

Osterreichische
Gitarre
Zeitschrift

Mit

Dem Beiblatt:
DAS LIED

JAHRGANG · II

III/IV · HEFT

INHALT DES 3/4. HEFTES:

<i>Die andalusische Volksmusik und die spanische Gitarristin Madame Guervas.</i> Von P. van Es	Seite 53
<i>Zur Förderung der Gitarren-Kammer-Trio- und Quartettmusik und ihrer Literatur.</i> Von Richard Paulus	Seite 56
<i>Über die Stellung und Bedeutung der Gitarre unter den Musikinstrumenten.</i> Von Alois Beran	Seite 60
<i>Tinódi Sebestyén.</i> Von János Babrik jun. (Schluß)	Seite 63
<i>Neue Richtung in der Gitarrenmusik.</i> Von Josef Pammer	Seite 65
<i>Osterreichische Komponisten: 4. Erich Wolfgang Korngold.</i> Von Dr. R. S. Hoffmann	Seite 66
<i>Segovia-Llobet.</i> Von Dr. Erwin Mahrholdt	Seite 70
<i>Blinde Musiker.</i> Von Prof. Josef Bartosch	Seite 72
<i>Ein neues Musik-Lexikon.</i> Von Gustav Moißl	Seite 75
<i>Gitaristische Rundschau: Konzertnachrichten. — Von unseren Künstlern. — Aus Kunst und Leben. — Besprechungen. — Gitarren-Kammermusik. — Kleine Biographien (4. Edmund Foltermayer).</i>	Seite 79

Das Lied:

<i>Was ist Gesang? Gedicht von Marianne Willemer</i>	Seite 89
<i>Neue Gitarrenliedkunst.</i> Von Edmund Barczyk	Seite 89
<i>Das Volkslied in unseren Alpen.</i> Von A. V. Nikl	Seite 90
<i>Gitarre und Volkslied.</i> Von Dr. Robert Geutebrück (2. Fortsetzung u. Schluß)	Seite 92
<i>Die Visa (das Lied) der schwedischen Liederbücher.</i> Von Dr. Curt Rotter	Seite 94
<i>Umschau</i>	Seite 95
<i>Literaturbericht (Folge 3).</i> Von Gustav Moißl	Seite 95
<i>Unsere Kunstbeilagen.</i> Von Dr. Hans Ankwicz-Kleehoven	Seite 98
<i>Druckfehlerberichtigung-Auskunft</i>	Seite 98

<i>Bilder:</i> Mme. Guervas	Seite 55
Erich Wolfgang Korngold	Seite 67

Konzertsaal des Blinden-Erziehungsinstitutes in Wien	Seite 72
Grabdenkmal des blinden Organisten Franc. Landini in Florenz	Seite 73
Blinde Kinder	Seite 74
Dr. Hermann Abert	Seite 76
Deutsche Lautentabulatur	Seite 77
P. Aron, G. Zarlino, J. Mattheson, A. Krieger, J. R. Zumsteeg, K. F. Zelter	Seite 78
Miguel Llobet	Seite 81

Kunstbeilagen: Metsu: Die Musikfreunde; Theodor Rombouts: Sängergesellschaft; Vlämischer Meister: Lustige Gesellschaft

Notenbeilagen: 1. Zum Hauptteil: Scherzo von August Brunetti-Pisano; Adagio von Karl Sombra; Menuett von Wenzel Matiegka; Satz über eine Baßweise von Dr. Karl Prusik; Spielstück (Kleine Gavotte) von Heinrich Albert; Un petit Rien von Hermann Leeb.
2. Zum Beiblatt „Das Lied“: Vier Volkslieder, bearbeitet von Dr. Robert Geutebrück; Die Mainacht (Text von L. Chr. Heinrich Hölty) von Edmund Barczyk; Drüben geht die Sonne scheiden (Text von Nikolaus Lenau) von A. Kühmayer.

Bezugsbedingungen:

Der Bezugspreis für den Jahrgang (4 Hefte) beträgt:

Für Österreich	S 6.—
Deutschland	Mk. 4.—
Tschechoslowakei	Kc. 36.—
Jugoslawien	Dinar 75.—
Schweiz	Schweizer Frcs. 6.—
Skandinavien	Kr. 4.—
Ungarn	Pengö 6.—
Italien	Lire 25.—
Holland	fl. 2.50
Amerika	Dollar 2.—

für alle anderen Länder: 6 Schweizer Franken.

SCHRIFTFLEITUNG: WIEN, III. KLIMSCHGASSE 16/9, FERNRUF: 90-6-72

VERWALTUNG: WIEN, II. BÖCKLINSTRASSE 6

OESTERREICHISCHE GITARRE-ZEITSCHRIFT

MIT DEM BEIBLATT »DAS LIED«

II. JAHRGANG



GEGRÜNDET UND HERAUSGEGEBEN VON

JACOB ORTNER

PROFESSOR AN DER STAATSAKADEMIE FÜR
MUSIK UND DARSTELLENDEN KUNST IN WIEN

SCHRIFTFÜHRER GUSTAV MOISSL

WIEN 1928

I N H A L T S V E R Z E I C H N I S

AUFsätze IM HAUPTTEIL	Seite	Kleine Biographien	Seite
Serenadenmusik in Wien. Von Dr. Max Graf	1	2. Rudolf Thrul	15
Karl Köll. Von Paula Hartmann	5	3. Heinrich Bohr	42
Österreichische Komponisten:		4. Edmund Foltermayer	87
2. August Brunetti-Pisano. Von Dr. Constantin Schneider	4	Preisausschreiben	15
3. Wilhelm Kienzl. Von Dr. Ernst Deczey	50	Besprechungen	15, 41, 85
4. Erich Wolfgang Korngold. Von Dr. R. S. Hoffmann	66	Zeitschriftenschau	16
Die Gitarre in Holland. Von M. Ortner	7	Druckfehlerberichtigung	16, 97
Alessandro Piccinini (1581—?). Biographische Skizze mit Erläuterungen von Prof. Romolo Ferrari, Modena. Aus dem Italienischen übersetzt von Josef Egger, Wien	8, 37	Auskunft	16, 42, 97
Tiermusikanten. Von Karl Titz	11	AUFsätze IM BEIBLATT „DAS LIED“	
Die Laute im Orient. Von Dr. Egon Wellesz	25	Lied und Leben. Von Adolf Jensen	17
Die Gitarre auf der Frankfurter Musikausstellung. Von Gustav Moißl	27	Gitarre und Volkslied. Von Dr. Robert Geutebrück	18, 44, 91
Tinódi Sebestyén. Der berühmte Minnesänger zur Laute (1505?—1556). Von János Babrik jun.	34, 65	Literaturbericht. Erstattet von Gustav Moißl	21, 47, 94
Die andalusische Volksmusik und die spanische Gitarristin Madame Guervas. Von Prof. P. van Es	55	Das Stiefkind „Gitarrelied“. Von Theodor Rittmannsberger	43
Zur Förderung der Gitarren-Kammer-Trio- und Quartettmusik und ihrer Literatur. Von Richard Paulus	56	Neue Gitarrenliedkunst. Von Edmund Barczyk	88
Über die Stellung und Bedeutung der Gitarre unter den Musikinstrumenten. Von Alois Beran	60	Das Volkslied in unseren Alpen. Von A. V. Nikl	89
Neue Richtung in der Gitarrenmusik. Von Josef Pammer	65	Die Visa (das Lied) der schwedischen Liederbücher des 16. und 17. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zur gleichzeitigen deutschen Liedpoesie. Von Dr. Curt Rotter	95
Segovia-Llobet. Aus einem Brief von Dr. Erwin Mahrholdt an seinen Bruder Herbert, Mitte November 1924	70	GEDICHTE	
Blinde Musiker. Von Prof. Josef Bartosch	75	Singen. Von Friedrich Rückert	17
Ein neues Musiklexikon. Von Gustav Moißl	76	Musik! Von Lopez de Vega (1562—1654)	26
GITARRISTISCHE RUNDSCHAU		Ist unser Häuschen auch noch so klein. Von Wilhelm Langewiesche	45
Konzernnachrichten	15, 38, 80	Was ist Gesang? Von Marianne Willemer (1784—1860)	88
Aus Kunst und Leben	14, 40, 84	VERSCHIEDENES	
Von unseren Künstlern	15, 41, 84	Zum neuen Jahrgang	22
		Unsere Beilagen	41
		Unsere Kunstbeilagen. Besprochen von Dr. Hans Ankwitz-Kleehoven	98
		Umschau (zum Beiblatt „Das Lied“)	20, 47, 94
		Anzeigen	25, 50, 99

BILDER IM TEXT

	Seite
Karl Köll	3
August Brunetti-Pisano	5
P. van Es	7
Romolo Ferrari	9
Von der Frankfurter Musikausstellung: Musikraum im Charakter der italienischen Renaissance	27
Orphika	28
Mundharmonika-Orchester	29
Dr. Wilhelm Kienzl	31
Das Denkmal Tinódis in Budapest	35
Emilio Pujol	39
Mme. Guervas	55
Erich Wolfgang Korngold	67
Konzertsaal des Blinden-Erziehungs-Insti- tutes in Wien	72
Grabdenkmal des blinden Organisten Fran- cesco Landini in Florenz	75
Blinde Kinder	74
Dr. Hermann Abert	76
Aus dem „Illustrierten Musik-Lexikon“ von Dr. Hermann Abert: Deutsche Lautentabulatur	77
Pietro Aron, Gioseffo Zarlino, Johann Mat- theson, Adam Krieger, Joh. Rud. Zum- steeg, Karl Zelter	78
Miguel Llobet	81

KUNSTBLÄTTER

- Zum 2. Heft: Meister der weiblichen Halb-
figuren, Lautenspielendes Mädchen.
Zum 3./4. Heft: Metsu, Die Musikfreunde;
Theodor Rombouts, Sängergesellschaft;
Vlämischer Meister, Lustige Gesellschaft.

NOTENBEILAGEN

a) Zum Hauptteil:

1. Heft: Mathilde, (Prélude I.) Von P. van Es.
Nelly, (Prélude II.) Von P. van Es.
Sarabande. Von Ferdinand Rebay.
Volkslied. Von Ferdinand Rebay.
2. Heft: Toccata per arciliuto o Chitarrone. Von
Alessandro Piccinini. Aus der Tabulatur
übertragen von Prof. Romolo Ferrari.
Air von J. S. Bach. Für 2 Violinen,
Bratsche und Gitarre (Continuo). Nach
der Originalfassung bearbeitet von
Erwin Schaller.
- 3./4. Heft: Scherzo für 2 Violinen und Gitarre. Von
August Brunetti-Pisano.
Adagio. Von Karl Sombra.
Menuett. Von Wenzel Matiegka.
Satz über eine Baßweise von Dr. Karl
Prusik.
Spielstück (Kleine Gavotte). Von Hein-
rich Albert.
Un petit Rien. Von Hermann Leeb.

b) Zum Beiblatt „Das Lied“:

1. Heft: Ringel-Rangel-Rosenkranz (Worte von
Gertrud Herbart). Von M. Koch. Für
drei Frauenstimmen, 2 Violinen und
Gitarre.
2. Heft: An meine Mutter. (Worte von Börries
Frh. v. Münchhausen. Von Theodor
Rittmannsberger.
Schilflied II (Worte von Nikolaus
Lenau). Von Fritz Degner.
- 3./4. Heft: Vier Volkslieder. Bearbeitet von Doktor
Robert Geutebrück. 1.



OESTERREICHISCHE GITARRE-ZEITSCHRIFT

MIT DEM BEIBLATT »DAS LIED«

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

Jahrgang • II

1. Februar — 1. Mai 1928

III/IV • Heft

DIE ANDALUSISCHE VOLKSMUSIK UND DIE SPANISCHE GITARRISTIN MADAME GUERVAS

VON PROFESSOR P. VAN ES, HOLLAND

Aus dem französischen übersetzt

Herkunft.

Sevilla bildete den musikalischen Mittelpunkt des westgotischen Spanien. Der heilige Isidor war hierin im VI. Jahrhundert die hervorragendste Gestalt.

Das streng christliche Volk wirkte bei den religiösen Zeremonien mit, indem es seine Stimme mit den liturgischen Gesängen vereinte.

Die Kathedrale Sevillas fuhr unter der arabischen Herrschaft fort, ihre musikalische Autorität auf das übrige Spanien auszuüben und die moslemische Denkungsart im Vereine mit der christlichen schufen den mozarabischen Stil.

Im Laufe der Jahrhunderte durchdrang die neue Rasse vollkommen die Natur dieses vibrierenden Volkes und die Rhythmen und Kadenzten ihrer Lieder waren der Ausdruck eines ursprünglich lateinischen Temperamentes, angeregt durch spätere arabische Einflüsse.

Diese historischen Faktoren waren jedoch nicht die einzigen, welche zur Bildung des andalusischen Volksliedes beitrugen. Nach der hohen Autorität Manuels de Falla hat die Einwanderung zahlreicher Zigeunerbanden, die sich überall in Spanien auf kurze Dauer niederließen, besonders aber in Andalusien, dahin auch eigene Charakterzüge in diesen Gesängen weiter Herkunft gebracht.

Gibt es denn nicht unter den unbekanntenen Ursachen auch solche, die auf die Eindrucksfähigkeit einer äußerst musikalischen und erregbaren Rasse mit anderen Einflüssen verschiedener Art wirken

könnten? Die wirkliche Poesie, die von einem so blauen und strahlenden Himmel, von einer fruchtbaren warmen und farbigen Sonne ausströmt, von einem linden Hauch duftend nach Orangen, Geranien und Nelken, wäre sie für nichts in der Denkweise, die diese sinnlich erregende Kunst inspiriert hat? Das dauernde Vorhandensein von Spuren einer verfeinerten Kunst, die Legenden, Sitten und Leidenschaften, die den Charakterzug dieser Rasse bildeten, werden sie nicht vollkommen diese Rhythmen und Kadenzten durchdrungen haben, die das bestimmen, was man die Seele der andalusischen Volksmusik nennen könnte?

Cante-Londo.

Die deutlichste charakteristische Wurzel Andalusiens ist das, was „Cante-Londo“ (d. h. tiefes Lied) genannt wird. Die Rhythmen und Vertonungen, die stets Traurigkeit und Schmerz ausdrücken, geben zuweilen ihre musikalische Natur auf, um sich in Seufzer oder herzerreißenden Klagen mehr zu personifizieren.

Dieser kraftvolle, ernste und schmerzliche Gesang bedarf eines exzeptionellen Notensatzes, um sich einer genauen Darstellung zu unterwerfen, der nicht existiert. Das „Cante-Londo“ ist von der Erfindung des Grammophons für immer nur im Gedächtnis und Herzen der Leute aus dem Volke geblieben, die mit intuitivem musikalischen Talent begabt sind. Es wurde von Generation zu Generation mündlich überliefert und ist sicherlich



ein Großteil mit der Zeit und den Menschen verloren gegangen. Es gibt heute noch manchen Greis, der die Lieder in ihrem ursprünglichen Charakter kennt. Glücklicherweise hat der Eifer bestimmter spanischer Künstler, darunter Manuels de Falla, die sich lebhaft interessieren, sie nicht vollständig verschwinden lassen.

Die „Flamenco“-Kunst.

Als Abkömmling des „Cante-Londo“ entstand die „Flamenco“ genannte Kunst, die viel weicher, viel musikalischer und rhythmischer ist. Ihre Wiege war die Gitarre.

Das „Cante-Londo“, fast gänzlich einstimmig, gestattet bei den meisten seiner Lieder keinerlei Harmonisation. Derart sind die „Livianas“, „Garceleras“, „Tonaes“, „Martinetes“, „Sactas“.

Das „Flamenco“ hingegen erfordert die Begleitung der Gitarre. Der Gesang in ersterem ist von einem Silbenmaß, das sich bloß dem akustischen Gefühl des Sängers anpaßt und ist immer schmerzlich und klagend, wengleich im „Flamenco“ die ausdrucksvolle Tonskala sich auf alle für genaue einfache Rhythmen geeignete Gefühlsgrade erstreckt oder sowohl für Gesang wie für den Tanz komponiert ist. Nur die „Segurillas gitanas“, „Soleares“, „Serranas“ und „Polo y la Caña“ genannten Lieder, die auf der Gitarre im „Cante-Londo“ begleitet werden, finden sich auch im „Flamenco“. Das erste derselben kennzeichnet am deutlichsten den arabischen Einfluß auf die Eigenart der andalusischen Musik. Die anderen „Flamenco“-Lieder leiten sich oft vom gleichen Ursprung ab, nehmen jedoch in den verschiedenen Gegenden Andalusiens verschiedene Formen an. Jene Züge, die die „Malaqueña“ charakterisieren, bilden die „Granadinas“ in Granada, die „Rondenas“ in Ronda, die „Cartageneras“ in Cartagena, doch jedes in einem besonderen Stil. Die „Tarantas los Tientos“ vervollständigen mit den „Alegrías“, „Burlerias“, „Teteneras“ und „Fondanguillos“ die flamenkischen Lieder, deren letzte gesungene Tänze mit Gitarrebegleitung sind. Später vermehrten die „Tangos“ und „Guajiras“, von kolonialem Charakter, jedoch durch das Flamenco stilisiert, die andalusische Volksmusik, wozu man kürzlich die neuen Tänze „Tarruca“ und „Garro-tin“ hinzufügte.

„Rasgueado“ und „Punteado“.

Die Flamenco-Gitarre gleicht wohl der Gitarre des Musikers und ist doch gänzlich verschieden davon. Ihre Akustik und Technik bilden den Unterschied. Die Kunst des Flamenco erfordert das „Rasgueado“ genannte Verfahren, obwohl die klassische Musik es verwirft.

Im Mittelalter gab es in Spanien die maurische und lateinische Gitarre. Diese wurde zur „Vikuela“, einem der heutigen Gitarre gleichen Instrument, aber mit jeder Saite doppelt, und war das an den Höfen Frankreichs, Spaniens, Italiens und Portugals sowie Englands am meisten in Mode stehende Instrument, wo man Note für Note spielte (Punkt für Punkt), was diesem Spiel den Namen „punteado“ gab und diese Gitarre ist es, auf der die Einstimmigkeit herrschte, von der die spätere Vielstimmigkeit entstammte.

Die maurische Gitarre war der anderen ähnlich, doch wurde sie nur von dem der Musik unkundigen Volke gespielt, das alle Saiten mit einer einzigen Bewegung mit dem Rücken der Finger der rechten Hand anschlug. Diese Spielweise mit Tonika-Akkorden nach dem Rhythmus des Gesanges oder des Tanzes war nichts anderes wie das heutige „rasgueado“, wahrscheinlich arabischen Ursprunges.

Die modernen Gitarrenspieler nach Art „Flamenco“ erfordern für ihre Kunst das Verfahren des „punteado“, obgleich die musikalischen Gitarrenspieler, die im Volke charakteristischen Züge seiner Veranlagung suchen, dem „rasgueado“ die Klangfarbe verleihen, die zeitweise bei ihrer Interpretation von Musik volkstümlichen Ursprunges, den unverfälschten Effekt seiner künstlerischen Natur hervorrufen kann.

Trotz allem bleibt noch ein Unterschied zwischen der musikalischen Gitarre, die die „klassische“ genannt wird, und der wirklich volkstümlichen Gitarre „Flamenco“. Vielleicht kann eines Tages die erstere die Volksgitarre aufsaugen, was sicherlich ihren künstlerischen Wert bedeutend mehrten wird. Vielleicht wird das Volk zufolge der Anpassung an das übrige Europa das Instrument beiseite schieben, dem es bis in unsere Tagen treu geblieben ist. Das wird ein großer Nachteil sein, weil das bedeuten wird, daß die Flamenco-Kunst



ihre Existenzberechtigung und die allgemeine Volkskunst einen ihrer kostbarsten Schätze eingebüßt hat.

Mathilde Guervas.

Die Überlieferung der Flamenco-Kunst wurde stets vertreten und in erster Linie verbreitet durch das Verdienst mehrerer

Volkskünstler, deren Talent ihrer Bescheidenheit sprach. Beseelt von einem der reinsten Gefühle, das frei war von jeglicher Ruhmsucht und Streben nach Reichtümern, haben diese ungebildeten Künstler ihr Leben dieser Kunst gewidmet, die für sie gleichsam Religion, gleichsam Glauben bedeutete.

Sevilla bildete den markantesten Mittelpunkt für diese Künste und die Stadt selbst zog daraus Vorteile. Das „Flamenco“ drang in den Rhythmus seines eigenen Lebens. Es atmete nur dieses. Die Arabesken des „saetas“, das Schlagen der „polillos“ (Kastagnetten), die lebendigen, würdevollen und lieblichen Bewegungen der „Sevillanas“ drangen in das Gefühl aller, die von der Höhe der „Giralda“ herabfallen . . . ohne sich Rechenschaft zu geben über diejenigen, welche im Innersten ihres Herzens dieses schöne Empfinden des Volkes wie ein Heiligtum mit Eifersucht wahren.

Die hervorragendsten Flamenco-Gitarristen „El Maestro Patino“, „Paco el de Sucena el Niño de Huelva“ waren oder sind Andalusier. Ihre Kunst war ein Gefühl und nicht ein System und man konnte sich diese nur aneignen, wenn man sie in sich selbst trägt.

Mathilde Guervas wurde in Sevilla geboren, im Innern der Stadt in einem jener alten herrschaftlichen Häuser, welche die schlanke Giralda beschützt. Ihre Eltern, leidenschaftliche Musikenthusiasten, verstanden es, alle Künstler und Musiker, welche Sevilla besuchten, täglich in ihrem Hause zu vereinigen. Ihr Haus war in Andalusien durch die glühende Pflege, die sie der Musik zollten, bekannt.

Man entdeckte eines Tages, daß ihr mutwilliges und liebliches Töchterchen ganz besondere Veranlagung für die Musik besaß. Sie wurde der Arbeit zugeführt und zunächst die Gitarre, dann das Klavier und in der

Folge die Geige boten ihr jene Fingerfertigkeiten, die ihr die Bewunderung und Aufmunterung von seiten ihrer Zuhörerschaft und Professoren sicherten.

Sie zählte erst acht Jahre als sie zum erstenmal mit der Gitarre in Sevilla auftrat. Ihr Erfolg war ein durchschlagender. Die hervorragendsten Gi-



Mme. Guervas

tarrenspieler machten sich gegenseitig das Recht streitig, sie zu unterweisen.

Sie erlernte von jedem deren beste Kunst. In der Folgezeit wurde Mathilde Guervas zur Professorin der königlichen Familie ernannt und hatte in dieser ihre Schüler, so die königliche Hoheit die Infantin Donna Louise d' Orleans ebenso wie die Herzogin von Guise und mehrere hervorragende Damen aus der vornehmsten Gesellschaft Sevillas.

Sie verließ endgültig Sevilla nur anlässlich der Ablegung der Klavierprüfung am königlichen Konservatorium zu Madrid. Ihre Erfolge als Gitarrenspielerin blieben ihr treu in den meisten Hauptstädten von Spanien, Portugal, England, später in Paris (Saal Gaveau und Agriculteurs), Brüssel und Berlin. Ihre großen Erfolge haben ihre Berühmtheit gerechtfertigt.

Außer ihrer Kunst besaß Mathilde Guervas den natürlichen Liebreiz einer echten Sevillanerin. Bloß sie spielen zu sehen war schon ein Vergnügen. Ihre Hände besaßen einen stolzen Zauber. Sie sind einigermaßen die Hände der Groconda, durch einen schlichten Abglanz lebhaft, musikalisch und andalusisch geworden.

Ihre zauberhaften Finger liebkosten anmutig die Saiten und entlockten diesen leidenschaftliche Arabesken sowie stramme Rhythmen und klangvolle Verziertheiten von seltenem Liebreiz. Sie besitzen die Gabe, diese Musik von einer so edlen Menschlichkeit über die Grenzen der Bewunderung zu erheben, weil sie alle Geheimnisse kennen, welche die leidenschaftliche andalusische Seele liebevoll diesen sechs Saiten anvertraut hat.

ZUR FÖRDERUNG DER GITARREN-KAMMER-TRIO- UND QUARTETTMUSIK UND IHRER LITERATUR

VON RICHARD PAULUS, PRAG

Diese Art der rein gitarristischen Kammermusik, die erst vor wenigen Jahren von München aus ins Leben gerufen wurde und nach der Gründung des Münchner Gitarren-Quartetts von demselben ihren Ausbau in der heutigen Form erhielt, wird jetzt auf maßgebenden Konzertpodien des In- und Auslandes durch das Münchner Gitarren-Kammertrio (Woersching-Trio) mit den größten Erfolgen vertreten.

Mit Ausnahme der heute noch sehr kleinen Anzahl von bestehenden Trio- und Quartett-Vereinigungen dieser Art in Deutschland, Deutschösterreich und der Tschechoslowakei, wird diese Art der nur gitarrenmäßigen Kammermusik in Liebhaberkreisen noch wenig oder fast gar nicht geübt und kann infolgedessen nicht die wünschenswerte Pflege erfahren, die zum Aufblühen dieser neuartigen Kammermusik unbedingt notwendig erscheint.

Da wir es hier mit einer anerkannten Musikform zu tun haben, müssen wir annehmen, daß andere Ursachen der notwendig rascheren Verbreitung und Ausübung im Wege stehen.

Auf diese soll nun näher eingegangen werden, und es soll hier nicht allein durch Worte, sondern durch einen konkreten Vorschlag versucht werden, den Weg zu zeigen, wie wenigstens ein Teil der Schwierigkeiten, welche sich der Verbreitung dieser Kammermusik entgegenzusetzen, zu beseitigen wäre. Voraussetzung dabei ist, daß alle berufenen Kreise sich uneigennützig an der Sache beteiligen würden.

Es ist gewiß nicht zu viel behauptet, daß dieser rein gitarristischen Kammermusik (also das Zusammenspiel von Terz-, Prim- und Quintgitarren) die größte Bedeutung für die Gitarre selbst und ihrer Stellung in der heutigen Musik zukommt, und daß von dem Erfolg oder Mißerfolg dieser Bestrebungen die Zukunft unserer Gitarrenbewegung in gewisser Hinsicht abhängig ist.

Das Zusammenspiel mehrerer verschieden gestimmter Instrumente ermöglicht es der Gitarre, Gebiete zu betreten, die ihr bis heute noch verschlossen waren und manche Erweiterungsmöglichkeit steht dieser Kammermusik offen. (Gitarre-Trio oder -Quartett mit Heranziehung von ein oder



zwei Streicherstimmen, ferner mit Flöte, Klarinette oder mit Gesang.)

Freilich verfügen wir Gitarrenbessenen heute nur über recht wenige Mitarbeiter aus den Kreisen der Berufsmusiker und Komponisten von Ruf, um eine einwandfreie und moderne Literatur hervorzubringen. (Von großer Bedeutung allerdings ist u. a. die überaus günstige Stellungnahme Richard Strauß' dem Gitarren-Trio gegenüber, welches er auf eigenen Wunsch kennengelernt hat.) Für die äußerst günstige Stellung dieser Gitarrenmusik in unserer heutigen Musikbetätigung sprechen die Erfolge der deutschen und österreichischen Gitarrenvereinigungen dieser Art.

Gründerfordernis für die Entwicklung ist die größere Betätigung in ernsthaften gitarristischen Liebhaberkreisen, und diese erweist sich umso dankbarer, als ein künstlerisch gespieltes Gitarren-Trio oder -Quartett sich ruhig neben einem Streichquartett behaupten kann.

Die großen Vorzüge des Klangkörpers von so großem Tonumfang, so großer Tonstärke, solch eigenartiger Klangfülle und -Farbe, ermöglichen das Konzertieren auch im Konzertsaal und bieten dem Komponisten eine Menge Ausdrucksmöglichkeiten auch für den Ausdruck neuzeitigen musikalischen Empfindens. Auch die Wiedergabe älterer Meisterwerke ist dieser Form der Gitarrenmusik ohne Einschränkungen ermöglicht.

Diese neue Art der Kammermusik ist infolge ihrer Eigenart ganz auf das seelische Empfinden und auf das Verständnis des Spielers, sowie des Hörers eingestellt. Diese Eigenheit gibt Ursache zu der Annahme, daß das Gitarren-Trio und -Quartettspiel einen abseits vom großen Strom des gegenwärtigen Musiklebens gelegenen stillen Weg der Entwicklung schreiten wird.

Vielleicht ähnelt er der Entwicklung, die die Kammermusik zur Zeit unserer großen Meister nahm, da diese durch musikverständige Liebhaberkreise ausgeübt und ihr dadurch eine so große Förderung zuteil wurde. Bekanntlich war damals die Musikbetätigung zum allergrößten Teil auf das häusliche Musizieren beschränkt.

Auch ist die physiologische Einstellung der Zuhörer auf gezupfte Töne in Betracht zu ziehen. Wir sind, besonders heutzutage und schon seit

langer Zeit, auf starke Klangkörper wie Klavier, Blas- und Streichinstrumente eingestellt und außer der Harfe sind gezupfte Töne in der edlen Musik nur selten zu hören. Auch bedürfen wir in unserer heutigen Zeit stärkerer physiologischer Gehörreize, damit Eindrücke auf unser seelisches Empfinden hervorgerufen werden. Allgemein ist man also auf den Zupftton nicht eingestellt.

Da nun die Gitarrenmusik unserer Tage nur in geringem Ausmaß durch das Konzertpodium allein ihre Verbreitung finden kann, ist ihr eine ähnliche stille Entwicklung vorgezeichnet, für die die Tätigkeit ernster Liebhaberkreise in erster Linie ausschlaggebend ist, wobei Klimperer nicht viel Schaden anrichten können, da diese Art der Gitarrenmusik, sei es bei häuslicher Übung und noch weit mehr beim Konzertieren, unvermeidliche technische Schwierigkeiten bietet.

Die Ursachen, welche die Verbreitung des Trio- und Quartettspiels hemmen, scheinen eine aus der anderen hervorzugehen. Es muß nun mit der Beseitigung dieser Schwierigkeiten durch eine selbstlose Tat — Worte werden leider in gitarristischen Angelegenheiten genug geschrieben — erst einmal begonnen werden, um den Stein ins Rollen zu bringen.

Die Ursachen der heute noch so geringen Betätigung in dieser rein gitarristischen Kammermusik (Zusammenspiel von Terz-, Prim- und Quint-Gitarren) sind in der Hauptsache folgende:

I. Die im allgemeinen nicht einwandfreie Spieltechnik auf der Gitarre, hervorgerufen durch mangelhaften Unterricht, und die beim Zusammenspiel in dieser Art sich ergebenden instrumentaltechnischen, besonders anschlagtechnischen Schwierigkeiten, die ein einigermaßen befriedigendes Gelingen der ersten Versuche in Frage stellen. Also Schwierigkeiten rein technischer Art.

II. Die Hauptschwierigkeit die zu beseitigen wäre, um mit Trio- oder Quartettspiel beginnen zu können, ist der Mangel an in Druck oder abschriftlich erhältlicher Literatur, auch solcher für den Anfang oder zum Studium des Zusammenspiels dieser Art.

III. Die Notwendigkeit der zum Gitarren-Trio oder -Quartett unbedingt erforderlichen Terz- und Quint-Gitarren besonders einwandfreie Terz-



Gitarren, und die augenblickliche Frage der Rentabilität der Anschaffung in Anbetracht der geringen erhältlichen Literatur.

Auf Punkt I kann mangels an Raum hier nicht näher eingegangen und es soll nur darauf hingewiesen werden, daß sich auch guten Gitarristen beim Zusammenspiel dieser Art immerhin Schwierigkeiten entgegenstellen, bevor eine gegenseitige Einstellung, gleich-rhythmisches Spiel, gleicher Anschlag, tonliche Kultivierung u. s. w. erreicht werden. Außerdem ist zumindest für den Terzgitarren-Spieler ein guter Nagelanschlag unbedingt erforderlich.

Der Mangel an erhältlicher Literatur läßt ein Einsetzen des Trio- und Quartettspiels in dem notwendigen Maße nicht zu. Von der bis jetzt erreichbaren Trio- und Quartett-Literatur wären zu nennen und sind im Druck erhältlich: Die von Prof. Heinrich Albert im Verlage Zimmermann herausgegebenen vier Quartette (zwei Original-Quartette, zwei Bearbeitungen). Weiters kann man in München abschriftlich erhalten zwei wertvolle, allerdings schwierigere Kompositionen von M. Römer.

Weiters existieren Original-Kompositionen von Dr. H. Bischoff, Prof. Stoeber, Bearbeitungen des Münchner Gitarre-Trios und der Wiener Trio- und Quartettvereinigungen. Ob die letztgenannten Arbeiten erhältlich sind, ist mir nicht bekannt. Ferner sind die beim Preisausschreiben des Bundes deutscher Gitarren- und Lautenspieler in der Tschechoslowakei mit Preisen ausgezeichneten Kompositionen vorläufig abschriftlich erhältlich.

Von dem Entstehen guter neuzeitlicher Literatur hängt aber die Zukunft der Gitarre als solcher und besonders die des Kammer-Trio und -Quartetts ab.

Wohl ist in den gitarristischen Fachblättern des öfteren von unveröffentlichter Literatur verschiedener Art Gitarre- und Lautenmusik zu lesen, ebenso in den Vortragsfolgen gitarristischer und lautenistischer Konzerte. Doch ist es aus unverständlichen Gründen heute noch unbekannt geblieben, ob diese angeführten Werke in irgend einer Form zugänglich sind.

Daß sie nicht alle in Druck erscheinen können, ist nach Lage der Dinge selbstverständlich, und wollte man darauf warten, so würde das ungemein

hemmend auf die Entwicklung und Verbreitung der Gitarren-Literatur wirken. Hauptsache ist ja doch nicht, daß die Werke sofort zum Druck gebracht, als daß sie vielmehr zugänglich und gespielt werden.

Selbst durch eine bloße Anzeige in den Fachblättern, daß Literatur für Trio- und Quartettspiel (mit Terz-, Prim- und Quint-Gitarren) erhältlich ist, würde die Anregung geschaffen, sich mit dieser neuen Art Gitarrenmusik zu befassen, da sich doch unmöglich jedes sich neubildende Liebhaber-Trio oder -Quartett die nötige Literatur selbst schaffen kann.

Auf die Schaffung von guter Originalliteratur ist die Spieltätigkeit von unmittelbarem Einfluß. Originalliteratur wird erst dann ihre Veröffentlichung durch Druck und Verlag finden, bis genügend Absatzmöglichkeit für den Verleger vorhanden ist. Originalliteratur zu schaffen, ohne die Möglichkeit der Wiedergabe, wird allen eventuell dazu Befähigten zwecklos erscheinen.

Ein Ausweg aus der augenblicklichen Literatur-schwierigkeit dürfte vorläufig in der Bearbeitung und Übertragung für Trio oder Quartett zu finden sein, natürlich vorausgesetzt in einwandfreier Durchführung, wodurch rascher ein größeres Material geschaffen würde, welches zu angemessenem Preise abschriftlich erhältlich oder durch ein billiges Vervielfältigungsverfahren, das keine große Auflage erfordert, gedruckt wird.

Die heute bestehenden Trio- und Quartett-Vereinigungen waren gezwungen, ihre Literatur selbst zu schaffen — eine mühevoll und zeitraubende Arbeit, die allerdings manche wertvolle Erfahrung zeitigte. Wenn es einerseits auch nicht zu verkennen ist, daß die Vereinigungen ihre geistige Arbeit nicht so ohne weiters anderen mühelos zugänglich machen wollten, wurde dadurch aber doch die mögliche Spieltätigkeit für diese Art Kammermusik unterbunden. Falls diese Arbeiten aber dennoch erreichbar waren, so wurden sie unverhältnismäßig überschätzt und waren nur zu unerschwinglichen Preisen oder Abschriftskosten zu haben.

Eine angemessene Verbreitung dieser Arbeiten aber, welche meist in Form von Bearbeitungen von den Trio-Vereinigungen geschaffen wurden,



könnte, seien sie von größerem oder geringerem Wert, nur von großem Vorteil für die Sache selbst sein und es wäre nur zu begrüßen, wollten sich die Komponisten und Bearbeiter entschließen, ihre Arbeiten billig zugänglich zu machen.

Übergroßes Bedenken und überkritische Bewertung dieser Arbeiten, die ja eigentlich nicht so rasch oder überhaupt nicht von Liebhabern zum öffentlichen Vortrag gelangen, wäre hier auch nicht am Platze, wo die geforderte Schaffung von brauchbarer Literatur augenblicklich nur ein Mittel zum Zweck sein soll.

Wir sollten uns keiner Täuschung hingeben, daß ein Musiker von Rang gelegentlich einmal ein Original für diese Kammermusik schafft, das mehr oder minder als eine freundliche Widmung anzusehen ist, aber vereinzelt bleibt. Wir befinden uns ja allerdings erst im Anfang der Entwicklung, auch stehen heute noch im Allgemeinen die Komponisten dieser neuartigen Kammermusik noch nicht so nahe, um sie sofort in den Bereich ihres Arbeitsfeldes zu ziehen. Auch ist nicht zu umgehen, daß der Autor, welcher für Gitarren-Trio oder -Quartettkomponieren will die Ausdrucksmöglichkeiten desselben und die Gitarre und ihre Technik selbst, genau kennen muß, wenn eine gitarristisch vollwertige Arbeit entstehen soll. Schließlich will jeder Komponist seine Arbeit bezahlt und in einem guten Musikverlag untergebracht wissen, was bei dem heutigen Stand der Dinge noch schwer möglich ist. Kann man doch auch dem entgegenkommensten Verleger nicht zumuten, rein aus Idealismus eine Trio- oder Quartettkomposition, die höchstens 25 bis 30 Exemplare Absatzmöglichkeit bietet, in Druck und Verlag zu nehmen.

Was nun die fragliche Herausgabe der eigenen Arbeiten der Vereinigungen und der Komponisten betrifft, so ist diese allerdings von dem persönlichen Standpunkt der betreffenden Autoren abhängig.

Man wird niemandem zumuten, seine geistige Arbeit, in diesem Falle eine Bearbeitung oder Originalkomposition, ohne jede Vergütung einfach abschreiben zu lassen, wenn man in Betracht zieht, wie zeitraubend und mühevoll jede derartige Arbeit ist, die doch schließlich auch erprobt werden muß.

Ein falscher oder kleinlicher Standpunkt wie Verlagspekulation, egoistische Ansichten, Be-

denken usw. sind hier am allerwenigsten am Platze, wenn wir bedenken, daß wir mit der Sache noch lange nicht so weit sind, um einen anderen Standpunkt einnehmen zu können, ohne der Sache zu schaden.

Eine angemessene weitere Verbreitung dieser ersten Arbeiten, auch wenn diese noch nicht alle als erstklassig anzusehen sind, kann das Trio-Spiel kaum in Mißkredit bringen, da sich diese gitarristische Musikbewegung ja eigentlich nur an musikverständige und ernste Gitarristen wendet. Es kann sich im schlimmsten Falle Minderwertiges, wenn es schon unvermeidlich sein sollte, kaum derart breit machen, wie es leider bei der Gitarre als Begleit-Instrument der Fall war, und eine Proletarisierung dieser Musikbetätigung ist schon infolge ihrer Eigenart gar nicht zu befürchten.

Was die Bearbeitungen für Trio und Quartett anbetrifft, welche doch nur als Notbehelf für den Anfang gelten müssen, so ist zu hoffen, daß man es nicht lange nötig haben wird, Anleihen bei den klassischen Meistern zu machen und unsere ehrwürdigen alten Gitarrenmeister mit Bearbeitungen belästigen zu müssen.

Hier wäre es notwendig, sich an die zeitgenössische Musik anzuschließen. Unmittelbar beeinflusst von der Literaturfrage ist der oben aufgestellte Punkt III. Entschieden ist in Liebhaberkreisen ein Trio mit Prim-Gitarren vielleicht leichter zu ermöglichen, zumal jeder Gitarrist über eine Prim-Gitarre verfügt. Allerdings kommt heute diesem Zusammenspiel kaum mehr eine ernste Bedeutung zu.

Da man beim Gitarren-Trio oder -Quartett besondere, nur zu diesem Zweck verwendbare Gitarren benötigt, ist in Anbetracht der fehlenden Literatur die Rentabilität der Anschaffung solcher Instrumente derzeit eine Frage, die erwogen werden will. Außerdem ist die Beschaffung von Terz-Gitarren geeigneter Tonqualität für das Zusammenspiel nicht so leicht, wie bei der Prim-Gitarre, da der Instrumentenbau infolge der geringen Nachfrage an dem Bau von Terz- und Quint-Gitarren naturgemäß weniger interessiert ist.

Die Verwendungsmöglichkeit einer Terz-Gitarre außer im Trio- oder Quartettspiel, ist ebenfalls eine sehr geringe, da ja für diese Art von Gitarrenmusik nur ganz wenig ältere Literatur existiert. Die Quint-Gitarre, eine Erfindung des Münchner



Gitarren-Quartetts, kann vorläufig nur im Trio oder Quartett Verwendung finden.

Nach Behebung der Literaturschwierigkeiten dürfte sich die Instrumentenfrage und das Problem des Baues einer einwandfreien Terz-Gitarre von selbst lösen.

Zum Schluß dieser Zeilen soll noch darauf hingewiesen werden, daß hier lediglich praktisch der Weg gezeigt werden sollte, Literatur in angemessener Weise anderen Gitarrenspielern zugänglich zu machen und daß es bei einigem guten Willen und selbstlosem Standpunkt möglich ist, für die Gitarre und ihre Zukunft tatsächlich etwas zu tun. Dies soll die Ankündigung am Schlusse dieser Zeilen*) beweisen.

Es wäre im Interesse der Gitarre zu wünschen, daß dieser Versuch von hiezu berufenen Stellen aufgegriffen und vielleicht eine Sammlung aller neuzeitigen unveröffentlichten Gitarrenkompositionen für Solo, Kammermusik für Gitarre und andere Instrumente und der Gitarren-Kammer-Trio und -Quartette zustande gebracht würde, welche dann im Umlauf kommen könnten, falls eine Veröffentlichung in absehbarer Zeit durch einen Verlag nicht zu ermöglichen wäre. Dadurch

könnte für die dringendste Forderung der Zukunft unserer Gitarre, für ihre Literatur, einigermaßen gesorgt werden.

Daß die gitarristischen Fachblätter die Anzeigen derartiger Literatur kostenlos veröffentlichen, dürfte keine zu große Zumutung sein, wenn man sich auf einen wirklich gitarristisch fördernden Standpunkt stellen will.

Die von der Kammermusik-Gemeinde deutscher Gitarristen Prags auf diesem Wege herausgegebene Literatur ist nur durch ihre Geschäftsstelle unter Anschrift: Richard Paulus, Prag XII. Vocelova 2/III, direkt erhältlich, und zwar je nach der Nachfrage und Vormerkung entweder abschriftlich sofort oder bei größerer Nachfrage in einem guten Vervielfältigungsverfahren in gut leserlicher Notenschrift und Titelumschlag mit Kunsthandschrift gedruckt, zum Selbstkostenpreis. Portospesen außerdem.

Die Kammermusik-Gemeinde deutscher Gitarristen übernimmt auch Manuskripte musikalisch einwandfreier und wertvoller neuzeitiger Gitarrenkompositionen jeder Art, Gitarrenmusik zwecks Verbreitung und Bekanntmachung derselben, nach vorheriger Begutachtung und gegenseitigem Übereinkommen, sowie technische Auskünfte und Beratung im Kammer-Trio oder -Quartettspiel.

ÜBER DIE STELLUNG UND BEDEUTUNG DER GITARRE UNTER DEN MUSIKINSTRUMENTEN

VON ALOIS BERAN, KLOSTERNEUBURG

Das hier zu behandelnde Thema nimmt von der Frage seinen Ausgang, wie sich bei den einzelnen Instrumenten Einrichtung und Funktion zueinander verhalten und an welche ursächliche Bedingungen beide wechselseitig gebunden sind.

Von diesem Standpunkt aus betrachtet, ist hiebei zu ersehen, daß jede wie immer geartete Einrichtung und Funktion an eine *Beschränkung* geknüpft ist und daß eben diese Beschränkung oder Hemmung nach einer Seite hin eine umso freiere Entfaltung nach einer anderen Richtung ermöglicht. Letzten Endes bemerken wir hier ein überall wirkendes Naturprinzip, dem zufolge in der

ganzen Erscheinungswelt stets durch eine einseitige Beschränkung der Funktionen und Scheidung derselben eine anderweitige Höchstleistung erreicht wird.

Auch in der Kunst läßt sich dieses Prinzip nicht umgehen, nachdem ihre eindringlichsten Wirkungen auf ihm beruhen; es erstreckt sich nicht nur auf alle untergeordneten Abzweigungen der Kunstgattungen, sondern auch auf alle Mittel der Darstellung innerhalb derselben. So z. B. entsteht in der bildenden Kunst die Alternative: Farbe oder Plastik, Farbe oder Linie. Eine gleichzeitige Betonung beider hebt die Wirkung auf, ein gewisses Verzicht aber auf einen dieser Faktoren verstärkt sie.

*) Siehe im vorliegenden Heft Seite 87.



Das Verhältnis der Farbe zur Linie findet in der Musik seine Parallele in den Beziehungen der Harmonie zur Melodie. Der Bau der einzelnen Instrumente ist von dem Gesichtspunkte aus bestimmt worden, nach welcher Richtung hin jedes von ihnen mehr entsprechen soll. Keines aber ist dazu befähigt, auf beiden Seiten zugleich den Höchstanforderungen voll und ganz genüge zu leisten.

Die Blasinstrumente sind durchwegs für die Melodie geschaffen, wenn man die alte Doppelflöte und die „Musette“ davon ausnimmt.

Die Saiteninstrumente zeigen in ihrer Einrichtung bald eine Verschiebung zugunsten der harmonischen, bald zugunsten der melodischen Möglichkeiten. Die Harfe z. B. gibt der Harmonie den weitesten Spielraum. Die Saitenfolge entspricht der kontinuierlichen chromatischen Skala, beliebige Töne derselben sind gleichzeitig spielbar. Der Vielstimmigkeit kann durch zehnstimmige Akkorde entsprochen werden. Die Harfe (ebenso jedes Tasteninstrument) ist aber in der Modulationsfähigkeit der *Melodie gegenüber* beschränkt. Soll ein Instrument nach dieser Richtung hin vollkommen wirken, so braucht es, wie z. B. die Gitarre, ein *Griffbrett*, um den Ton auch mittels der *Greifhand* in der Art seines Ansprechens und seiner Schwingungen zu beeinflussen. Durch diesen Vorzug in melodischer Hinsicht erleidet aber die Gitarre eine Beschränkung ihrer harmonischen Möglichkeiten. Die bequeme Handhabung des Griffbrettes gestattet nur eine weit geringere Saitenanzahl wie bei der Harfe und die Tonerzeugung muß daher, mit Ausnahme auf den leeren Saiten, durch Griffe erfolgen. Die Akkordbildungen sind demnach auf der Gitarre schwieriger, umständlicher und — im Falle, daß ein zweiter Ton eines Akkordes auf einer bereits gegriffenen Saite liegt und auf einer anderen nicht gleichzeitig gebracht werden kann — unvollständig. (Dies trifft bei manchen Septakkorden zu.) — Um der Melodie den größten Ausdruck zu verleihen, ist außer dem Vorhandensein eines Griffbrettes noch die Anwendung eines Bogens erforderlich, wie es bei den Streichinstrumenten geschieht. Aber dieser Gewinn auf melodischer Seite ist mit einem ebenso großen Verlust auf harmonischer Seite erkauft: Der Bogen kann höchstens zwei Saiten gleichzeitig

erklingen lassen und die Harmoniebildung ist somit auf den Zweiklang beschränkt. Die Führung dieser zwei Stimmen in verschiedener Bewegung zueinander ist eng begrenzt.

In dieser Gegenüberstellung der Instrumente bestätigt sich der allgemeine Satz des Prinzips der Beschränkung. Im besondern ist zu ersehen, daß auf der Gitarre die Verteilung von Vorzügen und Mängeln genau so proportioniert ist wie auf jedem anderen Instrumente und daß ihre Konstruktion den ihr zukommenden Funktionen vollkommen entspricht. In welcher Weise die Gitarre befähigt ist, ihre Schwächen durch Stärken anderer Art zu kompensieren und einen ehrenvollen Platz unter den Instrumenten einzunehmen, soll in folgendem näher betrachtet werden.

Die Gitarre ist ein Instrument der Farbe und Nuance wie kaum ein zweites. Schon der Kontrast des edlen und milden Klanges der Darmsaiten mit der Herbe und Schärfe der überspannten Baßsaiten bietet reiche koloristische Kombinationen. Ein und derselbe Ton kann oft auf vier verschiedenen Saiten in wesentlich veränderter Klangfarbe gebracht werden. Die Klangimitationen, welche durch den Anschlag an verschiedenen Stellen der Saiten hervorgerufen werden, sind auf der Gitarre in weit größerem Umfang ausführbar wie auf den Streichinstrumenten. Die Tonerzeugung erfolgt sowohl durch die Anschlagshand wie durch die Greifhand *unmittelbar*. Hiedurch ist dem Ausdruck der individuellen Eigenart und der Empfindung des Spielers die größte Möglichkeit gegeben. Darin liegt ein bedeutender Vorzug der Gitarre gegenüber den Tasteninstrumenten. Noch wesentlicher gestalten sich die melodischen Vorzüge vor den bloß harmonischen Instrumenten. Jeder Violinspieler kennt die Bedeutung des Glissandos und „Bebens“ in der Melodiebildung. Das Glissando, sowie das Aufklopfen und Abreißen der Töne durch die Greifhand ermöglicht Bindungen in reichster Nuancierung; durch das „Beben“ wird große Wärme im Vortrag erreicht, es ist speziell auf der Gitarre ein willkommenes Mittel zur Verlängerung des Tones. Hiezu kommt noch — und nicht in letzter Hinsicht — die Bedeutung der natürlichen und künstlichen Flageolettöne zur Erzielung aparter und reizvoller Klangfarben.



Von allen diesen genannten Vorzügen der Gitarre besitzt z. B. das Klavier, das für manchen als der übermächtige Rivale der Gitarre gilt, keinen einzigen.

Dadurch, daß die Gitarre zugleich auch ein melodisches Instrument ist, werden ihre Mängel, die sie als harmonisches Instrument aufweist, kompensiert. Aus ihrer Einrichtung ergibt sich eine Spielweise, welche bald die Harmonie, bald die Melodie mehr zu Worte kommen läßt. Im bewegteren Flusse des Spieles muß wohl die Vollstimmigkeit der Akkorde beschränkt werden, ein Umstand, der aber der Melodiebildung zustatten kommt, indem er sie von dem Ballast der Überladung befreit. Die harmonischen Mittel sind, dem Charakter des Instrumentes angemessen, bedeutend. Die verhältnismäßig große Wucht und Klangfülle der sechsstimmigen Akkorde genügen hier vollauf den Anforderungen der Harmonie. Im übrigen stehen der Gitarre fünf- und vierstimmige Akkorde in reichster Auswahl zu Gebote, wobei sich in qualitativer Hinsicht noch die vielen Möglichkeiten ergeben, gleiche Akkorde mit verschiedener Saitenverwendung klanglich zu differenzieren. Der Weiterentwicklung der Harmonik ist auf der Gitarre keine Grenze gesetzt und jeder weitere Ausbau der harmonischen Beziehungen, Alterierungen usw. steht zur technischen Möglichkeit der Ausführung in gar keiner Beziehung. Gerade die moderne Harmonik mit ihrem größerem Reichtum an Akkordbildungen ist dem Gitarrenspieler sehr willkommen, da ihm dadurch oft Möglichkeiten in technischer Beziehung gegeben werden, die ihm auf Grund einer primitiveren Harmonik schwieriger zu erreichen sind, so wie die Chromatik im Kontrapunkt eine Vermehrung der leichten Bewegungsfreiheit gegenüber der alten starren Form der rein diatonischen Fortschreitung bedeutet.

Alle diese melodischen und harmonischen Qualitäten, auf *einem* Instrument vereint, verschaffen der Gitarre eine ganz besondere Stellung unter den Instrumenten. In diesem Sinne kann keines von ihnen sie weder ersetzen noch erreichen.

Daß die Gitarre gerade zu einer Zeit in Verfall geriet, als in der Musik eine neue Epoche der gewaltigsten Entfaltung extensiver und intensiver

Art einsetzte, ist tief bedauerlich. Dies verursachte einen Rückstand und zeitweilig einen Rückschritt in ihrer Entwicklung, der noch lange fühlbar sein wird. Alle bedeutenden Komponisten haben sich von ihr abgewandt. Berlioz, Paganini, Weber und Schubert kommen als Gitarristen, beziehungsweise als Gitarrenkomponisten wohl nur mit dem Rang und Titel von Ehrenmitgliedern der Gitarrenmusik in Betracht. Keiner von ihnen fand dieses Instrument dazu geeignet, irgend einmal von seinem *Besten* etwas auf ihm zum Ausdruck zu bringen und es der Nachwelt zu überliefern.

Verschiedene Umstände lassen darauf schließen, daß die damalige Spielweise und die technischen Mittel der Gitarre zu diesem Zwecke unzureichend waren. Berlioz erwähnt in seiner Instrumentationslehre viele Schwierigkeiten der Spielpraxis auf der Gitarre, die uns kaum mehr begreiflich erscheinen. Welcher halbwegs geübte Schüler des modernen Gitarrenspieles findet die Anwendung des Capotastos für dringend notwendig; wem erscheinen die Molltonarten bedeutend schwieriger spielbar als die Durtonarten, wer würde es heute versuchen, sich das Spiel durch verschiedenes Umstimmen nach Tonarten erheblich zu erleichtern usw.? Die meisten Kompositionen Paganinis für die Gitarre scheinen beim ersten Anblick für die Violine geschrieben zu sein, so wenig kommt in ihnen das Spiel in Akkorden zur Geltung. Betrachtet man endlich noch den Bau des Halses an den Gitarren jener Zeit, so läßt sich aus allen diesen Erscheinungen der Schluß ziehen, daß die damalige Spieltechnik die mannigfachen Barrégriffe wenig oder gar nicht anwendete. Der Hals mußte schmal gebaut sein, damit sogar noch die zweite Baßsaite dem Daumengriff erreichbar werde. Die Folge dieser Konstruktion war eine sehr enge Saitenlage, bei welcher ein Finger dem anderen im Wege war und eine schwingende Saite die andere störte. Unter solchen Umständen konnte selbstverständlich höheren Anforderungen in harmonischer Hinsicht nicht entsprochen werden. Der Verfall der Gitarre war schon aus diesen Gründen unvermeidlich und es ist nicht verwunderlich, wenn spätere Musiker für sie nicht mehr komponiert haben; denn dazu gehört erstens, daß der Komponist selbst Gitarre spielt und zweitens, daß diese von anderen gespielt



werde. Beide Voraussetzungen waren aber nicht mehr gegeben.

Durch die moderne Spieltechnik hat das Instrument eine große Vermehrung seiner harmonischen Bewegungsfreiheit und seines Ausdrucksvermögens erlangt. Es ist keineswegs eine ausgemachte Sache, daß diese Errungenschaften den Schlußpunkt einer Weiterentwicklung bildeten. Was bedeutet eine Kulturepoche von dreißig Jahren für ein so vielseitiges Instrument?

Alle Verbesserungen der Spieltechnik der Gitarre mögen ihr den Weg erleichtern, mit der allgemeinen musikalischen Entwicklung gleichen Schritt zu halten; allein die Gitarre als solche ist nicht verbesserungsbedürftig. Sie steht in

genetischer Beziehung zwischen der Harfe und den Streichinstrumenten und ihre besondere Bedeutung liegt darin, daß sie die Vorzüge der einen und der anderen in einem entsprechenden Maße vereint. Die Vereinigung beider Qualitäten ist aber, wie in der Einleitung dargestellt worden ist, nur nach dem Prinzip der Beschränkung möglich gewesen.

Die Gitarre ist ein selbständiges Konzertinstrument. Ihre Ausdrucksmittel sind so umfassend und wirksam, daß sie ohne Zuhilfenahme eines anderen Instrumentes befähigt ist, einen vollständigen Konzertabend zu bestreiten. *Sie ist demnach denjenigen Instrumenten ebenbürtig, die sich desselben Vorzuges rühmen können.*

TINÓDI SEBESTYÉN*)

Der berühmte ungarische Minnesänger zur Laute | 1505?—1556

Von JÁNOS BABRIK jun., BUDAPEST

(Schluß.)

Tinódi war sehr reich an Kompositionen; er schrieb rasch und viel. Er hält sich an die strenge Wahrheit und schreibt nicht mehr und nicht weniger, als wie sich die Ereignisse zugetragen hatten.

Tinódi war als Dichter nicht hervorragend, da er oft durch Verse entlang immer ein und denselben Reim verwendete. Sein Vortrag war dadurch eintönig. Er arbeitete auch nicht planmäßig. Er wählte auch nicht viel zwischen wichtigen oder weniger wichtigen Daten, sondern schrieb alles nieder, wie es wahrheitsgetreu geschehen war. Seine Zuhörer freuten sich zwar seines Vortrages, da er immer Neuigkeiten brachte, aber sie konnten wenig davon behalten, da die Konstruktion mangelhaft war und so war das Publikum auf einen neueren Vortrag angewiesen. Dies war der einzige Fehler, daß seine Werke nach seinem Tode unsere Dichtkunst nicht mehr bereicherten.

Daß aber Tinódis Lieder mit Lautenbegleitung große Wirkung hatten, ist unbestreitbar und das

war ja bei Tinódi das Ziel. Vielleicht auch darum vernachlässigte Tinódi die Verskunst, trotzdem seine Melodien und Versformen abwechslungsreich sind.

Die Werke Tinódis haben aber historischen Wert und unsere Historiker haben seine Werke als historische Arbeitsquelle benützt. Dichter wendeten sich auch gerne zu ihm um Stoff.

Nur das eine ist ewig schade, daß von Tinódis Lautensätzen und Begleitungen nichts zurückgeblieben ist. Angeblich hat Tinódi nur die Melodien niedergeschrieben und diese auch nicht alle.

So war der Lebenslauf Tinódis. Er war nicht nur der größte unter den ungarischen Lautensängern, wie dies auch sein König anerkannte, als er ihn in den Adelsstand erhob und dadurch sozusagen zum königlichen Lautenschläger weihte, sondern auch der getreueste Historiker seiner Zeit, dessen wahrheitsgetreue Offenheit nicht nur seine Zeitgenossen, viel weniger die späteren Historiker bezweifeln.

Es ist auch nicht das letzte Verdienst Tinódis, daß er durch Hinterlassung seiner Werke unsere Dichter zur Bearbeitung einiger ewig schöner Gedichte begeisterte und inspirierte.

*) Als Quelle zu diesem Artikel diente mir „Tinódi Sebestyén“ von Dézsi Lajos. Herausgeber: Magyar Történelmi Társulat, Budapest. Erschienen bei Athenium A.-G., Budapest, 1912.



EGRI HISTÓRIÁNAK SUMMÁJA
 KOMPONIRT VON TINÓDI SEBESTYÉN IM JAHRE 1553
 Für Gitarre: JÁNOS BABRIK jun.

Elbeszélve. (Mit Vortrag.)

mf 1. Sum-má-ját i - rom E - ger vá rá nak, megszá-lá - sá - nak,
 vi - a - da - lá - nak. Szé - gyen val - lá - sát csá - szár ha - dá - nak
 nagy vi - gas - sá - gát fer - di - nánd ki - rály - nak.
mf espress.
 VII. 3 4 1 4 IV. II. *pp*

Vor kurzer Zeit erschienen in dem Heft: „Daloskert“ (Liedergarten). / Mit erklärenden Anmerkungen von Molnár Imre Dr. / Für Gesang und Klavier
 arrangiert von: Kern Aurél. / Herausgeber: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, 1927.

Die drei ersten Verse der „Egri Historiának Summája“.

Summáját irom Eger várának,
 megszállásának, viadalának.
 Szégyen vallását császár hadának,
 nagy vigasságát Ferdinand királynak.

Urak halljatok szép csuda dolgot,
 mint az uristen ada vigságot,
 Mutat hozzátok irgalmasságot,
 a poganyokon álla boszszuságot.

Megirtam bőven historiáját Eger várának,
 ő nagy romlását.
 Most rövideden annak summáját megérthetitek
 ő nagy csudáját.

Ich schreibe den Auszug von der Burg Eger,
 Die Besetzung, den Kampf.
 Die Schande des Sultanheeres,
 Die große Freude des König Ferdinand.

Herren, hört wunderschöne Sachen,
 Wie der Herrgott gab Lustigkeit,
 Zeigt gegen euch Barmherzigkeit,
 Rächte sich an den Heiden.

Ich schrieb eine ausführliche Geschichte von der Burg Eger,
 Sein *) großes Verderben
 Jetzt bekommt ihr dessen kurzen Auszug.
 Damit ihr das große Wunder könnt begreifen.

János A. Babrik jun., Budapest

*) Tinódi meint damit den türkischen Sultan.



NEUE RICHTUNG IN DER GITARRENMUSIK

VON JOSEF PAMMER, WIENER-NEUSTADT

Dieses hin und wieder bereits besprochene Thema zu behandeln, ist wohl eine sehr heikle Sache. Völlig unrichtig, aber leicht wäre es, in unsere gitarristische Bewegung einfach mit Schlagworten hineinzudonnern, doch sei diese Art Debatte zu führen, verpönt, denn schon Schiller sagt: Wo rohe Kräfte“. Überdies ist es nicht meine Sache, in persönlichen Beleidigungen mich zu ergehen. Eine vornehme Behandlung dieses so erhabenen Abschnittes wird wohl der Wunsch aller sein, die ernste Musik pflegen.

Ich sehe mich zu der Annahme gedrängt, daß viele unserer Gitarren-Autoren über den Rahmen der fast zwei Jahrhunderte üblichen Art einer Carulli-, Giuliani-, Legnani- oder Merts-Technik nicht hinaus wollen. Es ist doch wirklich ganz unverständlich, warum man auf allen anderen Instrumenten elementare Effekte wiederzugeben bestrebt ist und gerade die Gitarre von der Eignung zu symphonischem Ausdruck ausschließen will. Auf der Violine hat Virtuose Henry Marteau scheinbar als erster versucht, in seinem „Sturm“ von Naturgewalten zu erzählen, was ihm auch glänzend gelang. Für Klavier ist's schon gar nichts Außergewöhnliches, Werke besagten Stiles anzutreffen. Mein Meister, Professor Ortner, dem ich manche Anregung, die Gitarre zur Nachahmung des Orchesters heranzuziehen, verdanke, dürfte — von N. Coste (Fantasie symphonique) und dem Deutschen Heinrich Albert (Waldrauschen) abgesehen — der einzige Vertreter der Gitaristik sein, dem bei dem Bestreben, der Gitarre orchestrale Wirkung zu verleihen, ihr neue Seiten abzugewinnen, Erfolg beschieden ist. Ortner spielt tatsächlich stets orchestral und ich muß gestehen, daß gerade diese Art zu musizieren — ich hatte von meinem Meister auch andere Sachen (Legnani, Tarrèga etc.) zu hören Gelegenheit — mich am meisten packen konnte. Unser verhältnismäßig junges Tremolo, von Albert zur Vollendung gebracht, bildet heute den Grenzstein des Unerhörten und es scheint ganz richtig, daß ein gewisser Mut notwendig ist, wollte man diesen Grenzpfahl passieren.

Ich bin überzeugt, daß, gering gesagt, 90 Prozent der Gitarrenwelt diese Meinung teilen werden. Demgegenüber will ich aber behaupten, daß jener Mut mit dem Vorhandensein einer günstigen Idee auch schon vorhanden ist. Der gute Gedanke drängt zum Ausdruck; und nach diesem Leitsatze dürften wohl alle unsere Klassiker gehandelt haben, ziemlich unbekümmert darum, wie sich denn die Welt dazu stellen wird. Denken wir nur an Bruckner, dem bei der Aufführung seiner „Romantischen“ die Zuhörer buchstäblich davongelaufen sind, nehmen wir unseren großen Beethoven, unseren Wagner, dessen ungeheures Defizit gelegentlich der Uraufführung seines „Tannhäuser“ den Meister nicht zur Umkehr zwingen konnte. Wir dürfen, ja wir müssen mit dem Werdegang unserer großen Klassiker vertraut sein und ihre unentwegte Energie kann uns in allen Phasen zum Vorbild dienen.

Große Männer der Musikkultur haben für die Gitarre geschrieben und es ist sehr wahrscheinlich, ein Bocherini, Paganini, Weber, Rossini, Beethoven, Schubert hätten sicherlich Besseres gewußt, würden sie nicht die Eignung des Instrumentes zur Polyphonie, zum symphonischen Stil erkannt haben. Daß wieder Andere der Meinung sind, mit dem Bestehen des Piano-forte habe die Gitarre ihre Existenzberechtigung verloren, ändert naturgemäß an der Sache nicht viel. Erstens ist die Musik keine Mode und zweitens hat auch das Klavier seine Zweifler.

Unsere heute bestehende stattliche Anzahl vorzüglicher Gitarrenwerke klassischer Richtung schreit wahrlich nicht nach Vermehrung; dafür aber darf ich ohne Überhebung gestehen, daß ich so manchen hartgesottenen Musiker, der seine 15 bis 20 Jahre im Orchester gesessen, gerade mit dem hier behandelten Genre das nacktste Staunen abgerungen habe, während sie bezüglich anderer, vielleicht wertvolleren Stücke eines Legnani, Merts, ja sogar Sór, gut gesagt, von gelungenen Kunststücken sprachen.

Es liegt mir vollständig fern, mit meiner „Ozeanreise“ mich unserer gitarrenspielenden Ge-



meinde etwa als Reformator vorzustellen. Mein Wunsch ist bloß, Berufeneren einen ganz dünnen Faden gesponnen zu haben, damit sie, denselben entlang gehend oder, bescheidener gesprochen, eine ähnliche Richtung erstrebend, nach ihrem eigenen Geschmack andere Felder des Ruhmes aufsuchen mögen. Wir können uns zwar gar nicht über einen Mangel an „Künstlern“ beklagen, die von Herzen gern bahnbrechend wirken wollten; an die will ich aber nicht appelliert haben. Per-

sönliche Eitelkeit und der brennende Wunsch, den Mittelpunkt einer reformellen Bewegung darzustellen, soll hier nicht leiten. Wie gesagt, es müßte der unwiderstehliche Drang das treibende Element sein, wenn die bisherigen, unserer Zeit nicht mehr gerecht werdenden Grenzen der Gitarrenkomposition niedergerissen und unseren Gitarren-Autoren neue Felder einer erfolgreichen Tätigkeit erschlossen werden sollen.

ÖSTERREICHISCHE KOMPONISTEN:

4. ERICH WOLFGANG KORNGOLD

VON DR. R. S. HOFFMANN, WIEN

Das war ein Aufsehen damals, vor siebzehn Jahren, als die frühesten Kompositionen des dreizehnjährigen Korngold erschienen, eine wahre Verblüffung, beim breiten Publikum ebenso wie bei den prominenten Musikern, die mit begeisterten Worten Zeugenschaft ablegten für das Wunder eines Kindes, das, entgegen dem oft mißbrauchten Wort, in seiner vollen Bedeutung ein Wunderkind war. Kein Prominenter, gehörte ich doch zu denen, der einen der ersten Aufsätze, die erschienen, darüber geschrieben hat, und wer Lust hat, mag ihn in meinem im Stein-Verlag, Wien, publizierten Korngold-Buch nachlesen. Nicht um seines eigenen Wertes willen, sondern weil er, unter dem frischen Eindruck des starken Erlebnisses entstanden, die ungeheure Wirkung erkennen läßt, die das meteorgleiche Aufleuchten des jungen Genies auslösen mußte, wie auch bereits manch charakteristisches Zeichen seines Schaffens, aus denen man seine weitere Entwicklung ableiten kann. Als Privatdrucke, nur für Musiker, nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, lagen damals vor: sechs Charakterstücke zu „Don Quichotte“ für Klavier, eine dreisätzig Klaviersonate und die Pantomime „Der Schneemann“. Sie waren niedergeschrieben, als der Autor elf und zwölf Jahre alt gewesen war, und nicht einmal seine ersten Versuche, da er schon vorher, mit neun und zehn Jahren, ein dramatisches Intermezzo und zwei kleine Märchenkantaten, „Gold“ und „Nixe“, komponiert und sie unter anderen auch dem völlig erstaunten Gustav Mahler vorgespielt hatte.

Bald stand der gesunde, fröhliche, kindlich-sympathische Gymnasiast im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses. Verlag und Aufführung, Musikern und Publikum konnte er sich nicht entziehen, die Aufführung des „Schneemann“, später mit dem blendenden Orchestergewand Zemlinskys angetan, sogar in der Wiener Hofoper, der viele andere Bühnen folgten, ließ sich einfach nicht verhindern. Ein einigermaßen kritischer Moment für die Zukunft des Jungen, der im Wirbel ungeahnter Erfolge als Pianist und Autor, auf Reisen und bei Soiréen vergöttert, sich leicht hätte verlieren können. Dazu kam, daß Neid und Gegnerschaft, die Schatten jedes Erfolges, sich alsbald einstellten, um bis heute nicht auszubleiben. Doch die instinktive Sicherheit seiner Natur, die Unschuld eines „fröhlichen Herzens“, ein musikalisches Hauptmotiv des jungen Meisters, sein gerader Sinn und guter Humor, halfen ihm wie selbstverständlich über jede Fährnis hinweg. Er bildet sich weiter, in der Theorie bei Robert Fuchs, im Dirigieren bei Loewe und Nedbal; das meiste jedoch verdankt er Zemlinskys didaktischem Genie, und da dieser nach Prag übersiedelt, bleibt der Vierzehnjährige allein, gezwungen, sein eigener Lehrer zu werden. Was ihm so gut gelingt, daß er mit der „Schauspielouvertüre“ seine erste Orchesterpartitur fertigstellt, vor der der Lehrer fragt: „Hast du das wirklich allein gemacht?“ Diese Frage haben manche viel weniger gutmütig gestellt und Gott weiß, wer alles beschuldigt war, die Federn zu liefern, mit denen sich der junge





Erich Wolfgang Korngold

Korngold lediglich zu schmücken hatte. Es hat ihn nicht weiter angefochten, er ist seinen geraden Weg gegangen, einen Weg steten Reifens, wenig abgelenkt durch äußere Geschehnisse. Die Rastlosigkeit seiner Arbeit beweist er in zwanzig gedruckten Werken, den „Schneemann“ nicht eingerechnet, unter ihnen fünf für die Bühne. Als brillanter Pianist und als Dirigent von zunehmender Bedeutung bemüht er sich, seinem Schaffen die nicht immer bequeme Bahn zu ebnen. Den Plan, am Hamburger Operntheater, im Jahre 1921 von Direktor Dr. Löwenfeld berufen, dramaturgisch tätig zu sein, vernichtete, ehe er verwirklicht werden konnte, der frühzeitige Tod des Direktors. Nebenbei hat Korngold in den letzten Jahren mit den Bearbeitungen von „Nacht in Venedig“ und „Cagliostro in Wien“ von Johann Strauß Musterbeispiele taktvoller und kongenial nachschaffender Restauration geliefert. Seine Berufung als Dozent an die Musikakademie wird ihm die Möglichkeit bieten, sich als Lehrer zu betätigen; die zweite offizielle Ehrung seiner Heimat, nachdem die Stadt Wien ihn als einen der ersten mit einem ihrer Musikpreise bedachte.

In der vielfältigen kompositorischen Arbeit sind Lied, Klavier-, Kammer- und Orchestermusik vertreten, auch ein Chorwerk als nicht gedruckte Gelegenheitskomposition. Aber das stärkste Ausholen, die mächtigsten Kraftergebnisse stellen die dramatischen vor, zu denen die übrigen in der Regel irgendwie in Beziehung stehen, als Vorbereitung oder als Nachhall, als Ausklingen einer Stimmung in einer anderen Schaffensebene. Und es ist wahrscheinlich kein Zufall, daß sonst Anfänger mit Liedern beginnen, während Korngold sofort mit Dramatischem einsetzte, oder mit dem Tanz, der zum Szenischen drängt. Als wiederhole sich, wie in der körperlichen Entwicklung des Einzelwesens überhaupt, in der geistigen dieses speziellen Talents ein biogenetisches Grundgesetz. Ist denn nicht das Drama aus dem Tanz entstanden?

Dem Klavier hat sich seit seinen Anfängen Korngold erst wieder mit dem Klavierkonzert zugewendet, das für die linke Hand des einarmigen Paul Wittgenstein geschrieben, von ihm erst kürzlich zu hören war. Das brillante, einsätziges Stück

weiß die beschränkten Möglichkeiten dieses Klaviersatzes in ungeahnter Weise zu erweitern, ja zu ganz aparten Effekten zu nützen. Hier, zum erstenmal bei Korngold, spukt auch der, auf jeden so suggestiv wirkende Jazzrhythmus hinein, freilich keineswegs dominierend, sondern bloß sparsam angedeutet, als Tönung, als Nuance, im Dienste höherer künstlerischer Einheit. Das ist ja überhaupt für Korngold so bezeichnend, daß der Gang seiner Kompositionen niemals auf Umwege und in Sackgassen gerät, und sich schließlich die große Form, die an die klassische anknüpft, dabei jedesmal neu und individuell gestaltet wird, gleichsam von selbst ergibt, nicht konstruiert, doch unso sicherer erfüllt. Diesen großartigen Formwillen bestätigt die ganze Kammer- und Sinfoniemusik, von dem prächtig musizierten Klaviertrio, opus 1, des Dreizehnjährigen an, das seinerzeit Rosé mit Bruno Walter zur idealen Erstaufführung gebracht hat, über die Violinsonate hinweg und, gewaltig gesteigert, in einem Streichsextett, Klavierquintett und Streichquartett, die in der modernen Kammermusik ihren hervorragenden Rang behaupten. Wie das Sextett mit der Gefühlswelt der „Violanta“, zeigt sich das Quartett vielfach mit der Mystik der „Toten Stadt“ verknüpft, während das Quintett mit dem Gesangszyklus „Lieder des Abschieds“ und die neuesten „Drei Gesänge nach Kaltneker“ mit dem „Wunder der Heliane“ in enger Verbindung stehen. Sie alle bezeugen in Ernst und Heiterkeit, daß sie von Lebensbejahung und lauterem, „grundlosem Optimismus“ getragen sind, darin sich jede Tragik auflöst und erlöst, und daß jedes düstere Moll schließlich sein reines Dur findet.

Auch die Orchesterwerke haben ein heimliches Programm, die Schauspielouvertüre des Fünfzehnjährigen, eine Vision von Shakespeares „Wintermärchen“, Sinfonietta ist motivisch und inhaltlich dem „Ring des Polykrates“ verwoben, die wunderbar polyphone Motivtechnik regiert von dem beiden Werken gemeinsamen Thema des „Fröhlichen Herzens“, das wirklich beides ist, fröhlich und herzlich, die symphonische Overtüre „Sursum corda“, aus der traurigen Stimmung des Kriegsendes entstanden, rafft sich trotzdem oder gerade darum zu entscheidender und tröstlicher Lebensbejahung auf.



Korngold ist keiner von denen, die jede letzte Mode tragen oder sich alle zwei Jahre nach einer funkelnagelneuen, absolut richtigen, und immer endgültigen Formel richten. Selbstverständlich, er lebt in unserer Zeit, weiß und kennt genau, was sie bringt, er schafft nicht im luftleeren Raum, er atmet mit regen Sinnen die Luft von heute. Er blickt sehr wohl nach rechts und links, aber er geht unbeirrbar geradeaus. So ist sein Stil ein höchst persönlicher, sein Glas, das nicht klein ist, sein eigenes, seine Handschrift unverkennbar. Er ist reifer geworden mit seinen dreißig Jahren, und doch weit entfernt von der Ruhe des Alters. Harmonische Keckheit der Jugendzeit ist bewußte harmonische Differenziertheit geworden, feinstes Ausdrucksmittel für die subtilste seelische Nuance. Kein harmonisches Wagnis, keine atonale Zumutung ist ihm fremd, doch fügt sich dies in die tonale Ordnung der Dinge, in eine höhere harmonische Einheit, die ebensowenig vor strenger Diatonik und Kadenzierung zurückscheut, wo das Naturgesetz des Kontrastes oder das psychologische Moment es erfordern. Er fürchtet nicht, Melodie zu bringen, stimmunggeladene, dramatisch beschwingte Melodie, manchmal sogar — warum nicht? — Melodie im guten älteren Sinn. So ist sie in der Oper immer wichtiger, immer beherrschender geworden und die Harmonie, bescheidener, zum Teppich, auf dem sie blüht, und sogar der Rhythmus hat sich ihr beizuordnen. So wird sie mit Recht Träger der Oper, die schließlich und endlich Domäne der Singstimme sein soll, des edelsten und heikelsten aller Instrumente. Das Melodische war stets Korngolds wertvollster und eigentümlichster Besitz und ganz besonders der unwiderstehliche Zauber seiner Bühnenerwerke.

Sieht man von der Musik zu „Viel Lärm um nichts“ ab, einer glücklich inspirierten und reizenden Schauspielmusik, die dennoch, wie alle berühmten Bühnenmusiken von Mendelssohn bis Grieg, sich am reinsten im Konzertsaal entfalten, so sind dem „Schneemann“ bisher vier Opern nachgefolgt, sozusagen vier biographische Statio-

nen in des Künstlers menschlicher Entwicklung. Dem Kinde wird harmloser Schneemann zum spielerischen, schauspielerischen Reiz, dem heranwachsenden Siebzehnjährigen offenbart sich die Realität des Lebens mit dem Januskopf der heiteren und tragischen Maske. Wie weiß und schwarz, wie Tag und Nacht, wie Leben und Sterben stehen die erstaunlichen Jugendwerke, der in Versonnenheit und Übermut gleich hinreißende, von funkelnem Golde gleißende „Ring des Polykrates“ und die nachtdunkle, leidenschafts-glühende, noch in tollster Karnevals-laune schicksalsbeschwerte „Violanta“ gegeneinander und zu einander. Dem Zweiundzwanzigjährigen, früh Mann gewordenen, binden sich tragische Fastnacht und Liebesverzicht zu einer neuen Einheit. Die „Tote Stadt“ langt über die Grenzen unseres Seins hinaus, grübelt über Vergehen und Vergessen, rettet sich fruchtlos in die Welt des Traumes, um in edler Resignation, wie sie sonst erst dem Alter zuteil wird. Erkennen und Frieden zu finden. Noch einen kühnen Schritt weiter macht das „Wunder der Heliane“, des Dreißigjährigen, der vor der Zeit reifen mußte, da er beinahe ein Dezennium zu früh an der Arbeit war. Die Mystik des toten Brügge ist übermächtig geworden, das Jenseits zum Schauplatz, Überwindung des Todes und Auferstehung zu Bühnenwirklichkeit. Die Welt des Scheins ist wirklicher als die des Seins und gewiß höherwertig. Letzter Sinn der Kunst im allgemeinen und ganz besonders jener unwahrscheinlichsten, unsinnigsten, problematischsten Form, die wir vielleicht eben darum so lieben und nicht aufhören werden zu lieben, die vielleicht eben deswegen wie keine andere geboren ist, das Letzte, kaum Bewußte und Unaussprechliche der Menschenseele ahnungsvoll fühlen zu lassen, die den jungen wie den älteren Korngold gewiß nicht mehr loslassen wird, auch wenn er wieder in ein anderes Extrem, wieder resolut mit beiden Füßen auf die festgegründete Erde springen wird, und die ihm, man darf es sicher erwarten, noch manchen Triumph bescheren wird: der Oper!



SEGOVIA — LLOBET

AUS EINEM BRIEF VON DR. ERWIN MAHRHOLDT AN SEINEN BRUDER HERBERT, MITTE
NOVEMBER 1924.

Ich kann nicht immer, was mir am Herzen liegt, so frei mitteilen, wie ich möchte; manchmal überkommen mich Wochen der lebhaftesten Eindrücke, ein klares Bild davon reift aber erst später aus. Ich brauche Dir wohl nicht erst zu sagen, wie ich Dich, auch meinen einzigen gitaristischen Bruder, in Innsbruck bei den Gitarrenfesten vermißt habe. Für mich, den Vereinsamten, Ernüchterten, rauschten die Tage mit Segovia und Llobet zu schnell vorüber. Ich empfand anfangs den Zwang, mich rein musikalisch einzustellen. Ich sprach mit beiden über alles mögliche, vergaß aber meistens ihre Anwesenheit zur Lösung der vielen technischen Rätselfragen zu benützen. Erst nachher fiel mir das Vergessene auf, da ich, durch sie angeregt, mehr zu spielen anfang. Immerhin bleibt von den Gesprächen und Beobachtungen viel Wichtiges übrig, das nicht alles zu Papier gebracht werden kann. Ich werde Dir einige Eindrücke wiedergeben, anderes dann zu Weihnachten.

Eine leicht ergriffene Kunst, bei der man sich erholt, erheitert, erfrischt, hat das Schöne, daß sie nicht wie das ganze andere Leben beschwert. Es geht wohl jedem harmlosen Gitarristen genau so wie uns, als wir zum erstenmal Llobet hörten: ein Taumel erfaßt die Sinne, jedem Ton folgt man mit Spannung, bei einem Sechzehntel-Laut im Allegrotempo schaut man sich gegenseitig groß an, der süße Klang der h-Saite wird bewundert, man wird gepackt vom silbernen Schmelz der Bässe, alle die vielen Abschattungen dieses Miniaturorchesters: Pizzicato, geigeähnliches Legato, Tremolo, Flageolett, reife Stimmenführung berauben einem fast des Atems: an alle die Möglichkeiten hatte man nicht gedacht, sie scheinen wie ein Wunder. Nicht nur wir haben während der Konzerte aus heller Begeisterung, Erregung und Wundergläubigkeit geschwitz, es waren auch alle anderen Musiker paff und mußten aus ihrer Rumpelkammer den Ausdruck „Phänomen“ holen, bis sie ihren Kritisiertendrang halbwegs beschwichtigt

glaubten. Wir zitterten aber noch obendrein bei ziemlich einfachen Läufen, bei einem schönen Vibrato und einem großen Barreegriff.

Heute haben wir leider dieses schöne Kinderstaunen nicht mehr, wir haben selbst den goldenen Schimmer von den Dingen gezogen, weil wir zum Wesen dringen wollten. Wir kennen die Ausdrucksmittel Tarrègas und seiner Schüler, sind selbst mit ihnen vertraut und können also nicht mehr ihr bloßes Dasein bestaunen. Mitreißen kann nur ihre vollendete Anwendung. So sind wir reifere Gitarristen, die vordem mit einer blinden Anhänglichkeit alles Spanische, Rassige als gut hinnahmen, die besten Beurteiler der Musik geworden, wir haben ja verlernt, dem Technischen derart Tribut zu zollen, was auch dem gewiegtesten Musiker beim ersten Hören der Gitarre vorkommen konnte.

So hab ich eigentlich einen ganz ungitarristischen Standpunkt eingenommen, in den Konzerten den Künstlern nicht auf die Finger geschaut, sondern nur die Musik wirken lassen.

Llobet und Segovia stehen sich als Künstler scharf gegenüber, so sehr sie äußerlich technisch einander ähnlich sind. Es hat mich gefreut, in Segovia kein schales Abbild Llobets erkennen zu müssen; beide sind in ihrer Eigenart fest verankert. Segovia ist der Typus des klassischen Musikers, von unbezwingbarer Ruhe, voll von einem klaren, innerlich rhythmischen Gefühl, etwas behäbig-schwerblütig, in seiner Natur mich an Bach (oder Schubert) erinnernd. Wir haben schon im Juni aus den Vortragsfolgen auf seine Wesensart geschlossen — mit Recht — und ziemlich gut. Er schert sich weniger um das Publikum, schafft einen unsichtbaren Kreis um sich, aus dem er das zu ihm sagt, was er sagen kann. Da ihm dieser Zusammenhang nicht notwendig ist und ihm sein künstlerisches Selbstbewußtsein und die Seltsamkeit seines Instrumentes guten Erfolg verbürgt, wählt er auch das Programm nach seinem Geschmack. Wer würde sonst wagen, eine Suite von



R. Visée zu spielen? Er hat mir selbst gesagt, daß er seine Konzerte in drei Abteilungen deshalb teile, weil er unmöglich auf klassische Musik sofort moderne und dann wieder klassische spielen könne. Sein Spiel hat auch immer warm gehalten. Ich hörte am Nachmittag vor dem Konzert noch einige Tonleiterübungen (nicht Barree, nicht Triller), eine Lautensuite von Bach mit einem herrlichen Präludium. Langsam wurde ich von den Netzen seines Spieles und der Musik eingefangen und dann im Bann gehalten, ohne daß ich wußte, wie's geschah, ohne Gewalt, aber doch mit ungeheurer Sicherheit. Ebenso gings im Konzert. Man wurde langsam warm, aber die Wärme hielt an und steigerte sich wunderbar, manchmal zu einer Erhebung, wie sie auch ein Streichquartett nicht besser auszulösen vermag. Merkwürdig ist, daß die Klassiker und die Modernen seine Lieblinge sind. Er überträgt Bach, Händel, Haydn (einige davon haben einen prächtigen harmonischen und melodischen Zauber) — und hat zu Hause 50 bis 40 ungedruckte Transkriptionen moderner Sachen — (César Frank, Pedrell, Granados, Falla, Bons usw.).

Einen ähnlichen Zusammenschluß habe ich auch schon bei dem Pianisten Giesecking gefunden. Tatsächlich weisen die zwei Musikarten viel Gemeinsames in der Stimmenführung auf; damals wie heute vereinigt sich mehr gekonnte und gewollte Musik als zu Zeiten der Romantiker, wo ein Genie wie Schubert deshalb nicht die Höhen der Allergrößten erreichen konnte, weil er den Kontrapunkt nicht studiert hatte. — — Segovia liegen auch die wirren, gefühlüberschwenglichen (dämonischen) Romantiker sehr ferne. Er spielte uns zu Hause das Nocturne von Chopin und ich erkannte gleich damals nur aus dem Erinnerungserlebnis, daß ihm Llobet hierin himmelweit überlegen ist. Das Schumannsche Wiegenlied spielte er dagegen prachtvoll, — von unglaublicher technischer Reinheit den schweren, schnellen Mittelsatz!

Mitreißen kann er sonst bei den einfachsten Sachen. Auf der Hauser-Gitarre spielte er einige ganz kleine Sachen aus der Aguado-Schule, wie hingehaucht, von einer elfenhaften Zartheit. Und das zwischen einem Gespräch und dem Kaffee. Auch bei uns verlangte er nach dem Essen eine Gitarre und spielte aus meinen Noten, ließ mich spielen, machte mich auf einige musikalische

Fehler (Siziliane sehr langsam, Haydn-Menuett ziemlich schnell!) aufmerksam. In seinen Allegrosätzen herrscht eine eigentümliche forsche Klarheit und Beschwingtheit; das Haydn-Menuett hier am Mittelzimmertisch auf meiner schlechtbesaiteten Gitarre hat die Mama zu Tränen gerührt. Sein Ton ist wirklich voller, runder, albertischer, tragfähiger als der Llobets; er spielt auch mehr gegen den Steg (über dem Schalloch). Langes Barreespiel bereitet ihm vermöge seiner Hand nicht die geringste Schwierigkeit; die Effekte: Flageolett, Pizzicato, wendet er alle an, — den letzten noch häufiger als Llobet und mit bezauberndem Klangreiz mitten im Stück. Die Akkorde klingen bei ihm wunderbar voll (das Reißen kennt er nicht), er spielt sie mehr gegen den Steg. Manchmal spielt er ganz am Steg, sodaß ein nasaler Ton, ähnlich dem der Oboe, entsteht. Solche und ähnliche Effekte braucht er oft, daß sein Spiel farbiger als das Llobets wird. Sehr vielen, sonst für Llobet Begeisterten hat Segovia besser gefallen. Musikdirektor Sch. sagte mir auch, er habe Llobet besser in Erinnerung gehabt und lobte Segovia als den Technisch-Reiferen, wenigstens Reiferen an Klangmöglichkeit.

Die technische Bravour Llobets erreicht Segovia nie, weil er sie auch nicht erreichen will. Die Zweiunddreißigstel und Vierundsechzigstel in der Jota Llobets haben auch diesmal gerissen, ebenso die Coste-Etude. Die Schnelligkeit, in der Llobet diese Etude spielt, ist einfach unerhört. Jetzt kann man das ungefähr ermessen. Er hat sie im Konzert wiederholen müssen und gestand mir nachher: *Era moto periculoso di ripetarla!* Er war nicht sicher, sie in der ersten Reinheit, rhythmischen Klarheit und in dem Flug noch einmal spielen zu können. Er konnte es aber doch.

Llobet ist der typische Romantiker, manchmal wie der Sturmwind mitreißend, manchmal ganz kalt lassend. Man spürt gleichsam, wie in seiner Seele Feuer aufzischen und versinken und wieder auflodern. Mit dieser Jugendlichkeit faßt er alles an; auch der geruhige Bach wird auf dem waghalsigen Fluge mitgenommen. Durch ein Bach-Präludium hat er mächtig auf den großen Saal gewirkt. Auch ein Duett aus „Don Juan“ (Mozart) ist von ihm herrlich übertragen und hätte Dir helllichte Freude gemacht.



Eins noch: die Albeniz-Sachen habe ich aufgehört zu spielen, seitdem ich die wundervollen Übertragungen von Llobet und Tarrèga wieder gehört habe. Granada ist in E-dur (7. Lage) gesetzt. Ich habe doch gleich damals geahnt, daß A-dur nicht stimmt. Torre Bermeja: d-moll, aber

schönere Melodieführung, manches auch den Noten nach anders, so der Zwischensatz zwischen dem D-moll- und D-dur-Thema; auch die Harpeggien etwas schwieriger, das D-dur-Thema in der hohen Lage ist in natürlichen Flageollets usw.

BLINDE MUSIKER

VON PROF. JOSEF BARTOSCH, WIEN

Das Gebiet der Tonkunst bildet schon seit jeher den trostreichsten Zufluchtsort des Lichtlosen. Durch die ihn umgebende Nacht beinahe vollständig auf inneres Erleben eingestellt, dringt durch

Tonkunst gewährt aber auch dem begabten Blinden, der sie vielfach berufsmäßig ausübt, ein ehrendes und sicheres Fortkommen. Von dem angeblich blinden Sänger *Homer* bis auf die vor



Konzertsaal des Blinden-Erziehungs-Institutes in Wien

die Musik ein Licht in seine Seele, das ihm reichliche Mittel spendet, die Regungen seines inneren Menschen zur Entfaltung zu bringen. Musik, sagt man, ist ja die Kunst der Seele und sie steht dem Blinden, dem die übrigen Künste zum Teil versagt sind, uneingeschränkt offen. Sie erschließt ihm das Reich des Schönen, begeistert ihn für das Edle und Erhabene und versöhnt ihn so einigermaßen mit seinem herben Schicksal. Die

nicht langer Zeit verstorbenen, hochgeachteten blinden Komponisten *Josef Labor* und *Rudolf Braun* hat es zu allen Zeiten Tonkünstler gegeben, die es in ihrer Kunst trotz des mangelnden Augenlichtes zu gediegenem Können und hohem Ansehen gebracht haben.

Als besonderes Fach für den blinden Musiker galt schon seit jeher die Orgel. Schon als Urahnen der Organisten und Orgelkomponisten werden die

Blinden *Francesco Landini* aus Florenz (1325 bis 1390) und *Konrad Paumann* aus München (1410 bis 1473) genannt und seither berichtet die Geschichte von einer ganzen Reihe Blinder, die es in der Kunst des Orgelspieles zu mehr oder weniger Ansehen gebracht haben.

Als besonders hervorragende Vertreter dieses Faches seien nur der Engländer *John Stanley* (1715—1786) und der Deutsche *Josef Labor* (1842 bis 1924) genannt. *Stanley*, der zu seiner Zeit als einer der größten Orgelspieler zu London galt und auch die Würde eines Bakkalaureus der Musik bekleidete, wurde von *Händel* (der übrigens ebenso wie *Bach* einige Jahre vor seinem Tode erblindete) sehr geschätzt, erbt einen Teil von dessen musikalischem Nachlaß und leitete mit *Chr. Smith* nach *Händels* Tode die Oratorienaufführungen. Zwei von *Stanley* komponierte Oratorien, „*Jephta*“ und „*Zimri*“, kamen 1757 und 1760 zur Aufführung. *Labor* war Orgel- und Klaviervirtuose und galt als Organist namentlich als ausgezeichnete Interpret der Werke von *Buxtehude* und *Bach*. Als Komponist gediegener Richtung trat er mit einer Reihe von

Werken für Kammermusik, Klavier, Orgel, Chor- und Sologesang etc. hervor. *Labor* war Kammer-

virtuose des Königs von Hannover und österreichischer Hoforganist. Die Republik Österreich ehrte ihn ebenso wie seinen blinden Schüler, den Komponisten *Rudolf Braun*, durch die Verleihung des Titels Professor.

Aber auch auf anderen Gebieten der Tonkunst haben sich Blinde mit Erfolg betätigt, die Bedeutendsten seien erwähnt: Die Wienerin *Maria Theresia von Paradis* (1759—1824), die schon im kindlichen Alter mit großem Erfolge in öffentlichen Konzerten auftrat und später als Sängerin, Pianistin und Orgelspielerin sehr geschätzt wurde. Auch als Komponistin trat sie vor die

Öffentlichkeit und schrieb ein Melodram „*Ariadne und Bacchus*“, ein Singspiel „*Der Schulkandidat*“, eine Zauberoper „*Rinaldo und Alcina*“; im Druck erschienen Lieder, Klavier-sonaten, Variationen und ein Trio. *M. Th. v. Paradis* war aber auch als Gesang- und Klavierlehrerin sehr geschätzt. Daß sie als Künstlerin hohes Ansehen genoß, beweist auch ihr ständiger Verkehr mit Schriftstellern und Dichtern wie *Hufe-*



Grabdenkmal
des blinden Organisten Francesco Landini in Florenz
Die deutsche Übersetzung der lateinischen Inschrift lautet: „Seines Augenlichtes beraubt, hat Franziskus, der gottbegnadete Orgelspieler, der allein die Muse der Musik allen übrigen vorzog, hier seine Asche, seine Seele jedoch über den Sternen zurückgelassen.“



land, Pfeffel, Bürger, Geßner und Meißner. Ein von Bürger auf sie verfaßtes Epigramm mag hier mitgeteilt werden:

„Dein Schicksal werde nicht gescholten!
Zwar raubt's dir Phöbus' goldnen Strahl:
Doch hat dir diesen tausendmal
Sein goldnes Saitenspiel vergolten!“

Ferner wurden bekannt die blinden Flötenvirtuosen *Friedrich Dulon* (1769—1826) und *Wilhelm Hrbek* (1799—1861), die durch ihre zahlreichen

Konzertreisen nicht nur Ruhm, sondern auch schöne Kapitalien sammeln konnten. Besondere Erwähnung unter den blinden Musikern verdient der Reichenberger *Josef Proksch* (1794 bis 1864). Er war nicht nur ausübender Künstler, sondern genöß auch als Päd-

goge ausgezeichneten Ruf und zu seinen Schülern zählte kein Geringerer als *Friedrich Smetana*. *Proksch* errichtete 1850 in Prag eine Musikbildungsanstalt, die nach seinem Tode sein Sohn *Theodor* und seine Tochter *Marie* weiterführten. Auch verfaßte er eine Klavierschule, ein „Musikalisches Vademekum“, „Aphorismen über katholische Kirchenmusik“ und eine „Allgemeine Musiklehre.“ Unter seinen Kompositionen verdienen einige Messen, Kantaten, Sonaten und ein Konzert für drei Klaviere genannt zu werden.

Neben dieser Auslese von blinden Meistern der Komposition, der Orgel, des Klaviers und der Flöte sei noch des am Beginn des 19. Jahrhunderts berühmt gewesenen blinden Harfenspielers *Johann Tugend* (geb. 1770) aus Preßburg gedacht. Er

wurde zu Brüssel auf Kosten der Herzogin *Christine von Sachsen-Teschen* von den Meistern *Schors* und *Godechalke* künstlerisch ausgebildet und erspielte sich mit seiner Harfe auf Konzertreisen in Deutschland, England, Frankreich und Rußland ein ansehnliches Vermögen.

Aber auch unter den Blinden der jetzigen Generation finden sich musikalische Talente, die, wenn sie das Glück hatten, einer entsprechenden Ausbildung zugeführt zu werden, in der Kunst-

gemeinschaft der Sehenden, trotzdem sie gegen eine gewisse Voreingenommenheit ankämpfen müssen, Ersprießliches leisten. An den im verfloßenen Jahrhundert in allen Kulturstaaten der Welt entstandenen Blinden-Erziehungsanstalten, wo die



Blinde Kinder

Musik als allgemein bildender Faktor und in einzelnen Fällen zwecks beruflicher Ausbildung besonders begabter Schüler liebevoll gepflegt wird, wirken vielfach blinde Musiker als Lehrer ihrer Schicksalsgenossen in geachteten Stellungen.

Es ist interessant, daß unter den vielen bekanntgewordenen blinden Musikern der vergangenen Epoche wohl ein oder der andere Mandolinen- oder Zitherspieler, aber kein Gitarrist oder Lautenspieler zu finden ist. Der uns geschichtlich überlieferte *Castelein* oder *Castellanus*, ein Blindgeborener in Flandern, soll wohl unter anderen Instrumenten auch die Laute ganz gut gespielt haben, war aber eigentlich ein Instrumentenbauer. Er soll besonders Lauten, aber auch Orgelwerke verfertigt haben.



Haag, Gemäldegalerie

F. Bruckmann A.-G., München

Gabriel Metsu:
DIE MUSIKLIEBHABER

Osterreichische



Gitarre-Zeitschrift



München, Pinakothek

F. Bruckmann A.-G., München

Th. Rombouts:
SÄNGER-GESELLSCHAFT

Osterreichische



Gitarre-Zeitschrift



Braunschweig, Gemäldegalerie

I. Bruckmann A.-G., München

Vlämischer Meister
LUSTIGE GESELLSCHAFT

Osterreichische



Gitarre-Zeitschrift

Gegenwärtig besitzen wir in *Baldomero Zapater* (geb. 1885 zu Caudiel) einen vorzüglichen blinden Lautenspieler, der in Köln am Rhein seinen Wohnsitz hat und dort auch als Lehrer seines Faches ausgezeichneten Ruf genießt.

In Wien ist Professor *Jakob Ortner* erfolgreich bemüht, unseren heimischen Blinden auch dieses Gebiet der Tonkunst zu erschließen. Seine erste Schülerin war die übrigens auch über eine wunderbare Altstimme verfügende Frau eines bedeutenden Wiener Bildhauers. In der Kriegszeit erteilte Prof. *Ortner* am Blinden-Erziehungsinstitute in Wien Gitarrenunterricht an kriegsblinde Soldaten und trug dadurch zur Linderung des harten Schicksals dieser Kriegsoffer nicht unwesentlich bei. Vor allem aber soll erwähnt werden, daß nunmehr auch an der Musik-Akademie in Wien Blinde in der Kunst des Lauten- und Gitarrenspieles ihre Ausbildung erhalten. Die bisherigen Studienerfolge der blinden Schüler sind ermunternd und berechtigen daher für die Zukunft zu den schönsten Hoffnungen.

Die Erfahrung lehrt, daß der blinde Musiker ganz besonders bestrebt ist, das in ihn gesetzte Vertrauen durch restlose Ausnützung seiner Fähigkeiten zu rechtfertigen. Er ist für die Förderung

seiner musikalischen Anlagen und Neigungen un-
gemein dankbar und verdient schon aus diesem
Grunde die Unterstützung seiner glücklicheren
Mitmenschen in reichstem Maße. Man fördere den
blinden Musiker aber nicht allein in materieller,
sondern vielmehr und vor allem in ideeller Hin-
sicht durch Vorführung guter Musik, Hilfeleistung
bei der Übertragung von Tondichtungen in seine
Musikschrift, besonders aber durch liebevolles
Werben um Anerkennung seiner Kunst. Leider
gehen heute (es war, wie die Geschichte lehrt,
nicht immer so) viele Menschen den künstlerischen
Darbietungen Blinder aus falscher Sentimen-
talität aus dem Wege; ihr „weiches Gemüt“
vermag den Anblick des vom Schicksal ver-
nachlässigten Menschen nicht zu ertragen. Daß
eine solche an das bekannte Scherzwort „Werft
den armen Kerl hinaus, denn sein Anblick bricht
mir das Herz“ erinnernde Sentimentalität Grau-
samkeit ist, bedarf wohl keiner besonderen Er-
läuterung. Dem Blinden steht, wenn er auf dem
Gebiete der Tonkunst etwas zu sagen hat, wie
jedem anderen Künstler das Recht zu, gehört zu
werden. Treten wir dort, wo es am Platze ist, für
sein Recht ein und sichern wir uns dadurch einen
Platz im Reiche edler und guter Seelen!

EIN NEUES MUSIK-LEXIKON

VON GUSTAV MOISSL, WIEN

Im August 1927 starb der Führer der deutschen Musikwissenschaft, *Dr. Hermann Abert*. Durch seinen allzu frühen Tod — Abert erreichte nur ein Alter von 56 Jahren — hat die Musikwissenschaft einen schweren Verlust erlitten. Zahlreiche wissenschaftliche Werke und Abhandlungen, die sich besonders auf die antike und mittelalterliche Musik (Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, 1899; Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen, 1905) und die Operngeschichte (Die dramatische Musik am Hofe Herzog Karl Eugens von Württemberg, 1905; Nicolo Jomelli als Opernkomponist, 1909) beziehen, legen Zeugnis ab von seinem tiefgründigen Wissen und seiner im Dienste der Wissenschaft stehenden Forschungsarbeit. Von bleibendem Werte ist insbesondere

die von ihm besorgte Umarbeitung der Jahnschen Mozart-Biographie (1920—1921), die als völlig selbständige Arbeit zu werten ist und die die Ergebnisse der Mozart-Forschung der letzten Jahrzehnte in einem grandiosen Gesamtbild des Meisters zusammenfaßt. Ein großangelegtes Werk über Joh. Seb. Bach konnte Abert leider nicht mehr vollenden.

Hermann Abert schrieb auch — und das können wir ihm nicht hoch genug anrechnen — populärwissenschaftliche Werke. Wir erwähnen hier vor allem das mit feinem Verständnis verfaßte Buch „Goethe und die Musik“ (erschieden in den „Musikalischen Volksbüchern“, Stuttgart 1922, J. Engelhorn's Nachf.). Hier werden nicht sosehr die äußeren Beziehungen des Dichterstürsten zur Musik



dargestellt, vielmehr unternimmt Abert den Versuch festzustellen, „welche Art von musikalischem Empfinden die ganze Kultur der Goethe-Zeit geschaffen hat, welche Stellung sie den einzelnen Zweigen anwies und endlich, welche Züge davon in Goethes Musikanschauung übergingen und seine schöpferische Teilnahme weckten.“ Das gegenwärtig wieder aktuell gewordene Thema „Goethe und Schubert“ findet in dem genannten Buche eine gerechte Würdigung.

Sein letztes großes Werk, das Hermann Abert geschaffen hat, ist sein „Illustriertes Musik-Lexikon“.*) Dieses gewaltige, den neuesten Stand der Forschung berücksichtigende Werk gibt eine imposante Übersicht über das weitverzweigte Gebiet der Musikwissenschaft. Neben dem Herausgeber haben noch Dr. Friedrich Blume, Privatdozent an der Berliner Universität, Dr. Rudolf Gerber, Assistent am Musikhistorischen Seminar der Universität Berlin, Dr. Hans Hoffmann, Lektor am Musik-

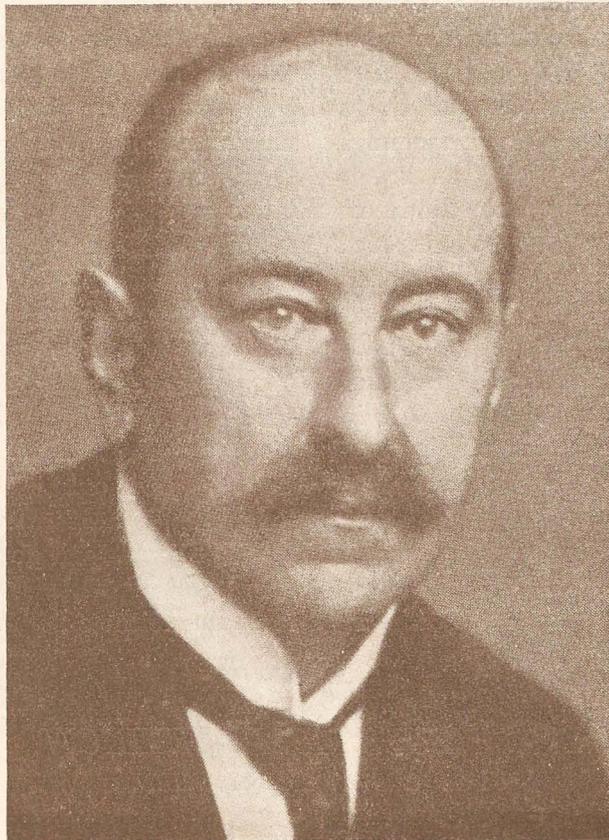
wissenschaftlichen Seminar der Universität Kiel und Theodor Schwarzkopff, Assistent am Musikhistorischen Seminar der Universität Berlin, mitgearbeitet. Das Lexikon wendet sich nicht nur an den Gelehrten und Forscher, dem es ein verlässliches Nachschlagewerk sein will, sondern auch nach den Worten des Herausgebers „an die auch heute noch glücklicherweise stattliche Zahl

derer, die sich in älterer Zeit, als der Name noch nicht in Verruf gekommen war, mit einigem Stolz dilettanti di musica nannten, Musiker und Musikfreunde, die die Kunst nach dem bekannten Motto ausüben: »res severa verum gaudium«. Ihnen will das Buch zur Anregung und Beratung dienen.“ Dieser Grundabsicht des Werkes ent-

sprechend, sucht es seinen Ehrgeiz nicht in einer lückenlosen Vollständigkeit, es verzichtet daher auf die Anführung einer Reihe kleiner Meister, läßt entlegene Stoffgebiete unberücksichtigt und beschränkt sich in den Literaturangaben auf die Hauptwerke und auf die wesentlichen Spezialwerke. Die großen Tonmeister, die ja dem Musikfreund besonders naheliegen, sind dagegen in ihrem Schaffen eingehend gewürdigt und in ihrer geschichtlichen Stellung klar umrissen. Diese in ihrer Kürze und Prägnanz meisterhaften Darstellungen stammen aus der Feder Hermann Aberts selbst und gehören zweifellos zum Besten, was auf knap-

pem Raum je über unsere Tonmeister geschrieben wurde. Geschickt ist jedes Phrasentum vermieden — eine Gefahr, die der Kenner wohl zu würdigen weiß —, Lebensgang und künstlerisches Schaffen eines jeden Meisters sind in haarscharfen Strichen gezeichnet.

Neben dem historisch-biographischen Teil der Musikwissenschaft fand auch der systematische und ethnographische Teil in seinen positiven Erkenntnissen volle Berücksichtigung, so daß das Werk in allen Fragen, die den Musiker und Musikfreund interessieren, Aufklärung und Anregung



Dr. Hermann Abert

Vergrößerte Wiedergabe aus dem „Illustrierten Musik-Lexikon“ von H. Abert. Stuttgart 1927, J. Engelhorn's Nachf.

*) Illustriertes Musik-Lexikon. Herausgegeben von Hermann Abert. Mit 503 Bildern auf 72 Tafeln und zahlreichen Notenbeispielen. Stuttgart 1927, J. Engelhorn's Nachf.

bietet. Auch hier ist es gelungen, eine goldene Mitte zwischen „musikalischem Fremdwörterbuch“ und stofflicher Überbelastung zu finden.

Was aber das Abertsche Musik-Lexikon noch ganz besonders auszeichnet und gerade dem Musiker und Musikfreund besonders wertvoll macht, ist der reiche Bilderschmuck, der dem Werke zur Verdeutlichung des Wortes beigegeben ist. Mehr als 500 Abbildungen auf Kunstdrucktafeln zeigen die bedeutendsten schaffenden, ausübenden und forschenden Musiker und die ver-

Beethoven und sinfonische Dichtung, Meister des Liedes, lebende Komponisten, große Dirigenten, Orgelmeister, Klaviermeister, Geigenmeister*), Meister des Gesanges, Musiker als Dichter und Schriftsteller, große Lehrer, die Musikwissenschaft: Tasteninstrumente, Notationen, Zupfinstrumente, Streichinstrumente, Blasinstrumente u. v. a.). Wir freuen uns, unseren Lesern durch das Entgegenkommen des Verlages einige Bilder aus diesem reichen Schatz als Probe bieten zu können.

Hie folgen etlich Trium/die mit mit scharpffen laifflein coloriet sind/ sonder sie haben ir eigen coloratur selbs wie sie der Componist gemacht hat/ darumb hab ichs auch on coloratur bleiben lassen/ das sich die vngewübten auch der sinck vnd des Büche geprauchten mögen.

Deutsche Lautentabulatur, Nürnberg, 1536

Aus dem „Illustrierten Musik-Lexikon“ von Hermann Abert. Stuttgart 1927, J. Engelhorn's Nachf.

schiedenartigsten Musikinstrumente. Was wir vermissen, sind Abbildungen aus der musikalischen Kulturgeschichte, eine Lücke, die sich wohl bei einer späteren Auflage nachtragen lassen wird. Mit großem Geschick ist die Anordnung der Bilder getroffen. Die führenden Tonkünstler sind auf großen, ganzseitigen Bildern wiedergegeben (zum Beispiel: J. S. Bach, Chr. Willibald Gluck, Josef Haydn, W. A. Mozart, L. van Beethoven, Franz Schubert, Robert Schumann, Joh. Brahms, Anton Bruckner, Gustav Mahler u. a.), außerdem werden die verschiedenartigsten Zusammenstellungen geboten (z. B.: Kirchenmeister im 17., 18., 19. Jahrhundert, die englische, französische, deutsche, italienische Oper, die neuere Oper, Sinfonie nach

Auch die sonstige Ausstattung des Werkes ist in jeder Hinsicht mustergültig. Die Vorzüge des Illustrierten Musik-Lexikons von Hermann Abert sind so vielgestaltig, daß es sich erübrigt, ihm noch ein Wort der Empfehlung beizufügen. Jeder ernste Musiker und Musikfreund, der nach Vertiefung seines Wissens strebt, wird dieses Werk besitzen müssen. Hermann Abert, der allzufrüh Dahingegangene, hat sich ganz besonders durch dieses Musik-Lexikon, das im Sinne des Herausgebers ein echtes Volks-Musik-Lexikon darstellt, ein bleibendes Verdienst um die Musik und die neu zu erstehende Volks-Musikkultur erworben.

*) Eine Tafel „Gitarrenmeister“ sollte bei einer Neuauflage nachgetragen werden.





Pietro Aron
1450—1545



Gioseffo Zarlino
1517—1590



Johann Mattheson
1684—1764



Adam Krieger
1654—1666



Johann Rud. Zumsteeg
1760—1802



Karl Friedr. Zelter
1758—1852

Aus dem „Illustrierten Musik-Lexikon“ von Hermann Abert. Stuttgart 1927, J. Engelhorn's Nachf.

GITARRISTISCHE RUNDSCHAU

KONZERTNACHRICHTEN

Miguel Llobet in Österreich.

WIEN

Die beiden Konzerte, die Miguel Llobet in Wien gab, zeigten, welchem erstaunlichen Interesse die Meisterung der Gitarre begegnet, wenn ein Künstler, wie dieser, das Instrument spielt. Der Zeremonien-saal der Hofburg, in dem das erste der Konzerte abgehalten wurde, erwies sich als zu klein für die Zahl der Freunde der Gitarre, die hier einen Meister hören wollten, wie er nur aus Spanien kommen konnte. Und wenn dieser pompöse, schlecht akustische Saal manchmal die feinsten Tonqualitäten aufhob, so konnte man dann im zweiten Konzert, im Rittersaale der Hofburg, die zartesten Nuancen der Tongebung genießen. Die virtuose Beherrschung des Instrumentes ist bei Llobet auf eine fast unbegreifliche Höhe gebracht; auch die schwierigsten Verzierungen, Flageolette und Triller, polyphone Stimmführungen und Doppelgriffe wirken so, als ob dies alles selbstverständlich wäre und ohne Mühe hervorgebracht werden könnte. In dieser Art des Scheinbar-Müheleeren gemahnt Llobet durchaus an seinen Landsmann Casals, und mit Recht wird die Kunst beider Meister in Parallele gebracht. Die Transkriptionen klassischer Werke, wie der Sarabande von Bach oder des Don Juan-Andante von Mozart wirken ähnlich wie die genialen Paraphrasen Feruccio Busonis auf dem Klavier als Übertragungen aus der Sphäre eines Instrumentes in die eines anderen, wie sie mit solcher Leichtigkeit nur dem romanischen Künstler gelingen. In den Stücken von Sor hörte man den ausgezeichneten katalonischen Künstler aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts, in denen von Tárrega den Freund Llobets; hier kündigt sich schon jenes virtuose Element an, dessen grandiose Steigerung Llobets eigene Bearbeitungen und Kompositionen für die Gitarre darstellen.

Aus den Kompositionen neuerer Komponisten wie Granados Samazeuilh und Roussel konnte man sehen, daß auch die moderne Harmonik sich auf der Gitarre realisieren läßt und daß diese Musik, solchermaßen interpretiert, höchst reizvoll klingt. Den Höhepunkt dieser Gruppe bildete aber das „Homage a Debussy“ von Manuel de Falla, der nicht allein der berühmteste Komponist Spaniens, sondern einer der ersten Musiker der Gegenwart ist, und die Technik des Instrumentes vorzüglich versteht. Er komponiert gleichsam alles, auch seine Instrumentalwerke, aus der Technik der Gitarre heraus; so gelang ihm auch diese Ehrung für Debussy vollendet.

Konzerte, wie diese, sind in doppelter Beziehung begrüßenswert: sie vermitteln den reinsten Genuß durch die Vorführung einer absoluten Vollendung; sie zeigen aber auch dem Freunde der Gitarre und ihrer Musik die Ziele an, zu denen sich — wenn auch nur annäherungsweise — die Technik entwickeln kann und führen ihn aus der gefährlichen Enge des Seichten und Sentimentalen in die Weiten der Kunst, die keine Begrenzung kennt.

INNSBRUCK.

Dr. Egon Wellesz.

Unsere Stadt erlebte in den letzten Wochen und Monaten einen Hochbetrieb in Konzerten wie selten vorher und vom künstlerischen Standpunkt aus war hiebei besonders erfreulich, daß das Niveau der Veranstaltungen fast durchwegs nicht nur relativ, sondern auch absolut gemessen Vollwertiges bot. Ein großer Künstler drückte dem andern die Türklinke zum Konzertpodium in die Hand. Zu den liebenswertesten Gästen aber, die wir in diesem bunten Reigen begrüßen konnten, zählt zweifellos der Spanier Miguel Llobet, übrigens kein Unbekannter mehr: Er ist der heute anerkannt unbestrittene Meister der Gitarre. Ein feiner Kopf, etwas an Carl Maria von Weber, den großen Meister der Romantik, erinnernd.

Wie eine Verbeugung vor der Vergangenheit seines Instrumentes läßt Llobet zunächst schlichte Weisen Sors erklingen. Eine einfach als „Andante“ bezeichnete Don Juan-Fantasie eigener Konzeption folgt — mit welcher feinem Sinn hat der Künstler nur solche Stellen in sie aufgenommen, die dem Instrumente zugänglich sind! Dann aber ertönt eigenstes: Musik der spanischen Heimat, wobei freilich auffallend oft französisierende Titel wiederkehren. Es ist auch diese Musik — es handelte sich beinahe ausschließlich um lebende spanische Komponisten — ganz außerordentlich stark von Elementen durchsetzt, denen man sofort die französische Herkunft anmerkte. Fast alle diese Spanier sind nämlich in die Schule des Pariser Impressionismus gegangen und haben sich die Pariser Kompositionstechnik derer um Debussy und Ravel zu eigen gemacht. Das Ergebnis: spanische Musik in fremdländischem Gewande. Dies im einzelnen zu beschreiben und an Beispielen zu erörtern, gehört nicht hieher; es ist eine der interessantesten stilgeschichtlichen Erscheinungen.

Daß Llobet in Dingen der Reproduktion auch diesmal Außerordentliches leistete, ist selbstverständlich. Nicht nur im rein Technischen, sondern auch im spezifisch Musikalischen, in der Erfassung des geistigen Gehaltes der gespielten Werke. Es war ein Abend, der alle Bedingungen restlosen Kunstgenusses vollständig erfüllte und dem Künstler verdienstermaßen den herzlichsten Dank der Zuhörerschaft eintrug.

Dr. Gerhardinger.



SALZBURG.

Miguel Llobet im Mozarthaus. Die Kunst der Gitarristen geht im allgemeinen dahin, daß sie die Melodik durch die Technik erdrückt, so wird die Musik rhythmisiertes Geräusch. Nicht so bei Llobet. Sein Spiel offenbart innerliches Hinhören auf die Melodie, überrascht durch die Freude am Klang, die niemals durch gewalttätige Virtuosität geschmälert wird (Serenade von Samazeuilh, Allegro von Torroba). Das Programm nennt zumeist spanische Namen. Es ist ja keinem Volke die Gitarre so in die Hand gewachsen wie diesem, daher es nicht verwunderlich ist, daß selbst den kunstreichsten Stücken etwas Volkstümliches eigen ist. Darin mag auch zum gut Teil der spontane Beifall begründet sein, der schon den ersten Darbietungen gezollt wurde. Llobets Technik ist bewundernswert und wird in seiner Eigenkomposition (Jota) wohl zur Spitzenleistung. Besonders erwähnen möchte ich seine vornehme Spielgeste, das weich klingende Am-Steg-Spiel, das die Klangskala des Instrumentes bereichert, und das ausgeglichene Abklingen der Schlußakkorde auch in den hohen Lagen. Im ganzen genommen: ein interessanter Abend, der dem Meister wie dem vielfach unterschätzten Instrumente reiche Ehren brachte.

—er.

WIEN.

Wiener Gitarren-Kammer-Trio (Leitung Friedl Hinker). Konzert am 16. Nov. 1927 im Festsaal des Industriehauses. Die Herren Hinker, Stelzer, Schindler gaben ihr Bestes im Zusammenspiel von Terz-, Prim- und Quintbaßgitarre. Sie bevorzugten Bearbeitungen der Klassiker (Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert), die sowohl was den Satz für drei Gitarren, als auch was die Wiedergabe betrifft, als gelungen bezeichnet werden müssen. Gagnanis Mustertrio konnte natürlich in der Vortragsfolge nicht fehlen; weshalb aber nur ein Bruchstück? Neu war eine Originalkomposition für drei Gitarren von Th. Rittmannsberger unter der Bezeichnung „Anmutiger Tanz“, die sie mit Fug und Recht trägt. Friedl Hinker erfreute mit mehreren Gitarre-Soloeinlagen (Bach, Sor, Albéniz). Er ist ein Gitarrist von ansehnlichem Können, der auch musikalisch zu gestalten versteht.

C. V.

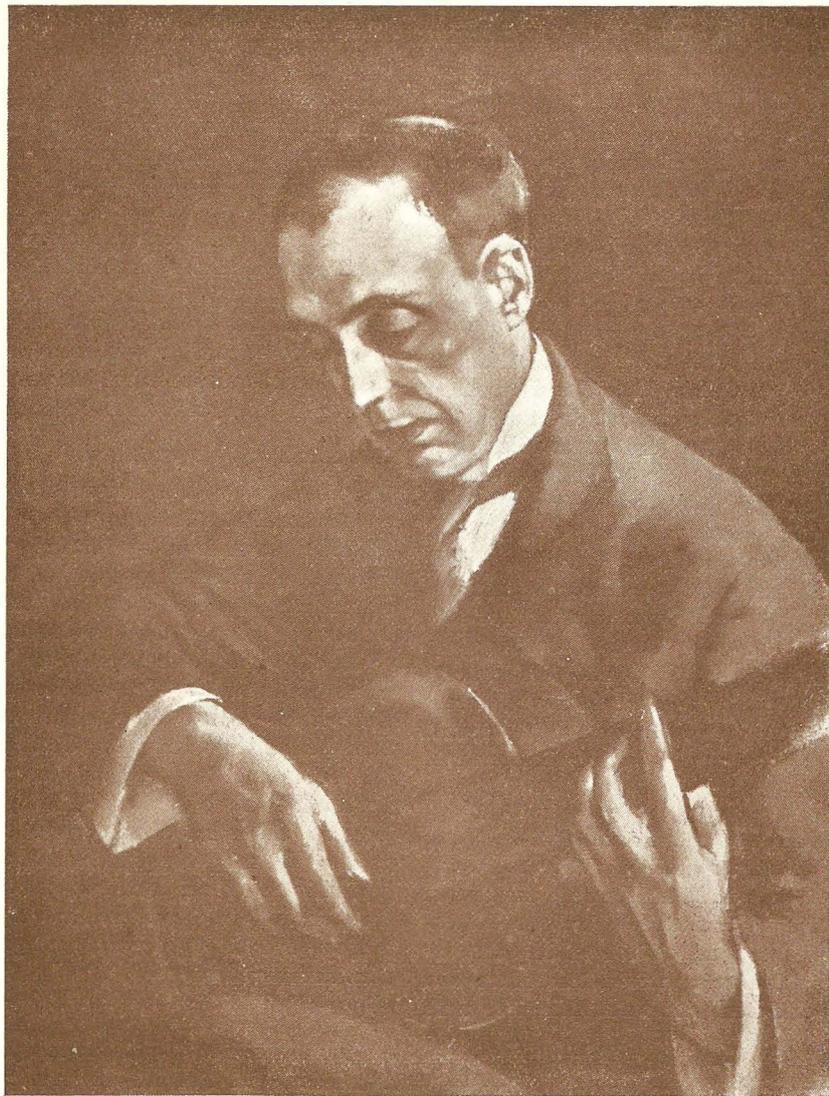
Gitarrenquartett- und -Solo-Abend Walter Endstorfer; Wien, 5. November 1927, Festsaal des Industriehauses. Nicht alles stand bei diesem Konzert auf gleicher Höhe. Das Gitarrenquartett (Endstorfer, Weiler, Larisch, Zabransky) war sichtlich bemüht, sein Bestes zu geben; hervorragend gelang die Chaconne von C. H. Graun und eine Phantasie für 4 Gitarren von W. Endstorfer. Nicht ganz einverstanden war man mit der Sonatine von Diabelli für Gitarre (Weiler) und Klavier (Endstorfer); die Bearbeitung ist hier wohl als musikalisch gelungen zu bezeichnen, doch leidet die Sache nach wie vor an dem Gegensatz zwischen modernem Flügel und Gitarre. Die Tonklarheit des Klaviers läßt auch bei zartester Behandlung nichts aufkommen, was wir sonst an der Gitarre am meisten schätzen und was sie im

Gegensatz zum Klavier bringt: Portamento, Vibrato, Etouffé usw., all die Vorzüge verschwinden, man hört und empfindet nur mehr das Unangenehme, Mangelhafte des Gitarrentons, das Scheppern, das Zupfgeräusch, Dinge, die uns erst durch diese Gegenüberstellung zum Bewußtsein gelangen. Im kleineren Raume mag das Gesagte noch weniger Geltung haben als im großen Saale wie diesmal. Die Lieder W. Endstorfers, vorgetragen von Fräulein Gerta Hierath, am Flügel der Komponist, waren die Bestleistung des Abends. Endstorfer geht keine ausgetretenen Wege, ist dabei doch nicht so modern, um ungenießbar zu sein. Besonders gefielen „Johannisnacht“ und „Glück“. Zum Erfolge des Komponisten trug der ausgezeichnete musikalische Vortrag der Konzertsängerin, Fr. Hierath, ein Wesentliches bei. Endstorfer als Gitarrensolist entsprach nicht ganz den Erwartungen. Lobend sei erwähnt, daß er vom konventionellen Gitarrenprogramme abwich und Neues brachte. Zweifelsohne besitzt er eine brillante technische Veranlagung, seine Musikalität ist unbestritten, er hat Sinn für die verschiedenen Tonnancen der Gitarre, wie sonst niemand hierorts, ein Überschuß an Temperament (ein halbes Dutzend konzertierender Gitarristen könnten davon versorgt werden) — aber dieses Temperament ist zügellos, sein Arbeitsaufwand entspricht nicht seiner Begabung, die ihm die erste Stelle sichern würde. Daher sagen wir von ihm bloß: er könnte unser Bester sein, wenn er — wollte!

Bgm.

Gitarren-Abend Louise Walker; mitwirkend Franz Slavicek von der Staatsoper (Geige). Wien, 9. November 1927, Festsaal des Industriehauses. Im Mittelpunkt der Vortragsreihe der jugendlichen Virtuosa stand diesmal N. Paganinis „Große Sonate für Gitarre mit Begleitung einer Violine“. Die Fußnote auf dem Programme meint: „Das Werk ist eine Originalkomposition N. Paganinis, des großen Geigers. Er schrieb es für eigenen Gebrauch in öffentlichen Konzerten. Es stammt aus der Zeit, als Paganini schwankte, ob er sich der Gitarre oder der Geige als Virtuosa widmen soll“. Wäre es nicht denkbar, daß dieses Werk aus der Zeit der Freundschaft Paganinis mit Legnani herrühre, als sie zusammen konzertierten? Paganinis Gitarrenkompositionen aus früherer Zeit sind im Satze nicht so schwierig wie dieses Werk. Die Variationen, die brillanten Läufe und vieles andere erinnern an Legnani. Sollte Paganini nicht von dem großen Gitarristen inspiriert gewesen sein? Das Werk liegt uns nicht vor, wir urteilen vom Hören. Warum diese reizvolle Komposition in Vergessenheit geriet? Weil es eine Louise Walker mit ihrem ganzen Können braucht, um bestehen zu können und heute wohl nur mit ihr und wenig anderen jugendfrisch aufzuleben vermag. Die undankbare Rolle der Geige dabei, als Aschenbrödel im Hintergrunde zu stehen, mag für einen Künstler von der Bedeutung des Mitwirkenden, keine leichte Aufgabe sein. Das Zurückdrängen der Violine grenzt manchmal schier ans Lächerliche, man empfindet sie überflüssig; vielleicht ist auch das mit ein Grund, weshalb das Werk vergessen wurde. Wenn man diese kärglichen Bogenstriche einem Zupfinstrumente gäbe — etwa der Mandoline, nicht der bei





Miguel Llobet

uns gespielten stahlsaitenzetternden Napolitanischen, sondern der Mailändischen mit dem weichen Flötenton, vielleicht vermischten sich diese Stellen besser mit der Gitarre! — Was sonst noch am Programme stand, wurde meisterhaft gespielt: Bach und Sor fielen besonders auf. Die Fantasie von I. K. Mertz, technisch ungemein sauber gebracht, verlangt noch etwas mehr ungarisches Feuer; sie war wohl das einzige was nicht voll befriedigte. Das Publikum geizte nicht mit Beifall und erzwang sich immer wieder Zugaben.

Bgm.

Festsaal des technischen Museums. Gitarren-Kammermusik-Abend, veranstaltet von Herrn Josef Zabransky. Wien, 19. November 1927. Wenn sich das Publikum trotz der eisigen Temperatur im Saale erwärmen konnte, muß doch etwas „daran“ gewesen sein. Schuberts Gitarren-Quartett (Flöte Fiala; Geige Mihatsch; Bratsche Süß; Gitarre Zabransky) erklang beseelt, könnte aber noch besser zusammengespielt sein. Fr. Gerta Hierath sang Lieder von Giordano, Pergholese und Schubert; sie verdient mit ihrem Partner am Flügel, Herrn Kallina, volles Lob. Das Gitarrentrio (1. Gitarre Zabransky; 2. Gitarre Fr. Ilse Hoffmann; 3. Gitarre J. Egger) hielt sich wacker, doch erlagen die beiden neueren Kompositionen (von Else Just und Fellingner) im Wettstreit gegen die Wucht der übrigen klassischen Vortragsfolge. Es folgten noch zwei Sätze einer Sonate von Gagnani für Geige und Gitarre, vorgetragen von Herrn Mihatsch und dem Konzertveranstalter, sowie ein „Tema con variazioni“ von Giuliani in gleicher Besetzung. Ein Trio von Molino bildete den Abschluß (Geige Mihatsch; Bratsche Süß; Gitarre Zabransky). Von Herrn Zabransky als Gitarristen bleibt noch zu sagen, daß er zu den hoffnungsvollsten gehört. Nur bringe er nicht zuviel neuzeitlichen, spanischen Gitarrezierat in die guten alten Kompositionen. Ein zuviel an Rasgado, Tremolo oder Flageolett wirkt darin wie ein Anachronismus!

A. G.

Bei einer Veranstaltung von H. Ortmann im Festsale der Bezirksvertretung IX wirkte am 23. Oktober Herr *Ferry Staudacher* mit zwei Gitarrensoloeinlagen mit; desgleichen am 19. November bei einer Akademie unter dem Protektorate des Prinzen Johannes von Liechtenstein im Saale des Lehrerseminars, Wien VIII. Herr Staudacher spielte Sor, Tarrèga und Albert. Seine Darbietungen fanden viel Beifall.

Der Mandolinenklub „Vindobona“ konzertierte am 10. Dezember im Festsale des Technischen Museums unter Leitung seines hervorragenden Dirigenten Heinrich Scheppel. Trotz der in der Voranzeige betonten „Volkstümlichkeit“ dieses Konzertes fand man eine auf hohem Kunstniveau stehende Vortragsfolge vor, die einwandfrei und schwungvoll zu Gehör gebracht wurde. Eine Gitarrenduett-Einlage, gespielt von J. Zabransky und J. Egger, brachte diese Musikgattung wieder in Erinnerung. Außer Programm spielten die beiden Konzertanten noch einen Gitarren-Marsch von K. Th. Fleck (Graz) in eigener Bearbeitung.

KREMS A. D. DONAU, 12. November 1927. Anlässlich eines Wachau-Ausfluges der Schüler der Akademie für

Musik und darstellende Kunst fand hier ein Vortragsabend statt, der unter vielem Beachtenswerten auch einen Chor von Professor Dr. Richard Stöhr mit obligatem Lautenchor brachte, der allgemein aufhorden ließ: „Das Gretlein“ von O. Kernstock. Mitwirkend: Fräulein Marianne Winter (als Solistin), der Frauenchor der Frau Professor Geyer und ein eigens zu diesem Liede bestellter Lautenchor; Dirigent: Herr Kapellmeister Adolf Hengsberger.

WIENER NEUSTADT.

Herr *Pammer* (Wiener Neustadt) gab am 17. Nov. v. J. mit Prof. *Riedinger* (Graz) in der Wiener Neustädter Urania ein Konzert. Das Programm umfaßte acht Originalkompositionen von Pammer (Menuett D-dur, Chant russe, Serenade bravoureuse, Menuett G-dur, Etude de concert, Fantasie original und drei Sätze aus seiner Ozeanreise). Prof. Riedinger spielte mit seinem Partner Zitherduette (Märsche, Ländler, Phantasien), für Zither und Gitarre das Mozart-Menuett aus der Es-dur-Symphonie und brachte als Zithersoli die Schattenbilder von Haustein und eine Phantasie aus dem Fliegenden Holländer zum Vortrag. Die Darbietungen des Abends standen auf beachtenswerter Höhe.

SAUERBRUNN (Burgenland).

Gitarrenkonzert. Für die Musikliebenden Sauerbrunns gab es Freitag, den 14. Oktober v. J., ein kleines Ereignis. *Albin Wallisch*, ein Meister der Gitarre, konzertierte in einem mit Sorgfalt zusammengestellten Programme. Was unter seinen Händen dieses meist nur zur Begleitung beachtete Instrument hergeben kann, ist erstaunlich. Seine Flageolett-Töne, die wundervolle Technik und der schöne, volle Ton seines Instruments rissen zur Bewunderung hin. Bei den Zwiespielen unterstützte ihn aufs beste Herr *Hilpert*, der auch bei der Begleitung der Gesänge talentvolles Können bewies. Frau *Helene Pennerstorfer*, eine strebsame junge Schülerin Prof. Emil Stegers, sang verschiedene Lieder. Reizend und das stimmungsvolle der Gitarrenmusik zur rechten Wirkung bringend, waren eine Sonate für Gitarre und Klavier, wobei Herr *Pennerstorfer* stilvoll begleitete, und die melodiosen Stücke für Geige und Gitarre, denen Hofrat *Seifert* unter *A. Wallischs*, Begleitung seine bekannte Musikalität verlieh.

Ing. *Helmut Bruckner*

PRAG.

Emilio Pujol in Prag. Nach den großen Erfolgen, die der Bund deutscher Gitarren- und Lautenspieler in der Tschechoslowakei durch die Veranstaltung von Konzerten, in denen durchwegs nur erstklassige Künstler die Programme bestritten, zu verzeichnen hatte, war es nun auch gelungen, den spanischen Meister zu hören. Das Konzert, das erfreulicherweise im Mozarteumsaale stattfand, brachte in der Hauptsache zwei Eigenschaften des Meisters zur Geltung. Eine tiefe, ursprüngliche Musikalität, die den Geschmack und Stil des Dargebotenen bestimmte und eine blendende Technik, die die Vorbedingung zu jedem künstlerischen Erfolge ist. Hand in Hand damit geht bei Pujol das vollständige Verzicht auf virtuose Wirkungen. Er ist Künstler und so muß ihm das rein Künstlerische immer



wieder der innere Antrieb zur Tätigkeit werden; das, was virtuosenhaft an sich wirkt, übt diese Wirkung nur auf uns, dem spanischen Wesen fremd Gegenüberstehende, aus. Er wäre kein echter Spanier, wenn er nicht etwas von den rhythmischen und klanglichen Eigenheiten Spaniens darbieten würde; aber in der Art, wie er es darbietet, ist es rassig und ganz empfunden, sodaß von vornherein der sonst so beliebte Eindruck „Kitsch“ wesenlos wird. Zu allen seinen musikalischen Eigenheiten ist dieser Künstler noch ein besonders feingebildeter, liebenswürdiger Mensch, dem sofort das Publikum begeistert lauscht. Der Beifall war echt und verdient stürmisch. Es ist hier am Platze, auch der Prager gitarristischen Vereinigung für ihre Bemühungen den gebührenden Dank auszusprechen und ihr ein weiteres gutes Gedeihen zu wünschen.

Paul Henker

BUDAPEST.

Andrès Segovia in Budapest. Andrès Segovia, der mit seiner Gitarre auf dem Podium des Akademiesaales erschien, läßt eine alte Stimmung wieder aufleben. Diese Stimmung ist einst von den Zupfinstrumenten ausgegangen. Zu jener Zeit, als die *Laute*, *Gitarre* und *Mandoline* noch eine Rolle gespielt haben. Vor der Herrschaft des Klaviers und der Violine, also im 15. bis 17. Jahrhundert, ehrte jeder Musiker die Instrumente, deren Saiten gerissen werden. Auch im Orchester. Außerdem richtete man Gesangswerke für die Laute ein, wie man heute Klavierauszüge macht. Gegenwärtig existiert in unserem Orchester nur ein einziges Zupfinstrument: die Harfe. Aber in *Spanien* und *Unteritalien*, wohin die Laute einst durch die Araber gelangt war, ist das Instrument eigentlich nie verschwunden. In Neapel spielt noch immer zur Melodie der Mandoline die mehr wuchtige Gitarre den Baß. Eine *Renaissance* des letzteren Instruments beginnt in Spanien gegen Ende des 18. Jahrhunderts, und nach 1900 erfolgt eine zweite Wiedergeburt. Komponisten, Virtuosen und Forscher verhimmlichen abermals die Gitarre: die Frank Wedekind zur Begleitung seiner Überbrettli-Lieder verwendet hat. Sogar der hypermoderne Manuel de Falla huldigt mit einem Gitarrenstück dem Andenken Debussys. Auch in Österreich wird die Geschichte der Gitaristik von neuem untersucht; es erscheinen Bücher und Unterrichtswerke. In Spanien hängt das Wiedererwachen der Gitarre mit der Liebe zur Rassenmusik, zu den andalusischen und katalonischen Liedern und Tänzen, zusammen. Einzelne Apostel sind der Meinung, daß die Gitarre in gewissen Gefühlsmomenten durch kein anderes Tonwerkzeug ersetzt werden kann. Sie verlangen, daß die Tondichter für dieses Instrument eigens *denken* und nicht sogenannte Bearbeitungen arrangieren sollen. *Andrès Segovia*, in anderen Ländern Europas und in Amerika längst bekannt, ist ein erstklassiger Vertreter der Gitarre. Er spielt Bach, dann spätere Klassiker und noch in größerer Zahl solche Romantiker und Moderne, wie Granados, Albeniz, Torroba und Turina. Ein Meister im melodischen und im polyphonen Satz. Prachtvoll klingen die Schönheiten der Tongebung, die Fülle und die Zartheit in der dynamischen Skala, auch die reizvollen Cembalo-Effekte. Es überrascht die Applikatur

der linken und die famosen, bald stählernen, bald weichen Ansätze der rechten Hand. Und diese — auch im rasenden Tempo — großartige Flinkheit der Griffe und Tonfolgen ist auf musikalische Grundlage gestellt, ist harmonisch und rhythmisch fein gegliedert. Der spanische Gast erzielte einen sensationellen Erfolg.

G. M. (Pester Loyd)

JENA.

Schulkonzerte Edmund Barczyks. In den letzten Wochen hat der hiesige Lautensänger und Komponist *Edmund Barczyk* in allen Volksschulen der Stadt Schulkonzerte gegeben. Das letzte fand für die Schulen der Vororte in der Aula der Paradiesschule statt. Als die Konzertreihe begann, sprachen wir schon von dem großen erzieherischen Wert solcher Veranstaltungen, die von der Schulbehörde sehr gefördert werden. Das letzte Konzert vermittelte den selben starken Eindruck, der schon bei den vorhergehenden beobachtet wurde und der auch weiterhin gepflegt zu werden verdient. Barczyks ausgesprochene Gabe, kindhafte Stoffe dem kindlichen Fassungsvermögen gemäß darzubieten, macht ihn zu solchen Veranstaltungen ganz besonders geeignet. Er gab immer einzelne Liedergruppen, das Einfühlungsvermögen der jungen Zuhörer durch ein paar anschauliche Einführungsworte fördernd, und wies auch vor einzelnen Liedvorträgen auf besondere Eigenarten der jeweiligen Dichtung oder der Komposition oder der Begleitung hin. An gut gewählten Beispielen zeigte er, worauf beim Liedhören zu achten ist, und es gelang ihm immer, die Kinder zu fesseln und zum Musikverständnis ein paar Bausteine zu legen. Barczyk sang nur selbst vertonte Lieder, die seiner meisterhaften Beherrschung der guten stimmlichen Mittel und der Lautentechnik am besten gerecht werden, dabei dem kindlichen Anschauungskreis angepaßt sind. Nebenher warb er Freunde für das Lautenspiel, und es ist sehr zu hoffen, daß sein Vorbild auch einige wenige zur Nachahmung anspornt; denn die Laute ist berufen, manchem Musikliebenden ein Quell innerer Freude zu werden.

J. K.

Nachrichten aus Rußland. In Leningrad ist die musikalische Monatsschrift „Musyka i Být“ gegründet worden. Sie verfolgt die Aufgabe, die breiten Massen des Volkes einer möglichst hohen musikalischen Kultur zuzuführen, indem sie verschiedene Meisterwerke der musikalischen Weltliteratur einer leichtverständlichen Besprechung unterzieht und die Schönheit und Bedeutung derselben hervorhebt. Jede Nummer enthält fortlaufend musikalische Elementarkurse über Instrumentallehre, Harmonielehre und Ästhetik. Im besonderen widmet sich die Zeitschrift der Pflege der russischen Nationalinstrumente, meist lautenartiger Instrumente, wie Domra, Balalaika und Gitarre. Jedes Heft enthält eine achtseitige Musikbeilage, in welcher letztgenannte Instrumente besonders berücksichtigt werden. Auch dem Volkslied, welches in Anbetracht der großen Anzahl von verschiedenen Nationen im russischen Reiche große Mannigfaltigkeit aufweist, wird in dieser Weise gebührend Rechnung getragen. Die Herausgabe der Zeitschrift wird von einer Arbeitsgemeinschaft unternommen, welcher auch der be-



währte Leiter der dortigen staatlichen Musikschule für nationale Instrumente, Issákow, angehört.

WIEN (Nachtrag).

Wigistrío, 11. Dezember 1927, Wien, kleiner Musikvereinssaal. Mitwirkung anlässlich des 60jährigen Gründungsfestes des *Wiener Männer-Gesangvereines „Eduard Kremser-Bund“*. Zum Vortrage gelangten Schubert-Lieder, gesungen von Frau Anny Golling (Frühlingstraum, Lied der Mignon, Gretchen am Spinnrad, Stürmischer Morgen) mit Begleitung des *Wigistrío* (Geige, Bratsche, Gitarre). Im instrumentalen Teil seiner Mitwirkung brachte das *Wigistrío*: Einen Canon von E. Schaller, Nocturne von W. Hüttl, Clair de lune von Debussy (eingerichtet von René Pasteur), als Zugabe Menuett von Diabelli, op. 95. Alle Darbietungen fanden reichen und verdienten Beifall.

VON UNSEREN KÜNSTLERN

Die spanischen Gitarristen, Professor Miguel Llobet und Emilio Pujol sind von ihrer Konzertreise, die sie durch die Schweiz, Deutschland, Österreich, Tschechoslowakei und Dänemark unternommen haben, wieder in die Heimat zurückgekehrt; sie sind voll des Lobes und Anerkennung über die freundliche und begeisterte Aufnahme, die sie überall gefunden haben. Während Emilio Pujol neben zahlreichen Saalkonzerten auch mehrere Rundfunk-Gastspiele absolvierte und damit den zahlreichen Freunden des Gitarrenspiels seine erstaunliche Kunst darbot, gab Prof. Llobet vorwiegend Saalkonzerte, die fast durchwegs ausverkauft waren. In Kopenhagen erwies sich der Saal für das Llobet-Konzert als viel zu klein und es konnten mehr als 200 Personen keinen Einlaß mehr finden. Auch in Berlin, Wien und München waren die Konzerte hervorragend besucht. Die Gattin des spanischen Gitarristen Emilio Pujol, die unter dem Künstlerpseudonym Mathilde Guervas ihren Gatten auf der ganzen Tournee begleitete, hatte ebenfalls Gelegenheit, bei Radio-Konzerten in Prag, Basel und Zürich mitzuwirken; sie spielte andalusische Volksweisen in der am häufigsten in Spanien gebräuchlichen Art des Gitarrenspiels. Mit diesem bei uns noch sehr wenig bekannten Rasgadospiel der Flamenco, bei dem die Akkorde durch Vor- und Rückwärtschlagen angeschlagen werden, lassen sich ganz reizvolle Klangwirkungen hervorbringen. Es wäre außerordentlich zu begrüßen, wenn die Rasgadistin, Frau Guervas, mit ihrer charakteristischen Spielweise — diese in Worte und Noten nicht faßbare Spielmanier wird besonders in Andalusien gepflegt — auch in unseren Konzertsälen einmal zu hören wäre.

Heinrich Albert spielte nach drei Jahren wieder in Nürnberg und die Presse schreibt: Kammervirtuos H. Albert ist der Meister dieses Kammerinstrumentes. Auch der, dem Musik auf Zupfinstrumenten ferner liegt, mußte zugeben, daß es Schwierigkeiten, wie sie sich der Behandlung der Gitarre entgegenstellen, bei diesem Senior der Lautenkunst überhaupt nicht gibt.

Ende Jänner begann er mit einem Zyklus von Rundfunk-Konzerten, Kammermusik mit Gitarre vor 100 Jahren. Er spielte: Boccherini, Quartett für 2 Geigen, Bratsche, Violoncello und Gitarre, und Matiegka, Serenade für Flöte, Bratsche und Gitarre.

Das Münchener Gitarren-Kammer-Trio (Kammermusiker Hans Ritter, Fritz Wörsching, Jos Eitele) wird im Frühjahr 1928 wieder eine größere Konzert-Tournee unternehmen.

Christoph Heßler, der 1. Vorsitzende des Gaues West-Thüringen im Deutschen Mandolinen- und Gitarrenspieler-Bund E. V., beabsichtigt ein Buch herauszugeben, das neben fachwissenschaftlichen Abhandlungen die gesamte Mandolinen- und Gitarrenbewegung enthalten soll, besonders alle ihr angeschlossenen Vereine, Bezirke, Gaue, Bünde usw. Der Herausgeber rechnet auf rege Mitarbeit aller Interessenten.

Veränderung im akademischen Gitarrenquartett (Leitung Herr W. Endstorfer). An Stelle des ausgeschiedenen Herrn Ferry Staudacher übernahm Herr Josef Zabransky den Part der Quintbassogitarre.

Herrn Ferry Staudacher, früher mitwirkend beim akademischen Gitarrenquartett, gelang es, ein eigenes neues Gitarrenquartett mit bewährten Kräften zusammenzustellen. Die erste Gitarre übernahm der bekannte Solist Herr Rudolf Thrul, über den wir einmal schon berichteten. Die zweite Gitarre ist in den Händen unserer lebenswürdigen Künstlerin Fräulein Ilse Hoffmann. Herr Staudacher und dessen begabter Schüler Herr Dr. Alois Höfler teilen sich im Part der dritten, beziehungsweise Quintbassogitarre. Nach Absicht der Quartettleitung sollen wir durch diese Vereinigung hauptsächlich mit Kompositionen aus klassischer Zeit bekannt gemacht werden. Bearbeitungen von Tänzen und bekannter Klavierstücke sollen für dieses Quartett erst in zweiter Linie in Betracht kommen.

AUS KUNST UND LEBEN

Das Schubert-Jahr wurde in Wien und in der Provinz festlich eröffnet. In zahlreichen Kirchen wurde am 1. Jänner d. J. Schuberts Deutsche Messe gesungen. Die Vorbereitungen zu einem großen in Wien stattfindenden Schubert-Fest sind in vollem Gange. Den Höhepunkt des Schubert-Jahres dürfte die im Anschluß an den 19. November, dem 100. Todestag Franz Schuberts, geplante Schubert-Woche bilden. Zur Durchführung dieses Planes wurde ein großes Komitee unter dem Vorsitz des Unterrichtsministers gebildet. Der Bundespräsident hat sich bereit erklärt, den Ehrenschatz über diese Veranstaltung zu übernehmen.

Internationale Auskunftsstelle für Musik in Wien. Das *internationale Musikamt in Wien* geht nunmehr daran, eine für alle Fragen der Musikpflege und Musikerziehung eingerichtete „*Internationale Auskunftsstelle für Musik*“ ins Leben zu rufen. Dieselbe wird — zugleich als statistische Zentrale — berufen sein, in allen musikalischen Angelegenheiten sowohl



von Verbänden, Einzelpersonen, öffentlichen wie privaten Instituten und Einrichtungen als auch Veranstaltungen (Kongressen, Musikfesten und dergleichen) den Auskunftsuchenden, insbesondere auch den musikalisch Berufstätigen und ihren Verbänden, als Berater und Helfer zur Seite zu stehen. *Sprechstunden*: Montag, Mittwoch und Freitag von 11 bis 1 Uhr, Donnerstag von halb 2 bis halb 4 Uhr. *Schriftliche Anfragen* (doppeltes Rückporto beilegen) sind zu richten an das *Internationale Musikamt in Wien, I. Universitätsplatz 1 (Bäckerstraße 15)*. (Kanzleiräume des Zentralrates der geistigen Arbeiter Österreichs.) *Telephonische Auskünfte können nicht erteilt werden!*

Vom „*Osterreichischen Mandolinisten- und Gitarristenbund*“ (Wien, IX. Schwarzspanierstraße, Café „Schwarzspanier“). Es gibt kaum ein Instrument, das mehr gespielt würde als Mandoline und Gitarre, bestimmt aber keines, das mehr unter Vorurteilen und allgemeiner Verkennung seines Wesens und seiner künstlerischen Möglichkeiten zu leiden hätte. Wenn auch beiden Instrumenten bereits virtuose, in der internationalen Musikwelt bedingungslos anerkannte Vertreter erstanden sind, wenn sich auch Musiker von Rang und Namen der Aufgabe der Verbreitung guter Mandolin- und Gitarrenmusik auf Grundlage ernster künstlerischer Ausübung widmen, bleiben diese Instrumente immer noch mit dem Odium der musikalisch-künstlerischen Unreife behaftet.

Man mag sich diesen Instrumenten gegenüber auch aus prinzipiellen Gründen ablehnend verhalten, eines läßt sich nicht leugnen: Mandoline und Gitarre sind Volksinstrumente im wahrsten Sinne des Wortes; für Tausende, denen die anderen Instrumente aus verschiedenen Gründen unerschaffbar sind, sind dieselben das einzige musikalische Ausdrucksmittel. Wem daher die musikalische Volksausbildung am Herzen liegt, muß zugeben, daß es besser ist, wenn unsere Jugend *richtig* Mandoline und Gitarre spielen erlernt, als daß sie überhaupt ohne musikalische Betätigung durchs Leben geht.

Aus dieser Erkenntnis heraus hat sich der „*Osterreichische Mandolinisten- und Gitarristenbund*“ gebildet, dem bereits die bedeutendsten Wiener Vereine und die prominentesten solistischen Vertreter dieser Instrumente angehören.

Seine Aufgabe ist es, den Kampf gegen Schund und Kitsch in der Mandolin- und Gitarrenmusik aufzunehmen und die Aufklärung über das Wesen und die künstlerischen und musikalischen Möglichkeiten dieser Instrumente in Solo-, Kammer- und Orchestermusik in die weiteste Öffentlichkeit zu tragen. Da aber die Grundbedingung für eine künstlerische Hebung dieser Instrumente das richtige und gediegene Erlernen derselben ist — in den Fehlern, die auf diesem Gebiet gemacht werden, liegt die Ursache alles Un erfreulichen, was man von diesen Instrumenten zu hören bekommt und nicht in deren Wesen! — wird der O. M. G. B., ohne selbst als Unterrichtsinstitut aufzutreten, seine besondere Kraft der Aufklärung über die Notwendigkeit ernster und fachlich einwandfreier Schulung widmen.

Wer an diesen gewiß nicht leichten Aufgaben mitarbeiten will, Verein, Einzelspieler und auch Gönner, ist herzlich eingeladen, in die Reihen des O. M. G. B. einzutreten.

Zuschriften sind an die oben angeführte Adresse erbeten.

Der Direktor der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien, Hofrat Prof. Max Springer, feierte im Dezember vorigen Jahres seinen 50. Geburtstag.

In Basel wurde anlässlich einer dort stattfindenden musikwissenschaftlichen Tagung die „*Internationale Gesellschaft der Musikwissenschaft*“ gegründet.

Im Verlage der Akademischen Verlagsgesellschaft Athenaion beginnt ein von Univ.-Prof. Dr. E. Bücken (Köln) herausgegebenes *Handbuch der Musikwissenschaft* zu erscheinen.

In den Räumen des Moskauer Staatlichen Konservatoriums wurde eine Arbeiter-Hochschule für Musik eröffnet.

BESPRECHUNGEN

Süß, Rudolf: Lyrische Suite in vier Sätzen für Gitarre, op. 23; Zweite Lyrische Suite für Gitarre, op. 24. Wien, Anton Goll.

Der Name Rudolf Süß ist jedem Liedersänger geläufig. In zahlreichen Liedern hat er sich dem deutschen Volk ins Herz gesungen. Mit den beiden lyrischen Suiten betritt Süß den Boden reiner Instrumentalmusik, doch schon in der Bezeichnung dieser Suiten als „lyrische“, drückt sich der Urgrund der Süßschen Musikantenseele aus. Fast wäre man versucht, diese Suitensätze als „Lieder ohne Worte“ zu bezeichnen, so sehr sind sie in Melodie und Wohllaut getaucht. Ein zarter Hauch von Romantik durchweht die ganz auf Stimmung eingestellten Sätze, echt österreichische Romantik, mit ihrem Burgenzauber und Wellenspiel, mit ihrer leichten Schwermut, ihrer Fröhlichkeit und Herzenswärme. Die einzelnen Sätze stellen an die technische Ausführung nicht allzu hohe Anforderungen. Leider ist der Fingersatz wenig glücklich gewählt. Offenbar aus dem Bestreben heraus, es dem Spieler möglichst „leicht“ zu machen, beschränkt sich der Fingersatz, sehr zum Schaden der Klangwirkung, womöglich auf die unteren Lagen oder empfiehlt Spielhilfen (Verwendung des linken Daumens, Barrégriffe mit dem kleinen Finger), die der Entwicklung der Spieltechnik nur hinderlich sind. Die Suiten wären daher wegen ihres hohen musikalischen Gehaltes einer Neubearbeitung durch einen gediegenen Kenner der modernen Spieltechnik wert. Wir hoffen, daß Rudolf Süß der Gitarre auch weiterhin seine Liebe schenken wird.

Albert, Heinrich: Gitarre-Etuden-Werk. Von den Anfangsgründen fortschreitend, mit Berücksichtigung aller Ton- und Taktarten, nach neuzeitlichen Gesichtspunkten, alle technischen, harmonischen und rhythmischen Möglichkeiten erschöpfend. Heft 1: Elementarstufe: 12 Etuden (mit einer



begleitenden Gitarre für den Lehrer); Heft 2: Obere Elementarstufe: 12 Etüden (leichte Tonarten der ersten Lage). Leipzig, Heinrich Zimmermann.

Der Untertitel des Werkes läßt an Genauigkeit und Vollständigkeit nichts zu wünschen übrig. Der Name Albert bürgt dafür, daß die Angaben nicht nur leere Versprechungen sind, sondern daß das Werk auch halten wird, was es verspricht. In einem eigenen Vorwort zu dem Etüdenwerk spricht sich der Verfasser über die pädagogisch-künstlerischen Absichten des geplanten Werkes noch etwas ausführlicher aus. Danach war es vor allem der bis jetzt vorhandene Mangel an einem Etüdenwerk, das den Anfänger in lückenlosem Zusammenhang bis zur künstlerischen Reife führt, der Albert bestimmte, ein solches Werk zu schaffen. Wenn jemand dazu berufen erscheint, ein solches Werk glücklich zu Ende zu führen, so ist es Heinrich Albert, der sich um die gediegene Fundierung der Gitarrentechnik schon viele Verdienste erworben hat. Besonders erwähnenswert erscheint es uns, darauf hinzuweisen, daß das Werk, wenigstens nach den beiden ersten Heften zu schließen, nur eigene Kompositionen Alberts bringt, also nicht etwa eine Sammlung von Etüden verschiedener Meister darstellt. Die beiden ersten Hefte — für den Anfänger bestimmt — bringen reichliches Übungsmaterial (das erste Heft mit einer begleitenden Gitarre für den Lehrer) und werden sicherlich ihren Zweck erfüllen. Daß in diesen Heften kein Fingersatz angegeben wurde, ist zu begrüßen, weil dadurch zweifellos die Selbständigkeit des Schülers gefördert wird. Selbstverständliche Fingersatzangaben haben wir immer für einen Unfug gehalten. Auf die Fortsetzung dieses großangelegten Etüdenwerkes kann man gespannt sein.

Nikl, August Viktor: Die Zither. Ihre historische Entwicklung bis zur Gegenwart. Wiener Arion-Verlag, Franz Christ.

Die vorliegende Geschichte der Zither ist in erster Linie als Lehrbuch für die Wiener Zitherfachschele gedacht, an der der Verfasser als Fachlehrer für Musiktheorie und Musikgeschichte wirkt, sie wird aber sicherlich auch allen jenen willkommen sein, die sich einen zusammenfassenden Überblick über den Werdegang der Zither verschaffen wollen. Die Beachtung, die gegenwärtig erfreulicherweise die volkstümlichen Musikinstrumente finden, wird dem Buche auch Eingang in die Kreise der Volksbildner und musikalischen Erzieher ermöglichen. Auch der Gitarrist wird viel Wissenswertes dem Buche entnehmen können. Wir wünschen ihm weitestete Verbreitung.

Schwarz-Reiflingen, Erwin: Spanische Gitarrenmusik. Nach den Originalen und Erstdrucken bearbeitet und mit Fingersatz versehen. Zwei Bände. Leipzig, F. E. C. Leuckart. (Preis eines Bandes Mk. 2.—.)

Das Interesse für spanische Gitarrenmusik ist ständig im Wachsen begriffen. Die konzertierenden spanischen Gitarrenvirtuosen, wie M. Llobet, E. Pujol, A. Segovia u. a. füllen den Großteil ihrer Programme mit Werken spanischer Großmeister, zudem hat ihre

Spieltechnik bei uns Schule gemacht. Es war daher ein glücklicher Gedanke des verdienstvollen Schwarz-Reiflingen, die von den spanischen Gitarristen am häufigsten gespielten Stücke in einem Sammelwerk zu vereinigen. Neben den Vertretern der klassischen Gitarrenmusik, wie F. Sor und D. Aguado, sind zahlreiche andere Meister vertreten, wie J. Arcan, J. Vinas, J. Broca. Damit hat der Herausgeber allen Gitarristen wertvollen Spielstoff zugänglich gemacht, der sicherlich freudigst begrüßt werden wird. Die Ausstattung ist musterergütig.

Loreti, A. H.: *Segoviana.* Suite pour Guitare concertante. Op. 261. Zürich und Leipzig, Gebr. Hug & Co. (Preis Mk. 2.—.)

Wie schon der Titel andeutet, ist die vorliegende Suite dem spanischen Meister Segovia gewidmet. Sie umfaßt vier Sätze (1. Prélude, 2. Danse, 3. Berceuse, 4. Finale), von denen die beiden langsamen Sätze (Nr. 1 und 3) besonders gut geraten sind. Unsere konzertierenden Künstler werden gern zu diesem Werk, das eine wertvolle Bereicherung unserer Gitarrenliteratur darstellt, greifen, da es ihnen sehr dankbare Aufgaben stellt.

Loreti, A.: *Tägliche Übungen für Mandoline.* Leipzig und Zürich, Gebr. Hug & Co. (Preis Mk. 1.50.)

Die „Täglichen Übungen“ bestehen zum größten Teil aus Sequenzen, wodurch das rein Übungsmäßige allzu stark in den Vordergrund gerückt wird — auf Kosten des Musikalischen. Sequenzen dieser Art vollständig zu notieren, erscheint zudem überflüssig, da sie der Schüler leicht selbst weiterführen kann. Immerhin wird der Zweck erreicht, den Lernenden mit seinem Instrument vertraut zu machen.

Beran, Alois: *Harmonisch melodische Studien für die Gitarre.* Karlsbad, 1927, Hohler & Schäfler (Ausgabe der Karlsbader Gitarrengemeinde Nr. 4).

Hauptzweck der vorliegenden Studien ist es, den Gitarrenspieler zu den reichen harmonischen und melodischen Ausdrucksmöglichkeiten seines Instrumentes hinzuführen. Die nicht allzu schwierigen Stücke (Sarabande, Kontrapunktische Studie, Harmonische Studie, Dreistimmiger Satz, Romanze, Kanon, Präludium, Vortragsstudie, Wanderlied) können für den angegebenen Zweck allen Gitarrenspielern, die nicht in den Niederungen des Anfängertums stecken bleiben wollen, bestens empfohlen werden.

Neemann Hans: *Alte Meister der Laute.* Eine Sammlung von Lautenwerken aus drei Jahrhunderten. 1. Heft: Erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. 2. Heft: Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. 3. Heft: Das 17. Jahrhundert. 4. Heft: Das 18. Jahrhundert. Berlin, Lichtenfelde, Chr. Fr. Vieweg G. m. b. H.

Diese hervorragende Sammlung von Original-Lautenkompositionen des 16. bis 18. Jahrhunderts bringt eine große Sachkennerschaft verratende Aus-



lese aus der Blütezeit der Lautenkunst. Bei Wahrung philologischer Genauigkeit in der Übertragung aus der Lautentabulatur will die Ausgabe doch in erster Linie der praktischen Verwendung dienen. Den immer zahlreicher werdenden Freunden alter Lautenkunst wird im vorliegenden Werke die Möglichkeit geboten, sich in die Schönheit dieser alten Sätze zu vertiefen und in ihrer Ursprünglichkeit kennen zu lernen. Vertreten sind Werke deutscher, italienischer, französischer, spanischer, niederländischer, englischer österreichischer, ungarischer und polnischer Meister.

Taube, Werner: Der Lautenschüler. Eine Anweisung im Melodiespiel auf der Laute oder Gitarre. Unter Berücksichtigung des tonalen Lehrganges von Carl Eitz nach praktischen Unterrichtsgrundsätzen und -erfahrungen zusammengestellt. Leipzig, 1927, Carl Merseburger. (Preis geb. Mk. 3.50.)

Kinder-Klavierschulen gibt es Legionen. Merkwürdig ist, daß bisher noch niemand auf den Gedanken verfallen war, eine Gitarrenschule für die Jugend herauszugeben. Seitdem sich die Gitarre wieder Daseinsrecht verschafft hat, spielt sie ja auch in der Schulmusik eine beachtenswerte Rolle. Neben der tiefgründigen Liedpflege erkennt die Schule immer mehr die Pflicht, die Kinder im Rahmen des Möglichen auch mit dem Instrumentalspiel vertraut zu machen. Es sprechen sehr viele Gründe dafür, den Anfang mit der Erlernung des Gitarrenspiels zu machen. In verschiedenen Schulen Deutschlands werden denn auch tatsächlich Schüler in die Kunst des Gitarrenspiels eingeführt. Es war daher ein naheliegender Gedanke, das musikalische Erziehungswerk der Schule in gitarristischer Hinsicht zu ergänzen, auf ihm aufzubauen und es in geeigneter Weise fortzusetzen. Diesen Gedanken hat Werner in glücklichster Weise durchgeführt. Anknüpfend an den tonalen Lehrgang von Carl Eitz führt er seine Schüler schrittweise in die Spieltechnik des Instrumentes ein, wobei das rein Technische, Übungsmäßige sehr zugunsten der Musik zurücktritt. Er erblickt die Hauptaufgabe darin, die Schüler in das Melodiespiel einzuführen und versteht es ganz ausgezeichnet, das Lied, vorwiegend das deutsche Volkslied, heranzuziehen. Dem Zusammenspiel von mehreren Instrumenten wird dabei breiter Raum gegönnt. Mit der vorliegenden Gitarrenschule hat Werner Taube eine pädagogische Tat ersten Ranges vollbracht. Jeder Schulmusikerzieher sollte sie besitzen. Der Preis ist als sehr wohlfeil zu bezeichnen.

Egon Stuart Willfort: Praktische Harmonielehre für Gitarrenspieler. Durch besondere Berücksichtigung der praktischen Liedbegleitung als Ergänzung sämtlicher bestehender Harmonielehrbücher benutzbar. Mit

einem Anhang, Griffe und Kadenzen, sowie 54 deutsche Volkslieder als Übungsmaterial enthaltend. Leipzig 1927, Friedrich Hofmeister.

Der Verfasser verfolgt mit vorliegender Arbeit den Zweck, den Lernenden dahin zu bringen, durch „Beherrschung der einfachen harmonischen Mittel jeder Begleitungsanforderung im Stile der in Betracht kommenden Melodie gerecht zu werden“, ein höchst lobenswertes Beginnen, wenn man die Not auch so vieler Auch-Gitarrenspieler kennt, die sich so gar nicht zu helfen wissen, wenn es einmal gilt, zu einer Volksmelodie eine eigene Begleitung zu versuchen — und dabei gründlich daneben greifen, weil sie sich nicht einmal über die einfachsten harmonischen Gesetze im klaren sind. Das Studium einer der üblichen Harmonielehrbücher führt meist nicht zum Ziele, da diese Lehrbücher durchwegs auf den vierstimmigen Vokalsatz eingestellt sind, mit dem der Gitarrenspieler meist nichts anzufangen weiß. Eine geschmackvolle, harmonisch einwandfreie Begleitung aus dem Stegreif zu schaffen, ist wohl der Wunsch vieler, aber wie man's macht, das bleibt für sie ein ungelöstes Geheimnis. Willfort, der eine feine Witterung für die Bedürfnisse der weiten musiktreibenden Kreise besitzt, hat mit seiner Harmonielehre das Richtige getroffen. Er gibt allen, die darnach verlangen, reiche Anregungen und Belehrungen und ermuntert durch zahlreiche Beispiele zu eigenen Versuchen. Daß er sich hauptsächlich auf das Volkslied beschränkt und seine harmonische Struktur aufzeigt, gereicht dem Buch zum besonderen Vorzug. Allerdings beschränkt er sich auf die einfachsten Akkordformen, die Berücksichtigung des höheren Lagenspieles würde aber zweifellos die Brauchbarkeit des Buches erhöhen. Hie und da sind an die Gitarre allzuweitgehende Konzessionen gemacht, so vor allem durch gewisse Oktavfortschreitungen, die sich leider auch sonst sehr häufig (besonders in den Gitarrenschulen) finden, die sich aber bei einigem guten Willen wohl vermeiden ließen. Wenn auch die Natur des Instrumentes gewisse Freiheiten in der Stimmführung verlangt, so dürfen diese doch nicht zu einer Verneinung harmonischer Grundgesetze führen. Daß das Buch bereits in zweiter Auflage vorliegt, ist ein Beweis für seine Brauchbarkeit. Den Anfängern im Gitarrenspiel ist das Studium des Buches sehr zu empfehlen.

Gitarren-Kammermusik

herausgegeben von der Kammermusik-Gemeinde deutscher Gitarristen Prags.

Bearbeitungen von R. Paulus: F. Schubert, Andante aus der Sonate op. 42 für Gitarren-Trio (Kč 25.—) — J. S. Bach, Largo aus der Orchester-Suite, Violin- und Gitarren-Trio (Kč 35.—) — J. S. Bach, Bourrée und Sarabande de la Suite Anglaise No. 2 (Kč 25.—) — A. W. Mozart, Menuett, Gitarren-Trio (Kč 25.—) — F. Schubert, Deutscher Tanz, Gitarren-Trio (Kč 15.—).

Bearbeitungen von K. Stengel: Ferd. Sor, Menuett-Andantino op. 24, No. 1, Gitarren-Trio (Kč 25.—) — F. Tarrèga, Marietta-Mazurka, Gitarren-Trio (Kč 25.—) — F. Schubert, Moment musical No. 3, op. 94, Gitarren-Trio



(Kč 25.—) — Ferd. Sor, II. Fantaisie op. 7 Largo, Gitarren-Trio (Kč 25.—) — Ferd. Sor, II. Fantaisie op. 7 Largo, vollständig (Kč 75.—) — W. A. Mozart, Trio aus dem Streichtrio für Gitarren-Trio (Kč 50.—) — Karl Stengel, Original-Menuett für Gitarren-Quartett (Kč 45.—) — Karl Stengel, Original-Adagio, Violinen-, Viola- und Gitarren-Trio (Kč 65.—).

Originale von Eugen Ligotzky: Das Lächeln. Text von W. Wesper, Singstimme Alt und Gitarren-Trio (Kč 65.—) — Thema und Variationen für Gitarren-Trio (Kč 45.—).

Tabulatur-Übertragung von Paul Henker, Prag: Joh. Peter Enzinger, 1726 Sinfonia da Camera für Laute, Violine, Flöte, Cello und Viola, durchgesehen von Hofrat Dr. A. Koczirz, Wien.

Weitere Werke für Gitarren-Kammertrio in Vorbereitung. (Bezug durch die Geschäftsstelle: Rich. Paulus, Prag XII., Vocelova 2/III.)

KLEINE BIOGRAPHIEN

4. Edmund Foltermayer

Geboren am 27. Juni 1878 zu Wien, soll ich heuer, falls nicht ein Ziegelstein oder Auto mich früher ins Jenseits befördert, eigentlich das 50. Lebensjahr erreichen. Studiert habe ich nicht viel, nur das Gymnasium mit Matura und dann wurde ich Staatsbeamter beim Oberlandesgericht — Ziffernspon. Damals war ich schon Mitglied des Schubert-Bundes, II. Baß des einst berühmten Adress-Quartetts, und auch Solist im Schubert-Bund, zupfte auch hin und wieder ein einfaches Volkslied zur Gitarre, aber höchstens in C- oder D-dur, wie jeder Anfänger. Im Jahre 1905/6 besuchte ich das Konservatorium als Habök-Schüler, sah aber bald, daß mir Habök nichts Neues zu sagen hatte, und legte daher schon im nächsten Jahr den Freiplatz zurück. Im Jahre 1906 trat ich in den Sängerkhor der Volksoper ein, des besten Amateurchores, den ich je gehört habe, wurde aus diesem heraus von Rainer-Simons für Solorollen herausgefischt und blieb bis 1911 bei diesem Institut, gleichzeitig Staatsbeamter und Künstler unter dem Namen Mundl am Zettel geführt, da es ja damals den Staatsbeamten noch nicht gestattet war, einen Nebenberuf, der in der Öffentlichkeit sich abspielt, zu ergreifen, außer Politik. Während dieser Zeit war meine Frau ziemlich viel allein und bat mich eines Frühlingstages, sie etwas Gitarrenspielen zu lehren, sie wollte im Sommer am Lande sich damit die Zeit vertreiben. Die damals in Wien und Deutschland konzertierende Elsa Laura v. Wolzogen hatte ihr angetan. Ich kam ihrem Wunsche nach und meine Frau lernte sich im Laufe des Sommers 1910 einige kleine Volkslieder, die sie in Rossatz und Dürnstein den dortigen Malern zur großen Freude vorsang. Und da geschah es im November 1910, daß ich an einem und demselben Tage sowohl im Schubert-Bund als Solist als auch in Währing beim „Wilden Mann“ als Konzertsänger zu gleicher Zeit hätte auftreten sollen. Diesen Zwiëspalt löste ich so, daß ich dem Währinger Vereine als Ersatz für mich meine Frau mit ihren im Sommer gelernten Gitarrenliedern schickte. Der Erfolg war ein durchschlagender, sie mußte alle ihre Lieder, sieben Stück an der Zahl,

bringen, und erhielt gleich einen Antrag zu einem zweiten und dritten Fest als Einlage mitzuwirken. Dieses Durchgreifen des damals in Wien ganz einzig dastehenden Singens zur Gitarre brachte mich auf den Gedanken, dieses Spielen und Singen als Duett auszuarbeiten, da ich von dem Gedanken ausging, ein Teil des Publikums hört lieber eine Mannesstimme, der andere hört und sieht wieder lieber eine Frau als Künstlerin, und im Duett hat eben das Publikum beides. Diese Gedankenfolgerung war auch richtig, denn in ganz kurzer Zeit waren wir in den Jahren 1911—1914 die gesuchteste Vortragsnummer. 1914 kam der Krieg und ich ging hinaus an die Front nach Serbien, kam im Dezember 1914 mit einem Oberarmschuß nach Wien, ging später wieder an die Front, und im Schützengraben am Kreuzbergsattel an der Tiroler Front komponierte ich 1916 mein erstes Lied: „Haidruns Klage“, Text von Keim, gleich darauf im selben Unterstand das Lied „Wer weiß, wie der Würfel fällt“, wozu ich auch den Text schrieb und das damals in der Kriegsstimmung, beziehungsweise bei dem Wunsche, daß der Krieg nur bald aus wäre, einen tiefhaltigen Eindruck machte. Und im Schützengraben beim Komponieren, da lernte ich die Gitarre erst eigentlich kennen und ging auf alle Tonarten und Lagen über, aber ohne Noten, sondern wie ich den richtigen Begleitakkord im Ohr fühlte. So habe ich mir im Laufe der Jahre eine eigene Begleitung geschaffen, die abweicht vom alten Lautensatz und auch vom Klaviersatz, mehr aber der reichhaltigeren Klavierbegleitung zuneigt. Seit dem 1. Jänner 1922 bin ich als Staatsbeamter in Pension und habe in den darauffolgenden Jahren Reisen durch Deutschland und die Schweiz gemacht, wo ich speziell die Wiener Note des Lautenspiels vertrat. In selbständigen Konzerten war die Einleitung meist so, daß wir die ersten zwei Abteilungen im Smoking, beziehungsweise meine Frau im Konzertkleid, absolvierten, während wir die letzte Abteilung im Alt-Wiener-Kostüm den Wiener Liedern widmeten. Dabei wechselten Duette mit Einzelliern derart ab, daß ich nie eine Ermüdung des Publikums durch ein zu einseitiges Programm zu verzeichnen hatte, sondern immer die Leute nach Absolvierung der dritten programmäßig vorgesehenen Abteilung sitzen blieben und sich noch etliche Zugaben erzwangen. Da in den letzten zwei Jahren die Konzertkonjunktur in Wien eine derart schlechte war, daß Künstler, mit großem Namen sogar, mit Defizit arbeiten mußten, habe ich das Konzertieren in Wien eingestellt und warte auf bessere Zeiten oder ein seliges Ende. Nach demselben wird meine Frau meine Dichtungen und Kompositionen herausgeben und wird vielleicht dann eine ganz schöne Rente zu ihrer Pension haben, denn bekanntlich werden die toten Komponisten höher eingeschätzt als die lebendigen.



*Was ist Gesang? Was, kaum gehört,
dich faßt, dich hält, dich mit sich nimmt
und, wie durch Liebe schön betört,
in seinen Ton die Seele stimmt;
dich ernst macht, dann bald hoch dich schwingt
zu dem, was heilig, ewig, groß,
bald dich zum Mitgeföhle stimmt
mit Erdschönheit, Menschenlos,
was du erlebt, in dir erneut
und rein und mild dir's nun gewährt,
so daß, was schmerzte, sich verklärt,
was freute, inniger erfreut.
Was dies nicht wirkt, ist nicht Gesang,
ist Klang nur, höchstens hübscher Klang.*

Marianne Willemer (1784 — 1860)

NEUE GITARRENLIEDKUNST

VON EDMUND BARCZYK, JENA

Schöner und inniger vermag sich kein anderer Ton oder Akkordklang der menschlichen Stimme anzuschmiegen als der einer Gitarre*), wenn eine spielkundige Hand die Darm- und seideüber-sponnenen Saiten zum erklingen bringt.

Wer je das seltene Glück genoß, einen Gitarrensänger zu hören, der zugleich ein Meister des Liedgesanges und des Gitarrenspieles war, wird dieses Erlebnis nie vergessen und von jener Stunde ein Freund der Gitarrenliedkunst geworden sein.

*) Was hier über die Gitarre gesagt ist, gilt auch für die heute nur in der Form unterschiedliche Laute.

Das Gitarrenlied ist ein poetisch-musikalisches Kunstwerk. Wer zur Gitarre singen will, muß daher Gitarre spielen, singen, und vor allem diese beiden Künste zu einer harmonischen Einheit verschmelzen lernen.

An dieser Forderung aber scheitern die meisten Gitarrensänger, die wir in drei Gattungen einteilen können: 1. solche, die gut singen, aber schlecht spielen; 2. solche, die schlecht singen und dazu gut begleiten, und 3. solche, die weder gut singen noch spielen, aber über einen guten Vortrag verfügen.



Jeder kann sich danach selbst ein Urteil bilden, wer von den öffentlich auftretenden Gitarrensängern und -sängerinnen zu dieser oder jener Schwäche neigt.

Der Wesensunterschied zwischen dem Gitarrenvolkslied und einem Gitarrenkunstlied ist folgender: Beim Volkslied ist die Begleitung der Melodie untergeordnet und dient nur zur rhythmisch-harmonischen Belebung des schlichten Naturgesanges. Beim Kunstlied dagegen kommt der Stimmungsgehalt der Dichtung außer in der Melodie, auch in der Begleitung zum Ausdruck.

Die Strophenlied- oder durchkomponierte Form ist nicht das Entscheidende. Es ist bedeutend leichter, für jede Strophe eine neue Melodie zu schaffen als eine zu finden, die in der Grundstimmung allen Strophen gerecht wird.

Prüfen wir daraufhin einmal die neue Gitarrenlieder-Sündflut, so ergibt sich, daß nur ganz wenige Gitarrenlieder zu finden sind, die als Kunstlieder bewertet werden können. Auch die Melodien der meisten Gitarrenlieder von heute reichen nicht an die Gemühtiefe und Sangbarkeit der alten Volksweisen heran.

Ausdruckslose Machwerke übelster Sorte überwuchern den Garten des Gitarrenliedes. Der alberne, sentimentale, kitschige Text ist die Hauptsache. Durch einen komödiantischen Vortrag werden billige Heiterkeits- oder Trauerspielerfolge erreicht, anstatt Kunst wird Dunst geboten.

Humor, Frohsinn, Ernst und Leid soll im Liede musikalischer Natur sein und in erster Linie in der Melodie und Begleitung zum Ausdruck kommen.

Welch Reichtum an musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten birgt doch unsere Gitarre und wie armselig und charakterlos sind die meisten Gitarrenbegleitungen!?

An dem traurigen Tiefstand des Gitarrenliedes sind auch jene Verleger schuld, die nur auf den üblen Massengeschmack spekulieren, nur leichte, seichte Sachen veröffentlichen und gediegene Gitarrenliedwerke zurückweisen, weil diese für die Mehrheit der „Klumpfe zupfenden“ Hänse und Liesen zu „schwer“ sind.

Wo wären bei diesem rückschrittlichen Standpunkte die herrlichen Lieder eines Franz Schubert, Hugo Wolf, Robert Franz, R. Schumann und anderer Meister geblieben, wenn die damaligen Verleger die Herausgabe von Meisterliedern abgelehnt hätten, weil die Klavierklimperer musikalische Edelkost meiden?

Wann werden die Gitarrenschundlieder verstummen und die mit der Laute oder Gitarren dekorierten Possenreißer und Komödianten, die unsere Sache in Verruf bringen, aus dem Konzertsaal verschwinden?

Auf drum, Gitarrenliedfreunde, scharf euch um diese Zeitschrift, die unserer Sache dient. Regt die schöpferischen Kräfte, damit wir in der Gitarrenliedkunst einen neuen Liederfrühling erleben; denn Stillstand ist Rückgang!

DAS VOLKSLIED IN UNSEREN ALPEN

VON A. V. NIKL, WIEN

In der gesamten musikliebenden Welt hat sich in den letzten Jahren eine neue Bewegung Bahn gebrochen, die für uns alle zu größter kulturgeschichtlicher Bedeutung wurde. Ich meine die Wiedererweckung unseres Volksliedes, dessen Pflege man bis nun nur zu sehr vernachlässigt hat. Und ganz mit Unrecht! Denn kein anderes, als gerade das Volkslied mit seiner rührenden, lebensfrischen Einfachheit ist der treueste Begleiter des Volkes. Es teilt alles Geschick mit ihm

und wurde so der Ausdruck echten, ungeschminkten Volksempfindens.

Das Volk ersann und sang seine Weisen so lange, als ihm noch das Wesen des Kunstgesanges fremd geblieben war. Denn dann hatte es nicht mehr nötig, für seinen Gesang selbst zu sorgen. Bei uns Städtern taten Konzertsaal und Opern — leider mitunter auch Schulen — das übrige, um das wirkliche, echte Volkslied zum Abblühen zu bringen. Neben dem Kunstliede, das ins Volk



übergegangen war, blieben nur die modernen Gassenhauer und Weinlieder, die von den Laien oft genug mit dem Volksliede verwechselt werden.

Das wirkliche Volkslied aber blieb nur dort, wo Menschen wohnten, deren natürliches, lebensfrisches Empfinden vom Gifthauche der Großstadt verschont blieb, vor allem im Gebirge. Dort wuchs es weiter heran, lebte immer fort und vererbte sich von Generation zu Generation. Es ist keiner Reform unterworfen; immer erklingen dieselben jauchzenden oder schwermütigen Weisen, schlicht und einfach und dennoch wieder bezaubernd für den, der sich bemüht, die Volksseele zu ergründen. Aber nicht nur die Musik, auch der Gedanke, der diesen Melodien den Ursprung gab, ist oft reich an poetischem Inhalt und originell in seiner dichterischen Gestaltungskraft. Die Dichter und Komponisten solcher Lieder sind keine gelehrten Professoren, die ihre Schöpfungen nach streng musikalischen und dichterischen Regeln aufs Papier setzen. Ja, sie sind oft genug der Notenkennntnis unkundig und wissen nichts von Gesetzen einer Musiktheorie. In den allerwenigsten Fällen werden diese Volksmelodien von den Schöpfern selbst zu Papier gebracht. Dies besorgen Musikkundigere, die diese Lieder in Sammlungen veröffentlichen. (Viktor Zack, Josef Reiter u. a. m.)

Solche Volkslieder — auch die „Jodler“ und „Juchezer“ sind inbegriffen — haben ein gar langes Leben, wie jung und frisch sie auch dem Zuhörer klingen mögen.

Der „Jodler“ ist ein lustiger Wanderbursch, der überall in den Alpen zu finden ist, wo Menschen wohnen. Er ist nicht nur auf schneeumsäumten trotztenden Felsengipfeln zu vernehmen, sondern auch im grünen, schattigen Tale, an flinken Wasserlein und im dunklen Hochwald. Sennerinnen, Jäger, Hirten, Holzknechte und Bauern sind seine Schöpfer und Darsteller. Das Alpenvolk selbst benennt diese Jodler sehr oft nach seiner Heimat oder gibt den Sänger bekannt, der den Jodler erfunden hat: Der „Gstatterbodner“- , der „Ennstaler“- , der „Schladminger“-Jodler, oder „'n Wirt seiner“, „'n Zwieselbauern-Anderl seiner“, der „Diä hadarä“, der „Küasuocher“ (den der Senne beim Suchen seiner in den Felsen versteigerten Kühe zu singen pflegt).

Diese Jodler singt das Volk in möglichst hoher Tonlage in das Gebirge hinein, entweder um irgend jemandem Nachricht zu geben oder des mitunter vier- und fünfmal wiederklingenden Echos wegen.

„Jodler“ und „Jauchzer“ („Juchezer“) sind so spezifisch alpin, daß sie ohne Hochwald und Bergwelt gar nicht zu denken sind.

Aber auch bei anderen Anlässen singt der Äpler gerne. Nicht nur am Feierabend, bei Spiel, Tanz oder im Wirtshaus singt er seine Vierzeiler; auch religiös-ernste oder gar traurige Begebenheiten des Tages verbindet er mit Gesang. Bekannt ist das Lied der Kinder am Dreikönigstag, das Sternsingen und Leichenwachtsingen.

Seine Volkslieder begleitet der Äpler vornehmlich mit der Zither. Sie ist in unseren Alpen wie vor hundert und hundertfünfzig Jahren das Hausinstrument, und in der Stube des Bauern, wie in der höchsten, sturmumbrausten Sennhütte gleich gern gesehen und beliebt. Es finden sich auch unter diesem Alpenvolk kaum so ungelenke Finger, die nicht mindestens mit einem „Jodler“ zurechtkommen. Zu ihrem freien Gesange findet sich stets von selbst die richtige zweite und dritte Stimme.

Im Wirtshaus, auf dem Tanzboden oder bei Kirchweihfesten werden diese Lieder von Volkstänzen abgelöst, wobei der „Ländler“ (benannt nach den Bewohnern des sogenannten „Landels“ ob der Enns) eine Hauptrolle spielt. Trotz der Reichhaltigkeit von Ländlern in unserer Volksmusikliteratur, erfinden noch viele Äpler selbst ihre Melodien, wozu außer der Zither nicht selten eine Klarinette, eine Violine und ein Kontrabaß als Begleitung dienen. In manchen Gegenden Tirols ist selbst die alte, pedallose Harfe heimisch, ebenso, besonders auch im Salzburgischen und Steirischen, die Gitarre. Endlich bedarf noch ein kleines, nichtssagendes Instrumentchen besonderer Erwähnung — die Maultrommel. Die kann bisweilen gerade dem Weibervolk gefährlich werden; besonders dann, wenn der Maultrommler ein fescher, kecker Bursche ist. Auch die aus Blechinstrumenten zusammengesetzte Bauernkapelle, die von dem musikkundigsten geleitet wird, erfreut sich zunehmender Beliebtheit.



Das hervorragendste Instrument blieb jedoch im kleineren Kreise die Zither. —

Unverändert durch die Stürme und umwälzenden Ereignisse der Jahrhunderte bleibt das Volkslied in der Kunstgeschichte unserer Alpen-

bewohner das köstlichste Juwel und wir haben nur den einen Wunsch, daß es auch bald wieder ganz den Weg in die Herzen der Städter finden möge, wo ihm an der Seite unseres volkstümlichen Kunstliedes ein würdiger Platz gesichert wäre.

GITARRE UND VOLKSLIED

VON DR. ROBERT GEUTEBRÜCK, WIEN

(2. Fortsetzung und Schluß)

Eine besondere Art akkordischer Begleitung gestattet ein geistliches Lied, das der Sammlung „Volkslieder und Jodler aus Vorarlberg“ von Helmut Pommer (5. Band der „Kleinen Quellenausgabe“) entnommen ist (Nr. 2): *Beilage Nr. 1.*

Der wiegende Rhythmus der Singweise gab hier Anlaß zur Anwendung des zwischen Tonika und Dominante wechselnden Basses (zerlegte Dudelsackquinte!), welcher in Verbindung mit einfachen Akkorden steht. — Im Mittelteile dürfte der Wechsel zwischen melodischer und harmonischer Begleitungsart das Richtige treffen; die melodische Begleitungsart ist hier selbständig gebraucht.

Eine ganz durchgeführte Begleitmelodie, verbunden mit einer regelmäßig wiederkehrenden Dudelsackquinte im Baß, habe ich zu dem ersten Liede in Pommers oben erwähntem Büchlein gesetzt:*) *Beilage Nr. 2.*

Hier ergab sich mir die Begleitung aus der unvoreingenommenen Einfühlung in die Wirkung der unbegleiteten Melodie, die in ihrer Haltung sehr einer alten Hirtenweise gleicht — der jetzige Text ist sicher jünger als die Weise. Aus dem unmittelbaren Eindruck des Gesanges muß auch stets die Begleitung „gefunden“, nicht „erdacht“ werden, ohne Rücksicht auf hergebrachte Gewohnheiten; nur dann haben wir die Gewähr, daß sie dem Gesange auch wirklich entspricht.

Eine kleine Freiheit aber muß ich bei dieser Begleitung bekennen: Im 6. und 7. Takt, wo die Singweise etwas ausdruckslos wird durch die ofte

Wiederholung des d, habe ich diesen Mangel durch melodisches Hervortreten der Begleitung auszugleichen gesucht. Nun, ich will offen gestehen, daß ich von einem „Mangel“ und einer Notwendigkeit der Abhilfe selbst nicht überzeugt bin — es kann da sehr wohl unser durch den Kunstgesang beeinflusstes Empfinden dem echten Empfinden widersprechen; ich habe daher selbst Bedenken gegen diese Lösung und gebe sie nur als einen Versuch hinaus. Auch hier gelte der Grundsatz: Lieber zu wenig als zu viel. Die Singstimme in der Unterterz weiter zu begleiten, ist jedenfalls die verlässlichste Lösung.

In den bisherigen Beispielen lag die Begleitmelodie im Discant. Aber auch der Baß kann sich an dem melodischen Begleiten beteiligen, d. h. die Begleitmelodie kann tief liegen, wie etwa in folgendem Satze zu einem Liede aus dem 16. Jahrhundert:*) *Beilage Nr. 3.*

Mit diesem Liede sind wir aus dem Bereiche des jetzigen Volksliedes in den des „altdeutschen“ geraten. Und hatten wir schon mit dem Vorarlberger Marienliede den Boden des typisch älplerischen Liedes verlassen — abgesehen davon, daß wir weit zurück in die Vergangenheit geblickt haben, viel weiter vielleicht als es das altdeutsche Lied gestattet — so sind wir hier auch in ein anderes Stammesgebiet versetzt, nach Mitteldeutschland. Trotzdem sind uns aber Lieder wie das eben vorgeführte nicht so fremd. Die alten, nicht eigentlich „älplerischen“ Lieder unseres heimischen Volks-

*) Auf die neuartige Gitarrenschrift einzugehen, welche die „Kleine Quellenausgabe“ anwendet, erspare ich mir. Über sie wird G. Moissl demnächst in dieser Zeitschrift berichten.

*) Aus „Über Form und Rhythmus des älteren deutschen Volksgesanges“ von R. Geutebrück, Archiv f. Musikwissenschaft. Dort auch Nachweis und Rechtfertigung der Veränderung dem Originale gegenüber.



gesanges, besonders die geistlichen, schlagen uns die Brücke zu dem hochdeutschen Liede. Freilich nicht zu dem Liede, wie es uns verkünstelt in der Überlieferung des 16. Jahrhunderts erscheint, wohl aber zu dem von kunstgesanglicher Zutat gereinigten und in seiner einfachen Form wiederhergestellten Volksliede, wie es damals vom „Volke“, nicht wie es von den städtischen „Gebildeten“ gesungen wurde*).

Da braucht es aber auch keiner gekünstelten Begleitung — diese zerstört die alte Volksliedweise ebenso wie die heutige — sondern es geht mit denselben Mitteln, mit derselben Technik, die wir schon kennen und nach denselben Grundsätzen von Bescheidenheit und Unterordnung; nur daß beim älplerischen Liede, dessen Melodik vorzugsweise akkordlich ist, die harmonische Begleitung meist genügt oder doch das Verlangen nach melodischer Begleitung bei weitem nicht so groß ist wie beim altdeutschen Liede, das eine nur akkordische Begleitung oft geradezu ablehnt, wie etwa das Lied vom Heidenröslein: Da müßte im Vordersatz bis zur Kadenz der Tonika-Dreiklang gespielt werden, weil die Harmonie sich nicht ändert — man wollte denn künsteln (Choral-satz). Das wäre aber sehr eintönig — eine „es-tam-tam“-Begleitung vertrüge diese Singweise schon gar nicht; bliebe nur entweder lederne Wiederholung desselben Akkordes bis zur Kadenz oder, was noch das Gescheiteste wäre, einmaliges Anschlagen des Tonika-Dreiklanges und Aussetzen der Begleitung bis zur nächsten Dominant-Harmonie. Die bei bloß harmonischer Begleitung unvermeidliche Leere füllt nun die melodische Begleitung aus, ohne die es einfach nicht ginge.

Ein jüngerer hochdeutsches Lied schließe den Reigen der Beispiele, damit auch der heutige hochdeutsche Volksgesang zu seinem Rechte komme. Die Singweise des bekannten Liedes ist in ihrer Melodik stark „altdeutsch“ und verlangt daher ausgiebige melodische Begleitung, der stellenweise bloß eine Baßstütze beigegeben ist; der ganze Satz mit Singstimme ist dann dreistimmig und ebenso gefügt wie ein dreistimmiger Gesangssatz (zweistimmige Melodie + Stützbaß): *Beilage Nr. 4.*

* Vergl. „Über Form und Rhythmus . . .“

Ich habe versucht, auf dem Gebiete der Volksliedbegleitung einige Anregungen zugeben, wobei ich stets darauf bedacht war, die Eigenart des Volksliedes zu wahren. Ist mir dies nicht überall gelungen, habe ich da und dort zu viel oder zu wenig getan, dann möge man bedenken, daß dies ein erster Versuch ist, das Problem der Volksliedbegleitung kritisch in Angriff zu nehmen, der fortgesetzt und verbessert werden kann. Auch habe ich nur einzelne Möglichkeiten herausgegriffen, die mir gerade brauchbar erschienen, habe also keineswegs eine erschöpfende Darstellung geben wollen.

Denen aber, die vielleicht über allzu große Anspruchslosigkeit der Begleitung klagen und darüber, daß der Gitarre da eine recht undankbare Rolle zudedacht sei, denen möchte ich zunächst entgegenhalten, daß es sich für die Gitarre ja nur um ein Nebengebiet handelt, das ihren übrigen Wirkungskreis gar nicht beeinträchtigt. Kunstgesänge mögen künstlich begleitet werden und in der reinen Instrumentalmusik (der absoluten Musik) kann die Gitarre ihre ganzen Möglichkeiten entfalten; dem Volksliede aber muß seine stilgemäße Begleitung gesellt werden, sonst lasse man es lieber in Ruhe.

Es gilt, den Volksliedbegleitungs-Stil einerseits von allem Überflüssigen und daher Störenden zu reinigen, andererseits ihn in Grenzen der Einfachheit möglichst durchzubilden. Es wäre falsch, wollte man meinen, das Schmuck- und Kunstlose gehöre fürs Volkslied; da stünde es nicht dafür, sich zu bemühen, die Begleitung könne sich ohnehin nicht entwickeln. Auch das Volkslied verlangt Sorgfalt und „Kunst“ im allgemeinsten Sinne, wie es selbst ja „Kunst“ ist, allerdings eine andere als die städtische; der Gitarre aber harren im Dienste des Volksliedes gar manche schöne Aufgaben, wie die hier veröffentlichten Beispiele wohl bezeugen können.

Daß eine Fachzeitschrift ihre Spalten diesem Bemühen öffnet, bürgt für gediegene Weiterarbeit, die hoffentlich den vielen Fragen der Volksliedbegleitung ernstlich an den Leib rücken wird. Möge dieser Aufsatz, der keineswegs „Lösung“ sein will und der seinen Zweck auch erfüllt, wenn er da und dort *fruchtbare Gegenmeinung* weckt, dazu kräftigen Anstoß geben!



DIE VISA (DAS LIED) DER SCHWEDISCHEN LIEDERBÜCHER

des 16. und 17. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zur gleichzeitigen deutschen Liedpoesie. (Aus: Nordische Studien, herausgegeben vom Nordischen Institut der Universität Greifswald: III.) Greifswald 1922, 4^o, 105 Seiten. Von Franz Thierfelder.

Schon vor mehr als 50 Jahren regten Veröffentlichungen aus schwedischen handschriftlichen Liederbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts die beiden Forscher E. Mogk und Joh. Bolte zu Vergleichen des schwedischen Liedergutes mit dem deutschen an. Neuerdings sind einige der bedeutendsten dieser Liederbücher ungekürzt neu gedruckt worden, nicht wie früher Auswahlen von Stücken, die uns Heutigen aus irgend einem Grund wertvoll erscheinen. Auf ihnen fußen Thierfelders Untersuchungen.

In verschiedener Hinsicht sind diese Liederbücher bemerkenswert. Trotzdem nur Texte, keine Singweisen überliefert und besprochen sind, wird eine kurze Darstellung des Sachverhalts den Volksliedfreund und den Freund der Liedkunst interessieren.

Drei der neu veröffentlichten Liederbücher stammen aus hochadeligen Kreisen — eines davon hatte sich die Königin Sofia von Dänemark von den Damen ihres Hofstaats herstellen lassen und unter den Schreiberinnen befindet sich die Gemahlin des aus dem dreißigjährigen Krieg bekannten und berüchtigten schwedischen Kriegsobersten Torstensson (dieses Buch enthält unter dänischen 24 schwedische Lieder, niedergeschrieben zwischen 1650 und 1650) —, die anderen sechs aus den Kreisen des gebildeten Bürgertums. Sie sind, wie bei uns in neuerer Zeit die handschriftlichen Liederbücher von Bauernhand, offensichtlich zur Unterstützung des Gedächtnisses zusammengeschrieben und gewiß auch mit dem Wunsch, das festzuhalten, was dem Schreiber und seinem Kreis als das Schönste erschien. Antiquarisches, gelehrtes Interesse oder das Ziel, dem Volk seine Lieder zu erhalten, lag den geschriebenen Liederbüchern sicher ferne, obzwar auch solche Bestrebungen schon in derselben Zeit in Dänemark und in Schweden erwacht waren. Thierfelder erwähnt zwei merkwürdige Instruktionen der schwedischen Regierung an die Reichsantiquare (1650) und an das Antiquitätenkolleg (1667), in denen den Beamten zur Pflicht gemacht wird, zu sammeln „allerlei Chroniken, Historien, uralte Sagen und Gedichte von Drachen, Lindwürmern, Zwergen, Riesen, item Sagen von berühmten Personen, alten Klöstern, Burgen, auf denen Könige ehemals gesessen, alte Helden- und Reimlieder, ihre Töne (Singweisen) nicht zu vergessen“. — Die Sammelanweisungen, die in unserer Zeit von ähnlichen Stellen erlassen werden, sind gewiß viel reicher, schärfer formuliert und weniger poetisch und gehen mehr ins Einzelne, aber vom Wesentlichen ist in diesen zwei Instruktionen des 17. Jahrhunderts nichts vergessen! — Wir Nachgeborenen müssen sehr bedauern, daß gerade das musikalische Gedächtnis der alten Schreiber und Schreiberinnen so gut und wohl auch ihre Fertigkeit im Notenschreiben so gering gewesen ist, daß sie uns nicht auch den Gesang überliefert haben.

Thierfelder weist überzeugend nach, daß wir in den neu veröffentlichten geschriebenen Liederbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts ein getreues Abbild des *gesamten* Liederschatzes der Zeit vor uns haben. Den Inhalt bilden drei Gattungen völlig verschiedenen Stils und Stimmungsgehalts: altschwedische kämpevisor (Heldenlieder) und Balladen, geistliche Lieder und modische Lyrik.

Von Heldenliedern sind es nicht nur einzelne Zufallsstücke, fremdanmutende Zeugen von verschwundener Pracht, wie etwa in deutschen Liederbüchern derselben Zeit das jüngere Hildebrandslied, sondern es finden sich fast alle die großen herrlichen Volkslieder, die in späterer Zeit von den Forschern aus dem Volksmund aufgezeichnet worden sind. Den heutigen deutschen Betrachter möchte schier Neid überkommen, wenn er sieht, wie sich in dem glücklicheren Schweden die Blüte des Volkes in Adel und Bürgertum in die Vorstellungen der Urzeit versenkt und dauernd Freude aus dem Singen altheimischer Volkslieder schöpft, in derselben Zeit, wo bei uns Bürger und Bauern vom Kriege zertreten wurden, die höheren Schichten des Volkes aber in Roheit und dann in Fremdtümelei versanken. Bei uns ist das alte Volkslied damals zugrunde gegangen, im Nordland hat es Jahrhunderte länger gelebt und so konnte das Wesentliche im 19. Jahrhundert wenigstens literarisch gerettet werden.

Anders steht es um die beiden anderen Gattungen: beide weisen stärksten fremdländischen Einfluß auf. Die geistlichen Lieder sind zum Teil Übersetzungen von lutherischen Kirchenliedern, zum Teil schöne Nachdichtungen im gleichen Gefühl. Wie eng sich im geistlichen Lied deutsche und schwedische Dichtung berühren, ja ineinanderfließen, kann man an Gustav Adolfs berühmtem Lied „Verzage nicht, du Häuflein klein“ abnehmen, dessen erste zwei Strophen nicht vom schwedischen König stammen, sondern vom Lützener Pfarrer Paul Stockmann. Der neue Glaube kam den Schweden aus Deutschland, sein König und sein Kriegsheer zogen für ihn nach Deutschland ins Feld, und mit dem neuen Glauben übernahmen sie auch das Kirchenlied von den Deutschen: mit seinem gemütbewegenden Inhalt, mit seiner äußeren Form, mit seinen poetischen Bildern.

War an den beiden erwähnten Gattungen, dem alten Volkslied und dem neuen Kirchenlied, das ganze Volk beteiligt gewesen, bei dem einen schaffend und wiedergebend, bei dem andern aufnehmend, so erkennen wir in der dritten Gattung, dem lyrischen Kunstlied, ausgesprochen modische Importware, die die höheren Schichten des Volkes literarisch vom Nachbar übernahmen. Da finden wir eine ganze Reihe deutscher Lieder in der Ursprache, andere vermag Thierfelder als Übersetzungen von Gedichten Martin Opitz', Johann Rits, Heinrich Alberts und anderen nachzuweisen. So kommen nun Venus und Amor, Daphnis und Chloe als



Eroberer nach dem Norden und beginnen den Angriffskrieg gegen die alte Volksüberlieferung. Dem altheimischen Volkslied ist dadurch gewiß schwerer Schaden geschehen, aber aus der fremden Nachahmung erwächst auch eine neue Blüte und mit der Zeit eine wertvolle einheimische lyrische Kunstichtung.

UMSCHAU

Niederösterreich besitzt im Gegensatz zur Mehrzahl der übrigen österreichischen Bundesländer keine eigene Landeshymne. Diese Lücke will nun das Lied „Du mein Niederösterreich“ ausfüllen, dessen Text vom Bundespräsidenten Dr. Hainisch verfaßt ist und dessen Vertonung vom Minister a. D. Dr. Heinrich Wittek, die Klavierbegleitung von Karl Pausperl-Drachental besorgt wurde.

Im Rahmen einer Schubert-Gedenkfeier in der gotischen Othmars-Kirche zu Mödling wurde Schuberts „Ave Maria“ gesungen, und zwar mit Gitarrenbegleitung (gespielt von Ingenieur Hans Schlagradl). Die Kritik stellte fest, daß die Verwendung der Gitarre in der Kirche durchaus nicht profanierend wirkte, sondern zur Andacht stimmte.

Am 11. November 1927 waren es 200 Jahre, daß der damals „hochberühmte“ Doktor Eisenbart gestorben ist. In dem Lied „Ich bin der Doktor Eisenbart“, das in fast allen Kommersbüchern enthalten ist, lebt sein Andenken noch heute fort.

Der 300. Todestag von *Valerius Herberger*, dem Dichter des weltbekannten Kirchenliedes „Valet will ich dir geben“, wurde in seiner Vaterstadt Fraustadt festlich begangen. Die Melodie des Herbergerschen Sterbegesanges stammt vom Fraustädter Kantor Melchior Teschner (komponiert 1613); in dieser musikalischen Einkleidung fand das Lied weite Verbreitung.

In Dittmannsdorf (Kreis Waldenburg in Schlesien) wurde *Robert Radecke*, dem Komponisten des weitverbreiteten Liedes „Aus der Jugendzeit“, ein Denkmal errichtet.

LITERATURBERICHT

Erstattet von *Gustav Moißl*.

(Folge 5)

Wertvolles deutsches Liedgut bietet *Hans Neemann* in seinen „*Alten deutschen Lautenliedern mit Original-Lautensätzen aus dem 16. bis 18. Jahrhundert*“ (Berlin-Lichterfelde, Chr. Friedrich Vieweg). Es ist nicht zu viel behauptet, wenn der Herausgeber in der Einführung sagt, daß sich in dieser Sammlung „das gesamte künstlerische Schaffen und die Stilprinzipien der verschiedenen Perioden abendländischer Musikentwicklung“ spiegeln und daß sie „von der Polyphonie der Renaissance bis zur Monodie des Rokoko überleitend, die ganze Vielgestaltigkeit dieses volkstümlichen Zweiges alter Lautenkunst in ihren individuellen Erscheinungen zusammenfasst“. Da es sich durchaus um Originalsätze handelt,

Näher auf die vielfach erkenntnisfördernden Einzeluntersuchungen Thierfelders einzugehen, ist hier kein Anlaß, da sich seine Abhandlung, dem in den Liederbüchern gebotenen Stoff und der literarhistorischen Einstellung des Verfassers entsprechend, nicht mit musikalischen Fragen beschäftigt.

Dr. Curt Rotter

eignet sich diese Sammlung besonders zu Studienzwecken. Die Lautensätze wurden vom Herausgeber nicht nur in die moderne Notenschrift übertragen, sondern auch in der französischen Buchstaben-Tabulatur wiedergegeben.

Der Wiener Gitarrist *Alfred Rondorf* fand kürzlich einige Schubert-Lieder mit Gitarrensätzen, die nach seiner Vermutung von Franz Schubert selbst herrühren. Wohl weiß man, daß Franz Schubert ein Freund der Gitarre war, doch ließ sich bis jetzt nicht feststellen, ob Schubert tatsächlich eigene Gitarrenlieder geschrieben hat. (Mit Carl Maria von Weber hatte man in dieser Hinsicht mehr Glück.) Die von Rondorf angeführten Argumente reichen nicht aus, die Urheberschaft Franz Schuberts einwandfrei festzu stellen. Gleichwohl ist die von Alfred Rondorf besorgte Neuausgabe dieser Gitarrensätze (erschieden im Musikverlag Ernst Bisping i. W. unter dem Titel „*Neue Schubertlieder zur Gitarre*“) in mehrfacher Hinsicht zu begrüßen. Die Gitarrensätze stammen jedenfalls aus einer Zeit, zu der sich die Gitarre auf Wiener Boden höchster Wertschätzung und liebevoller Pflege erfreute. Die Güte der musikalischen Bearbeitung stellt unsere Gitarristen vor dankbare Aufgaben. Von besonderem kulturhistorischen Interesse ist auch die Angabe Rondorfs, daß diese Lieder aus der Revolutionszeit des Jahres 1848 stammen, und zwar von Wiener Studenten, „die in der Festung Komorn interniert waren und denen infolge ihrer guten Führung gestattet wurde, Gitarrenspiel zu betreiben“. Das vorliegende Heft enthält sechs Lieder (darunter sogar den Erlkönig), die zu den bekanntesten des Meisters zählen. Zwei von ihnen (Die Forelle und Das Fischermädchen) sind Bearbeitungen von Anton Diabelli. Es steht zu erwarten, daß diese Lieder im Schubert-Jahr viel gesungen werden.

Das Wiedererstehen des altdeutschen Volksliedes hat in jüngster Zeit verschiedene Bearbeitungen dieser herrlichen Weisen veranlaßt. Da die meisten alten Weisen in die mehrstimmigen Vokalsätze der damaligen Zeit eingebettet sind und nur auf diese Weise überliefert wurden, ist die Bearbeitung der alten Weisen eine zwingende Notwendigkeit, wenn man sie als Einzelgesänge mit Instrumentalbegleitung verwenden will. Jedoch nur dem gründlichen Kenner des altdeutschen Volksliedes wird es gelingen, die vielen Klippen, die sich einer Bearbeitung in den Weg stellen, glücklich zu umgehen. Alois Beran hat acht Weisen, von denen aber nicht alle als altdeutsch anzusehen sind, unter dem Titel „*Alte deutsche Volkslieder zur Gitarre*“ bei Anton Goll in Wien (Blätter der Hausmusik) erscheinen lassen, die den Versuch machen, die alten Weisen unter Verwendung modernerer Harmonik dem heutigen Musikempfinden nahezubringen. Ohne für heute auf die Frage einzugehen, wie weit es berechtigt ist, Ausdrucksmittel einer späteren Stilperiode auf die Melodik des altdeutschen Liedes zu übertragen, können wir feststellen, daß Beran mit viel Geschick diese Gitarrensätze gearbeitet hat.

Durchaus Erfreuliches läßt sich über die im Volksvereins-Verlag G. m. b. H., M.-Gladbach, erscheinende Sammlung „*Musik im Haus*“ sagen. Sie bringt endlich das, was immer



und immer wieder gefordert wird: Gute, brauchbare Hausmusik. Die schon weit über sechzig Nummern umfassende Sammlung wird allen Wünschen gerecht. Neben Kammermusik in verschiedener Besetzung bringt sie auch zahlreiche Volksliedausgaben in den verschiedenartigsten Bearbeitungen. Und was wäre auch für die Hausmusikpflege geeigneter als das Volkslied? Da sei zunächst auf das von *Schröter und Seifert* herausgegebene Büchlein „Wie eine Quelle“ verwiesen, das nur Volkslieder enthält, die vornehmlich am Niederrhein und im Bergischen Lande aufgezeichnet wurden. Die zweistimmig gesetzten Weisen sind mit einer einfachen Gitarrenbegleitung versehen, werden daher den Gitarrespielenden „Hausmusikanten“ besonders willkommen sein. *Gottfried Rüdinger*, der zu den eifrigsten und, wie gleich hinzugefügt werden mag, besten Volksliedbearbeitern dieser Sammlung gehört, hat unter vielem anderen eine sehr hübsche Sammlung von Weihnachtsliedern erscheinen lassen, die den Titel trägt „Es hat sich halt auf den himmlische Tor“ (Weihnachtslieder aus Tirol und Bayern für ein- bis dreistimmigen Kinder- oder Frauenchor mit Begleitung des Klaviers oder der Gitarre; 2 Violinen, Cello und Klarinette ad libitum). Diese zwei Hefte umfassende Sammlung bringt vorwiegend Weihnachtslieder aus dem bekannten Sammelwerk „Echte Tiroler Volkslieder“ von Kohl und Reiter in klangschöner Bearbeitung, die in ihrem Wert dadurch erhöht wird, daß die instrumentale Besetzung verschiedenartig zusammengestellt werden kann, ganz so, wie sie das Haus zur Verfügung hat. Einige der schönsten Volkslieder hat *Johannes Hatzfeld* zu einem „Spinnstube“ genannten Liederabend vereinigt, der an einem wohlgelungenen Beispiel zeigt, wie man einen Volksliederabend zustandebringen kann — ohne konzertmäßige Aufmachung. Mit Zitherbegleitung erschienen noch in der Bearbeitung von *G. Rüdinger* zwölf Volkskinderlieder für 1 bis 3 Singstimmen unter dem Titel „Sause, Ninne, sause“, die wieder die kundige Hand des Bearbeiters verraten. Neben diesen Kinderliedern verdienen die wegen ihres hohen musikalischen Wertes bedeutsamen „Sechs Kinderlieder aus des Knaben Wunderhorn als Kanon für drei Sopranstimmen“ in der Vertonung von *Karl Gerstberger* noch ganz besonders hervorgehoben zu werden. Wenn sie auch die Sängerinnen vor keine leichte Aufgabe stellen, so entschädigen sie dafür durch den Klangreiz, den die kunstvoll geführten Stimmen wiedergeben. Es ist unmöglich alle Nummern dieser hervorragenden Hausmusiksammlung, die ein wertvolles Stück positiver Kulturarbeit darstellt, aufzuführen. Zweck dieser Zeilen war nur, unsere Leser auf diese noch viel zu wenig bekannte Sammlung aufmerksam zu machen und auf ihre hohe Bedeutung für die Wiedererweckung der Hausmusikpflege hinzuweisen. Man lasse sich vom Verlag ein Verzeichnis aller bisher erschienenen Nummern schicken und man wird überrascht sein über den Reichtum, die Vielseitigkeit und Brauchbarkeit dieser Sammlung. Sie verdient wahrhaftig den Ehrennamen „Schatzkammer deutscher Hausmusik“.

Heinz Clos will in dem zweiten Heft seiner Lautenlieder (Zehn Lieder zur Laute, Leipzig, Friedrich Hofmeister) „überwiegend Lieder heiterer Art“ bieten. Sein Geleitwort lautet: „Sänger heraus!“

„Auf, laßt hell die Saiten klingen,
Singt, daß froh die Herzen springen!“

Wunsch und Verlangen nach Liedern heiteren Inhaltes sind in weiten Kreisen groß, doch wird das humoristische Lied nur allzu oft mit dem aus Stumpfsinn und Frivolität geborenen Schlagerlied verwechselt, das von echtem deutschen Humor himmelweit entfernt ist. Die von *Heinz Clos* herausgegebenen 10 Lieder suchen sich glücklicherweise mehr dem Volksliede zu nähern oder sind sogar echte Volksweisen und stellen weder an die Singstimme noch an die Spielfertigkeit besondere Anforderungen, sodaß sie schon von An-

fängern bewältigt werden können. Das Heft ist zudem mit hübschen Federzeichnungen von *Walter Kramer* geschmückt.

In ferne Länder führt uns *Erwin Schwarz-Reiflingen* mit seinen „Volksliedern des Auslandes“. (Leipzig, F. E. C. Leuckhart. Preis eines Bandes Mk. 2.—.) Von den drei bis jetzt erschienenen Heften ist eines Spanien, das andere Italien und das dritte Rußland gewidmet. Mit Ausnahme der russischen Volkslieder sind den ins Deutsche übersetzten Texten die Urtexte beigelegt. Neben der von *Heinrich Möller* (mit Klavierbegleitung) herausgegebenen Sammlung fremdländischer Weisen werden die Volkslieder des Auslandes von *Schwarz-Reiflingen* sicherlich dazu verhelfen, uns Denken und Fühlen fremder Nationen näherzubringen. Was wäre aber auch dazu geeigneter als das Volkslied? Der Deutsche, der sich auf sein Volkslied viel zugute hält — ohne es auch immer wirklich zu kennen —, wird staunend gewahr, daß auch andere Völker das „Volkslied“ ihr eigen nennen und hochhalten. Aus „fremden Spiegeln“ wird so der Deutsche die Eigenart seines Volksliedes um so genauer kennen lernen. Die von *Schwarz-Reiflingen* gebotene Auswahl bringt nur musikalisch wertvolle Lieder und will dem rein praktischen Gebrauch dienen. Die beigegebenen Gitarrensätze lassen viel mehr als das Klavier die Schönheit der Lieder hervorleuchten, zudem sind sie technisch durchaus leicht zu bewältigen, sodaß dieser Ausgabe auch nach dieser Richtung hin weiteste Verbreitung sicher ist. Der Wunsch weiter Kreise nach „neuem“ Liedgut ist hier reichlich erfüllt. Zu begrüßen wäre es, wenn neben dieser sonst auch in der Ausstattung gediegenen Ausgabe im großen Format auch eine kleinere handliche Ausgabe in Taschenformat veranstaltet würde, um diese Lieder immer bei sich tragen zu können.

Das Soldatenlied steht gegenwärtig tief im Kurs. Noch sind die Schrecken des Weltkrieges nicht ganz überwunden, niemand will gern daran erinnert sein. Das ist menschlich begreiflich. Die Flut an sogenannten Kriegsliedern ist längst verebbt, nur ganz wenig taucht hin und wieder auf. So etwa die Soldatenlieder von *Hannes Ruch* (im Verlag Tischer & Jagenberg, G. m. b. H., Köln), vor allem sein österreichisches Reiterlied (mit Text von *Zuckermann*), das schon in der Kriegszeit weite Verbreitung gefunden hat und wegen seiner natürlichen Schlichtheit immer wieder ergreift. Auch die Sieben Soldatenlieder von *Hermann Unger* oder die Soldatenlieder von *Konrad Ramrath* (beide Verlag Tischer & Jagenberg, G. m. b. H., Köln) werden mitunter, etwa bei Gedächtnisfeiern für die Gefallenen, Verwendung finden können. Was sonst von den vielen Kriegsliedern in eine spätere Zeit hineinragen wird, läßt sich auch heute noch nicht voraussehen. Dem alten Begriff „Soldatenlied“, der alle von den Soldaten gesungenen Lieder umfaßt, will das von Musikdirektor *Brase* mit Unterstützung von Professor *Grawert* herausgegebene „Deutsche Soldatenliederbuch“ (Verlag „Offene Worte“, Charlottenburg 1926) wieder Geltung verschaffen. Es möchte eine Sammlung „der schönsten Soldaten-, Vaterlands- und Freiheitslieder“ sein und dem deutschen Soldaten zur alten Singfreudigkeit verhelfen. Neben zahlreichen alten Soldatenliedern, die vor Vergessenwerden bewahrt werden sollen, wurden auch neue Lieder aufgenommen, wobei besonders das humoristische Lied Berücksichtigung fand. Als Motto des bescheidenen Büchleins wollen die Worte aufgefaßt sein: „Gutes Singen bringt gutes Klingen“.

Unter den „Lautensängern“ unserer Tage ragt besonders *Sepp Summer* hervor. Allen Freunden seiner Muse wird die soeben im Summer-Verlag erscheinende Auswahl seiner Lieder viel Freude bereiten. Sie nennt sich schlicht „Sepp-Summer-Lieder“ und bringt in der ersten Auslese 16 Lieder, die in acht Abteilungen (Andacht, Liebe, Heldentum, Mutter



und Kind, Natur, Wandern, Frohsinn, Mundart) zusammengefaßt sind. Die gesunde, herzerfrischende Art dieser Lieder macht nicht nur ihre Beliebtheit verständlich, sondern wird sich auch immer wieder neue Freunde erobern. Der schlichte, einfache Gitarrensatz macht sie auch dem Anfänger zugänglich. Daß mitunter manche Weichheit unterläuft, muß man mit in den Kauf nehmen; durch das unbekümmerte frischfrohe Drauflosmusizieren wird man reichlich entschädigt.

Im Verlag *Ferdinand Hirt* in Breslau sind zwei neue Liederbücher erschienen, die beide den preußischen ministeriellen Richtlinien vom 26. März 1927 (Beethovens Todestag) nachzukommen versuchen. Diese den Musikunterricht in den Volksschulen betreffenden Richtlinien verzichten auf die klassenweise Aufstellung von Unterrichtsstoffen, heben vielmehr das Grundsätzliche, für den musikalischen Erzieher der Volksschule Bindende hervor, ohne die Persönlichkeit des Lehrers irgendwie zu hemmen oder in seiner Entfaltung zu behindern. Als Ziel des Musikunterrichtes stellen die Richtlinien auf: „Der Musikunterricht soll das Leben der Schüler mit Freude und Frohsinn erfüllen, Lust und Liebe zur Musik wecken und auf diese Weise den Kindern den Weg in die Welt des deutschen Liedes und der deutschen Musik bahnen.“ In den ganz allgemein gehaltenen methodischen Bemerkungen heißt es dann über das Liedgut: „Auf der Unterstufe sind Kinderlieder und Kinderspiele, Reigen und Tanzlieder für Kinder gemeinschaftlich zu pflegen. Der Lehrer kann mitspielen oder auf der Geige, Laute oder einem anderen geeigneten Instrument begleiten. Die Einführung in die Mehrstimmigkeit kann von der Homophonie oder Polyphonie ausgehen. Besondere Pflege ist dem Kanon zu widmen. Die Grundlage des Gesangsunterrichtes bilden das Volkslied und das volkstümliche Lied.“ Als im Musikunterricht zu pflegendes Liedgut erwähnen die Richtlinien das ältere und das neuere Kinderlied, das neuere deutsche Volks- und volkstümliche Lied, das alte deutsche Volkslied, das Heimatlied, das Kunstlied, Chöre und Chöre mit Instrumentalbegleitung. Besonders begrüßenswert ist es, daß die Richtlinien auch auf die Zusammenhänge von Schule und Elternhaus nachdrücklichst hinweisen: „Die Musik muß das Band zwischen Schule und Elternhaus enger knüpfen. Wie die Eltern ihren Kindern Lieder vorsingen, so werden auch die Kinder neue Lieder aus der Schule ins Elternhaus bringen. Musik soll auch daheim unter Kindern sein, sei es in gemeinschaftlichem Singen und Spielen, sei es in ernster Pflege einfacher Hausmusik . . .“ Es ist selbstverständlich, daß diese Richtlinien nicht nur eine Neugestaltung des Schulmusikunterrichtes mit sich bringen, sondern auch die Neuausgabe von Liederbüchern für die Hand des Schülers erfordern. Die im genannten Verlag herausgekommenen Liederbücher von *Max Ast und Otto Marbitz*, *Deutsche Lieder für Schule und Haus* (1. Teil Mk. 1'40, 2. Teil Mk. 1'60) und *Walter Diekmann*, *Lied und Leben* (1. Teil Mk. 1'40, 2. Teil Mk. 1'90) werden in vollem Umfange den in den Richtlinien aufgestellten Forderungen gerecht. Schon die Namengebung dieser Liederbücher weist darauf hin, daß sie nicht nur innerhalb der vier Schulwände, sondern darüber hinaus in Haus und Leben Verwendung finden wollen. Die Ausstattung dieser Bücher unterstreicht noch diese Absicht, indem hervorragende Bildkünstler hübsche Illustrationen zu den Liedern oder Liedgruppen beigezeichnet haben. Den ersten Teil von Lied und Leben schmückte die den kindlichen Ton besonders fein treffende Wiener Künstlerin *Ida Bohatta-Morpurgo*, den zweiten Teil schmückten Zeichnungen von *Walter Rehn*, die, an sich künstlerisch wertvoll, an die Auffassungskraft der Kinder nicht geringe Anforderungen stellen. Die Lieder von *Ast und Marbitz* wurden von *Erik Richter* beigezeichnet. Auch über den Inhalt der beiden Liederbücher läßt sich nur Gutes sagen. Die Auswahl aus dem

reichen Quell des deutschen Liedes ist in beiden Fällen durchaus glücklich getroffen. Vom einfachen Kinderlied ausgehend, werden die für die jeweilige Altersstufe passenden Volks- und volkstümlichen Lieder in guten Bearbeitungen bereitgestellt; auch das altdeutsche Volkslied und das Kunstlied sind entsprechend berücksichtigt worden. Neben mehrstimmigen Sätzen enthalten beide Bücher auch viele Instrumentalsätze. *Ast und Marbitz* verwenden hauptsächlich die Violine als selbständiges Melodieinstrument, im zweiten Teil ist bei mehreren Liedern die Gitarrenbegleitung durch Harmoniebuchstaben angedeutet. Übrigens ließen sich so manche Violinsätze auch von der Gitarre ausführen, die ja nicht nur als Harmonieinstrument, sondern ebensogut auch als Melodieinstrument Verwendung finden kann. Gerade dieser Umstand macht ja die Gitarre für den Schulunterricht besonders geeignet. *Diekmann* bringt im ersten Teil nur einstimmige Weisen, wohl aus dem Gedanken heraus, daß das Kinderlied seinem Wesen nach unbegleitet ist. Im zweiten Teil finden sich neben einigen reinen Gitarrensätzen auch einige Beispiele in der Verbindung der Gitarre mit einem Melodieinstrument (Geige), was besonders hübsche Klangwirkungen erzielt. Zweifellos werden beide Bücher ihre Mission erfüllen, für Schule, Haus und Leben treue Weggenossen im Reich des Liedes und der Musik zu sein.

Hermann Löns gehört unbestritten zu den am meisten komponierten Dichtern der letzten Zeit. Man hätte fast eine Zeitlang von einer Psychose, Löns zu vertonen, sprechen können, denn „Löns-Lieder“ in Musik zu setzen, dazu fühlte sich jeder blutigste Dilettant berufen. Die fürs erste so bestrickende leichte Sanglichkeit der Löns'schen Texte mochte viele dazu verleiten haben, die eigene Schöpferkraft an diesen Texten zu versuchen. Gediogenes und Wertvolles zu schaffen mußte selbstverständlich auch hier den wirklichen Könnern vorbehalten bleiben. So sind die meisten Löns-Liedervertonungen den Weg alles Zeitlichen gegangen und rettungslos der Vergessenheit anheimgefallen, wie alle Stümperei und Großtuerei. Nur was den gesunden Durchschnitt überragt, hat Aussicht, sich wenigstens für einige Zeit zu erhalten. Zu den guten Vertonungen von Löns-Texten rechnen wir die viel zu wenig bekanntgewordenen *Löns-Lieder von Wilhelm Schnippering* (für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Paderborn, Jungfermannsche Buchhandlung. 2 Hefte, Preis eines Heftes Mk. 2.—). Sie gehen allen Banalitäten, zu denen die Texte sehr leicht verleiten, geschickt aus dem Wege, sind dabei schlicht und wirklich empfunden. Sie halten die Strophenform fest, wissen aber doch den Grundton jedes Gedichtes wiederzugeben. Die jeden billigen Effekt vermeidenden Lieder eignen sich besonders für das deutsche Haus. Neben der Klavierausgabe soll auch eine Ausgabe mit Gitarrenbegleitung erschienen sein.

Die *Brunetti-Gesellschaft* bringt in würdiger Ausstattung Kompositionen des gegenwärtig in Salzburg lebenden Tondichters *August Brunetti-Pisano* zur Veröffentlichung, auf dessen Wirken wir schon wiederholt besonders aufmerksam gemacht haben. (Siehe Heft 1 des 2. Jahrganges unserer Zeitschrift). Die uns vorliegenden „Vier Lieder“ (*Carl Haslinger*, Qdm. *Tobias*, Wien I., *Schlesinger*, Berlin-Lichterfelde. Preis des Heftes Mk. 2'50) tragen mehr volkstümlichen Charakter und zeigen die reife Liedkunst des Meisters.



UNSERE KUNSTBEILAGEN

Besprochen von Dr. Hans Ankwicz-Kleehoven, Wien.

Metsus Gemälde „Die Musikfreunde“. Unter den mehr als zweieinhalbhundert Gemälden, die der 1630 in Leiden geborene, 1667 in Amsterdam gestorbene berühmte holländische Genremaler *Gabriel Metsu* hinterlassen hat, zählt das hier abgebildete, „Die Musikfreunde“ betitelt Bild, dessen Original sich in der königlichen Gemäldegalerie im Haag befindet, zu den bekanntesten und reizvollsten. Mit wunderbarer Kunst versteht es Metsu, den Glanz des gelben Seidenrockes und des kirschroten, pelzverbrämten Sammtjäckchen der sitzenden Frau wiederzugeben, die soeben im Begriffe ist, eine Melodie aufzuzeichnen, die ihr ein Mädchen in schwarzem ausgeschnittenen Kleide vorsingen will. Ein junger Mann in schwarzem Gewande steht mit erwartungsvollem, ein wenig ironischem Lächeln an den Sessel der Dame gelehnt, den Hut noch in der Linken, als sei er eben erst eingetreten. Es ist eine jener anschaulichen Szenen aus dem Leben des wohlhabenden holländischen Bürgerstandes, wie sie Metsu immer wieder gemalt hat, weil gerade solche Themen besonderen Anklang fanden. Namentlich musikalische Darstellungen scheinen sich größter Beliebtheit erfreut zu haben, denn wir besitzen eine ganze Anzahl ähnlicher Werke von seiner Hand, wie z. B.: „Die Lautenspielerin“ (Cassel), „Die Gitarrespielerin“ (Paris), „Das Duett“ (London), „Das Konzert“ (Petersburg), „Der Musikunterricht“ (London, Paris), „Der Cellospieler“ (London) oder „Dame am Klavier“ (Paris). Alle Arbeiten Metsus zeichnen sich durch ihre geschmackvolle, fein abgetönte Farbgebung und durch ihre höchst sorgfältige Ausführung aus, die, ohne kleinlich zu wirken, sich doch aufs liebevollste ins Detail versenkt. Auch auf unserm Bilde ist alles Stoffliche in unübertrefflicher Weise behandelt, nicht nur die Kleidung, sondern auch die persische Tischdecke, das Zinnschreibzeug und der Kronleuchter. Und nicht minder gut ist die musikalische Stimmung festgehalten, man hört förmlich schon die ersten Akkorde ertönen und ist gleich der Dame und dem jungen Kavalier auf das Lied gespannt, das die Lautenspielerin nun vortragen wird.

Theodor Rombouts: Sängergesellschaft. Der Antwerpener Maler *Theodor Rombouts* (1597—1637), dem das von uns reproduzierte Gemälde der Münchener Pinakothek zugeschrieben wird, hat wohl den ersten Kunstunterricht bei dem Niederländer Abraham Janssens genossen, doch zog es schon 1617 den kaum Zwanzigjährigen nach dem Süden. In Rom und Florenz studierte er die Klassiker der italienischen Renaissance, um, erst 1625 heimgekehrt, in seiner Vaterstadt das Meisterrecht zu erwerben. Eine Reminiszenz an die Zeit seiner Wanderschaft mag auch unser Sängerbild sein, das weniger an die breite Behaglichkeit der niederländischen Genredarstellungen als vielmehr an die graziösere Art eines Caravaggio erinnert. Und ein Italiener scheint denn auch der Gitarrenspieler seinem Äußeren und seiner Kleidung

nach zu sein. Dafür spricht auch die Verwendung der Gitarre, die im Norden gegenüber der Laute stark in den Hintergrund tritt.

Vlämischer Meister: Lustige Gesellschaft. Man hat das jetzt in der Braunschweiger Galerie befindliche Bild ob der heiteren Stimmung, die aus ihm spricht, früher einem Nachahmer des holländischen Sittenschilderers Jan Steen (1626—1679) zugeschrieben, allein der Typus der in dieser lustigen Gesellschaft vereinigten Frauen und Männer spricht eher für die vlämische Herkunft des Gemäldes. Neben der uns den Rücken zukehrenden, prächtig gekleideten jungen Dame hat der Künstler alle Sorgfalt an die Figur der Lautenspielerin gewandt, die ihr Instrument, eine schöne italienische Theorbe, mit großer Virtuosität zu handhaben scheint, und gleich der links aus dem Bilde herausblickenden Dame und dem Männerkopf rechts die Verbindung zwischen der lebensfrohen Tafelrunde und dem Beschauer herstellt. Es ist eine sehr wirkungsvolle Illustration zu dem Thema „Wein, Weib, Gesang“, das in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts eine so große Rolle spielt.

DRUCKFEHLERBERICHTIGUNG

In den Artikelfolgen unserer letzten Hefte über Alessandro Piccinini muß es natürlich überall heißen „*Arciliuto*“ und nicht „*Arcilinto*“. Im gleichen Artikel, Heft 2, Jahrgang II, soll es im letzten Absatz lauten: „... auszuführen mit der *dermals* üblichen Stimmung“ und nicht „*damals* üblichen . . .“

AUSKUNFT

Herrn und Frau P. und H. L. Sie haben Recht. Die in der heurigen Konzertsaison wieder mit eigenen Konzerten hervorgetretenen Herren Endstorfer, Dobrauz, Hinker u. a. sind aus der Schule Professor Ortner hervorgegangen.

Herrn E. Keller, Wien. „Wohlgemeinte Vorschläge“ nehmen wir immer dankbar entgegen. Wir glauben aber nach wie vor, durch die Veranstaltung von Gitarren-Konzerten der gitarristischen Bewegung zu dienen, auch wenn solche Veranstaltungen, wie Sie richtig bemerken, „nur mit Auslagen und nie mit Reingewinn verbunden“ sind. Das Ringen um ideale Ziele darf auch vor Opfern nicht zurückscheuen. Eine Gitarren-Schule befindet sich in Vorbereitung. Daraus können Sie ersehen, daß wir allen Wünschen nachzukommen suchen.

An zahlreiche Einsender. Wir bitten, alle Zuschriften, die nur geschäftliche Angelegenheiten betreffen (wie Bezugsanmeldung, Inseratenaufträge u. a.), ausschließlich an unsere Verwaltung, Wien, II. Bocklinstraße 6, zu richten.

Eigentümer und Herausgeber: Professor J. Ortner, Wien, II. Bocklinstraße 6 / Verantwortlicher Schriftleiter: Gustav Moißl, Dozent am Pädagog. Institut der Stadt Wien, Wien, III. Klimschgasse 16/19 / Druck von Otto Maass' Söhne Ges. m. b. H. (verantwortlich: Fritz Draschinsky), Wien, I. Wallfischgasse 10 / Notenstich: Heinrich Mayerhofer, Wien, XIV. Schweglerstraße 10 / Signet und Titelblatt von Rudolf Köhl, Wien, II. Raimundgasse 4



AN UNSERE LESER!

Mit dem vorliegenden Doppelheft beschließt die „Österreichische Gitarre-Zeitschrift“ ihren 2. Jahrgang. Wir bitten unsere geehrten Abnehmer um baldige Erneuerung des Bezuges, damit in der Zusendung unserer Zeitschrift keine Unterbrechung eintritt.

Das 1. Heft des neuen Jahrganges wird ausschließlich

FRANZ SCHUBERT

gewidmet sein und zum erstenmal die innigen Beziehungen des Tonmeisters zur Gitarre zusammenfassen. Das mit zahlreichen Bildern geschmückte Heft wird mit Rücksicht auf die Wiener Schubert-Festwoche bereits im Juni zur Ausgabe gelangen und gleichzeitig als selbständige Broschüre erscheinen. — Gleichzeitig teilen wir mit, daß sich unsere Verwaltung ab 2. April d. J., Wien, III. Traugasse 1/25 (Fernruf 78-7-67), befindet.

Schriftleitung und Verwaltung der

ÖSTERREICHISCHEN GITARRE - ZEITSCHRIFT

GEBRÜDER PLACHT

Gitarren, Mandolinen,
Banjo, Violinen und
Ukuleles



Wien I.
Rotenturmstraße Nr. 14

Soeben ist erschienen:

Die Lieder des Jungvolker

Instrumentalbegleitung von
Adam Gottron

157 Seiten in biegsamem Ganzleinenband Mk. 5.—

Das Liederbuch, zu dem bisher eine Instrumentalbegleitung fehlte, soll unsere neudeutsche Jugend auf Heimabenden, Fahrten, kurz durch das ganze neudeutsche Gemeinschaftsleben begleiten. Die meisten Sätze sind zweistimmig. Die mögen sie nun singen oder spielen, am besten mit zwei Geigen. Die Buchstaben über der Melodie deuten die Klampfenbegleitung an. Bei jedem Lied braucht die Seite nur einmal umgedreht zu werden.

Das ist das Liederbuch der sangesfrohen
Jugend.

Volkvereinsverlag M.-Gladbach



HERVORRAGENDE GITARRENMUSIK

Kammervirtuos

HEINRICH ALBERT

Letzterschienenes Werk

Gitarre - Etuden - Werk

Von den Anfangsgründen fortschreitend, mit Berücksichtigung aller Ton- und Taktarten, nach neuzeitlichen Gesichtspunkten alle technischen, harmonischen und rhythmischen Möglichkeiten erschöpfend.

- Heft 1 **Elementarstufe**, 12 Etuden (mit einer begleitenden Gitarre für den Lehrer) . . . Mk. 1:80
Heft 2 **Obere Elementarstufe**, 12 Etuden (leichte Tonarten der ersten Lage) . . . Mk. 1:80
Heft 3 **Mittelstufe**, 12 Etuden (leichte Tonarten bis zur 5. Lage) Mk. 1:80
Heft 4 **Obere Mittelstufe**, 12 Etuden (leichte Tonarten der 1. Lage) Mk. 1:80
Heft 5 **Oberstufe**, 12 Etuden (alle Be-Tonarten)
Heft 6 **Reifestufe**, 6 Konzert-Etuden
Heft 5 und 6 in Vorbereitung

Ein bekannter Gitarren-Lehrer schreibt: Haben Sie herzlichen Dank. Es ist eine Freude für Lehrer und Schüler.

Kammervirtuos

HEINRICH ALBERT

Das goldene Gitarre-Album

- Abteilung I: **Lieder mit Gitarre oder Laute**
Schubert / Weber / Kreutzer / Spohr / Albert
Abteilung II: **Solospielmusik für Gitarre oder Laute**
Bach / Haydn / Carulli / Sor / Paganini / Marschner / Nava / Mendelssohn / Viñas / Gelas / Albert
Abteilung III: **Spielmusik für 2 Gitarren oder 2 Lauten**
Abteilung IV: **Spielmusik für Geige (Flöte, Mandoline) mit Gitarre oder Laute**
Bach / Händel / Durante / Scarlatti / Dittersdorf / Albert

Ein prachtvolles Festgeschenk. Künstlerischer Ganzleinenband mit Golddruck. Schöner innerer Buchschmuck. Preis Mk. 6:—

Verlangen Sie ausführliches Verzeichnis über
Die Gitarre in der Haus- u. Kammermusik
vor 100 Jahren (1780—1920)

Neuausgaben von Meisterwerken der klassischen Gitarrenzeit von

Kammervirtuos Heinrich Albert

Nr. 1 bis 22 in den verschiedenartigsten Besetzungen

Kammervirtuos

HEINRICH ALBERT

Früher erschien:

Solospiel-Studien

Einführung und Entwicklung der Technik, des Vortrages und des Tones in fortschreitender Folge vom Anfänger bis zur künstlerischen Selbsttätigkeit.

- Heft I:** Zur Einführung der Anfänger in der 1. Lage (leicht bis mittel) Mk. 2:—
Heft II: Weiterentwicklung für Fortgeschrittene in den höheren Lagen (mittel bis schwer) Mk. 2:—
Heft III: Nebenlagen - Vortrag - Solospiel (schwerer) Mk. 2:—

Ein hervorragendes Studienwerk zur technischen Ausbildung beider Hände und Erreichen eines schönen, großen, seelenvollen Tones, vom ersten Anfang bis zur Vollendung.

NICCOLO PAGANINI

26 Original-Kompositionen

für Gitarre allein

Erstmalig aus dem Nachlaß herausgegeben. Preis Mk. 5:—

*

Kompositionen für Gitarre und Streichinstrumente

Aus dem Nachlaß erstmalig herausgegeben von Erwin Schwarz-Reiflingen

Nr. 1 Große Sonate für Gitarre allein, mit Begleitung einer Violine Mk. 4:—

Weitere 5 Nummern in Vorbereitung

„Ein großes bedeutendes Werk, das alle Vorzüge paganinischer Schreibweise in sich schließt.“ Die Musik

 **MUSIKVERLAG WILHELM ZIMMERMANN / LEIPZIG**
VORMALS VERLAG JUL. HEINR. ZIMMERMANN





Unsere Spezialität!

Gitarren mit herrlichem Ton und in gediegener Ausführung, sowie mit garantiert reinem Griffbrett, glänzend begutachtet und bestens empfohlen. Als Übungsinstrument ausgezeichnet geeignet, billige Preise.

Unsere Saiten sind wegen ihrer Haltbarkeit und schönen Klangfarbe sehr beliebt.

Sämtliche Musikinstrumente und Musikalien zu den jeweiligen Tagespreisen.

O. E. Gröger
Wien, XVIII/1, Gymnasiumstraße 14
Fernruf 12-0-28, auch interurban



Gegründet 1884

ANTON BAUER

Linz an der Donau, Bockgasse 6
(Früher Wien, XIII. Sechshausenstraße 89)

Erste österreichische Spezial-Werkstätte für den Bau von Saiteninstrumenten aller Art

Spezialfabrikation von nur erstklassigen Meisterinstrumenten, Flach- u. neapolitanischen Mandolinen, Lauten, Terz-, Prim- und Sologitarren, Quintbasso-, dreizehn- und fünfzehnsaitigen Kontragitarren

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

GITARRE - UNTERRICHT

an der

Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst
in Wien

Sechs Jahrgänge (Vor- und Ausbildung)

Abendkurse für Anfänger:

Beginn: Anfangs September, Jänner und April

LEITUNG: PROFESSOR ORTNER
Gitarrist der Staatsoper

Österreichische Kunst

Monatshefte für bildende Kunst, Architektur und Kunsthandwerk

Die einzige ernste Kunstzeitschrift Österreichs!

Jeder Kunstfreund soll sie lesen!
Jeder Kunstfreund soll sie fördern!

Schriftleitung und Verwaltung: Wien, I. Bezirk, Zedlitzgasse Nummer 6



III/IV . HEFT

Ida Schnabel

stadtschulrätlich geprüfte

Gitarre- und Lautenlehrerin

Schülerin des Akademie-Professors J. Ortner,
erteilt gediegenen Unterricht.
Vorbereitung zur Aufnahme in die Akademie.

Schriftliche und mündliche Anfragen:

Wien, XIII. Westermayergasse 11

5 Minuten von der Stadtbahnstation Ober-St. Veit

MARIE STÖGER

ZITHER-, LAUTEN- UND
GITARREN-UNTERRICHT
LIEDBEGLEITUNG UND
SOLO

WIEN, XIX. RODLERGASSE 28

BABRIK JÁNOS

*GITARRESOLIST
KONZERT UND UNTERRICHT*

BUDAPEST, BAJZA UT 46

Johann

Stübiger

Geigenmacher der Staatsoper

Handelsgerichtlich beeideter Schätzmeister

Wien, I. Bösendorferstraße 3

Telephon 56-2-44

Ständiges Lager von italienischen und
deutschen Meisterinstrumenten

Gitarren / Lauten

Einkauf, Verkauf, Tausch

Fachmännische
Reparaturen alter Meisterinstrumente

Begutachtung insbesondere alter
italienischer Instrumente

RICHARD HRADETZKY

VI. AUSBILDUNGSKLASSE AN DER AKADEMIE FÜR MUSIK

UNTERRICHT IN SOLO- U.
GITARRE-KAMMERMUSIK

WIEN,
XVI. WURLITZERGASSE 5

ZENTRAL-AUSKUNFTSSTELLE

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

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

Sprechstunden täglich von 12 bis 1 Uhr, ausgenommen Samstag





G E O R G H A I D

Kunstwerkstätte für modernen Gitarrenbau

Wien, IX. Alserstraße 56. Telephon 27001

Eigene Saitenspinnerei. — Erstklassige quintenreine Darmsaiten

Spezialität:

Haid-Gitarre Konzertmodell 1926

*Griffbrett zum Barréspiel besonders geeignet, großer, voller Ton, ausgezeichnete Klangfarbe
Genügt den spieltechnisch schwierigsten Anforderungen*

Herstellung aller Saiteninstrumente

Kunstgerechte Ausführung aller ins Fach einschlagenden Reparaturen. Musikalien-Sortiment



III/IV · HEFT

ORIGINAL (PARISER)
GELAS-GITARRE



SAMT ETUI UM S 370.—
 ZU VERKAUFEN

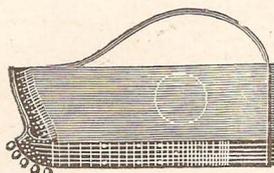
ORTNER, WIEN, II. BÖCKLINSTR. 6



Karl Kirchner

Musikinstrumente und Saiten
 Wien, V. Gumpendorferstraße 65
 Telephon 59-86 Bestand seit 1873

Spezialist in
 Zithern u. Saiten



DER ERFOLG
 EINES GESANGVEREINS
 LIEGT NICHT ZUM WENIGSTEN IN DER
 RICHTIGEN WAHL DER
 VORZUTRAGENDEN
 CHÖRE!

Sind Sie daher auf der Suche nach dankbaren, effektvollen, neuen Chören, dann lassen Sie sich eine **unverbindliche** Auswahlsendung Partituren kommen. Geben Sie Ihre Wünsche an — Sie werden immer befriedigt!

Als Sänger, Dirigent und Gesangsfreund muß man Abonnent der **Allgemeinen Sängerezeitung** sein.

Abonnementspreis nur Mk. 2.— halb., bei freier Zusendung durch die Post. Probenummern kostenlos.

Franz Hanemann
 Musikverlag und Verlag der „Allgemeinen Sängerezeitung“ in Iserlohn in Westfalen

Schott's Gitarre-Archiv

Eine Sammlung wertvoller Gitarre-Literatur unter Berücksichtigung der unvergänglichen und zum Teil längst vergriffenen Werke der alten Meister der Gitarre, nach neuzeitlichen Gesichtspunkten bearbeitet unter Mitarbeit von

Ernst Dahlke, Walter Götze, Ernst Hülsen, Miguel Llobet, Georg Meier, Hans Ritter, Erwin Schwarz-Reiflingen, Andrés Segovia, Jacob Ortner u. a. m.

Verlangen Sie das Gesamtkatalog „SCHOTT'S GITARRE-ARCHIV“ kostenlos

B. Schott's Söhne



Mainz | Leipzig



Jubiläumswerke



Kurt Pfister

Albrecht Dürer

108 Seiten Text und 187 teils farbige Abbildungen
Leinen S 37'50

Unser „Dürer“-Volksbuch bringt lückenlos — oft vielfarbig auf Doppeltafeln — die charakteristischen und schönsten Zeichnungen, Aquarelle, Stiche, Holzschnitte und Gemälde. Den Text umgeben in den Originalfarben sämtliche Handzeichnungen des Meisters zu Kaiser Maximilians Gebetbuch, deren Humor, Innigkeit und Phantasie reichum zum ersten Male einer weiteren Allgemeinheit zugänglich gemacht werden. Auf Grund der künstlerischen und schriftlichen Dokumente wird ein Bild des Lebens und Schaffens Albrecht Dürers entworfen; die Umrisse seiner Persönlichkeit und geistigen Entwicklung, Inhalt und Sinn seiner großen künstlerischen Hinterlassenschaft in ihrer zeitlichen Bedingtheit und beispielhaft dauernden Geltung dargestellt.

Karl Kobald

Franz Schubert

496 Seiten und 72 Abbildungen
Geheftet Mk. 7'—, Leinen Mk. 10'—

Das vorliegende Buch will ein Beitrag zu dem unerschöpflichen Problem Schubert sein und bezweckt vor allem durch die Schilderung der Kunst und der Kultur der Wiener Schubert-Zeit und des Milieus, in dem der Meister gelebt und geschaffen hat, manch neues Licht auf diese einzigartige Gestalt des Wiener Kunstgeistes zu streuen. Schubert und als Hintergrund das Wien der Biedermeierzeit, die lieblichste, entzückendste Kulturepoche der alten Kaiserstadt, konnte keinen gemütvolleren und sachkundigeren Biographen finden als Kobald, dessen reich illustrierter „Beethoven“ sich andauernd im In- und Ausland der größten Nachfrage erfreut.

In allen Buchhandlungen erhältlich!

Amalthea-Verlag

Zürich • Leipzig • Wien

Vier wichtige Musikbücher



Karl Kobald

Franz Schubert

Zur Schubert-Zentenarfeier 1928
ca. 500 Seiten, 80 Bilder und 2 farbige Doppeltafeln
Geheftet S 11'90, Leinen S 17'—

Schubert im Spiegel seiner Zeit — das ist das Thema dieses Buches — das als ein Wiener Schubert-Buch gewertet werden möchte. Vor allem bezweckt es durch die Schilderung der Kunst und Kultur der Wiener Schubert-Zeit und des Milieus, in dem der Meister gelebt und geschaffen hat, manch neues Bild auf diese einzigartige Gestalt des Wiener Kunstgeistes zu streuen und in immer weiteren Kreisen die Liebe für Schubert und sein Werk zu festigen.

Karl Kobald

Beethoven

8. Tausend, 432 Seiten und 80 teils farbige Bilder
Geheftet S 11'90, Balonseide S 14'45

Die Bergstadt, Breslau: „... Das Wien des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts wird hier lebendig und mit ihm Beethoven als Mensch und Künstler. Achtzig teils farbige Bildtafeln, Portraits, Stadtansichten und Landschaftsbilder aus der Umgebung Wiens, ergänzen und beleben den Text. Das Kobaldsche Werk ist ein wertvoller Beitrag zur Erkenntnis der in der Geschichte der Menschheit singulären Erscheinung Beethovens und wirft zugleich einen hellen Lichtstrahl auf jene große, schöne Zeit der Alt-Wiener Kunst und Kultur...“

In memoriam

Anton Bruckner

Festschrift zum 100. Geburtstag, Herausgegeben von
Karl Kobald

248 Seiten und ein Portrait Bruckners. Halbleinen S 8'50

Beiträge von: M. Auer | F. Löwe | E. Decsey | F. Eckstein | G. Adler | F. Moißl | F. O. Ludwig | M. Springer | J. Kluger und anderen

Musikpädagogische Zeitschrift, Wien: „... ein geschmackvoll ausgestattetes Buch, für jeden Bruckner-Freund eine willkommene Ergänzung der vorhandenen Lebensbilder des Meisters.“

Max Auer

Anton Bruckner

442 Seiten, 15 Bilder, 4 Faksimiles von Briefen und Notenpartituren und 150 Notenbeispiele
Halbleinen S 17'—

Deutsche Musikzeitung, Berlin: „Das Buch wird gewiß auf Jahre hinaus die wesentliche größere Darstellung von Bruckners Leben und Schaffen bleiben.“

Die Musik, Stuttgart: „Tatsächlich ist bisher noch in keiner Monographie über Bruckner so viel verbürgtes Material verarbeitet worden. An diesen systematischen Überlegungen wird keiner vorbeigehen können, der sich ernsthaft mit Bruckner beschäftigt.“

In allen Buchhandlungen erhältlich!

Amalthea-Verlag

Zürich • Leipzig • Wien

Musikalien

neu und

antiquarisch in großer Auswahl

Musikbücher
Pädagogik
Kammermusik
Klavierauszüge
Partituren
Salonorchester



Anton Goll

Wien, I. Wollzeile Nr. 5

Fernruf 76-2-15



Kataloge kostenlos

Ältestes und größtes
Spezialgeschäft
für Gitarrenmusik

Großes,
leistungsfähiges
Musikalien-Leihinstitut