

ZEITSCHRIFT FÜR DIE GITARRE WIEN

5. JAHR.

15. OKT. 1926.

7. HEFT.

INHALT: Hans Radke, Paganini und die Gitarre (II). — Alois Beran, Über den Stand der sechssaitigen Gitarre in Rußland (II). — Prof. Karl Liebleitner, Einiges über den „Landler“. — Kunst und Wissen. — Aus der Bücherstube. — Musikbeilage: Unveröffentlichte Kompositionen von Niccolò Paganini für die Gitarre. — Kunstbeilage: Kammerquartett Reisner.

PAGANINI UND DIE GITARRE.

II.

HANS RADKE, KÖLN.

Übereinstimmende zeitgenössische Berichte erwähnen die außerordentlichen Wirkungen, die Paganini auf der Gitarre hervorgebracht habe. Man müßte daher annehmen, in seinen Kompositionen einen Niederschlag hiervon zu finden. Der Nachlaß, der eine willkommene Gelegenheit bietet, den größten Teil seiner Gitarrenwerke kennen zu lernen, beweist indessen, daß das nicht in so großem Maße der Fall ist.

Die etwa 140 Solokompositionen sind nur klein an Umfang; sie bestehen aus Menuetten, Walzern, unbetitelten Vortragsstücken, die mit Andantino, Allegretto usw. überschrieben sind, und einigen Sonatinen. Oft folgt auf ein Menuett noch ein dazu gehöriges Stück, meist ein Walzer, Andantino oder Allegretto, das in derselben Tonart steht. Solche Folgen sind einigemale als „Sonata“ bezeichnet.

Eine Sammlung Ghiribizzi enthält 43 bzw. 49 dieser kleinen Stücke. Da sie sehr flüchtig hingeschrieben sind, handelt es sich anscheinend um kompositorische Improvisationen. Paganini bedient sich zur Aufzeichnung der Gitarrenmusik fast ausschließlich der älteren tabulaturartigen Schreibweise, die nur angibt, welche Töne gegriffen werden, aber nicht, wie lange sie ausgehalten werden sollen. Fünf Stücke sind mit Widmungen an befreundete Damen versehen, wie „alla Sig.^{ra} Dida“, „per la Signorina Marina“, „alla Gentilissima Sig.^a Emiglia De Negri“. Die kleinen Kompositionen werden wohl in erster Linie für seine Schüler bestimmt gewesen sein. Doch sind manche nicht leicht zu spielen, da sie ein hohes Lagenspiel fordern. Paganinis Satz ist der Zeit gemäß rein homophon, führende Melodie mit harmonischer Begleitung, die oft Akkord-Figuration aufweist. In verschiedenen Stücken ist zur Melodie, die häufig noch von einer zweiten Stimme in Terzen, Sexten usw. begleitet wird, nur ein einfacher, oft auf leere Saiten fallender Baß gesetzt.

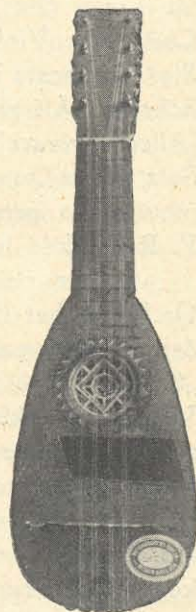
Bei Schottky (S. 230) findet sich die Angabe, daß Paganini einen ihm ganz eigentümlichen Fingersatz auf der Gitarre angewandt habe. In einer Besprechung der von Dr. M. Schulz herausgegebenen Auswahl der Solostücke durch E. Schwarz-Reiflingen in der Zeitschrift „Die Gitarre“ (7, 1926, S. 13) werden noch Aussprüche von Gottfried Weber (Cäcilia, Jahrg. 11, Mainz 1829, S. 83) und Fétis (Revue musicale 1831, No. 6) über den Fingersatz Paganinis angeführt. Diese beziehen sich aber nicht auf sein Gitarren-, sondern sein Violinspiel. Leider läßt sich über den „eigentümlichen“ Fingersatz nichts feststellen, da in den Solokompositionen jegliche Bezeichnung fehlt und der in den Ensemblestücken nur ganz selten vorkommende Fingersatz nicht außergewöhnlich ist.

Zu den bedeutendsten Gittarkompositionen Paganinis gehören die „Grand Sonata a Chitarra Sola Con Accompagnamento di Violino“ und die „Sonata Concertata p. Chitarra e Violino Dedicata alla Sig.^a Emilia Di Negro“, die schon von Dr. A. Orel in der Zeitschrift für die Gitarre, Jahrg. 4 H. 8, besprochen wurden. Durchaus solistisch ist die Gitarre in der Grand Sonata in A-dur behandelt; die begleitende Violine ordnet sich ihr vollständig unter. Die virtuos gehaltene Gitarrenstimme stellt hohe Anforderungen an den Spieler. Im Allegro risoluto wird das Griffbrett bis in die äußersten Lagen ausgenutzt und die auf ihm fehlenden noch höheren Töne müssen durch Flageolett hervorgebracht werden. Auffallend ist wieder die teilweise melodische Behandlung der Gitarre; auch sind ganze Stellen der Melodie durch Oktaven verstärkt. Besonders häufig finden sich Oktavengänge in Kadenzwendungen. In der Durchführung ist die Melodie durch Akkordbrechung begleitet, ebenso in der Mitte der anmutigen Romance (Più tosto largo amorosamente, in A-moll), die auch eine nicht ausgeschriebene Cadenza enthält. Im Andantino variato führt die Gitarre ein Scherzando in sechs brillanten Variationen durch. Die dritte Variation ist bemerkenswert durch Terzen-, die fünfte durch Oktavengänge. In der Sonata concertata in A-dur — sie besteht aus einem Allegro spiritosa, Adagio assai espressivo in A-moll und Rondeau (Allegretto con brio scherzando) — sind die beiden Instrumente ziemlich gleichberechtigt behandelt, da die Themen wechselweise vorgetragen werden, doch herrscht noch die Gitarre vor. Die Gitarrenstimme, von mittlerer Schwierigkeit, ist daher bald rein melodisch mit einfachem Baß, bald akkordisch homophon. Im Adagio ist die Melodie mit zahlreichen Ziermotiven ausgeschmückt. Emilia di Negro, der diese Sonate gewidmet ist, war wohl eine Tochter des Marchese di Negro, der sich des jungen Paganini in liebevoller Weise angenommen hatte. (Siehe G. Conestabile, Vita di N. P., Perugia 1851, S. 154 und Niggli, N. P., Leipzig 1882, S. 5). In den übrigen Duetten, in der Sammlung „Centone di Sonate per violino e chitarra“ — sie besteht aus je drei Stimmheften und enthält 18 „Sonaten“ — im „Duetto amoroso Basso“ und im „Cantabile e Valtz per violino con accomp.^{to} di Chitarra, Composto e Dedicato al Bravo Ragazzino Sig.^r Camillo Sivorì“, übernimmt die Gitarre niemals eine selbständige Führung, sondern ordnet sich — wie schon

aus den Titeln hervorgeht — der Violine vollständig unter und begleitet akkordierend.

Dagegen finden sich Solostellen für die Gitarre, obwohl sie zwar meist in Akkorden oder Arpeggien begleitet, im „Terzetto per Violino, Violoncello e Chitarra Composto in Londra . . . li 4. Agosto 1833“ (in D-dur, aus Allegro con brio, Minuetto [Allegro vivace, Trio in G-dur], Andante larghetto in A-dur, Rondò [Allegretto mit Trio] bestehend), im „Terzetto Concertante Per Viola, Chitarra e Violoncello“ (in D-dur, aus Allegro, Minuetto [Allegro vivo, Trio in G-dur], Adagio [Cantabile], Valtz à Rondò [Allegretto con energia, Trio in G-dur] bestehend) und in der „Serenata a Viola, Violoncello e Chitarra Dedicata A Madamigella Dominica Paganini da Suo Fratello Niccolò“ (in C-dur, die Sätze sind bezeichnet mit Allegro spiritosa, Minuetto [Andantino amorosamente], Adagio non tanto [Unione, e con anima in F-dur], Polacca [Andantino], Rondò con maestria, e grazia [Canzonetta genovese]). Im Allegro con brio des erstgenannten Terzetto bestehen die Solostellen aus einer, sich in den höchsten Griff-lagen bewegendem Melodie mit einfachem Baß. Das Trio des Rondo beginnt mit einem rein melodischen Gitarroso, das auch auf einem Streichinstrument ausgeführt werden könnte. Öfters als in diesem Terzetto wird die Gitarre im zweiten zur solistischen Mitwirkung benutzt. Außer rein melodischen Stellen finden sich im Allegro Terzen- und Oktavengänge. Das Solo im Minuetto, in dem die Gitarre die Führung hat, besteht aus gleichzeitig oder nacheinander angeschlagenen Terzengängen. Rein melodisch ist die Gitarre in der ersten Hälfte des Trio des Valtz à Rondò behandelt. In der Serenata tritt sie kaum solistisch hervor; nur das Allegro spiritosa enthält eine Solostelle, die aus einer Melodie mit einfachem Baß besteht. Eine untergeordnete Stütze des Rhythmus und der Melodie ist die Gitarre in den „2 Terzetti per due Violini e Chitarra“ in F-dur und A-moll, da sie nur akkordisch begleitet.

In den Quartetten 7—15 für Violine, Viola, Gitarre und Violoncello führt die Gitarre kein Eigenleben, sondern wird bloß zur harmonischen Füllung benutzt. Nur im „Quartetto 7° Per Violino, Viola, Chitarra e Violoncello Composto e Dedicato A Sua Eccellenza la Sig^{ra} Marchesa Catterina Raggi Nata Pallavicini“ (in F-dur, aus Allegro moderato, Minuetto [Allegretto con 3 Trii in A-dur, Fis-moll, A-dur], Adagio cantabile sostenuto con passione in H-moll, Rondò [Vivace] bestehend), und zwar im Trio 3 des Minuetto, und im „Quartetto 15° Per Viola, Violino, Chitarra e Violoncello“ (in A-moll, die Sätze sind mit Maestoso, Minuetto a Canone [Andantino in A-dur, Trio in D-dur], Recitativo [Andante sostenuto con sentimento in D-dur], Adagio cantabile in D-dur,



N. Paganinis Mandoline.

Rondò [Allegretto] bezeichnet und die Widmung an den Marchese Filippo Carega ist durchstrichen), und zwar im Trio des Minuetto, hat die Gitarre melodisch gehaltene Solostellen. Paganini fordert in den Quartetten auch zweimal den Versetzsattel durch den Vermerk „Col capo tasto al “. Im „Quartetto 11° Per Violino, Viola, Chitarra e Violoncello Composto e Dedicato Al Suo Amico Il Sig.^r Avvocato Luigi Guglielmo Germa“, es steht in H-dur (die Sätze mit Allegro moderato, Minuetto [Allegretto, Trio in G-dur], Larghetto con passione in Fis-moll, Polacca [Andantino mosso] bezeichnet), ist die Gitarrenstimme einen Ganzton tiefer in A-dur notiert und im Largo con sentimento in Ges-dur des „Quartetto 14° Per Violino, Viola, Chitarra e Violoncello Espressamente Composto e Dedicato Al suo amico Il Sig.^r Avvocato Luigi Guglielmo Germa“ in A-dur, aus Allegro maestoso, Minuetto Scherzo [Allegretto, Trio in D-dur], Largo con sentimento in Ges-dur, Finale [Allegro vivace] bestehend) ist die Gitarrenstimme in F-dur notiert. Der letzte Satz dieses Quartettes, ein „Perpetuum mobile“, stimmt überein mit der „Sonata movimento perpetuo“ für Violine mit Orchester. (Hrsg. von G. Kinsky und F. Rothschild in der Universal-Edition.)

Zu einigen Kompositionen für konzertierendes Streichinstrument mit Orchester hat Paganini auch eine Gitarrenbegleitung geschrieben, die an Stelle des Orchesterparts verwandt werden kann. In der 1807 in Lucca komponierten „Sonata Napoléone“, Es-dur für Violine auf der G-Saite, wird die G-Saite der Violine eine kleine Terz höher nach B gestimmt, so daß der Solist in C-dur spielt; die Gitarrenstimme mit dem Vermerk „Accordate la mezzo Tuono sopra“ ist in D-dur notiert. Ein Gegenstück zu dieser Sonate ist „Maria Luisa, Sonata con variazioni sulla sola quarta corda del Violino“ mit kleinem Orchester (in F), die als Huldigung für die Gemahlin Napoleons wohl im August 1816 zu Parma komponiert wurde. Hier wird die G-Saite eine große Terz höher nach H gestimmt, so daß der Solist in C-dur spielt, und die Gitarrenstimme mit dem Vermerk „un Tuono Sopra“ ist in D notiert. Auch zur „Sonata . . . per la Grand Viola, Londra Aprile 1834“ hat sich noch eine Gitarrenbegleitung erhalten.

Einige von Paganini benützte Zupfinstrumente sind bekannt. Das Museum des Pariser Konservatoriums besitzt als Geschenk von Hector Berlioz eine von Grobert-Mirecourt verfertigte Gitarre, welche die Namenszüge von Paganini und Berlioz auf der Decke trägt. (Siehe den Katalog von G. Chonquet, Paris 1884, Nr. 278).¹⁾ J. B. Vuillaume soll sie Paganini während seines zweiten Pariser Aufenthalts geliehen und darauf Berlioz geschenkt haben, ein Instrument, das durch die Personen der beiden großen Musiker, die es benutzten, Anspruch auf Reliquienwert erhebt. Außerdem haben sich noch zwei äußerlich unscheinbare Instrumente — eine Terzgitarre und eine Mandoline — erhalten, die als regelrechte Gebrauchsinstrumente Paganinis anzusehen sind. Sie stammen aus seinem

¹⁾ Eine Abbildung dieser Gitarre enthält Heft 3 des 5. Jahrgangs der „Zeitschr. f. d. Gitarre“.

Nachlaß und wurden auf der bereits erwähnten Versteigerung in Florenz im Jahre 1910 von Dr. Kinsky für das von ihm geleitete Heyer-Museum in Köln erworben. (Vgl. die Beschreibung im Bd. II des Museum-Kataloges, Nr. 568 und 649). Die Kölner Instrumenten-Sammlung ist bekanntlich inzwischen für die Leipziger Universität angekauft worden, wohin also auch diese beiden Paganini-Instrumente übersiedeln werden.

Die Terzgitarre, deren Gesamtlänge 78·5 cm beträgt, hat einen gedruckten Reparaturzettel: „Lodovico / da me ristorato“ mit darunter geschriebener Adresse: „Genoua / piazza posta vecchia“ [vecchia]. Das Korpus des Instruments besteht aus schlichtem Ahornholz und ist gelbrot lackiert. Frei vom Lack ist jedoch das Holz der Decke, das auf den Hals noch bis zum 9. Bund reicht. Hübsche Einlagen aus Perlmutter und Ebenholz, die von Elfenbeinadern umsäumt werden, fassen Deckenrand und Schalloch ein. Die Länge des Korpus beträgt 36·7 cm, seine Breite am Oberbügel 18·3 cm, an der Einschnürung 14·6 cm und am Unterbügel 24·3 cm. Beim Halsansatz sind die Zargen 5·2 cm und beim Knopf 6·2 cm hoch. Der schwarz gebeizte Hals trägt ein Griffbrett aus Ebenholz, das beim Sattel eine Breite von 4·1 cm hat. Die Zahl der messingenen Bünde ist 16; vom 12. Bunde an, der dicht beim Halsansatz liegt, sind sie auf der Decke angebracht. Am Ebenholzsteg werden die Saiten, die eine Mensur von 53·1 cm haben, mittels Steckknöpfchen befestigt und im Wirbelbrett durch hinterständige Wirbel gespannt. Eine Abbildung dieser Gitarre, die dem von H. Albert 1925 herausgegebenen „Goldenen Gitarre-Album“ (Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig-Berlin) entnommen ist, ist unserm Aufsatz (im letzten Heft) beigelegt.

Die Mandoline, eine italienische Arbeit, wohl aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, hat eine Gesamtlänge von 52 cm. Auf der unteren Zarge ist eine wappenähnliche Brandmarke sichtbar. Das Korpus ist aus 11 abwechselnd angeordneten Spänen von einer Nußbaum- und Birkenart zusammengesetzt und hat eine Länge von 26·2 cm, eine Breite von 14·6 cm. Die nicht lackierte Decke ist abgeknickt; ihr Holz reicht auf den Hals bis zum 7. Bund. Eine in schwarzen Kitt eingelassene Holzeinlage umsäumt das runde Schalloch, in das eine vertiefte Papprossette eingesetzt ist. Auch den oberen und unteren Teil der Decke zieren Einlagen von schwarzem Kitt. Das in die Decke eingelassene viereckige Spielblatt besteht aus Ebenholz. Auf dem Halse liegen 8 messingene Bünde; 6 weitere Bünde aus Ebenholz sind auf die Decke geleimt. Ursprünglich war das Instrument, das jetzt vierchörig ist, sechssaitig, wie die zum Einhängen der Saiten dienenden 6 Knöpfchen aus Bein und die Einkerbungen an dem ebenfalls aus Bein verfertigten Sattel und Stegstäbchen bezeugen. Es ist also aus einer Mailänder Mandoline in eine Neapolitanische Mandoline umgearbeitet worden. Auch ist zu erkennen, daß das Wirbelbrett, in dem sich jetzt nur noch 8 hinterständige Wirbel befinden, verkürzt wurde. Wenn man die ursprüngliche Sechssaitigkeit berücksichtigt, so ist die Breite des eines besonderen Griffbretts entbehrenden Halses von 4·5 cm am Sattel nicht weiter auffallend. Die Mensur der Saiten beträgt 31·1 cm.

Die große Beliebtheit der Gitarre in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts macht es verständlich, daß viele Romantiker, wie z. B. Schubert und Weber, sich ihrer bedienten. Als Gitarrkomponisten sind sie jedoch nicht zu bezeichnen, da sie, bei Berücksichtigung ihres sonstigen Schaffens, nur einiges für dies Instrument geschrieben haben. Dagegen können mit Recht die Gitarristen Paganini wegen seiner zahlreichen Gitarrwerke zu den Ihrigen zählen.

ÜBER DEN STAND DER SECHSSAITIGEN GITARRE IN RUSSLAND.

II.

ALOIS BERAN, KLOSTERNEUBURG.

Die Kultur der sechssaitigen Gitarre nimmt unter bedeutenden Repräsentanten ihren ungehemmten Fortgang bis zur jüngsten Gegenwart. Die im vorigen Berichte angeführten älteren Meister entstammen zumeist der ersten Blütezeit der Gitarre in Rußland, ihr Reifen, Schaffen und Wirken fiel in eine undankbare Zeit: Sie mußten sehen, wie sich der Zeitgeist ihrem Instrumente mehr und mehr abwandte. Viele von ihnen erlebten nicht mehr wie ihre glücklicheren Nachfolger im Werke die Zeit der Wiedergeburt der Gitarre. Es blieb ihnen, als sie dahinschieden, nur die Hoffnung, daß die begeisterten Schüler und Freunde ihrer Kunst die von ihnen gelegte Saat zur Reife bringen würden. Sokolówschij, Dekker-Schenk, Stockmann und Klínger hinterließen eine stattliche Anzahl von hochbegabten Schülern, welche die edle Kunst jener Meister und Lehrer zu allgemeinem Ansehen brachten und die Neigung zur Gitarrmusik in die weitesten Kreise des Volkes pflanzten. Es seien hier einige der bedeutendsten von ihnen genannt. Unter dem Eindrucke des Spieles Sokolówschij's ging Andrei Klementjéwitsch Golíkow (1834—1894) von der sieben- zur sechssaitigen Gitarre über. Er wurde ein ausgezeichneter Gitarrkünstler, dessen Spiel nicht nur die Zeitgenossen lobten, sondern das Sokolówschij selbst hoch einschätzte. Er war auch kompositorisch tätig, doch ist von seinen Kompositionen keine einzige erhalten, aus dem einfachen Grunde, weil Golíkow es verschmähte, irgend eine davon aufzuschreiben.

Als Nachfolger Makárow's, des Historikers der sechssaitigen Gitarre in Rußland, kann Alexander Sergjéwitsch Famítzyn geltend gemacht werden. Er wurde 1841 in Kalúga geboren und starb 1896 in Petersburg. Er studierte Musiktheorie in Petersburg und Leipzig (bei Richter) und wurde nach Vollendung seiner Studien zum Professor für Musikgeschichte und Ästhetik am Petersburger Konservatorium ernannt. Als Komponist zweier Opern, Sardanapal und Uriel Acosta war er wenig vom Erfolg begünstigt. Eine größere Bedeutung erwarb er sich als Musikschriftsteller und -Forscher. Als solcher gab er interessante Werke

heraus, wie z. B. „Die alte indisch-chinesische Tonleiter“, „Gusla, das russische Nationalinstrument“, „Die Domra und ihre Verwandten: Bandúra, Torbân, Balalaïka und Gitarre“ und machte sich als Sammler von russischen Volksliedern, sowie als eifriger Forscher der Geschichte der sechssaitigen Gitarre sehr verdient.

Ein hervorragender Schüler Sokolowski's war der Arzt Michail Wassiljewitsch Polupajénko, geb. 1848, gest. 1907. Er trat zu Anfang der Siebzigerjahre in Kijew, später in Petersburg, Charkow, Worónesch, selbständig oder gemeinsam mit Dekker-Schenk auf, mit dem er eng befreundet war. Er schrieb meist Arrangements für die sechssaitige Gitarre (einige auch für die siebensaitige), auch Originalkompositionen, wie z. B. „Kleinrussische Bilder“, „Russische Fantasie“ u. a.

Wassilji Pétrowitsch Lébjedjew, geb. 1867, gest. 1907, erhielt die Ausbildung zu seinem glänzenden Spiele von Dekker-Schenk und widmete sich ausschließlich der Konzertlaufbahn. Sein erstes öffentliches Auftreten fand im Jahre 1897 in Petersburg statt. Hier und in vielen anderen russischen Städten trat er seit dieser Zeit oftmals auf, teils allein, teils im Ensemble, bei welcher Gelegenheit er auch zum erstenmale in Rußland Paganinis Gitarrenquartette zur Aufführung brachte. Im Jahre 1890 spielte er in Paris anlässlich der dortigen Weltausstellung in einem Konzert der russischen Nationalkapelle. Seit 1898 wirkte er als staatlicher Lehrer für Gitarre und russische Nationalinstrumente am Petersburger pädagogischen Museum.

Lébjedjew war einer der hervorragendsten Gitarrvirtuosen. Sein temperamentvolles Spiel zeichnete sich durch sonore und vornehme Klangwirkung aus. Er schrieb eine Schule für die sechs- und siebensaitige Gitarre und für beide Stimmungen Arrangements, Romanzen für Gesang und Gitarre. Vieles von seinen Werken ist nur im Manuskript erhalten. Einer der besten lebenden russischen Gitarrkünstler ist P. S. Agafóschin. Er war ein sehr angesehenes Mitglied des Kreises Rußanow's und spielte zu dieser Zeit die siebensaitige Gitarre, zog jedoch in der Folge jener die sechssaitige vor. Von großer Bedeutung für das Gedeihen der sechssaitigen Gitarre war die vielseitige Tätigkeit des Arztes Dr. Slanskij. Er war durch lange Zeit einer der führenden Männer des Petersburger Kreises. Seine geschmackvollen Transkriptionen aus Chopin's und Tschaiikowski's Werken sind zum Teil in der Gitarrzeitschrift „Der Gitarrist“ erschienen. Er starb im Jahre 1922 als Opfer seines Berufes, an den Folgen mehrerer infektiöser Krankheiten, die er sich in den verschiedenen Militärspitälern zur Zeit des Krieges und der Revolution zugezogen hatte, sowie an Erschöpfung infolge der Hungersnot des Jahres 1921. (Siehe auch unter „Rußanow“ im V. Jahrgang dieser Zeitschrift.)

Wie Dr. Slanskij wußte sein langjähriger Freund Viktor Nikolájewitsch Finne die Tätigkeit eines Arztes mit der eines ausübenden Gitarristen zu verbinden. Er wurde im Jahre 1875 geboren und war gemeinsam mit seinem Bruder Schüler Stockmanns in dessen Gitarrkursen am Kursker Konservatorium.

Der greise Klinger, der ebenfalls dort gewirkt hatte, schenkte jedem der Brüder eine seiner vortrefflichen Gitarren. Viktor Finne bildete sich gemeinsam mit Dr. Slanskij im Duettspiele aus; in Petersburg nahm er an den Quartetten Dekker-Schenks regen Anteil. Nach dessen Tode trat er mit Lébjedjew in Duetten und Trios auf. Seit der Gründung des Petersburger Gitarrkreises (1914) wirkt er als Sekretär und Bibliothekar dieser Vereinigung. Er lebt in Petersburg. Über seine gegenwärtige Tätigkeit als Gitarrkünstler ist uns nichts bekannt.

So wie sich Gólikow, Lébjedjew, Agafóschin von der siebensaitigen Gitarre zur sechssaitigen „bekehrten“, so gibt es auch solche, die den entgegengesetzten Weg einschlugen und wieder andere, die sogar mehrere Male Instrument und Stimmung wechselten. Im Jahrgang 1906 der russischen Gitarrzeitschrift „Der Gitarrist“ erschien ein Artikel, betitelt: „Die Leiden eines russischen Gitarristen oder auf welcher Gitarre soll man spielen?“ Sein Verfasser war Geórgij Pétrowitsch Kótikow. Er war es selbst, der so heftig an der Qual der Wahl zwischen beiden Gitarrsystemen litt. Er wechselte, wie berichtet wird, beide Stimmungen nicht weniger als sechsmal während seines Lebens, verblieb schließlich bei der sechssaitigen, nicht ohne sehnsüchtige Blicke nach der siebensaitigen zu richten. Von seinen Kompositionen sind zwei Stücke, eine Elegie und eine Serenade bekannt geworden. Er war Schauspieler von Beruf. Seit langem fehlt von ihm jede Kunde; es ist auch nicht bekannt, ob er noch am Leben ist.

Der mit mannigfachen musikalischen Begabungen ausgestattete Pjotr Iwánowitsch Isákow (geb. 1886) ist zwar derzeit der sechssaitigen Gitarre untreu geworden, doch wie manche Beispiele es lehren, besteht hierin keine Gewähr, ob dies auch als endgültig anzusehen ist; so sei er denn zunächst unter dieser Reihe von Gitarristen angeführt. Schon als Siebzehnjähriger organisierte er ein Orchester mit russischen Nationalinstrumenten, erlernte das Spiel auf dem Violoncell und auf der siebensaitigen Gitarre, mit welcher er bald in Konzerten auftrat. Er ging später zur sechs- und in der Folge abermals zur siebensaitigen Gitarre über. Vom Jahre 1911 bis 1918 wirkte er an mehreren bedeutenden Musikinstituten Petersburgs als Gitarlehrer. Zu dieser Zeit begann er unter bewährter Leitung Kompositionslehre zu studieren. Außerdem trat er häufig in eigenen Konzerten oder gemeinsam mit berühmten Künstlern, wie Schaljápin, Sobinól u. a. auf. Gegenwärtig wirkt er an einer staatlichen Anstalt als Musikpädagoge. Nebenbei organisiert er ein Orchester mit russischen Nationalinstrumenten und schreibt Stücke für das Repertoire dieser Kapelle. Seine eigenen Kompositionen für die Gitarre und andere Instrumente sind sehr zahlreich (leider ist uns davon keine bekannt). Er gilt als einer der besten Talente der russischen Gitarrmusik.

Der begabte Schüler Dekker-Schenks, Fjódor Fjódorowitsch Dimítrijew, geb. 1886, wurde bereits im Jahre 1919 von einer in der Nachkriegszeit so zahlreich auftretenden Seuchen dahingerafft. Er verfaßte Transkriptionen, welche aber nur handschriftlich erhalten blieben.



DAS KAMMERQUARTETT REISNER.
(MAXIMILIAN REISNER †).

Eine rege und sehr erspriessliche Wirksamkeit entfaltet gegenwärtig Leonid Wassiljewitsch Dewjátow, geb. 1887 in seiner Vaterstadt Samara. Er kommt ebenfalls von der siebensaitigen Gitarre her und ist der Organisator eines Kreises von talentvollen Gitarristen, wie Astáfjew, Musátow, Golowánow, Doróschkin-Osípow u. a. In diesem Kreise wird besonders das Ensemblespiel kultiviert. Dewjátow ist der Autor von verschiedenen Transkriptionen, welche zum Teil im „Gitarristen“ erschienen sind.

Die Zahl der namhaften russischen Repräsentanten der sechssaitigen Gitarre ist hiemit keineswegs erschöpft; es fehlt nur an Berichten über Leben und Wirken so mancher bedeutenden Künstler und Freunde der Gitarre wie z. B. Popów, Swaróg, Bjelanówschij, Iwánow (Schülers Dekker-Schenks) u. a. Die letztgenannten werden, sobald es die Gelegenheit gestattet, in entsprechender Weise gewürdigt werden. Vielleicht gelingt es auch bis dorthin, eine Kunde über einen talentvollen und originellen Gitarristen, den Maler Scharików zu erlangen. Er tauchte einige Jahre vor dem Kriege in Moskau auf und konzertierte mit großem Erfolge. Man sah in ihm einen zweiten Sokolówschij heranreifen. Während der Revolutionszeit verschwand er und niemand hat ihn seit dieser Zeit mehr gesehen.

EINIGES ÜBER DEN „LANDLER“.

KARL LIEBLEITNER, MÖDLING.

Jetzt, da es in der Nähe der Großstadt in manchen Dörfern modern wird, sich im Winter einen Tanzlehrer zu verschreiben, auf daß er mit dem jungen Blute die „neuen“ Tänze einstudiere, ist es vielleicht an der Zeit, sich des idyllischen und so poetischen und auch künstlerisch so wertvollen Landlers zu erinnern. Mögen diese Zeilen dazu beitragen, daß man solches musikalische und rhythmische Volksgut wieder würdige, daß man von dieser Kunst rette, was noch zu retten ist, und vor allem das Landvolk durch Wort und Beispiel aneifere, zu diesem edlen, künstlerisch so schönen Tanz reuig zurückzukehren. Denn der Landler ist eine absterbende Kunst. Vor mehr als einem Jahrhundert, da Schubert seine „Deutschen Tänze“, Beethoven seine „Mödlinger Tänze“ komponierte und Weber einen im „Freischütz“ so prächtig verwendete, begann seine Blütezeit, und diese währte etwa ein halbes Jahrhundert. Damals erschienen sogar bei Diabelli, dem Verleger unserer großen Meister „Echte steyrische Tänze“, aber noch mehr geschmack- und talentlose Nachbildungen, die sich zum Glücke nicht hinaus ins Dorf verirrten. Das Landvolk blieb bei den guten echten Landlern, die bei seinen Tanzfesten nicht bloß virtuos sondern künstlerisch feinfühlig gespielt wurden. Will man nach dem, was heute noch von diesem Kulturgute erhalten blieb,

einen Schluß ziehen auf dessen einstigen Reichtum, dann wird einem weh ums Herz. Wieviel Fröhlichkeit ist hiemit verstummt! Die Führer dieser Bauernkapellen müssen die Weisen nur so aus den Ärmeln geschüttelt haben; jeder besaß solche Landler zu Hunderten, für jede gebräuchliche Tonart (C, G, D, A, F, B, Es) mehrere Serien zu 20, 30 ja 40 Stück, mehr Melodien als Notenpapier! Wurden doch beim Schreiben dieser Noten Kürzungen vorgenommen, die nur dem Ländlerspieler verständlich sind. Dieses Notenmaterial wurde emsig gehütet, nicht weggeliehen, es war alleiniges Eigentum der Kapelle. Heute sind diese Notenschätze freilich leicht zu erhalten; der Sammler sollte jedoch diese vergilbten Blätter aus Großvaters und Urgroßvaters Zeiten nicht käuflich erwerben, höchstens abschreiben: sie sollen dem Landvolke erhalten bleiben, vielleicht feiern sie hier und da doch noch eine fröhliche Auferstehung. Wer waren wohl diese melodienreichen Dorfkapellmeister? Sicherlich größtenteils Dorfschulmeister, fast die alleinigen Herren auf dem Kirchenchore wie auf dem Tanzboden. So wurde mir erzählt, daß der Ahnherr der Künstlergenerationen Helmesberger, Schullehrer in Stetten bei Korneuburg, sehr schöne Landler „geschrieben“ habe. Wer die noch auffände!

Die meisten Landler bewegen sich im Dreiviertel-Takt, seltener sind die im Zweiviertel-Takt. Diese heißen die „Geraden“ und werden sehr originell getanzt. Gewöhnlich wird der erste Landler gemütlich langsam gespielt, es ist ein rechter Großvater-Tanz; dann aber folgt ein rascher und wieder einer in endloser Folge, bis wieder die seriösen an die Reihe kommen. Fast alle sind achttaktig und teilen sich in gleiche Hälften, (selten enthalten die acht Takte einen einheitlichen Gedanken.) Oft bringen die ersten zwei Takte die musikalische Phrase, die folgenden hierüber Variationen. Eine Landlerzeile wird oft verschiedenartig wiederholt, z. B. eine Oktave höher oder tiefer, oder um eine Quint höher, auch um eine Quart tiefer, wonach die Zeile wieder in der ursprünglichen Tonart erklingt. Dem Notenschreiber fällt es aber gar nicht ein, die Transponierung auszuschreiben, das trifft der echte und rechte Ländlerspieler mit unfehlbarer Sicherheit. Zwischen einer Reihe von Landler-Motiven wird öfters eine „Kadenz“ und am Ende einer Serie der „Ausgang“ gespielt; beide enthalten drei, vier, meistens jedoch fünf Takte; sie sind nie oberflächlich oder nebensächlich, sondern geistvoll, oft geradezu bewundernswert. In der Regel erhält das erste Viertel eines Ländlertaktes den Hauptton, doch das gäbe in der Länge der Zeit eintönige Musik; deshalb tritt mit einemmale ein Landler auf, worin der Akzent aufs zweite, dann abwechselnd aufs zweite und aufs dritte Viertel fällt; da kommt dann erhöhtes Leben in die Reihen der Tänzer, sie strampfen, klatschen, schnalzen, jauchzen ohne Unterlaß. Ein Lieblingsschmuck der Melodien ist der Pralltriller, allein dieser Schmuck ist weise verteilt: mancher Landler strotzt davon, dann folgen wieder solche, die keinen einzigen enthalten; das bringt Abwechslung, Leben und Schönheit in die Musik. Die Melodien bewegen sich meist in der Tonleiter, im Dreiklang, Sext-, Quartsext- und Sept-Akkord, doch taucht auch

hie und da ein chromatischer Gang auf, der dann eine ganz besondere Wirkung hervorbringt. Aus Höflein bei Bruck a. d. Leitha in Niederösterreich habe ich jedoch Ländler erhalten, die so eigenartig und kunstvoll, trotzdem aber volksmäßig sind, daß ich mirs nicht versagen kann, zwei davon wiederzugeben:



Erinnern wir uns, daß in dieser Gegend der Melodienkönig Josef Haydn geboren wurde! Wandelt sein Genius noch immer über diese Fluren? Viele Ländler enthalten in ihrem ersten Teile ein Volkslied. Natürlich: ein Bursche singt ein Lied vor, das muß die Kapelle sogleich nachspielen und dazu wird gepascht oder getanzt. Dann folgt ein rascher Schleifer, worauf ein anderer Bursche sein Schnaderhüpfel singt. So kommen die Lieder in die Ländler. Unter allgemein bekannten Liedern habe ich den „lieben Augustin“ und zwar mehrmals entdeckt, dann das „I waß nit, soll i auffi, soll i abi . . .“ samt dem dazugehörigen „Weil i harb bin . . .“ ferner das kärntnerische „Lei-Lied“, „Bua, willst auf d’ Alma gehn . . .“ „Am Bergerl, da stengan zwa Tannabam“, „Sein tua i’s in Dux dahoam . . .“ Auch bekannte Jodler werden mit eingestreut.

Ländler-Kapellen sind nicht groß: Im Vordergrund sitzen zwei Geiger, denen häufig eine Klarinette beigegeben ist. Öfters werden die beiden Geigen durch zwei Schwegelpfeifen ersetzt. Der eine Geiger spielt die Melodie, das ist „der Prim“, „der Sekund“ spielt „den Überschlag“, fast durchwegs um eine Terz höher, öfters aber auch je nach dem Bedürfnis eine Terz tiefer. Dieser Spieler muß sehr feinfühlig sein, denn oft ist sein „Part“ „nicht ausgeschrieben“, er muß ihn aus der Primstimme spielen. Ein dritter Geiger streicht die zweiten und dritten Viertel. Köstlich wird die Baßgeige gehandhabt. Ein kundiger Baßspieler ist die heitere Figur der Kapelle und ist unerschöpflich in lustigen musikalischen Wendungen. Manchmal fungiert als Begleitinstrument auch ein Posthorn oder Englisch-Horn. Gute Ländlergeiger waren im ganzen Lande berühmt; so hatte vor allem Oberösterreich Spieler, die als unübertrefflich gegolten haben. Ich habe vor etwa 30 Jahren die von Andorf im Innviertel gehört. Schöneres und Herzlicheres läßt sich auf diesem Gebiete nicht denken. Sie spielten stellenweise unglaublich leise und das klang dann wie das wundersamste Vogelgezwitscher. Auch die Mooskirchner aus Steiermark waren sehr originell und in Niederösterreich die aus

Alland und Gumpoldskirchen. Jetzt hört man gute Ländler-Kapellen äußerst selten; spielt aber eine, dann mag man wohl stundenweit dahingehen, die Mühe wird überreichlich belohnt. Viele werden überhaupt ihr Leben lang keine hören, diese mögen die zwei Bände „Bauernmusi“, österreichische Volksmusik, bearbeitet für zwei Geigen und Gitarre, herausgegeben von Raimund Zoder und Rudolf Preiß, Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig, ankaufen und fleißig daraus spielen; sie leben dann in den schönsten Strahlen einer fast untergegangenen Volkskunst, die zur Biedermeier-Zeit Millionen im tiefinnersten Herzen beglückt hat.

KUNST UND WISSEN.

AUFFÜHRUNG ALTER KAMMERMUSIKWERKE DES 16. UND 17. JAHRHUNDERTS.

Auch das diesjährige Kammermusikfest, das vom 24. bis 31. August in Haslemere (Surrey) stattfand, nahm unter der Leitung von Arnold Dolmetsch, dem unermüdlichen Forscher der alten Musik und Meister in der Nachbildung alter Instrumente, einen glänzenden Verlauf. Es wurden vornehmlich zum Teil nur selten gehörte Kammermusikwerke des 16. und 17. Jahrhunderts aufgeführt u. zw. auf den damals gebräuchlichen Instrumenten, wofür jene herrlichen Werke geschrieben wurden.

Außer Herrn und Frau Dolmetsch, ihren beiden Söhnen Rudolf und Carl, sowie den beiden Töchtern Cécilie und Nathalie, wirkten mehrere Schüler von Dolmetsch mit. Eine ausführliche Besprechung der 10 Konzerte würde zu großen Raum beanspruchen, daher wollen wir in der Hauptsache über die 3 Bach-Konzerte, sowie über das deutsche Konzert berichten, welch letzteres eine Reihe von Kammermusikwerken verschiedener Komponisten des 17. Jahrhunderts brachte, darunter solche, die bei uns bereits der Vergessenheit anheim gefallen sind.

Den Auftakt des Musikfestes bildete J. S. Bach's Brandenburg-Konzert No. 4 in G-Dur für Solo-Violine, 2 Schnabelflöten, 2 obligate Violinen, Viola, Violoncello, Doppelbaß-Viola und Cembalo. Es folgten zunächst

mehrere Bach'sche Sonaten für Cembalo und Streichinstrumente, dann auf dem Klavikord eine Reihe von Präludien und Fugen aus „Das wohltemperierte Klavier“, sowie aus den „Goldberg-Variationen“ 30 Variationen, die von Rudolf Dolmetsch in vollendeter Form und künstlerischer Reife auf dem Cembalo zu Gehör gebracht wurden.

Von den bemerkenswertesten Stücken des deutschen Konzertes seien genannt: Das Bach-Präludium in C-Moll für Laute; 1 Suite „Pythagorische Smids-Füncklein“ für 2 Violinen, Viola, Gambe und Cembalo von K. J. Mayer (1692); 1 Suite für 4 Violinen von D. Funck (1677); die Sonate No. XI in D-Moll für Viola da Gamba und Cembalo von August Kühnel (1698). Dann eine Sonate für Klavikord, betitelt: Musikalische Darstellungen einiger Bibelgeschichten, u. zw. „Jakobs Hochzeit“ von Johann Kuhnau (1696); außerdem eine von bewundernswerter Virtuosität und reicher Melodieerfindung zeugende Violin-Sonate von Joh. Jak. Walter (1694).

Des französischen Komponisten François Couperin „Le Rossignol en Amour“ für Schnabelflöte und Laute wurde so entzückend zum Vortrag gebracht, daß ein da capo stattfinden mußte.

Das italienische Konzert brachte unter anderem 2 liebliche Tanzweisen für Laute und Violen von Fabritio Caroso (1580), sowie ein Konzert für Laute, Viola d'Amour mit stummen Saiten und Kammerorgel von Antonio Vivaldi (1740).

Erwähnenswert sind auch die englischen Melodien des 16. Jahrhunderts für Schnabelflöte, Laute und Violen, dann die verschiedenen englischen und schottischen Stücklein aus dem gleichen Jahrhundert für Laute, sowie die von Frl. Cécilie Dolmetsch und Herrn Dr. Goodey zur Laute gesungenen alt-englischen Lieder, unter anderen „Die drei Raben“ (15. Jahrhundert) und eines von Thos. Campion (1600) „Wenn Corinna zur Laute singt“. Der Lautenpart wurde von Herrn Dolmetsch selbst auf einer in seinem Besitze befindlichen, 1555 von Magno Stegher in Venedig gebauten Laute, in meisterhafter Weise bestritten.

Eine besondere Bedeutung erhielt das diesjährige Musikfest durch die Verwendung der von Dolmetsch nach mannigfaltigen Versuchen und mühevollen Studien, dann aber auch mit reichem Erfolge gebauten Schnabelflöten, auch Block- und Langflöten genannt, oder, wie in den Bachschen Konzerten, mit Flauti d'Echo bezeichnet.

Emil Brauer, Essen-Ruhr.

HANS STROBEL — KARL PRUSIK: „DER SCHATZ.“

Am 5. September fand in Perchtoldsdorf auf einer Freilichtbühne die Aufführung des Sagenspieles „Der Schatz“ von Karl Hans Strobel, Musik von Dr. Karl Prusik, statt. Stück und Musik wurden von einem mehrhundertköpfigen Publikum mit großem Beifall ausgezeichnet und fanden in zahlreichen Blättern des In- und Auslandes überaus anerkanntswerte Besprechungen. Was das Stück betrifft, das in geistvoller Weise aus Sagenmotiven aufgebaut ist und dessen Handlung von zwei Sehnsuchtsblicken: aufopfernde Frauenliebe und Vaterlandsliebe getragen wird, verweisen wir auf die Besprechungen in den Tageszeitungen. Für uns jedoch ist von Belang, daß die Musik: Reigen und Melodrams aus Trio- und Quartettsätzen mit Gitarre besteht. Es war erstaunlich, mit welcher Fülle und überraschendem Klangreiz die Gitarre, von einer Schülerin Dr. Prusiks mit großer Fertigkeit gespielt, unter den Streichern erklang, gewissermaßen die Stelle der Harfe im Orchester übernehmend. Das Stück wird voraussichtlich im nächsten Sommer zahlreiche Wiederholungen erleben.

Josef Zuth.

CWIENK-LAUTENABEND IN KATTOWITZ.

Der „Verein für volkstümliche Vorträge“, heute ein wertvoller Bildungsfaktor in der Pflege der deutschen Kultur Ostoberschlesiens, rief am letzten Freitag Hunderte seiner Mitglieder und Freunde in den Saal des Christlichen Hospizes. Ewald Cwienk wartete einem verständigen Publikum mit einer Reihe heiterer Lautenlieder auf, die in Auswahl und Programmaufbau den gründlichen Kenner dieses Kunstgebietes verrieten. In der mustergültigen Satztechnik Heinrich Scherrers, den frühmittelalterlichen Weisen „Die liebe Maienzeit“ und „Lieblich hat sich gesellet“, fanden die 16 Punkte der Vortragsfolge den in jeder Hinsicht getroffenen Ausgangspunkt. Die Freunde von Dr. Heinz Schalls historisch gegliederten Lautenabenden erlebten hier mehr: Liedgeschichte unter feiner psychologischer Herleitung zum gediegenen Humor zeitgemäßer Lautenkompositionen. So wuchs naturgemäß die Spannung einer Zuhörerschaft von der edlen Kleinkunst des Peters-Cwienk'schen „Leise, Peterle, leise“ bis zur malerischen Wucht des Balladentones, der mit einem feinen Witz des „Schlaun Abtes“, von Max Schulz-Oppeln (früher Beuthen) den Gegenwartsmenschen der tausend Sorgen herzlich zu lachen zwingt. Bewährte Kräfte der Heimat, Oswald Rabel-Kattowitz, Dr. Hildebrand-Breslau (einst Königshütte) und nicht zuletzt der Lyriker Cwienk selbst wurden einem dankbaren Publikum nahe gebracht. Cwienk, dessen Stimme leider unter zeitgemäßer Erkältung litt, glich sich zum Schluß besonders in der „Frauenschau“ von Schmid-Kayser erfreulich aus. Sein Spiel war von gewohnter Gründlichkeit und künstlerischer Leuchtkraft. Er und der erfreulich wachsende „Verein für volkstümliche Vorträge“, Kattowitz, haben mit diesem Abend erneut den Beweis geliefert, daß die erzieherische Pflege deutschen Lautenliedes auch jenseits der Reichsgrenze zu Hause ist. „Ostdeutsche Morgenpost“, 5. Sept. 1926.

EINE SAMMLUNG FÜR GITARRE UND LAUTE IN KATTOWITZ.

Seit wenigen Wochen führt die Bücherei des Vereines Kunst und Wissenschaft in

Kattowitz eine reichhaltige Sammlung des Volks- und Kunstliedes zur Gitarre. Etwa 50 Bände fachkundiger Wahl bieten hier Anfängern wie selbständigen Spielern nicht nur wertvolle Literatur, sondern auch musiktheoretisch Gebildeten geistvolle Anregung zu kompositorischem Schaffen.

Schulen für die Gitarrenmusik, darunter die einzigartige „Kunst des Gitarrespiels“ vom Münchener Kammervirtuosen Heiner Scherrer, dazu seine „Deutsche Volkslieder zur Laute“, Band 1—6, liefern Grundlegendes in bester Form.

In der Volkslied- und Volksmusiksammlung nimmt das unermüdliche Sammeln Prof. Walter Hensels, hier mit 6 Bänden vertreten, den unzweifelhaft ersten Platz ein. Hensel, der mit seinen „Finkensteiner Blättern“ eine Kulturmission am wertbetonten deutschen Singen und Musizieren erfüllt, hat erst unlängst auf seiner im Neisser Heimgarten vom 13.—19. Juni abgehaltenen Singwoche diesen verheißungsvollen Samen erneut auf oberschlesische Scholle gestreut. Sein „Wach auf!“, eine Sammlung von Türmerliedern und Instrumentalweisen (Augsburg 1924), weist dem Sinn für solchen Volksdienst köstliche Bahnen. Der zweite ähnliche Reformator deutscher Volksmusik, Prof. Fritz Jöde, läßt uns besonders in seinem „Musikant“ (Verlag Zwißler-Wolfenbüttel, 1924/25) die gewaltige Fülle des Lautenliedes aus altdeutscher Frühzeit bis hinauf zu den Lautenbearbeitungen Händelscher, Bachscher und Mozartscher Musik kosten. Daß außer seinem „Altdeutschen Liederbuch“ auch die gelungenen Lautensätze zu Goetheliedern von Beethoven, Schubert, Zelter und anderen in der Bücherei zu finden sind, beweist die Planmäßigkeit des Ausbaues dieser Sammlung. J. S. Bachs entzückendes „Notenbüchlein“ in der sachlichen Überarbeitung für die Gitarre von R. Möller (Zwißler-Wolfenbüttel, 1925) ist ebenfalls ein wertvoller Beitrag zur klassischen Lied- und Spielpflege. Die hochinteressanten „Musikalischen Arbeiten der Volkshochschule Jena“ (seit 1920 von R. Schaefer besorgt) behandeln in 10 Bänden Einzel- und Chorgesang, Volks- und Kunstweisen zur Klampfe, mit teilweise mehrstimmigen Violinsatz und Flöte. Besonders

geglückt dürfte der letzte Teil „Kleinere Chöre älterer deutscher Meister“ sein.

Unter den zeitgenössischen Lautenkomponisten nimmt zweifellos der Nürnberger Karl Pfister die überragende Führung ein. Seine im Quickborn, Burg Rothenfels am Main verlegten „Unserer lieben Frauen Legende“ findet in Rabels „Maria und der Schifffmann“, in Cwienks wachsender Sammlung altdeutschen Marienliedes ein heimisches Echo. Pfisters „Gesänge zur Gitarre“ (Hofmeister-Leipzig) enthalten unter anderem das meisterhafte „Wenn Du mich gleich verlassen“ und den famosen Cantus „Zum Trinken geht ein Krug herum“. Mit der im Juniheft 1926 der „Zeitschrift für die Gitarre“ enthaltenen Ballade „Wiegenlied der alten Wärterin“, Text von Margarete Bruch, hat Pfister ein dämonisch packendes Kleinkunstwerk erster Güte geschaffen. Diese Komposition, dazu Anton Diabellis „Trauermarsch auf den Tod Ihrer k. k. Mayestät Maria Theresia“ in As-Dur, einer Schöpfung für Gitarresolospiel aus der Wiener Hofbibliothek, ist unlängst der Kattowitzer Bücherei zugegangen, desgleichen unseres Lautenmeisters Oswald Rabel erste drei Hefte (Erntekranz-Verlag, Berlin).

Hoherfreulich ist ferner das Vorhandensein der 5 Hefte „Lieder zur Laute“ von Theodor Meyer-Steinegg (Verlag Dietrichs-Jena, 1921/22), der bei uns längst eine treue Heimstätte seit Rabels Vortragsabenden gefunden. Der kundige Lautenspieler wird sich hier besonders an Liliencrons „Bruder Liederlich“ und J. v. Lauffs „Brandfuchs“ zu gediegenem Solospiel bilden. Weniger bekannt dürfte Waldemar von Bausnern mit seinen dreistimmigen „Alten Volksliedern“ (Verlag Elwert-Marburg, 1922) sein. Dieser bedeutendste Musiker des siebenbürgischen Schwabentums steht augenblicklich als Sechzigjähriger im Mittelpunkt begeisterter Feiern, die ihm als bedeutenden Sinfoniker und Komponisten für Kammermusik, Chorwerke gelten. Mit fröhlichen Tanzspielen „Unter der Linde“ (Verlag Duncker-Weimar, 1925) ist die „Neue Schar“ würdig in dieser Reihe vertreten.

Aus der restlichen Fülle weiterer Lautenliedsammlungen seien Namen wie Ernst Duis, Georg Goetsch, Walter Rein, Hannes

Ruch, Heinz Thum als sämtlich bedeutsame Vertoner zur Gitarre genannt. Das „Alt-Wandervogel-Liederbuch“ (Verlag Hofmeister-Leipzig, 1922) von Frank Fischer, noch mehr Breuer-Scherrers allbeliebter „Zupfgeigenhansl“ in seiner neuesten Auflage von 1925 sind so selbstverständliche Schätze, daß sie ihren Herdplatz auch hier finden mußten.

Ein erstaunlich weites und kostbares Material hat der Verein für Kunst und Wissenschaften für alle Freunde der Gitarre und Laute zusammengetragen. Hoffen wir, daß es in Vereinen und Jugendorganisationen reiche Nachahmung findet, daß es sich aber auch recht reger Benützung erfreut.

Kurt Mandel-Kattowitz.

„DIE MUSIK“

Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart-Berlin,
18. Jhg., Heft 12, Sept. 1996.

Eine unbekannte Komposition Mozarts, nämlich den Entwurf zu seiner D-dur-Sonate für Klavier (Köchel 284) brachte „Die Musik“ (Herausgeber: Bernhard Schuster) in ihrem September-Heft zur ersten Veröffentlichung. Das reizvolle, klangschöne Tonstück wird uns in seiner Vollständigkeit als Musikbeilage geboten. Die wertvolle Erläuterung schrieb hierzu Peter Epstein, der glückliche Entdecker dieser bisher ungedruckten Komposition. Drei Geheimsätze der alten italienischen Gesangschule werden an der Hand der Untersuchungen Hjalmar Arlbergs allen Singfreudigen erweisen, welche überraschend tiefer Sinn und welche noch heute gültige Brauchbarkeit den über die Achsel angesehenen Theorien verschollener Gesangsmeister Italiens innewohnt. Julius Bittners Große Messe mit Te Deum in D erfährt durch Ernst Kurth eine von tief einführendem Verständnis zeugende Analyse. Mit einer aufschlußreichen Studie: 900 Jahre Notenschrift ruft Joseph Wörsching die Erinnerung an den frühesten europäischen Musiker, den genialen Guido von Arezzo, und seine nun fast ein Jahrtausend geltende Erfindung wach. August Strindberg und die Musik, ein inhaltsreicher Beitrag von Kurt London, deckt auf, wie ernst es der große schwedische Dichter, der übrigens auch praktisch Musik ausübte, mit dieser Kunst nahm. Vom Musiksinn der Tiere plaudert

R. Hennig und fördert unerwartete Resultate über die Wirkung der Musik auf die vierbeinigen Geschöpfe zutage. Das sechste Donaueschinger Kammermusikfest ist Gegenstand eines kritischen Essays von Eberhard Preußner, dem acht Porträts derjenigen Tonkünstler beigegeben sind, die bei dieser Veranstaltung durch ihre neuen Kompositionen die höchste Beachtung fanden. S.

„DER FÄHRMANN“ — WIEN.

Die Monatsschrift für Musik, Theater und bildende Kunst „Der Fährmann“, herausgegeben von Leopold Steiner, ist eine überaus vornehme, gediegene und dabei billige österreichische Zeitschrift. Sie ist prächtig ausgestattet, reich illustriert und inhaltsreich. Jedes Heft enthält mindestens eine Kunstbeilage. Als Mitarbeiter hat diese Schrift gewonnen: Den Univ.-Dozenten Dr. Burghard Breitner (genial als ehem. kriegsgefangener Arzt in Rußland und als Dichter), Franz Karl Ginzkey, Robert Hohlbaum, Ludwig Huna, Johannes Schlaf, Dr. Erwin Stranik, Hans Watzlik und andere; die Maler und Bildhauer: Egger-Lienz, Ludwig Heßhaimer, Josef Heu, Professor F. Schmutzer, Albert Schrott-Vorst und andere. Wer aus dem grauen Alltagsleben herausstrebt und einige schöne Stunden genießen will, der greife nach diesen Heften, die in jeder Buchhandlung oder direkt vom Verlag, Wien, XVI., Hasnerstraße 103, zum Preise von S 3.— vierteljährig zu haben sind. Z.

ALLGEMEINER DEUTSCHER SÄNGERSCHAFTSKALENDER.

Die Deutsche Sängerschaftsstelle in Wien (1. Bezirk, In der Burg, Marschallstiege) ist bereits mit der Herausgabe des zweiten Jahres des Deutschen Sängerschaftskalenders beschäftigt. Er erscheint unter dem Titel „Das Sängerjahr 1927 mit Beethoven-Almanach“ und wird eine Fülle interessanter Artikel aus der Feder hervorragender Mitarbeiter bringen, die teils in Beziehung zum Beethoven-Gedenkjahr (100. Todestag am 26. März 1927) stehen, teils allgemein musikalischen Charakters sind, teils auf die Pflege des deutschen Volksliedes Bezug haben.

Aus der Reihe der zahlreichen Aufsätze heben wir besonders hervor Universitäts:-

professor Dr. Robert Lach: „Ein unbekanntes Beethoven-Bildnis“ mit einem bisher unbekannten Originalbild; Universitätsprofessor Dr. Viktor Junk: „Eine Uraufführung unter Beethoven und ihre denkwürdige Stätte“ (mit Originalbildbeilagen); Universitätsdozent Dr. Robert Haas: „Ein Gedenkblatt für Franz Clement“ (mit einer Stammbuchwidmung Beethovens); Universitätsdozent Dr. Alfred Orel: „Beethovens Tanzmusik“; Beethoven-Forscher Dr. Theodor Frimmel: „Beethovens Wortspiele“; Ministerialrat Dr. Karl Kobald: „Beethovens Freundeskreis, 1. Beethovens Wiener Freunde, 2. Beethoven und die Frauen“; Hofrat Dr. Edmund Richter: „Die Erstaufführung von Beethovens Missa solemnis“; Hofrat Max v. Millenkovich-Morold, ehemaliger Direktor des Hofburgtheaters: „Wagner und Beethoven“; Heinrich Damisch: „Beethovens Chorkompositionen“; Domkapellmeister zu Sankt Stefan, Professor Ferdinand Habel: „Beethovens kirchliche Werke“; Othmar Wetchy: „Zur Entstehungsgeschichte der Neunten Symphonie“; weiters die Beethoven-Artikel: „Beethoven in Bonn“; „Die Welt Beethovens, seine Zeit und sein Wien“; „Beethovens Wohnstätte“; „Beethoven und Napoleon“. In dem Artikel: „Die musikalischen Jahresregenten“ wird eine Biographie Beethovens enthalten sein. Aus dem übrigen Aufsatzmaterial nennen wir besonders: Professor Max Auer: „Anton Bruckners Chöre und Orgelspiel mit einem unbekannten Stahlstich der berühmten Bruckner-Orgel“; Karl Engelhart: „Josef Reiter“; Kapellmeister Fritz Schrödter: „Von der menschlichen Stimme und vom Singen“; Dr. Josef Freiherr v. Rinaldini: „Ursprung der Musik aus dem Geist des Gesanges“; Fachdozent an der Urania und am pädagogischen Institut Dr. Josef Zuth: „Lied und Gitarre“.

Auch Professor Gustav Wohlgemuth (Leipzig) hat einen Artikel zugesichert. Ein breiter Raum wird neuerlich dem Volkslied und der Volkskunst eingeräumt werden, wovon unter anderem folgende Aufsätze handeln: Karl Liebleitner: „Sammeln und Singen des Volksliedes“; Karl Magnus Klier: „Beethoven und seine Beziehung zu Volkslied und Volksmusik“; Dr. Georg Kotek: „Über den älplerischen Jodler und das Jodlerlied“; Dr. Kurt Rotter: „Das österreichische Volksliedunternehmen im Bundesministerium für Unterricht“.

Neben dem gebräuchlich allgemeinen Kalendarium mit vielen praktischen Statistiken und Merktafeln, Tabellen und Verzeichnissen wird der Kalender elementare Fachartikel (Musikkatechismus, Tabellen über Musikgeschichte, musikalische Fachausdrücke usw.), Abhandlungen über das Volkslied und seine Pflege und Sängersprüche bringen. 16 Kunst- und Druckbeilagen, deren mehrere als Unikata anzusehen sind, werden den Wert des Kalenders erhöhen.

Der Kalender wird im Taschenformat 10 : 15 gehalten sein und eine Stärke von mindestens 400 Druckseiten haben. Der Subskriptionspreis beträgt S 3.60, bzw. Mk. 2.10. Bestellungen auf das „Sängerjahr 1927 mit Beethoven-Almanach“ sind unter gleichzeitiger Vorauszahlung von einem Drittel des Subskriptionspreises zu richten an die Verlagsdruckerei: Erste Wiener Vereins-Buchdruckerei, Ges. m. b. H., Wien, 7. Bez., Bandgasse 28. Da in dem Kalender ein vollständiges Verzeichnis (Kleindruck) aller Chorvereine enthalten sein soll, werden die Vereinsleitungen gebeten, an die Deutsche Sängerschaftsstelle in Wien folgende Daten bekanntzugeben: Name des Vereines, Sitz des Vereines, Gründungsjahr, Mitgliederzahl (aktive und passive Mitglieder).

KLEINER KONZERTHAUSSAAL, DONNERSTAG, DEN 11. NOVEMBER,
1/2 8 UHR ABENDS

GITARREN-ABEND

DER VEREINIGUNG FÜR KLASSISCHE GITARREMUSIK

ALFRED RONDORF

KAMMERMUSIK — SOLO — GESANGSWERKE.

AUS DER BÜCHERSTUBE.

NEUAUSGABEN ALTER
GITARRWERKE.

Man merkt es an den Ankündigungen, daß die Verleger mit der Herausgabe von Gitarriern sparsam werden. Eine gewisse Müdigkeit hat Hersteller und Verbraucher befallen; und sie ist verständlich, wenn man die überreiche Fülle abschätzt, mit der zeitgenössische Liedschöpfer die Gitarrenliebhaber unsrer Tage beschenkt haben. Dagegen entwickeln Herausgeber und Verlagshäuser eine regsame Tätigkeit, Studienmaterial und Unterhaltungsmusik einer verschollenen Epoche der neudeutschen Gitaristik zugänglich zu machen.

Eifer und Geschäftigkeit, wahllos nachzudrucken, was Bibliotheken und Archive an alter Gitarrenmusik aufwiesen, scheinen im allgemeinen einer erfreulichen Einsicht und Bedachtsamkeit Platz zu machen: Das geistige Besitztum seiner Schöpfer, das nach Ablauf der Schutzfrist wohl frei ist, aber nicht vogelfrei werden darf, wird respektiert, der zur Veröffentlichung bestimmte Stoff wird eingehender geprüft, gewertet und ungeteilt wiedergegeben, betrübliche Entgleisungen, zu denen Bach- u. ä. Bearbeitungen für die Gitarre zählen, mindern sich.

Zu den Sammlungen, die das berechtigte Interesse der Liebhaber alter Gitarrenmusik wecken, gehören die übersichtlich gestochenen, gut ausgestatteten Neuauflagen „Gitarre-Archiv“ des Verlages B. Schotts Söhne, Mainz-Leipzig, einer Weltfirma, die dem Fachkenner schon durch die Tradition nahe steht: Die besten Schöpfungen der einstigen Gitarrenkunst in ihrer Glanzzeit hat neben anderen das Haus Schott in Mainz, Paris, London, Brüssel und Antwerpen der Öffentlichkeit vermittelt.

Das „Gitarre-Archiv“ zählt als bisherige Mitarbeiter Ernst Dahlke, Walter Götze, Georg Meier, Hans Ritter, Erwin Schwarz-Reiflingen auf, Namen, die in irgend einer Weise sich um die Wiederbelebung der Gitarrenmusik — zwar nicht unbestritten, aber — unstrittig ver-

dient gemacht haben. Gegenwärtig liegen neu vor die Bände 30—32: Mauro Giuliani, op. 1a (2 Hefte) und op. 48, ferner Luigi Legnani, op. 20. Die Güte dieser Studien und Etuden ist dem ernsthaften Gitarrspieler zur Genüge bekannt; es erübrigt sich, festzustellen, daß gerade diese Werke einer guten Sammlung nicht fehlen durften.

Giulianis op. 1a war wohl die erste Gabe, die der einst so gefeierte Liebling der Wiener musikliebenden Gesellschaft durch Artaria und Comp. seinen Schülern bot. Sie ist mittlerweile des öftern erneut worden; Peters-Leipzig, Universaledition-Wien und Weinberger-Wien haben Nachdrucke aufgelegt. Der Bearbeiter, Kammermusiker Hans Ritter, München, hat für einen übersichtlichen Fingersatz der Spielhand in den 120 Etudenzeilen mit der alten Punktbezeichnung gesorgt und auch die Zifferntabulatur der Terzen-, Sexten-, Oktaven- und Dezimensprünge für die Greifhand gewissenhaft revidiert. Zwei Druckfehlerteufelchen sind noch aus dem Vorwort zu verjagen. Das zweite Heft birgt in melodischen Übungen musikalisches Zierwerk zur Ausbildung technischer Fertigkeit. Die gediegenen Fingerübungen der 24 Etuden, Giuliani op. 48, hat in richtiger Erkenntnis ihres handwerklichen Wertes die „Freie Vereinigung zur Förderung guter Gitarrenmusik, Sitz in Augsburg“ erstmalig neu aufgelegt. Neuerdings ist eine Edition in der Sammlung „Akademische Ausgaben“ veröffentlicht worden. Auch Legnani op. 20, „36 Capricen“, ist beliebt. Schlesinger-Berlin, Weinberger-Wien, haben bereits dieses Werk neu gedruckt. Das Original hat um 1828 Artaria & Comp. verlegt. Die Anordnung der Ritterschen Ausgabe ist im „Gitarre-Archiv“ räumlich gleich, der Stich sauberer und übersichtlicher. So sind die Anfangstakte des 5. Capriccio mit den unleserlich hochgestellten Noten der Urausgabe in der tieferen Oktave notiert und mit der Bezeichnung „8va“ versehen. Trefflicher Fingersatz und Weisungsstriche erleichtern das Spiel.

Wenn das „Gitarre-Archiv“ seine Schätze in der bisherigen gediegenen Art weiter sammelt und bietet, kann es des Dankes aller Gitarristen gewiß sein. Wenn aber eine Einführung bekennen würde, aus welchen Originalquellen geschöpft wurde, wenn sie den Nachweis erbrächte, daß es sich nicht um Nachdrucke von Neuauflagen handelt, wenn sie in lapidaren Sätzen kurze Aufschlüsse über Bio-Bibliographisches und Revisionsarbeit gäbe, dann wäre diese Art Neuherausgaben über alles Lob gestellt.

Das gleiche gilt den „Akademischen Ausgaben klassischer Gitarrewerke“, die Jakob Ortner, Professor an der Staatsakademie in Wien, mit gewissenhaft ausgearbeitetem Fingersatz, und der Verleger Schlesinger-Berlin (Haslinger-Wien) mit ganz ausgezeichnete Ausstattung versieht. Dort verlangt der Sammel-Titel geradezu die Kenntnis und Handhabung des wissenschaftlichen Apparates. Nach den vier ersten sonst mustergiltigen Arbeiten (vergl. „Z. f. G.“ V./3.): Carcassi, op. 26 (Sechs Capricen), Giuliani, op. 48 (Melodische Etuden), Legnani, op. 20 (36 Capricen), Petoletti, op. 32 (Phantasie über eine russische Melodie) erschienen als Neuauflagen, bzw. Bearbeitungen: J. S. Bach, „Präludium aus der IV. Suite“, R. Góndy, „Moment Douloureux“ und „Air du roy Louis XIII.“ Die Fingersätze dieser Ausgaben weisen mitunter ungewöhnliche Deutungen auf; probiert man sie aber durch, so ergeben sich überraschend gute, neue und originelle Führungen, die eingehendes Befassen und glänzende Satztechnik des Herausgebers erweisen.

Joscf Zuth.

EINLAUF.

Noten und Bücher.

Joh. Seb. Bach, Invention, B-dur und C-moll für Geige und Laute, bearb. von Heinz Bischoff. Augsburg, Bärenreiter-Verlag. — Präludium aus der IV. Suite, bearb. von Jakob Ortner. Berlin, Schlesinger.

Fritz Buek, die Gitarre und ihre Meister. Berlin, Schlesinger; Wien, Haslinger.

Karl Friedenthal, Etuden-Schule für Mandoline. Heft 1—9. Skalen-Fingerübungen; mit Anhang: Skalen in 2 u. 3 Oktaven. Wien, Haslinger.

Mauro Giuliani, Studien für Gitarre, op. 1a. 2 Bd. — 24 Etuden, op. 48. Neuauflage von Hans Ritter. (Gitarre-Archiv, Nr. 30—32.) Mainz-Leipzig, B. Schotts Söhne.

R. Góndy, Etude, Moment Douloureux. Neuauflage von Jakob Ortner. Berlin, Schlesinger. Jakob Ortner, Air du Roi Louis XIII. Berlin, Schlesinger.

V. Hladky, Sammlung moderner und populärer Mandolinemusik für Solo, Duo, Terzette, Quartette, Sextette und Mandolinenorchester. Heft 1—20. Wien.

Luigi Legnani, 36 Capricen, op. 20. 2 Bd. Neuauflage von Hans Ritter. (Gitarre-Archiv, Nr. 35, 36.) Mainz-Leipzig, B. Schotts Söhne.

A. H. Loreti, Neue Schule für Gitarre oder Laute. 4 Teile. Zürich, Holzmann.

Erwin Schwarz-Reiflingen, Liedersang und Lautenschlag. 1. u. 2. Bd. Berlin, Ullstein.

Verlag des Bibliographischen Instituts, Leipzig

Soeben erscheint
in siebenter, neubearbeiteter Auflage:

MEYERS LEXIKON

12 Halblederbände

Über 160 000 Artikel auf 20 000 Spalten Text, rund 5000 Abbildungen und Karten im Text, fast 800 z. T. farbige Bildertafeln und Karten, über 200 Textbeilagen
Band I, II u. IV kostet je 30 M., Band III 33 M.

Sie beziehen das Werk
durch jede gute Buchhandlung
und erhalten dort auch kostenfrei
ausführliche Ankündigungen