



Monatschrift zur Pflege
des Gitarre- u. Lautenspiels



u. der Hausmusik



Herausgegeben von
E. Schwarz Reiffingen
Verlag: Die Gitarre

Charlottenburg, Kantstraße 52

Jahrg. XI

Heft 11/12

Die Gitarre

Zeitschrift zur Pflege des Gitarren- und Lautenspiels und der Hausmusik. Organ des Bundes deutscher Gitarren- und Lautenspieler und des Musikpädagogischen Verbandes der Deutschen und Österreichischen Gitarren- und Lautenlehrer.

Begründet und herausgegeben von

Erwin Schwarz-Reiflingen, Berlin-Charlottenburg,
im Verlag **Die Gitarre, Berlin-Charlottenburg, Kantstraße 52**

Telephon C 1 Steinplatz 2393.

Postscheckkonto: Verlag Die Gitarre, Berlin 70281. Postsparkassenkonten in Wien Nr. 90364 und Prag Nr. 59653.

Deutsche Bank, Depositenkasse J, Berlin-Charlottenburg.

Der Bezugspreis für Deutschland beträgt halbjährlich einschl. Notenbeilage und Postgeld 3,— M., vierteljährlich 1,50 M., Einzelheft (mit Noten) 1,— M., für Deutsch-Österreich halbjährlich 4 Schilling, Tschechoslowakei 20 Kronen, Schweiz 3,75 Fr. Es erscheinen jährlich sechs Hefte mit je einer vierseitigen Notenbeilage. Der Betrag wird am besten für das Halb- oder Vierteljahr im voraus entrichtet, Einzahlung für Deutschland auf das Postscheckkonto Berlin 70281, für Deutsch-Österreich Postsparkassenkonto Nr. 90364, für die Tschechoslowakei Postsparkassenkonto Nr. 59653, das übrige Ausland in Landeswährung durch Einschreibebrief (rekommandiert).

Abonnements können mit jedem Vierteljahresersten begonnen werden. Erschienene Hefte werden nachgeliefert. Zu beziehen direkt durch den Verlag oder jede Buch- und Musikalienhandlung.

Inseratpreis für $\frac{1}{8}$ Seite 8,50 G.-M., $\frac{1}{4}$ Seite 15,— G.-M., $\frac{1}{2}$ Seite 24,— G.-M., $\frac{1}{1}$ Seite 42,— G.-M., bei 3maliger Wiederholung 15 v. H., bei 6maliger 20 v. H. Ermäßigung. Erfüllungsort Berlin-Charlottenburg.

Der Herausgeber richtet an alle Freunde und Bezieher des Blattes, denen es um Förderung und Vertiefung des Gitarren- und Lautenspiels im musikalisch-edlen Sinne zu tun ist, die Bitte, die Arbeit durch Bezug des Blattes zu unterstützen und dem Verlag Anschriften von Interessenten mitzuteilen.

DIE GITARRE

JAHRG. 11

1930

HEFT 11/12

Inhalt: Erwin Schwarz-Reiflingen: Die moderne Gitarrentechnik. (3. Fortsetzung.) / Emil Brauer: Joh. Seb. Bachs Kompositionen für die Laute, / XI. Musikfest der Gitarrenspieler vom 10. bis 13. Oktober 1930 in Berlin. / W. P. Maschkewitsch-Moskau: Zur Geschichte der sechssaitigen Gitarre in Rußland 1900—1924. / Die Laute des Orients. / Neuerscheinungen.

Notenbeilage: Übertragungen von E. du Vinage und E. Schwarz-Reiflingen. Hornpipe (Händel). — Air (Händel). — Andante cantabile (Mozart). — Kleine Romanze op. 68 (Schumann). — Nordisches Lied op. 68 (Schumann). — Davidsbündlertanz op. 6 Nr. 11 (Schumann). — Frühlingsgesang op. 68 (Schumann).

Die moderne Gitarrentechnik.

(3. Fortsetzung.)

Erwin Schwarz-Reiflingen.

Fortschritt des Studiums.

In den vorigen Heften sind mit voller Absicht die Haltung des Instrumentes, das Greifen und der Anschlag ausführlich beschrieben worden, da auf diesem wichtigen Gebiet die krassesten Irrtümer herrschen und Fehler über Fehler gemacht werden. Wenn ein Spieler oder besser ein ihn beobachtender Fachmann erst mit Überzeugung sagen kann „die Haltung ist richtig“ ist ein Fortschritt erreicht, der größer ist, als er in mehreren Jahren fehlerhaften Übens je errungen werden kann. Man lasse sich nicht durch eine gewisse, meist nur scheinbare Virtuosität täuschen, wie sie manchen Gitarristen eigen ist, die ohne gründliche Schulung aufgewachsen sind. Fast immer handelt es sich dann um Kompositionen im sogenannten italienischen Stil mit brillanten, aber leichten Akkorden und Arpeggien. Sätze und Bearbeitungen von Sor, Bach, moderne Musik u. a. m. fehlen immer.

Natürlich erfordert ein intensives Studium einige Selbstzucht. Es ist nicht jedermanns Sache, sich vor Beginn des Übens erst eine Viertelstunde mit der Korrektur der Haltung zu beschäftigen, um dann mit Klopfübungen und Tonleitern fortzufahren. Da sind doch eigentlich die hübschen, leichten Stücke von Carulli, Giuliani, Darr und Schwerdtländer viel netter! Aber es geht wirklich nicht anders. Die bittere Medizin muß geschluckt werden. Entweder mit aller Energie zu einer einwandfreien Haltung und monatliche Enthaltensamkeit von „dankbarem“ Spielstoff oder Verbleiben im alten Schlendrian.

Man kann Gitarre auf vielerlei Art spielen. Wer dem Höchsten zustrebt, darf's sich der Mühe nicht verdrießen lassen. Dann geht's aber zum Lohn auch tüchtig vorwärts, und von Monat zu Monat enthüllt sich überraschenderweise ein neues Kapitel gitarristischer Spielkunst. Stücke gewinnen an Leben und Gestalt, die man selbst nicht wiedererkennt, wenn man an seine früheren Taten zurückdenkt. Und dann,

lieber Leser und Gitarrist, entdeckst du, daß in den dir vielleicht längst vertrauten Notenköpfen eine Musik schlummert, die du im Begriff stehst, zu wecken. Daß deine Gitarre Töne und Klänge hat, die du mit deinen Fingern meistern lernst. Und dann hast du auch eine wirkliche Herzensfreude zu dieser von dir geschaffenen Musik und zu ihrer Mittlerin, der Gitarre. Eine Freude, wie sie kein mechanisches Musikinstrument oder passives Musikhören zu geben vermag.

Über den Saitendruck.

Doch nun wieder zurück zum Technischen, ohne dessen Beherrschung uns der Weg zur Kunst vermauert ist. Bei den ersten Klopfübungen wird es sich nicht vermeiden lassen, daß die Finger mit einem Übermaß von Kraft auf die Saiten fallen, obwohl das erreichte Ergebnis keineswegs dieser Verschwendung entspricht. Allmählich wird die Hand geschmeidiger, die Hemmungen werden geringer.

Bei der letzten Stufe gitarristischen Könnens gibt die linke Hand nur genau den Druck, der gerade notwendig ist, um die gegriffene Saite hinter dem Bundstab festzulegen. Und das ist überraschend wenig. Man mache einmal den Versuch und greife eine Saite oder einen Akkord so, wie man es gewohnt ist. Nun lasse man nach und nach ganz langsam, dabei immerfort anschlagend, den Saitendruck geringer werden, bis zu der Grenze, wo die Saiten zu schnarren anfangen, und man wird erstaunt sein, mit welch geringem Aufwand man auskommt.

Viele Spieler, bei denen es mit der linken Hand nie recht vorwärtsgehen will, die es nie erreichen, ein Stück in einem schnelleren Tempo zu spielen, machen diesen Fehler einer Kraftverschwendung, die, näher betrachtet, sinn- und zwecklos ist und der Hand ihre Empfindlichkeit und Leichtigkeit nimmt.

Man wird weiter beobachten können, daß beim Fortespiel unwillkürlich auch die linke Hand einen viel größeren Druck ausübt, der der verstärkten Tätigkeit der Anschlagshand parallel geht. Es handelt sich da um eine allgemein bekannte, physiologische Abhängigkeit beider Hände, die an und für sich natürlich ist, die wir aber durch „Üben“ zu einer Unabhängigkeit gestalten müssen. Diese sich im Verborgenen abspielenden Vorgänge sind in Wirklichkeit doch von großer Bedeutung. Man kann sie nur bekämpfen, wenn man sie selbst klar erkennt und versucht, Abhilfe zu schaffen. Leider lassen sich Studien dieser Art nicht notieren. Die Hauptübung wird darin bestehen, daß zu ganz schwachem Druck der linken Hand, bei der die Saite beinahe schnarrt (es ist sogar gut, wenn dies dann und wann geschieht), immer gleiche Anschlagsübungen vom piano über crescendo zum forte und zurück decrescendo gemacht werden. Voraussetzung ist natürlich eine einwandfreie Saitenlage des Instrumentes, wovon noch weiter unten die Rede sein wird.

Das Barreespiel.

Viel verkannt wird das Barreespiel. Nie darf es Selbstzweck sein, immer muß es Ausnahme bleiben. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß das Niederdrücken von sechs Saiten mit einem Finger unnatürlich ist und daß sich infolge eines Naturgesetzes die Hand bei Fortdauer eines solchen Griffes durch Ermüdung oder Muskelkrampf rächt.

Trotzdem können wir die Barreegriffe nicht entbehren. Wir

brauchen sie zur Vermeidung der gegen die Grundhaltung verstoßenden Daumengriffe, dann aber vor allen Dingen für einen leichteren, logischen Fingersatz. Auch hier gibt die spanische Gitarrenliteratur das richtige Rezept: Barreegriffe gewiß, aber nie länger als zwei bis drei Takte (Ausnahmen bestätigen die Regel).

Die durch den übergroßen Druck des Zeigefingers notwendige Kraft geht den übrigen Fingern verloren, so daß zum Beispiel ein Vibrato in der Barreelage fast unmöglich wird.

Theoretisch läßt sich bequem nachweisen, daß die Barreetechnik das Spiel in den Tonarten mit zwei Beenen und mehr erleichtert und daß damit eine Erweiterung des Gebietes der Tonarten verknüpft ist. Aber diese Erweiterung darf nicht mit einem Verstoß gegen physiologische Gesetze erkaufte werden. Gegen die Natur der Hand darf nie gesündigt werden. Der Gitarre stehen auch genug Tonarten zur Verfügung, so daß es nicht gerade notwendig ist, mit Es-dur zu beginnen. Für viele Gitarristen, die sich im Schweiß ihres Antlitzes mit den Barreegriffen plagen, wird dies eine tröstliche Kunde sein.

Noch einiges über die rechte Hand.

Der Anfänger wird oft darüber klagen, daß seine rechte Hand noch kraftlos ist und nicht recht vorwärtskommen will. Doch darüber kann er beruhigt sein. Wenn dies nicht am Instrument liegt (was oft der Fall ist), so ist doch eine Kräftigung ein Prozeß, der sich über viele Monate hinziehen kann. Es gibt aber auch begabte Spieler, die gleich zu Anfang als ein Naturgeschenk einen vollen, schönen Anschlag haben. Die Geläufigkeit der Hand stellt sich allmählich durch das Spiel geeigneten Übungen (siehe Notenbeilage Jahrgang XI, Nr. 5/6), von Tonleiter im Wechselschlag, Präludien (ausgezeichnet Carulli op. 114) und Arpeggien ein. Weiteres über die virtuosens Anschlagsmethoden folgt im nächsten Heft.

Von größter Wichtigkeit ist auch hier wieder die bereits ausführlich beschriebene Grundhaltung, gegen die leicht bei nachlassender Aufmerksamkeit verstoßen wird. Also rechtwinkliger Anschlagswinkel, Ellenbogen frei bis zum Gelenk, genügende Höhe des Handgelenks über der Decke, kein Zusammenziehen der Finger während der Anschlagsbewegung. Und genaue Trennung von Tonleiter- und Akkordanschlag mit Studium geeigneter Literatur.

Bei der Wichtigkeit der Tonerzeugung gebe ich gern einer etwas abweichenden Ansicht eines Mitarbeiters unserer Zeitschrift, des englischen Gitarristen O. Cabot-London Raum. Herr Cabot schreibt mir dazu:

„Betreffs Ihres höchst interessanten Aufsatzes über die moderne Gitarrentechnik möchte ich mir eine kleine Bemerkung erlauben. Der von Ihnen gebrauchte Ausdruck auf Seite 50, daß die Saiten „geschlagen“ werden sollen, scheint mir nicht ganz der richtige zu sein. Der Tarregasche Anschlag, wie ich ihn bei Llobet und besonders bei Pujol beobachtet habe, erinnert mich mehr an das Streichen des Geigenbogens. Die zwei ersten Glieder der Hand sind etwas gekrümmt, ähnlich so:  Das erste Glied, das, wenn nicht spielend,

nie mehr als ein bis zwei Zentimeter von den Saiten entfernt ist, berührt mit der Spitzenfläche die zu erklingende Saite und streicht dieselbe (oder man könnte auch sagen, gleitet auf derselben) in ähnlicher Weise, wie es der Bogen einer Geige macht (mit mehr oder weniger Druck je nachdem der Ton — pp bis ff — klingen soll) und gleitet, beim Tonleiteranschlag, zur nächsten Saite hinüber oder, beim Akkordanschlag, ein klein wenig über die nächste Saite. Der Ton wird ausschließlich durch das Streichen erzeugt und gibt einen, der Bratsche ähnlichen, runden Klang, wogegen beim Schlagen man es beinahe nie vermeiden kann, wenn die Finger auf die Saiten fallen (und obschon die Kraft, womit geschlagen wird, auch noch so gering sei!), ein Geräusch hervorzubringen, das störend und unmusikalisch wirkt (so wie beim Klavierspiel man des öfteren, auch bei Virtuosen, das Geräusch der auf die Tasten fallenden Finger hört). Bei der obenbeschriebenen Anschlagart wirken aktiv nur zwei Glieder (eigentlich sogar nur das erste Glied), verschwendet man also weniger Kraft und — da das Glied immer nahe über den Saiten schwebt — kann man, auch beim Kuppenspiel, eine große Geschwindigkeit erzielen.

Ich hoffe, daß Sie meine Bemerkung nicht übelnehmen werden, aber ich fürchte, daß die Beschreibung „schlagen“ zu einem Hämmern (wie beim Klavierspiel) führen wird, wogegen der oben beschriebene Anschlag eher dem modernen Ideal des Gitarrenspiels (das Instrument der Streichfamilie näher zu bringen) entspricht.

Die Richtigkeit meiner Anschauung wird durch ein eingehendes Studium der Tarregaschen Transkriptionen bestätigt, welche man als Streichensemble-Bearbeitungen beschreiben könnte (so z. B. die Chopin-Präludien und das Notturmo desselben, wo die Kadenzen geigenartig sind und nicht, wie im Original, klaviermäßig). Auch ist zu erwähnen, daß der Bruder von Tarrega ein angesehener Geiger ist und ihm wahrscheinlich bei den Bearbeitungen behilflich war.“

Vielleicht trifft der Ausdruck „gleiten“ die Sache besser, als wie ich schreibe „schlagen“. Aber ein hammerartiges Nebengeräusch ist wohl nie zu hören. Ich bin allerdings, abweichend von Herrn Cabot, der Ansicht, daß die Entfernung der Anfangsstellung bei Beginn des Anschlages variabel ist und sich ändert, je nachdem man einen Ton im piano oder forte erzielen will. Auch ist es stets notwendig, daß der Finger als Ganzes, als einarmiger Hebel wirkt, der nur in dem Gelenk bewegt wird, das ihn mit der Mittelhand verbindet. Eine Bewegung in den beiden Fingergelenken würde immer nur das verpönte „Zupfen“ hervorrufen, das die Qualität des Tones ungünstig beeinflusst.

Das Instrument.

Alle angegebenen Regeln werden scheitern, wenn der Spieler nicht ein einwandfreies Instrument besitzt. Als solches hat sich nun wohl unzweifelhaft herausgestellt, daß allen berechtigten Wünschen nur die spanische Meistergitarre zu genügen vermag, wie wir sie dem Meister aller Gitarrenmacher Antonio de Torres verdanken.

Die noch vorhandenen, oft klangschönen alten Gitarren aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts kommen infolge zu kleinen Tones und schmalen Griffbrettes, abgesehen von anderen Mängeln, die sich aus dem Alter ergeben, für ein modernes Spiel nicht mehr in Frage.

Es gibt darunter sehr schöne Instrumente von Guadagnini, Stradivari, Stauffer, Schenk, Scherzer, Lacôte u. a., die heute nur noch Liebhaberwert haben. Man darf bei ihnen auch nicht vergessen, daß die Gitarrendecken im Gegensatz zu der Geige nur schwach lackiert, daß sie also dem Einfluß der Jahre viel mehr ausgesetzt sind und viel von ihrer ursprünglichen Elastizität verloren haben. Man muß damit rechnen, daß die Gitarrendecke etwa mit 50 Jahren beginnt im Ton nachzulassen.

Von den italienischen Gitarren kommen heute wohl nur noch die Instrumente von Mozzani ernsthaft in Frage, da sie einwandfreie Griffbretter mit allerdings von der spanischen Schule abweichenden Maßen besitzen. Ihr Klang ist heller, weicher, lautenähnlicher und besitzt etwa die Klangfarbe der deutschen Gitarren. Womit man sich allerdings nie befreunden kann, sind die oft barocken Formen, in denen die klassisch-schöne Gitarrenform mißhandelt wird. So ist zum Beispiel manchmal in der Gegend des 12. bis 17. Bundes aus dem Gitarrenkörper ein Stück rechtwinklig herausgeschnitten — damit der Spieler in den höheren Lagen bequemer greifen kann. Auch absonderlich geformte Baßgitarren mit Schwanenhälsen, in Art einer Lyra oder Harfe findet man gar nicht selten, sogar in der Hand von konzertierenden italienischen Gitarrenvirtuosen wie Mario Maccaferri und Pasquale Taraffo.

Demgegenüber bedeutet die ästhetisch befriedigende, ausgeglichene, klassische Form der spanischen Gitarre eine Wohltat. Es gibt auch keine Gitarre, die, wenn man so sagen darf, „gitarristischer“ klingt. Die italienische und die deutsche Gitarre sind oft die Erzeugnisse von Instrumentenmachern, die gleichzeitig auch Lauten, Geigen, Zithern oder Mandolinen bauen. Ich halte das für einen Nachteil. Fremde Bestandteile mischen sich in den Gitarrenton. Eine Gitarre soll nicht geigen-, zither- oder lautenmäßig klingen, sondern wie eine Gitarre. Diese Einseitigkeit ist die Stärke des spanischen Gitarrenbaues, der in steter Entwicklung nie fremden Einflüssen erlag und alle Kraft auf ein Objekt konzentrierte.

Die wundervollen sonoren dunklen Bässe, der singende volle Diskant, eine Mittellage, die einen unhörbaren, ausgeglichenen Übergang von den bespannenen zu den Darmsaiten gestattet, und schließlich ein runder, tragender Ton, der mühelos auch große Säle durchdringt und den in der Kammermusik auch andere Instrumente nicht decken, schaffen ihr eine Überlegenheit, die am besten wohl durch die Tatsache erhärtet wird, daß sich diese Gitarren in den Händen aller Solisten von Ruf befinden.

Unübertrefflich sind auch die Maße des Griffbrettes und der Saitenhöhe, die uns hier besonders interessieren. Je niedriger die Saitenlage ist, desto leichter spielt die linke Hand. Trotzdem muß man ein Forte spielen können, ohne daß die Saiten aufschlagen. Ist die Saite auch nur um den Bruchteil eines Millimeters höher, als es unbedingt notwendig ist, so rächt sich dies nachteilig im kräfteverschwendenden Mehrspiel. Diese Saitenlage ist ein Problem, das der spanische Gitarrenmacher (nur von dem Meister ist hier die Rede) durch ein mit dem Hals in einem Stück verbundenen Griffbrett, durch den besonders konstruierten Knüpfsteg, besondere Bohrungen usw. gelöst hat. Bei den nichtspanischen Gitarren wird der Hals erst nachträglich in den fertigen Gitarren-

körper eingesetzt. Dieser Punkt (das 12. Bund) ist daher dann immer empfindlich und nachgiebig; der Hals „verzieht“ sich; die Saitenlage ist nicht in allen Teilen gleichmäßig. Die Stärke des Griffbrettes, Wölbung des Halses und manche andere Dinge spielen dabei noch eine wichtige Rolle, ohne deren Beachtung sich eine einwandfreie Lage nie erzielen läßt.

Man unterschätze nicht diese „Kleinigkeiten“. Eng mit dem Spieler ist das Instrument verwachsen. Tarregas Spiel ist ohne Torres' Gitarre nicht denkbar. Die besonderen Eigenarten der spanischen Schule sind zu nicht geringem Teil aus einem entsprechenden Instrument entstanden. Die Gitarre formte hier die Technik. Der Spieler ging hierauf ein, er bevorzugte dann besondere Instrumente und verlangte vom Gitarrenmacher diese oder jene Eigenschaften. So vollzog sich in fruchtbarer Zuchtwahl ein idealer Austausch, dem wir ein Höchstprodukt verdanken.
(Fortsetzung folgt.)

Joh. Seb. Bachs Kompositionen für die Laute.

Von Emil Brauer, Düsseldorf.

„Zum überhaupt erstmalig erklingt auf einem Bach-Fest Bachsche Lautenmusik“, schreibt Dr. Alfred Heuß im diesjährigen Bach-Fest-Buch, und er fügt hinzu: „wodurch zugleich ein Fehler gutgemacht wird, den die frühere, alte Bach-Gesellschaft bei der Herausgabe von Bachs Werken insofern beging, als sie Bachs Lautenstücke und Bearbeitungen für die Laute unter die Klavierstücke einreichte.“

Aber nicht allein dieser Fehler ist dafür ins Treffen zu führen, daß uns des großen Meisters Kompositionen für die Laute so lange verschlossen blieben. Mit Bachs Tode war die Blütezeit der Laute bereits am Verklingen, und nur noch wenige Jahrzehnte, etwa bis um 1815, erfreute sich die Laute ihres Daseins.

Christian Gottlieb Scheidler, der um die Wende des 18. Jahrhunderts noch als Hoflautenist in den Diensten des Kurfürsten von Mainz stand, war der letzte deutsche Lautenist, und dann verschwand die „Königin der Instrumente“, wie die Laute einst genannt wurde, aus der Reihe der Musikinstrumente. Eine lautenlose Zeit setzte ein, und erstmalig 1895 kam der nordische Barde Sven Scholander mit einer schwedischen Laute nach Deutschland und sang uns nicht nur die Lieder seiner Heimat, sondern auch deutsche Volkslieder.

Wenn Scholanders Wirken mit der Renaissance der klassischen Lautenmusik unmittelbar auch kaum etwas gemein hat, so gab er doch durch sein Auftreten eine Anregung, die bei uns auf fruchtbaren Boden fiel. Der norddeutsche, in München lebende Kammermusiker Heinrich Scherrer griff als erster Deutscher zur Laute, aber leider mußte er bald erkennen, daß die doppelchörige Laute nicht das geeignete Instrument war, welches mit der inzwischen in der Jugendbewegung populär gewordenen Gitarre in Wettbewerb zu treten vermochte; denn man wollte ja bei uns nicht die alte Lautenmusik wieder zu neuem Leben erwecken, sondern lediglich ein Instrument haben, welches, schnell erlernbar, dazu ausreichte, ein Lied akkordisch begleiten zu können, und dafür genügten die in Markneukirchen fabrikmäßig hergestellten Gitarren vollauf.

Lediglich um des wohlklingenderen Namens „Laute“ willen wollte man statt einer Gitarre wenigstens ein lauteähnliches Instrument haben, und so entstand das Bastardinstrument, die neuzeitliche, einchörige Laute, die nichts anderes als eine verkleidete Gitarre mit einem Lautenkorpus darstellt und auf der man weder die klassische Gitarremusik noch die herrlichen Werke der Lautenisten des 16. bis 18. Jahrhunderts, am allerwenigsten aber Bachsche Lautenmusik einwandfrei wiedergeben kann.

Es ist nicht zuletzt die gegenwärtige Entwicklung in unserem Musikleben und das Zurückgreifen nach den reinen, unverjazzten Quellen Bachscher Kunst und vorbachscher Meister, sowie das Streben, die alte Musik originalgetreu und auf den Instrumenten zu Gehör zu bringen, wofür sie geschrieben wurde, was mit dazu beigetragen hat, außer Cembalo, Clavichord, Gamben und Blockflöten nun auch die doppelchörige Laute wieder in den Kreis der Musikinstrumente einzureihen. So wird es denn die große Schar der Freunde alter Musik gern hören, daß der junge Lautenist Hans Neemann, Berlin, den ehrenvollen Ruf erhielt, auf dem kürzlich stattgefundenen Bach-Feste in Kiel als Lautenist mitzuwirken, um Bachsche Lautenmusik auf einer 13chörigen (24 Saiten) Originallaute zu spielen.

Wir besitzen von Dr. Bruger (Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel) eine vollständige Ausgabe von Bachs Kompositionen für die Laute. Leider hat Bruger Bachs Lautenmusik, die der Meister für die 13chörige Laute in D-Moll-Stimmung (A, D, F, a, d, f) schrieb, für die neuzeitliche Laute in Gitarrestimmung (E, A, D, g, h, e) transponiert und durch diese Übertragung der Bachschen Lautenmusik viel von ihrem Werte genommen. Bach wußte um die Schönheiten der alten Laute, er kannte ihre mannigfaltigen Modulationsmöglichkeiten und ihren vielgerühmten Silberklang, und wenn er z. B. seine wundervolle Lautensuite in G-Moll schrieb, dann wollte er sie gewiß nicht in einer anderen Tonart gespielt wissen.

Deshalb ist die von Hans Neemann im Vieweg-Verlag, Berlin-Lichterfelde, herausgegebene, von Bach eigens für die Laute geschriebene G-Moll-Fuge sowie die G-Moll-Suite für den Lautenisten bedeutend wertvoller, weil beide nicht nur in der Original-Tonart stehen; Neemann hat außerdem noch die zu Bachs Zeiten übliche Lauten-tabulatur hinzugefügt. Bach selbst notierte seine Lautenkompositionen allerdings auf einem Doppelsystem (Diskant- und Baßschlüssel), aber diese Kompositionen waren eigens für die doppelchörige, in D-Moll stehende Laute bestimmt, und die Lautenisten jener Zeit tabulierten diese Werke lediglich deshalb, um sie in der ihnen vertrauten Tabulatur leichter spielen zu können, wobei die ursprüngliche Tonart der Stücke unverändert blieb. Ob die Brugersche Ausgabe die sämtlichen, vielfältig zerstreuten Lautenkompositionen Bachs umfaßt, wissen wir nicht, wahrscheinlich ist manches verlorengegangen, doch in dem Vorhandenen erkennen wir Bachs musikalischen Erfindungsreichtum, und in der Tat erreichte die Lautenkunst mit Bachs Kompositionen für die Laute ihren höchsten Stand.

Hans Neemann spielte auf dem Bach-Fest in Kiel:

1. Die Gavotte I und II (en Rondeau) aus der Lautensuite in G-Moll.

- Das Autograph dieser Suite befindet sich in der Kgl. Bibliothek in Brüssel und ist von Bach selbst mit „Suite pour la Luth“ bezeichnet.
2. Die Fuge in G-Moll, nach einer in der Leipziger Bibliothek befindlichen Lautentabulatur. Es ist jene Fuge, die Bach auch für Orgel (D-Moll) hergerichtet hat und die der Meister außerdem für Violine allein schrieb.
 3. Die Prélude, Sarabande und Gigue aus der Suite in C-Moll, die im Jahrgang 46 des thematischen Verzeichnisses der Bach-Werke als für die Laute oder Klavier geschrieben, erwähnt ist und von der wir ein handschriftliches Exemplar in französischer Lautentabulatur besitzen, mit dem Titel „Partita al Liuto, C-Moll. Composta dal Sigre. Bach“.

Das Präludium in C-Moll hörte der Verfasser in Haslemere (Surrey) auf einem Kammernmusikfeste, die der in England lebende, ausgezeichnete Bach-Interpret Arnold Dolmetsch dort alljährlich veranstaltet. Die Staatsbibliothek in Berlin besitzt von diesem Präludium eine Niederschrift Johann Peter Kellners, einem Freunde Bachs, mit dem Titel „Praelude in C-Moll pour la Lute di J. S. Bach“.

Bachs Lautensuite in E-Moll, mit der Bezeichnung „aufs Lautenwerk“, befindet sich ebenfalls in der Berliner Staatsbibliothek, und zwar in einem Sammelbande des Johann Ludwig Krebs, der ein Schüler Bachs auf der Laute war; denn daß Bach selbst die Laute spielte und darauf Unterricht erteilte, bestätigt uns ein in Spittas Bach-Biographie II, S. 722 erwähntes Zeugnis, das wir der ihm im Zusammenhange mit unserem Thema zukommenden Bedeutung wegen auszugswise wie folgt wiedergeben:

„Da Vorzeiger dieses, Herr Johann Ludwig Krebs, mich Endesbenannten ersuchet, Ihme mit einem Attest wegen seiner Aufführung auf unserem Alumneo zu assistiren. Als habe Ihme solches nicht verweigern sondern so viel melden wollen, daß ich persuadiret sey, aus Ihme ein solches Subjectum gezogen zu haben, so besonders in Musicis sich bey uns distinguiert. indem Er auf dem Clavier, Violine und Laute wie nicht weniger in der Composition, sich also habilitiret, daß er sich hören zu lassen keine Scheu haben darf . . . usw.

Leipzig, den 24. August 1735.

Johann Sebastian Bach,
Capellmeister & Director Musicae.

Das Autograph eines Präludiums mit Fuge in Es-Dur befindet sich in Londoner Privatbesitz und trägt Bachs eigenhändige Überschrift „Prélude pour la Luth à Cembal“. Wohlgemerkt, für Laute oder Cembalo, und damit kommen wir zu der letzten in der Brugerschen Bach-Ausgabe angeführten, angeblichen Solokomposition für die Laute.

Es ist die Suite in E-Dur (Präludium, Loure, Gavotte en Rondeau, Menuett I und II, Bourée und Gigue), die Bach nicht nur für Violine allein schrieb, sondern auch, ähnlich wie seine G-Moll-Lautensuite, auf einem Doppelsystem, allerdings ohne Angabe des Instrumentes, notierte. Zwar trägt eine von dem früheren Bibliothekar der Berliner Staatsbibliothek, Albert Kopfermann, nach dem Original angefertigte Kopie die Bezeichnung „Suite für Laute E-Dur von J. S. Bach, und auch der hervorragende Bachkenner Wilhelm Rust hält die E-Dur-Suite für eine

Lautenkomposition. Dem steht aber die Tatsache gegenüber, daß die E-Dur-Suite auf der Laute in D-Moll-Stimmung nicht ausführbar ist. Bach mußte also in diesem Falle, wenn die Suite tatsächlich für die Laute beabsichtigt war, sie für eine anders gestimmte Laute geschrieben haben, was durchaus nicht unmöglich wäre; denn die Stimmung der Laute war damals keine einheitliche.

Als Begleitinstrument verwendet Bach die Laute in der Johannespassion beim Baß-Arioso „Betrachte, meine Seel“, sowie in der Trauerode beim Altrezitativ „Der Glocken bebendes Getön“.

XI. Musikfest der Gitarrenspieler vom 11.—13. Okt. 1930 in Berlin.

1. und 2. Tag:

Kammermusik: Erwin Schwarz-Reiflingen u. a.

Das XI. Musikfest in Berlin begann traditionsmäßig mit einem Kammermusikabend. Das Programm enthielt eine abwechslungsreiche Folge: das Londoner Trio für Violine, Gitarre und Violoncello, das bereits gehörte Schubertquartett, ein Rondo für drei Gitarren von Paul Hindemith, Nocturno für Violine, Bratsche und Gitarre von W. Hüttl, eine Folge von vier Eichendorffliedern von Walter Kretzschmar für Gesang mit Gitarre, Flöte, Violine und Viola und eine „Kleine Suite“ von Alfred Uhl für Geige, Bratsche und Gitarre.

Nach dem schönen melodienreichen Trio von Paganini, das für alle Instrumente dankbare Solopartien enthält, hörten wir das unvergängliche Schubertquartett, das in den letzten Jahren zum Standartwerk der gitarristischen Kammermusikliteratur geworden ist. Die Gitarre ist in fast allen Sätzen hervorragend beteiligt und trägt oft die Themen vor.

Mit besonderem Interesse erwarteten wir das Trio von Hindemith, das erste Werk für Gitarre eines bekannten deutschen Komponisten. Den nur an alter Gitarrenmusik geschulten Ohren mag dieses Werk ungewohnt erscheinen. Hindemith ist ein echter Musiker, der aus dem Vollen musiziert und der in diesem Gitarrentrio ein Werk von grundlegender Bedeutung für die Gitarrenliteratur geschaffen hat. Die Herren E. Schwarz-Reiflingen, Erich Bürger und Willi Schlinske spielten die leider nur kurze Komposition mit sichtlichem Vergnügen.

Hüttls Nocturno hörten wir bereits früher einmal. Auch diesmal hatte das originelle, wohl an böhmische Volksmusik anknüpfende Werk einen verdienten Erfolg, der nicht zuletzt auch der vorzüglichen Ausführung zu danken ist.

Als eine der wichtigsten Neuerscheinungen erscheint uns auch das in der Besetzung reizvolle Werk „Der wandernde Musikant“ von Walter Kretzschmar für eine Männerstimme mit Begleitung von Gitarre, Flöte, Violine und Viola. Der poetische Inhalt der schönen Eichendorfflieder mit ihren verschiedenen Stimmungen ist hier voll ausgeschöpft. Kretzschmar schreibt gepflegte Kammermusik und weiß alle Instrumente charakteristisch zu behandeln. Das musikalisch edle Werk, das auch in Orchesterkonzerten und im Rundfunk jetzt zu hören ist, verdient weiteste Verbreitung in allen Kreisen, denen es um wirklich gute, inhaltsreiche

Musik zu tun ist. Der Komponist, der trotz einer Erkrankung aus Leipzig herbeigeeilt war, um seine Musenkinder aus der Taufe zu heben, erwies sich gleichzeitig als geschmackvoller Sänger.

Zur Uraufführung gelangte eine „Kleine Suite“ (1930) des jungen Wiener Komponisten Alfred Uhl. Wenn gelegentlich einer früheren Besprechung das größere Trio in D-dur eine wertvolle Bereicherung der spärlichen Kammermusikliteratur mit Gitarre genannt wurde, so gilt dies in gleichem Maße von dieser Arbeit, in der es niemals an Einfällen fehlt. Recht glücklich ist Uhl in der Verwendung der der Gitarre möglichen aparten Klangeffekte. Der abschließende Tango mit dem Rasgado der Gitarre ist ein glänzender Wurf.

Erwin Schwarz-Reiflingen, dessen nimmermüde Gitarre den ganzen Abend erklang, bewies sich wie stets als treffsicherer, anpassungsfähiger Musiker, der dem Ganzen seinen Impuls gab. Es wäre sehr zu begrüßen, wenn wir ihn auch einmal als Solist hören würden. Seine Partner Heinz Hoefs (Flöte), Hans Bastian (Violine), Heinz Kirchner (Viola) und Werner Lüdke (Violoncello) seien ehrend genannt.

Leider mußte der zweite Abend infolge Absage des Spaniers Francisco Alfonso im letzten Augenblick umbesetzt werden, eine den Festbesuchern ungewohnte Erscheinung, da dies in den elf Jahren der Musikfeste zum ersten Male der Fall war. Aber ein mehr als ausreichender Ersatz war in Luise Walker und den ohne Probe spielenden Musikern Erwin Schwarz-Reiflingen, Heinz Hoefs (Flöte) und Heinz Kirchner (Bratsche) gefunden. Man hörte die Sonate op. 85 für Flöte und Gitarre von M. Giuliani und die bravourös gespielte Serenade op. 65 für Flöte, Viola und Gitarre von A. Diabelli. Besonders das letzte Werk ist eine frische einfallsreiche Musik, die auch lebhaften Beifall bei den Zuhörern fand.

Hans Richter.

2. und 3. Tag: Luise Walker.

Luise Walker, die ja bereits am Vortage für den verhinderten Spanier Francisco Alfonso dankenswerter Weise eingesprungen war, bewies auch diesmal wieder, was wir ja eigentlich längst wissen, nämlich, daß sie Deutschlands beste Spielerin ist und heute unter ihren Kollegen keine Rivalen hat. Sie ist in den letzten Jahren in die Reihe der besten Spanier gerückt.

Außergewöhnlich ist, was immer wieder betont werden muß und auch den Fachmann überrascht, ihr ungewöhnliches gitarristisches Talent. Es handelt sich hier um eine seltene Naturanlage, wie sie nur bei Llobet und Segovia noch ihre Parallelen hat, die in rastloser Arbeit vervollkommenet wurde.

Luise Walker beherrscht souverän alle Register des Anschlags, und ist im Begriff sie zu erweitern. Während Llobet vielleicht mehr der intellektuelle Spieler hochgezüchteten Geschmacks ist und in seiner Art unvergleichbar, ist Luise Walker mehr intuitiv, naturhaft. Sie ist mit einem außerordentlichen Fundus bester Musikalität ausgerüstet, die sie nie an musikalische Nichtigkeiten verschwenden sollte, und besitzt ein ebensolches instrumentales Können.

Noch eins ist an ihr zu rühmen: ihre Programme sind immer interessant und neu. Ihr Bestreben, das Repertoire der Gitarre zu erweitern, ist unverkennbar. Von den spanischen Meistern sind es ja eigentlich nur vier: Segovia, Llobet, Pujol und Sainz de la Maza, die aus Eigenem ihre Konzertliteratur schöpfen und sie mit weniger bekannten Stücken zu einem ausgeglichenen Programm zusammenstellen. Luise Walker bringt immer wieder neue Stücke und Bearbeitungen. Hoffentlich ergänzt sie diese — ihr diesjähriges Programm endete bei Brahms — durch moderne Werke und regt deutsche Meister zur Komposition an, wie dies in hervorragender Weise Segovia tat.

Erfreulicherweise war an den Spielfolgen beider Abende unser Altmeister Heinrich Albert mit seinen Sonaten in A- und D-dur und den Luise Walker gewidmeten „Variationen über ein italienisches Lied“ vertreten. Von Sor gelangten zum Vortrag das an Mozart gemahnende *Andante largo* und das *Andante* op. 43. In einem eigenen Werk „Etuden in Variationenform“ fand die Künstlerin Gelegenheit, alle Register ihres virtuoson Könnens zu zeigen! Bemerkenswert sind auch zwei Bearbeitungen von Brahms'schen Kompositionen, ein ausdrucksvoller Walzer in A-dur und der temperamentvoll hingelegte Ungarische Tanz Nr. 5. Mit beiden Werken sicherte sich die gefeierte Virtuosin langanhaltenden Schlußbeifall, über den sie mit einigen Zugaben quittierte bis — allzu früh — die ausgedrehten Lichter des Saales erst die Zuhörer zum Schweigen zwangen.

4. Tag: Hausmusikabend.

Zu den anregendsten Abenden des diesjährigen Musikfestes gehörte der die Veranstaltung abschließende Hausmusikabend. Die Wahl des reizenden, intimen Grünen Saales hierfür an Stelle des Wirtshaussaales im Vorjahr bedeutete überdies ein Aktivum, das durch einige Überraschungen in der künstlerischen Mitwirkung noch erhöht wurde. Da es sich um vier neue Künstler handelt, die zum erstenmal auf dem Musikfest konzertierten, seien ihre Leistungen ausführlicher gewürdigt.

Gleich das Auftreten von Edmund Barczyk - Jena bedeutete eine kleine Sensation. Die negativen Ergebnisse so vieler Lautenliederabende haben bei Publikum und Presse — dann aber auch bei den Gitarristen — ja nicht mit Unrecht diese Veranstaltungen in Mißkredit gebracht. Nach dem überraschenden Erfolg von Edmund Barczyk und — es sei vorausgenommen — von Ellen Watteyne, wird man sein Urteil revidieren müssen. Das Lautenlied, ein Tummelplatz kleiner und kleinster Talente, die Quelle so vieler Enttäuschungen, ist eine Gattung, in der das Wort „alles fließt“ besondere Geltung hat.

Edmund Barczyk ist ein nicht alltäglicher Sänger, dessen Namen vielleicht einmal in ganz Deutschland Klang bekommen wird. Seine tragende, modulationsfähige Stimme weiß er mit einem geschmackvollen Vortrag zu verbinden, der auf alle billigen Mittel und Mätzchen, wie man sie oft gebraucht, verzichtet. Er ist sein eigener Komponist. Auch hier wird man sonst meist ein Fragezeichen machen, das man aber in diesem Fall in ein Ausrufungszeichen verwandeln muß. Die Art seiner Komposition wirkt manchmal improvisiert und als Rezitativ. Das scheint mir nur ein Vorteil zu sein und an die besten Traditionen alten Troubadour-tums anzuknüpfen.

Dazu kommt noch letzstens, daß Barczyk über ein nicht unbeträchtliches instrumentales Können verfügt. Sein beweglicher Anschlag, dem sogar ein flüssiges Tremolo zur Verfügung steht, kam in den abwechslungsreichen Begleitungen ausgezeichnet zur Geltung.

Gegenüber diesem Künstler hatte es sein Nachfolger am Abend, Hans Th. Sandhop, nicht leicht. Eine stimmliche Indisposition hinderte ihn sichtlich, so daß ein abschließendes Urteil einer späteren Gelegenheit vorbehalten sei. Aber doch müssen einige Bemerkungen gemacht werden. Jede Kritik, wenn sie als solche ihre Berechtigung haben will, muß ja positiv sein.

Sandhop nahm abweichend von seinen Kollegen eine besondere Stellung ein. Er saß wie ein Gitarresolist, den linken Fuß auf eine Bank gestützt, und spielte sein Instrument im Nagelanschlag. Die von ihm zu eigenen und anderen Kompositionen gespielten Begleitungen nahmen seine Aufmerksamkeit so in Anspruch, daß er kaum einen Blick ins Publikum wagen konnte. So geht es aber bestimmt nicht. Ein Gitarrensänger, der nicht frei steht und frei atmend den Kontakt mit seinem Publikum findet, hat seinen Beruf verfehlt (besonders dann, wenn seine Berufung noch nicht so ganz überzeugend ist). Alle solistischen Ambitionen in Ehren, aber hier sind sie nicht am Platz.

Als einziger Solist spielte Kurt Hirschfeld, ein Schüler von E. Schwarz-Reiflingen, Werke von Sor, Arcas, Fortea und Broca. Es ist eine heikle Aufgabe, sich über einen Schüler kritisch zu äußern, weshalb man die nachfolgenden Zeilen entsprechend aufnehmen wolle.

Kurt Hirschfeld ist ein wirkliches Spieltalent, ein angehender Künstler, der musikalisch und technisch noch ausreifen muß, bei dem aber gitarristische Begabung und musikalisches Talent sich die Waage halten. Diese letzte Übereinstimmung scheint mir aber die wichtigste Voraussetzung für jedes öffentliche Auftreten zu sein, was leider nur allzu häufig übersehen wird. Daneben ist es bedeutungslos, wenn einmal in der leicht zu verstehenden Befangenheit eines ersten Auftretens eine Note unter das Podium fällt.

Ellen Watteyne-Leipzig, die mit ihren Liedern zur Gitarre den so abwechslungsreichen, anregenden Abend schloß, wußte die Zuhörer vom ersten Lied ab durch Erscheinung, Gesang und Spiel zu fesseln. Ihr echter, hoher Koloratursopran steht im Dienste einer nicht alltäglichen Musikalität. Es war eine Wohltat, nach so vielem Dilettantismus wieder einer schönen, gebildeten Stimme zu begegnen, die mühelos ihrer Besitzerin gehorcht. Ihre darstellerische Begabung, ihr anmutiger Vortrag, der frei von den Allüren des Brettl ist, weist sie auf die Oper oder das Lautenlied, zwischen deren Polen sich ihre Kunst auch bisher geteilt, um sich jetzt endgültig dem letzteren Fach zuzuwenden.

Erfreulich war auch hier wie am ganzen Abend zu beobachten, wie sich das instrumentale Niveau wenigstens bei einem Teil unserer Sänger und Sängerinnen in den letzten Jahren gehoben hat. Übrigens sei eine kleine technische Neuerung mitgeteilt: Ellen Watteyne und Edmund Barczyk setzen ihren Fuß (stehend) auf eine Fußbank, wodurch das Instrument besseren Halt gewinnt.

Frau Watteyne sang Lieder von Brahms, Wunderlich, Ruch, Volks-

lieder und einige Zugaben, jedes Lied aus seinem Grundcharakter gestaltend, mit zarten Lichtern ohne die unerträglichen Übertreibungen, die uns so manches schöne alte Lied schon verdrießlich gemacht haben.

Ob Scholanders Kunst und der Kothe der Vorkriegszeit sich wieder verjüngen? Fast scheint es so. Hoffen wir, daß irgendwie sich wieder eine neue Renaissance des Lautenliedes vorbereitet und zur Blüte kommt.

Erwin Schwarz-Reiflingen.

Die Geschichte der sechssaitigen Gitarre in Rußland. 1900—1923.

W. P. Maschkewitsch - Moskau.

Ende des vorigen Jahrhunderts begann in Rußland das Interesse für die siebensaitige, ebenso wie für die sechssaitige Gitarre sich ständig zu steigern. Man konnte jetzt mit Recht von einer gitarristischen Bewegung sprechen, die sich in dem „Internationalen Gitarristenbund“ organisiert hatte und literarischen Ausdruck in verschiedenen Büchern und Skizzen, wie von W. A. Russanow „M. T. Wisotski“ und „Die Gitarre in Rußland, A. O. Sychra“, ferner von S. S. Sajaizki „Der Internationale Gitarristenbund“ und schließlich der Zeitschrift „Der Gitarrist“ fand.

Die Zeitung war das Bindeglied für die zerstreut wohnenden Gitarristen. Dabei ließen sich folgende Gruppen unterscheiden: Moskau mit dem Führer A. P. Solowjoff, Kursk mit J. M. Stockmann, Uralsk mit P. D. Tschumakoff und Tjumen in Sibirien mit A. M. Afromejeff.

Redakteur des „Gitarristen“, der in den Jahren 1907—1910 den Namen „Die Musik des Gitarrespiels“ trug, war Russanow in Tjumen, Verleger Afromejeff am gleichen Orte. Zu den Mitarbeitern zählten, soweit die sechssaitige Gitarre in Frage kam, Stockmann, Katikow, Slanskij und Dimitrijeff. Es wurden Werke in beiden Stimmungen gedruckt. Später änderte das Blatt nochmals seinen Namen und hieß jetzt „Akkord“ (1911, 1913, 1914, 1918).

Das künstlerische Zentrum für die Anhänger der sechssaitigen Gitarre war seit Makarows Wirken Petersburg (Leningrad). Der hier vorhandene Gitarreklub hatte nach dem Tode Decker-Schenks als Leiter Lebedeff und später Slanskij. Seine aktivsten Mitglieder in dem hier behandelten Zeitraum waren Slanskij, Finne, Belanowskij, Dimitrijeff, Iwanoff u. a.

Dr. Wadim Wasiljewitsch Slanskij, von Beruf Arzt, war ein Schüler Stockmanns. Er schrieb Fachaufsätze für die Zeitungen „Der Gitarrist“ (1906) und „Gitarre und Gitarristen“ (1924—1925) und veröffentlichte in beiden Blättern gute Übertragungen von Chopin und Tschaikowski. Er starb im Jahre 1922 in Leningrad.

Gleichfalls Arzt war Dr. Viktor Nikolajewitsch Finne, geboren 1875 in Kursk. Er war ebenso wie sein Bruder Nikolai F. Schüler von Stockmann und ein Freund von Slanskij. In dem von Decker-Schenk gegründeten Gitarrequartett spielte er bis zu dessen Tode mit. Später wirkte er in den Konzerten Lebedeffs mit und betätigte sich als Sekretär und Bibliothekar des Petersburger Gitarrevereins. Er lebt heute in Leningrad.

Von Fjodor Dimitrijeff (geb. 1886, gest. 1919 in Leningrad, einem

Schüler Decker-Schenks, sind einige als Manuskript hinterlassene Bearbeitungen bekannt.

Alexander Sergijewitsch Belanowskij, 1884 in Petersburg geboren, wurde 1901 Schüler Lebedeffs, mit dem er auch musizierte. Er ist zuweilen auch in Konzerten zu hören und Gitarrelehrer. In seinem Besitz befindet sich eine prachtvolle Gitarre Scherzers aus dem Jahre 1865, die früher dem Komponisten Alexandroff gehörte, ferner zahlreiche Manuskripte Klingers, Decker-Schenks u. a. Er ist ein Original, weil er die Kontrasaiten benutzt und die moderne spanische Methode des Gitarrespiels ablehnt wie überhaupt alle spanische Musik. Seit längerer Zeit wohnt er als Staatsbeamter in Moskau.

Georgij Kotikoff, Schauspieler von Beruf, veröffentlichte eine ausführliche Untersuchung über die Stimmungen der sechs- und sieben-saitigen Gitarre sowie einige Originalkompositionen in der Zeitschrift „Der Gitarrist“ (1905).

Die Laute des Orients.

Die neugegründete Gesellschaft zur Erforschung der Musik des Orients veranstaltete ein interessantes Konzert einer tunesischen Musikgruppe mit vorangehendem Vortrag von Dr. Robert Lachmann im Saa! der Hochschule für Musik in Berlin. Aufgabe der Gesellschaft soll neben der wissenschaftlichen Forschung die Aufnahme des von der europäischen Musikkultur schon sehr bedrängten Melodienguts durch Grammophone sein.

Durch den Vortrag erfuhr man, daß die nordafrikanische Bevölkerung in Marokko, Algerien und Tunis ihre Kunstmusik auch heute noch als „andalusisch“ bezeichnet, sie also als musikalisches Erbteil der spanischen Mauren bezeichnet, die nach einem Aufenthalt von fünf Jahrhunderten in Spanien sich wieder in ihre Heimat Nordafrika zurückziehen mußten. Die Mauren waren es bekanntlich, die Europa von Spanien aus die Laute und Gitarre brachten, die dort ihre höchste Blütezeit erlebten. Die Gitarre steht auch in unserer Zeit noch bei uns in hohem Ansehen. Die Laute verschwand bereits Ende des 18. Jahrhunderts.

Und doch lebt das uralte Instrument auch heute noch. Ja, wir können es in der Hand von Musikanten noch allerorten hören, wenn wir die kurze Fahrt von Spaniens Küste über das Mittelmeer nach Afrika machen. Die Mauren und ihre Nachkommen erinnern sich der alten Musikkultur, wenn sie sie noch als andalusisch bezeichnen.

Was wir heute hören, sind wohl kaum mehr als die Reste eines früher gepflegten Instrumentalspieles. Unter den von dem Tunesier Muhammed Lagrebi geleiteten drei Musikanten befand sich auch ein Lautenist. Er spielte ein kleines, primitiv gebautes Instrument, das noch die frühe Apfelform hat. Ein im Innern eingeklebter Zettel gibt darüber Auskunft, daß diese Laute in Tunis erbaut wurde. Die uralte Zunft der arabischen Lautenmacher hat sich also bis heute noch erhalten.

Die Decke hat ähnlich wie die moderne Mandoline eine eingelassene Spielplatte, um ein Zerkratzen zu verhindern, da der Spieler sich einer „Feder“ beim Anschlag bedient, und zwar finden wir auch hier noch

die älteste Form, kein Blättchen aus Schildpatt oder Celluloid, sondern eine wirkliche Vogelfeder. Es sind, wie bei manchen alten Lauten, drei Schalllöcher vorhanden. Der Hals ist nur kurz. Was uns am meisten auffällt: das Instrument hat keine Bünde. Die Saiten können an jedem x-beliebigen Punkt niedergedrückt werden, erzeugen also jede beliebige Tonhöhe, wie dies bei den sehr verschiedenen Tonsystemen der Araber notwendig ist. Ein Akkordspiel im europäischen Sinne, die temperierte Stimmung, sind ja bekanntlich den Orientalen unbekannt. Eigenartig ist auch die Stimmung. Es gibt nur vier Chöre aus je zwei im Einklang gestimmten Darmsaiten, also keine bespannenen Saiten, von denen die beiden tiefsten Chöre im Verhältnis der Oktave zueinander stehen, so daß der dritte Chor wieder tiefer ist.

Die Musik: sie ist immer einstimmig und bewegt sich in Intervallen, die unserm Ohr fremd sind, die wir daher als „unrein“ empfinden. Viele Musikstücke beginnen mit einem längeren Instrumentalsolo der Laute, die anderen Instrumente oder der Gesang fallen dann ein. Die Laute begleitet mit Passagen und reichem Figurenwerk, deren Sinn uns allerdings unverständlich bleibt. Den verschiedenen Melodietypen werden oft magische Wirkungen zugeschrieben, an die man auch heute noch fest glaubt und deren Übertretung nachteilige Folgen haben sollen. So wird von einem tunesischen Kaufmann berichtet, er habe nach einem Typus innerhalb seines Hauses gesungen, dessen Gebrauch nur im Freien statthaft sei. Drei Tage später seien ihm von Dieben seine Seidenvorräte geraubt worden. Ein anderer Tunesier, der eine europäische Schule besucht hat, glaubt auch heute fest daran, er könne durch das Spiel bestimmter Melodien die glatte Meeresfläche in Aufruhr versetzen, träge Kamele zum Aufstehen bewegen usw.

Auf einer weiteren Veranstaltung hatte man Gelegenheit, den ägyptischen Geigenvirtuosen Sami Chawa unter Mitwirkung eines orientalischen Musikorchesters zu hören, in dem sich gleichfalls ein Lautenist befand.

Es wäre sehr zu begrüßen, wenn dieses interessante Instrumentalspiel nicht nur auf Grammophonplatten festgehalten wird, sondern auch seine Beziehungen zu der frühesten Lautenkunst auf europäischem Boden wissenschaftlich untersucht werden. Man vermutet wohl nicht mit Unrecht, daß sich hier eine uralte Praxis bis auf die Gegenwart erhalten hat.

E. Sch—R.

Neuerscheinungen.

Gitarre allein.

D. Aguado, Biografía y Album de 6 obras (bearbeitet von Fortea). / D. Fortea, Sonatine. / D. Fortea, Dos estudios poeticos. / D. Fortea, Album núm. 1 (8 obras faciles). / P. Martini-Fortea, Andantino. / D. Fortea, Metodo de guitarra, primo libro (2ª edición ampliada). Sämtlich in Biblioteca Fortea, Madrid.

Zur Beachtung. Mit dem vorliegenden Heft schließt der XI. Jahrgang der „Gitarre“ und werden die Bezugsgebühren für 1931 fällig. Wir bitten unsere Leser, die Beträge durch die den Heften 9/10 oder 11/12 beiliegende Zahlkarte zu entrichten.

Die Höhe der Gebühren ist die gleiche wie im Vorjahr. Näheres über die Nummern der Postscheckämter siehe die zweite Umschlagseite jedes Heftes.

Verlag „Die Gitarre“.

Hochschule für Gitarre

Solo / Lied / Kammermusik

**Kammervirtuos
HEINRICH ALBERT**

MÜNCHEN 2, N. W. 6,
Augustenstr. 26

Erwin

Schwarz-Reiflingen

Unterricht im Spiel der
Gitarre und alten Laute

Berlin-Charlottenburg
Kantstraße 52 (C1 Steinplatz 2393)

Spanische Bässe

Marke „Valencia“

in der gleichen Qualität und Stärke
wie sie Llobet, Segovia und Pujol
benutzen, sind unübertroffen an Klang-
schönheit u. jed. Gitarristen unentbehrlich.
Preise: D (M. 0,50), A (M. 0,60), E (M. 0,70).

Alleinvertrieb:

Werkstätten „Die Gitarre“, Berlin-Charlbg.

Kantstraße 52.

Scherrer-Meisterlaute

v. Kammervirt. Scherrer pers.
gepr., Verkaufspr. 200 M., für nur

120 M.

Scherrer-Schule, 10 Hefte,
gebraucht, wie neu, statt 20 M. für
15 M. zu verkaufen.

Oswald Kiehn,
Guben, Grünstraße 77.

Chr. Bachmann,
Hannover-Kleeefeld

„Die Goldene Gitarre“ aus-
gewählte Perlen aller Lauten- u. Gitarren-
musik. Für den Vortrag bearbeitet von
Erwin Schwarz-Reiflingen.

3 Hefte je RM. 2.—

**Meisterwerke für zwei
Gitarren von Ferd. Carulli.**
Neubearbeitung und Fingersatz von Simon
Schneider, op. 34, 6 Duos, 2 Hefte je RM. 2.—,
op. 96, Serenade A-Dur, D-Dur, G-Dur je
RM. 2.—, op. 128, 6 Nottornos, 2 Hefte je
RM. 3.—.

Sonderangebot für die Leser der „Gitarre“.

Die älteren Jahrgänge der „Gitarre“, 1919—1929,
sind durch ihre Beiträge und besonders auch Notenbeilage
von bleibendem Wert für jeden Gitarristen.

Unsere Leser erhalten die vollständigen Jahrgänge
(soweit vorhanden) einschließlich Notenbeilage zum

Vorzugspreis von 3,60 RM. für jeden Jahrgang.

Von Jahrgang I sind Heft 1 und 2, von Jahrgang VII
Heft 1/2 und 5/6 vergriffen. Preis daher nur je 3 RM.

Verlag „Die Gitarre“, Berlin-Charlottenburg, Kantstr. 52.

Echte Spanische Meistergitarren



aus unseren Werkstätten
in Barcelona und Madrid

nach den Modellen von Antonio de Torres,
Manuel Ramirez und Enrique Garcia

sind allen Nachahmungen, sogenannten
„Torresgitarren“ usw., weit überlegen.
Instrumente der gleichen Meister werden
von Andres Segovia, Luise Walker,
Daniel Fortea, Fr. Alfonso, Sainz de
la Maza, Luisa Anido, Rosita Rodés
u. a. gespielt.

Spanische Meistergitarren:

- Mod. 17 Palisander, Valenciamech.
etc. Modell Torres M. 180.—
- Mod. 18 wie Mod. 17 mit besten
Tonhölzern (siehe Abbild.) M. 240.—
- Mod. 19 Dorachillo od. Palisander
Modell Torres (Ramirez) M. 300.—
- Mod. 20 Mod. Garcia, Palisander M. 400.—
- Mod. 21 a, b, c usw., Meistergitarren
M. 500.—, 600.—, 700.— bis 1000.—

Werkstätten „DIE GITARRE“

(Barcelona — Madrid — Paris)

Alleinvertretung von

P. Simplicio, S. Hernandez, D. Esteso, J. Rowies
u. a. m.

Berlin-Charlottenburg, Kantstraße 52

Telephon: Steinplatz C 1 2393.

Palisander, getönte Decke,
dunkler Korpus, Valencia-
Mechanik mit Knochenwelle,
Mensur 65 cm. Die Maße des
Griffbrettes, Saitenhöhe usw.
entsprechen genau den Torres-
gitarren v. Llobet bzw. Segovia

Man verlange unseren Katalog
und Sonderliste spanischer Gitarren.

Die echte Gelas-Gitarre

mit doppelter Resonanzdecke der Firma

J. Rowies, Paris

Konstruiert von dem spanischen Gitarrevirtuosen Lucien Gelas, wie sie Heinrich Albert, Luise Walker, Emilio Pujol, Prof. Jakob Ortner, A. und J. Cottin, A. Zurluh, C. Mezzacapo u. a. m. spielen, ist seit dem 1. Okt. 1925 wieder erhältlich, und zwar für Deutschland, Deutsch-Osterreich, Tschechoslowakei, Jugoslawien und Ungarn u. a. ausschließlich durch den **Alleinvertrieb** für diese Länder

Werkstätten „Die Gitarre“

Berlin-Charlottenburg, Kantstraße 52. Tel. Steinpl. 2393.

Preis des Instrumentes M 130.—

Sonderanfertigung für Konzertzwecke M. 160.—

Urteile über die Gelas-Gitarre:

Ich bediene mich seit 1914 einer Gelas-Gitarre in meinen zahlreichen Konzerten in Deutschland und Österreich und bin glücklich, Ihnen bezeugen zu können, daß ich meine Erfolge in erster Linie der Überlegenheit des Systems „Gelas“ verdanke.

Meine Gitarre zeichnet sich durch einen warmen und vollen Ton aus, der von großer Tragfähigkeit selbst in den größten Sälen ist. Sie hat außerdem den Vorteil der leichten Spielbarkeit bei geringster Kraftanstrengung.

Kammervirtuos Heinrich Albert.

Ich freue mich, Ihnen mitteilen zu können, daß die Gitarre, welche Sie meiner Prüfung unterworfen haben, alle die Eigenschaften vereinigt, welche sich der Virtuos wünschen kann. Ich beglückwünsche Sie dazu. Sie haben die Gitarre mit einem auserlesenen Klang und einer Stärke des Tones ausgestattet, wie sie unbekannt bis auf diesen Tag waren und welche sie meiner Meinung nach zu einem wahrhaften und echten Meisterwerk macht.

Miguel Llobet.

... Der Ruf der Gelas-Instrumente ist nicht mehr zu übertreffen. Besonders die Gitarre, das letzte Konzertmodell, das ich besitze, ist ein Wunder an Klangschönheit. Alle diejenigen, die ihn hören, freuen sich ebenso wie ich, das wieder anzuerkennen. Besonders vom Standpunkt der absoluten Klangfülle aus ist die Gitarre mit nichts anderem zu vergleichen.

Emilio Pujol.

Mandolinen, Mandolen, Mandoloncellos „System Gelas“

usw. zum Preise von M. 80.— und M. 90.— usw.

Man verlange Sonderprospekt.

