

S. 36: Heinrich Fordan  
und Carl Herwe

# Osterreichische Gitarre Zeitschrift

Mit  
Dem Beiblatt:  

---

DAS LIEB

JAHRGANG • III

II • HEF

# SCHUBERT-GABE

WERTVOLL FÜR JEDEN MUSIKER UND MUSIKFREUND

MIT BEITRÄGEN VON HERVORRAGENDEN SCHUBERT-  
FORSCHERN

35 BILDER UND FAKSIMILES

UMFANG ETWA 80 SEITEN IN QUARTFORMAT

PREIS NUR S 3.— (Mk. 2.—)

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

ZU BEZIEHEN DURCH JEDE BUCH- UND MUSIKALIENHANDLUNG, SOWIE DIREKT  
VON DER AUSLIEFERUNGSTELLE: FRIEDRICH HOFMEISTER GES. M. B. H. & Co.,  
MUSIKALIEN-GROSS-SORTIMENT, WIEN, I. HIMMELPFORTGASSE 20 / TEL. R 28-201  
AUSLIEFERUNG FÜR DEUTSCHLAND: FR. HOFMEISTER G.M.B.H., LEIPZIG, KARLSTR. 10

## EMILIO PUJOL

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

### MUSIQUE ANCIENNE

LUIS MILAN (1535)  
3 Pavanes

MIGUEL DE FUENLLANA (1552)  
Tientos

FRANÇOIS CORBETTA (1615)  
Prelude  
Gavotte

### MUSIQUE MODERNE

EMILIO PUJOL

Berceuse  
3 Etudes  
Tonadilla  
Tango  
Guajira  
Sevilla (evocation)

*Revue et doigtées par*  
*Emilio Pujol*

MAX ESCHIG EDITEUR

Rue de Rome 48 — PARIS

III. JAHRGANG

# ÖSTERREICHISCHE GITARRE-ZEITSCHRIFT

III. JAHRGANG

## INHALT DES 2. HEFTES:

- Die Gitarre und die moderne Kammermusik.*  
Von Alfred Uhl . . . . . Seite 25
- Lauteninstrumente in Wiener Museen.* Von  
Univ.-Doz. Dr. Alfred Orel . . . . . Seite 27
- Franz Liszt, die Zigeunermusik und M. T.*  
*Wyssotzkiji.* Von Alois Beran . . . . . Seite 30
- Die Gitarre, eine Abhandlung von Emilio Pujol.*  
Von E. L. Chavarri . . . . . Seite 33
- Carlos Perez de Nanclares.* Von P. van Es . Seite 35
- Der Abstieg der Gitarre.* Von H. Jordan . . Seite 36
- Gitaristische Rundschau: Konzertnachrichten. — Von unseren Künstlern. — Besprechungen. — Auskunft* . . . . . Seite 37

## Das Lied:

- „Stille Nacht, heilige Nacht.“* Von Dr. Andreas  
Weissenböck . . . . . Seite 41
- Rudolf Süß.* Von Mina Forstner . . . . . Seite 44
- Umschau* . . . . . Seite 46

- Bilder:* Arabische und ägyptische Laute Seite 29
- M. T. Wyssotzkiji . . . . . Seite 31
- Rudolf Süß . . . . . Seite 45

*Notenbeilagen:* Siciliana. Menuett für  
Flöte und Gitarre. Rondino. Weihnachts-  
lied. Auf, auf, ihr Hirten. Geistliches  
Wiegenlied. Christkindlein im Himmel

## ZUR GEFÄLLIGEN BEACHTUNG:

Die Österreichische Gitarre-Zeitschrift mit dem Bei-  
blatt „Das Lied“ erscheint vierteljährlich (am 1. Ok-  
tober, 1. Jänner, 1. April und 1. Juli).

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

Nachdruck nur mit Genehmigung des Herausgebers  
gestattet.

Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rück-  
porto in Briefmarken beiliegt.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung,  
vorbehalten.

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

Osterreichische Postsparkasse Nr. 62.123  
Deutsches Postscheckkonto München Nr. 59.773

## Bezugsbedingungen:

Der Bezugspreis für den Jahrgang (4 Hefte) beträgt:

|                            |                    |
|----------------------------|--------------------|
| Für Österreich . . . . .   | S 8.—              |
| Deutschland . . . . .      | Mk. 5.—            |
| Tschechoslowakei . . . . . | Kč. 40.—           |
| Jugoslawien . . . . .      | Dinar 80.—         |
| Schweiz . . . . .          | Schweizer Frs. 6.— |
| Skandinavien . . . . .     | Kr. 5.—            |
| Ungarn . . . . .           | Pengö 7.—          |
| Italien . . . . .          | Lire 25.—          |
| Holland . . . . .          | fl. 2.80           |
| Amerika . . . . .          | Dollar 2.—         |

für alle anderen Länder: 6 Schweizer Franken.

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

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

Hef III/IV:

Stige: Klade

# OESTERREICHISCHE GITARRE-ZEITSCHRIFT

MIT DEM BEIBLATT »DAS LIED«

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

*Jahrgang • III*

*Wien, Jänner—März 1929*

*II. Heft*

## DIE GITARRE UND DIE MODERNE KAMMERMUSIK

VON ALFRED UHL, WIEN

Erst in der letzten Zeit ist eine Bewegung, die Gitarre zu dem ihr gebührenden Recht kommen zu lassen, deutlich spürbar. Warum man so lange gebraucht hat, um zu erkennen, daß die Gitarre mehr ist als ein gewöhnliches Begleitinstrument mit immer wiederkehrenden Phrasen oder eine Gelegenheit für „Musikliebende“, damit diese ihre armselige Musikalität in Anwendung bringen können, — beruht in der zu wenig objektiven Einstellung der Musiker und des Publikums der Gitarre gegenüber. Man hat scheinbar nicht beachtet, daß die Wirkung eine ganz andere ist, wenn dieses Instrument von einem Künstler behandelt wird, der mit suchender Hand die noch ungehobenen Schätze hebt und so eine künstlerisch hochwertige und neue Art, die Gitarre zu verwenden, findet, als wenn sie nur dazu gebraucht wird, um Tonika und Dominante anzugeben.

Ich glaube, die Zukunft der Gitarre liegt in der Kammermusik. Die Sologitarre vermag einen Nichtgitarristen wohl schwerlich einen ganzen Abend zu interessieren, weil sie technisch und dynamisch unseren modernen Ansprüchen nicht genügen kann. Wenn aber andere Instrumente, die sich

mit dem Klang der Gitarre gut mischen, hinzutreten, so ist die Sache wesentlich anders geworden; es ist ein Zweig der Kammermusik entstanden, den auszuarbeiten eine der vornehmsten und dankbarsten Aufgaben der jetzigen Komponisten werden soll. Vollständig neu ist die Idee nicht. Wir kennen das Quartett von Franz Schubert für Flöte, Gitarre, Bratsche und Cello (dessen Originalfassung übrigens bestritten wird), oder Kammermusikwerke von Paganini, Molino, Dressler etc., die uns aber leider keine Tränen der Rührung entlocken können, sondern uns sehr zum heimlichen Gähnen reizen.

Ich möchte noch vor der näheren Besprechung des Themas erwähnen, daß man die Gitarre nie der Kuriosität halber verwenden und sie nie so behandeln soll, daß sie auch ruhig wegfallen könnte; sondern man muß sich in die Eigenart des Klanges vertiefen, dieselbe in sich aufnehmen und aus diesem Gefühl heraus für das Instrument schreiben. Der Klang der Gitarre hat etwas ungemein Reizvolles, Heimatliches, Vertrautes und er läßt sich, wie schon oben erwähnt, ausgezeichnet mit dem Klang anderer Instrumente mischen. Untersuchen



wir nun, welche Instrumente sich für unsere Zwecke am besten eignen. Wir teilen bekanntlich die Instrumente in sechs Gruppen ein: Streich-, Zupf- und Tastinstrumente, ferner Holz- und Blechblasinstrumente und Schlaginstrumente. Von der ersten Gruppe sind alle Instrumente verwendbar außer Kontrabaß, der in keiner klanglichen Proportion zur Gitarre steht und in seiner Rolle als Baßverstärkung und Fundamentierung schon ein größeres Ensemble braucht. Zweite Gruppe: Wenn man zwei Gitarren geschickt behandeln kann, lassen sich sehr interessante Wirkungen erzielen. Dieser Fall ist eigentlich als ideale Lösung des rhythmischen, harmonischen und dynamischen Problems zu betrachten, denn man hat bei zwei Gitarren, von einer gewissen Entfernung gehört, den Eindruck, als ob nur ein Gitarrist mit allerdings fabelhafter Technik spielen würde. Auch Ensembles mit drei Gitarren klingen nicht schlecht; man könnte da auch die Terzgitarre gut verwenden. Mehr als drei Gitarren zu verwenden, ist schon eine riskante Sache, weil man ja an einen verhältnismäßig kleinen Umfang gebunden ist, vorausgesetzt, daß man keine „Zwölftöne-Musik“ schreiben will — und weil ein Ensemble mit vielen Gitarren leicht grotesk wirken kann. Es sind noch Mischungen zwischen Gitarre und Mandoline zu erwähnen; in welchem Grad man an solchen „Zupforchestern“ Gefallen findet, ist Geschmackssache. Mir persönlich geht der konstante klingende Ton in diesem Fall sehr ab. Eine Mischung zwischen Harfe und Gitarre würde zum Nachteile der Gitarre sein, weil die Harfe dank ihrer Bauart und des Mitschwingens der vielen Obertöne eine viel größere Resonanz hat. Es besteht hier auch keine Notwendigkeit, die Gitarre zu verwenden. Dritte Gruppe: Hier kommen Mischungen mit Orgel oder Harmonium in Betracht. Auch mit der Celesta könnte man interessante Versuche machen. Klavier ist für unsere Zwecke ungeeignet. Vierte Gruppe: Als das am meisten

mischungsfähige Instrument erscheint mir in dieser Gruppe die Klarinette. Mit ihrem sammetweichen Ton ist sie zu den verschiedenartigsten Farbenschattierungen ausgezeichnet zu gebrauchen. Dasselbe gilt auch für die Baßklarinette. Auch der zarte, schlanke Ton der Oboe und des Englischhorns läßt sich mit dem Klang der Gitarre sehr gut vereinen. Dagegen wird sich der etwas scharfe Ton des Fagotts schwerer mischen lassen; er braucht bereits eine harmonische Unterlage; doch da entsteht die Gefahr, daß die Gitarre etwas verdrängt wird. Da aber nur Ensembles mit wenigen Instrumenten für uns geeignet sind, wird man leicht Gefahr laufen, daß der Ton des Fagotts meistens etwas hervorstechen wird. Am wenigsten scheint mir die Flöte verwendbar zu sein; der grelle, etwas ausdruckslose (vielleicht gerade deshalb reizvolle) Ton wird sich schwer anpassen. Ein Ensemble ist aber umso besser, je kompakter und persönlicher der Klang ist.

Die fünfte und sechste Gruppe fällt weg, da diese Instrumente ein zu großes Tonvolumen haben.

Es bleibt uns noch übrig, über die Mischungen der verschiedenen Gruppen untereinander und über die Singstimme zu sprechen. Wie gut sich die Singstimme mit dem Gitarrenklang mischt, weiß jeder. Ich glaube, am besten aber eignet sich eine nicht zu hohe, mittelstarke, weibliche Stimme, weil sich dieselbe dem Tonregister der Gitarre am besten anpaßt. Besprechen wir nun zusammenfassend, welche Besetzungen möglich sind und gut klingen würden.

#### Gruppe I.

Geige oder Bratsche und Gitarre; Geige, Bratsche oder Geige, Cello und Gitarre; und Geige, Bratsche, Cello und Gitarre; Cello und Gitarre klingt ganz gut, nur ist es unvermeidlich, daß das Cello der größeren Resonanz wegen stärker klingen wird, was aber schon ein Nachteil für die Gitarre ist. Gruppe II und III ist bereits besprochen worden.



#### Gruppe IV.

2 oder 3 Klarinetten, Baßklarinette und Gitarre; Flöte, Oboe, Englischhorn und Gitarre; 2 Oboen, Englischhorn und Gitarre; 2 Fagotte, Baßklarinette und Gitarre; Flöte, Oboe, Klarinette und Gitarre etc.

#### Kombinationen.

Die Mischungsmöglichkeiten zwischen dem Streicher-, Bläser- und Gitarrenklang sind sehr zahlreiche. Wenn jemand genügend Klangsinne besitzt, wird es ihm nicht schwer fallen, nach persönlichem Geschmack selbst Ensembles zu bilden. Hier nur einige Vorschläge: Geige, Bratsche, Oboe, Klarinette und Gitarre; Geige oder Bratsche, Cello, Klarinette, Fagott und Gitarre; Bratsche, Englischhorn, Klarinette und Gitarre.

Sehr interessant wäre auch eine Mischung zwischen Gitarre und Banjo. Das Rhythmische des Banjo mit dem Melodischen der

Gitarre dürfte eine ganz eigenartige Wirkung abgeben. Auch das Saxophon wäre, wenn man es von den Manieren der Jazz-Spielart reinigen würde, gut zu verwenden. Es sind noch Ensembles mit Streichern, Bläsern und einer Singstimme zu erwähnen, die sicher sehr stimmungsvoll klingen würden.

Wie wir gesehen haben, sind die Verwendungsmöglichkeiten der Gitarre in der Kammermusik sehr zahlreiche. Es lag selbstverständlich nicht die Absicht vor, ein Schema der verschiedenen Klangmischungen (was ja auch gar nicht möglich wäre) aufzustellen, da es jedermanns Sache ist, nach persönlichem Geschmack die Besetzung eines Ensembles zu bestimmen — sondern es soll nur eine Anregung für Komponisten sein, damit die Gitarre endlich das bekommt, was sie so notwendig und dringend braucht: eine wertvolle Original-literatur.

## LAUTENINSTRUMENTE IN WIENER MUSEEN

VON UNIVERSITÄTSDOZENT DR. ALFRED OREL, WIEN

Es ist eine schon vielfach bemerkte und bedauerte Eigenschaft der Österreicher, daß sie ihren ideellen Reichtum, die Schätze, die ihnen Natur ebenso wie jahrhundertelange Kultur geschenkt haben, kaum selbst kennen und gebührend schätzen, geschweige denn sich geistig wirklich zu eigen machen. So ist der Kreis derer, die davon wissen, daß wir in Wien zwei große allgemein zugängliche Instrumentensammlungen besitzen, verhältnismäßig sehr klein, und nur verschwindend wenige sind es, die sich die Mühe genommen haben, sie einmal wenigstens hinsichtlich des eigenen Fachgebietes genauer zu besichtigen. Und doch steht die Sammlung alter Musikinstrumente, ein Teil des kunsthistorischen Museums, die vor nicht einmal 10 Jahren in ausgezeichnete Aufstellung eröffnet wurde, nachdem Julius Schlosser 1920 den großen kritischen

Katalog veröffentlicht hatte, in der ersten Reihe der europäischen Instrumentensammlungen, und auch das Museum der Gesellschaft der Musikfreunde vereinigt in seinen Beständen zahlreiche überaus seltene und wertvolle Stücke. Die Entstehungsgeschichte der beiden Sammlungen gibt ihnen auch ihr eigenes, durchaus verschiedenes Gepräge. Die eine ist in ihrem Grundstock das Ergebnis der Sammeltätigkeit fürstlicher Persönlichkeiten: des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, der gegen Ende des 16. Jahrhunderts auf Schloß Ambras bei Innsbruck in seiner „Kunstkammer“ auch Musikinstrumente vereinigte, die als seltene Schaustücke gelten konnten, daneben aber eine reiche für den praktischen Gebrauch dienende Musikkammer in der Innsbrucker Hofburg besaß, so dann die Mitglieder des Hauses der Marchese degli Obizzi, die auf Schloß Catajo



bei Padua ihre Sammlung anlegten, die dann in den Besitz des Hauses Este, endlich 1914 in den des ehemaligen Kaiserhauses gelangte und dann mit der Ferdinandschen vereinigt wurde<sup>1)</sup>. Viel jünger ist die Instrumentensammlung (Museum) der Gesellschaft der Musikfreunde. Trotz seines nicht viel mehr als hundertjährigen Bestandes bietet es aber mit seinen 335 Musikinstrumenten — den ausgezeichneten Katalog veröffentlichte Eusebius Mandyczewski im Zusatzbande zur „Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde“, Wien 1912 — reiches Material, das in mancher Hinsicht eine überaus willkommene, vielfach notwendige Ergänzung der staatlichen Sammlung darstellt. Die bürgerliche Musikkultur, aus der die Gesellschaft der Musikfreunde überhaupt erwuchs, bestimmt auch den Charakter dieser Sammlung, die dank des Ansehens, dessen sich die Gesellschaft erfreut, durch zahlreiche Spenden von verschiedensten Seiten her und durch systematischen Ausbau seitens ihrer Leiter ihre heutige Größe und Reichhaltigkeit erlangte, die infolge des Platzmangels, unter dem, wie so viele Wiener Sammlungen, auch sie leidet, dem flüchtigen Besucher gar nicht zum Bewußtsein kommt. Im folgenden soll nur ein kurzer Überblick über die Lauten- und verwandten Instrumente geboten werden, die in diesen beiden Sammlungen vereinigt sind.

Der Name der abendländischen Laute weist bekanntlich auf das 'Ud des persisch-arabischen Kulturkreises hin. Für gewöhnlich nimmt man an, daß das Instrument von den Arabern bei den Maureneinfällen in Spanien nach Europa gelangte. Der Name scheint auch auf das arabische „al' úd“ hinzuweisen, besonders wenn man sich den portugiesischen Namen der Laute „alande“

vor Augen hält. Indes ist die Ansicht, daß die Laute in ihrer heutigen Gestalt von den Arabern in Spanien und Sizilien übernommen worden sei, nicht unbestritten<sup>2)</sup>. In jüngster Zeit wurde indischer Ursprung der Laute sehr wahrscheinlich gemacht<sup>3)</sup>. Jedenfalls haben wir in den zahlreichen orientalischen Lauteninstrumenten ältere Verwandte unserer Laute zu erblicken; vielfach haben sie zufolge des Stehenbleibens der orientalischen Kultur ihre angestammten Eigentümlichkeiten beibehalten, in manchem macht sich wieder bei den neueren Instrumenten europäischer Einfluß geltend. Orientalische Instrumente vermögen uns jedenfalls die Vorformen unserer Laute vor Augen zu führen, und die erwähnten beiden Wiener Sammlungen bieten auch dazu schon treffliches Material.

Als den ursprünglichen Typus der Laute haben wir — wie Geiringer andernorts darlegt — den im ganzen alten Orient bekannten Tanbûr anzusehen, der durch kleinen Schallkörper und langen Griffhals gekennzeichnet ist. Die Annahme, daß dieses Instrument zuerst einen natürlichen Schallkörper verwendete, wie z. B. Schildkrötendecken, Kokosnußschalen u. dgl., hat sehr viel für sich. Die künstliche Herstellung der Schallkörper wird — wie C. Sachs vermutet — darauf zurückzuführen sein, daß das natürliche Material in den betreffenden Gegenden nicht vorhanden war. Die beiden Wiener Sammlungen enthalten mehrere derartige Instrumente (ES. 3, MF. 288, 289). Der Tanbûr lebt, abgesehen von seiner Verwendung im Orient, noch in mehrfachen volkstümlichen Instrumenten Europas fort, so z. B. in der südslawischen Tamburitza (MF. 232) oder in der kroatischen Bisernitza (MF. 231). Auch die montenegrinische Laute MF. 230 gehört hieher; sie verwendet noch zwei Kürbishälften als Schallkörper. Der Tambûr

<sup>1)</sup> Die Geschichte dieser staatlichen Instrumentensammlung bietet Julius Schlosser ausführlich in dem großen Katalog („Die Sammlung alter Musikinstrumente“, beschreibendes Verzeichnis von Julius Schlosser, Wien 1920, A. Schroll & Co.), dem auch die Daten über die einzelnen Instrumente entnommen sind.

<sup>2)</sup> Vergl. C. Sachs, Handbuch der Instrumentenkunde, Leipzig 1920, S. 213.

<sup>3)</sup> K. Geiringer, Vorgeschichte und Geschichte der europäischen Laute bis zum Beginne der Neuzeit, Zeitschrift für Musikwissenschaft, X, S. 560 ff.



erscheint in verschiedenen Größen; so ist z. B. der türkische Tambûr buzurk MF. 237 nicht weniger als 138 cm lang, von denen 84 auf den Hals, 34 auf den Schallkörper entfallen; der etwas kleinere Tambûr Kutschuk MF. 238 hat eine Gesamtlänge von 108 cm. Bei den beiden indischen Tambûr-Instrumenten MF. 288 und 289 beansprucht der Hals ebenfalls vier Fünftel der Gesamtlänge. Auch der indische Sitâr MF. 292 gehört hierher.

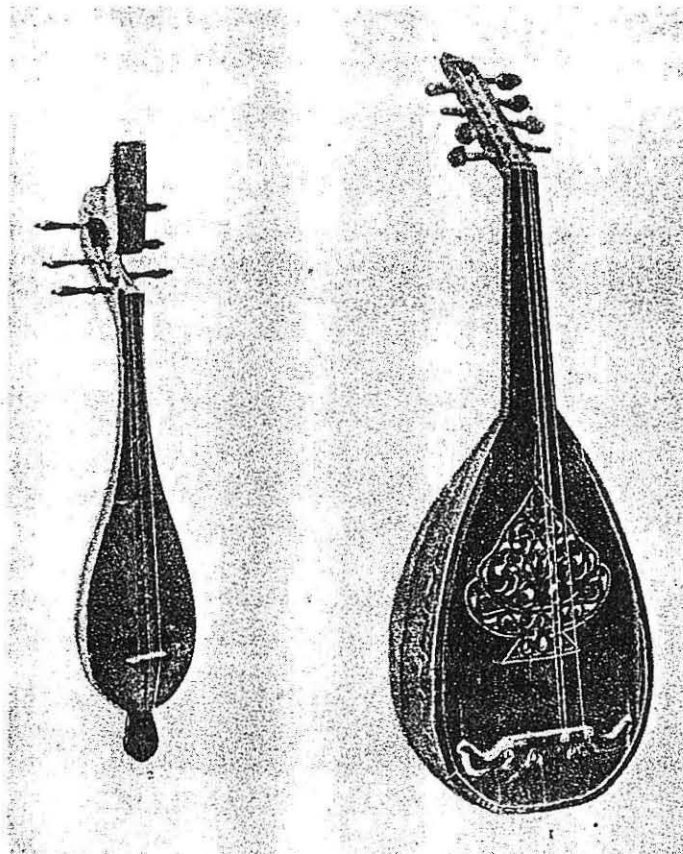
Der Weg vom Tambûr zur Laute führt, wie Geiringer dartut, über die in spätantiker Zeit anzutreffende Verschmelzung von Korpus und Stiel zu einem Ganzen. Eine Vorstellung davon kann vielleicht die ägyptische Laute ES. 2 geben, die aus einem Stück Holz gearbeitet ist; der

Schallkörper wächst birnförmig aus dem Hals heraus. Bei diesem Instrument ist die Decke nicht aus Holz, sondern aus einer Membran gebildet. Dieses Übergehen von Hals und Korpus ist überhaupt eine Eigenheit der orientalischen Lauten, die erst im 12. Jahrhundert bei den arabisch-persischen Lauten der Schallkörper und Hals scharf trennenden Form wich. Das Abendland übernahm dann diesen neueren Typus. Wie sich aber im Orient der ältere noch lange erhält, so ist er auch im Abendlande bis ins 14. Jahrhundert nachweisbar.

Die arabischen Lauten ES. 1 und MF. 260 zeigen denn auch völlig die Form unserer Lauten. Diese beiden Instrumente weisen auch schon doppelchörigen Bezug auf. Dieser kommt etwa im 7. Jahrhundert n. Ch. auf (Geiringer 569), wird dann vom Abendland übernommen und bei der Laute ständig beibehalten. Nur die höchste Saite (Chanterelle) bleibt einfach.

Der Weg, den der zur Laute sich wandelnde Tambûr von Indien aus nahm, führte nicht nur nach Westen, sondern auch nach Osten. Schon im 6. Jahrhundert findet man in China, eben als indisches Einfuhrgut, im Gefolge des von dort her eindringenden Buddhismus die keulenförmige Laute „P' i-p' a“, für die uns in MF. 326 ein Beispiel vorliegt. Dieses Instrument zeigt auch die für die ostasiatischen Lauten kennzeichnenden Bünde. Die indische und arabisch-persische Laute

hatte in älterer Zeit niemals Bünde (Geiringer 583). Man wird dies wohl mit dem eigenartigen Tonsystem dieser Länder mit seinen Vierteltönen, sowie mit der orientalischen Melodiebildung und Verzierungs-technik in Zusammenhang bringen müssen. Die ostasiatischen Lauten zeigen aber, wie die erhaltenen Instrumente des Schatzhauses Shôsô-in aus dem 8. Jahrhundert dartun, schon damals Bünde. Wenn wir sie an anderen orientalischen Lauteninstru-



1. Arabische Laute, 2. Ägyptische Laute  
(nach J. Schlosser, Alte Musikinstrumente. Wien. A. Schroll & Co., 1920)



menten der späteren Zeit antreffen, wie z. B. beim Tambûr Kutschuk MF. 238, der außer 20 Bündeln am Hals als deren Fortsetzung auf der Decke noch 11 Holzstreifen aufweist, so wird man darin wohl europäischen Einfluß annehmen dürfen. In Europa lassen sie sich sicher seit dem 15. Jahrhundert nachweisen.

Die Bespannung der orientalischen Lauten ist verschieden. Den Grundtypus bildet die viersaitige Laute, seltener ist die fünfsaitige. Die mehrchörigen Lauten verwenden bis zu 11 Saiten. Als Material dienten Seidensaiten (bei chinesischen Instrumenten auch heute noch), dann Darm- und Metallsaiten. Gespielt wurden die Instrumente im Orient bald mit dem bloßen Finger, bald mit Hilfe eines Plektrums (wie bei unserer Mandoline); im Abendlande stand bis ins 15. Jahrhundert das Spiel mittels Plektrums durchaus im Vordergrund.

Die Ausstattung der orientalischen Instrumente ist sehr mannigfaltig. Vom völlig schmucklosen Instrument führt ihr Weg bis zu Erzeugnissen feinsten kunstgewerblicher Arbeit. Es ist leicht erklärlich, daß

das Gitterwerk der Rose, die im 13. Jahrhundert an die Stelle der sichelförmigen Schalllöcher traten, willkommene Gelegenheit zu phantasievoller Ausgestaltung bot und die Prachtinstrumente der estensischen Sammlung werden noch Gelegenheit bieten, darauf zurückzukommen. Auch die beiden arabischen Instrumente dieses Museums zeigen schon kunstvolle Arbeit in Palmettenform; die arabische Laute MF. hat schon schöne Rosettenarbeit. Überdies zeigt dieses Instrument auch reiche Einlagearbeit auf dem Hals, der nächst der Rose beliebtes Objekt der Verzierung ist. Sogar die primitive montenegrinische Laute ist reich in Bein verziert. Man wird in diesem Bestreben, die Instrumente schön auszustatten, wohl ein Zeichen der Musikliebe des Volkes erblicken dürfen, die sich eben auch auf die Mittel der Ausübung erstreckt. Auch der Wirbelkasten erhält oft kennzeichnende Formen, wie z. B. bei der ägyptischen Laute ES. 2, die ihn überdies noch durch Goldbemalung mit Halbmond und Stern verziert. (Die Übersicht über die abendländischen Lauteninstrumente der Wiener Sammlungen wird die Fortsetzung dieses Aufsatzes im nächsten Hefte bringen.)

## FRANZ LISZT, DIE ZIGEUNERMUSIK UND M. T. WYSSOTZKIJI

VON ALOIS BERAN, KLOSTERNEUBURG

Bei vielen deutschen Tondichtern beobachten wir eine gewisse Zuneigung zu der Nationalmusik jüngerer Kulturvölker, ja nicht selten zu jener der Naturvölker. Wir wissen, daß z. B. Beethoven und Schubert gern slawischen und ungarischen Weisen lauschten, und daß diese Eindrücke auch in manchen ihrer Werke deutliche Spuren hinterlassen haben. Liszt, Brahms und Joachim waren ausgesprochene Freunde der ungarischen Musik, beziehungsweise der Zigeunermusik. In unseren Tagen sucht man sogar Anregung in der Musik der Naturvölker ferner Kontinente, und man kann hiebei, so-

bald es sich nicht um kritikloses Berauschtsein handelt, ebenso wenig von entartetem Geschmacke sprechen, wie bei den vorerwähnten Neigungen unserer großen Meister. Augenscheinlich liegt die Ursache dieser Erscheinung in einem tiefgefühlten Bedürfnis nach Ergänzung des eigenen musikalischen Wesens durch ortsfremde Elemente. Als solche wären in erster Linie die im Rhythmus ungemein reichen musikalischen Erzeugnisse jüngerer Kulturvölker zu nennen; eben das rhythmisch Regsame, Lebendige, Überraschende und jugendlich Ungebärdige in jenen Weisen findet der Deutsche weniger



ausgeprägt in der Musik des eigenen Volkes, welche sich vor allem durch unübertroffene Tiefe, Innigkeit und holde Anmut auszeichnet. Im übrigen gilt vom Lebensalter der Völker dasselbe, wie von dem des Einzelwesens und die Musik eines alten Kulturvolkes hat ihre Stärke auf einem anderen Gebiete, wie die eines kulturell noch jungen Volkes oder eines Naturvolkes.

Als solches ist das Volk der Zigeuner zu betrachten. Obwohl sie nach ihrer Abstammung mit den Darden und den Stämmen Kafiristans zu den nächsten Volksverwandten des alten, hochentwickelten Kulturvolkes der Inder gehören, und trotzdem sie seit mehr als tausend Jahren unter anderen Kulturvölkern ihre wechselnden Wohnsitze eingenommen hatten, so verfügen sie weder über Merkmale einer eigenen mitgebrachten, noch einer übernommenen, später erworbenen Kultur. Es findet sich bei ihnen keine Spur von irgend welchen religiösen Vorstellungen und Empfindungen, sie besitzen nicht nur keinerlei mündlich oder schriftlich erhaltene Literaturdenkmäler (wenn man von den künstlerisch nicht hochstehenden Erzeugnissen der spanischen Zigeuner absieht), sondern verfügen nicht einmal über Schriftzeichen \*). Aus diesem Grunde wird auch die

\*) Sie haben als schriftliches Verständigungsmittel bloß eine beschränkte Anzahl von symbolischen Zeichen (Zigeunerzinken), hingegen aber eine selbständige, überall einheitliche Sprache, ein indo-arisches Idiom, eng verwandt dem Zend der Inder.

Feststellung, ob ihre musikalische Begabung schöpferisch oder nur artistisch zu werten sei, sehr erschwert. Es fragt sich nämlich, ob jene Tanz- und Liedweisen, welche zu ihrem musikalischen Programm gehören, ihr tatsächliches geistiges Eigentum seien oder nur übernommener Besitz. In ziemlich heftiger Weise wurde diese Frage von seiten der Magyaren in Bezug auf die nationale

Priorität ihrer Volksmusik geführt, da manche Musikforscher die Zigeuner als schöpferische Urheber derselben bezeichneten, z. B. Franz Liszt in seiner Schrift: „Les Bohémiens et leur musique Hongrie“. Von anderen wieder wird die Frage verneint, wie z. B. von Thewrewk de Ponor im „Journal of the Gipsy Lore Society“. Für die Wahrscheinlichkeit letzterer Annahme spricht übrigens folgender Umstand. Die Zigeuner bezeigen wohl überall eine hohe musikalische Begabung, aber hervorragend sind ihre diesbezüglichen Leistungen nur in



M. T. Wyssotzkiji

Spanien, Ungarn und Rußland, also überall dort, wo sie in der bodenständigen Volksmusik wesensähnliche Elemente vorfanden, sei es südliche Glut und Leidenschaftlichkeit oder rhythmische Lebhaftigkeit. Ganz anders ist es aber mit ihrer Musik in Ländern wie England, Deutschland und Österreich bestellt. Hier spielen sie wohl gar nichts Zigeunerisches, sondern beschränken sich bloß darauf, die vorhandene Nationalmusik, die eben ihrer Art sehr wenig entspricht, in ihr musikalisches Idiom zu über-



tragen, wobei freilich mehr Grimasse als musikalische Empfindung zum Ausdruck kommt. Alle Musikinstrumente, deren sich die Zigeuner bedienen, haben sie in ihren jeweiligen Wohnsitzen bereits vorgefunden. So die Geige und andere Streichinstrumente, Zymbal und Táragato (ein ungarisches Holzblasinstrument), Harfe und Gitarre. Zu dieser bekunden sie in Spanien, Rußland und Österreich große Vorliebe und blieben ihr auch während der Jahrzehnte ihrer Verfallszeit immer treu.

Es läßt sich also in der Frage der Originalität der Zigeunermusik nur der reproduktive Teil derselben mit Sicherheit bejahen; hier ist ihre Eigenart in der Leidenschaftlichkeit des Akzentes, in der Lebhaftigkeit des Rhythmus und in der eigentümlichen Sentimentalität des musikalischen Ausdruckes deutlich ausgesprochen.

Franz Liszt erwies sich nicht bloß im literarischen Sinne als ausgesprochener Freund der Zigeunermusik, sondern holte aus ihr schöpferische Anregung zu einer stattlichen Serie von eigenartigen Musikstücken, den „Ungarischen Rhapsodien“. Ihr Urmotiv ist der Csárdás der Ungarn (oder der Zigeuner?), dessen Form er künstlerisch vertiefte, erweiterte und veredelte, aber in seinen Hauptelementen, dem langsamen „Lassan“ und dem schnellen „Frisko“, beibehielt. Er verwendete sogar diese nun so gewonnene und von ihm ausgeprägte Kunstform für mehrere Kompositionen anderen Genres, ja sogar bei Bearbeitungen fremder Motive, wie z. B. von Aljábjeffs Phantasie über das russische Volkslied „Die Nachtigall“.

Liszt versäumte auch nie während seiner Konzerttourneen mit den in anderen Ländern ansässigen Zigeunern in Fühlung zu treten und ihre Musik zu studieren. Während seiner Anwesenheit in Moskau im Jahre 1843\*), wo er mehrere Konzerte gab, verbrachte er einen großen Teil seiner Zeit bei

den dortigen Zigeunern und lauschte stundenlang ihren Chören und Einzelgesängen, welche sie mit Gitarren begleiteten. Liszt hatte wohl von Jugend an Gelegenheit, die in seiner Heimat im Burgenlande und nahem Ungarn gepflogene Instrumentalmusik der Zigeuner kennen zu lernen. Aber ebenso neu wie interessant war es ihm, in Rußland den Chorgesang und das begleitende Gitarrenspiel einer dort gastierenden Zigeunertruppe zu hören. Gesang und Spiel nahmen ihn derart in Anspruch, daß er darüber sich und die Welt vergessen konnte. An einem Abende wartete das Konzertpublikum auf das Erscheinen des Konzertanten, des damals schon weltberühmten Pianisten Franz Liszt. Die angesetzte Zeit des Konzertbeginnes war längst verstrichen und die Zuhörerschaft geriet allmählich in wachsende Erregung. Plötzlich erschien der Meister auf dem Podium, trat mit raschen Schritten zum Klavier und spielte ein hinreißendes Stück voll Glut und Leidenschaft. Vergeblich suchte sich das Publikum über die Art dieses Stückes im Konzertprogramme zu informieren. Als sich nun herausstellte, daß sich Liszt bloß eine glänzende Improvisation, und zwar über eine eben vorher gehörte Zigeunerweise, geleistet hatte, wollte der Jubel und Beifall über diese wohlgelungene Überraschung kein Ende nehmen.

Das Interesse an den Zigeunerweisen begann in Rußland in der Zeit der Regierung Katharina II. Ihr Günstling, Graf Orloff, berief damals die Zigeuner aus der Moldau-egend. In Rußland vervollkommneten sich rasch ihre musikalischen Leistungen. Beispielgebend ward hier der berühmte Zigeunerchor unter Iwán Trofimowitsch Sokolów. Das Begleitinstrument war die Gitarre, und zwar die in Rußland volkstümlichere Form, nämlich die siebensaitige Gitarre. Auch dieses Instrument lernten die Zigeuner bald kunstgerecht handhaben, als sich ihnen die Gelegenheit bot, es aus der Hand eines großen Meisters kennenzulernen.

In der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts lebte in Moskau der geniale Gitarrist

\*) Die nun folgenden Daten sind einem Werke des russischen Gitarrehistorikers W. Russánow entnommen.



M. T. Wyssótzkiji. Er war, was seine Natur betrifft, ein Bohémien, womit die Franzosen eben die Zigeuner im weiteren Sinne und lockere Habenichtse von Künstlernaturen im engeren Sinne bezeichneten. So war es vielleicht schon aus diesem Grunde verständlich, daß Wyssótzkiji den Zigeunern und ihren Weisen ebenso starke Sympathien entgegenbrachte wie seinem meisterhaften Gitarrenspiel. Es war naturgemäß, daß beide Teile in intime Fühlung traten und hieraus ihre Vorteile zogen. Die Zigeuner drängten sich zu den Gitarrenlektionen Wyssótzkijis und bezahlten dafür schwere Münze. Diesem aber wurde durch jene viel Anregung zuteil, welche sich in der Entstehung seiner zahlreichen Zigeunerromanzen kundgibt. Bis zu seinem im Jahre 1837 erfolgten frühen Tode kultivierte er das Gitarrenspiel der Zigeuner und hielt mit ihnen auch regelrechte Proben ab. Auch nach des Meisters Tode blieben sie noch den Traditionen ihres Lehrers treu und waren zur

Zeit des Auftretens Franz Liszts in Moskau noch auf der Höhe ihrer Gesang- und Spielkunst auf der Gitarre. Die Begeisterung, in welche sich der große Pianist versetzen ließ, gibt davon Zeugnis. Späterhin aber, als bereits allerorten der Verfall der Gitarrenmusik eintrat, profanierten auch die Zigeuner das Gitarrenspiel. Sie versahen das Instrument mit Stahlsaiten und veränderten sogar die Stimmung. Der Einfluß, den Wyssótzkiji auf diese einstigen Schüler ausgeübt hatte, war zu kurz gewesen, um bleibend wirken zu können. Das Gitarrenspiel der Zigeuner sank später so tief, daß es den wenigen Kunstverständigen dieses Instrumentes nur mehr als abschreckendes Beispiel diente.

Die Gitarre gelangte in Rußland erst gegen die Jahrhundertswende zu intensiverer Geltung und dauerndem Ansehen; mit ihr auch ihr großer Klassiker M. T. Wyssótzkiji, der hochbegabte Komponist zahlreicher Liedphantasien und Zigeunerweisen.

## DIE GITARRE, EINE ABHANDLUNG VON EMILIO PUJOL

(IN DER ENZYKLOPÄDIE DER MUSIK VON DELAGRAVE, PARIS)

VON E. L. CHAVARRI, VALENCIA

AUS DEM SPANISCHEN ÜBERSETZT VON OBERBAURAT ING. C. PETERS, LINZ

In der in Valencia erscheinenden Zeitung „Las Provincias“ vom Oktober 1927 erschien aus der Feder des hervorragenden spanischen Komponisten und Musikschriftstellers Chavarrí nachstehender Artikel, für die Liebhaber der Gitarre betitelt, den wir hier in deutscher Übertragung zum Abdruck bringen.

Eine angenehme Überraschung hat uns der junge Künstler und berühmte Gitarrenvirtuose bereitet, indem er in der großen Enzyklopädie für Musik die ausführlichste, zutreffendste und anziehendste Geschichte der Gitarre, die je geschrieben wurde, veröffentlicht hat.

Emilio Pujol gehört zu den Nachfolgern des großen Tárrega. Mit Llobet, Fortea, J. Robledo, Segovia und Sainz de la Maza hat sich eine Pleyade von großen Künstlern gebildet, welche in der Schätzung des aus-

ländischen Publikums dasselbe Ansehen genießen, wie die größten Virtuosen auf anderen Instrumenten. Wir betonen dies, weil in Spanien die Unwissenheit der Leute noch so weit geht, daß sie die Kunst eines Gitarristen nicht von der eines Straßensängers zu unterscheiden verstehen; etwa so, wie wenn man den großen Maler Sorolla mit einem Schnellmaler oder einem Bemaler von Tongeschirren vergleichen wollte.

Die moderne Gitarrenkunst kommt wieder zu ihrem Glanz, den sie früher hatte und all dies läßt uns in überzeugender Weise Emilio Pujol erkennen, der nicht allein ein hervorragender Musiker und berühmter Virtuose ist, sondern sich in seiner Abhandlung



auch als vorzüglicher Schriftsteller und scharfsinniger Geschichtsforscher bewährt. Es sind dies unentbehrliche Voraussetzungen, um zu den Mitarbeitern der großen Musikenzyklopädie zählen zu können.

Emilio Pujol hat eigentlich ein ganzes Buch geschrieben. Er beginnt mit einer historisch-kritischen Studie über die Anfänge und die Entwicklung des Instrumentes. In tiefeschürfender Weise sucht er in den alten Dichtern und Geschichtsschreibern nach dem Ursprunge jener Kunst, die zuerst eine gespannte Saite erklingen ließ. Nach den Aufschlüssen aus den Papyruschriften, Grabinschriften, Wandmalereien der alten Paläste u. a. bringt er uns die geschichtlichen Entwicklungen der Vorläufer der Gitarre zur Anschauung und erläutert seinen Text durch zahlreiche, höchst interessante Illustrationen. Seine Darstellungsart ist in hohem Grade einleuchtend und wir werden vom Autor, von den geheimnisvollen Völkern des Morgenlandes mit ihrem reichen Musikleben ausgehend, zu den Arabern und von da bis nach Spanien geführt.

Er kommt sodann zu den ersten schriftlichen Aufzeichnungen und Notenbeispielen der alten Gitarrenkunst, den unvergleichlichen Miniaturen der Gesangbücher Alfonso des Weisen und den Dichtungen des Erzpriesters von Hita, und macht anschließend den Unterschied zwischen der lateinischen und der maurischen Gitarre in seinen Zeichnungen anschaulich.

Es kommt das Zeitalter der Renaissance und mit ihm ein unschätzbares Buch: *La declaracion de instrumentos de Bermudo* von 1555. Es ist dies eine Abhandlung über Musik und über Instrumentation in kastilischer Sprache, mit höchst wertvollen Bemerkungen über die Vihuela, die Gitarre, ihre Akkorde und Spielweise mit einer Randzeichnung, auf welcher die Stellungen der Finger angegeben sind.

Von da an folgen die weiteren Musiktraktate, deren Darstellungsart jedoch nur ein Meister, der in alle Geheimnisse eingeweiht ist, entziffern kann. Und dies voll-

bringt Emilio Pujol aufs beste, indem er den Inhalt jener alten Lehren in unserer heutigen Notenschrift wiedergibt und in klaren Sätzen erläutert.

Die Gitarre hat die altertümliche Laute aus ihrer bevorzugten Stellung verdrängt und wird zum Lieblingsinstrument der hohen Gesellschaftsklassen; vornehme Damen und ihre Anbeter, Fürsten und Könige spielen sie. Haben wir also Grund, den heutigen Musikedilettanten beizupflichten, welche diesem herrlichen Instrument nur eine untergeordnete Rolle zugestehen wollen?

Im 18. Jahrhundert wird das Klavier (clavecin, clavecordio genannt) ein gefährlicher Rivale der Gitarre und scheint diese in den Hintergrund verdrängen zu wollen. Aber am Ende des Jahrhunderts erlebt sie einen neuen Aufstieg. Miguel García, der später Mönch wurde und als Pater Basilio bekannt war, hörte nicht auf, dem Instrument sein Studium zu widmen. Mit ihm treten in den Vordergrund des Interesses Moretti, Aguado und der große Sor, der den Übergang ins 19. Jahrhundert einleitet. Von da an scheint die spanische Gitarre in Paris aufzuleben, wo sie auch heute noch einen großen Kreis von Anhängern hat. Huerta, Fargas, der berühmte Arcas bereiten die Moderne vor, die als ihren Hauptrepräsentanten den großen Tárrega aufweist, den Vervollkommner des Instrumentes, der Technik und des Stiles. Eine neue Kunst entsteht mit unbegrenzten Horizonten.

In nächster Folge treten alle die großen Künstler der Gegenwart auf, von denen Pujol einer der hervorragendsten Repräsentanten ist.

Aber Pujol tut mehr: er spricht nicht nur über schaffende und ausübende Meister und Virtuosen, er teilt uns ihre Methoden mit und die Aufgaben, die sie sich stellen. Er spricht ferner über berühmte volkstümliche Männer oder Künstler der Gitarre. Er erläutert bis ins kleinste Detail das Instrument und seine Bauart (mit lobender Hervorhebung der Valencianer Schule) in durchaus wunderbar klarer, anschaulicher und



stets fesselnder Weise. Er gibt uns sodann eine methodische Abhandlung der gitarristischen Technik, ausgehend von der Haltung des Instrumentes und der Hervorbringung der Töne bis zu den Funktionen der einzelnen Finger und den verschiedenen möglichen Klangwirkungen.

Schließlich versteht es Pujol, die volkstümlichen Spielweisen mit ihren besonderen Effekten der wissenschaftlichen Betrachtung zu unterziehen: den Stil der Zigeunerweisen, der arragonesischen und anderer mehr, sofern sie künstlerischen Wert besitzen.

Und so gibt er uns einen umfassenden Begriff von dem Wesen des herrlichen spanischen Instrumentes, indem er uns zeigt, daß man es als ein wahrhaft polyphones Instrument betrachten kann, in welchem sowohl die alten Menuette, Sarabanden und klassischen Werke, als auch die neuesten modernen Werke ihren neuen und originellen Verkünder finden.

Dies ist die Dankesgabe, die in so meisterhafter Weise Emilio Pujol in der berühmten französischen Musikenzyklopädie von Delagrave unserer Gitarre darbringt.

## CARLOS PEREZ DE NANCLARES

VON P. VAN ES, ROTTERDAM

AUS DEM HOLLÄNDISCHEN ÜBERSETZT VON HERMINE ORTNER, WIEN

Dieser noch junge Gitarrenbauer, gewesener Lehrling (Schüler) von Ramirez in Madrid, — er wird in Spanien und Frankreich angesehen als der neue Stern am Gitarrenhimmel, dessen Gitarren sich durch Sonorität, welche nach dem großen Gitarrenbauer Antonio de Torres nicht mehr gehört wurde, auszeichnen. Mit Recht wird er daher auch mit diesem gleich gestellt.

Wir hatten Gelegenheit, eine seiner Gitarren für 2500 Francs (Eigentum von Emilio Pujol) zu sehen und von diesem spielen zu hören und waren ebenso wie er nicht nur verwundert über die große Einfachheit, doch nichtsdestoweniger schöne Arbeit, aber auch über die Sauberkeit, die Tiefe in den Bässen, den hellen sonoren Klang in den hohen Saiten. Das angenehme und leichte Greifen am Griffbrett, sowie die reine Innenausführung waren ein Beweis, daß dem eine besondere Herstellungsweise zugrunde liegt. Ein Vergleich mit Pujols berühmter Torres-Gitarre fiel ganz sicher nicht zum Nachteil der von Nanclares aus. Wir wurden eingeladen, einen Besuch in seiner Werkstätte zu machen (144 Rue de Foutenay le vincennes, by Paris), wovon wir gerne Gebrauch machten. Für uns

Gitarristen ist eine volle wohl lautende Gitarre alles und wir bewundern den Künstler, der ihr schöne und gefühlvolle Töne zu entlocken versteht. Aber ist das eigentlich nicht etwas egoistisch, ist der Bauer so eines schönen Instrumentes ein nicht ebenso großer Künstler? Carlos Perez de Nanclares ist das sicher und vor allem, indem man in seine einfache Werkstatt tritt und die Beschreibung anhört von dem Bauen des Halses, das Spannen (Ziehen) des Rumpfes, die Bearbeitung des Griffbrettes, des Schneidens der Rosetten. Alles wird so sauber und mit großer Genauigkeit gearbeitet, daß man voll Bewunderung ist und man versteht die nahe Verbindung zwischen dem Gitarrenbauer und dem Gitarrenkünstler; dann begreifen wir, daß der Bauer ebenso begeistert sein kann beim Hören des schönen, tiefen und wohl lautenden Klanges des Instrumentes als wir. Denn es ist immerhin sein Werk, seine Fachkenntnis liegt ihm zugrunde, und man weiß dann nicht, wen man mehr bewundern muß, Emilio Pujol, den Gitarrenkünstler, oder das Genie des berühmten Bauers Carlos Peres de Nanclares.



## DER ABSTIEG DER GITARRE

VON H. JORDAN, VORSITZENDER DES BERLINER GITARRENLEHRERVEREINS (E. V.)

Der Deutsche Mandolinen- und Gitarrenspieler-Bund hielt vom 7. bis 11. Sept. 1928 in Berlin sein 5. Bundesfest ab. In der Festschrift, die aus Anlaß dieses Musikfestes herausgegeben wurde, stehen im einleitenden Artikel die Worte Goethes:

Immer strebe zum Ganzen,  
und kannst du selbst ein Ganzes nicht sein,  
als dienendes Glied schließ' an ein Ganzes  
Dich an.

In welcher Weise diese Worte Goethes nun in die Tat umgesetzt werden sollen, zeigt uns ein Artikel in der Bundeszeitschrift vom 1. Sept. 1928, Heft 9. Der Verfasser, Carl Henze Berlin, stellt erst einige Betrachtungen darüber an, was alles notwendig ist, um ein Gitarrensolist zu werden und empfiehlt einige Studienwerke und die Albertschule, um gleich darauf hinzuweisen, daß er eine andere Schule benützt, und zwar die Carullischule, Ausgabe Rühle. Er beklagt sich weiter, daß die Spieler, die sich dem Begleitspiel widmen, selten über vier Kreuze und ein b hinauskommen und daß der Komponist, der für ein Mandolinenorchester schreibt oder einrichtet, auf diese geringen Kenntnisse und das geringe Können der Spieler Rücksicht zu nehmen gezwungen ist. Man soll nun meinen, es würde den Gitarrenspielern nahe gelegt werden, sich etwas ernsterhafter mit dem Instrument zu beschäftigen, es würden Studien und Schulwerke empfohlen werden und ein Hinweis auf die Bedeutung der Gitarre als Musikinstrument erfolgen. Statt dessen werden aber Eselsbrücken gezeigt. Es werden einige Grifftypen aufgestellt, die die Lücke, die der Komponist empfindet, ausfüllen sollen. Ist das die ganze Weisheit, ist das der Weg, dem Komponisten und den Spielern die Möglichkeit als dienendes Glied sich als ein Ganzes anzuschließen? Ist damit dem übelsten Dilettantismus abgeholfen, den sowohl die Leiter der Verbände als auch die Spieler zum Teil selbst empfinden?

War die ganze Arbeit von nunmehr 50 Jahren von diesem Grifftypensystem zu befreien und sie

wieder zu einem Musikinstrument zu machen, umsonst, war alles, was Künstler und Virtuosen, Komponisten und Schriftsteller für die Gitarre gearbeitet haben und zu ihrem Aufstieg beitrugen, nur dazu da, um sie wieder auf das Niveau einer Wandervogelkunst oder noch tiefer herabsinken zu lassen?

Man sehe sich den Gitarrenpart irgend eines alten Kammernmusikwerkes an und man wird selbst bei den einfachsten und bescheidensten Stücken die Gitarre als ein Musikinstrument behandelt sehen, denn jedes Zusammenspiel erfordert nicht nur eine gewisse Technik, sondern auch einen gewissen Grad von musikalischem Wissen. Die Einprägung aber von Grifftypen, möge es ein Dutzend oder mehr sein, hat nichts mit der Musik zu tun, und kann allenfalls als eine turnerische Leistung angesprochen werden, die den Spielern etwas vortäuschen, sie aber nie dazu befähigt, Musik zu machen.

Der Artikel trägt den Vermerk: „Nachdruck verboten“; dieser Vermerk war überflüssig, denn keiner ernst zu nehmenden Zeitschrift wird es einfallen, einen Aufsatz abzdrukken, der für die Gitarre beschämend ist.

Es gibt nur ein Mittel, den Tiefstand des Gitarrenspiels in den Mandolinen-Orchestern zu heben, durch gründlichen Unterricht und ernstes Studium, denn ohne ein wirkliches Können ist ein Musizieren selbst in den bescheidensten Grenzen unmöglich. Eselsbrücken, wie Grifftypen soll aber jeder ernste Musiklehrer vermeiden. Auch die Aufgabe aller Zeitschriften, die zur Hebung und Verbreitung der Volksmusik beitragen wollen, sollte es sein, immer wieder die Notwendigkeit einer ernsten Beschäftigung mit jedem Instrument zu betonen, das auch der Volksmusik dient, und solche Artikel zu vermeiden, die ein Instrument in seinem musikalischen Werte herabsetzen und nur dazu dienen, durch eine Vorspiegelung von Erleichterungen und Eselsbrücken Schüler anzulocken.



# GITARRISTISCHE RUNDSCHAU

## KONZERTNACHRICHTEN WIEN.

*Segovia in Wien.* Wie oft man auch Segovia hört, immer wieder ist man hingerissen von der Eleganz seiner Technik und der Stimmungsmäßigkeit seines Spieles. Man könnte schließlich darüber streiten, ob nicht diese und jene Komposition strenger und kühler zu spielen sei, weniger auf Stimmung hin, dem Merkmal der Romantik und Impressionisten. Dieses Bedenken taucht erst nach dem Konzert auf, wenn wieder Zeit ist zu gründlichem, musikalischem Überlegen. Im Konzert selber ist die Kraft, die von Segovia ausgeht, so groß, daß man von den Eindrücken, die es uns gibt, völlig gefangen ist. Jede Komposition ist in das undefinierbare Fluidum einer Stimmung getaucht, welches wohl darum so bezeichnend ist, weil wie es vom ersten bis zum letzten Takt jede Note gleichmäßig durchdringt, nie nachläßt.

Segovia durchdringt auf seine Weise die Musik. Täuscht er uns aber nicht Feuerwerk vor? Sicher nicht; denn trotz des Einwandes, man könnte die Sachen anders spielen, bleibt doch Segovias Vortrag vielleicht gerade wegen seiner Eigenart als unantastliches Erlebnis haften. Das wiederum kann man gestehen, weil sich in ihm ein Musiker offenbart.

L.

*Liederabend Adelheid Bergmann.*

Mit einer geschmackvoll zusammengestellten Vortragsfolge stellte sich die Wiener Lautensängerin *Adelheid Bergmann* ihren zahlreichen Freunden und Verehrern in der Wiener Urania vor. Starkes Einfühlungsvermögen und feines Stilempfinden offenbarte sie besonders in den ernsten Gesängen, die durch Kompositionen von F. Trauner, G. Moißl, H. Thienemann, H. Rosenberg, Th. Rittmannsberger vertreten waren; einige Eigenkompositionen fügten sich glücklich in den Rahmen des Ganzen. Besondere Begabung zeigte die Künstlerin wieder für die heitere Note. Sie versteht es ausgezeichnet, Humor und Laune, Schalkhaftigkeit und Neckerei in jener unaufdringlichen Art zum Ausdruck zu bringen, die sich geschickt fernzuhalten weiß und gerade dadurch stärkste Wirkung erzielt. Die Wirkung wäre kaum geschmälert worden, wenn die Künstlerin auf jede Kostümierung, die nur zu leicht an Varieté und Kabarett erinnert, vollständig verzichtet hätte. In *Heinz Ranek*, der mit *Adelheid Bergmann* eine Reihe von Duetten sang, lernten wir einen Sänger von kultivierter Stimme

und feinem Einpassungsvermögen kennen, der uns viel für die Zukunft zu versprechen scheint, wenn es ihm gelingt, die Gitarre durch liebevolle Pflege zu künstlerischer Gestaltung zu verwenden. Alles in allem war es ein genußreicher Abend. G.M.

*Schönbauer-Quartett.*

Wir hatten erst kürzlich Gelegenheit, dieses Mandolinen-Künstlerquartett zu hören. Die fein gearbeiteten Stimmen boten sowohl dem Kenner wie musikverständigem Laien einen seltenen Kunstgenuß. Wenn man ins Auge faßt, daß diese Instrumente einen scharf umrandeten Teil in der Musik selbst darstellen, so muß man mit Achtung der Innerlichkeit wie der Wärme der Empfindung gedenken, mit der die einzelnen Stücke zur Darstellung gebracht wurden. Die Ausführenden, Rosi Schönbauer I., Grete Pazal II. Mandoline, Josef Peschek, Mandola, Alfred Pfiel, Gitarre, standen durchwegs auf technisch vollendeter Höhe. — S —

*Musiksendungen der „Ravag“, Wien.* In einer kurzen Rückschau auf das Weihnachtsprogramm sind zunächst der alten Tiroler Weihnachtslieder zu gedenken, die Hermine Ortner zur Laute sang. Ihre volltönige Singweise, die Stillechtheit, mit der sie diese alten Lieder sang, erfreuten den Hörer ebenso, wie die ganz vorzügliche Aussprache des Textes.

Auch das Konzert des Wiener Mandolinen-Orchesters „Polyhymnia“ unter Leitung von Professor R. Glikh und Kapellmeister V. Hladky jun. sei mit Anerkennung für die sehr achtenswerte Leistung erwähnt.

Der unermüdliche Dirigent Hans Ortmann (Arbeiter-Mandolinen-Club) brachte ebenfalls ein interessantes Programm im Wiener Rundfunk. D.W.

*Das Alt-Wiener Kammerquartett Krones* mit Frau Hanna Krones (Geige), Frä. Erika Kahr (Geige), Herrn Max Kleinhenn (Harmonika) und Felix Krones (Gitarre) hatte bei der Feier des Penklubs zu Ehren des Bundespräsidenten a. D. Michael Hainisch am 3. Dezember 1928 im Hofburgsaal mit dem Vortrag von Alt-Wiener Weisen (Beethoven: Menuett aus „Mödlinger Tänze“, alter Wiener Tanz; Lanner Schönbrunner Walzer) einen sehr schönen Erfolg, der in der Tagespresse volle Anerkennung fand.

Bei dem großen Gesellschaftskonzert der „Concordia“ am 25. Dezember im großen Musikvereinsaal errang das ausgezeichnete Alt-Wiener Kammerquartett neuerdings Erfolg bei Publikum und Presse.



Die Gitarrenvirtuosin Ida Wunderer wirkte am 3. November 1928 bei einem Mandolinenkonzert im Thalia-Theater mit und brachte ein geschmackvoll zusammengestelltes Programm mit erstaunlicher Manier zu Gehör. Die Künstlerin, die mit ganzer Hingabe musizierte, verfügt über Farbenreichtum und Klangfülle, die so orchestral nur bei großen Meistern zu hören ist. Ihr wunderbares Spiel, das bald mächtig, bald zart und von größter Präzision ist, der sinnlich schöne Ton, die perlenden Läufe und nicht zuletzt das exakte Tremolo, riß das Publikum zu einem Beifallssturm hin, der nicht nachließ, trotzdem sich die Künstlerin mit wiederholten Zugaben bedankte.

Im Festsaal der Bezirksvertretung IX veranstaltete die Musikstelle des Bildungsvereins „Bildungshort“ am 21. Oktober 1928 eine gelungene Akademie, bei der unter anderem auch die Gitarrensolistin Ida Wunderer mitwirkte. Die Künstlerin, hervorgegangen aus der Gitarren-Musikschule Ortner, zeigte in ihrer Auffassung feinsinnige Musikalität und verfügt auch über eine ganz ausgezeichnete Technik. Nebst Werken von Sor, Albert sei besonders eine „Phantasie von Pinas“ hervorgehoben, die im großartigsten Stil vorgetragen wurde. Das begeisterte Publikum erzwang sich einige Zugaben.

Die Sologitaristin Ida Wunderer wirkte bei dem Konzert des Mandolinen-Bundes XII (Dirigent H. Ortman) am 1. Dezember 1928 im neuen Saal der Hofburg mit und brachte einige Piecen mit viel Musizierfreude zu Gehör. Sor: „Menuett“, Terzi „Pastorale“, Tárrega: „Tango“ seien besonders erwähnt. Die Stücke zeigten gute Auffassung, feine Musikalität und gediegene Technik. Die Künstlerin hatte Gelegenheit, sich mit einigen Zugaben für den herrlichen Beifall zu bedanken.

H. O.

#### LINZ.

Urania: Gitarrist Professor Llobet. Ein internationaler Ruf ging dem Spanier Llobet voraus. Die Erwartungen wurden übertroffen. Ein reiferer Künstler seines Instrumentes war in Linz bisnun nicht zu hören. Er eröffnete mit einem Menuett und zwei Studien Fernando Sors (gleich Llobet aus Barcelona gebürtig), daran reihte er das Andante aus der F-dur-Sonate von Mozart und „Souvenir de l'Alhambra“ aus der fruchtbaren Feder des Kataloniers Tárrega. Zu loben die exakte Melodieheraushebung, die flüssige Begleitung und feine Abtönung. Heikel eine Sarabande von Bach; in der schnellen Kantilenenführung trat selten ein Haspeln ein, ungemein duftig wurde das Piano aufgetragen. In freier, moderner Zeichnung gehalten des Franzosen Samazeuilh (ein Schüler d'Indys) Serenade, gefühlsmäßiger Anstrich, eine strichlierte, kurzatmige Schreibweise (à la Puccini). Die ungemeinen Schwierigkeiten bewältigte der

Spieler mit meisterlicher Sicherheit. Abwechselnd rassig und sehnsuchtsschmachend: der spanische Tanz Broquas, Dur- und Moll-Wechsel, nationaler Anstrich. Im Rubato der Flageolettöne-Aufputz sauber gebracht, zündete der Vortrag. Das hastige Geplauder eines Allegro von Torroba gelang in schöner Licht- und Schattenverteilung, agil die Fingertechnik, die Bringung der weichen Harmonik. Dankbar eine „Etude brillante“, die Melodieführung im Baß wirksam betont. Die Arbeiten des in der spanischen Musikgeschichte bekannten Albeniz erfordern höchstes Virtuositentum; schwierig, die reich verzierten Melodieranken zu bringen, die Doppelgriffe. In der Bearbeitung zweier volkstümlicher katalonischer Melodien zeigte Llobet Geschmack und Geschick. Hübsch das von wiegender Begleitung umspielte Thema. „Corranda“ (ein katalonischer Tanz) von Grau: eine Weise wird bald in beweglicher, bald in ruhiger Ausschwingung abgewandelt. Alle Schleusen seines fabelhaften Könnens öffnete der Künstler in seiner Eigenkomposition „Jota“. Anschlagszauber, wirbelnde Fingertechnik, alle bravourösen Kunststücke wurden ins Treffen geführt. Dem Gast wurde frenetischer Beifall gezollt. Die Linzer waren in geringer Kopfzahl erschienen, sie blieben daheim und hörten — Radio.

—ä—

#### INNSBRUCK.

Gitarrenkonzert Miguel Llobet. (Konzertdirektion Johann Groß.) Llobet teilt sich mit Segovia in die unbestrittene Führerschaft im Reiche der Gitarrenvirtuosen; wenn wir uns an das erste, rasch aufeinanderfolgende Innsbrucker Auftreten dieser beiden genialen Künstler erinnern, so schien damals bei gleicher Höhe der Technik Segovia der Mann der klassischen Vollendung: Kein Ton, der nicht — von allen Schlacken des Anschlags gereinigt — ein Höchstmaß an Ausdruck und Klang darstellte; Llobet hingegen, der temperamentbesessene Draufgänger, dem es nichts verschlägt, wenn einmal ein Ton „scheppert“. Oder auf die Götterwelt übertragen: Dort Apoll, hier Dionysos!

Nun kam Llobet wieder: Fast schien er uns erst etwas müde, — doch man stellte gleich richtig: Bloß beherrschter geworden, gebändigter in der Führung der Temperamentsausbrüche, der Orgien des spanischen kapriziösen Rhythmus! Noch flüssiger seine Passagen, kultivierter seine Dynamik, verfeinerter sein Anschlag, glockenreiner seine Flageolets, stupender seine Gesamtleistung.

Die Vortragsfolge enthielt neben mancherlei Bekanntem auch einige neue Stücke, die einen wertvollen Zuwachs der Gitarrenliteratur darstellen: Von ersteren seien genannt eine entzückende Bearbeitung von Mozarts „Don Juan“ (Glockentöne!), ein Prelude von Bach, etwas spanisch beschwingt vorgetragen, Stücke von Sor, Aguado, Tárrega, Granados, Broqua



und andere, von letzteren an erster Stelle ein Thema mit Variationen von Ponce, gleich interessierend durch moderne Harmoniefolgen, gehäufte rubati und ritardandi und einen raffinierten Schlußakkord (e-gis-h-dis!), weiter eine schmissige, geistreiche Evocation argentine von Broqua, ein federnder danse brasilienne von Villa Lobos, ein überschäumender Fandauquillo von Torroba. Alle in diesen einzelnen Stücken verteilten Kniffe und Hexenkünste faßt wie in einem Brennspiegel nochmals zusammen Llobets eigenes Werk, das den Abend beschloß — oder besser beschließen sollte — das Jota: da war Llobet der „Paganini der Gitarre“; der Hexenmeister, der alles in seinen Bann zwingt, Materie und Menschen!

Die zahlreiche Gemeinde der Gitarristen ertoste, erbettelte, erstürmte nicht weniger als vier wohl-gemessene Zugaben, die der Künstler mit wissendem Lächeln liebenswürdig und freigebig bewilligte. Ein Teil der Hörer allerdings dankte dem Künstler diese Freigebigkeit durch rücksichtsloses Stühlergerassel, das auch nach Beginn eines Stückes nicht haltmachte; wie wäre denn für diese ein Vortrag in der Urania oder sonstwo über Konzertsitten, die schon bedenklich im Schwinden begriffen sind? Derartige Unsitten mehrten sich; es wäre hoch an der Zeit, pädagogische Mittel zu ergreifen.

Gs.

#### BRAUNAU.

*Konzert der Innviertler Künstlergilde.* Am 1. Dezember 1928 fand im Stadttheater das 8. Wanderkonzert der Innviertler Künstlergilde statt, wobei das akademische Violin-Gitarren-Duo Schaller und Scheit wundervoll zur Geltung kam. Mit der Sonate op. 5 von Corelli, dem Begründer unserer heutigen Geigenkunst, wurde der Abend sehr schön eingeleitet. Die Bearbeitung für Geige und Gitarre ist von Schaller stilgerecht und geschickt im Geschmack der Zeit (1653—1713) durchgeführt, wobei das damalige Clavizembalo durch die Gitarre wunderbar ersetzt ist, und die ursprüngliche Klangwirkung viel besser wiedergegeben werden kann als mit den heutigen tonstarken Klavieren. Gerade dieser Vorzug kommt vielen Bearbeitungen Schallers zugute, weil durch die Klangfarbe Stil und Geschmack jener Zeit mehr gewahrt bleiben. In dem F-Sor-Menuetto, op. 11, und der katalonischen Volksweise von dem spanischen Gitarrenmeister Miguel Llobet konnte Herr Scheit Proben großer Gitarrekunst und seines formvollendeten Spieles geben. In den Variationen von Sor über ein Thema von Mozart ließ Scheit himmlische Klänge mozartscher Kunst erklingen. Im Zusammenspiele wieder wußten Schaller und Scheit das berühmte Menuett Bocherinis, Schumanns „Träumerei“, sowie das Charakterstück „Die Jagd“ von Cartiers mit erstaunlich feiner Durcharbeitung wiederzugeben. Die Begleitsätze sind von Schaller geschrieben. Im zweiten Teile hörten wir Robert de Visés (1686)

D-moll-Suite für Gitarrensolo (Org.) ganz im Stile jener Zeit erklingen, wo an die Gitarre solistisch in Bezug auf Musikalität und Spieltechnik hohe Aufgaben gestellt wurden. Mit Bewunderung konnte hier die sich stets steigernde Kunst des Herrn Scheit verfolgt werden. Mit dem „Lento maestoso et allegro appassionata“, einem Werke in Sonatenform, konnte sich Herr Schaller hier als Komponist einführen. Die Geschlossenheit des Ganzen, sowie die musikalische Durchführung der Themen und die oft recht ansprechenden harmonischen Feinheiten sprechen für das Werk, das gerade in dieser Zusammensetzung (Violine und Gitarre) seinen schönsten Ausdruck findet. In F. Rebays „Menuett“ und in der glänzenden Phantasie in E von J. Vinos, die sowohl musikalisch als spieltechnisch allerhöchste Anforderungen stellt, kam Herr Scheit vollends als beachtenswerter Solist zur Geltung. Das im letzten Teile eingelegte Tremolo ist fließend und von bestrickender Wirkung im Klange und ist in der Wiedergabe eine Seltenheit allerhöchster Anschlagskunst. Die spanischen Tänze von Moszkowski für Geige und Gitarre waren der Schluß des äußerst hochwertigen Konzertes, dem ein dankbares Publikum herzlichen Beifall spendete.

A. Falk.

#### VON UNSEREN KÜNSTLERN

*Das Alt-Wiener Quartett „Reisner“* hat den bekannten Gitarrensolisten *Walter Endstorfer* für den Gitarrenpart gewonnen.

*Das Wiener akad. Quartett* gibt im Januar d. J. in der Urania einen Gitarrenabend.

*Gedeon Rosanelli*, Graz, veranstaltet im Frühjahr d. J. in Wien einen Gitarren-Liederabend.

Die italienische Gitarrenkünstlerin *Rita Brondy*, die vor sechs Jahren zum erstenmal in Wien gespielt hatte, beabsichtigt im Frühjahr 1929 in Wien zu konzertieren.

Der berühmte Mandolinenvirtuose *Silvio Ranieri* wird im Februar d. J. in einigen Städten Österreichs konzertieren. Anfragen betreffs Durchführung der Konzerte an die Zentralstelle der Österreichischen Gitarre-Zeitschrift.

Im Dezember 1928 trat der führende Gitarrist der Schweiz, *Hermann Leeb*, im Radio Zürich mit einem Soloprogramm auf und brachte auch das Schubert-Quartett zur Aufführung. Gemeinsam mit seinem Bruder spielte er einige Gitarrenduette. Im Januar d. J. konzertierte Leeb im Radio München und wird sich im neuen Jahr auch in Österreich hören lassen.



Einige Kompositionen *Hermann Leebs*, die eine wertvolle Bereicherung der Gitarren-Sololiteratur darstellen, sind handschriftlich durch die Zentralstelle der Österreichischen Gitarre-Zeitung zu beziehen.

*Agnes Delsarto* gab am 25. Dezember 1928 in Leipzig ihr 125. Konzert als Lautensängerin seit ihrem Weggang von der Bühne 1924.

*Edith Steinbauer* (I. Geige), *H. Fleischer* (II. Geige), *Ing. K. Fleischer* (Harmonika), *J. Klepschis* (Gitarre) gaben in der Urania einen Wiener Musikabend.

Der Konzertsänger zur Laute, *Engelbert Weeder* (Reichenberg in Böhmen), hat in einer Reihe von Lautenliederabenden schöne Erfolge erzielt. Das deutsche Volkslied findet in seinen Vortragsfolgen stets besondere Berücksichtigung.

Im Festsaal des Technischen Museums veranstaltet *Josef Haubenberger* einen Kompositionsabend unter Mitwirkung der bekannten Lautensängerin *Else Hoß-Henninger*.

Der Seniorchef der Musikverlage *Anton J. Benjamin* und *D. Rahter* in Leipzig und Hamburg, Herr *John Benjamin*, beging am 17. November 1928 seinen 60. Geburtstag und feierte gleichzeitig das 40 jährige Jubiläum als Inhaber seiner Firma, die auf ein 110 jähriges Bestehen zurückblicken kann. Der Verlag Benjamin hat auch zahlreiche gitarristische Werke auf den Markt gebracht.

*Emilio Pujol* — *Mathilde Cuervas* in *Las Palmas* — *Gran Canaria*. Über den Aufenthalt unseres verehrten Künstlerpaares in *Las Palmas* sind uns mehrere umfangreiche Zeitungsartikel von dort zugekommen, in welchen sowohl das überaus lebhaftes Interesse der dortigen, die Presse beherrschenden kunstsinnigen Kreise für die Gitarrenkunst im allgemeinen, als auch die hohe Wertschätzung der künstlerischen und musikwissenschaftlichen Leistungen des Meisters und seiner Gattin zum Ausdruck kommt. *Pujol-Cuervas* kamen nach *Las Palmas*, um dort bei Verwandten die Weihnachtsfeiertage zuzubringen und um die in den Archiven der berühmten alten Kathedrale sorglich gehüteten Musik-

schätze aus dem 16. und 17. Jahrhundert zu studieren. Der Zweck der Reise war nicht ein öffentliches Konzert, sondern die Erholung nach der vollendeten vorjährigen Tournee durch Europa, die mit dem Konzert in London am 3. Dezember v. J. einen glänzenden Abschluß gefunden hatte. Trotz dieses Inkognitos gelang es den begeisterten Freunden des Meisterpaares ein öffentliches Konzert im *Perez-Galdós-Theater* in *Las Palmas* einzuleiten, das ein vollbesetztes Haus und begeisterte Anerkennung einbrachte. Wir behalten uns vor, die vorbereiteten interessanten Artikel gelegentlich in Übersetzung zur Kenntnis zu bringen.

## BESPRECHUNGEN

*Pujol, Emilio*: Bibliothèque de musique, ancienne et moderne pour guitare. Editions Max Eschig, Paris.

Diese Ausgabe alter und neuer Musik für die Gitarre ist sehr begrüßenswert. Sehr interessant sind die Stücke alter spanischer Vihuelisten des 16. Jahrhunderts (*Vihuela*, vom lat. *Vitula* [Fiedel], eine Bezeichnung für bauchige Saiteninstrumente im allgemeinen und Lauteninstrumente im besonderen). Diese alten Meister der Laute erkannten bereits, daß ihr Instrument sowohl der Harmonie als auch der Melodie gerecht werden müsse und gaben somit überall der Polyphonie möglichst großen Spielraum. Die spanische Schule ist auch in Bezug auf die Gitarre den alten Traditionen treu geblieben, während die italienische Schule nur mehr die harmonische Seite berücksichtigte und somit die Gitarre zum unselbstständigen Begleitinstrument herabsetzte.

*Emilio Pujol* bringt auch dadurch die Werke jener alten Meister unserem musikalischen Empfinden näher, daß er es bei der bloßen Übertragung für die moderne Gitarre nicht bewenden läßt, sondern auch die Stücke mit einem von feinstem Geschmacke entworfenen Fingersatz versah, mittels dessen es dem Spieler ermöglicht wird, reiche Nuance und Farbigkeit zum Ausdruck zu bringen.

Al. B.

## AUSKUNFT

*Bitte an unsere Abonnenten*: Wir bitten alle Bezieher unserer Zeitschrift, die mit der Bezugsgebühr im Rückstand sind, um baldige Einzahlung der Bezugsgebühr, damit in der Zusendung unserer Zeitschrift keine Unterbrechung eintritt.

## VORANZEIGE!

Am 9. Februar d. J. im Festsaal des Industriehauses, Wien, I. Schwarzenbergplatz

## KAMMERMUSIK-ABEND

Ausführende: *Frl. Slezak* (Mandoline), *Herr Leeb* (Gitarren-Solō), das Gitarren-Streichquartett *Erwin Schaller*.



---

# D A S L I E D

---

## „STILLE NACHT, HEILIGE NACHT.“

VON DR. ANDREAS WEISSENBÄCK, WIEN

Zu Weihnachten des Jahres 1918, als die spärlichen vor dem Moloch des Krieges geretteten Glocken nach vierjährigem Völkermorden wieder als Friedensglocken das „Et in terra pax hominibus“ der Weihnachtsliturgie einläuteten, feierte eines unserer beliebtesten deutschen Weihnachtslieder, das „Stille Nacht, heilige Nacht“ seinen hundertsten Geburtstag. Und zwar auf den Tag genau. Denn am 24. Dezember 1818 wurde es von Franz Gruber komponiert und noch in der Weihnachtsmette derselben Nacht in der Pfarrkirche in Oberndorf zur ersten Aufführung gebracht. Der Komponist selbst berichtet darüber:

„Es war am 24. Dezember des Jahres 1818, als der damalige Hilfspriester, Herr Josef Mohr, bei der neuerrichteten Pfarr St. Nicola in Oberndorf dem Organistendienst tretenden Franz Gruber (damals zugleich auch Schullehrer in Arnsdorf) ein Gedicht überbrachte, mit dem Ansuchen, eine hierauf passende Melodie für zwei Solostimmen samt Chor und für eine Gitarrebegleitung schreiben zu wollen. Letztgenannter überbrachte am nämlichen Abend noch diesem musikkundigen Geistlichen gemäß Verlangen, so wie selbe in Abschrift dem Original ganz gleich beiliegt, seine einfache Composition, welche sogleich in der heiligen Nacht mit allem Beifall produziert wurde.“

Vorstehende Mitteilung verfaßte der Komponist für die königliche Hofkapelle in Berlin, der er sie zugleich mit einer Kopie des Liedes übersandte. Das Schriftstück trägt das Datum: 30. Dezember 1854, und den Titel: „Authentische Veranlassung zur Com-

position des Weihnachtsliedes „Stille Nacht, heilige Nacht“. Wir entnehmen seinem Wortlaut ausdrücklich, daß dieses Lied im Original für zwei Solostimmen, Chor und Gitarre gesetzt war. Daher dürften unsere Leser einer kleinen Erörterung der Entstehung und der Schicksale desselben einiges Interesse entgegenbringen.

Zunächst einige Worte über die Autoren des Liedes. „Stille Nacht, heilige Nacht“ wurde in so kurzer Zeit derart populär, in solchem Maße zum wirklichen Volksliede, so schnell ging es von Mund zu Mund, daß man bald gar nicht mehr nach den Namen seiner Schöpfer fragte und es als vorhanden hinnahm, wie man eben ein Volkslied aufnimmt. Und als man begann, nach dem Ursprung des so beliebten Liedes zu forschen, da konnte es auch geschehen, daß sogar Namen genannt wurden, die in der Musik höchsten Klang haben, ein Zeichen, wie sehr man das Liedchen schätzte. Keine Geringeren als Beethoven, Michael Haydn und Aibliger erscheinen da!

Anderseits wurde in der „Salzburger Chronik“ im Jahre 1873 behauptet, der Dichter des Liedes, Kaplan Mohr, habe auch die Melodie erfunden. Und obwohl damals Felix Gruber, der Sohn des Komponisten, die Beweise für die Autorschaft seines Vaters bezüglich des Liedes erbracht hatte, wurde in derselben Zeitung 1897 nochmals der Irrtum als Wahrheit aufgetischt. Diesmal war es der Enkel Franz Grubers, der damalige Theologiestudent und spätere Domkapellmeister von Salzburg, der für den Großvater eintrat, und damit war der Urheberstreit



um das „Stille Nacht, heilige Nacht“ beendet. Ausführliches darüber berichtet Doktor Karl Weinmann in seiner 1918 erschienenen Abhandlung über die Geschichte dieses Liedes. („Stille Nacht, heilige Nacht“. — Die Geschichte des Liedes zu seinem 100. Geburtstag, von Dr. K. Weinmann, Regensburg, Verlag Fr. Pustel, 1918.) Auf Grund eingehender Untersuchungsergebnisse ist nun die Frage ein- für allemal geklärt und die Autorschaft Josef Mohrs als des Dichters und Franz Grubers als des Komponisten festgelegt. (Was allerdings nicht verhindern konnte, daß in einer kirchenmusikalischen Fachzeitschrift vom Dezember 1928 ein Artikel erscheinen durfte, in dem der „Schulmeister“ Josef Mohr als der Komponist von „Stille Nacht“ genannt wird.)

Josef Mohr, der Dichter des Liedes, war anno 1818 Hilfspriester in Oberndorf. Er war am 11. Dezember 1792 zu Salzburg geboren und erhielt seine Ausbildung am Gymnasium der Benediktiner in Salzburg, wo er auch seine theologischen Studien vollendete. Er wurde 1815 zum Priester geweiht. Oberndorf an der Salzach war sein dritter Hilfspriesterposten gewesen. Schon 1819 wanderte er von dort in die Pfarre Kuchl und nachdem er im Laufe des nächsten Dezenniums noch in acht anderen Pfarren in derselben Eigenschaft als Kooperator gewirkt hatte, erhielt er 1827 in Hintersee das Amt eines selbständigen Pfarrers. Nach zehn Jahren übernahm er die Pfarrvikarstelle in Wagram im Pongau, wo er am 4. Dezember 1848 sein Leben beschloß. Er wird als ein frommer, stets heiterer Charakter geschildert; besondere Freigebigkeit gegen die Armen wurde ihm nachgerühmt.

Franz Gruber, der Komponist unseres Liedes, war um einige Jahre älter als Mohr. Seine Wiege stand in Unterweizberg, Pfarre Hochburg am Weilhartforst. Dort wurde Franz Gruber als Sohn der Leinenwebersleute Josef und Anna Gruber am 25. November 1787 geboren. Seine musikalische Veranlagung äußerte sich frühzeitig und

schon als Zwölfjähriger konnte er einmal beim sonntäglichen Hochamt als Organist einspringen. Der Widerstand des Vaters gegen eine musikalische Ausbildung seines Sohnes war aber damit noch nicht gebrochen; dieser durfte erst als Achtzehnjähriger beim Stadtpfarrorganisten Georg Hartdobler in Burghausen geregelten Musikunterricht nehmen, zugleich aber auch dem Gedanken nahetreten, sich dem Lehrerberuf zu widmen. In einem Jahre war er mit dieser Vorbereitung zu Ende. Und schon 1807 ist Gruber Lehrer, Organist und Mesner in Arnsdorf und auch — verheiratet. Der erst 20 Jahre zählende Jüngling hatte am 6. Juli 1807 die 36 jährige Witwe Elisabeth Tischinger geehelicht.

Da Gruber in Arnsdorf als Organist wenig Beschäftigung hatte, so übernahm er 1816 noch den Dienst der Nikolauskirche in Oberndorf dazu. Dort lernte er Josef Mohr kennen und dort schufen sie 1818 gemeinsam das „Stille Nacht, heilige Nacht“.

Nachdem Grubers Gattin 1825 gestorben war, heiratete er im folgenden Jahre eine ehemalige Schülerin, Maria Breitfuß aus Oberndorf. Nach einem weiteren Aufenthalt als Lehrer, Organist und Mesner in Berndorf (1829—1833) übersiedelte er nach Hallein, um dort den Posten eines Stadtpfarrchorregenten zu übernehmen und sich nunmehr ganz der Musik als Beruf zu widmen. Es wird Gruber nachgerühmt, daß er die „musikalischen Verhältnisse der Stadt Hallein bedeutend verbesserte und dadurch zur Förderung der Geselligkeit viel beitrug“. (Weinmann, a. a. O.) Er war auch kompositorisch eifrig tätig, besonders auf dem Gebiete der Kirchenmusik. Als 54 jähriger hat Gruber noch ein drittesmal geheiratet, um den durch den Tod seiner zweiten Gattin (1840) verwaisten Kindern eine Mutter zu geben. Er starb zu Hallein am 7. Juni 1863. Hallein hat seinen braven Bürger und weltberühmten Musiker durch eine 1896 gewidmete Gedenktafel geehrt, ebenso Arnsdorf 1897.



Seit 1928 hat auch Josef Mohr sein schönes Denkmal, das Stadtpfarrer Josef Mühlbacher geschaffen hat.

Noch einige Worte über das Lied „Stille Nacht, heilige Nacht“ selbst. Der Text umfaßt sechs Strophen, von denen aber in vielen Gesangsbüchern einzelne fehlen. Und das ist begreiflich; denn für ein Volkslied, das man eben mit dem Gedächtnis behalten soll, sind sechs Strophen zu viel. Gewöhnlich begnügt man sich mit den Strophen 1, 6, 2 oder 1, 2, 6, welche letztere Anordnung entschieden besser ist.

Interessant ist, daß das Gedicht im 19. Jahrhundert schon verschiedenartigste Beurteilung fand, daß es von einer Seite als „wundersamste Weise, die je ein Mensch erdacht“, gepriesen, von der anderen als wertlos abgetan wurde. Als Gegner des Liedes erwähnen wir nur Domkapellmeister Weber (Mainz) und Dr. Haberl (Regensburg). Die große Beliebtheit des Liedes gibt ihnen Unrecht; es wird deren Andenken vielleicht noch recht lang überdauern. Dasselbe betrifft auch die Melodie, deren Komposition Dr. Weber verfehlt, trivial nannte.

Wie viele Volkslieder, die sich seit Jahrhunderten die Herzen aller Deutschen erobert haben, müßten wir da nicht auch verfehlt und trivial nennen?

Im Munde des Volkes hat übrigens die Melodie des Liedes zwei ziemlich auffallende Veränderungen erfahren. Wie aus unserer Beilage ersichtlich ist, die in den Singstimmen genau die Originalniederschrift\*) Grubers wiedergibt, weicht diese Singweise im dritten und vierten, sowie im neunten und zehnten Takt von der heute allgemein üblichen ab. Was die Veränderung im neunten und zehnten Takte betrifft, so ist diese wohl durch Verwechslung des Sopranschlüssels mit dem Violinschlüssel im neunten Takt erfolgt, woraus sich dann auch die Notwendigkeit ergab, den zehnten Takt umzuformen. Diese Umgestaltung des Originals ist

\*) Es wurde nur die Notation vom Sopran- in den Violinschlüssel übertragen.

in allen Gesangsbüchern gleicherweise zu finden. Die ursprüngliche Fassung ist aber sicher die bessere.

Für den dritten und vierten Takt gibt es in den einzelnen Ausgaben mindestens drei vom Original abweichende Varianten, die wohl dem Bestreben nach Vereinfachung entsprangen. An der Hand unserer Beilage sind diese Abweichungen leicht zu kontrollieren. Keine kann wirklich als eine Verbesserung des Originals angesehen werden. Solche Umformungen aber sind wohl das Schicksal eines jeden Volksliedes.

Wie das kleine Lied seinen Weg von Oberndorf in die weite Welt nahm, läßt sich genau nicht sagen. Jedenfalls über Tirol, von wo es die vier Tiroler Geschwister Straßer aus Laimach als „Tiroler Sänger“ nach Deutschland gebracht haben. Wenigstens ist das für das Jahr 1831 sicher, wo die Genannten es als Tiroler Lied in Leipzig sangen. Der Titel des Druckes, in dem das Lied zum erstenmal enthalten ist, lautet: „Vier echte Tiroler Lieder für eine Singstimme, gesungen von den vier Geschwistern Straßer aus dem Zillertal“. (Dresden 1840?) (In ähnlicher Weise ist ja auch das Lied „Zu Mantua in Banden“, das ein Klosterneuburger Musiker, Knebelsberger, komponiert hat, durch eine Sängertruppe, die im Ausland als „Tiroler Sänger“ auftrat, in die weite Welt gewandert und zum Volkslied geworden.) Dichter und Komponist wurden bald nirgends mehr genannt, das „Stille Nacht, heilige Nacht“ war bald ein richtiges deutsches Volkslied geworden. Aber es wanderte weiter, über Länder und Meere, und wurde nicht nur in alle Kultursprachen übertragen, sondern sogar bei den Wilden heimisch. Erzabt Dr. Petrus Klotz von St. Peter in Salzburg konnte das Lied seinerzeit auf seinen Weltreisen überall hören, wo es Christen gab, am Fuße des Himalaya wie in Neuseeland, bei den Kaffern Suahelis wie bei den Indianern, im Sudan wie in Bethlehem selber, wo es ihm wohl ganz besonders ans Herz gegriffen hat. Welche Gewalt muß einem so schlichten Liedlein inne-



wohnen, daß es in aller Welt, von allen Rassen in gleicher Bereitwilligkeit aufgenommen wird? Es bleibt auch hier das Rätsel ungelöst, das so oft schon zu lösen versucht wurde: Warum wird das eine Lied zum Gemeingut, zum wirklichen Volkslied, während dem anderen, vielleicht an sich besseren, diese Ehre versagt bleibt? Wir freuen uns aber mit Recht des Erfolges dieses aus echt österreichischem Empfinden entstandenen Liedes und wollen dankbar das Gedächtnis seiner Schöpfer bewahren und ehren.

\* \* \*

#### ZU UNSERER NOTENBEILAGE „WEIH-NACHTSLIED“ VON FRANZ X. GRUBER.

Das Original des Liedes „Stille Nacht“ muß, wie K. Weinmann mitteilt, als verschollen gelten. Nach derselben Quelle soll sich eine notengetreue Abschrift des Liedes (für zwei Singstimmen und Gitarre) in der Hand eines Nachkommen jenes Andreas Peterlechner befinden, der des kleinen Franz Gruber Schullehrer (in Hochburg) gewesen war. Im Besitze der Familie Gruber ist eine Niederschrift aus dem Jahre 1833 und eine weitere aus ungefähr derselben Zeit, die im

Faksimile von K. Weinmann, a. a. O. nach Seite 48, veröffentlicht wurde. Diese stellt eine Bearbeitung des Liedes für zwei Singstimmen mit kurzem vierstimmigen Chorrefrain, zwei Violinen, Violone, Organo (als basso continuo) und zwei Hörner dar und ist vom Komponisten eigenhändig geschrieben. Aus dieser Fassung haben wir die Begleitung für Gitarre in unserer Beilage rekonstruiert, die also naturgemäß von der Original-Gitarrenstimme in Einzelheiten abweichen wird. Indessen legen wir mit dieser Veröffentlichung nicht das Hauptgewicht auf die Gitarrenbegleitung, sondern darauf, den Lesern die ursprüngliche Fassung der Melodie nach einer authentischen Niederschrift des Komponisten selbst zur Kenntnis zu bringen und damit die Wandlungen, die die melodische Linie des Liedes allmählich erlebte, aufzuzeigen. Dabei wurden die beiden Oberstimmen im Violinschlüssel wiedergegeben. Dies ist die einzige Veränderung gegenüber dem originalen Notenbilde der Singstimmen. Bei Neuausgaben des Liedes für den Chorgebrauch wäre es angezeigt, sich künftighin nur der Originalmelodie zu bedienen, nicht der verschiedenen volkstümlichen Varianten.

## RUDOLF SÜSS

VON MINA FORSTNER, KREMS

Als der österreichische Lautensänger Rudolf Süß vor ungefähr acht Jahren seine ersten Liederbändchen in die Welt schickte, die — bei Benjamin in Hamburg (jetzt Leipzig und Berlin) erscheinend — einen so blitzartig aufleuchtenden Erfolg hatten, daß sie den Namen ihres Schöpfers in der Gitarren-Literatur mit einem Schlag berühmt machten und sogar weit über die deutsche Sprachgrenze hinaustrugen, da waren die meisten dieser Lieder schon eine geraume Zeit durch mündliche Überlieferung spring- lebendig in musikalischen Kreisen eingebürgert, da klang durch sommernächtliche Gär-

ten sein innig schönes „Rosemarie“, aus allen Fenstern und auf allen Scholarenwanderungen sein selig wiegendes „Kommt mit mir in die schöne Wachau“. Als dann einmal Wille und Weg zur Drucklegung gefunden waren und die Bändchen reißenden Absatz gewannen, da folgten ihnen ziemlich rasch noch acht andere, fünf davon im Verlag Heinrichshofen, Magdeburg, die letzten drei wieder bei Benjamin. Vielleicht erreichten diese nicht ganz die außerordentliche Popularität der ersten — die Eigenart des Künstlers war inzwischen gereift, die Gestaltungskraft gewachsen, seine



Harmonik, wohl immer noch mit süßer Lyrik verbunden, moderner und kühner geworden, seine Kunst des geistreichen Kontrapunktierens, die die Gitarrenmusik mit orgelmäßigen Baßgängen versah und der Begleitung damit ganz besonders fesselnden edlen Reiz verlieh, all dies entfernte seine späteren Lieder teilweise von der leicht begreifbaren Einfachheit, die dem Geschmack der Menge entspricht, schenkte aber den feineren Musikkennern wertvolle Perlen. Schon war Rudolf Süß als

Komponist bekannt, der dem Lautenlied neue, noch nicht beschrittene Bahnen eröffnet und es für den Konzertsaal reif gemacht hatte — da . . . schien seine Muse auf einmal zu verstummen. Seine vielen Bewunderer warteten vergebens auf Neuerscheinungen. Wohl erschienen zwei sehr melodiose, rhythmisch interessante Suiten bei Goll in Wien, aber der Lieder-

brunnen schien verstopft. Um zu wissen, wie das zugeht, muß man einige besondere Charakterzüge des Komponisten kennen. Im Komponieren fleißig, hält er es im Aufzeichnen mit dem Zupan im „Zigeunerbaron“: „Das Schreiben — ist nie mein Fall gewesen.“ Wenn schon endlich die Noten am Papier stehen, dann müßte man ja . . . an den Verleger schreiben,

müßte die Blätter einpacken und zur Post geben. Harte Arbeit das! Lieber trägt man sie so spazieren und entdeckt eines Tages, daß man sie irgendwo — unerinnerlich in welchem Hause — hat liegen gelassen. Skizzen sind nicht mehr vorhanden, auch die Texte bzw. Gedichtbände sind nicht

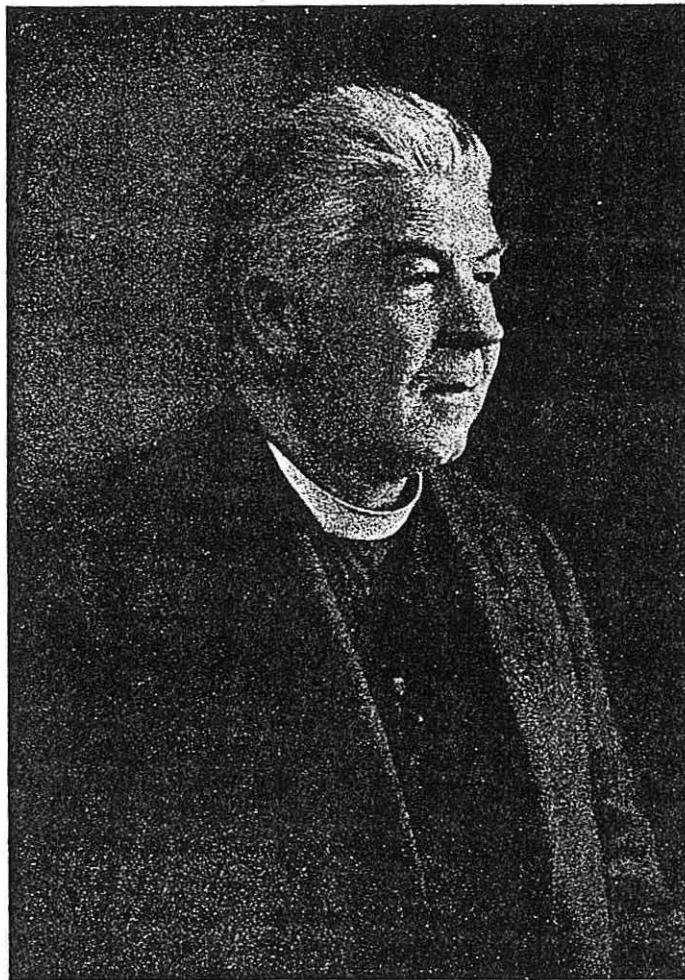
mehr auffindbar. Drei Vierteljahre vergehen. Endlich entschließt sich der „redliche Finder“ zur Zurückgabe. Aber wer nun hofft, daß die Kompositionen sporn-

streicht nach dem Verlag wandern, ist wieder in einem bedauerlichen Irrtum befangen. Bedauerlich schon deshalb, weil sich unter diesen neuen

Liedern kleine Meisterstücke befinden, von denen wir nur das entzückende „Weit auf das Portal, Annemarie geht, au bal“ herausgreifen, das voll graziöser Anmut ist. {Auch die Kompositionen, die wir unseren Abonnenten heute vorlegen können\*}, sind neu und wird so-

wohl das Menuett, wie das originelle Tanzlied ihren vollen Beifall finden. Rudolf Süß beschäftigt sich jetzt viel mit dem Komponieren von Stücken für Gitarre und Flöte (die geniale Gitarre-Virtuosin Luise Walker hat ein solches, ebenso wie ein Solostück

\* Das uns vom Komponisten freundlichst zum Abdruck überlassene Lied kann aus Raumgründen erst im nächsten Heft gebracht werden. Die Schriftleitung.



Rudolf Süß



für Gitarre von ihm in ihr Konzertprogramm aufgenommen), sowie für zwei Gitarren und Violine. Auch sonst ist er viel in Anspruch genommen; er, dem die letzten Jahre Titel und Ehrungen gebracht: Konsistorialrat, Studienrat, Päpstlicher Geheimkämmerer, also Monsignore — er bleibt bei allen, die ihn kennen, der Professor Süß — und dieser Titel umschließt für ihn auch sein begeisterndes Berufsfeld. Seine Schüler — seine Buben! — Nicht nur den Religionsunterricht vermittelt er ihnen, auch den Gesang — die Musik überhaupt. Mit ihnen, die mit ihm durch dick und dünn gehen, obwohl sie gewärtigen müssen, daß ihnen beim „Pätzen“ Pfundgewichte von Titulaturen um den Kopf fliegen, die aber gut und treuherzig gemeint sind und nicht weh

tun — mit ihnen führt er z. B. herrliche Messen auf — so zum Schulschluß im Sommer die G-dur-Messe von Schubert in künstlerischer Vollendung, zur Schubert-Feier im November das Andante mit Variationen aus dem erdentrückt schönen Forellenquintett, sowie Lieder und Chöre. Und so, mit seiner Musik, die ihm Herzenssache ist, führt er die jungen Leute in eine Welt der Schönheit und der Ideale ein, die sie draußen im Leben nicht vergessen werden, nicht nur, weil sie ihr Musikkönnen bereicherte, sondern weil sie den Auftakt gab zu Höhenflügen, wie die Jugend sie nehmen soll in einem Lande, an dem jetzt viel Erdschwere klebt — die Jugend, die zugleich das künftige Volk darstellt.

## UMSCHAU

Die Wiener *Urania* veranstaltete im Dezember v. J. eine Abendsingwoche. Sie bezweckt, wie die Singwoche Gaming, 1925, und die Abendsingwoche Wien, 1926 (beide von Walter Hensel geleitet), das Volk selbst zum Singen zu bringen. „Das Mit- und Nachschaffen der Kunst unseres Volkes und seiner Meister bringt jene Sehnsuchtsbefriedigung und Beglückung, die uns nirgends mehr als in der Musik, am herrlichsten aber im wahren Singen geschenkt wird.“

Am 5. November v. J. starb auf der Festenburg der steirische Dichter *Ottokar Kernstock*, der sich in zahlreichen Liedern dem deutschen Volke ins Herz gesungen hat. Viele seiner Gedichte wurden von den hervorragendsten Tonmeistern in Musik gesetzt, darunter befindet sich auch eine große Zahl von Liedern zur Gitarre.

Am 25. November 1928 waren es zehn Jahre, daß Österreichs größter Volksliedforscher, *Dr. Josef Pommer*, seine irdische Laufbahn beschloß. Die Zeitschrift „Das deutsche Volkslied“, eine Gründung des Verewigten, widmet ihm in ihrer letzten Nummer warme Worte des Gedenkens.

Am 25. Dezember 1928 veranstaltete der *Deutsche Volksgesangverein* vom Altan der Kirche am Hof ein Weihnachtssingen und Turmblasen.

Die *English Folk Dance Society* in London führte im Oktober 1928 im großen Saal des Wiener Konzerthauses englische Volkstänze vor.

*Josef Haubenberger als Lautenlieder-Komponist.* „Volksliedhaft“ haben die Kritiker die Komposi-

tionen *Josef Haubenbergers* stets genannt und haben damit das Rechte getroffen: Die einschmeichelnden, innigen Weisen, die gleich so recht in die Seele dringen und ohne Musikgelehrtheit sofort verstanden werden, sind originell, aus der Empfindung geschöpft und darum berechtigt, mit dem ernstesten Volkslied verglichen zu werden. Sachverständige freilich werden augenblicklich die hohen kompositorischen Werte erkennen, die sich auch hinter dem schlichsten Gesang verbergen. Umsomehr Anerkennung verdient der Komponist, weil er sein Fachwissen nicht aufdrängt und nicht, wie es heute leider so beliebt ist, durch allerlei wirkungsvoll seinwollende Kunststückchen im Kontrapunkt prahlt. Kürzlich hat nun *Josef Haubenberger* den Beweis erbracht, daß er die Bezeichnung eines Volksliedkomponisten vollauf verdient. Zum ersten Male trat er mit seinen Lautenliedern, deren anmutiger, schelmisch klingender Ton allgemein entzückte, vor die Öffentlichkeit. Mit einem Verständnis, das man selten finden wird, hat er alte Volkslieder in der ihm eigenen Bearbeitung dargeboten und hier kann man erst so recht sein reiches Können bewundern, mit dem er den einzelnen Weisen gerecht wird. Nirgends ein Zuviel, niemals aufdringlich, gibt er den Liedern die ihnen entsprechende Begleitung, hier schimmert ein reizender Ländler auf, dort wird das Lied getragen von einem prächtigen choralartigen Satz; wenn man noch im Zweifel war, mit seinen Lautenliedern hat sich *Haubenberger* den Titel eines Sängers des deutschen Volksliedes erworben. Es unterliegt auch keinem Zweifel, daß die klangvollen Lautenlieder bald in das Repertoire jedes Lautenliedersängers aufgenommen sein werden.

—tt—



## *Gitarren-Kompositionen von Dr. Karl Prusik und ihre Beurteilung durch die Presse.*

*Sechs Lieder zur Gitarre, in Wort und Klang von Karl Prusik.* — 1. Der Fischer. 2. Im Welschland. 3. Wellen. 4. Ständchen. 5. Heimkehr. 6. Nach verlornen Schlacht.

„Gitarre“, Berlin: „Ein Liederheft, das man nach soviel unrühmlichen Neuerscheinungen in dieser Kunstgattung gerne zur Hand nimmt... man merkt bald, daß der junge Dichter, Tonsetzer und Gitarrist eigene Wege geht. Die Melodien sind eigenartig, doch recht sanglich, mitunter (Heimkehr) volkstümlich, die Harmonie bei manchen Gewagtheiten rein, die Dichtungen wohlklingend; der Begleitsatz, meist in harfenartiger Brechung, will schon gewandte Gitarristen.“

„Volkszeitung“, Wien: „... Die Hochflut der gegenwärtigen gitarristischen Literatur ist auch nicht darnach angetan, die Musikalität der Gitarre ins rechte Licht zu setzen. Umso angenehmer und vorteilhafter heben sich gute Neuerscheinungen, wie Prusiks Lieder, ab. Freilich ist Prusik Dichter und Komponist in einer Person und man ist im Zweifel, ob dem „Wort“ oder „Klang“ die Palme gebührt: gemüthvolle Lieder in Sprache, Weise und Begleitsatz... Die Harmonie ist flüchtig und biegsam. Und sangbar sind die Lieder, als wären sie dem Volksmund abgelauscht.“

„Zeitschrift für die Gitarre“, Wien: „Prusik, ein Neutöner auf der Gitarre, hat sich auch die Texte selber gemacht: es sind phantastische Bilder und Szenen, lebhaft und eindringlich schon in der Sprache gestaltet und in stimmungsvolle Musik eingewoben, die manche für die Gitarre neuartige harmonische Kühnheit bringt, aber überall maßvoll, dem Instrument angemessen und von guter Wirkung ist. Prusik bereichert zugleich die Technik der neuen Wiener Schule durch bemerkenswerte Tremoli und harfenartige Akkordbrechungen.“

*Der Spielmann, ein Liederring zur Gitarre, in Wort und Klang von Karl Prusik.*

„Deutschösterreichische Tageszeitung“, Wien: „Eine Gesundung der deutschen Hausmusik wird vielleicht erreicht werden, wenn es gelingt, das anspruchsvolle Klavier, ein in den meisten Fällen überflüssiges Hausmöbel, durch die Gitarre zu ersetzen. Auf dem Weg, wertvolle Musik für dieses Instrument der Öffentlichkeit zu erschließen, schreitet der Wiener Verlag Anton Goll mutig vorwärts und hat jetzt wieder ein neues Heft von Karl Prusik folgen lassen. Der Komponist, den man von Liedern und Gitarrenstücken her schon kennt, hat hier auch die Dichtungen beigelegt: bald balladenhaft, bald lyrisch, von einfacher, aber mitunter auch recht kniffliger Begleitung, bieten sie uns Abwechslung und Reizvolles genug und werden den „Fortschrittlern“ unter den Gitarristen willkommen sein.“

„Zeitschrift für die Gitarre“, Wien (Univ.-Dozent Dr. Victor Junk): „... Das dritte Werk ist „Der Spielmann, ein Liederring zur Gitarre“: der unstete Spielmann kommt unter Glockengeläut in ein Städtchen, spielt im Rathaus vor den hohen Herren, verliert aber sein Herz an eines Rats Herrn Töchterlein. Er glaubt, auch sie durch sein Lied für sich gewonnen zu haben, sie lächelt ihm zu, doch kann er auf die Bedingung des Vaters, eine ehrsame Stellung anzunehmen, nicht eingehen: er fordert das Mädchen auf, mit ihm zu fliehen. Aber das

empört ihren Stolz: sie läßt ihn stehen. Er zieht fort ins Ungarland, unter den Zigeunern wird ihm wohlher sein.“

*Ein dreisätziges Stück für Geige und Gitarre.*

„Deutschösterreichische Tageszeitung“, Wien: „Im Verlag Anton Goll, Wien, erschien vor kurzem ein „Dreisätziges Stück für Geige und Gitarre“ von Karl Prusik, auf das alle Gitarrenspieler und Freunde guter neuzeitlicher Kammermusik besonders aufmerksam gemacht seien. Der Komponist, von seinen Lehrgängen im Josefstädter Zweighaus der Urania bestens bekannt, hat es mit diesem Werk verstanden, die vor 100 Jahren in so reicher Blüte gestandene Wiener Kammermusik um ein neues, wertvolles Stück zu bereichern. Aus dem wunderschönen „Lied“ (2. Satz) strahlen Gedanken-tiefe und echte deutsche Innigkeit, aus dem dritten Satz klingen alte deutsche Reigen und Hupfaut-motive, in meisterhafter Weise kontrapunktisch verwertet. Das prächtige Zusammenklingen der beiden Instrumente läßt den gewiegten Kenner von Geige und Gitarre erkennen.“

*Ein Stück in drei Sätzen für eine Gitarre.*

„Zeitschrift für die Gitarre“, Wien (Univ.-Dozent Dr. Victor Junk): „... Jene Sonate dürfte wohl das Interesse auch über die gitarristischen Kreise hinaus erregen. Ihre vier Sätze sind wohl kleiner als die einer normalen Sonate, aber die Form ist gewahrt und interessant auf das Instrument reduziert. Der zweite Satz ist ein Thema mit (vier) Variationen und zählt, soweit es sich nach dem ersten Anhören beurteilen läßt, zu den wertvollsten Stücken, die für die moderne Gitarre überhaupt geschrieben wurden.“

*Zehn Heimatlieder zur Gitarre.*

„Zeitschrift für die Gitarre“, Wien: „Dieses neue Liederheft Dr. Prusiks ist nicht nur für den Freund des Gitarrenliedes, sondern für jeden musikalisch Interessierten überhaupt eine bemerkenswerte Erscheinung. Seine Bedeutung liegt in der Eigenart des Begleitsatzes. Im allgemeinen ist es üblich, Volksweisen mit Akkordzerlegungen zu begleiten, gelegentlich auszuterzen und melodische Pausen-füllungen anzubringen. Prusik aber verwendet zur Begleitung eine bis drei selbständig geführte Weisen.“

Doch ist trotz der Entfaltung polyphoner Satzkunst das Volksliedmäßige nirgends verletzt, Singweise und Begleitung erscheinen wie aus einem Gefühl heraus entstanden.

Als „Cantus firmus“ sind zehn der schönsten und eigenartigsten Heimatweisen gewählt, wie „Die Gamsaln schwarz und braun“, „Wo ich geh' und steh“, „Augustin“ und andere. Die Mehrzahl der Begleitungen stellt keine gerade außergewöhnlichen Anforderungen an die Spielfertigkeit, einige aber, z. B. Nr. 8, 9 und 10, wollen schon gutes Können, alle aber verlangen: feinfühliges Musizieren.

*Vier sehr leichte Ländler für zwei Geigen und zwei Gitarren zur Einführung in das Zusammenspiel.*

Die angeführten Stücke sind entweder unmittelbar durch Anton Goll, Musikverlag, Wien, I. Wollzeile 5, oder durch jede Musikalienhandlung beziehbare.

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

KUNSTWERKSTATTE > WEISSGERBER <

**Richard Jakob**

Markneukirchen 888, Sa., Gegründet 1872

*Ich baue:*

**Erstklassige Konzertgitarren**

*Als Spezialität:*

**Die span. „Torres“-Gitarre**

*Unübertrefflich in Klangsönheit*

*Künstlerische, sauberste Meisterarbeit*

*Reparaturen*

*Quintenreine Saiten*

**HERMINE ORTNER  
DR. FRANZ MOLL**

*Interpreten*

von Alpenliedern aus Österreich zur  
Gitarre

*Erfolge in: Deutschland, Schweiz, Holland, Rumänien*

Konzertvermittlung durch die Österr. Gitarre-Zeitschrift,  
Wien, III. Traugasse 1

**ALTE WIENER**

**MEISTER-GITARRE**

**BILLIG ABZUGEBEN**

ADRESSE: SCHITTENHELM, WIEN,  
XII. BONYGASSE 77

Prächtige Geschenkwerke in hervorragender Ausstattung



*Karl Kobald*

**Klassische Musikstätten**

368 Seiten und 95 Bilder / Geheftet Mk. 7.—, Leinen Mk. 10.—

Ungemein fesselnd sind die zusammenhängenden Geschichten der Wohnstätten von Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und die bisher unbekannte Geschichte der Wiener Hofmusikkapelle, die als Ausgangspunkt und Grundlage der gesamten österreichischen Musikkultur anzusehen ist.

*Weitere erfolgreiche Werke desselben Autors:*

**Franz Schubert**

496 Seiten. 70 Bilder und 2 farbige Doppeltafeln.  
Geh. Mk. 7.— / Leinen Mk. 10.— / 11. Tausend

**Beethoven**

432 Seiten und 30 teils farbige Bildbeigaben.  
Geh. Mk. 7.— / Leinen Mk. 8.50 / 8. Tausend

**A m a l t h e a - V e r l a g / Z ü r i c h • L e i p z i g • W i e n**