

I. JAHRGANG

III. HEFT

Osterreichische  
Gitarre  
Zeitschrift

GEGRÜNDET UND HERAUSGEGEBEN VON

JACOB ORTNER

PROFESSOR AN DER STAATSAKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDEN KUNST IN WIEN

---

BEZUG DURCH JEDE BUCH- UND MUSIKALIENHANDLUNG ODER DURCH DIE  
VERWALTUNG DER „ÖSTERR. GITARRE-ZEITSCHRIFT“, WIEN, II., BÖCKLINSTR. 6

---

**INHALT:** Beethoven (Franz Grillparzer). — Univ.-Doz. Dr. Alfred Orel: Gitarremusik in Wien zur Zeit Beethovens. — Min.-Rat Dr. Karl Kobald: Beethoven und die Wiener Volksmusik. — Dr. Theod. Frimmel: Beethoven und die Gitarre. — Ein Beethoven-Brief (An Nikolaus v. Zernskall). — Beethoven und Giuliani (Johann Friedrich Reichhardts Bericht). — Univ.-Doz. Dr. Robert Haas: Hans v. Bülow's Eroika-Widmung. — Univ.-Prof. Dr. Victor Junk: Beethoven als Theaterheld. — Univ.-Prof. Dr. Wilhelm Fischer: Die Laute als Generalbaßinstrument. — Hofrat Dr. Rudolf Pozdena: Die Eigenschaften der musikalischen Klänge. — Beethovenworte. — Gitarristische Rundschau: Konzertnachrichten. Von unseren Künstlern. Besprechungen. Auskunft.

**BILDER:** Beethoven (nach dem Ölgemälde von Schimon). — Wiener Volksmusikanten. — Mauro Giuliani. — Das Palais Rasumofsky in Wien III. — Jos. Danhauser: Zeichnung des toten Beethoven.

**FAKSIMILE:** Hans von Bülow's Eroika-Widmung.

**NOTENBEILAGE:** Ludwig van Beethoven: Zwei Volksliedbearbeitungen. — Ludwig van Beethoven: Sonatine für Mandoline und Cembalo (oder Mandoline und Gitarre). — Mauro Giuliani: Grazioso.

**ABDRUCK** einzelner Artikel nur mit Bewilligung des Herausgebers.

**BEZUGSPREIS:** Jährlich 6 Schilling, für das Deutsche Reich 5 Mark, für die Tschechoslowakei 40 tschech. Kronen, für Amerika 3 Dollar, für das übrige Ausland 8 Schw. Franken. Preis der Einzelnummer S 1.80, der Beethoven's Festnummer im Einzelverkauf S 2.—

**PREIS FÜR ANZEIGEN** (exklusive Inseratensteuer): Für die einmalige Einschaltung ganzseitig 100 Schilling (60 Mark), halbseitig 60 Schilling (35 Mark), viertelseitig 35 Schilling (20 Mark), achelseitig 20 Schilling (12 Mark).

**HERAUSGEBER, VERLEGER UND EIGENTÜMER:** Professor Jacob Ortner, Wien, II., Böcklinstraße 6.

**VERANTWÖRTL. SCHRIFTFLEITER:** Ing. Hans Schlagradl, Wien, XII., Breitenfurterstraße 9.

**DIE ÖSTERREICHISCHE GITARRE-ZEITSCHRIFT** erscheint vierteljährlich (1. August, 1. November, 1. Februar, 1. Mai). Schriftleitung: Wien, III., Klimschgasse 16, Tel. 90.672. Verwaltung: Wien, II., Böcklinstraße 6.

**ZUSCHRIFTEN UND MANUSKRIPTE** sind ausschließlich zu richten an den Herausgeber, Prof. Jacob Ortner, Wien, II., Böcklinstraße 6. Postscheckkonto Wien 62.123. Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Schriftleitung keine Garantie.

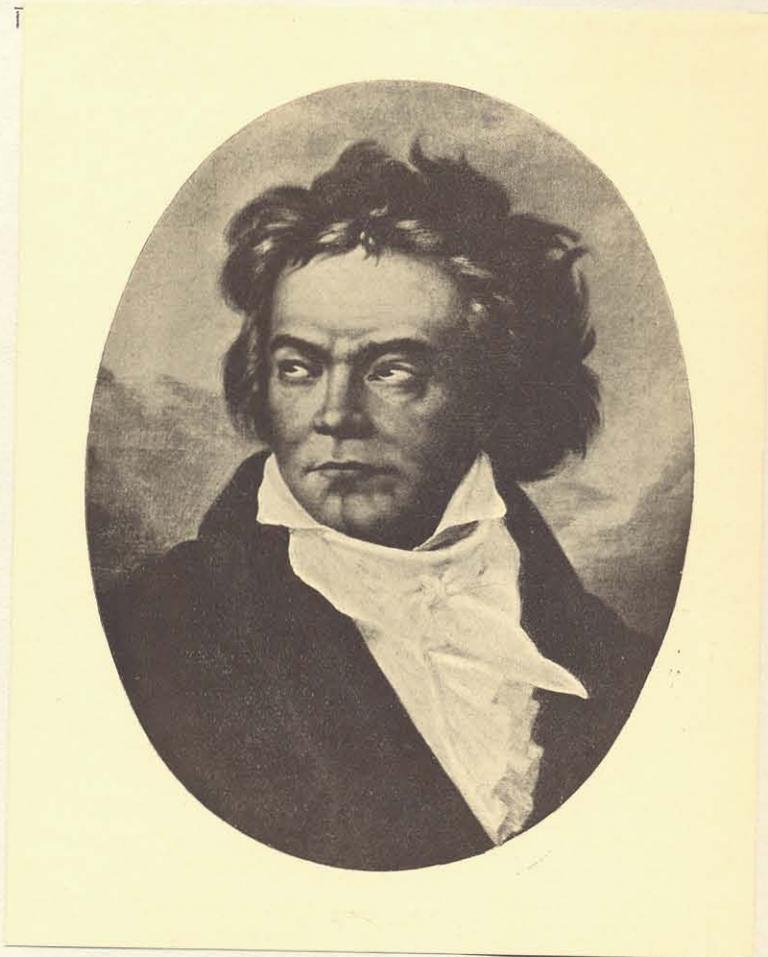
**BEZUG DER ZEITSCHRIFT:** Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie direkt vom Herausgeber.

**DRUCK DER ZEITSCHRIFT:** Kunstdruckerei Frisch & Co., Wien, III., Erdbergstraße 3.

**TITELZEICHNUNG UND SIGNET:** Rudolf Köhl, Wien.

---





BEETHOVEN  
(NACH DEM ÖLGEMÄLDE VON SCHIMON)

*Aus: Karl Kobald, Beethoven,  
Wien 1927, Amalthea-Verlag.  
Mit freundlicher Bewilligung  
des Verlages.*



# OESTERREICHISCHE GITARRE-ZEITSCHRIFT

---

*1. Jahrgang.*

*1. Februar 1927*

*Heft 3*

---

## B E E T H O V E N

Es geht ein Mann mit raschem Schritt —  
Nun freilich geht sein Schatten mit,  
Er geht durch Dickicht, Feld und Korn,  
Und all sein Streben ist nach vorn;  
Ein Strom will hemmen seinen Mut:  
Er stürzt hinein und teilt die Flut.  
Am andern Ufer steigt er auf,  
Setzt fort den unbezwungenen Lauf.  
Nun an der Klippe angelangt,  
Holt weit er aus, daß jedem bangt:  
Ein Sprung — und sieh' da, unverletzt  
Hat er den Abgrund übersetzt. —  
Was andern schwer, ist ihm ein Spiel,  
Als Sieger steht er schon am Ziel;  
Nur hat er keinen Weg gebahnt,  
Der Mann mich an Beethoven mahnt.

Franz Grillparzer.



## GITARREMUSIK IN WIEN ZUR ZEIT BEETHOVENS

VON UNIV.-DOZ. DR. ALFRED OREL

Die letzten Jahrzehnte brachten in deutschen Landen, wohl nicht zuletzt unter dem Einfluß der erstarkenden Jugendbewegung, ein Aufblühen der Gitarrepflege, das diesem Instrumente eine durchaus nicht mehr nebensächliche Bedeutung im Musikleben unserer Zeit zukommen läßt, sei es nun bei Betrachtung der Musik als eines Faktors im sozialen Leben, sei es im Hinblick auf die Entwicklung der Tonkunst als eines eigenen künstlerischen Organismus. Über den Gebrauch der Gitarre als häusliches Begleitinstrument zu Volksliedern oder ihnen sich nähernden Gesangskompositionen hinaus, gewinnt sie auch als Soloinstrument immer mehr an Boden, auch den Konzertsaal beginnt sie sich nunmehr zu erobern, es sei nur an die Namen *Miguel Llobet* oder *Heinrich Albert* erinnert, die Einführung des Gitarreunterrichtes an den vornehmsten Musiklehranstalten zeugt deutlich von dem Verlangen, das in unseren Tagen darnach vorhanden ist, die Gitarre nicht nur nach Art der „Zupfgeigenhansl“ zu spielen, sondern entsprechend den durchaus nicht so geringen Möglichkeiten des Instrumentes künstlerisch vollkommen zu beherrschen. Man spricht vielfach geradezu von einer Gitarre-Renaissance, die sich nunmehr in weiten Kreisen bemerkbar mache. Renaissance, zu deutsch Wiedergeburt, weist aber schon dem Wortsinne nach auf eine frühere, vergangene Zeit hin, aus der die Gitarre in den Dornröschenschlaf versank, aus dem sie vor gar nicht langer Zeit erst erweckt wurde.

Gerade wir in Wien können in der Geschichte des Musiklebens unserer Stadt auf eine Zeit zurückblicken, in der die Gitarre — natürlich mutatis mutandis — sich einer ähnlichen Beliebtheit erfreute wie heute und auch in ihrem Ansehen auf der Höhe stand, die von ihren Freunden heute erstrebt wird. Und ist es nur Zufall, daß es just einerseits die Zeit *Beethovens* ist, jene Epoche des überreichen Aufblühens des öffentlichen Musiklebens der Donaustadt, andererseits aber auch die Zeit *Franz Schuberts*, jenes ersten ganz großen Künstlers, der völlig aus dem Volke erwachsend, stets auf seiner Musik fußend, sich

und damit auch die Musik seines heimatlichen Bodens zu den höchsten Höhen der Kunst erhob? Sehen wir nicht darin die geeigneten Grundlagen für den Aufstieg des volkstümlichen Instrumentes, das die Gitarre auch heute wieder ist, gegeben? Schon zur Zeit, als noch die Lautenkunst blühte, sind Gitarren in Wien nachweisbar\*). Allein, wenn man nach den bisherigen Forschungsergebnissen urteilen darf, so waren es die vornehmen Kreise, in denen die Gitarre als Liebhaberinstrument bisweilen neben der Laute anzutreffen war. (Auf die Unterschiede zwischen Laute und Gitarre braucht hier wohl nicht eingegangen zu werden, sowie darauf, daß die modernen „Lauten“ richtig als Gitarren zu bezeichnen sind, auch wenn sie bauchigen Korpus haben, wie sie um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Italien aufkamen). Um 1790 lag aber die Kunst der Gitarre in Wien, das sie vermutlich aus Frankreich — wie *Zuth* auch aus der Verwandtschaft der damaligen „gebrochenen Spielmanier der Wiener Gitarristik“ mit der französischen folgert — und Italien übernahm, noch in ihren Anfängen. In rascher Entwicklung eroberte sie sich aber sowohl als künstlerisch gehandhabtes Soloinstrument eine angesehene Stellung im Wiener Musikleben, wie sie auch in der Bevölkerung im Rahmen der häuslichen Musikpflege einen wichtigen Platz einnahm. Die Glanzzeit der Wiener Gitarristik, wenigstens soweit dies im Virtuositentum auf dem Konzertpodium zum Ausdruck kommt, reicht ungefähr vom Jahre 1807, dem Auftreten *Mauro Giulianis*, bis zur Abreise *Luigi Legnanis* im Jahre 1823. Diese beiden Italiener bedeuten in der Tat einen Höhepunkt in der technischen Durchbildung des Gitarrespiels. Es ist nicht bedeutungslos, daß beide Künstler auch Sänger waren, wenngleich ihr Ruhm an ihr instrumentales Virtuositentum anknüpft. Auch unter den Wiener Gitarristen sind die meisten entweder in ihrem Hauptberuf überhaupt nicht Musiker, oder wenn sie solche sind, so pflegen sie auch ein anderes

\*) Vgl. zum Folgenden außer *Hanslicks* „Geschichte des Konzertwesens in Wien“ insbesondere: *A. Koczirz*, „Zur Geschichte der Gitarre in Wien“ (Musikbuch aus Österreich, 1907).



Aus  
Privatbesitz

## WIENER VOLKSMUSIKANTEN



Instrument, gehen vielfach von diesem aus. So war *Wenzel Matiegka* (1773—1830) Regenschori an zwei Wiener Kirchen, *Anton Diabelli* (1781—1858) Musikverleger, *Joseph Böhm* Violinprofessor am Konservatorium, *Simon Molitor* (1776—1848) war Beamter der Militärverpflegsverwaltung, *Alois Wolf* (1775—1819) diente der Hofbancobuchhaltung, *Leonhard von Call* (geb. 1779) war k. k. geheimer Kammerzahlamts-Liquidations-Adjunkt, *Wilhelm Klingenbrunner* (geb. 1782) bekleidete die Stellung eines Kassabeamten der n. ö. Landstände. Daß mit dem Aufblühen der Konzertgitaristik sich auch Berufsvirtuosen einstellen, die sich teilweise jahrelang in den Ländern der ganzen europäischen Kulturwelt auf Konzertreisen befinden, ist selbstverständlich; es sei außer an die schon erwähnten *Giuliani* und *Legnani* an *Bartolomeo Bortolazzi*, *Franz Mendl*, *Karl Töpfer*, *Leonhard Schulz*, *Franz Stoll*, *Giulio Regondi* erinnert. Deutlich kommt in der späteren Lebenszeit dieser letzterwähnten Gruppe der Entwicklungsausgang vom Liebhaberinstrument zum Ausdruck.

Wenngleich Klangcharakter und technische Möglichkeiten der Gitarre als Zupfinstrument engere Grenzen setzen, als sie den Streichinstrumenten oder gar dem Klavier eignen, zeigen die Kompositionen so manches der erwähnten Künstler, daß auch innerhalb des Rahmens der gegebenen Möglichkeiten Werke entstehen konnten, welche durchaus den Vergleich mit so manchen der ungezählten Werke nicht zu scheuen brauchen, die zur gleichen Zeit für Instrumente geschrieben wurden, die dem Komponisten viel reichere Mittel an die Hand gaben. Es geht durchaus nicht an, über die Gitarreliteratur der damaligen Zeit hinwegzusehen; es kann im Rahmen dieses kurzen Überblickes nicht auf irgendwelche Einzelheiten eingegangen werden, aber so manche Arbeiten, zum Beispiel von *Molitor*, *Giuliani*, auch *Matiegka* haben durchaus nicht zu übersehenden künstlerischen Wert. Man muß mitunter staunen, was diese Künstler mit den verhältnismäßig geringen, zur Verfügung stehenden Mitteln zu erreichen vermochten. Die Gitarre war damals nicht nur Soloinstrument oder Begleitinstrument zum Gesang, sie fügte sich auch trefflich den mannigfachen Ensembles ein. Beliebt war die Zusammenstellung von Violine und Gitarre, die wohl klanglich von hohem Reiz ist, auch das

Trio für Violine, Viola und Gitarre findet sich wiederholt, nicht ohne Interesse sind Kompositionen für Gitarre und Pianoforte; man sieht also manchmal die Gitarre mehr als Begleitungs-, dann wieder als Soloinstrument im Ensemble verwendet. Auch Bläsern gesellte sie sich, von *Giuliani* sind gar Kompositionen für Gitarre mit vollem Orchester nachzuweisen. Sonaten, Suiten, Phantasien, Potpourris, kurz die mannigfachsten instrumentalen Kompositionsformen findet man in der damaligen Gitarreliteratur. Daß die Möglichkeiten des Instrumentes besonders in den im Laufe der Entwicklung dem Monumentalen sich zuwendenden Formen, wie es bei den Sonaten seit *Beethovens* Wirken in Erscheinung tritt, in gewissem Sinne hindernd sich bemerkbar machen müssen, ist selbstverständlich, und nicht jeder Komponist wußte der Gefahr zu entgehen, die im Überspannen des Bogens gelegen war. Als intimes Instrument war — insbesondere solistisch — die Gitarre auch ihrem Wesen nach für Werke nicht geeignet, die über den dadurch gegebenen Rahmen hinauswollten, außer es handelte sich um virtuose Stücke, bei denen aber nur zu oft das Künstlerisch-Musikalische hinter dem Technischen zurücktreten mußte, ein Mangel, der auch der Virtuosenliteratur des Klaviers durchaus eigen ist. Einen großen Raum nehmen, wie überhaupt in der damaligen Zeit, Variationenwerke ein. Nicht vielen Künstlern war es gegeben, sich auch in diesen, sonst vielfach dem virtuosen Spieltrieb und der Freude des Publikums an Äußerlichkeiten ihr Entstehen verdankenden Kompositionen zur Höhe verinnerlichten Künstlertums zu erheben, und man braucht nur die Mehrzahl der Variationenwerke für Klavier aus der damaligen Zeit zu betrachten, um sich nicht zu wundern, wenn man auch in den Gitarrevariationen vielfach eine gewisse Manier, abgebraucht erscheinende Technik des Variierens antrifft.

Die Hauptbedeutung der Wiener Gitaristik zur Zeit *Beethovens* ist aber wohl in der Verbreitung der Gitarre in den weitesten Kreisen als überaus beliebten Hausinstrumentes zu erblicken. Das Erscheinen zahlreicher Gitarreschulen um diese Zeit, es sei nur an die von *Molitor-Klingenbrunner (Klinger)*, *Diabelli*, *Giuliani* erinnert, kann als voller Beweis dafür gelten, da derartige Werke didaktischen Inhalts



in der Regel einem vorhandenen Bedürfnis ihr Erscheinen verdanken. Wer kein Klavier zur Verfügung hatte, griff eben zur Gitarre, und auch neben dem volltönenderen Instrumente behauptete sie ihren Platz. Von *Franz Schubert* wissen wir, daß er sie spielte, und bis heute ist die Frage nicht entschieden, ob und welche seiner Lieder etwa ursprünglich für Gitarrebegleitung gedacht waren. Solange nicht die Originalhandschriften dafür als Beweis aufgefunden werden, läßt sich auch kaum mit Sicherheit darüber etwas sagen. Eines ist aber gewiß, daß so manches seiner Lieder in der Begleitung aus dem Geiste der Gitarre, aus der Klangwirkung der üblichen einfachen Gitarrebegleitung heraus erdacht ist. Oder hört man nicht geradezu bei „Sei mir begrüßt“ die Gitarre begleiten? Denkt man nicht bei manchem der Müllerlieder unwillkürlich an die Gitarre? Davor muß man sich allerdings hüten, die Druckausgaben von Schubertliedern mit Gitarrebegleitung ohne weiteres als authentisch anzusehen, auch wenn sie zu Lebzeiten des Komponisten erschienen. Wird doch heute noch in so manchem Verlagskontrakt vom Verleger das Recht in Anspruch genommen, Arrangements erscheinen zu lassen, um wieviel mehr hatte dieser in jener, eines geregelter Autorrechtes entbehrenden Zeit freie Hand. Wissen wir doch, wie energisch und doch zum größten Teil vergeblich sich *Beethoven* gegen das von den verschiedensten Seiten unternommene Einrichten seiner Werke für eine andere als die Originalbesetzung zur Wehr setzte. Bei manchen Gitarre-Ausgaben von Schubertliedern findet man denn auch angegeben, wer den Gitarrepart setzte\*), aber auch das Weglassen seines Namens oder die gleichzeitige Anzeige des Erscheinens mit Klavier- und mit Gitarrebegleitung (zum Beispiel für Op. 20: „Wiener Zeitung“ vom 10. April 1823, für Op. 22: „Wiener Zeitung“ vom 27. Mai 1823; bei Op. 21 heißt es in der „Wiener Zeitung“ vom 19. Juni 1823: „Diese beiden Hefte erscheinen nächstens mit Gitarrebegleitung“) bietet keinen Beweis. Daß *Schubert* die Gitarre aber durchaus schätzte, dafür zeugt das erst in letzter Zeit erschienene Quartett. Als Beleg, wie die Gitarre in Liebhaber-

\*) Vgl. meinen Aufsatz: „Gitarremusik in der Wiener Stadtbibliothek“ im 4. Heft der „Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft zur Pflege und Förderung des Gitarrespiels“, Wien, April 1922.

kreisen eine Heimstätte gefunden hatte, sei auf die handschriftlichen Gitarrehefte des Burgschauspielers *Carl Ludwig Costenoble* (1769—1837) hingewiesen\*\*), die teilweise Lieder mit technisch einfacher eingerichteter Gitarrebegleitung, teilweise Solostücke für die Gitarre enthalten, darunter eine Menge Variationen über damals beliebte Melodien („Se vuol ballare“ aus *Mozarts* Don Giovanni, „A Schüsserl und a Reinderl“, über beide schrieb bekanntlich auch *Beethoven* Variationen\*\*\*), aber auch Adagios, Rondos sowie eine große Anzahl von Ländlern. Manche dieser Stücke stellen technisch nicht ganz unbedeutende Anforderungen an den Spieler.

Daß die Gitarre in der Tanzmusik Verwendung fand, dafür zeugen die zahlreichen Drucke von Tänzen für Gitarre, sei es nun im Original oder in Bearbeitung. Auf die Verbreitung des Instrumentes läßt insbesondere die Tatsache schließen, daß eine ganze fortlaufend erscheinende Sammlung von Tänzen *Johann Strauß'* mit Gitarrebegleitung — natürlich arrangiert — erschien. Nicht ohne Interesse dürfte es aber sein, daß *Johann Strauß'* Vater selbst in seinem Ensemble die Gitarre verwendete, wie zum Beispiel eine von seiner Hand geschriebene Bearbeitung der Ouvertüre zu *D. F. E. Aubers* Oper „La neige“ (Der Schnee) für Streichquartett und Gitarre dardut, die sich in der Musikaliensammlung der Wiener Stadtbibliothek befindet.

Inwieweit *Beethoven* selbst mit der Gitarre in Verbindung stand, ist nicht bekannt. Nur mit einigen Kompositionen für Mandoline, über die ich kurz an anderer Stelle berichtete („Zeitschrift für die Gitarre“, IV. 10, Oktober 1925), berührt er das Gebiet der Zupfinstrumente. Gerade diese Kompositionen scheinen aber, wie *A. Chitz* („Der Merker“, Wien, III, 446 ff) dargetan hat, nach Prag zu verweisen. Die Zeit *Beethovens* zeigt aber reges Leben auf dem Gebiete der Gitaristik in Wien, das wohl nicht zuletzt mit dem Wandel der Stellung der Musik im sozialen Gefüge zusammenhängt, der sich um die Wende des 18. Jahrhunderts vollzog, indem die Musik

\*\*) Vgl. meinen Aufsatz: „Ein Burgschauspieler als Gitarrist“, im 2. Heft des 5. Jahrganges der „Zeitschrift für die Gitarre“. Wien, März 1926.

\*\*\*) Zu letzterem vgl. meinen Aufsatz: „Das air autrichien in Beethovens op. 105“, Zeitschrift für Musikwissenschaft, II., 11. (1920).



aufhörte, als Kunst ein Vorrecht des Adels zu sein, aus den Palästen in die Bürgerhäuser gelangte und deren Stuben mit Singen und Klingen erfüllte,

indem sie, zum Volke zurückkehrend, ihm vergalt, was sie durch lange Jahrhunderte immer wieder von ihm empfangen hatte.

## BEETHOVEN UND DIE WIENER VOLKSMUSIK

VON MIN. - RAT KARL KOBALD

In den Jahren, da *Beethoven* in Wien weilte und an seinen großen Werken schuf, begann auch jener Zweig der Tonkunst, welchen wir unter Wiener Volksmusik zu bezeichnen pflegen, einen bedeutenden Aufschwung zu nehmen. Ihr Ursprung, ihre Seele wurzelt im österreichischen Volkslied, in den Weisen und Tänzen des rings um die Stadt wohnenden Land- und Gebirgsvolkes. Äplerische Musikanten, Steirer, die Linzer Geiger brachten die Ländler, die steirischen Tänze, sie brachten die Musik der Berge und Wälder in die Stadt. Die Linzer Geiger — ihre Quartette setzten sich aus zwei Violinen, Gitarre und Baßgeige oder einer Violine, Gitarre, Klarinette und Baßgeige zusammen — ließen, die Donau herabfahrend, auf den Schiffen ihre ländlichen Weisen im langsamen Dreivierteltakt erklingen und zogen, in Wien angelangt, in der Vorstadt von Wirtshaus zu Wirtshaus, überall zum Tanze aufspielend. Vom Lande hereinströmende unverbrauchte Kraft verband sich mit Wiener Anmut, es entstand der Wiener Walzer, dessen leicht schwebender Rhythmus, kosmischer Schwung Spiegel der Wiener Landschaft, Ausdruck der Wiener Volksseele wurde. *Franz Schubert*, der seine künstlerischen Lebensäfte aus der Wiener Volksmusik sog, schrieb die deutschen Tänze, Valses nobles und sentimentales, Hommage aux belles Viennoises, die „Grätzer“, „Ländler und Walzer“ und gab den Auftakt zur Blüte des Wiener Walzers. Er spielte seine Tänze im Kreise seiner Freunde bei den Schubertiaden. — „Dann kamen“, wie der Dichter *Bauernfeld* schreibt, „wohl wieder Schubertabende, sogenannte ‚Schubertiaden‘, mit munteren und frischen Gesellen, wo der Wein in Strömen floß, der treffliche *Vogel* die herrlichen Lieder zum besten gab und der arme *Schubert Franz* akkompagnieren mußte, daß ihm die kurzen und dicken Finger kaum mehr gehorchen wollten. Noch schlimmer erging es ihm bei unseren Hausunterhaltungen — nur ‚Würstelbälle‘ (Tanzunterhaltungen, bei denen die Damen den Herren Würsteln zum Imbiß kredenzt) in jener einfachen Zeit —, wobei es aber an anmutigen Frauen und Mädchen

durchaus nicht fehlte. Da mußte nun unser ‚Bertl‘, wie er im Schmeichelton bisweilen genannt wurde, seine neuesten Walzer spielen und wieder spielen, bis ein endloser Kotillon sich abgewickelt hatte, so daß das kleine, korpulente und schweißtriefende Männchen erst beim bescheidenen Souper sein Behagen wiederfinden konnte.“ Den göttlichen Spuren *Schuberts* folgten *Josef Lanner* und *Johann Strauß Vater*, welche vom Schicksal auserkoren waren, den Wiener Walzer in die Sphäre wundervoller reiner Volkskunst zu erheben. Im Frühjahr 1819 fand das erste Debüt des jungen *Lanner* in *Jünglings* beliebtem Kaffeehausgarten nächst der Schlagbrücke in der Leopoldstadt statt. — Es war ein erfolgreicher Beginn, die kleine Kapelle, bestehend aus *Lanner* als Primarius und den beiden aus Böhmen zugewanderten Brüdern *Drahanek*, von denen der ältere, *Provonzl* genannt, die Gitarre, der jüngere die zweite Geige spielte, wurde bejubelt. Als vierter Spieler trat bald *Johann Strauß (Vater)* zu *Lanner*. Das Quartett spielte beim „Grünen Jäger“, im „Wellischen Bierhaus“ in der Praterstraße, beim „Rebhuhn“ in der Goldschmiedgasse, wo *Franz Schubert* mit seinen Freunden beim Glase Wein den anmutigen Tanzweisen der *Lanner-Kapelle* lauschte. Schön und gemütvoll klangen die Walzer, es war wie das in lieblicher Grazie sich wiegende Lied vom Frühling und der Jugendzeit, vom Frohsinn und der Anmut Wiens und seiner Landschaft. *Schubert* und seine Freunde schwammen in Wein und Musik, zollten den Kompositionen und dem Spiele *Lanners* lebhaften Beifall, worüber dieser besondere Freude empfand. Bald eroberten *Lanner* und *Strauß*, die aus der Vorstadt hervorgegangen waren und zuerst in kleinen verräucherten Bier- und Weinhäusern, mit dem Teller absammelnd, zu musizieren begonnen hatten, mit ihrer Kunst ganz Wien. Der Erfolg des einen stachelte den Ergeiz des anderen auf, und Walzer auf Walzer entströmte dem in diesen beiden genialen Vorstadtmusikanten verkörperten Wiener Musikgeist. *Lanner*, der blonde Walzertroubadour, war, wie



MAURO GIULIANI.



*Giulio mi viene per Dom. Lucia.*

*Publ. in Roma da G. B. C. Comp.*

Aus der  
Bibliothek des  
Vereines der  
Musikfreunde,  
Wien



*Schubert, Raimund, Schwind*, Romantiker. Seine Musik führte in blühende Biedermeiergärten, seine Muse war ein Wiener Mädchen voll rührender, lieblicher Grazie. Seine Tänze weckten Sehnsucht, die ins Weite, ins Himmelblaue flog, sie waren heiter und gemütsstief, empfindsam und romantisch. Ganz anders geartet war *Johann Strauß* (Vater), „der schwarze Mohrenschädel“. Er war feuriger, weltgewandter, herrischer als *Lanner*. Feuriger rauschte, trillerte, kostete, lachte es aus seinen Tanzweisen, und wenn er spielte, war es, wie wenn er mit Herzen wie mit Tönen Fangball spielte, und nach dem rhythmischen Takte seiner feurigen Zaubergeige tanzte und wiegte sich die Jugend Alt-Wiens. Er war eine Eroberernatur, die nach den Höhen des Lebens strebte. Seinem glühenden Ehrgeiz war die Heimat zu eng, es trieb ihn in die Welt hinaus. Er unternahm ausgedehnte Konzertreisen und trug den Ruhm des Wiener Walzers, die süße Lehre vom göttlichen Leichtsinn des Wienertums in die Welt...

Wie *Haydn*, wie *Schubert*, ist auch *Beethoven* zu der Volksmusik mehrfach in Beziehung getreten. Er hat in seinen jüngeren Jahren während seines Wiener Aufenthaltes in den Vorstädten, auf seinen Wanderungen durch die Wiener Landschaft oft den österreichischen Volksmelodien mit großem Interesse gelauscht, und manche ihrer Weisen mögen ihn zu eigenem Schaffen angeregt haben, ja, manche hat er in sein Werk übernommen oder über sie kunstvolle Variationen geschrieben — verwiesen sei auf sein Op. 105, Nr. 5 („Air Autrichien“) und Op. 107 („Air Tirolien“), die beide Weisen der österreichischen Volksmusik behandeln, ferner auf den dritten Satz der Pastoral-Symphonie, welcher den Titel „Lustiges Zusammensein der Landsleute“ trägt und österreichische Tanzmusik nachbildet, und den letzten Satz dieser Symphonie, „Hirtengesang“, der einer Alphornweise entnommen zu sein scheint, auf die „Mödlinger Tänze“, in denen er österreichische Volksmusik bewußt nachzuahmen suchte, u. a. m. Über das Entstehen der „Mödlinger Tänze“ teilt des Meisters Famulus *Anton Schindler* folgendes mit: „Welch partikulares Interesse bei *Beethoven* vorzugsweise der österreichische Tanz gewann, darüber sprechen Tatsachen. Bis zu seiner Ankunft in Wien (1792) war ihm nach eigener Aussage

außer den Bergischen Volksliedern mit ihren eigentümlich-seltsamen Rhythmen keine andere Volksmusik bekannt geworden. Wieviel er sich späterhin selbst mit Tanzmusik beschäftigte, bezeugt der Katalog seiner Werke. Sogar in österreichischer Tanzmusik hat er sich versucht; indes wollten die Spielleute diesen Versuchen das österreichische Bürgerrecht nicht zuerkennen. Der letzte Versuch datiert aus dem Jahre 1819 und fällt wunderlicherweise inmitten der Komposition der *Missa solemnis*. Im Gasthaus ‚Zu den drei Raben‘ in der ‚vorderen Brühl‘ bei Mödling spielte seit langen Jahren eine Gesellschaft von sieben Mann. Diese war eine der ersten, die den vom Rheine kommenden jungen Musiker die Nationalweisen der neuen Heimat unverfälscht hören ließ. Man machte gegenseitig Bekanntschaft, und alsbald wurden für dieselben einige Partien ‚Ländler‘ und andere Tänze komponiert. Im obgenannten Jahre (1819) hatte *Beethoven* wiederum dem Ansuchen dieser Gesellschaft willfahrt. Bei Überreichung des neuen Opus an den Chef der Gesellschaft zu Mödling war ich anwesend. Der Meister äußerte sich unter anderem in heiterster Laune, er habe diese Tänze so eingerichtet, daß ein Musiker um den anderen das Instrument zuweilen niederlegen, ausruhen oder schlafen könne. Nachdem der Fremde voll Freude über das Geschenk des berühmten Komponisten sich entfernt hatte, frug *Beethoven*, ob ich nicht bemerkt habe, wie die Dorfmusikanten oft schlafend spielen, zuweilen das Instrument sinken lassen und ganz schweigen, plötzlich erwachen, einige herzhaft Stöße oder Striche aufs Geratewohl, doch meist in der rechten Tonart tun, um sogleich wieder in Schlaf zu fallen — in der Pastoral-Symphonie habe er diese armen Leute zu kopieren versucht.“

Daß *Beethoven* auch an den Volksliedern — von denen in jener Zeit mehrere Sammlungen erschienen sind, wie des „Knaben Wunderhorn“ oder die im Jahre 1819 von *Ziska* und *Schottky*, nachdem sie gemeinsam die Abhänge des Wiener Waldes durchstreift und Wort und Weise so vieler musikalischer Kleinode niedergeschrieben hatten, herausgegebene Sammlung — nicht achtlos vorübergehend, geht aus einem Schreiben hervor, das er unterm 18. März 1820 an den Verleger *Simrock* richtete: „... Da ich weiß, daß die Kaufleute das Postgeld gerne sparen, so füge



ich zwei österreichische Volkslieder, ‚Das liebe Kätzchen‘ und ‚Der Knabe auf dem Berge‘, aus der Sammlung *Ziska-Schottky* als Wechsel bei, womit Sie schalten und walten können nach Belieben, die Begleitung ist von mir . . . ich denke, eine Volksliederjagd ist besser als eine Menschenjagd der so gepriesenen Helden — mein Kopist ist eben nicht da, ich hoffe, Sie werden es wohl lesen können, dergleichen könnten Sie manches von mir haben, wofür Sie mir eine andere Gefälligkeit erweisen können.“ Und *Anton Schindler* hat in dieser Beziehung in seiner *Beethoven-Biographie* mitgeteilt: „In jener Zeit gab es in Österreich noch eine charaktereigentümliche Volksmusik, deren Gepräge hinsichtlich des Rhythmischen, Harmonischen, aber auch der Ausführung selbst auf den gebildeten Musiker großen Reiz auszuüben nicht verfehlen konnte. Was sich in den Gebirgsgegenden Niederösterreichs und der Steiermark seit Jahrhunderten im Volke erhalten hatte, es existiert nicht mehr, und mit diesem Verluste ging auch die Volksweise zugrunde, wengleich noch Verse in der Volkssprache gemacht werden . . .“

Wie in der Wiener *Beethoven-Zeit* die Volksmusik neu aufzublühen begann, erfreute sich damals auch ein Volksinstrument, die Gitarre, einer besonderen Beliebtheit. Sie hatte an Stelle

der durch ihre Saitenfülle und ihre verwickelte Griffzeichenschrift komplizierten, prunkvollen Laute die Herrschaft angetreten. Es gehörte in jenen Tagen zum guten Ton, die einfache, sechssaitige Gitarre zu spielen. Künstler, Gelehrte, Musiker bedienten sich ihrer; so hat besonders *Franz Schubert* gerne im fröhlichen Kreise seiner Freunde bei den *Schubertiaden* die neuen lyrischen Schöpfungen seiner Muse vorgetragen und auf der Gitarre begleitet.

Daß auch *Beethoven* für die damals in Mode gekommenen Volksinstrumente Interesse hegte, lehrt schon die Tatsache, daß er einmal in seinen jungen Jahren (1795) eine Sonatine für Mandoline und Cembalo geschrieben hat. Auch ist bekannt, daß er mit dem berühmten Virtuosen *Mauro Giuliani* in Verkehr stand und dessen künstlerischen Vorträgen wiederholt und mit Vergnügen gelauscht hat. So sehen wir, daß auch *Beethovens* Schaffen, so kunstvoll und erhaben es uns vermöge seiner geistigen Höhe und der Kraft seiner göttlichen Phantasie erscheinen mag, in seiner Tiefe, Reinheit und Melodienfülle der deutschen und österreichischen Volkskunst nahestand. Auch sein Genius hat, wie *Mozart*, *Haydn*, *Schubert*, *Brahms*, *Anton Bruckner*, aus dem unvergänglichen Borne des Volksliedes, der Volksmusik manche Perle seiner hohen Kunst geschöpft.

## BEETHOVEN UND DIE GITARRE

VON DR. THEODOR FRIMMEL

Durch Herrn *Prof. Jacob Ortner* werde ich auf den Zusammenhang des Meisters der Symphonien, des „*Fidelio*“, der Quartette, Trios, Klaviersonaten und vieler anderer Werke mit dem Gitarrespiel besonders aufmerksam gemacht. Dieser Zusammenhang ist noch nicht des besonderen bearbeitet. Nun verbieten mir Alter und Krankheit, mich auf lange Studien in Bibliotheken und Archiven einzulassen, und es sind nur alte, allerdings eigene Notizen, die ich bieten kann, noch dazu solche von einem, der seit seiner Kindheit keine Gitarre und kein familienverwandtes Musikwerkzeug in der Hand gehabt hat. Jüngeren, frischeren Kräften muß ich es überlassen, eine Sonderarbeit über das angelegte Thema zu schreiben. In meinen alten Kollektaneen finde ich Hinweise auf die Gitarristen *Mylich*, *Mauro Giuliani* und den Mandolinen-

virtuosen *Wenzel Krumpholz*, die mit *Beethoven* bekannt waren. Es ist zu wenig, um daraus eine Abhandlung machen zu können. Denn die Lebensbeschreibungen dieser Musiker liegen im argen. Die Angaben der Musiklexika sind kurz und lückenhaft. In *Eitners* Biographisch-bibliographischem Quellenlexikon wird nach *Gerber* mitgeteilt, daß der Gitarrist *Mylich* „am Ende des 18. Jahrhunderts in Berlin gelebt und eine Sammlung kleiner Klavierstücke für Kinder bei *Hummel* herausgegeben“ habe. *Eitner* selbst kannte eine Anzeige von 1799, in der *Mylich* als Komponist verzeichnet vorkommt. In Wien verkehrte *Mylich* mit *Beethoven* als Freund *Amendas*, der seinerseits wieder als intimster Freund *Beethovens* bekannt genug ist. *Mylich* schickte an dessen Schwester in Kurland eine Sonatenabschrift, als er erfuhr, daß sie Klavier spiele, worüber uns



A. W. Thayers großes Beethovenbuch nach *Prieger* und *Deiters* unterrichtet. Auch vom Triospiel mit *Beethoven* ist man unterrichtet (II, 116 ff.).

*Mauro Giuliani* sei gegen 1780 in Bologna geboren und hat viele Gitarrestücke geschrieben.

In Wien, Rom, St. Petersburg hielt er sich u. a. auf. Die Opuszahlen reichen bis 148, und in mehreren Archiven finden sich Handschriften *Giulianis*, dessen Lebenslauf freilich erst geschrieben werden muß. Mit *Beethoven* in Verbindung wird er mehrmals in der Neuauflage des A. W. Thayerschen großen Werkes „Ludwig van Beethovens Leben“ genannt. *Reichardt* in seinen „Vertrauten Briefen“ spricht von ihm als einem vorzüglichen Mitwirkenden im Wiener Liebhaberkonzert von 1807 auf 1808. Als be-

merkenswerter anwesender Musiker wird er in der großen Haydn-Akademie von 1808 genannt. Durch *Schindler*, den weitbekannten Lebensbeschreiber *Beethovens*, erfährt man, daß *Giuliani Beethovens* Ouverture Op. 115, die als „Namensfeier“ bekannt ist, für sich und einige Mitwirkende zu einem Konzertstück „à la chasse“ eingerichtet und herausgegeben hat, freilich ohne Vorwissen *Beethovens*. Nach *Nottebohms* Notiz wurde diese

Bearbeitung am 16. und 23. April 1818 in Wien in den Abendunterhaltungen von *Moscheles*, *Giuliani* und *Mayseder* aufgeführt.

Im gegebenen Zusammenhang ist noch *Wenzel Krumpholz* zu nennen, der hochbedeutende Geiger

aus *Beethovens* Freundeskreise. *Krumpholz* beherrschte neben der Violine in meisterhafter Weise auch die Mandoline, und daher hauptsächlich muß *Beethovens* genaue Bekanntschaft mit gitarreähnlichen Instrumenten stammen. Denn *Krumpholz* gehörte zu den ältesten Verehrern *Beethovens* seit der Übersiedlung des Meisters nach Wien und blieb bis zu seinem Ableben 1817 mit *Beethoven* in Verbindung. Eine eigentliche Biographie des allzu bescheidenen *Wenzel Krumpholz* ist erst zu machen. Ein Weniges

steht in meinem „Beethovenhandbuch“ (Abschnitt *Krumpholz* und „Mandoline“, Andeutungen im Werkeverzeichnis, s. 387 und 427).

Ich kann die Anregung des Herrn Prof. *Jacob Ortner* eigentlich nur weitergeben und nicht zur Abhandlung ausgestalten, doch hoffe ich, daß die nachstürmende Jugend den Gegenstand aufgreifen wird, da er doch recht fesselnd zu behandeln wäre.

### EIN BEETHOVEN - BRIEF AN NIKOLAUS V. ZEMSKALL (1796)

Mein wohlfeilster Baron! sagen Sie, daß der Gitarrist noch heute zu mir komme, der Amenda soll statt einer Amende, (die er zuweilen für sein schlechtes Pausieren verdient, mir diesen (wohlge)littenen Gitarrist besorgen; wenn's sein kann, so soll der genannte (heute abend) um 5 Uhr zu mir kommen, wo nicht, morgen (früh) 5 oder 6 Uhr, doch darf er mich nicht wecken, falls ich (noch schlafen) — sollte. — Adieu mon ami à bon marché, vielleicht sehen wir uns im Schwanen.

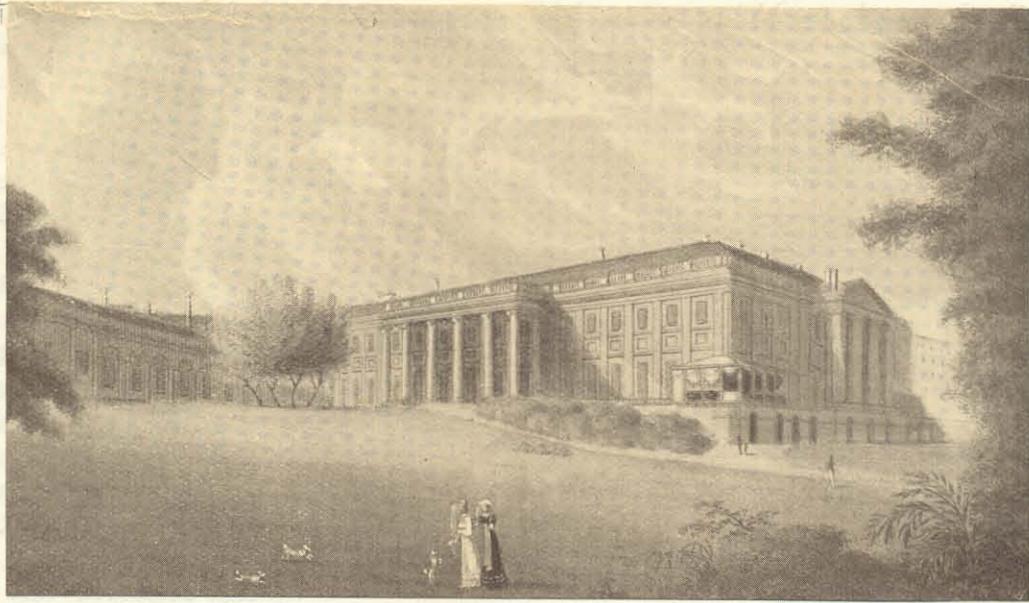
## BEETHOVEN UND GIULIANI

Johann Friedrich Reichardts Bericht über ein Liebhaberkonzert unter Mitwirkung  
von *Mauro Giuliani* (1780—1820)

Den 10. Dezember 1808

Einem Liebhaberkonzert, das für den Winter angegangen ist, habe ich hier auch schon beigewohnt, das mich seiner äußeren Einrichtung nach aber fast getötet hat, ungeachtet die Gesellschaft sehr angenehm war. In drei ziemlich kleinen Zimmern, wie ich sie hier fast noch nie gesehen hatte, war eine große Menge Zuhörer aus allen Ständen und eine fast ebenso große von Musikern zusammengepfropft, daß mir Luft

und Gehör verging. Zum Glück verging mir nicht das Gesicht auch; denn es waren zum Teil sehr hübsche, feine Damen da, von denen einige auch sehr artig sangen. Aber selbst sehr gute Sachen von *Beethoven*, *Romberg*, *Paer* u. a. konnten keine Wirkung tun, da man in dem engen Raum von dem Lärm der Trompeten und Pauken und allen möglichen Blasinstrumenten ganz betäubt ward. Indes bekam ich doch etwas sehr Vollkommenes



### DAS PALAIS RASUMOFSKY IN WIEN III

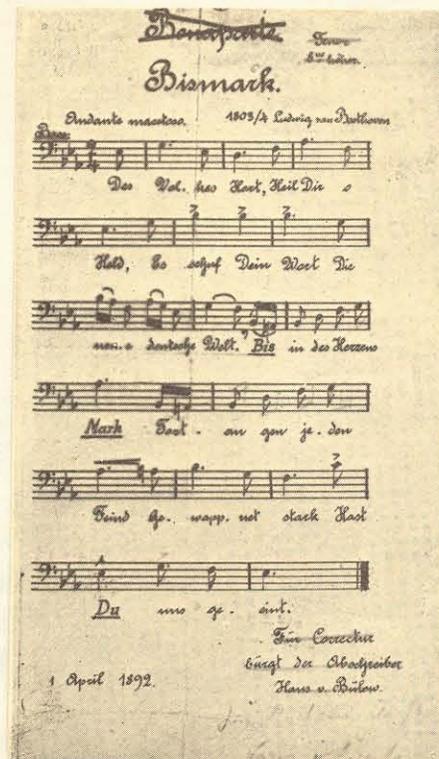
*Aus: Karl Kobald, Beethoven,  
Wien 1927, Amalthea-Verlag.  
Mit freundlicher Bewilligung  
des Verlages*





zu hören, das denn auch ganz hieher paßte und dadurch um so wohlthätiger wirkte. Es war ein neapolitanischer Gitarrenspieler (*Mauro Giuliani*), der so vollkommen spielte, daß er mir oft die schöne alte Zeit des echten Lautenspiels zurückrief; ich habe nie etwas so Vollkommenes auf einem so unvollkommenen Instrument gehört. Dann sangen noch zwei Italiener mit ihm mit angenehmer Tenor- und Baßstimme eine kleine französische Romanze: La Sentinelle, die vor dem Feinde in heller Nacht auf dem Posten steht und seine Wünsche und Beteuerungen den Winden an sein Mädchen gibt, daß er für sie nur wache, lebe, fechte und sterbe. Eine allerliebste und marschmäßige Melodie hatte der feine Italiener, der auch ein sehr schöner junger Mann, ein wahrer Antinous war, sehr artig für die Gitarre eingerichtet und mit lebhaften Zwischenspielen bereichert. Das paßte ganz fürs Zimmer und für die Gesellschaft, die auch davon entzückt war, es aber nicht zu fühlen schien, daß der ganze angenehme Eindruck durch *Beethovens* übermächtige, gigantische Ouverture zu Collins „Coriolan“ wieder zerstört wurde. Gehirn und Herz wurden mir von den Kraftschlägen und Rissen in den engen Zimmern fast

zersprengt, die sich jeder bemühte, so recht aus Leibeskräften zu verstärken, da der Komponist selbst gegenwärtig war. Es freute mich sehr, den braven *Beethoven* selbst da und sehr fetiirt da zu sehen, um so mehr, da er die unselige hypochondrische Grille im Kopf und Herzen hat, daß ihn hier alles verfolge und verachte. Sein äußeres störrisches Wesen mag freilich manchen gutmütigen, lustigen Wiener zurückscheuchen, und viele unter denen, die sein großes Talent und Verdienst auch anerkennen, mögen wohl nicht Humanität und Delikatesse genug anwenden, um dem zarten, reizbaren und mißtrauischen Künstler die Mittel zur Annehmlichkeit des Lebens so anzubringen, daß er sie gern empfinde und auch seine Künstlerbefriedigung darin fände. Es jammert mich oft herzinnig, wenn ich wieder überzeugt bin, daß seine besten, originellsten Werke nur in solcher eigensinniger tief mißmütiger Stimmung hervorgebracht werden konnten. Menschen, die sich seiner Werke zu freuen imstande sind, sollten dieses nie aus den Augen lassen und sich an keine seiner äußeren Sonderbarkeiten und rauhen Ecken stoßen: dann erst wären sie seine echten wahren Verehrer.



## HANS VON BÜLOWS EROIKA - WIDMUNG

VON UNIV.-DOZ. DR. ROBERT HAAS

Das hier zugleich in Nachbildung wiedergegebene Notenblättchen, das aus dem Besitz der Musiksammlung an der Nationalbibliothek in Wien stammt, wurde am 1. April 1892, am 77. Geburtstage des eisernen Kanzlers, in einem von *Bülow* geleiteten Festkonzert in Hamburg verteilt, worin die Eroika den Mittelpunkt des Programmes bildete. Sie war in diesem Programm als „einem großen Manne gewidmet“ angezeigt. Wenige Tage zuvor war aber *Beethovens* Dritte von *Bülow* unter Umständen, die ungeheures Aufsehen erregten,

mit dem Namen *Bismarck* öffentlich in Zusammenhang gebracht worden, indem er in einer Berliner Konzertrede über das Monumentalwerk der deutschen symphonischen Literatur dessen Widmung an den Altmeister der deutschen Staatskunst verkündigt hatte. Das Hamburger Konzert bildete also den zweiten Akt in *Bülow's* drastischem Protest gegen die Ausschaltung des führenden Geistes aus dem politischen Leben des deutschen Reiches.

War es dereinst *Beethovens* Absicht gewesen,



durch die Eroika den Helden Europas, *Bonaparte*, zu verherrlichen, sie war „geschrieben auf *Bonaparte*“, während nach dessen Kaiserkrönung die Widmung in heiliger Entrüstung vernichtet wurde, so setzte *Bülow* auf das Titelblatt der heroischen Symphonie den „Bruder Beethovens, den Beethoven der deutschen Politik, den Fürsten Bismarck!“ Das Hamburger Konzertblatt deutet in der Überschrift diese Huldigung durch die Streichung des Wortes „*Bonaparte*“ an, es enthält dann über der Hauptmelodie des Eroika-Finales, die wieder zurückweist auf die Figur des Prometheus, einen von *Bülow* verfaßten, an *Bismarck* gerichteten Festtext:

Des Volkes Hort,  
Heil Dir, o Held,  
Es schuf Dein Wort  
Die neue deutsche Welt.  
Bis in des Herzens Mark  
Fortan gen jeden Feind  
Gewappnet stark  
Hast Du uns geeint.

Die von *Bülow* mit Bleistift hinzugefügten Worte „Im Höchsten Auftrage“ beziehen sich auf die „Mission“, der er mit seiner mutigen Tat folgte. „Pflicht erfüllt“ drahtete er am Tage nach der Rede seiner Frau. *Bülow* war unbedingter Anhänger des Altkanzlers und trug schwer an der Entlassung des Reichsgründers. Im letzten Jahr seiner ständigen Wirksamkeit in Berlin, in einem der letzten Konzerte, die er in der Reichshauptstadt überhaupt noch leitete, machte sich seine Empörung in der erwähnten Konzertrede Luft, in der er im Anschluß an die Aufführung der Eroika auf den kommenden Ehrentag des deutschen Volkes hinwies und *Bismarck* feierte.

Der kritische Tag der Rede war der 28. März, und *Bülow* verfolgte in ihrem mit atemloser Spannung aufgenommenen Verlauf folgende Gedankengänge über *Beethoven*. Seit fast einem halben Jahrhundert stehe in Bonn das Denkmal des Meisters von der Hand *Hähnel*s, das nicht vom damals unmündigen deutschen Volk, sondern vom „Ungarischen Musikanten“ *Franz Liszt* (wir sprechen ihn heute mit Recht als deutschen Burgenländer an) gestiftet wurde. Von *Hähnel* rühre der Vergleich her zwischen den neun Symphonien *Beethovens* und den neun Musen, und zwar im einzelnen zwischen der 1. und

Thalia, der 5. und Melpomene, der 7. und Klio, der 8. und Terpsichore, der 9. und Urania. Als Muse der heroischen Symphonie gelte dabei die Chorführerin der Musen, Kalliope. Gegenüberzustellen sei ein anderer Vergleich, die Geschichte der Ideale *Beethovens*, die sich in den neun Symphonien widerspiegele. In drei Akten und neun Szenen sei ein wohlgegliedertes Drama aufgebaut, der erste Akt heiße „der Held“ und gipfle in der Eroika, der zweite Akt sei der „Natur“ zugeordnet, mit der Pastoral-Symphonie als Gipfel, der dritte besinge „die Menschheit“. In den Glossen zu dieser Gliederung fallen ironische Anspielungen und Wortwitze auf die Namen der Minister *Bötticher* und *Miquel* sowie auf *Dr. Hinzpeter* ab. „Ja, was ist denn diese Menschheit eigentlich? Woraus besteht sie denn schließlich als aus Kunz und Hinz, Peter und Paul, aus Gevatter Schneider und Gevatter Böttcher und Gevatter Michel?“ Den drei Glaubensarten des Menschheitwahnes, Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, stünden die Worte der Gewißheit gegenüber: Infanterie, Kavallerie und Artillerie. Sie seien die „Saiten der Violine, auf der der Held der Weltgeschichte etwas vorgondelt“. Der Held sei aber die Quintessenz der Welt *Beethovens* gewesen. Drum wollte er auch dem Stern *Bonapartes* seine Eroika widmen, die Zerreißung dieser Dedikation sei aber eine schreiende Dissonanz gegen das ganze Werk geworden. Sie zu lösen, weihten die „Musikanten mit Herz und Hirn, mit Hand und Mund heute die heroische Symphonie von *Beethoven* dem größten Geisteshelden, der seit *Beethoven* das Licht der Welt erblickt hat“. Ein Hochruf auf *Bismarck* schloß ab.

Die Rede *Bülows* erfuhr eine sehr geteilte Aufnahme, die Äußerungen des Mißfallens über-tobten die der Zustimmung. Als Erwiderung auf die allgemeine tosende Aufregung zog der Dirigent das Taschentuch heraus und staubte seine Schuhe ab, dadurch auf eine vor kurzem gefallene bittere Redewendung aus dem politischen Leben anspielend — wer sich in Deutschland nicht glücklich fühle, möge den Staub des Vaterlandes von den Füßen schütteln —.

Der Blätterwald rauschte nun Empörung; als aber *Bülow* in den ersten Apriltagen den neuerlichen Mut bewies, gleich an drei Abenden nacheinander vor das Berliner Publikum zu treten, und zwar als Leiter der neunten Symphonie, dann



wieder mit der *Eroika* und schließlich als Klaviersolist, da war er Gegenstand der begeistertsten Ovationen. Mehrere hundert Personen gaben ihm sogar das Geleite zum Lehrter Bahnhof, und beim Abschied wurde der Ruf laut: „Hoch *Bülows* und *Bismarck!*“

In Wien trat *Hanslick* warm für den vielgeschmähten Künstler ein. Am 6. April kam gelegentlich einer Aufführung der *Eroika* durch die Philharmoniker die Sprache auf die „Umwidmung“ des Werkes. „Wäre ich besonnen, hieß ich nicht der Tell!“ ruft dabei *Hanslick* dem hochverdienten Musiker zu, dessen überragende Bedeutung restlos anerkannt und vorgewiesen wird. Sein heißes, nervöses Temperament, seine fleckenlose Ehrlichkeit und seine großen künstlerischen Verdienste hätten ihm aber längst eine Art Privilegium gesichert für Extravaganzen, mit und ohne Rücksichtslosigkeit.

Auf den Fürsten *Bismarck* selbst haben die sensationellen Folgen des Vorfalles keinen besonders günstigen Eindruck gemacht. Durch *Sidney Whitman* hören wir von einer recht abfälligen Bemerkung, die im Juli 1892 in Kissingen gefallen ist. *Bismarck* wurde zu einem beabsichtigten Konzert *Bülows* schriftlich eingeladen, beim Anblick der Einladung sagte er aber: „Ich hoffe, man wird mich hier mit diesem aufgeregten kleinen Kerl verschonen“. Der Kanzler hatte jedoch für die seltene Begabung *Bülows*

volles Verständnis, er begrüßte diesen wiederholt als Gast in Friedrichsruh und ließ dabei gewiß seine bekannte hohe Bewunderung vor *Beethoven* erkennen, die für *Bülows* Vorgehen mitbestimmend gewesen war.

Dem Kanzler waren die Wiener klassischen Meister überhaupt lieb und wert, das gemeinsame Band der Tonkunst zwischen Niederrhein und Wien, das dank der Wiener Musikpflege unlösbar geknüpft ist, betrachtete er auch als wichtigstes politisches Bindemittel. Als er zur Hochzeit seines Sohnes mit der Gräfin *Hoyos* eben im Juni 1892 in Wien weilte, da rief er den Sängern des Wiener akademischen Gesangsvereines zu: „Deutsche Musik, deutsche Poesie sind es, die hier zusammenklingen und ein geistiges Band bilden, das alle Kämpfe der Vergangenheit überdauert hat, wie die politischen Gefahren. Möge die Kunst immer Bindemittel unserer gegenseitigen nationalen und geschichtlichen Beziehungen sein!“

\*

Schrifttum: Hans v. *Bülows* Leben, dargestellt aus seinen Briefen von *Marie v. Bülow*, Leipzig, *Breitkopf & Härtel*, 1921, 2. Auflage (S. 544—549). — *Adolph Kohut*, *Bismarcks Verhältnis zur Musik*. Die Musik, Berlin, *Schuster & Löffler*, 14. Jahrgang, Heft 11, März 1915, S. 195 f. und Heft 12, S. 243 f. — *Sidney Whitman*, Fürst v. *Bismarck*. Persönliche Erinnerungen an ihn aus seinen letzten Lebensjahren. Stuttgart 1902. S. 143 f.

## BEETHOVEN ALS THEATERHELD

VON UNIVERSITÄTSPROFESSOR DR. VICTOR JUNK

Große Männer in den Mittelpunkt eines Dramas, womöglich einer Tragödie zu stellen, hat die Dichter immer gereizt, um so mehr, wenn sie dadurch dem Genius huldigen können. Aber der Reiz und auch der Wert solcher Stücke liegt dann zumeist nur im Stofflichen, d. i. in der Person des gefeierten Genies. So waren *Mozart*, *Liszt*, *Bruckner* auf dem Theater zu sehen, und die Stücke verschwanden oder verschwinden trotzdem alsbald; am längsten konnte sich noch *Schubert* halten, obwohl die enge Sphäre von Verliebtheit und Weinseligkeit, in der man sich ihn nun einmal vorzustellen gewohnt ist, eine arge Geringsachtung seiner Größe bedeutet. Weit besser haben es die, die es nach ihrem Tode zu einem Roman bringen:

*Beethoven*, *Schubert*, *Schumann*, *Verdi*, denn der Roman kann uns wenigstens von ihrem Werk erzählen. Das Drama aber verlangt nach charakteristisch ausgeprägten Gestalten und einer fesselnden Handlung. Selten verläuft das Leben der Großen wirklich dramatisch; es hat oft einen Höhepunkt, aber glücklicherweise nicht oft eine Katastrophe. Wir können uns wohl denken, daß ein genialer Dichter das Wesen eines andern großen Genies im spannenden und folgerichtigen Ablauf der Entwicklung erfaßt und mit ein paar genialen Strichen dauernd zeichnen und zugleich verherrlichen kann. So widerfuhr es *Pierluigi Palestrina* in *Pfitzners* Drama. (Ob es auch dem Hofkapellmeister „*Storch*“ im Spiegelbild seines „Inter-



mezzo“ beschieden sein wird, wollen wir vorläufig dahingestellt sein lassen!) Jedenfalls wurde unserem *Beethoven* ein solch glückliches Schicksal wie *Palestrina* nicht zuteil, trotzdem er ja nicht nur als Künstler, sondern vielleicht mehr noch als Mensch dazu gereizt und eine ganz stattliche Zahl von Dramen verursacht hat; zugleich naiv und derb, ja grotesk in seinem Wesen, von galligem Humor, himmelstürmend und doch erdgebunden in seinem Schicksal, hätte vielleicht gerade er die Voraussetzungen für ein wirkliches Künstlerdrama abgegeben, wenn sich — ein großer Dichter dazu gefunden hätte.

Und so sehen wir, daß die Beethoven-Dramen, obwohl keines von ihnen das Problem restlos erschöpft und künstlerisch hochwertig gestaltet, sonderbarerweise an Wert zunehmen, je weiter wir zeitlich — zurückschreiten.

Das erst vor 20 Jahren erschienene französische fünftaktige Beethoven-Drama von *Schinz* gibt eine dramatisch unverbundene Bilderreihe; Beethoven erscheint darin beständig enttäuscht, lebensmüde und ohne seinen Humor. *Heinemanns* dreiaktiges Drama „Beethoven und sein Neffe“ vom Jahre 1903 zeigt uns den freischaffenden Künstler im Zwange unwürdiger kleinlicher Erdenpflicht, wie sie ihm aus der Obsorge für den Neffen Karl erwuchs, und kann Beethoven, als einem ewig Leidenden, auch nur eher unser Mitleid gewinnen als verehrende Sympathie.

Um 1892 schrieb *Bohrmann-Rieger* sein vieraktiges Beethoven-Drama unter ausgiebiger Benützung eines von dem italienischen Tragiker *Cossa* 1872 verfaßten fünftaktigen „Beethoven“. Hatte *Cossa* das ganze Leben des Künstlers, umschlungen von der Liebesleidenschaft zu *Giulietta Guiccardi*, in phantastischen, zum Teil frei erfundenen Episoden hingestellt, so fesselt uns bei *Bohrmann-Rieger* tatsächlich zum erstenmal der Künstler und Mensch: Beethoven wird hier im Allgemeinen glaubwürdig gezeichnet, wozu auch mit hereingezogene wahre Aussprüche Beethovens beitragen, aber aller psychologische Reiz kann über den Mangel der für das Theater unerläßlichen dramatischen Spannung und Gliederung nicht hinwegtäuschen. Und die vermessen wir bei ihm ebenso wie bei *Cossa*.

Die Feier des 100. Geburtstags (1870) gab,

abgesehen von den bei solchen Gelegenheiten üblichen Festspielen mit Büstenbekränzung, Anlaß zu zwei Beethoven-Dramen: einem vieraktigen „Ludwig van Beethoven“, dessen Autor sich allzu bescheiden als „ein Bonner“ in Anonymität hüllt und der Beethoven als jungen Hoforganisten mitten in den politischen Strudel hineingeraten läßt, den die Nachwirkung der französischen Revolution in den deutschen Grenzlanden hervorruft: Beethoven, der in der Musik ja selber Umstürzler ist, wird politisch verdächtigt, sogar ins Gefängnis geworfen, aber durch die Fürsprache aristokratischer Freunde befreit. Das lebensvolle Stück hat kulturgeschichtlichen Wert, für die Gestaltung des Menschen Beethoven bedeutet es wenig.

Äußerlich bühlenwirksamer war der vieraktige „Beethoven“ von *Schmid* (1873), worin der durch *Schindlers* Beethoven-Biographie bekanntgewordene Giuliettaroman in seinen verschiedenen Stadien: der Sehnsucht, dem Liebesglück, der einsamen Verlassenheit Beethovens und endlich der Zurückweisung der reuevoll zurückkehrenden Ungetreuen, auf die Bühne gebracht war; aber Beethovens gesunde Derbheit ist hier zu unwahrer Weichlichkeit abgeschwächt.

Dagegen sind nun, am Ende unserer Aufzählung oder vielmehr am Beginn der historischen Reihe, zwei ganz ausgezeichnete Stücke zu nennen, die seinerzeit großen und berechtigten Erfolg hatten und vielleicht auch heute noch haben könnten. Es sind dies die beiden Einakter von *Nadler* (1872) und von *Müller* (1868).

*Nadlers* Stück, zuerst betitelt „Beethovens zerrissener Schuh“, später „Beethoven in der Heimat“, ist ein mit großem Geschick und rasch fortschreitender Handlung humorvoll und flott hingeworfener, den praktischen Theatermann verratender Schwank: Beethoven soll Goethe vorgestellt werden, bemerkt aber, auf dem Wege dahin, ein Loch im Schuh und sucht rasch noch einen Schuster auf. Die Schusters-tochter fesselt ihn durch den Gesang eines Goethe'schen Liedes, das nun auch den zufällig vorbeigehenden Goethe anlockt und die Bekanntschaft schon im Schusterladen herbeiführt.

*Müllers* Einakter betitelt sich „Adelaide“, verknüpft also den uns aus dem berühmten Lied geläufigen und sympathischen Namen mit dem des Komponisten selbst zu einem im



kleinen Spiegel in den Gang der Lichtstrahlen stellen und vor uns, diesmal mit der Fläche gegen uns (also senkrecht zum Blechschirm mit dem Spalt), eine Mattglasscheibe aufstellen, etwa wie die Mattscheibe einer Photokamera. Durch den Spiegel wird das Lichtbündel, welches durch den Spalt und die Linsen geht, geradewegs auf uns zu, die wir beobachten, abgelenkt, und wir sehen vor uns auf der Mattscheibe, wenn wir diese wieder in die richtige Entfernung einrücken, das scharfe Bild des lichterfüllten Spaltes im Blechschirm.

Nun bringen wir noch, knapp links vor dem Spalt, etwa eine Stahldrahtsaite an, die, wie wir annehmen wollen, auf den Kammerton a, dessen Schwingungszahl pro Sekunde 435 Schwingungen ist, abgestimmt wurde. Und nun können wir mit dieser Versuchsanordnung einige kleine Experimente machen. Sie bestehen im Folgenden:

1. Wir erregen die Stahldrahtsaite einmal durch einen Schlag (wie etwa ein Hammerklavier zum ertönen gebracht wird).

2. Wir erregen die Stahldrahtsaite das andere Mal durch Streichen (wie ein Cello mittels des Bogens zum erklingen veranlaßt wird).

3. Wir erregen die Stahldrahtsaite endlich durch Zupfen (wie die Gitarre erregt wird).

In allen drei Fällen haben wir es mit der „gleichen Stimmung“, somit mit der gleichen Schwingungszahl der Saite zu tun. In allen Fällen haben wir aber eine andere „Klangfarbe“. Und die Ursache dieser verschiedenen drei „Klangfarben“ können wir deutlich an den Schwingungskurven sehen, die das Lichtbild auf der Mattscheibe vor unserem Auge beschreibt. Dabei ist, wie wir gleich sehen werden, der Begriff „Kurve“ ganz allgemein zu fassen.

Bei der Erregung 1 entstehen nämlich wellenförmige, höchst komplizierte „Kurven“, welche jedoch immer zerlegt werden können in einfache Bestandteile von der Art, wie wir die Aufzeichnungen der Stimmgabel beschrieben haben.

Beim Streichen, der Erregung 2, zeigen sich Schwingungskurven in der Art von schrägwinkeligen  Zickzacklinien.

Bei der Tonhervorrufung 3 — welche wahrscheinlich die Leser einer Gitarrezeitschrift am meisten interessieren wird und die wir deshalb ein bißchen ausführlicher betrachten wollen — sind die Schwingungskurven sehr merkwürdig.

Wird die Saite in einem Knotenpunkt ihrer Schwingungen gezupft, so fallen diejenigen Ober-töne des Saitenklanges, denen der genannte Knotenpunkt angehört, für das Ohr fort, während sie gehört werden, wenn man die Saite an einer anderen Stelle als jener, wo sich ein Knotenpunkt befindet, zupft. Eine Saite, die durch einen Fingernagel (oder durch einen harten Stift) beiseite gezogen wird, schwankt beim Schwingen (wie man wohl a priori kaum erwarten wird) zwischen Formen herum, die *aus drei geraden Linien zusammengesetzt sind*, und das drückt sich auch in der Schwingungskurve aus. Der Schall einer solchen Saite gelangt an die Luft nur durch jenes ihrer Enden, welches mittels eines Steges auf einen nachgiebigen Resonanzboden gestützt wird. Der Klang einer solchen Saite ist also im Wesentlichen nur von der Bewegung dieses Endes abhängig, respektive *von dem Druck, den dieses auf den Resonanzboden ausübt*. Das periodische Wechseln dieses Druckes zeigt sich nun in einer Schwingungskurve, die in einem *rechtwinkelig*  aufeinanderfolgenden Zickzack besteht, dem landläufigen Begriff einer Kurve also sehr wenig entspricht.

Die Art der Schwingungskurve ist nun das Maßgebende für die Klangfarbe.

Wellenförmige Schwingungen nennt der Physiker „Ton“; nicht wellenförmige „Klang“. Klänge entstehen durch das Zusammenklingen mehrerer Töne. Diese wunderbaren Kurven nun, denen nur mehr der den allgemeinsten Begriff schulmäßig erfassende Physiker diesen Namen gibt, entstehen deshalb bei Musikinstrumenten, weil deren Klang nichts Primäres, nichts Einfaches, sondern eine Komplikation vieler Einzeltöne ist, deren jeder wohl wellenförmig schwingt, deren Kombination aber zu dem dem Begriff „Kurve“ fast widersprechenden Gebilde führt, mit dem wir es zu tun haben.

Man kann diese Schwingungskurven auch kinematographisch, das ist photographisch aufnehmen und dann diese photographischen Bilder geruhsam und bequem untersuchen. Das geschah von mehrfacher Seite in den letzten zehn Jahren.

Man kann ferner diese Kurven dann mathematisch analysieren. Der Nichtmathematiker und eventuell sogar Mathematikeind erschrecke nicht, wenn ich, nur um zu charakterisieren und für einen oder den anderen Interessenten mitteile,



JOS. DANHAUSERS ZEICHNUNG  
DES TOTEN BEETHOVEN

*Aus: Theodor Frimmel, Beethoven im zeitgenössischen Bildnis. Wien 1923, Karl König.  
Mit freundlicher Bewilligung des Verlages*



daß hiezu die gar nicht allzu komplizierte Fouriersche Analyse notwendig ist. Der Deutsche *C. Stumpf* und der Amerikaner *D. C. Miller*, welche eben in letzter Zeit die „Musical Sounds“ (musikalischen Klänge) untersuchten, benützten die rechnerische Analyse und letzterer sogar einfach eine Maschine, um Höhe und Stärke der in einem Klang enthaltenen Teiltöne ohne Rechnung herauszubekommen. Man kann so erfahren, welche Zahl von Schwingungen jeder einzelne der Obertöne macht, wenn der Grundton bloß *eine* Schwingung vollzieht, und kann auch — was das Maßgebende ist — erkunden, wie groß die Stärke der Teiltöne zahlenmäßig ist. Trägt man die so erhaltenen Zahlenwerte in einem an sich beliebigen, aber einmal fest angenommenen Maßstab auf Millimeterpapier auf, so erhält man eine momentan recht verwirrend aussehende, beim Studium aber ein sehr klares Anschauungsbild ergebende Kurve des Klanges der verschiedenen Instrumente, die jeweils zu dem Versuch benützt werden. Allerdings ist die Arbeit keine rasch erledigte. *Miller* sagt, daß er, um manches Instrument ganz zu

erkennen, manchmal an einem solchen fast ein ganzes Jahr, bei täglich achtstündiger Arbeitszeit, zu tun hatte. Wenn aber ein Künstler ein ganz besonders wertvolles und ihm liebes Instrument besitzt, sollte ihm diese Arbeit, die es ihm erst völlig kennen lehrt, zuviel sein? Er lernt jedenfalls nur auf die Art sein Instrument *ganz genau objektiv-individuell* kennen.

Ist ein Klang völlig frei von Obertönen, so ist die Klangfarbe dumpf und leer. Es wird direkt Sache sein, ganz besonders hervorragende und berühmte Instrumente der genauen Teilanalyse zu unterziehen und Anhaltspunkte daraus für den Bau weiterer Neuinstrumente zu erhalten. Bis heute ist die Herstellung solcher der Geschicklichkeit, zum Teil aber auch dem Glück und einem instruktiven und intuitiven Können eines Meisters anheimgestellt. Die moderne Wissenschaft wird auch diesem Problem, das bisher fast unlösbar erschien, wohl langsam aber sicher beikommen und das noch heute vorliegende Rätsel in den kommenden Jahrzehnten zu lösen wissen, trotz mancher Zweifler und Besserwisser.

## B E E T H O V E N W O R T E

*Kunst und Wissenschaft sind es, die uns nur ein höheres Leben andeuten und hoffen lassen.*

\*

*Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie.*

\*

*Jede echte Erzeugung der Kunst ist unabhängig, mächtiger als der Künstler selbst und kehrt durch ihre Erscheinung zum Göttlichen zurück und hängt nur darin mit dem Menschen zusammen, daß sie Zeugnis gibt von der Vermittlung des Göttlichen in ihm.*

\*

*Wahre Kunst bleibt unvergänglich, und der wahre Künstler hat inniges Vergnügen an großen Geistesprodukten*

\*

*Ohne auch im mindesten Anspruch auf eigentliche Gelehrsamkeit zu machen, bestrebe ich mich von Kindheit an, den Sinn der Besseren und und Weisen jedes Zeitalters zu fassen.*

*Du darfst nicht Mensch sein, für dich nicht nur für andere. Für dich gib't kein Glück mehr als in dir selbst, in deiner Kunst. — O Gott! gib mir Kraft, mich zu besiegen; mich darf ja nichts an das Leben fesseln.*

\*

*Ich habe niemals daran gedacht, für den Ruf oder die Ehre zu schreiben. Was ich auf dem Herzen habe, muß heraus, und darum schreibe ich.*

\*

*Der wahre Künstler hat keinen Stolz; leider sieht er, daß die Kunst keine Grenzen hat, er fühlt dunkel, wie weit er vom Ziel entfernt ist, und indes er vielleicht von anderen bewundert wird, trauert er, noch nicht dahin gekommen zu sein, wohin ihm der bessere Genius nur wie eine ferne Sonne vorleuchtet.*

\*

*Mir ist das geistige Reich das Liebste und die oberste aller geistigen und weltlichen Monarchien.*




---



---

# GITARRISTISCHE RUNDSCHAU

---



---

## KONZERTNACHRICHTEN

Wien. Kammermusikabend des I. Wiener Mandolinen-Quartetts. Im Saale des Ingenieur- und Architekten-Vereins gab das I. Wiener Mandolinen-Quartett (P. Freitag, J. Wlcek, V. Hladky jun., Fr. Pauer) einen wohl gelungenen Kammermusikabend, an dem auch das Wiener Gitarren-Kammertrio (F. Hinker, A. Stelzer, O. Schindler) mitwirkte. Alle Leistungen standen auf künstlerischer Höhe und bedeuteten nicht nur einen vollen Erfolg für die Veranstalter, sondern vermochten sicherlich auch das Interesse weiterer Kreise für die Mandoline und die Gitarre zu festigen. Vier Dinge seien besonders festgehalten. 1. Der Kontrast zwischen dem Mandolinen-Quartett und dem ihm unmittelbar folgenden Gitarren-Trio war ein sehr auffallender und fiel durchaus zugunsten der Gitarre aus und wirkte sich auch im Publikum aus — das Gitarren-Trio rief den stärksten Applaus des Abends hervor. 2. Einen besonderen Reiz bedeutete es, daß das Gitarren-Trio auf klanglich gleichwertigen, von der Firma G. Haid in Wien stammenden Instrumenten spielte, im Gegensatz zu den meisten anderen Gitarren-Vereinigungen, deren Zusammenwirken oft genug unter der Unausgeglichenheit des im Bau der Instrumente liegenden Zusammenklanges leidet. 3. Herr Hinker, der die Terzgitarre spielte, scheint für dieses Instrument ganz besonders geeignet zu sein, denn er verfügt über jenen zartweichen Anschlag, den die Terzgitarre verlangt. 4. Das Mandolinen-Septett gewann besonders durch die prächtige Klangwirkung der Quintbasso-Gitarre, die Herr Staudacher ausgezeichnet zur Geltung brachte.

Salzburg. *Theodor Rittmannsbergers Gitarrelieder*, die wir am 11. November 1926 im Künstlerhaus des Mirabellsschlusses hörten, fanden ungeteilten Beifall und bestätigten den wohl gelungenen Versuch — und das war die Überraschung des Abends —, dieses viel mißhandelte Instrument von den ungehemmten Auswüchsen in Gottes freier Natur vor das der Kritik zugängliche Forum des allerdings intimen Konzertsalles zu versetzen. Daß dieser Versuch warme Anerkennung fand, beweist noch lange nicht die Durchschlagskraft desselben, und ich finde in dieser Hinsicht den Pessimismus des Komponisten zwar betrübend, doch nur zu verständlich. Bestimmt liegt es nicht an ihm und seinen außerordentlichen Fähigkeiten, für die eine Interpretin von bester Qualität — Frau Kammersängerin *Pauli Paulfri* — ihr vielseitiges Können einsetzt. Die Gründe scheinen mir als Beobachter der jungdeutschen Gitarristik vielmehr so vielfache zu sein, daß ich beiden als Verfechter des Gitarren-Kunstliedes ein unverzagtes Durchkämpfen vom Herzen empfehle. Und nur allein zähe Ausdauer kann die Anfangs dünnkeimende Saat zum wogenden Feld werden lassen. —ss.—

Vom Mandolinen- und Gitarristenverein „Salzburg“. Für die bescheidene Mandoline und Gitarre ist es in der Musikstadt Salzburg nicht leicht, sich einen Platz im Konzertleben zu erobern, was selbst dem Musiklaien klar sein

dürfte. Um so höher ist das Verdienst des an der Spitze genannten Vereines einzuschätzen, der nach einem Jahre schon mit 90 Mitgliedern sein 1. Gründungskonzert geben konnte. Dank der unermüdlichen Bemühungen des musikalischen Leiters, Herrn *Josef Ertl*, wurde der ursprünglich aus nur acht Spielern bestehende Verein durch Hinzufügung einer Kinder- und Damenabteilung auf die angegebene Zahl erweitert. Das im großen Kurhaussaal am 2. Oktober 1926 stattgefundene Konzert war sehr gut besucht, und es fanden die musikalischen Darbietungen, besonders der Damen- und Jugendabteilung, großen Beifall. Die Vortragsfolge brachte neben leichter Spielmusik und flott gespielten Märschen die Ouvertüre „Im Reiche des Indra“ und den Walzer „An der grünen Narenta“ sowie einige *Schwerthöfer-Stücke* für Gitarren allein. Die Wiedergabe war tonal ziemlich rein und rhythmisch sauber. Störend wirkte der *gestrichene* Kontrabaß im „Dreimäderlhaus“. Bemerkenswert war die große Zahl weiblicher Zuhörerinnen, darunter auch Klosterfrauen. Sie bewies wohl, daß die Frauen auch Lust und Bedürfnis hätten, sich in größeren Klangkörpern öffentlich zu betätigen, wenn die Herren der Schöpfung es eben mehr zuließen. Eberhard.

In Innsbruck spielte am 8. Dezember 1926 *Fritz Mühlhölzl* aus München. Er ist Zither- und Gitarrenspieler. Die Zither liebt er offensichtlich mehr als die Gitarre; letztere ist ihm lediglich eine wirksame Erweiterung der Vortragsordnung zur Anziehung von mehr und gebildeteren Zuhörern. *Mühlhölzl* spielte ein Sor-Menuett, eine Coste-Andante, die Mozart-Veränderungen, die große Giuliani-Ouvertüre, als Zugaben *Alberts* „Springbrunnen“ und *Thomés* „Spanische Serenade“. Lois Köll.

Leoben. *Gitarre-Kammermusikabend*. 14. Dezember 1926. Unter den von Herrn *Prof. Dr. Aubell* als Vorstand des Unterstützungsvereines an der Montanistischen Hochschule bisher veranstalteten Konzerten war das letzte unbestreitbar eines der interessantesten. Boten schon die früheren Auführungen — wir nennen den „Alt-klassischen Abend“, „Die heitere Muse unserer Klassiker“, „Das Lied in Begleitung obligater Instrumente“, „Die Flöte in der Kammermusik der Klassiker“ — lehrreichen Aufschluß über wenig bekannte Gebiete der Musik, so war insbesondere der in Rede stehende Abend geeignet, auch Musikkenner eine Überraschung zu bereiten. Ist doch die Verwendung der Gitarre in der Kammermusik etwas derart Seltenes und in neuerer Zeit Unbekanntes, daß man über das Vorhandensein derartiger Werke zumeist gar nicht unterrichtet ist.

Das Konzert bot eine mit feinem Geschmack getroffene Auswahl von einschlägigen Kompositionen, wobei das Bestreben obwaltete, die Gitarre in möglichst abwechslungsreicher Verbindung mit anderen Instrumenten zu zeigen. Über die Gitarre und ihre Verwendung in der Kammermusik, ferner über die Komponisten, deren Werke zur Aufführung gelangten, hat bereits *Prof. Dr. Aubell* in seiner mit gründlicher Sachkenntnis verfaßten einleitenden Skizze hinläng-



lichen Aufschluß gegeben. Es erübrigt sich also in dieser Besprechung, hauptsächlich auf die Leistungen der ausführenden Künstler einzugehen. In *Leonhard v. Calls* Trio in Es waren die Herren Konzertmeister *Hans Zimmert*, *Ing. Alois Schöberl* und *Prof. Franz Riedinger* vom Steiermärkischen Konservatorium in Graz beschäftigt. Konzertmeister *Zimmert* auf dem Podium erscheinen zu sehen, ist jedesmal eine Freude. Er bestach auch diesmal wieder durch seinen großen, in schönster Weise ausgeglichenen Ton, seine vollendete Technik, das durchdringende Verständnis und den tiefbeseelten Vortrag, *Ing. Schöberl*, ein Mann von hoher Musikalität und sehr eingearbeitet im Kammermusikspiel, ließ den weniger dankbaren Bratschenpart zur rechten Geltung kommen und fügte sich vortrefflich dem Ensemble ein. *Prof. Riedinger* ist ein Künstler auf der Gitarre und zeigt, was sich auf diesem meist nur zu jämmerlichem Geklimper mißbrauchten Instrumente hervorbringen läßt. Er brachte seinen oft recht schwierigen Part stets mit vollster Sicherheit und entwickelte einen starken Ton, so daß die Gitarre nicht — wie man vielleicht erwarten könnte — zu dünn klang. Es ist ja zu bedenken, daß sie manchmal gegen große Klangfülle aufzukommen hat, sei es gegen Streicher, sei es gegen Bläser. Sie ist in den beiden ersten Trios (von *Call* und *J. Kreutzer*) vorwiegend als Akkordinstrument verwendet, da sie hier die harmonische Unterlage zu geben hat, was aber gelegentliche melodische Führung nicht ausschließt, zum Beispiel im Rondo des *Calls*chen Trios, wo sie vom Pizzicato der beiden Streicher begleitet wird. Man muß überhaupt feststellen, daß die Gitarre im Rahmen der Kammermusik sehr gut ihren Platz ausfüllt, da ihr Klang sich mit dem der Streichinstrumente wohl vereinigt, aber auch dem Klange der Blasinstrumente sich vortrefflich anpaßt.

Das Trio von *J. Kreutzer*, ein sehr anmutiges Werk, bei dem man nur die Kürze bedauerte, interessierte durch die Mitwirkung zweier Grazer Philharmoniker, der Herren *Engelbert Pirker* (Flöte) und *Hermann Hucke* (Klarinette). *Pirker* ist uns ein lieber Bekannter, dessen Künstlerschaft wir schon öfter mit vollster Anerkennung gedachten. Man muß ihm wiederum das Zeugnis ausstellen, daß er seinem Parte nach der technischen Seite wie auch nach der Seite der Auffassung hin vollkommen gerecht wurde. Bemerkenswert ist, daß Herr *Pirker* diesmal ein verbessertes Instrument, die Orthoton-Böhm-Flöte der Firma Mönning-Leipzig, benützte. Worin die Vorteile dieses neuen Systems gegenüber den gewöhnlichen Böhm-Flöten oder dem System *Schwedler-Krusche* liegen, ist dem Referenten nicht bekannt; doch mögen der auffallend starke Ton des tiefen Registers, die weiche, sichere Ansprache und die vollkommene Tonreinheit darauf zurückzuführen sein. In Herrn *Hucke* lernten wir einen Meister seines Instrumentes kennen, der seine Aufgabe verständnisvoll und mit vornehmer Tongebung durchführte. Die Register des Instrumentes erschienen sehr gut ausgeglichen, nicht nur im Forte, sondern auch im Piano. Das bei minderwertigen Klarinetten oft unschön klingende Schalmeiregister (die tiefste Lage der Klarinette) zeigte Wohlklang.

Im Quintett von *Luigi Boccherini* bildeten die Herren Konzertmeister *Zimmert*, *Prof. Dr. Aubell*, *Ing. Schöberl*, *Magg* und *Prof. Riedinger* ein geradezu ausgezeichnetes

Ensemble, und wir müssen auch sagen, daß hinsichtlich der Wirkung des Zusammenspieles dieses Werk am gelungensten war. Sehr schön wirkte das mit gedämpften Streichinstrumenten gespielte Pastorale, schwungvoll der von südlichem Temperamente durchglühte Fandango. In letzterem war es wirklich erstaunlich, wie sich gegenüber den vier im Forte auftretenden Streichern die Gitarre zu behaupten vermochte. Der Violoncellist *Herbert Magg*, Mitglied der Grazer Philharmoniker, erwies sich als Künstler von bedeutenden Eigenschaften. Die mit außerordentlicher Zartheit und sicherer Tongebung gebrachten Flageoletstellen seien besonders erwähnt.

Den Glanzpunkt des Abends bildete das erst vor acht Jahren aufgefundene Gitarrenquartett von *Franz Schubert*, das bei dieser Gelegenheit die erste öffentliche Aufführung in Steiermark erlebte. Es war — abgesehen von einer geringfügigen Unsicherheit im ersten Satze — eine sehr würdige Darbietung und mit Recht als musikalisches Ereignis zu werten. Man darf sich wohl freuen, daß auch diesmal wieder, wie schon oft in anderer Hinsicht, Leoben als Musikstadt führend vorangegangen ist.

Abschließend möge, auf das anfangs Erwähnte zurückgreifend, nochmals gesagt sein, daß dieses Konzert *Prof. Dr. Aubells* infolge der Seltenheit, der Mannigfaltigkeit und nicht zuletzt der Güte des Gebotenen tatsächlich eine der schönsten Aufführungen in der Montanistischen Hochschule war, deren man noch lange gern gedenken wird.

Am 21. November 1926 fand das vierte Gründungskonzert des Mandolinen-Orchestervereines „Polyhymnia“ statt, bei dem das Wiener Gitarren-Trio (die Herren *Hinker*, *Stelzer* und *Schindler*) mitgewirkt hat.

Im Rahmen eines vom Musikpädagogischen Verband in Wien veranstalteten Musikalischen Abendes brachten die Herren *Willy Groß* (Violine), *Oskar Fitz* (Viola), *Udo Uhl* (Violoncello) und *Carl Dobrauz* (Gitarre) das Schubert-Quartett zur Aufführung.

Im Kammermusik-Abend des Prix-Quartetts wurde das Schubert-Quartett für Flöte, Bratsche, Violoncello und Gitarre aufgeführt. Ausführende: *Prof. Sonnenberg*, Staatsoper (Flöte), *Dr. Camillo Ferzmann* (Bratsche), Frau *Prix-Zahorska* (Violoncello), *Ing. Schlagradl* (Gitarre).

*Elsa Laura von Wolzogen* veranstaltete am 7. Jänner 1927 in Graz einen Liederabend, an dem die geschätzte Künstlerin ein gewähltes Programm (Minnelieder, Balladen, Der singende Rosenkranz, Biedermeierlieder, Allerhand Buntes) zum Vortrag brachte.

*Hans Wamlek* veranstaltete in Graz einen Gitarre-Liederabend, dem die Grazer Presse viel anerkennende Worte widmete.

*Hans Neemann* veranstaltete am 8. Februar 1927, 8 Uhr, in Berlin, Grüner Saal, Köthenerstraße 38, *Alle Lautenmusik* mit der doppelchörigen Laute (Soli von *J. S. Bach*, *S. L. Weiß*, *Graf Logi*, Kantate für Sopran und Laute, Sonaten für Flöte und Laute von *Baron* und *Händel*).

Aus technischen Gründen konnte die für den 8. Dezember 1926 in Aussicht genommene Wiener Aufführung der *Weihnachtslegende „Heilige Nacht“* von *Ludwig Thoma* in der Vertonung von *Dr. Matthäus Römer* (München) leider nicht stattfinden.



Der Wiener Stadtschulrat forderte neuerdings einige noch nicht qualifizierte Gitarrenlehrer zur informativen Prüfung auf, die am 24. Februar stattfand. Der Prüfungskommission (Vorsitzender: Hofrat Dr. E. Burger, Referent: Dr. S. Rebiczek, Prüfender: Prof. Jacob Ortner, Beisitzer: Ing. H. Schlagradl und F. Hinker, Absolventen der Musik-Akademie) stellten sich nur einige Kandidaten. Das Ergebnis war durchwegs zufriedenstellend.

## VON UNSEREN KÜNSTLERN

Das Wiener Gitarren-Quartett Hinker, Stelzer, Weichselbaum, Schindler hat sich nach dem Ausscheiden des Herrn Weichselbaum zu einem Wiener Gitarren-Trio umgewandelt.

Das Reisner-Quartett hat nach dem Ableben des Hofrates Maximilian Reisner, dem Gründer des Quartettes, Herrn Carl Dobrauz als Gitarristen gewonnen und seit November 1926 seine künstlerische Tätigkeit wieder aufgenommen.

In Graz haben die Herren Riedinger, Fleck, Dr. Claudius und Frau Ohrenstein ein Gitarren-Quartett gegründet, das anlässlich des Rittmansberger-Abends zum erstenmal in die Öffentlichkeit getreten ist.

Dr. Rosenberg und Dr. Bayer haben im November 1926 mit Frau Konzertsängerin Bergmann einen Gitarren-Liederabend im Neuen Saal der Hofburg gegeben.

Das Münchner Gitarren-Kammer-Trio hat Herrn Dr. Richard Strauß vorgespielt und seine volle Anerkennung gefunden.

Großmeisterr Llobet, der zu unseren Mitarbeitern zählt, hat der „Österreichischen Gitarre-Zeitschrift“ anlässlich seiner Konzerte in New York freundliche Grüße entsendet, die wir herzlichst erwidern!

Segovia konzertierte im Oktober 1926 mit großem Erfolg in Berlin.

Der spanische Gitarre-Künstler Pujol beabsichtigt, im Frühjahr 1927 in Wien zu konzertieren.

Der Führer der ungarischen Gitarristik, Hans Babrik jun., dessen Vater schon als Lautensänger in weiten Kreisen bekannt geworden ist, beabsichtigt, in Ungarn die Pflege des Gitarrenspiels zu heben und vor allem in Verbindung mit dem ungarischen Volkslied entsprechend zu fördern. Zu diesem Zweck weilte Hans Babrik vor kurzem in Wien, um mit den Führern der österreichischen Gitarristik Führung zu nehmen.

Am 28. Oktober 1926 starb in Wien Frederick Fawcett, O.B.E., General-Inspektor der Britisch-Indischen Polizei a. D., ein großer Freund des Gitarrespiels und ein ausgezeichnete Sänger zur Gitarre.

Prof. Karl Friedenthal plötzlich gestorben. Auf tragische Weise wurde am 31. Jänner 1927 der bekannte Prof. Karl Friedenthal vom Neuen Wiener Konservatorium in der Himmelpfortgasse vom Tode ereilt. Der hervorragende Pädagoge, der an der Anstalt Mandolinen- und Gitarrenunterricht erteilte, war schon längere Zeit an einem Herzklappenfehler erkrankt. Der Tod kam um so überraschender, als Friedenthal bis zum Letzten seiner Pflichterfüllung nachging. Noch bis vor kurzer Zeit konnte man sein

Spiel öffentlich bewundern. Besonders populär wurde Friedenthal mit seiner Mandolinenmusik, Etüden sowie eigenen Kompositionen, die sich einer großen Beliebtheit und Verbreitung erfreuen. Durch seine Persönlichkeit in Musikkreisen sehr bekannt, wurde er allgemein hochgeachtet. In den nächsten Heften soll dem von so vielen Betrauernden der verdiente Nachruf gehalten werden.

Vom Österreichischen Mandolinisten- und Gitarristenverbände: Herr Direktor Vinzenz Hladky sen. hat seine Stelle als Präsident des Ö. M. G. V. zurückgelegt. Für den Ö. M. G. V. Präsident: Prof. Jacob Ortner.

## BESPRECHUNGEN

Karl Kobald, Beethoven. Seine Beziehungen zu Wiens Kunst und Kultur, Gesellschaft und Landschaft. Wien 1927, Amalthea-Verlag. — In der Reihe der Amalthea-Bücherei erschien als 49. Band Kobalds Beethoven. So groß und umfassend auch die Beethoven-Literatur ist, stellt das vorliegende Werk doch etwas Einzigartiges dar. In sieben gefühlswarm geschriebenen Abschnitten wird das Thema „Beethoven“ immer wieder neu geformt: Beethoven und Wien, Kunst und Kultur der Wiener Beethoven-Zeit, Beethovens Wiener Lehrer, Beethovens Wiener Frauenkreis, Beethoven und die Wiener Aristokratie, Beethoven und der Wiener Kongreß, Beethoven und die Wiener Landschaft. Wie man schon aus diesen Überschriften ersehen kann, sucht Kobald Zusammenhänge auf, die den Musik-Titanen selbst dem Beethoven-Kenner in vielfach neuem Lichte erscheinen lassen. Die von tiefgründigem Wissen und heißer Liebe für den Meister getragene Darstellung wird durch 80 wertvolle Bildtafeln unterstützt. Kobalds Beethoven scheint dazu berufen, der durch den zu erwartenden Beethoven-Rummel drohenden Verflachung wirksam zu begegnen.

Alfred Orel, Beethoven. Wien 1927. Österreichischer Bundesverlag. Der Verfasser verfolgt mit dem vorliegenden Beethoven-Buch die Absicht, in den Hauptzügen „vor dem Leser das Bild des Menschen und Künstlers Beethoven erstehen“ zu lassen — ein ebenso schwieriges wie dankbares Unternehmen! Das Leben und das Werk des großen Meisters wird in den vier Abschnitten: Keimen — Werden — Sein — Erfüllung in natürlicher Synthese dargestellt, zahlreiche Notenbeispiele und Bilder unterstützen die in flüssigem Stil geschriebenen Schilderungen und Erläuterungen, so daß sich dem Leser Beethovens Gestalt in ihrer ganzen Größe erschließt. Wir empfehlen das Buch besonders allen jenen, die eine erste, von kundiger Hand stammende Einführung in das Lebenswerk Beethovens suchen, vor der Lektüre einer großen, umfangreichen Biographie aber zurückschrecken.

Alte Haus- und Kammermusik mit Laute. Herausgegeben von Hans Schmid-Kayser und Hans Neemann. Berlin-Lichterfelde, Chr. Friedr. Vieweg G. m. b. H. Die Renaissance-Bewegung unserer Tage hebt Schätze aus verklungenen Zeiten ans Tageslicht, die wohl berufen erscheinen, das vielfach zerrissene und auf zweifelhaften Bahnen sich bewegende Musikleben unserer Zeit zur Besinnung aufzurufen und an einer Besserung der vielfach so beklagenswerten Erscheinungen einer oberflächlichen



Gegenwart mitzuhelfen. Vor allem kann eine gediegene Haus- und Kammermusikpflege wertvolle Kulturarbeit leisten, wenn sie aus echter Musikgesinnung hervorgeht. Die vorliegende Sammlung unternimmt es, der Laute, die einst „die Königin der Instrumente“ genannt wurde, wieder einen festen Platz in unserem Musikleben zu sichern. Diese Neuausgabe wird unseren Kammermusikvereinigungen sehr willkommen sein. Im nachstehenden verzeichnen wir die bis jetzt erschienenen Werke dieser verdienstvollen Sammlung und behalten uns eine ausführliche Besprechung vor. Von Hans Schmid-Kayser wurden herausgegeben:

*Leonhard v. Call*, Op. 75, *Serenade* für Flöte (Geige), Viola und Laute, und Op. 93, *Notturmo* für Flöte (Violine), Viola und Laute. — *F. Carulli*, *Notturmo* C-Dur für Flöte, Geige und Laute; *Notturmo* A-Moll für Flöte, Geige und Laute; Fünf *Serenaden* für Flöte (Geige) und Laute. — *Jos. Küffner*, Op. 4, *Serenaden* für Flöte, Violine und Laute; Op. 21, *Serenade* für Klarinette (Violine) und Laute; Op. 110, *Notturmo* für Violine (Flöte), Viola und Laute.

Von Hans Neemann wurden herausgegeben: *Karl Kohaut*, *Konzert* in F-Dur für Laute, zwei Violinen und Violoncello. — *F. W. Rust*, *Sonate* G-Dur für Laute und Violine; *Sonate* D-Moll für Laute und Violine.

*Hans Wamlek*, *Lieder zur Laute. Marburg a. d. Drau*. Das vorliegende zweite Heft enthält zehn Lieder, wovon drei nach Texten aus „Des Knaben Wunderhorn“ vertont sind. Aber nicht nur diese, sondern alle zehn Lieder versuchen geschickt den Volkston wiederzugeben, ohne ihn erfreulicherweise kopieren zu wollen. Die Weisen sind schlicht und natürlich, ja noch mehr: sie sind echt und ursprünglich. Die auf akkordischer Grundlage aufgebaute Gitarrenbegleitung untermalt unaufdringlich den Stimmungsgehalt der einzelnen Lieder. Wir empfehlen das Heft allen jenen, die an wirklicher Kleinkunst sich erfreuen können. gm.

*Hannes Ruch*, *Kunsterbund*. Zwölf Solostücke für Gitarre. Leipzig, *Friedrich Hofmeister*. Musikalisch anspruchslose Stücke für den Anfänger. Am besten gelungen ist wohl Nr. 9 (Allegretto). Wann wird endlich einmal der Unfug, die tiefen Baßtöne mit dem Daumen greifen zu lassen, ein Ende nehmen?

*Hannes Ruch*, *Zwölf Duette für zwei Gitarren*. Leipzig, *Friedrich Hofmeister*. Wirkungsvolle, dem Unterhaltungstil angenäherte Duette, die für die Pflege des Zusammenspiels gute Dienste leisten können und den jungen Gitarristen viel Freude bereiten werden. gm.

## AUSKUNFT

Wir sind gerne bereit, Anfragen aus dem Kreise unserer Abonnenten und Leser im Briefkasten zu beantworten. Briefliche Beantwortung ist nur möglich, wenn der Anfrage Rückporto beiliegt. Die Schriftleitung.

*R. I. in P.*: m. iz. (mano izquierda) ist die spanische Bezeichnung für m. s. (mano sinistra) und bedeutet das Spielen mit der linken Hand allein.

*R. S. in Wien*: Die Prüfung des Wiener Stadtschulrates hatte nur informativen Charakter. Die Angelegenheit steht gegenwärtig im Unterrichtsministerium zur Behandlung.

Herr *R. S.* in Klagenfurt schreibt uns: „... Wie jeder Spieler, habe auch ich ständig einen Kreis von Schmarot-

zern um mich, die gerne kostenlose Unterweisung oder sonstige gitarristische Gefälligkeiten haben möchten. Der eine braucht eine Liedbearbeitung für die Gitarre, der andere will Aufklärung über eine ihm ungewohnte harmonische Wendung, ein dritter erbittet sich meinen Rat in einer spieltechnischen Angelegenheit, ein vierter will ein seltenes Werk abschreiben usw. Ich erweise einem jeden die verlangte Gefälligkeit, verlange aber von nun an, daß die Herren Bezieher der „Österreichischen Gitarre-Zeitschrift“ werden, und nehme ihnen gleich die Bezugsgebühr ab. So habe ich wieder vier neue Abonnenten gewonnen, es sind dies die Herren ...“ — Werter Herr *R. S.*! Wir danken Ihnen herzlich für Ihre temperamentvolle Werbetätigkeit, sie erscheint uns wohl ein wenig — radikal zu sein, aber für die vielen Lauen, allzu Lauen, ist sie jedenfalls sehr wirksam. Besten Gruß!

*Ing. W. B. in Graz*: Ihre uns durch Herrn *Egger* freundlichst übermittelten Anregungen nehmen wir mit Dank entgegen. Die „Österreichische Gitarre-Zeitschrift“ steht erst am Beginn ihrer Tätigkeit und kann nur schrittweise den ihr gesteckten Zielen näherzukommen suchen. Wir können Ihnen! zu unserer Freude mitteilen, daß Ihre Wünsche in der Richtung des Ausbaues der Zeitschrift auch die unseren sind, von denen manche schon in dem vorliegenden Heft ihre Erfüllung erfahren. Anregungen und Wünsche von seiten unserer Leser werden wir immer gern entgegennehmen, um auch einigermaßen den Gegenwartsbedürfnissen gerecht zu werden.

*Herrn K. F., Judenburg (Scherzo ossia quattro variazioni op. 10, L. Legnani)*. In der Neuausgabe (Edition Weinberger), und diese dürfte Ihnen vorliegen, sagt der Herausgeber in den Revisionsbemerkungen: „Thema und Variationen des Scherzo zeigen eine durchgängig melodische Linie, nur von Bässen (auf leeren Saiten gespielt) unterstützt; dies müßte gerade bei dem tüchtigen kompositorischen Talente *Legnanis* und seiner raffinierten Ausnützung der harmonischen Mittel und Möglichkeiten auf der Gitarre befremden, wenn nicht die Anweisung ‚da eseguirsi con un solo dito della mano sinistra‘ auf die — zu und nach *Legnanis* Zeiten — viel geübte Künstelei aufmerksam machte, die Anschlaghand beim Spiel gewisser Stücke überhaupt nicht zu betätigen.“ — Diese Bemerkungen beruhen auf einem Mißverständnis des angeführten italienischen Satzes, dessen Übersetzung wörtlich lautet: „auszuführen mit einem einzigen Finger der linken Hand“. Das heißt also nicht, daß die Anschlaghand unbetätigt zu bleiben hat, sondern daß die Greifhand nur den Zeigefinger verwenden darf. Wenn Sie also die Zeit zu einer derartigen Spielerei nicht reut, so versuchen Sie einmal die linke Hand oberhalb des Gitarrenhalses zu legen und die Noten mit dem Zeigefinger der Linken zu greifen, die Rechte schlägt wie gewöhnlich die Saiten an; Sie können dabei das Instrument wie eine Zither auf den Tisch legen, und Sie werden sehen, daß *Legnanis* Akrobatenstücklein eigentlich gar nicht so schwer ist.

*M. L. in S.* Im Sender Rom hört man des öfteren Gitarresolisten, so zum Beispiel am 18. Februar *Prof. B. di Ponio*. Es ist sehr zu begrüßen, daß der italienische Rundfunk diesem Musikzweig Aufmerksamkeit schenkt. Warum bringt der Sender Wien nicht häufiger derartiges? An guten, erst-



klassige Gitarristen fehlt es ja hierorts nicht. Unsere in der Akademie ausgebildeten Solisten können sehr gut mit allen In- und Ausländern in Wettbewerb treten.

*Reklamationen* über nicht erhaltene Nummern unserer Zeitschrift bitten wir zunächst an das zuständige Postamt zu richten. Sollten diese ergebnislos sein, wende man sich an die Verwaltung der „Österreichischen Gitarre-Zeitschrift“, Wien, II., Böcklinstraße 6.

Den neuangemeldeten Abonnenten teilen wir mit, daß von Heft 1 des laufenden Jahrganges nur noch ein geringer Vorrat vorhanden ist, so daß wir eine eventuelle Nachbestellung dringend empfehlen, da ein Nachdruck des Heftes nicht vorgesehen ist.

*Unsere Beethoven-Festnummer.* Das 3. Heft der „Österreichischen Gitarre-Zeitschrift“ steht im Zeichen *Beethovens*. Es lag uns ferne, der Modesucht dieser Tage zu verfallen, *Beethoven* um jeden Preis zur Diskussion zu stellen, ihn zum Gegenstand der Sensation zu machen. Dazu ist uns *Beethoven* zu heilig. Was wir wollten, ist dieses: Zunächst einmal wollten wir *Beethovens* Beziehungen zur Gitarre aufhellen, soweit es nach dem gegenwärtigen Stande der Forschung möglich ist. Wir wissen nur zu gut, daß dieses bisher kaum erörterte Thema nicht restlos erfaßt werden konnte, wir begnügen uns damit, Anregungen zu weiterem Forschen und Suchen gegeben zu haben. Sodann glauben wir, daß es für den Gitarristen und wohl auch für jeden Freund und Liebhaber der Musik von besonderem Reiz sein muß, zu erfahren, daß der Riesegeist eines *Beethoven* — wie könnte es anders sein? — auch diesem bescheidenen Instrument seine Aufmerksamkeit geschenkt hat, wenn er

auch vielleicht niemals eine Zeile für die Gitarre geschrieben hat. Gewiß, es würde der Größe *Beethovens* durchaus keinen Abbruch tun, wenn *Beethoven* an der Gitarre achtlos vorübergegangen wäre, daß sie aber von ihm gekannt war und — wie der Brief an *Zemskall* beweist — daß er ihr tatsächlich unmittelbar sein Interesse geschenkt hat, das bereichert *Beethovens* Gestalt um einen liebenswürdigen Zug und bringt uns den Meister auch von dieser Seite näher.

*Zur Notenbeilage:* Die beiden *Volksliederbearbeitungen* *Beethovens* entstammen dem — in der Abhandlung von *Karl Kobald* auszugsweise wiedergegebenen — Brief an den Berliner Verleger *Simrock*. Der Abdruck erfolgt nach der Briefausgabe (*Ludwig van Beethovens* sämtliche Briefe) von *E. Kastner* und *Jul. Kapp* (Leipzig, *Hesse & Becker*, S. 575/76). Der in dem Liede mit D. C. bezeichnete Takt ist wohl von *Beethoven* erst nachträglich hinzugeschrieben worden und zweifellos nach „zahl dr' an“ einzuschieben, so daß dann die Stelle richtig lautet: „Komm äba main Biaberl zu miar, i zahl dr' an Wain und a Biar.“ Die *Sonatine für Mandoline und Cembalo* entnehmen wir der bei *Breithkopf & Härtel* erschienenen Gesamtausgabe von *Beethovens* Werken. Die Bearbeitung für die Gitarre erscheint uns schon aus dem Grunde gerechtfertigt, weil die Klangfarbe der Gitarre offenbar mehr dem Cembalo-Klang entspricht als die des modernen Klaviers. Das Stück von *Mauro Giuliani*, das wir der Liebenswürdigkeit des Herrn Hofrates *Dr. Eusebius Mandyczewski* verdanken, stammt aus einer in Vergessenheit geratenen Sammlung von Originalkompositionen *Giulianis*. Wir hoffen, demnächst noch weitere Stücke aus dieser Sammlung bringen zu können.

Mit Rücksicht auf die *Beethoven-Zentenarfeier* erscheint Heft 3 der „Österreichischen Gitarre-Zeitschrift“ etwas verspätet. Das 4. Heft wird termingemäß am 1. Mai 1927 ausgegeben werden.

## B E E T H O V E N W O R T E

*Dem Mann muß Feuer aus dem Geiste schlagen,  
Rührung paßt nur für Frauenzimmer!*

\*

*Wer verbietet meine Harmonien? — Der Fux,  
Albrechtsberger und zwanzig andere Theoretiker.  
— Wohlan, ich erlaube sie!*

*Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor  
anderen auszeichnen, und sie ist auch die meinige.*

\*

*Ertragung-Ergebung-Ergebung! So gewinnen  
wir noch beim höchsten Elend und machen uns  
würdig, daß Gott unsere Fehler verzeiht.*

Kurz vor Redaktionsschluß erhalten wir die Trauerbotschaft, daß Frau

### BARBARA ORTNER

die Mutter unseres Herausgebers, Prof. Jacob Ortner, nach langem schweren Leiden im 77. Lebensjahre verschieden ist. Prof. Jacob Ortner, der mit rührender Liebe an seiner Mutter hing, pflegte sie in den Schmerzentagen der letzten Wochen und Monate mit wahrer Opferliebe. Unserem Herausgeber wendet sich die Teilnahme aller seiner zahlreichen Freunde und Verehrer zu. Auch wir sprechen ihm unser aufrichtiges Beileid mit dem Ausdrucke unverbrüchlicher Treue aus.

Die Schriftleitung der „Österreichischen Gitarre-Zeitschrift“



ABSOLVENT DER MUSIK-AKADEMIE  
**CARL DOBRAUZ**  
 MITGLIED DES REISNER-QUARTETTS

*U n t e r r i c h t*  
*K a m m e r m u s i k*  
*K o n z e r t*

WIEN XVIII. GENTZGASSE 40/4 · TEL. 67-7-91

**Franz Riedinger**

Lehrer für Gitarrespiel am Steiermärkischen  
 Landeskonservatorium in Graz  
 erteilt Unterricht im

**Gitarre-  
 Mandolinen-, Zither- und  
 Streichmelodionspiel**

und empfiehlt sich  
 für Konzert und Konzertmitwirkung, als  
 Solist und Kammermusiker  
 auf den genannten  
 Instrumenten



Graz, Kopernikusgasse 7/II  
 oder Steierm. Landeskonservatorium, Griesgasse



GEGRÜNDET 1884

**ANTON BAUER**

LINZ A. D. DONAU, BOCKGASSE 6  
 (Früher Wien, XIII., Sechshauserstr. 89)

Erste oberösterreichische *Spezial-Werkstätte* für den  
 Bau von Saiteninstrumenten aller Art.

Spezialfabrikation von nur *erstklassigen* Meister-  
 instrumenten, Flach- und neapolitanischen Mando-  
 linen, Lauten, Terz-, Prim- und Sologitarren, Quint-  
 basso-, dreizehn- und fünfzehnsaitigen  
 Kontragitarren.

Meine Instrumente werden (außer in Österreich,  
 Ungarn und Deutschland) in der Schweiz, in Ruß-  
 land, England und Amerika gespielt. Alle Repara-  
 turen kunstgerecht.



# G E O R G H A I D

*Kunstwerkstätte für modernen Gitarrenbau*

*Wien, IX., Alserstraße 36. 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*

*(begutachtet von Prof. Ortner)*



*Herstellung aller Saiteninstrumente*

*Kunstgerechte Ausführung aller ins Fach einschlagenden Reparaturen. Musikalien-Sortiment*



## KAMMERTVIRTUOSE HEINRICH ALBERT

MÜNCHEN 2 NW  
AUGUSTENSTRASSE 26

HOHE SCHULE DES GITARRESPIELS

## KARL TITZ

Musikverlag, Instrumentenhandlung  
Spezialist alpenländischer  
Saiteninstrumente

WIEN, XIV., FELBERSTRASSE 36  
KREMS, KREMSTALSTRASSE 11

Zither-Meister

## Josef Omuletz

spielt auf seinen Konzertreisen in allen  
Städten Österreichs, Deutschlands,  
in den Sudetenländern und Jugo-  
slawien. - Anfragen bezüglich  
Konzert- und Vereinsmitwirkung  
wollen gef. an die Redaktion der  
„Gitarre-Zeitschrift“ gerichtet werden.

## Kontra-Laute

billig abzugeben  
in der Verwaltung der  
„Österreichischen Gitarre-Zeitschrift“  
Wien, II., Böcklinstraße 6.

## JOHANN GROSS INNSBRUCK

Maria Theresienstraße 37

Tirols älteste Musikalien-  
u. Instrumentenhandlung



*Gitarren und Lauten*

*Violinen und Zithern*

*Beste Saiten für alle Instrumente*

*Große Auswahl von guter  
Gitarre-Musik*

*Jos. Pölls Lieder zur Laute im  
Tiroler Volkston*

Die Werke von

## JULIUS BITTNER

erschienen in der

UNIVERSAL-EDITION

Klaviermusik, Kammermusik,  
Lieder, Orchester- und  
Chorwerke, Bühnenwerke

DURCH JEDE MUSIKALIENHANDLUNG  
ZU BEZIEHEN

Verlangen Sie ausführlichen Prospekt  
über die Werke Julius Bittners  
mit Biographie und Bildnis  
des Komponisten

UNIVERSAL-EDITION

WIEN, NEW YORK



## MARIA FIEGLHUBER

GITARRENSÄNGERIN  
ABSOLVENTIN DER MUSIKAKADEMIE

GITARREN- UND  
KLAVIERUNTERRICHT

WIEN, III., MARXERG. 1 / TEL. 98-3-80

AN JEDE AUFGEBEBENE ADRESSE  
VERSENDE ICH KOSTENLOS

„Allerhand von der  
Gitarre und Laute“

Ein Handbuch für  
Gitarre- und  
Lautenspieler und  
solche, die es  
werden wollen

FRIEDRICH HOFMEISTER, VERLAG  
LEIPZIG, POSTFACH 181

## Musikpädagogische Zeitschrift

Organ des österreichischen musikpädagogischen Verbandes

Gründer Prof. Hans Wagner  
Herausgeber Friedrich Wedl

Verwaltung: Wien, IV., Weyringergasse 3  
Fernruf 50-8-38

## Neue Schule der Geläufigkeit

ergänzende  
Etüden zur Methode

Kunst  
des Mandolinspiels

von Jul. Huber

Schweiz

Kreuzlingen (am Bodensee)

## Volks- und Alpenlieder- Interpretin

zur Gitarre

Hermine Ortner

für Konzert und  
Unterricht

\*

Zuschriften  
an die Verwaltung der Österreichischen  
Gitarre-Zeitschrift



## KOMPOSITIONEN

VON DR. RUDOLF SIECZYNSKI

*Alt-Wien im Liede (Lieder zur  
Laute und Gitarre)*

*Wien, du Stadt meiner Träume*

*Das war die Zeit der Blüten*

*Augensprache*

*Der Autodefekt*

*Geh'n ma mit*

*Ja, so ein Wiener Mädl*

*Serenade*

*Die kleine Marie*

*Der Grobian*

*Ja, das war schön*

*Wien, meine erste Liebe*

*Die kleine Freundin*

*Deinah (Text)*

*Du allerliebstes Mädel (Text)*

*Das Blumenmädchen von  
Santiago (Text)*

*Mein Visavis (Text)*

## RICHARD HRADETZKY

UNTERRICHT IN SOLO- U.  
GITARRE-KAMMERMUSIK

WIEN,  
XVI., WURLITZERGASSE 3

## Zithersolistin EMILIE WEBER

*unterrichtet  
Zither und Gitarre*

WIEN, IV., SCHAUMBURGERSTR. 13

*Demnächst erscheinen*

## 25 alte Lieder

*mit Begleitung der Gitarre*

*Gesungen und herausgegeben von*

*EMIL WINKLER*

*Begleitsätze zum Teil von*

*Arthur Kühmayer*

*Das künstlerisch ausgestattete Heftchen (Buchsdruck von  
Sepp Thalmann, Linz) enthält eine Auslese der schönsten  
Perlen alter Lieder, die schon verschiedene Male von Winkler  
mit großem Erfolg in Konzerten gebracht wurden*

## Gitarre-Unterricht

an der

Staatsakademie für Musik  
und darstellende Kunst in Wien

Sechs Jahrgänge  
(Vor- und Ausbildung)



Abendkurse für Anfänger

Leitung: Prof. Jacob Ortner



KARL KOBALD

## BEETHOVEN

Seine Beziehungen zu Wiens Kunst und Kultur, Gesellschaft und Landschaft

436 Seiten und 80 teils farbige Bildbeigaben  
Geheftet M. 7.—, Ganzleinen M. 8.50

Die Musikstadt Wien rüstet zu ihrer großen Beethoven-Zentenar-Feier. Ein einzigartiges Fest, zu dem die gesamte Kulturwelt ihre Vertreter in die Donaustadt entsenden wird, eine Huldigung aller Nationen vor dem größten Genius der Tonkunst. Aus Anlaß dieser Feier schrieb der durch seine ausgezeichneten Werke „Alt-Wiener Musikstätten“, „Schubert und Schwind“ u. a. bekannte Dichter Karl Kobald ein *Beethovenbuch*, welches durch die Fülle des kunst- und musikhistorischen Stoffes, durch die einzigartige lebendige Darstellung sowie durch das reiche, meist neue Bildermaterial geeignet ist, einen hervorragenden Platz in der Beethoven-Literatur einzunehmen.

Kobald stellt Beethovens Leben und Schaffen mitten in den berühmten Alt-Wiener Kulturkreis. Er zeigt uns den Einfluß, welchen die Wiener Gesellschaft, die adeligen kunstliebenden Gönner und Freunde, die schönen Frauen auf ihn ausübten; er schildert Beethovens Beziehungen zu seinen Lehrern, zum Theater, dem Musikleben, zur zeitgenössischen Dichtung, zu den bildenden Künstlern, zur österreichischen Volkskunst; er stellt dar, welche große Anregung und Befruchtung die reizvolle Wiener Landschaft für Beethovens Leben und künstlerisches Schaffen bedeutete.

Und so ist das neue Beethovenwerk mehr als eine bloße Biographie, es ist die meisterhafte Schilderung einer großen Kulturepoche.

AMALTHEA-VERLAG

ZÜRICH · LEIPZIG · WIEN

Von unserer  
**Beethoven-  
Festnummer**

haben wir 100 Exemplare auf feinstem deutschen Japanpapier herstellen lassen. Diese numerierte

**Vorzugs-  
Ausgabe**

wird auf Wunsch vom Herausgeber handschriftlich gezeichnet.

Bestellungen, die jede Buch- und Musikalienhandlung entgegennimmt oder unmittelbar bei der Verwaltung der „Österreichischen Gitarre-Zeitschrift“

Wien, II., Böcklinstraße 6 erfolgen können, werden in der Reihenfolge des Einlaufes erledigt.

Preis 10 Schilling

# Akademische Ausgabe klassischer Gitarrewerke

---

---

Neu herausgegeben von  
**Jacob Ortner**

Professor an der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien  
Gitarrist der Wiener Staatsoper

---

---

1. Carcassi M., op. 26, Sechs Capricen
  2. Giuliani M., op. 48, Melodische Etüden
  3. Legnani L., op. 20, Studien oder 36 Capricen
  4. Pettoletti P., op. 32, Phantasie über eine russische Melodie
  5. Bach J. S., Präludium a. d. IV. Suite
  6. Gondy R., Etüde E-moll (Moment douloureux)
  7. Air du Roi Louis XIII
- 
- 

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienau)  
Berlin-Lichterfelde, Lankwitzerstraße 9  
Carl Haslinger, Wien, I., Tuchlauben 11