes müssen wir immer dann sprechen, wenn die Spieltechnik nicht dem Wesen, der Eigenart des Instrumentes ent-

spricht. Die Gitarre ist aber durchaus nicht reines Harmonie-Instrument (Begleitinstrument), sie ist in erster Linie Melodie-Instrument. Daher müßte das melodische Prinzip viel mehr als es bisher geschehen ist, in den Vordergrund gerückt werden. Von der Melodie her erschließt sich dann in ganz naturgemäßer Weise auch der Weg zum Harmonischen. Damit Hand in Hand geht die Entwicklung der Spieltechnik, die auf diesem Weg — und wohl nur auf diesem Weg — zur allmählichen Beherrschung des Instrumentes führt. Das natürliche Wachstum, das auf diese Weise dem Spieler immer wieder spürbar wird, fördert nicht nur das Gefühl der Kraft und der Sicherheit, es wird auch zum Quell der Freude. Und was ein hervorragender Violinvirtuose von seinem Instrument sagen durfte, das wird auch dann, wenn er's richtig angefangen hat, mancher Gitarrenspieler von seinem Instrument sagen können: Mein Instrument ist ein Teil meines Lebens!

DIE UNVERSTANDENE GITARRE

VON HERMANN LEEB, ZÜRICH

Für jeden, der die Möglichkeiten der Gitarre kennt, ist der alte Diskussionsgegenstand, ob sie den anderen Instrumenten, vor allem Geige und Klavier gleichzustellen sei, abgetan. Ein Instrument, das in den Harmonien aller Kunstepochen klingen kann, für welches ein Sor und ein Tárrega komponiert haben, ist unser kultiviertesten Pflege würdig. Außer Diskussion steht ferner die leider noch ziemlich häufig anzutreffende Meinung, wonach die Gitarre ein kleines Klavier, gewissermaßen ein Klavierersatz, ein Maurerklavier sei. Leider haben in Gitarrekreisen sehr angesehene Männer dadurch großes Unheil angestiftet, daß sie in Publikationen oder in Vorworten zu Katalogen die Gitarre als billiges Instrument, als Klavier des kleinen Mannes anpriesen.

Abgesehen davon, daß eine billige Gitarre ebenso miserabel klingt wie ein billiges Klavier, ist eine Gitarre, die allen Forderungen entspricht, z. B. eine Gitarre von Simplicio, gar nicht wesentlich billiger als ein Klavier. Und was würde man sagen, wenn jemand behauptete, die Okarina sei die Flöte des kleinen Mannes? Derselbe Ton, auf den beiden Instrumenten gespielt, läßt sofort zwei verschiedene Wege erkennen.

Warum muß also die Gitarre um ihre Anerkennung und ihre Gleichberechtigung ringen? Ich glaube, es gibt zunächst einen historischen Grund. Wir stehen heute erst in einer Epoche ihrer Auferstehung, und zwar haben wir Gitarristen das Erbe der gesamten alten Lauten- und Gitarreliteratur anzutreten. Ich will hier nicht auf die In-



strumentalgeschichte eingehen, sondern lediglich feststellen, daß die Gitarre auch die Lautenliteratur übernimmt, trotz der neuen deutschen Lautenbewegung, weil nur die Gitarre den Forderungen der alten und modernen Technik gerecht wird. Mit der Klassik verschwindet die Gitarre als ein dem Musikleben, ich möchte sagen inhärentes Instrument. Und das ist nicht verwunderlich, ist doch das volle Interesse bis in die jüngste Vergangenheit auf die Entwicklung des Orchesters gerichtet. In dieser Zeit muß die Gitarre notgedrungen zurücktreten. Erst nachdem das akute Interesse am großen Klang verschwunden ist, kann die Kammermusik wieder mit in den Vordergrund treten, damit als exquisites Kammerinstrument auch die Gitarre. Das geht freilich nur allmählich; denn noch heute sind wir ja noch nicht ganz befreit von der Sucht, möglichst viel Tonquantität zu häufen. Immerhin im Prinzip spielt die Kammermusik wieder die ihr gebührende Rolle. Nebenbei bemerkt, daran ist nicht eine der heutigen Generation oft vorgeworfene Kurzatmigkeit schuld; denn wann hat es langatmigere Lehrbücher gegeben? Warum ist aber die Gitarre trotzdem noch nicht so durchgedrungen, wie es den Umständen entsprechend sein könnte?

Hier scheint mir die Schuld im Verhalten vieler Gitarristen zu liegen, welche ihr musikalisches Interesse nur auf ihr Instrument konzentrieren, nur in der gitarristischen Bewegung stecken. Wir dürfen nie vergessen, daß eine Bewegung nur das Ziel hat, etwas Unbekanntem oder Verkanntem zu seinem Recht zu verhelfen, und in dem Moment ihren Zweck erfüllt hat, wo das gesteckte Ziel erreicht ist. Ferner ist eine solche Bewegung nur lebensfähig, wenn sie in möglichst engem Kontakt mit der Umwelt steht. Die Gitarre, der wir zu der ihr würdigen Rolle verhelfen wollen, ist ein Faktor unter den vielen des musikalischen Lebens. Wir müssen also in enge Beziehung zur musika-

lischen Umwelt treten; denn nur durch stete Wechselbeziehungen kommen uns die gegenwärtigen Inspirationsmöglichkeiten zuzunutzen. Wir sehen ja auch, daß sowohl Sor wie Tárrega in engster Beziehung zur allgemeinen Musikkultur standen, und musikhistorisch nur in diesem Zusammenhang verstanden werden können, nie aber in Zusammenhang mit den seichten, verlogenen pathetischen Machwerken, welche oft sehr schön „Volksmusik“ genannt werden. Über Volksmusik und „Volksmusik“ mich auszulassen, ist hier nicht der Platz. Leider macht sich diese Art Literatur bei uns immer noch breit und wird gekauft von Leuten, welche mit der Schichte von Musiktreibenden liebäugelt, die zu Zither- bis Mundharmonikaklubs vereinigt „Mondaufgang im Gebirge“ spielt. Die Gitarristik hat aber keinen Zusammenhang mit dieser Art von Tönemacherei. Unser Weg geht von den großen Meistern aus und mündet wieder bei ihnen ein. Die erwähnte Schändung der Gitarre, welche durch Jahrzehnte fast ausschließlich betrieben wurde, ist ein besonderer Grund für die heute noch anhaltende Verkennung der Gitarre.

Aus dem Vorliegenden scheinen sich mir zwei Forderungen zu ergeben, eine innere und eine äußere Mission. Die äußere Mission besteht bereits und hat schon große Erfolge errungen. Die innere besteht vielleicht latent, sie muß aber mit aller Deutlichkeit gefordert werden, obschon die Bekehrung eigentlich eine Aufgabe jedes Einzelnen ist. Wenn sich jeder Gitarrist bemüht, selbst der, der sich nur geringe technische Kenntnisse aneignen kann, dann wird bald die ganze Menge schlechter Gitarreliteratur verschwunden sein und die Werke Beethovens und Debussys, um nur zwei Namen zu nennen, werden in gitarristischen Kreisen ebenso bekannt sein wie überall, wo Musik gepflegt wird.



Prof. Jakob Ortner,
geb. 11. Juni 1879

Zum Text S. 76

MUSIKANTENDARSTELLUNGEN AUS DEM ENDE DES 14. JAHRHUNDERTS IN ULM

VON Dr. MAX SCHEFOLD, ULM

In einem alten Ulmer Patrizierhaus, dem ehemaligen Ehinger Hof, das unmittelbar am Ufer der Donau liegt, befindet sich ein kleiner, nur wenig bekannter Raum, der von einem Zyklus überraschend gut erhaltener Fresken aus den Jahren gegen 1380 geschmückt ist. Ein eigener Reiz liegt noch heute in dem stillen abgeschiedenen Gemäuer verborgen, in dem die ursprüngliche Stimmung noch in seltener Unberührtheit über die Wandmalereien gebreitet ist. Neben Darstellungen der „weisen Männer“ — man mag sie als Propheten oder als Philosophen des Mittelalters ansprechen — und der weltlichen Liebe finden sich an den Leibungen der kleinen Fenster Darstellungen von vier fröhlichen Musikanten. Mit der Grandezza, dem Gestus ihrer Bewegung, geben sich diese fahrenden Gaukler wie ein schwacher

Abglanz von dem frohen Leben des deutschen Kaiserhofs in Prag, das damals mit der freien Reichsstadt Ulm in engen Wechselbeziehungen stand. Es sind lauter schlanke schmiegsame Gestalten voll Anmut und Grazie; mit ihren überlangen schmalen Körpern stehen sie in schroffem Gegensatz zu der massiven Erdschwere der disputierenden Philosophen. Frei und unbekümmert in Haltung und Gebärde erscheinen sie in ihren knappen, eng anliegenden Gewändern, mit langen spitzen Schnabelschuhen. Die Konturen sind die einzigen Träger des Ausdrucks, während die Binnenformen kaum mehr mitsprechen. Diese wohlrhythmisierten Umrißlinien in ihrer seltenen Eleganz der Form äußern einen geradezu musikalischen Reiz. Man spürt wirklich die Harmonie zwischen Haltung und Gebärde des einzelnen



Musikanten und dem Klange seines Instrumentes, zu dem als Begleitmelodie das köstliche Linienspiel der sie umgebenden zarten Blumenranken mitklingt. Der Paukenschläger mit der Gugel auf dem kugelrunden Kopf ist in straffer gespannter Haltung, fest steht er auf beiden Beinen, die er gleichmäßig belastet; man spürt die Kraft, mit der er die Schlegel zwischen den Fingern hält. Sein Partner am Fenster, ein überschlanke, holdseliger Jüngling mit breiter Krause um den Hals, in seinen zarten Formen fast weiblich erscheinend, spielt mit großer Aufmerksamkeit das Monochord; aus seiner ganzen Haltung möchte man fast schließen, er wäre etwas verlegen ob der Eintönigkeit seines Instrumentes, das ihm keine Selbständigkeit im Spiel erlaubt und ihm nur eine begleitende Funktion zuweist. Die beiden anderen, die sich an den Leibungen des südwestlichen Fensters gegenüberstehen, äußern nun wieder in der lässigen und gelockerten Haltung und in der Weichheit und Schmiegsamkeit ihrer Gebärdensprache die ganze Melodik der Saiteninstrumente. Da ist zur Linken der lockige Knabe mit der Fiedel, seinen Kopf bedeckt ein schmuckes Barett, auf dem eine kühn geschwungene Feder steckt, um die Lenden trägt er den Dunsing. Dem Fiedler zur Seite einer mit der Mandola, der mit leise zurückgeneigtem und mit der Gugel geschmücktem Haupt dem Klang der Saiten lauscht.

Die Farbgebung der Musikantendarstellungen ordnet sich ganz dem Schema der benachbarten Fresken unter, bei denen sich die Auswahl der Farben in den immer wiederkehrenden Hauptfarben Blau und Ziegelrot erschöpft, die allerdings reich ins Lichte nuanciert sind; hier äußert sich nur noch stärker wie sonst das bestimmende Schwarz der Umrisse. Nur der Monochorspieler zeigt vollständige Kolorierung, und zwar in saftigem tiefem Blau, während die übrigen entweder gar keine Farbtöne aufweisen, oder wie der Lautenspieler und der Pauker, nur leise Reste von Rot erklingen lassen; Instrumente, Dunsing und Haare sind in Ockergelb gegeben.

Trotz der außerordentlichen Sparsamkeit der künstlerischen Mittel sind die Instrumente so genau in ihrer Eigenart charakterisiert, daß es sich lohnt, sie einer näheren Untersuchung zu unterziehen. Sie sind alle für ihre Zeit geläufige Typen; lediglich die Fünzfahl der Saiten bei der Mandola würde etwas Besonderes sein, jedoch ist hier mit einer kleinen Willkür des Zeichners zu rechnen. Eine paarweise Zusammengehörigkeit der Spieler ist nicht anzunehmen, dagegen darf man wohl aus ihrer Zusammenstellung auf ein Musizieren zu viert schließen.

Bei der Betrachtung der Instrumente bezüglich ihrer historischen Eingliederung sind wir neben Prof. Dr. Sachs-Berlin besonders Prof. Dr. Becking, dem Leiter des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Erlangen, für die Unterstützung zu Dank verpflichtet. — Zunächst unterziehen wir das Monochord einer näheren Betrachtung; es ist eine Kastenzither mit einer Saite, also nicht etwa ein Trumscheit. Es besitzt zwei feste Stege, aber keinen beweglichen, und wird mit einem Schlägel geschlagen; es entspricht dem Tambourin du Béarn der Franzosen und dem Altobasso der Venezianer (vergl. Sachs, Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Leipzig, 1920). Die Art der Festhaltung durch die linke Hand erlaubt kein Greifen der Saiten, das Instrument gibt also nur einen Ton.

Bei der Fiedel (Vielle, mhd. videl, mfrz. viole) ist der Korpus leicht eingezogen und fiedelmäßig gegen den Hals abgesetzt. Sie trägt fünf Saiten, der Steg ist unsichtbar. Hals und Wirbel, ebenso wie die greifende Hand, sind durch Defekt der Zeichnung nicht deutlich zu erkennen, doch möchte man auf geigenmäßigen Wirbelkasten raten. Die Schalllöcher sind achtförmig; der Bogen ist stark gewölbt, auch sein Haarbezug liegt stark gewölbt über den Saiten und läßt annehmen, daß mehrere Saiten gestrichen werden¹⁾.

¹⁾ Die ähnliche alte Violenform der Fiedel erscheint unter anderem auf einem Holzmosaik im Palast von Urbino. Vgl. J. Rühlmann, Die Geschichte der Bogeninstrumente, Braunschweig, 1882, Tafel VIII, Fig. 1.



Als weiteres Instrument begegnet uns eine Mandola (Mandora, arabisch *qopûz*), ein Vorgänger der Laute, die im 14. Jahrhundert in Europa noch selten angetroffen wird. Der Wirbelkasten ist zurückgebogen und nicht abgeknickt und weit wieder vorgebogen, mit Kopfbekrönung und seitenständigen Wirbeln. Das Mittelschalloch ist durch die Hand verdeckt, der birnenförmige Korpus geht ohne Absatz in den Hals über. Die Anzahl der Saiten und der Wirbel ist infolge der mangelhaften Zeichnung und teilweisen Verdeckung nicht sicher festzustellen, wahrscheinlich sind es vier; fünf würde eine Seltenheit sein²⁾.

Zuletzt gedenken wir der Pauken (es handelt sich nicht um Trommeln). Es sind zwei kleine orientalische, wie sie seit dem 13. Jahrhundert in Süd- und Westeuropa bekannt sind (arabisch *naqqârâ*, frz. 1309 *nacaire*, ital. 1303 *nacchierone*). Beide Pau-

ken werden, wie üblich, von einem Spieler bedient, sie sind verschieden groß und geben also verschiedene Töne, in der Regel in Quint- oder Quartabstand. Hier tritt der Paukenspieler ohne das zugehörige Blechinstrument auf.

Wie wir schon eingangs erwähnten, darf die Entstehung der Wandmalereien aus stilistischen wie auch aus kostümgeschichtlichen Gründen mit ziemlicher Sicherheit in der Zeit um 1380 angenommen werden, was auch durch archivalische Angaben seine Bestätigung findet. So kulturgeschichtlich wertvoll für uns die übrigen Darstellungen der dortigen Fresken sind, so interessant sind aber auch die Musikantenbilder für die Geschichte der Musikinstrumente bei deren großen Seltenheit von zeitlich gesicherten Dokumenten, die noch in das 14. Jahrhundert zurückgehen.

LAUTENINSTRUMENTE IN WIENER MUSEEN

(Fortsetzung)

VON UNIV.-PROF. DR. ALFRED OREL

Wenden wir uns nun den abendländischen Lauteninstrumenten zu, so führen uns die ältesten Stücke, zwei Altlauten aus der Zeit um 1500 (E. 33, 34), nach Nürnberg in das Haus Hans Freys, des Schwiegervaters Albrecht Dürers, der zwar nicht Lautenmacher von Beruf war, jedoch — wie J. Schlosser erwähnt — in den bis 1547 reichenden Nachrichten von Nürnberger Künstlern und Werkleuten des Schreibmeisters Johann Neudörfer aus Nürnberg mit den Worten bedacht wird: „und zwar in solcher Zahl

erbarer Künstler kann ich nicht außen lassen, diesen kunstreichen alten Freyen, der in allen Dingen erfahren war. Der Musik hatte er Verstand, für einen guten Harfenschläger war er berühmt“. In die Anfangszeit der Lauten im Abendlande führen uns allerdings diese beiden Instrumente nicht; vom maurischen Spanien her verbreitete sich das Instrument seit dem 10. Jahrhundert anscheinend langsam im Südwesten und Westen Europas, auch auf dem zweiten orientalischen Kulturweg über Byzanz hat die Laute den Weg nach Rußland und nach Venedig gefunden. Im 14. Jahrhundert wird die Laute allmählich etwas im ganzen Abendland Geläufiges und Bekanntes. Als Grund für die verhältnismäßig langsame Verbreitung der Laute, die in deutschen Landen wohl schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts genannt wird, jedoch erst im 15. Jahrhundert nachweisbar ist,

²⁾ Mit einem Streichinstrument, das bei der Darstellung König Wenzels als Troubadour in der Forchheimer Kaiserpfalz vorkommt — vgl. Kehrler, a. a. O., Tafel V — hat die Fiedel des Ulmer Musikanten die äußere Form gemein. — In der Grundform lehnt sie sich z. B. an eine ägyptische Laute im Kunsthistorischen Museum, Wien, an. (Vgl. Schlosser, Die Sammlung alter Musikinstrumente, Wien, 1920, S. 32, W. R. 2, Tafel 1.)

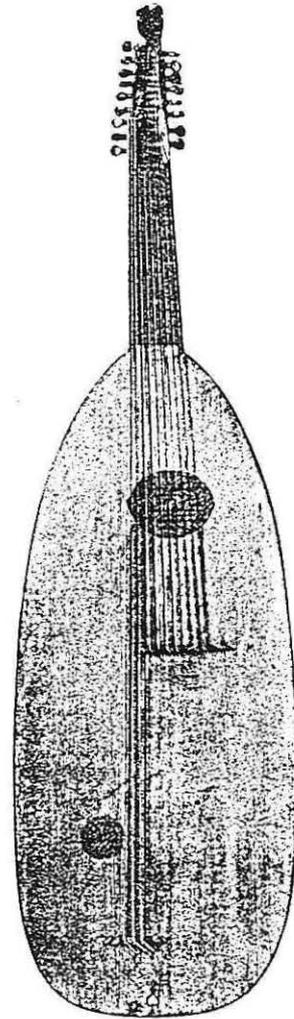
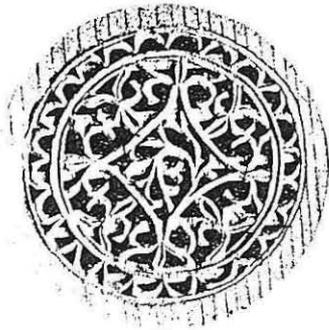


vermutet Geiringer²⁾ den Widerstand, „den ihr die artverwandte — zur Zeit der Einführung der Laute in Europa in den Kulturländern des Abendlandes bereits fest eingewurzelte — Mandola entgegensetzte . . . Wohl war die Laute, bei der die konstruktive Zweiteilung von Hals und Körper im 14. Jahrhundert schon zur Regel geworden war, der Mandola weit überlegen, doch . . . mußte sie zunächst an Beliebtheit hinter der Mandola zurückstehen. Erst am Ende des 14. Jahrhunderts verschob sich allmählich das Verhältnis. Nun begann die durch die Zweiteilung von Hals und Körper besser entwicklungsfähige und technisch größere Möglichkeiten bietende Laute der kleineren, tonschwachen, klobigen, älteren Mandola den Rang abzulaufen“. Damit begann aber auch eine Bedeutung der Laute auf instrumentalem Gebiete; von der man sich in weiteren Kreisen heute kaum mehr eine Vorstellung macht. Sie wurde eines der wichtigsten Instrumente sowohl im Solo wie in der Gesangsbegleitung wie auch im instrumentalen Ensemble. Auch in instrumentenbaulicher Hinsicht bedeuten die eingangs erwähnten beiden Altlaute schon ein stark vorgeschrittenes Stadium, indem das eiförmige Korpus ebenso wie das darauffolgende apfelförmige schon dem mandelförmigen gewichen ist, das die Stellen der größten Breite von der Mitte des Schallkörpers stark gegen das untere Ende hin verschoben hat, wie Geiringer angibt unter dem Einfluß der Saitenvermehrung und der Forderung nach polyphonem Spiel, die dazu Veranlassung gab, die Saiten nicht mehr ganz parallel zu führen, sondern gegen den Querriegel zu fächerförmig auseinandertreten zu lassen, um die Zwischenräume zwischen ihnen zu vergrößern. Der Bezug der beiden Instrumente (9 Chöre und 2 Einzelsaiten, von denen die tiefere über einen hölzernen Radbügel läuft) dürfte, wie Schlosser vermerkt, nicht original sein. Beide In-

strumente weisen auch bewegliche Bündel auf, deren Aufkommen und Verbreitung Geiringer als „ein Zeichen für das Durchdringen des Renaissancegeistes“ ansieht, der eine klare und präzise Tongebung erfordert, wie sie eben durch die Bündel als Griffstütze ermöglicht wird. Die Körper dieser Lauten sind im allgemeinen üblich aus Spänen hergestellt, deren Anzahl bei den apfelförmigen Instrumenten mit ihrem tiefen Körper noch groß war, bei der mandelförmigen Laute aber zugleich mit der Körperwölbung abnimmt, hier nur mehr 9 bzw. 11 beträgt. An weiteren Instrumenten dieses Lautentyps, dessen gewöhnliche Bespannung g—c—f—a—d—g gestimmt war, bietet die Estensische Sammlung noch ein Bologneser Exemplar aus der Meisterwerkstatt Laux Mallers (um 1520, ES. 32) mit 7 beweglichen Bündeln und der gleichen Bespannung wie bei den ersterwähnten Stücken. Nach Padua führt die Altlaute von Wendelin Tiefenbrucker aus dem Jahre 1582 (ES. 36) mit 8 Bündeln und 5 doppelchörigen Saiten, ein Instrument aus derselben Werkstatt birgt die Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde (MF. 56), das Korpus besteht hier aus 33 Elfenbeinspänen (1587), das Instrument hat 9 Bündel und 5 Griffstege als deren Fortsetzung auf der Decke, 24 Saiten, davon 4 auf einem Kragenabsatz, dann 9 Doppelchöre sowie 2 Einzelsaiten. Ein gleich bespanntes Instrument verwahrt dieselbe Sammlung (MF. 57). Schon bei dem oberwähnten Instrument MF. 56 weisen die Elfenbeinspäne des Körpers auf das edle Material hin, aus dem Lauten gefertigt wurden; das Stück ES. 35, eine Altlaute von Georg Gerle (Innsbruck, um 1580), zeigt den Boden aus 11 Elfenbeinspänen mit schwarzen Rippen, Griffbrett und Kragen ebenfalls mit Elfenbein ausgelegt; Schlosser vermutet, daß sie für den persönlichen Gebrauch Erzherzogs Ferdinand von Tirol bestimmt war.

Wie fast alle Instrumente des 16. und 17. Jahrhunderts in verschiedenen Höhenlagen hergestellt wurden, so daß man ganze Chöre des gleichen Klanges erzielen konnte

²⁾ K. Geiringer, Vorgeschichte und Geschichte der europäischen Laute bis zum Beginn der Neuzeit, Zeitschrift für Musikwissenschaft, X., 574 f.



Theorbierter Laute von Wendelin Tiefenbrucker; Padua 1595
(Nach J. Schlosser, Alte Musikinstrumente)



(z. B. Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßflöten usw.), so auch Lauten. Eine Reihe von Diskantlauten in der Estensischen Sammlung belegen dies. Nicht all diese Instrumente scheinen für den praktischen Gebrauch bestimmt gewesen zu sein, so zum Beispiel das von Magno Longo 1599 zu Padua gefertigte Stück ES. 38 mit einer Gesamtlänge von 23 cm, von der 13 auf den Körper entfallen, und einer Breite von 8.5 cm. Etwas anderes ist es natürlich mit den Tiefenbruckerschen Diskantlauten ES. 39 und 40 (Gesamtlänge 50 cm, Korpus 32.5, Breite 21.5), die 6 Chöre und eine Einzelsaite aufweisen. Daneben liegt ein kleineres Stück (ES. 41, Gesamtlänge 34 cm) desselben Meisters.

Vielleicht ist die Annahme³⁾ richtig, daß die Anfügung von Bordunsaiten, d. h. von tiefen Saiten, die nicht über das Griffbrett laufen, daher nur mit dem Ton verwendet werden können, auf den sie gestimmt sind — es sind derart z. B. die gesamten Baßsaiten unserer Ziffern Bordunsaiten — mit dem Anwachsen ihrer Zahl im Laufe des 16. Jahrhunderts „den Bau eines zweiten Wirbelkastens über und neben dem gewöhnlichen“ veranlaßte. Jedenfalls sehen wir derartige „Erzlauten“ um diese Zeit in Gebrauch kommen, vielfach werden auch Lauten geradezu in diesem Sinne umgearbeitet. Danach unterscheidet man Theorben, Chitarronen und theorbierte Lauten. Erstere haben verhältnismäßig großen Körper, geringen Abstand der breiten Wirbelkasten und bis ins 18. Jahrhundert einfachen Saitenbezug, das Chitarrone (die sogenannte römische Theorbe) hat kleineren Körper, infolge des weiten Abstandes der beiden Wirbelkasten langen Hals, die Griffbrettsaiten sind bis auf die beiden obersten doppelchörig. Die theorbierte Laute hat Theorbenkorpus, neben dem, wie stets bei Lauten, geknickten Hals mit dem Griffbrettsaitenwirbelkasten den zweiten für die Bordunsaiten, den Doppelbezug der Laute. Die An-

fügung der Bordunsaiten ergab sich wohl aus den Forderungen, die an die Lautenspieler gestellt wurden, als die Laute die Ausführung des basso continuo übernahm. An Theorben bietet die Estensische Sammlung ein Stück von Tiefenbrucker aus dem Jahre 1611 (ES. 47), das Muscum der Gesellschaft der Musikfreunde ein 11 Jahre jüngeres Instrument der gleichen Werkstatt, sowie eines von Josef Langenwalder in Füssen aus dem Jahre 1625, eine kleine Theorbe (Theorbino) mit einer Gesamtlänge von 81 cm zeigt eine anscheinend auf Italien beschränkte Abart. Verhältnismäßig zahlreich sind die vorhandenen theorbierten Lauten. Wieder ist Wendelin Tiefenbrucker durch ein Instrument aus dem Jahre 1595 (ES. 46) vertreten (siehe Abb.), dessen Körper aus 25 Spänen zusammengesetzt ist. Das Stück zeigt mehrere Schalllöcher, die durch kunstvoll gestaltete Rosen geziert sind. Das Instrument ist dadurch beachtenswert, daß es einen gemeinsamen Wirbelkasten für die Bordun- und Griffsaiten hat, die — wie gewöhnlich — längeren 3 Bordunsaiten bis zu einem am unteren Ende des Körpers angebrachten Querholz geführt werden, während für die Griffsaiten (6 Doppelchöre) ein eigener Querriegel etwas oberhalb der Hälfte des Körpers angebracht ist. Dementsprechend haben auch die Bordun- und die Griffsaiten je ein eigenes Schalloch. Jene ein kleineres, kreisrundes, dessen Rose feines Rankengitterwerk aufweist, diese ein größeres in spitz-ovaler Siegelform, dessen mit Kartuschenmotiven gezielter ornamentaler Rand in der Mitte oben eine Löwenmaske zeigt, während das gegitterte Siegelfeld von einem aufsteigenden Löwen ausgefüllt wird. Eine römische theorbierte Laute von Bassiano aus dem Jahre 1666 besitzt die Gesellschaft der Musikfreunde (MF. 60) eine Prager von Leonhardt Pradter (1689), die Estensische Sammlung (ES. 49, zuletzt 1817 von Matthäus Brandstätter in Wien repariert), ein Grazer Stück (Joannes Jauck, 1734) sowie eines aus Mailand (Antonio Scoli, 1747). die Gesellschaft (MF. 61,

³⁾ Sachs, Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Seite 219.



62). Das Chitarrone der Estensischen Sammlung (ES. 45) von Tiefenbrucker d. Ä. aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts läßt mit seinem kleinen Körper (46.5 cm) und langen Hals (117 cm) deutlich den schon erwähnten Unterschied gegenüber den Theorben erkennen.

Die Laute unterlag im Kampfe gegen das Klavier als Hausinstrument. J. Mattheson erklärt dies 1727 im neuen Göttingischen Ephorus mit folgenden Worten: „Erstlich, weil das Instrument weder in Kirchen, noch in Opern, noch in starcken Kammer-Concerten, viel nutzt. Zum andern, weil es nicht so vollstimmig ist, als das Clavier, worunter Clavicimbel, Positive und Orgeln mit begriffen sind. Drittens, weil es viele,

und solche Saiten haben will, die der Veränderung des Wetters mehr, als andre, unterworfen sind. Viertens, weil man schier so oft umstimmen muß, als verschiedene Töne⁴⁾ vorkommen. Fünfftens, weil es eine ungemene Delicatesse erfordert, und viel viel schwerer fällt, etwas rechtes darauf zu spielen, als auf dem Clavier“. In der heutigen reichen Pflege des Gitarrespiels erlebt in gewissem Sinne wohl auch die Laute eine Art Renaissance und es ist nicht ganz wertlos, sich der wichtigen Rolle zu erinnern, die dieses Instrument im Morgen- wie im Abendlande spielte und sich seine Geschichte an den prächtigen Stücken unserer reichen Instrumentenmuseen zu vergegenwärtigen.

IN DER WERKSTATT EINES WIENER GITARRENBAUERS

VON HERMANN HEIM, WIEN

Es gab eine Zeit, diese Zeit ist nicht fern, als gute Gitarren selten waren und der Klang eines Torres-Instrumentes ein Gitarristenherz nächtelang nicht schlafen ließ. Damals hatte unser Held, Bildhauer Emil Meier in Wien, sich schon herumgeschlagen mit dieser und jener Gitarre, die eine schnarrte, die andere klirrte und die dritte hatte überhaupt keinen Ton. Da faßte er den Plan, selber ein Instrument zu bauen. Ortner gab ihm eine Photographie Llobets und unser Held als Bildhauer konstruierte danach den Entwurf zu einer genauen Nachbildung. Dies gelang unschwer. Die Ausführung wollte zuerst daran scheitern, daß niemand dem nicht zünftigen Gitarrenbauer Holz für die Klangdecke verkaufen wollte. Endlich ließ sich ein Jemand erweichen. Der Bau begann.

Zuerst wurden die Bestandteile des Korpus hergestellt. Das war eine Präzisions-

arbeit, darum mühsam, wenn auch nicht von besonderer Schwierigkeit für eine geschickte Hand. Lieber Leser, stelle dir's trotzdem nicht zu leicht vor, man darf beim Aussägen keine Haarbreite von der vorgezeichneten Linie abweichen, sonst fällt später das Instrument auseinander. Nach dem Aufleimen der Stimmbalken, welche auf die allgemeine Art angeordnet wurden, das heißt senkrecht zur Längsachse des Instrumentes, stellte sich die große Frage, wie die Zarge biegen und wie den Korpus montieren? Zwei Möglichkeiten kamen in Betracht: entweder um einen Kern von der Form der Gitarre biegen und montieren oder es im Ausschnitt des Kerns als Mutter zu tun. Unser Held entschied sich für das letzte und fand damit instinktiv, was von Stubinger in den letzten Jahren propagiert wird. Die Vorteile sind klar; die Zarge kann in der Mutter nicht ausweichen, sondern muß sich ihr anlegen und ihre Form annehmen, und die Montage gestaltet sich leichter.

⁴⁾ Hier: Tonarten.



Gedacht, getan! Während sich Fichte, Ahorn und Palisander zusammenfügten, wurde Hals und Kopf geschnitzt. Das war wieder eine Präzisionsarbeit. Ein Problem stellte sich in der Beschaffung der Bündel. Diesmal fand sich kein Jemand und unser Held mußte zwei Drähte aneinanderlöten und darauf T-förmig zufeilen. Mechaniken sind überall zu kriegen, aber um die Metallwalze noch eine Holznülle zu schieben, damit die Saiten weniger verletzt werden, und die Übersetzung größer wird, das war ein Spezialeinfall des Erbauers. Die Mittel-leiste des Kopfes, Spielraum für den Bildhauer, wurde durch eine kleine Emailarbeit geziert.

Endlich waren Hals und Korpus zusammengeleimt, die erste Saite konnte aufgezogen werden und der erste Ton erklingen. Er erklang, schön, klar, freudebringend. Der Erbauer fühlte wie eine Frau, die ein Kind geboren hat. Die Freude ist verständlich; denn wir Gitarristen müssen mit unserem Instrument verwachsen, wenn es uns alle seine Schönheiten offenbaren soll. Erst selber ein Instrument bauen, das sich dann noch als gut erweist, gibt's Schöneres?

Nach ein paar Tagen wurde das Kind aus der Taufe gehoben. Taufpaten waren Meister Ortner und Heinrich Bohrer. Ich war leider nicht bei dem Fest, doch ließ ich mir sagen, daß es ungemein feierlich zugeht.

Dem ersten Instrument folgten bald drei andere. Das zweite führte unser Held gleich aus wie das erste, nur gab er ihm, weil es eine Gabe für seine Gattin sein sollte, eine kleinere Mensur. Das dritte wurde möglichst leicht gebaut. Das Resultat war nicht recht befriedigend. Der Ton hatte wohl eine sehr schöne, harfenartige Klangfarbe, aber er war kurz und trug nicht, während besonders Nummer zwei sehr volle, tragfähige Töne gab. Nummer vier ist eine Gelasgitarre, die erste in Wien gebaute Gelasgitarre. Leider; denn ich halte diese Bauart für ein unglückliches Experiment. Ich habe noch keine Gelasgitarre gehört, deren Ton dem einer Normalgitarre gleichkommt. Immer ist er kurz und spröde. Er läßt nie das Material vergessen, man hört immer Holz. Nummer vier ist übrigens sehr schön gearbeitet und klingt für eine Gelasgitarre so gut wie möglich, so daß wir hoffen dürfen, daß das fünfte Instrument von besonderer Güte sein wird.

BRIEF AUS JUGOSLAWIEN

VON DR. A. HÖFLER

Südlich der Karawanken, des Grenzgebirges des sangesfrohen Kärnten, beginnt das heutige Südslawien. Es ist das Land der Slowenen, in das wir zuerst hineinkommen, Krain. Hellgrüne Fluren, dunkle Wälder, Gebirgsseen, in der Ferne sieht der Triglav zu uns herab. Und die Save rauscht im Tale, hinein in das Innere des Landes Jugoslawien, nach Osten. Allerorts im Lande und auch in den Gasthäusern erklingen fröhliche Männerstimmen vielstimmig zum Lied, und würde mich nicht das jähe Ende des slawischen Liedes aufschrecken, ich wähnte, wir wären noch in deutschen Landen; so froh und frisch beginnen diese

Lieder. Wir finden bald auch ein Gasthaus. Neben der Kirche am Platze ist gewiß eines. Siehe, auch hier hängt eine Gitarre an der Wand, aber die Saiten sind vom Rost zerfressen. Und dieser Künstler, der aus diesem Instrument noch etwas hervorbringt, weilt nicht unter uns. Des Nachts füllt es sich im Gastraume. Wein, Most und Bier heben die Laune. Zum Tanze genügt die Harmonika und am Sonntag rückt irgend ein Verein mit seiner Blechmusik aus. Hier wie überall hat der rege Bahnverkehr gleiche Sitten gebracht. Doch ich schreibe nicht von heute. So war's vor zwanzig Jahren. In der Jugend von heute steckt die Seh-



sucht nach der Eigenart ihres Volkes; und die Erkenntnis macht stolz und zwingt zu sportlichen Leistungen. In den größeren Städten, Ljubljana, Agram, Belgrad, Sarajevo, erinnert man sich wieder der Musikvereinigungen, die ihre nationalen Zupfinstrumente pflegten, die Tamburaschi-Orchester. Kleinere Gruppen bildeten sich und zogen Sonntags aus ins Land mit Tamburaschi und Gitarren. So ist die Gitarre als Begleitinstrument wieder da. Und der Spieler kauft sich ein kleines Heft, er will eben auch gut spielen. Da findet er die gebräuchlichsten Akkorde, C—A dur, auch einige kleine Solostücke und nationale Lieder. Aber mancher Spieler hat auch viel Zeit und ist ehrgeizig, will es den Virtuosen im Konzertsaal gleichmachen. Er studiert bei Fremden im Studentenheim. Dort horcht einer dem andern zu.

Heute sind in allen Städten schon Schulen für Laute und Gitarre und dank dem Wirken des Akademikers Ferry Staudacher, dessen Spiel Begeisterung hervorrief, und der auch als Lehrer im Sommersemester tätig ist, kommt Wiener Geist in diese Schulen. In den Musikalienhandlungen liegt Gitarreliteratur auf und manch schwer spielbares spanisches Werk ist zu kaufen. Bald wird auch dieses einen würdigen Spieler finden. Denn diese Bewegung ruht nicht. Der Einfluß der Professor-Ortner-Schule wird immer stärker und bringt immer mehr Ernst in die heutigen Gitarrespieler. Sie alle wollen vor Virtuosen auf anderem Gebiet nicht mehr zurückstehen.

Nur die Instrumentenmacher wissen noch nichts davon und verkaufen „Gramola“, die automatische Spielvorrichtung, patentamtlich geschützt.

EIN NEUER KOMPONIST FÜR GITARRE

Vor kurzem ist Oskar Weinstabl, der als Komponist von Werken für Klavier, Cello, Gesang bereits einen bedeutenden Namen hat, mit eigenartigen Kompositionen für Gitarre allein und Liedern mit Gitarre hervorgetreten. Der Künstler wurde in Wien am 15. Februar 1878 als Sohn eines Apothekers und einer musikalisch hochgebildeten Mutter geboren, genoß gediegenen Klavierunterricht, studierte bei dem berühmten Musiktheoretiker und Komponisten Hermann Grädener, ferner bei den Neuerern Walter Klein und Egon Wellesz, widmete sich dem Studium der Rechte und bekleidet heute eine hohe Stelle im Eisenbahnbereich. Seine reiche Muse schaffte ihm große Erfolge, unter anderem in den Konzerten des Deutsch-österreichischen Autorenverbandes. Ein bedeutendes Ereignis bildete vor kurzem die Aufführung eines Rondos für Gitarre allein,

welches bei Publikum und Kritik durch den Zauber der Erfindung und des Klanges begeisterte Aufnahme fand. Einen eigenartigen Reiz bieten die Lieder mit Gitarre, die durch die Technik der Komposition und den Gehaltsinhalt große Aufmerksamkeit erregten. Der Komponist wirkt durch hohe Ausdruckskraft der Mittel, die trotz ihrer ungewöhnlichen Gestalt als einfach bezeichnet werden müssen.

Dem Instrument sind auf dem Gebiete der musikalischen Vertiefung besondere Aufgaben zugeteilt, so daß, wie dies bei Liedern mit Begleitung anderer Instrumente im Konzertsaal allgemein üblich ist, die Begleitung einem besonderen Spieler vorbehalten ist. In der nächsten Nummer unserer Zeitschrift bringen wir ein Bild des Künstlers und den Abdruck des Liedes „Der Kuckuck“, Gedicht von Otto Thenius, und anderer Werke.



HOCHSCHULKURSE FÜR MUSIK UND BILDENDE KUNST IN MONDSEE

An einem der lieblichsten Punkte von Oberösterreich, am Ufer eines kristallklaren warmen Bergsees, kaum eine Autostunde von Salzburg, dem Orte der Festspiele entfernt, finden in diesem Jahre Sommerkurse statt, die durch den hohen künstlerischen Rang ihrer Lehrkräfte berechtigtes Aufsehen machen. In Mondsee, dem altertümlichen Marktflecken mit dem herrlichen Ausblick auf Schafberg und Drachenzwand, wird heuer Otto Ševčík, der hervorragendste Violinpädagoge des Jahrhunderts, Lehrer Kubeliks, Kocians, Morinis und fast der gesamten lebenden Geigergeneration, seinen Sommeraufenthalt nehmen. Im Rahmen der „Austro-Amerikanischen Sommerkurse für Musik und bildende Kunst in Mondsee“, einer Neugründung der in Amerika für Mondsee tatkräftig werbenden Pianistin K. B. Peeples, wird der Nestor des Violinunterrichtes Otto Ševčík seine in den neuen Werken Opus 11 und 12 zusammengefaßten letzten Erfahrungen auf dem Gebiete des Violinunterrichtes einem internationalen Schülerkreise vermitteln. Die Mondseer Sommerkurse umfassen nebst anderen Persönlichkeiten: W. Kienzl (Dram. Komposition), E. W. Korngold und L. Wallerstein (Opernregie), R. Specht (Musikanalyse), R. Stöhr (Formenlehre), Th. Lierhammer, P. Mark, L. Bunzel (Gesang), Fr. Buxbaum und R. Mayr (Cello),

M. Kolbe-Jülig und H. Jülig (Violinschule Ševčík), P. Weingarten (Klavierschule Sauer), B. Jahn-Beer (Leschetizkys Lieblingsschülerin), A. Wunderer (Instrumentenkunde), K. Stiegler (Horn), J. Ortner (Laute und Gitarre), K. Raimund (Ballettmeister der Staatsoper) und E. Sturm-Skrla (Malerei), H. Sturm-Skrla (Kunstgewerbe). Es ist bekannt, wie gewaltig der Impuls ist, der auch von einem bloß vorübergehenden Verkehre mit solchen Meistern ausgeht. Daher die zahlreichen Anmeldungen in der Wiener Geschäftsstelle der Austro-Amerikanischen Sommerkurse, Wien, III. Lothringerstraße Nr. 20, Konzerthausgesellschaft, die über alle Einzelheiten Aufschluß erteilt. Die Mondseer Künstlerkolonie betrachtet es als eine besondere Ehre und eine hohe Er-rungenschaft für Österreich, daß Prof. Otto Ševčík, der vor dem Kriege durch Jahre die Wiener Violinmeisterschule mit beispiellosem Erfolge leitete, vom 15. Juli bis 26. August 1929 in ihrer Mitte in Mondsee mitwirken wird. Die Gemeinde Mondsee hat zur Abhaltung dieser Kurse die Räume ihrer Volksschule bereitwilligst zur Verfügung gestellt. Die Kursleitung sichert den Teilnehmern billige Privatwohnungen. Musik- und Kunstbeflissene aus allen europäischen Ländern sind der Kursleitung herzlich willkommen, es ergeht an sie die wärmste Einladung zur Teilnahme.

Alle Kunst ist der Freude gewidmet, und es gibt keine höhere und ernsthaftere Aufgabe, als die Menschen zu beglücken.

Friedrich von Schiller



Bei dem historischen „Erzherzog-Johann“-Film sang *Hermine Ortner* in mehreren Wiener Kinos als Einlage den weitbekannten Erzherzog-Johann-Jodler.

Im Rahmen des *Vortragsabends der Akademie und Hochschule für Musik* in Wien wurde am 12. April 1929 das Haydn-Quartett in D für Gitarre (ursprünglich für Laute), Geige, Bratsche und Cello in einer neuen Umarbeitung von Erwin Schaller aufgeführt. Die Ausführenden waren: Karl Scheit (Gitarre), Karl Johannis (Geige), Erwin Schaller (Bratsche), Hans Schneider (Cello).

Bei einem im Juni d. J. in der Hofburg veranstalteten *Hermann-Löns-Abend* sang *Karl Seifert* unter anderem „Das Buchenblatt“ in der Vertonung Ferdinand Rebays, von G. Hammerschmidt feinfühlig begleitet, das besonders gefiel.

GRAZ.

Moderner Gitarre-Liederabend. Gedeon Rosanelli erschien am 9. April im vollbesetzten Kammermusiksaale mit einer größtenteils neuen Vortragsfolge, die in der ersten Abteilung Bearbeitungen von Volksliedern, in der zweiten eigene Kompositionen aufwies. Eine alte Erfahrung sagt, daß nur der wirkungsvoll für die Gitarre zu schreiben vermag, der selbst dieses Instrument vollkommen beherrscht; diese notwendige Voraussetzung ist Rosanelli in hohem Maße zu eigen. Seine ausgeglichene Technik, sein farbenreicher Anschlag und der fein abgetönte, ungezwungene Vortrag verleihen seinem Spiel einen eigenen Reiz. Dazu kommt, daß er als Tonsetzer nicht nur über gesunden musikalischen Geschmack verfügt, sondern daß ihm auch hübsche Gedanken einfallen, die er wirkungsvoll auszunützen versteht. Seine Volkslieder-Bearbeitungen zeugen von großem künstlerischem Verständnis und tiefem Eindringen in das Wesen des Volksliedes; er vermeidet die bei solchen Bearbeitungen häufig vorkommenden Vergewaltigungen des Charakters der Gesänge und bleibt trotz allen kunstvollen Satzes immer einfach und natürlich. Besonders das „Taglied“ aus dem 16. Jahrhundert und „Gut G'sell“ (1603) mit der Händel vorahnenden Stimmführung verdienen hervorgehoben zu werden. In seinen eigenen Liedschöpfungen ist Rosanelli bestrebt, die auf Hugo Wolf fußende Verselbständigung der Klavierbegleitung auch auf die Gitarre zu übertragen und erreicht dadurch eine abwechslungsreiche, stets interessante Untermalung der Singstimme, der jedoch immer der Vorrang gewahrt bleibt. Rosanelli und seine Partnerin ernteten reichen Beifall, der die Künstler zu willkommenen Wiederholungen und Zugaben veranlaßte. G.M.

Der Deutsch-Österr. Autoren-Verband veranstaltete unter Leitung des verdienstvollen Musikdirektors

Ig. Herbst im April einen musikalischen Vortragsabend, bei dem u. a. von Hofrat Dr. O. Weinstabl ein Rondo im alten Stil für Gitarre gebracht wurde. Dieses interessante Solo gab Fräulein L. Walker virtuos wieder. Als zweite Komposition interpretierte reizend Konzertsängerin Fräulein Olga Pirny das neckische Lied vom „Kuckuck“, welches Herr Leeb, feinsinnig angepaßt, auf der Gitarre begleitete. Beide Piècen fanden beim Publikum großen Beifall. Ort.

Gitarrensolist Friedl Hinker reist über die Sommermonate nach Schweden, um dort zu konzertieren.

Moderner Gitarre-Liederabend. Gedeon Rosanelli—Hilde Pokorny-Mosaner (Kammermusiksaal). Rosanelli und seine Art zu Musizieren haben schon lange im goldenen Buche der Konzertsäle ihre Würdigung gefunden. Gestern trug Frau Hilde Pokorny-Mosaner, von dem Komponisten auf der Gitarre begleitet, Lieder Rosanellis vor. Sie versteht sich meisterhaft auf die anheimelnde Stimmungswelt des Gitarrenliedes. Ihre schön geschulte, klangvolle Stimme hat besonders im mezza voce fesselnden Reiz. Der Vortrag ist wohldurchdacht, edel im Ausdruck und von warmer Empfindung getragen. Die Sängerin hat Sinn für subtile Stimmungsmalereien, über die sich die zarten Wölkchen der Elegie wölben. Künstlerisch abgeklärt klangen das „Bucklicht Männlein“, „Heimattraum“ oder Walthers berühmtes Liebeslied „Unter der Linde“. Mitunter sucht das innerlich Erlebte mit Erfolg den Ton ins Leidenschaftliche. Aber auch der Ausdruck liebenswürdigen Humors ist der Dame nicht fremd. Vortrag und Deklamation verraten das Mitschwingen der Seele. Rosanelli versteht sich auf die Kunst, den Inhalt des alten Volksliedes in eine neue, sehr geschmackvolle Form zu gießen. Er hat die Stimmungen der Wunderhornlyrik feinfühlig erhorcht und in eine sanglich gebaute, in Wärme gehüllte Melodie gebannt. Melodik und Harmonik seiner Lieder sind natürlich und reich an Erfindung. Sie wahren bei aller Ausnützung der Klangmöglichkeiten die schlichte Tonsprache des Gitarrenliedes und verzichten (mit geringfügiger Ausnahme) auf alles Expansive. Rosanellis Kompositionen stellen auch in formaler Hinsicht eine wertvolle Bereicherung der Gitarrenliteratur vor. Phantasievoll klingen das „Taglied“, der „Gut G'sell“ und „Bleib' noch mein lieb Gespiel“. Man beachte etwa die gezackte, gespensterhaft huschende Notenfolge, mit der Rosanelli das bucklichte Männlein charakterisiert, und seine Vermenschlichung in der letzten Strophe. Der Kammermusiksaal war dicht gefüllt. Die charmante Sängerin wurde mit lebhaften Ovationen und prachtvollen Blumen-spenden geehrt. dr. w. h.



INNSBRUCK.

Dritter Spielabend der Gitarristischen Vereinigung. Diese Vereinigung hat sich ihr Stammpublikum schon erspielt, denn auch diesmal, am 3. Mai 1929, war der Blaue Saal des Hotels „Maria Theresia“ bis auf das letzte Plätzchen besetzt. Die gebotenen Leistungen und das im Publikum vorhandene Bedürfnis nicht nach Konzerten von internationalen Virtuosen, sondern nach ernster, künstlerisch hochstehender Haus-, das ist eben Kammermusik im wahrsten Sinne des Wortes, dürften die Ursachen des Erfolges sein.

Schon die einleitenden Triovorträge der Herren Meßner, Wartha und Vogl erbrachten den Beweis, welche feine, intime Klangwirkungen erzielt werden, wenn sich die Spieler im Rahmen ihres Könnens halten, aber da mit voller Hingabe sich dem Werke widmen. Die von Herrn Engel besorgte Verarbeitung dieser drei Solostücke von Sor in Triostücke muß als gelungen bezeichnet werden. In den Duettten des Fräulein Edith Kirchler (Zither) und des Herrn Reinisch (Gitarre), die ausgezeichnet gespielt wurden, kam, im Gegensatz zu bisherigen Stücken solcher Art, die Gitarre selbständig zur Geltung. Freilich müssen beide Spieler, wie es eben hier der Fall ist, ihre Instrumente voll beherrschen. Die vom bekannten Innsbrucker Zitherkünstler Franz Mayr komponierte „Antonia-Gavotte“ wird bei dem Erfolg dieses Stückes wohl noch eine Reihe weiterer Kompositionen solcher Art bewirken. Die Herren Engel und Lorenz brachten im Gitarre-Duett, Serenade favorite von Carulli mit vier Sätzen, eine Glanzleistung technischer Beherrschung des Instrumentes und feinabgestimmten Zusammenspiels. Herrn Marholds ausgewähltes Soloprogramm litt anfangs unter der Befangenheit des Spielers, so daß seine Fähigkeiten, insbesondere seine feinsinnige Interpretation, nicht voll zur Geltung kamen. Die gewählten Stücke gehören auch zu den schwierigsten der Gitarreliteratur, so insbesondere das Präludium von Bach und Alborada von Tárrega, wozu eine virtuose Beherrschung des Instrumentes erforderlich ist. Herr Marhold kann bedeutend mehr, als er uns diesmal geboten hat.

Uns allen aus dem Herzen gesungen hat der aus Lienz erschienene Gast Emil Winkler, der ja in Innsbruck in guter Erinnerung ist. Mit angenehmer, wohlausgeglichener, ungekünstelter Stimme, mit ausdrucksvollem Vortrage und wunderbarer weicher Gitarrebegleitung sang er alte und neue Lieder von Liebe und Lenz, so daß er immer wieder begeistert hervorgerufen wurde und den Beifall mit Zugaben lohnte. „Hab' Sonne im Herzen“ ist der Grundakkord, auf den seine edle Sangeskunst abgestimmt ist. — Eine Anregung sei gestattet. Wie wäre es, wenn die Gitarristische Vereinigung auch an anderen Orten Tirols Spielabende veranstalten würde. Sicher-

lich ist auch dort ein Publikum zu finden, das an künstlerischer Gitarremusik Freude hat.

Dr. K. Sch.

WÜRZBURG.

Lauten-Lieder- und Gitarre-Solo-Konzert Hilde Burkard—Heinrich Albert.

Würzburger Volksblatt Nr. 281: Ein reizvoller Abend, gespeist aus den Quellen einer edlen Volkskunst. Zwei Künstler von gewinnender Eigenart boten ihm einer kleinen, dafür aber umso dankbareren Gemeinde. Die Nürnberger Lautensängerin *Hilde Burkard*, ansprechend schon in Erscheinen und Gehaben, brachte eine Blütenlese alter und neuer volkstümlicher Lieder. Die jugendliche Frische ihrer weichen, biegsamen Stimme, die Anmut und Natürlichkeit ihres Vortrages, der mädchenhaft herzwarm quillt, öffnen ihrem schlichten Liede das goldene Pflörtlein zur Seele. So unverkennbar sicher sie auch den Schalk durch ihre Kunst blitzen lassen kann, in den ersten Gesängen gefiel sie mir am besten. Das aus dem 17. Jahrhundert stammende „Es geht eine dunkle Wolk' herein“, die beiden tiefempfundenen Armin-Knab-Lieder „Wiegenlied einer frommen Magd“ und „Über die Heide“, allen voran aber die Pfistersche „Legende“ sind die Stützen dieses persönlichen Urteils.

Den Münchner Kammervirtuosen Heinrich Albert wieder zu hören, bedeutete hohen Genuß. Die Wirkung seiner reifen Kunst möchte ich so umschreiben: ein Erkennen des Großen im Kleinen. Wobei ich mit dem „Kleinen“ an die Gitarre denke, der hinsichtlich Tonkraft und Ausdrucksmöglichkeit verhältnismäßig enge Grenzen gezogen, der die Wege zum Ruhm der Konzertsäle zumeist verbaut sind, die mit dem Wandersmann im Leinenkittel durch Feld und Wald zieht oder die Stille des häuslichen Feierabends zu gehaltenen Tönen bringt. *Albert* singt das hohe Lied seines Instrumentes am überzeugendsten natürlich in seinen eigenen Werken, die den feinsinnigen Musiker verraten. Die treffende Charakteristik der „Maurischen Scharwache“ verblüffte, bei der „Mondnacht“ glaubte man im Flimmern des Silberlichtes noch ein Schwesterinstrument zu hören. Nur höchstentwickelte Technik ermöglichte so eindringliche Wiedergabe. So war auch der Beifall reich und herzlich.

A. M. Kraft.

RADIO

In den ersten fünf Monaten dieses Jahres sandten folgende Radiostationen Gitarreprogramme: Wien, Madrid, Kiel, München, Bukarest, Bremen, Langenberg, Prag, Bremen, Daventry, Breslau, Basel, Zürich, Gleiwitz, Genua, Stuttgart, Hannover, Leipzig. Von den Künstlern konnten wir unter anderen die Namen Vicente Fernandez, Mig. Llobet, Hermann Leeb, Gerta Hammerschmied, Hermine Ortner, Luise Walker, Emil Pujol ausfindig machen.



VON UNSEREN KÜNSTLERN

Prof. Jakob Ortner feierte im Juni d. J. seinen 50. Geburtstag. Aus diesem Anlaß schrieb Dr. Franz Rebiczek in der Zeitschrift „Die Volksmusik“:

Das würde niemand sagen, daß Jakob Ortner, der hinstürmende, nimmermüde Künstler und lebenswarme Mensch auch langsam in die Reihen der ehrwürdigen Häupter akademischer Lehrtätigkeit eingerückt ist. Freilich sind ja auch die Lebensjahre des Menschen nur relative Anhaltspunkte, der Mensch ist ja nur so alt als er sich fühlt, als er Lebensimpulsen stürmisch oder aber bedächtig folgt. Und in dieser Hinsicht ist Jakob Ortner noch lange nicht fünfzig Jahre alt. Daß Ortner am 11. Juni zugleich mit seinem 50. Geburtstage seine 30jährige Künstlerschaft feierte, das glaubt man schon eher, das zeigt seine Meisterschaft, das spürt man in jedem Ton und in jedem Akkord seines Spieles.

Prof. Ortner ist ein Sohn der Tiroler Berge, an seiner Heimat, an seiner Mutter hängt und hing er mit jeder Faser seines Herzens. Dieses Land hat ja Künstler nicht in Überfluß, aber wenn, dann voller Eigenart und Tiefe geboren. Ein Bindeglied zwischen dem sonnendurchleuchteten Süden, an dessen heißen Rebengeländen es teilnimmt und dem ersten, kühlen Norden hat es Talente beider Charakteranlagen und glückliche Mischung beider Temperamente hervorgebracht. Und hierher gehört auch Prof. Ortner, dessen leidenschaftliches Künstlerempfinden mit dem musikalischen Ernst und Tiefe gepaart erscheint.

Jakob Ortner wurde am 11. Juni 1879 in Innsbruck geboren. Dort besuchte er auch seine Schulen. Seine Begabung wurde vom Altmeister tirolischer Gitarrenkunst Louis Goetz entdeckt. Dieser wurde sein praktischer Lehrer, während Ortners theoretisches Studium bei dem Universitäts-Musikdirektor Pembauer, bei Prof. Rich. Heuberger, Hofrat Dr. Mandycewski und andern oblag. Schon im Jahre 1906 finden wir Ortner als Gitarristen der Hofoper, seit 1918 wirkt er erfolgreich als Professor für Gitarre an der Staatsakademie für darstellende Kunst und Musik. Sein Verdienst ist es auch, die spanische Gitarrentechnik als erster in Österreich propagiert zu haben und so das Instrument nicht als bloßes Akkordeon in fröhlichen Runden wirken zu lassen. Durch seine weiten Konzertreisen mit den Meistern der Gitarre in Nord und Süd bekannt und befreundet, war es ihm auch möglich, oft berühmte Kunstkräfte oft und oft nach Wien zu ziehen und so den betreffenden Kreisen eine praktische Demonstration künstlerischen Gitarrenspiels des Auslandes zu veranstalten.

Es ist in unserem armen Donaulande Brauch, daß heimische Künstler auf einen Erfolg vor dem Ergrauen nicht rechnen können, umso besser, daß Ortners Genie und vor allem sein musikalisches

Empfinden und seine Gestaltungskraft noch lange nicht ergraut sind, obgleich er auch unbestrittene Künstlergeltung hinreißen darf. Gepaart mit liebem, hilfebereitem Menschentum, jenseits von Kriecherei und frei von übelriechender Vorzimmerklugheit, gibt er sein Bestes jedem echten Musikfreund, jedem künstlerisch empfindenden Schüler.

Meister Llobet schickt uns aus der Weltausstellungsstadt, wo er sich von seinen Reisestrapazen ausruht, Feriengrüße.

Aus Buenos Aires vernehmen wir, daß die berühmteste Vertreterin der südamerikanischen Gitaristik, *Maria Luise Anido*, wieder große Triumphe gefeiert hat. Es wäre begrüßenswert, die eminente Künstlerin einmal in Europa zu hören, doch scheitert dieses Vorhaben leider immer an den zu hohen Spesen.

Der bekannte Zithervirtuose *Omuletz*, welcher früher die ganze Welt bereiste, konzertierte im April in Meran.

Beim Jubiläum Prof. Ortners werden wir zum erstenmal Gelegenheit haben, das neue Gitarrentrio *Leeb-Zabransky-Staudacher* zu hören. Die jungen Künstler gehen mit guten Intentionen an das Werk, und bei ihrem großen Können sind besondere Leistungen zu erwarten.

Wie wir hören, bereisen *Segovia* und auch *Pujol* mit seiner Gattin, der Rasgnadospielerin Mathilde Cuervas, in dieser Saison Rußland und den Balkan. Jener hat vor einigen Jahren schon das russische Publikum begeistert. Auf der Durchreise hoffen wir die Künstler in Wien begrüßen zu können.

Die Absolventen der Akademie machen auch heuer Konzertreisen, Hermann Leeb in die Schweiz, *Ferry Staudacher* nach Jugoslawien, *Karl Scheit* in einige Kurorte Österreichs, *Otto Schindler* in die Tschechoslowakei, *Josef Zabransky* und *Richard Hradetzky* haben die Absicht, als Lehrer die Meisterschule Prof. Ortners in Wien zu vertreten.

Bei dem im Juli d. J. in Aussig stattfindenden *Konzert des Wiener Schubertbundes* ist auch eine Aufführung des Schubert-Quartetts unter Mitwirkung von Fräulein *Emmi Böhm* (Gitarre) in Aussicht genommen.

Das in Wien mit großem Erfolg uraufgeführte Trio für Geige, Bratsche und Violoncello von *Alfred Uhl* wird in der kommenden Saison in verschiedenen Schweizer Städten zur Aufführung gelangen. Den Gitarrenpart wird Herr *Leeb* übernehmen.



Der Bogen unserer Verbindungen spannt sich immer weiter. Miß Vaadah Olcott-Bickford, welche in San Franzisko eine erfolgreiche Tätigkeit als Solistin und Schriftstellerin entfaltet, hat uns längere Berichte über die Verhältnisse an der pazifischen Küste Amerikas übermittelt. Daraus geht hervor, daß die liebenswürdige Dame mit denselben Schwierigkeiten zu kämpfen hat wie wir. Mit großer Begeisterung und Ausdauer sucht sie sie zu überwinden und wird sicher zu ihrem Ziel gelangen. Ein echtes Gitarristenherz geht nicht unter. Wir werden alle unsere Pläne verwirklichen. Diese unverrückbare Hoffnung ist das Band, welches die Gitarristen aller Länder zu Freunden macht.

Ein Heft von Transkriptionen Schubertscher Werke (Ballett aus Rosamünde, „Der Tod und das Mädchen“ usw.) zeigen uns die Qualitäten Miß Bickfords, welche in gutem, mittelschwerem Satz die Vorlagen voll ausschöpft.

—e—

Unser holländischer Mitarbeiter, Gitarrensolist P. van Es (Rotterdam), spielte am 10. Juli im Radio Werke von Pujol, Saro, Haydn, Tárrega und Albeniz.

MUSIKFESTE

Zum ersten Internationalen Arbeiter-Mandolinisten- und Gitarristen-Fest. Von F. Vogl, Obmann des Zentralverbandes der Arbeiter-Musikvereine Österreichs (Vamö). Am 13. bis 15. Juli findet in Leipzig ein Fest von besonderer kultureller Bedeutung der musikpflegenden Arbeiterschaft statt. Schon seit Jahren sind die Arbeiter-Mandolinen- und Gitarrevereine der verschiedenen Länder Europas bestrebt, das Saitenspiel frei von allen politischen Tendenzen zur wirklichen, vollkommenen Volksmusik auszubauen.

Daß solche Probleme nicht von einzelnen lokalen Vereinen und Einzelpersonen verwirklicht werden können, ist selbstverständlich und so haben sich in den einzelnen Ländern unabhängig voneinander Landesorganisationen (Verbände) gebildet, um dieses ideale Werk zu verwirklichen.

Die Arbeiter-Mandolinen- und Gitarrevereine, von der Erkenntnis getragen, daß ihre Instrumente, Mandoline, Laute und Gitarre, jene Instrumente sind, die der Bevölkerung am zugänglichsten sind, waren die ersten, welche solche Landesorganisationen gebildet haben. In neuerer Zeit sind auch andere Musikarten, wie die Arbeiter-Zithervereine, dem Beispiel der Arbeiter-Mandolinen- und Gitarrevereine gefolgt und haben derartige Verbände geschaffen oder sich in die Verbände der Arbeiter-Mandolinisten und -Gitarristen eingereiht.

Die bereits bestehenden Verbände, der Deutsche Arbeiter-Mandolinisten-Bund (D. A. M. B.), der Zentralverband der Arbeiter-Musikvereine Österreichs (Vamö), früher Zentralverband der Arbeiter-Mandolinen-Orchester Österreichs, der Bund der Arbeiters

Mandolinenklubs in Nederland sowie mehrere lokale Vereine anderer Länder, wo noch kein derartiger Landesverband besteht, waren mit ihren Erfolgen nicht zufrieden und strebten einem Ganzen, einer Internationalen Vereinigung zu. Nach mehrmaliger persönlicher Fühlungnahme der maßgebenden Personen dieser Verbände ist man zur Ansicht gekommen, daß nur ein internationales Zusammentreffen der Mitglieder dieser Verbände diesen Gedanken verwirklichen kann. Der Deutsche Arbeiter-Mandolinisten-Bund (D. A. M. B.) hat diese schwere Aufgabe auf sich genommen und veranstaltet am 13. bis 15. Juli in Leipzig das I. Internationale Arbeiter-Mandolinisten-Fest, an dem sich Deutschland, Österreich, Holland, Schweiz und die Tschechoslowakei aktiv beteiligt.

Einer der wichtigsten Programmpunkte außer den musikalischen Darbietungen des Massenorchesters (3200 Mandolinisten und Gitarristen) und den Vorträgen der einzelnen Länder ist die Gründung des „Internationalen Verbandes der Arbeiter-Musikvereine“ (Klingende Internationale).

Da man hier nicht wieder etwas Halbes beginnen will, schreitet man gleich daran, alle Musik-Vereinigungen, ohne Unterschied der instrumentalen Besetzung, zu vereinigen.

Daß das Fest, das in seinem ausgewählten Programm der Darbietungen der einzelnen Länder nebst seinen organisatorischen und musikalischen Beratungen zu der Hebung und Verbreitung der Volksmusik beitragen wird, wird nicht abzuleugnen sein. Daß zur Verwirklichung dieses Zieles ein zäher Wille und ein ausdauernder Idealismus notwendig ist, darf nicht unerwähnt bleiben, sind doch diese Verbände finanziell nicht auf Rosen gebettet, und können seitens der Behörden nur schwer auf eine Unterstützung rechnen.

In allem aber offenbart sich der Kampf der Werktätigen um die geistige und kulturelle Befreiung, es steigert die Energien und die Opferwilligkeit. Denn nicht nur ein gestecktes Ideal ist von Bedeutung, sondern zu seiner Erreichung trägt wesentlich bei, ob mit der Erkenntnis verbunden ist fester Wille und Tatkraft. Die an diesem Werk Tätigen werden getreu ihrem Motto, „Die Kunst dem Volke, durch das Volk“, nicht erlahmen, ihre Aufgabe mit Erfolg zum Ziele zu führen.

Die von dem verdienten Propagator alter Kammermusik, Arnold Dolmetsch, geleiteten Kammermusikfestaufführungen in Haslemere weisen dieses Jahr (19.—31. August) folgendes Programm auf:

1. Woche: Eine Elegie auf den Tod des W. Lawes von seinem Freund J. Jenkins: Fantasien für Violen von W. Lawes, J. Jenkins und M. Easte. Thema mit Variationen für Viola da Gamba von Chr. Simpson. Sonaten für Violinen von W. Young. Frühe spanische Violamusk. Weltliche Musik für Gesang,



Laute und Violen von Palestrina, Marenzio, Vecchi und Monteverdi. Provenzalische Lieder aus dem 16. Jahrhundert. Ein Anthem von Orl. Gibbons. Das V. Brandenburgische Konzert von J. S. Bach.

2. Woche: Lieder von Dowland mit Laute und Viola. Chöre für Rezitatoren. Konzert c moll für zwei Harpsicord von J. S. Bach. Thema mit Variationen von M. Marais. Suiten für Violen von M. Locke. Fantasien, Lieder und Sonaten von H. Purcell. Tokkaten und Suiten für Harpsicord von Bach, Purcell, Scarlatti und anderen. Präludien und Fugen für das Clavichord. Konzerte von Alex. Scarlatti, Händel und Albioni. Eine Sonate von Händel. Spanische Volksmusik.

UNTERRICHTSWESEN

Der Gitarrenunterricht am neugegründeten Musikpädagogischen Seminar. Im Laufe dieses Schuljahres wurde vom Unterrichtsministerium als Abteilung der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien im Hause des staatlichen Lehrerinnenseminars (Hegelgasse) das Musikpädagogische Seminar errichtet. Univ.-Prof. F. Meister, der Leiter des pädagogischen Seminars an der Wiener Universität, hat aus idealen Gründen die Organisation und Leitung übernommen und dadurch der Heranbildung der Musiklehrer jene Stellung im ganzen Erziehungswesen gegeben, die der musikalischen Erziehung der heranwachsenden Jugend eines Kulturvolkes zukommt.

Prof. Meister erkennt die Aufgabe der Erziehung in der Ausbildung wertvoller Dispositionen und in der Formung der Persönlichkeit; im Hinblick auf die Kultur, in der Weiterleitung der Kultur, in der Wiederverlebendigung der in den Werken der Kultur niedergelegten Erlebnisse. Die Erziehung muß sowohl wertvolle Fähigkeiten im Zöglinge ausbilden als auch ihm die wertvollen Güter der Tradition überliefern.

In dieser Zeitschrift interessiert uns, in welcher Art der Gitarrenunterricht dem Ganzen eingefügt ist. Für Didaktik und praktischen Unterricht mit Zöglingen sind vier Wochenstunden eingeräumt. Leiter dieser Kurse ist Prof. Jakob Ortner. Volksliedpflege, Übertragungen von Begleitsätzen für Gitarre, kritisches Durcharbeiten der bestehenden Literatur, Ausbau der solistischen Technik des Instrumentes usw. füllt die Zeit neben der Heranbildung von Anfängern aus. Selbstverständlich ist dazu eine gewisse vorgeschriebene Reife Vorbedingung, ebenso die Teilnahme an allen übrigen Fächern des Seminars, wie Pädagogik, pädagogische Psychologie, Schulmusik, Harmonielehre, Formenlehre, Kontrapunkt, Musikgeschichte, Sprechtechnik, Anatomie, Akustik, Instrumentenkunde, Ästhetik, Kunstbetrachtung und andere, die Musikerziehung ergänzenden Fächer.

Christine Schwarzl.

BESPRECHUNGEN

Tonadilla und Fandanguillo von José Sirera. Verlag Unión Musical Espanola, Barcelona. In ihrer schönen klanglichen Wirkung und sehr sauberen technischen Ausarbeitung geben diese Kompositionen des jungen Gitarristen dankbaren Übungsstoff für Spieler, welche die mittlere Stufe erreicht haben. Themen und Themenverarbeitung sind durchaus spanisch-volkstümlich, wobei die Themen an Bedeutung überwiegen; deren Verarbeitung sollte noch gesteigert werden, besonders weil sie für unser Empfinden danach verlangen. Man darf auf die anderen Werke des Komponisten, die weniger durch das Folklore bestimmt sind, gespannt sein. Hervorzuheben ist der einwandfreie pädagogische Fingersatz, der für die Studierenden sehr instruktiv ist. —e—

Kinderlieder zur Laute von Ludwig Heger. Selbstverlag. Das Heft enthält eine Sammlung hübscher kleiner Lieder, welche mit einer leichten, doch gut gesetzten Gitarrenbegleitung versehen sind. Die Kompositionen eignen sich für Schule und Haus vorzüglich. Eine Auswahl daraus brachte kürzlich Hermine Ortner im Radio Wien zu Gehör. —e—

Gitarrenlieder von Paul Ludwig Wiking. In einem Gitarrenabend der Frau Hoß in der Urania fielen die Lieder des genannten Komponisten angenehm auf, welche zum Teil veröffentlicht sind. Zwei gelungene Proben bringen wir in unserer Musikbeilage.

NOTENBEILAGE

Zur Etüde. Die kleine Studie will nicht nur spieltechnischen Zwecken genügen, sie soll auch musikalisch gewertet werden. Der Untergrund des Ganzen ist das kurze Baßmotiv (a moll) a—e—a, das alsbald von einer melodischen Sechzehntelbewegung umspielt wird. Auf das achttaktige Thema folgt eine sequenzartige Überleitung mit Modulation nach Cdur. In dieser Tonart erscheint das neue Thema, welches auch aus dem Grundmotiv gebildet ist. Die Harmonie wird jetzt von gebrochenen Akkorden gegeben. Doch bald folgt wieder Rückmodulation nach der Dominante von a moll und das erste Thema wiederholt sich, aber jetzt von den Arpeggien weiter umspielt. Ein chromatischer Gang a—ais—h—c—cis—d—dis—e führt dann zum Schluß, wo das Grundmotiv in unveränderter Form wiederkehrt und leise in Flageoletts ausklingt.

Die Studie mag als Etüde gelten, da die Bewegung der rechten Hand gleich bleibt. Die Ausführung wird sich nach dem angegebenen Fingersatz nicht schwer gestalten. Man muß nur darauf achten, daß das Baßthema sich von den anderen Stimmen klar abhebt.

A. Stingl.



D A S L I E D

DAS VOLKSLIED.

*Hat einer einst in der Sommernacht
Ein Lied von Lust und Lieb erdacht.*

*Ein andrer sang die Melodei,
Da war das Liedchen vogelfrei.*

*Man sang es hier, man sang es dort,
Man sang es bald an jedem Ort.*

*Einst hört's des Königs Töchterlein:
„Wer mag des Liedes Dichter sein?“*

*Die Reiter ritten die Kreuz und Quer',
Dorfein, Dorfaus im Lande umher.*

*Fragten und forschten von Stadt zu Stadt—
Den Dichter keiner gefunden hat.*

*Der ruhte längst nach Fahrt und Strauß
Im kühlen Schoß der Erde aus.*

*Indessen fröhlich noch erklang
Das kleine Lied, das ihm gelang.*

Emil Weber

DAS LIED IN DER WANDERZEIT.

VON EGON POLLAK, WIEN

Bereits mit den „linden Lüften“ des Frühlings erwacht in den Menschen die Wanderlust wieder, die Sehnsucht nach der Natur, der Drang ins Freie machen sich mit dem Erblühen der ersten Blumen, mit dem Erklingen der ersten Jubellaute im Walde besonders stark fühlbar und jeder mann kehrt, sobald es ihm nur möglich ist, seiner Behausung den Rücken und wandert, wandert . . .

Den ganzen Sommer hindurch währt die Wanderbewegung, und alt und jung, arm und reich, musikalisch und unmusikalisch zieht hinaus ins Freie, Grüne.

Musikalisch und unmusikalisch! In diese beiden Wandertypen scheidet unwillkürlich jeder musikalisch Feinfühlige die ihm begegnenden Ausflügler. Oder, besser gesagt, in: musikalisches Geräusch Hervorbringende und solche, die es bleiben lassen. Denn leider fühlen sich auch musikalisch Unbegabte zu dieser Betätigung verpflichtet

und handhaben meistens Gitarren und Mandolinen in ganz erbärmlicher Weise. Nur in ganz seltenen Fällen hat man das Glück, wirklich Musik von Ausflüglern hören zu können, und dann kann man erst wirklich die Vorteile des Marschierens mit Musik erkennen.

Gewiß, Rhythmus allein ist auch imstande, uns das Marschieren zu erleichtern; ein Instrument, das, wie die Gitarre, im musikalischen Leben durch Jahrhunderte hindurch dieselbe Rolle gespielt hat, die in unserer Zeit dem Klavier zukommt, ein Instrument von solcher Klangsönheit und Ausdrucksfähigkeit, darf nicht zum bloßen Rhythmusinstrument herabsinken, darf nicht als Ersatz für die Trommel verwendet werden.

Es wäre natürlich unklug, von jedem Gitarrenspieler virtuose Fertigkeit und dieselbe musikalische Ausbildung zu verlangen, wie wir sie von Berufsmusikern gewohnt sind.



Aber ein gewisses Quantum von Geschmack kann man von jedem halbwegs musikalischen Menschen verlangen oder zumindestens den Willen zur Geschmacksbildung, der leider in den wenigsten Fällen vorhanden ist, in denen wir uns über das Gehörte entsetzen.

Daß man auch gänzlich unbegabten Gitarristen und Mandolinenspielern begegnet, ist dem Umstand zuzuschreiben, daß diese beiden Instrumente sozusagen Modeinstrumente geworden sind.

Es ist gewiß nicht zu leugnen, daß eine Gruppe von Jünglingen oder Mädchen, mit flatternden Mähnen und buntfliegenden Lautenbändern, stramm einherstapfend, ein sehr schönes Gesamtbild abgeben, daß ein Instrument, dessen Schalloch mit herrlichen Schnitzereien verziert ist, an der Wand hängend ungemein dekorativ wirkt, aber schließlich ist der Anblick der Jugend immer, auch ohne Instrument wunderschön und erfreulich und eine gute Reproduktion eines Dürer-Gemäldes als Wandschmuck auch nicht zu verachten.

Von den musikalischen Leuten ist es nur wenigen gegönnt, eine vollständige gitarristische Ausbildung zu erlangen, und da außerdem die Gitarre ein besonders schwer zu behandelndes Instrument ist, gibt es nicht allzu Viele, die es zu einem künstlerischen Solospiel bringen.

Also bleibt für die Dilettanten die Liedbegleitung.

Da man aber in der freien Natur, beim Wandern und Rasten am ehesten das Bedürfnis fühlt, zu singen, außerdem die Gitarre ein leicht transportables Instrument ist, wurde die Gitarre das beliebte Wanderinstrument.

Wir, denen es um die Verbreitung und die Pflege des ordentlichen Gitarrenspiels zu tun ist, haben natürlich gegen das Wanderlied zur Gitarre nichts einzuwenden. Es schmerzt uns nur, daß das Musikalische dabei gänzlich in den Hintergrund gedrängt wurde, daß durch die vielen Stümper dieses

Instrument auch in der musikalischen Welt in Mißkredit gebracht wurde und ein Gitarrist im allgemeinen über die Achsel angesehen wird.

Darum treten wir gegen den üblichen „Schrum-Schrum“-Standpunkt der wandernden Lautenbändermarder auf.

Um das Begleiten von Wanderliedern auch einem musikalischen Menschen angenehm zu gestalten, muß man gar nicht auf besonders hoher Stufe des Könnens stehen, es gibt genug Liedersammlungen mit ganz schönen, nicht allzu schwer spielbaren Lautensätzen. Nur das „Nach-dem-Gehörspiel“ der Gehörlosen ist das Hauptübel. Ausreden hiefür gibt es unzählige; die beliebtesten sind:

Der Spieler spielt bloß zum Vergnügen. (An und für sich scheint es unbegreiflich, wie schlechtes Musizieren je zum Vergnügen werden kann, aber schließlich: „Jedem Tierchen sein Pläsierchen“.) — Der Spieler hat keine Stimme, er „verlegt infolgedessen mehr Gewicht auf den Text“, obwohl jeder vernünftige Mensch leicht einsieht, daß gutes Gitarrenspiel als Vor-, Zwischen- und Nachspiel eines auf Text aufgebauten Liedes diesem eher nützen als schaden kann. Jedoch die Vortragenden selbst scheinen anderer Meinung zu sein.

Der Spieler will nur den Rhythmus zum Marsch angeben. (Also: Trommersatz!) etc.

Das über die Begleitung.

Wie die Lieder selbst in der Praxis beschaffen sind und wie sie beschaffen sein sollten, ist wieder ein Punkt für sich.

Abgesehen davon, daß man nicht selten Gassenhauer und Lieder mit unanständigen Texten zu hören bekommt, ist der häufigste Fall der, daß auf eine und dieselbe Melodie unzählige, meist belanglose, einfältige Strophen gesungen werden, was natürlich alles eher als ein Genuß ist. In solchen Fällen wäre es angemessen, nur die wichtigsten für den Gesamtsinn unbedingt notwendigen Strophen zu bringen.



Ein häufiger Fall ist der, daß die Melodie endlos ist, d. h. außer dem Lied noch aus einem Refrain besteht, dessen Text meistens nur die sinnvollen Worte „La, la, la, la . . .“ enthält. Dieser Refrain wird bis zur Bewußtlosigkeit wiederholt. Der Vortragende würde gut daran tun, die „La-la-la-Strecke“ entsprechend abzukürzen oder ganz wegzulassen.

Das alles ist Sache des guten Geschmacks; wer keinen hat, kann ihn erwerben, es muß nur der Wille vorhanden sein und er wird den Weg dazu leicht finden. Wer ihn aber nicht erlangen will, zufrieden mit sich selbst und seinem Gezupfe ist, der möge wenigstens eines tun: Rücksicht nehmen auf die Nerven und — Ohren anderer.

KARL SEIFERT

VON EDUARD KOMEISER, WIEN

Karl Seifert ist keiner von den strahlenden Namen, keiner von jenen, die wie ein Meteor auftauchen, um — ach, nur allzu oft — plötzlich wieder zu verschwinden. Langsam und schrittweise geht er seinen Weg, der aber vielleicht gerade deshalb umso sicherer zum Ziele führt.

Seit seiner frühesten Jugend widmete er sich der Musik, war ihr gänzlich verfallen, und alle seine Mußstunden hat er Frau Musica geweiht, ihr still und liebevoll gehuldigt.

Die verschiedensten Gebiete der Musik durchforschte sein regsamer Geist. Klavier, Violine und Gesang beherrscht er in vielfachen Formen; aber der wesentlichste Teil seines Schaffens, das tiefste und innerlichste Empfinden seines harmonischen Wesens blieb doch der Gitarre vorbehalten.

Schon frühzeitig, als er die ersten Lehren empfing, und auch späterhin, als er die Studien am Neuen Wiener Konservatorium fortsetzte, war ihm die vorgeschriebene Bahn zu eng und er strebte in seiner ruhigen und sicheren Art darüber hinaus.

Bald schon wirkte er in der Hofburg, im Musikverein und Konzerthaus an verschiedenen Abenden mit und wußte auch in eigenen Veranstaltungen das Publikum zu fesseln, wobei ihm die Gitarre immer die treueste Begleiterin blieb.

Schon zu jener Zeit regten ihn Vorbilder, wie Hugo Wolf und andere, zu eigenen Schöpfungen an.

Aber schon damals erkannte er, wie vieles neu, wie vieles anders gestaltet werden kann und so beschrift er von vorneherein mutig seine eigenen Pfade. Eigene, aber steinige Pfade, denn vor ihm war sie noch niemand gegangen, und vielen, die gewohnt sind, die Wege althergebrachter Gepflogenheiten zu gehen, fiel es schwer, ihm zu folgen.

Und dennoch wies sein Weg bald Sonnenstellen auf, die ihn erfreuten. Denn schon vor nunmehr zwei Jahren, als er an einem Kammermusikabend im Konzerthaus mitwirkte und erstmalig eigene Lieder vor die Öffentlichkeit brachte, wurde ihm vom Publikum eine warme und freundliche Aufnahme zuteil.

Seither war ihm in der Reihe seiner Abende, so oft er das Podium bestieg, reichlicher Beifall sicher, wenn er sich — die Gitarre in Händen — mit seiner gut geschulten, wohl lautenden Stimme die Herzen der Zuhörer ersang. So gut er seine eigenen Kompositionen zur Geltung bringt, so meisterhaft versteht er es auch, die Lieder anderer Gitarrekomponisten zu interpretieren.

So kam es auch, daß schon bald unsere ersten Fachmusiker auf sein Wirken aufmerksam wurden und ihm gerade in letzter Zeit stets wachsende Beachtung widmen. Und mit Recht. Denn niemals noch haben die vertrauten Reime des Meisters von der Festenburg, Ottokar Kernstock, Rainer Maria Rilkes oder anderer weniger bekannter



Autoren, in seine klangvollen Melodien gekleidet, ihre Wirkung verfehlt.

Alle seine Lieder zeigen seine Eigenart, eine rein individuelle Note, die den Kenner aufmerken läßt.

Sehr deutlich kann man bei Karl Seifert drei Schaffensperioden unterscheiden, die im Aufbau seiner Lieder klar zum Ausdruck kommen. Die Lieder der ersten Periode weisen in ihrer Begleitung häufig angewandte Orgelpunkte auf den leeren Baßsaiten auf, was bei jenen der zweiten Periode schon weit weniger in Erscheinung tritt. Dagegen sind die Kompositionen des zweiten Abschnittes melodischer und zeigen ein vielfältiges Barréspiel in allen Lagen. Die Lieder des dritten Abschnittes endlich wenden sich ganz den nur der Gitarre eigenen

Klangwirkungen zu und lassen in ihrer Begleitung sehr eindrucksvolle Motive erkennen. In allen drei Phasen aber war das Streben des jungen Künstlers nach Vervollkommnung und musikalischer Reife von Erfolg begleitet.

Jedes einzelne seiner Lieder ist ein melodisches Ganzes, das an Gesang und Begleitung oft nicht geringe Anforderungen stellt.

Die überaus textempfindlichen Melodien erfassen in allen Fällen das Thema in seiner ganzen Tiefe. Viel mehr oft als das Wort es vermag, geben seine reichen Melodien die Stimmung wieder, die das Lied beherrscht und was die Begleitung nicht ganz umfassen kann, das schildert Zwischen- und Nachspiel in harmonischer Fülle und malt es in tiefempfundenen Farben bis ins Detail.

Auch hat sich Karl Seifert vom Strophenlied ganz abgewendet, alle seine Lieder sind durchkomponiert und zeigen feines Verständnis und künstlerisches Können.

Dabei sind die Lieder des jungen Komponisten in

Klangfarbe und Stimmung, in ihrem ganzen Rhythmus und allen ihren Einzelheiten so echt österreichische, bodenständig heimatische Musik, daß die Saiten seines geliebten Instrumentes stets verwandte Saiten in unserem Innern erklingen lassen.



Karl Seifert



DIE „RAINER“ AUS TIROL

EINE WELTBERÜHMTE TIROLER SÄNGERFAMILIE

VON KARL ENGL, GRAZ

Vorige Woche feierte in Innsbruck Therese Prantl, die letzte Sprossin der weltberühmten Zillertaler Sängerbamilie Rainer, ihren 90. Geburtstag. Sie ist eigenartig, die Geschichte dieser Sängerbamilie, die den Namen Tirols durch ganz Europa und Amerika trug. Im Vorjahre hat Prof. Hugo Klein ein Büchlein über die Sängerbamilie Rainer herausgegeben und darin den Lebensgang und die weiten Fahrten der biedereren Tiroler Sänger in trefflicher und eingehender Weise geschildert.

Die Rainer stammen aus Fügen. Ein Josef Rainer, später Wirt im „Häckelturm“ in Fügen, soll als erster Angehörige seiner weitverzweigten Familie — und alle „Rainer“ sangen, so heißt es in einem Bericht, „sangen wie die Zeiserln“ — auf Gastspielreisen geführt haben. Er war zuerst Viehhändler gewesen und hatte auf einer Geschäftsreise, die ihn nach Leipzig führte, dort vier „angebliche Tiroler“ singen gehört, die trotz ihres erbärmlichen Gesanges, wie er immer erzählte, großen Beifall gefunden hatten. Da schrieb er gleich seinen Geschwistern, sie sollten zu ihm kommen, um den „Tirolern in Leipzig“ das Singen zu lernen. Und sie kamen und fanden sofort stürmischen Anklang. Von Stadt zu Stadt ziehend, feierten sie Triumphe.

Nach einer anderen Darstellung soll Zar Alexander I. es gewesen sein, der die „Rainer“ in die weite Welt gelockt hat. Er hat sie das erstemal in Fügen auf dem Schlosse des Grafen Ludwig von Dönhof singen gehört und war so entzückt von ihren Volksgesängen, daß er sie allsogleich einlud, sie mögen einmal nach Petersburg kommen und dort in seiner Residenz singen. Tatsächlich machten die Sänger aus dem Zillertal auch im Herbst 1824 diese weite Reise. Es waren vorerst fünf Geschwister, vier Brüder und die Schwester Marie, die in Alt-Zillertaler Tracht zu Fuß durch Bayern

wanderten. Überall, wohin sie kamen, wurden sie freundlich aufgenommen. Als sie in Karlsruhe über Wunsch des Großherzogs im dortigen Theater singen sollten, bekamen die biedereren Zillertaler ein wenig Lampenfieber. Aber es ging gut und sie wurden stürmisch gefeiert. In vielen deutschen Städten trugen sie damals ihre bejubelten Tiroler Lieder vor, bis sie auf einmal das Heimweh packte. Da mußten sie heim, es litt sie nicht mehr in der Fremde.

Schon im folgenden Jahre unternahmen sie ihre erste Weltfahrt. In Teplitz sollen sie vor fünfzehn Prinzen auf einmal gesungen und am Hofe in Weimar soll auch Goethe ihren Tiroler Jodlern gelauscht haben. Im November 1826 gaben die „Rainer“ vier Konzerte in der königlichen Oper in Berlin, im Mai 1827 erfolgte ihre Ankunft in London. Als sie das erstemal in ihrer Zillertaler Tracht die Straßen der englischen Hauptstadt durchwanderten, soll es einen gewaltigen Menschenauflauf gegeben haben. Vor der Königin sangen sie „z'Lauterbach han i mein Strumpf verlorn“ und erzielten mit diesem schlichten Liede so gewaltigen Beifall, daß sich sogar Henriette Sonntag, die gefeierte Sängerin, entschloß, in ihren Konzerten einige Tiroler Lieder zu singen. Um diese Zeit feierten Almgstanzl und Schnadahüpfln große Triumphe in Albion. Die Sänger aus dem Zillertal kamen in der Folge oft nach England. Von ihrer letzten Englandtournee — sie hatten sich sogar die englische Sprache angeeignet — brachten sie neben prachtvollen Geschenken auch noch ganze 56.000 Gulden Ersparnisse mit in die Tiroler Heimat. Das ist die Geschichte der ersten „Rainer“-Gesellschaft.

Die zweite, noch berühmtere, gründete Ludwig Rainer, der seine Leute auch nach Amerika führte. Ludwig Rainer war schon als Schulbub Kirchensänger gewesen. Er besaß eine glockenhelle Stimme und war



stets voll Liedeslust gewesen. In Amerika wurden die braven und vertrauensseligen Zillertaler von ihrem französischen Impresario ordentlich geschöpft. Am 9. September 1840 sah Rainer in Boston die Fanny Elsler tanzen; aber sie hat ihm nicht gefallen. „Ich sah nie was in meinem Leben so tummes“, schrieb er in sein Tagebuch. Den Mississippi aufwärts bis nach St. Louis, von dort zurück und den Ohio hinauf bis nach Pittsburg, nach Philadelphia und nach New York kamen die Zillertaler. Eines Tages traf die Gesellschaft das ärgste Mißgeschick, das eine reisende Sängertuppe treffen kann: die Sopranistin heiratete einen Amerikaner und verschwand. Ein junger — Irländer half als Jodler aus und sang dieselben solange, bis er eine Baßstimme bekam. Im Jahre 1843 reisten die „Rainer“ wieder heimwärts. Jedes von den dreizehn Mitgliedern der Gesellschaft hatte sich 6000 Gulden erspart. Fünf Jahre später, in den stürmischen Tagen der 1848er Revolution, kämpfte Ludwig Rainer als Leutnant der Rattenberger Schützenkompanie gegen die Horden Garibaldis, die in Südtirol eingedrungen waren.

Nach drei Jahren, 1851, reiste die Zillertaler Sängergesellschaft „Rainer“ abermals in die weite Welt. Eine vorher begonnene Italiertournee fand schon in Triest ihr Ende. „Nach Fiume geh' i nôt umi!“ sagte Hollaus, der ständige Begleiter Rainers. Dann traten die Zillertaler Sänger bei der Londoner und Pariser Weltausstellung auf. Später folgte die große Rußlandtournee, die auf zehn Jahre ausgedehnt wurde. Rainer wurde zu dieser Zeit sogar ein tüchtiger Handelsmann und österreichischer Armeelieferant. Er kaufte in Rußland um billiges Geld Birk- und Spielhahnfedern und schickte sie nach Österreich. Das Geschäft ging sehr gut, aber nur so lange, bis andere auf dieselbe Spur kamen und nun als Lieferanten auftraten.

Das große Wiener Schützenfest im Jahre 1868 führte Rainer und die Seinen wieder in die Heimat zurück, später kam er mit seiner Truppe in die Türkei. 1869 erbaute er sich am Achensee den Gasthof „Seehof“, wo

Kaiser Franz Josef dem beliebten und mittlerweile auch weltberühmten Tiroler Volkssänger einen Besuch abstattete. Nun war Rainer wieder seßhaft geworden. Aber im Sommer wurden noch immer Sängereisen unternommen. 1884 feierte Rainer dann sein fünfzigjähriges Sängerbildium. Sein letztes großes Konzert gab er in München. Dann zog er nicht mehr in die Ferne und blieb in der Tiroler Heimat. Und doch starb er nicht in der Heimat. Auf einer Fahrt zu einer Hochzeit in München erkältete er sich und starb in Kreuth am 15. Mai 1893. Als er mit dem Tode rang, sang draußen ein Vöglein und der zufällig vorbeifahrende Postillon blies das Lied: „Auf den Bergen hoch da droben“, das der jetzt Sterbende so oft gesungen. Er wurde in die Heimat überführt und dort unter großer Teilnahme begraben. Auf seinem Grabstein stehen die von ihm selbst verfaßten Worte: „Ausgelitten, ausgerungen, Viel gereist und viel gesungen.“

Von der einst so vielfach gefeierten Sängerbildium aus dem Zillertal lebt nur noch Therese Prantl, einst die „schöne Theres“ genannt. Die nun Neunzigjährige spielte einst vor der jungen Kaiserbraut Elisabeth; sie wurde mit manchen großen Männern bekannt, so mit Ganghofer, der ihr einige Gedichte widmete, sie kannte Defregger und Hans Makart, der mit seiner unzertrennlichen Freundin Charlotte Wolter oft im „Seehof“ einkehrte.

Gründer, Eigentümer, Herausgeber und verantwortlicher Schriftleiter: Professor Jakob Ortner, Wien, III. Traugasse 1 / Druck von Otto Maass' Söhne, Ges. m. b. H. (verantwortlich: Fritz Draschinsky), Wien, I. Walfischgasse 10 / Notensicht: Heinrich Mayerhofer, Wien, XIV. Schweglerstraße 10 / Signet und Titelblatt von Rudolf Köhl, Wien, II. Raimundgasse 4

GITARRESOLISTIN

LULLY HULICZNY

FÜR SOLO UND LIED

WIEN, III. STAMMGASSE 5

PREISAUSSCHREIBEN



DER ÖSTERREICHISCHEN GITARRE-ZEITSCHRIFT

Zur Hebung der künstlerischen Gitarrenkomposition hat Mr. Georg Kriek (Philadelphia) der Österreichischen Gitarre-Zeitschrift für ein Preisausschreiben den Betrag von 1000 Schilling zur Verfügung gestellt, der in nachstehender Weise zur Verteilung gelangt:

1. Für ein dreisätziges Kammermusikwerk in beliebiger Besetzung und unter obligater Verwendung der Gitarre S 600
2. Für ein Gitarre-Solostück S 500
3. Für ein Lied mit Gitarre-Begleitung S 100

In Betracht kommen nur Werke, die bisher weder im Druck erschienen, noch öffentlich aufgeführt worden sind.

Die mit einem Kennwort versehenen Werke sind bis spätestens 1. Jänner 1950 an die Österreichische Gitarre-Zeitschrift, Wien, III. Traugasse 1, einzusenden. Später zur Einsendung gelangende Werke können nicht berücksichtigt werden.

Die preisgekrönten Werke gehen in das Eigentum der Österreichischen Gitarre-Zeitschrift über. Das Ergebnis des Preisausschreibens wird in der Österreichischen Gitarre-Zeitschrift mitgeteilt werden.

Das Preisrichteramt haben übernommen:

Hofrat Prof. Dr. Julius Bittner * Prof. Erich Wolfgang Korngold
Hofrat Prof. Dr. Joseph Marx * Rektor Prof. Franz Schmidt
Reg.-Rat Prof. Alexander Wunderer

BIBLIOTECA FORTEA

SPEZIAL-KATALOG
FÜR GITARRE-MUSIK

MADRID

GITARRE- KOMPOSITIONEN

BERÜHMTER SPANISCHER MEISTER

SOR

AGUADO

ARCAS

TÁRREGA

LLOBET

M. L. ANIDO

PUJOL

SEGOVIA

ROBLEDO

Romero & Fernández

FLORIDA 255
U. T. 5008 Rivadavia

B. MITRE 947
U. T. 2050 Rivadavia

CANGALLO 1574
U. T. 2285 Mayo

VENTAS A PLAZO / BOENOS AIRES

ZITHERVIRTUOSEN KARL PÜHRINGERS

BEKANNTE WERKE:

- „Ein Gruß vom Passeiertal“, Reverie.
- „Sehnsucht nach den Bergen“, Idylle.
- „Feldpostgrüße“, Mazurka.
- „s Mutterl“, Lied mit Text.
- „Bergheimat“, Lied für Zither, Streichzither, Violine und Gitarre.
- „Heinrich-Marsch“.
- „Friedensklänge“, Marsch.
- „Felsenfest“, Militärmarsch von Komzák, bearbeitet von Pühringer.
- „Irene“, Mazurka.
- „Wann's Glöckerl läut'“, Volkslied.
- „Konzertphantasie in G-Dur“.
- „Trost, Kind, warum denn so traurig“ und „Einsamkeit“, Lieder mit Text.

SELBSTVERLAG IN
SALZBURG

SCHOTT'S GITARRE ARCHIV

Die zeitgemäße Sammlung wertvoller Literatur für die Renaissance der Gitarre- und Lautenmusik. Fortlaufende Neuauflagen der wesentlichen Werke alter Meister der Gitarre nach teilweise nur noch als Unica in Archiven und Privatbibliotheken vorhandenen Exemplaren. Veröffentlichung der Repertoirewerke von Andrés Segovia und Emilio Pujol. Eigene Bearbeitungen klassischer Musik u. Originalkompositionen für Gitarre moderner spanischer und anderer Meister. Mitarbeiter: Vicente Avila, Alberto Bracony, Ernst Dahlke, Josef Eitele, Walter Götze, Ernst Hülsen, Arthur Just, Miguel Llobet, Georg Meier, Jakob Ortner, Richard Paulus, Emilio Pujol, Hans Ritter, Andrés Segovia, Fritz Wörtsching u. a.

**Ausführlicher
illustrierter
Katalog**

Soeben erschienen!

Überall kostenlos erhältlich

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ-LEIPZIG

Ein neues Werk
für
**GITARRE-
KAMMERMUSIK**

TRIO
für
Geige, Bratsche und Gitarre
von
Alfred Uhl

*
Partitur, 16^o S 5'50
Stimmen S 13'10

Zur Ansicht bereitwilligst

*
Verlag von
LUDWIG DOBLINGER
(Bernhard Herzmansky)
Wien, I. Dorotheergasse 10

VIDOUDEZ

KUNSTWERKSTATTE
FÜR GITARRENBAU

*ERSTKLASSIGE
REFERENZEN!*

GENEVE

22, RUE GENERAL DOFOUR

**KONZERT-
GITARREN**

ERSTKLASSIGE REFERENZEN

F. SIMPLICIO

SPANIEN, BARCELONA

ZENTRAL-AUSKUNFTSSTELLE

in allen gitarristischen Angelegenheiten (Noten, Schul- und Meistergitarren, Stundenvermittlung, Konzertveranstaltungen in- und ausländischer Solisten und Kammermusik-Vereinigungen usw.)

WIEN, III. LOTHINGERSTRASSE 18 (Professor Ortner, Musikakademie)

Sprechstunden täglich von 12 bis 1 Uhr, ausgenommen Samstag
Telephon U 17-8-66

Neue spanische Gitarre-Musik

Dass es gelungen ist, die Gitarre-Meister Segovia und Pujol zur Herausgabe der besten Stücke ihres Repertoires in Schott's Gitarre-Archiv zu bewegen, rechnet sich der Verlag selbst als besondere Ehre an. Die Veröffentlichung ist eine Sensation für die Gitarre spielenden Kreise der ganzen Welt.

Ausgabe Andrés Segovia

G.-A. Nr.	Moderne spanische Original-Musik	Mark
119	<i>Pedrell, Carlos</i> , Lamento	1'50
120	— <i>Pagina romantica</i>	1'50
121	— <i>Guitarreo</i>	1'50
109	<i>Ponce, Manuel M.</i> , Thème varié et Finale	1'80
110	— <i>Sonate III</i>	2'50
111	— <i>Tres canciones populares mexicanas</i>	1'80
112	— <i>Preludio</i>	1'50
122	— <i>Sonata clásica (Hommage à Sor)</i>	3'—
123	— <i>Sonata romantica (Hommage à Schubert)</i>	3'—
103	<i>Torroba, F. Moreno</i> , Nocturno	1'80
104	— <i>Suite castellana</i>	1'80
113	— <i>Burgalesca</i>	1'50
114	— <i>Preludio</i>	1'50
115	— <i>Serenata burlesca</i>	1'50
102	<i>Turina, Joaquin</i> , Fandanguillo	1'80
116	<i>Tansman, Alex.</i> , Mazurka	1'80

Klassische Transkriptionen

106	<i>Joh. Seb. Bach</i> , Vol. I Prélude — Allemande — Minuetto I — Minuetto II	1'80
107	— Vol. II Courante — Gavotte	1'80
108	— Vol. III Andante — Bourrée — Double	1'80

Sammlung leichter Stücke klassischer Meister

117	<i>Mozart</i> , Menuett	1'50
118	<i>Franck, C.</i> , 4 Morceaux	1'80

Weitere spanische Original-Musik

101	<i>Chavarrí, Eduardo, L.</i> , 7 Stücke	2'50
105	<i>Falla, Manuel de</i> , Homenaje. Dem Gedächtnis von Claude Debussy (<i>Llobet</i>)	2'—
71	<i>Ferandiere, Fernando</i> , 6 kleine Stücke (<i>Hülser</i>)	1'50

Ausgabe Emilio Pujol

Klassische Meister

1010	<i>Bach, J. S.</i> , Sarabande	1'20
1008	<i>Corbetta, François</i> , Prélude	—'80
1009	<i>Fuenllana, Miguel de</i> , Tiento	—'80
1001	<i>Milan, Louis</i> , Pavane I	—'80
1002	— Pavane II	—'80
1003	— Pavane III	—'80
1004	<i>Sanz, Gaspar</i> , Gallardas	1'—
1005	— Pavanas	—'80
1006	— Folias	1'—
9007	<i>Visée, Robert de</i> , Petite Suite, d moll.	1'50

Moderne spanische Musik

1204	<i>Pujol, Emilio</i> , 3 Morceaux Espagnols	3'—
1207	<i>Petit, Raymond</i> , Nocturne	1'—
1401	<i>Falla, Manuel de</i> , Tanz des Müllers (aus „Dreispiß“)	1'50

B. Schott's Söhne, Mainz — Leipzig

KOMPOSITIONS-VERZEICHNIS JOSEF PAMMER

1. Scherzo in Fantasieform
2. Eine Oceanreise (5 Sätze)
3. Menuette (6)
4. Burleske Nr. I
6. Danse orientale
7. Burleske Nr. II
8. Chinesische Serenade
9. Wellenschlag-Etude
10. Fantasie Nr. II
11. Märchen (Tremolo)
12. Danse (Fandango)
13. Lieder mit Gitarre
14. Ein Albumblatt
15. Rondo conzertant für Violine und Gitarre
16. Andante alla Menuett für Violine und Gitarre
17. Menuett und Thema für Violine und Gitarre
18. Introduction, Thema mit Variationen (Gitarre)
19. Capriccio I
20. Widmung
21. Träumerei
22. Capriccio II
35. Trio-Serenade für Flöte, Bratsche und Gitarre

Wenn nichts angegeben, Gitarresolo

ZITHER-VIRTUOSIN EMILIE WEBER

EINSTUDIERTEN VON
LAUTENLIEDERN UND
GITARRE-SOLIS
HONORAR MASSIG

WIEN, IV. SCHAUMBURGERG. 15

EMILIO PUJOL

*Bibliothèque de musique ancienne et moderne pour guitare
(Bibliothek für alte und moderne Gitarrenmusik)*

MUSIQUE ANCIENNE

LUIS MILAN (1535)

3 Pavanes

MIGUEL DE FUENLLANA (1552)

Tientos

FRANÇOIS CORBETTA (1615)

Prelude
Gavotte

MUSIQUE MODERNE

EMILIO PUJOL

Berceuse
3 Etudes
Tonadilla
Tango
Guajira
Sevilla (evocacion)

*Revisés et doigtées par
Emilio Pujol*

Weitere Hefte in Vorbereitung

MAX ESCHIG EDITEUR

Rue de Rome 48 — PARIS

EDICIONES JOSÉ SIRERA

MÚSICA MODERNA ESPAÑOLA

(ESTILO ANDALUZ)

- | | |
|---|-----------|
| I Jerezana (<i>Serenata</i>) | } 5 ptas. |
| II Andujareña (<i>Aire andaluz</i>) | |
| III Danza Gitana (<i>Estilo flamenco</i>) | |

OBRAS ORIGINALES

- | | |
|--|------------|
| I Preludio en Mi mayor | } 6 ptas. |
| II " " Re menor | |
| III Romanza " Re menor | |
| IV Zapateado | |
| V Chisperito (<i>Bolero</i>) | |
| VI L'hereu Sirera | |
| Fandanguillo | 5— ptas. |
| Tonadilla | 2'50 ptas. |

OBRAS EN PUBLICACION

De pura raza (*Bolero*)
Maruja (*Habanera*)
Seguidillas manchegas

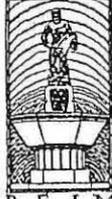
Gronxant ma nineta
Cançó de nins
Romanza en Mi mayor

Mazurca en Mi menor
Vals en La mayor
Vals en Re menor

UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA

AVENIDA PUERTA DEL ANGEL, 23 — BARCELONA

MUSIK
VERLAG
HASLINGER



BEI
M
TUCHLAUBEN-
BRUNNEN
WIEN
I. TUCHLAUBEN 11

SPANISCHE GITARREMUSIK

insbesondere sämtliche Werke

von

TÁRREGA

Segovia, Llobet, Pujol, Ferrer, Torroba,
Turina, Fortea, Robledo u. a.

stets vorrätig.

*Unser neuer, schön ausgestatteter Gitarrekatalog
wird auf Wunsch kostenlos übersandt*

MUSIKVERLAG HASLINGER, WIEN
I. TUCHLAUBEN 11