

Zeitschrift für die Gitarre.

herausgegeben von Dr. Josef Zuth.

Inhalt: Zeitpiegel. — über einige Kompositionen Nicolo Paganinis. — Schuberts Viederkreis „Die schöne Müllerin“. — Die Verführung. — Aus unsrer Bücherstube. — Rundschau. — Musikbeilage: Vegnani, op. 20, Nr. 27: Capriccio für Gitarre allein.

Wien, im Feber 1923.

Der König ist tot — es lebe der König! Das Jahr 1922 ist verabschiedet, und hoffnungsfroh haben wir die Schwelle des neuen Jahres überschritten.

Sylvestergedanken sind immer eine Art Jahresbilanz, deren Ergebnis je nach dem Stande von „Soll“ oder „Haben“ das im kommenden Jahr zu erreichende Ziel weiter oder enger absteckt.

Trotz der schwierigen wirtschaftlichen Gesamtlage, in der sich im verflossenen Jahre alle Zweige des öffentlichen Lebens befanden, hat die Gitaristik keine besonderen Hemmungen in ihrem Entwicklungsgange erfahren. Mit Genugtuung mag es alle Freunde des gitaristischen Gedankens erfüllen, daß die stetig wachsende Beachtung, die unsere Zeitschrift findet, und die auch nicht an den Grenzen unseres Vaterlandes halt macht, sondern uns Freunde aus aller Welt zuführt, es uns ermöglicht, immer mehr an der Ausgestaltung des Blattes zu arbeiten.

Wieder hat es sich bewahrheitet, daß die Zeitschrift mit der ganzen Bewegung wirksam verbunden ist, und daß ihr Gedeihen dem Willen einer „kompakten Majorität“ entspricht; keine künstlich gezogene Treibhauspflanze, geboren vielmehr aus dem Bedürfnis einer Gesamtheit, welche volles Verständnis für die Notwendigkeit ihres Bestandes besitzt, geht sie ihren ruhigen Entwicklungsgang.

Die Gitarre ist herausgetreten aus den engen Grenzen der Vereinspflege, sie verlangt Wertung von einem höheren Gesichtspunkte aus, als dem der größeren Belebung geselliger Vereinigungen, sie hat sich emporgerungen zum Volksinstrumente in wahrhaft gutem Sinne, und dafür einzutreten und zu kämpfen ist unsere Hauptaufgabe.

Jedes Ding birgt in sich den Keim des Gesunden oder der Fäulnis und damit sein Schicksal, woran Gunst oder Mißgunst nichts zu ändern vermögen.

Durch die aufklärende Arbeit der Zeitschrift ist es in verhältnismäßig kurzer Zeit gelungen, neue aufstrebende Kräfte sowohl auf instrumentalem als musiksöpferischem Gebiete bekanntzumachen, ihr Schaffen eingehend zu würdigen, und ihnen auf dem nicht immer gerade ebenen Wege der Kunst behilflich zu sein. Sie ist aber auch, wie uns bezeugt wurde, vielen, die ferne vom lärmenden Treiben der geschäftigen Welt leben, zur Freundin geworden, zur treuen Beraterin und Verkiinderin alles dessen, was da draußen vorgeht. So erfreulich der Rückblick über ein Jahr nutzbringender Arbeit ist, so wollen wir uns nicht verhehlen, daß das Ziel noch in weiter Ferne liegt, daß es

noch viele Widrigkeiten zu überwinden gilt; aber das Vertrauen in die eigene Kraft und in die Macht des guten Gedankens wird unsre Sache zu gutem Ende führen.

Mit dem Erscheinen dieses Heftes ist die Zeitschrift endlich in jene treuen Hände übergegangen, die mit größter Sorgfalt darauf Bedacht nehmen werden, daß das Ansehen der Zeitung in jeder Weise hochgehalten und gefördert wird.

Wir werten es als ein gutes Zeichen, daß wieder in heimatlicher Erde Wurzel gefaßt werden konnte, und mit dem sonnigsten aller Worte wollen wir die Zukunft grüßen — Heimgefunden.

Roletschka.



Über einige Kompositionen Nicolo Paganinis

Von Dr. Alfred Orel, Wien.

Eine Geschichte des Virtuositentums müßte wohl bei der Darstellung des 19. Jahrhunderts den Namen Nicolo Paganini und Franz Liszt besonders gekennzeichnete Plätze einräumen. Wohl begannen auch Mozart, Beethoven und andere große Zeitgenossen ihre Laufbahn als Pianisten; noch 1796 vermerkt der Berliner Fasch in seinem Tagebuche: „Herr v. Beethoven, Klavierspieler aus Wien, war so gefällig, uns eine Phantasie hören zu lassen.“ Allein bei Mozart wie bei Beethoven verbleibt im Andenken der Nachwelt der Ruhm des ausübenden Musikers vor jenem des Komponisten. Anders bei den beiden eingangs genannten Künstlern. Wenn auch Liszts Kompositionen in der Entwicklungsgeschichte der Tonkunst eine nicht zu übersehende Stellung innehaben, und manche von ihnen noch heute zu den ständigen Nummern der Konzertprogramme zählen, kommt doch die Nachwirkung des Komponisten Liszt der des Virtuosen nicht gleich. Noch hervorstechender ist dies bei Paganini der Fall. Auch Geiger dürften überrascht sein, wenn sie das Verzeichnis seiner Kompositionen¹⁾

durchblättern. Bis auf einige wenige für den Virtuosengebrauch neu aufgelegte Werke sind sie fast gänzlich vergessen. Wohl hat Paganini am Abend seines unsteten Lebens selbst daran gedacht, seine Kompositionen zu veröffentlichen, ob aber die Nachwelt dadurch einen allzugroßen Verlust erlitten hat, daß der Plan nicht zur Ausführung kam, ist eine offene Frage.

Einem Großteil der Kompositionen Paganinis ist unschwer anzukennen, daß sie zu seinem persönlichen Gebrauch geschrieben wurden; sie tragen deutlich den Besonderheiten seiner für die damalige Zeit ganz neuartigen Spieltechnik Rechnung und verdanken vielleicht ihr Entstehen meist nicht so sehr dem inneren Drange des schaffenden Künstlers als dem Bedürfnisse des Virtuosen, der fast ausnahmslos nur eigene Werke vortrug. Auch von dem Virtuosen Beethoven wird uns ähnliches berichtet, allein der Grund ist hier wohl ein ganz anderer. Wenn Paganini selbst schreibt: „Es ist meiner Natur entgegen, fremde Kompositionen zu spielen, Entlehntes vorzutragen“, so beleuchten die darauffolgenden Sätze auch

¹⁾ Dr. J. Rapp, Paganini (Berlin, 1915) S. 148–158.

gleich den Grund: ... „ich will meine Eigentümlichkeit behaupten: ein Wunsch, dessen Verwirklichung mir umso weniger verdacht werden sollte, als er ja auch den Anforderungen des Publikums vollkommen zu entsprechen scheint.“²⁾ Die „Eigentümlichkeit“ Paganinis lag aber nicht so sehr im Inhalt als vielmehr in der Art seines Vortrages. In ihr kam allerdings das persönliche Wesen, die ungebändigte Natur des Meisters zum Ausdruck, und es ist kennzeichnend, daß er ein Ersuchen Ludwig Spohrs, eines vollwertigen Virtuosen, ihm etwas vorzuspielen, mit den Worten ablehnte: wenn er etwas spielen sollte, so müsse er auf eine andere Art spielen; und dazu sei er viel zu wenig im Zuge.³⁾ Paganini ist in erster Linie Virtuose und als solcher macht er seinen Zuhörern Zugeständnisse. Er wußte, was das Publikum von ihm zu hören, an ihm zu sehen wünschte und war sich bewußt, daß seine Triumphe auf seiner ungekannten, unerreichten Spieltechnik beruhten. Ihr pflegte er auch fremde Kompositionen, wenn er solche vortrug, durch virtuose Auszierungen anzupassen.

Bei Lebzeiten Paganinis erschienen nach Rapp's Angaben nur fünf Werke im Drucke, denen nach seinem Tode noch neun mit und einige ohne Opuszahl folgten; das meiste aus dem Nachlasse blieb unveröffentlicht. Daß sämtliche Kompositionen die Violine heranziehen, ist nach dem Gesagten nicht verwunderlich, ebenso, daß die meisten sich als Konzertstücke für Violine allein oder mit Begleitung des Orchesters darstellen. Das Klavier verschmäht Paganini als Begleitinstrument fast völlig, auch Streichquartette

in der üblichen Besetzung sind nur drei vorhanden; dagegen verwendet er in ausgedehntem Maße die Gitarre.⁴⁾ Hier seien lediglich kurze Bemerkungen geboten, zu denen einige nur in alten Drucken⁵⁾ vorliegende Kompositionen Paganinis Anlaß geben. Es sind dies: Sechs Sonaten „für Violine mit Begleitung der Gitarre“ (op. 2 und 3, in einer italienischen Ausgabe von Ricordi (Mailand) und in einer von Fr. Hofmeister (Leipzig), bei der die Begleitung völlig weggelassen ist), „Variazioni di Bravura... sopra un thema originale“ für Violine mit Begleitung „di Piano o chitarra“ (Wien, Leidesdorf) und drei Quartette für Violine, Viola, Gitarre und Violoncell op. 4 (Mailand = Ricordi).

Blättert man die „Sonaten“ durch, so ist auf den ersten Blick erkennbar, daß diese Stücke mit den Sonaten der Wiener Klassiker nichts zu tun haben. Mit dieser Bezeichnung war ein bestimmter Formbegriff verbunden, und wenn wir auch Beethoven, den Vollender der Wiener Klassik, besonders in seinen Spätwerken, die äußere Form in gewissem Sinne zerbrechen sehen, so bleibt doch das innere Wesen der Sonate stets gewahrt. Paganinis „Sonaten“ haben mit der klassischen Sonate eigentlich nur das Merkmal der Mehrsätzigkeit, die Vereinigung mehrerer in sich selbständiger, im Charakter verschiedener, in gewissem Sinne gegensätzlicher Teile gemeinsam. Bei Paganini erhält gleichsam das Wort Sonate seine ursprüngliche weite Bedeutung eines „Kling = Stückes“ zum Unterschied von „Sing = Stück“. Alle Sonaten in op. 2 und 3 umfassen nur zwei Sätze, regelmäßig folgt ein Satz in rascherem Zeitmaß

²⁾ a. a. O. S. 18.

³⁾ Zitat aus Spohrs Selbstbiographie, bei Rapp a. a. O. S. 21.

⁴⁾ Vergleiche hierüber: Dr. Josef Guth „Der Gitarrist Paganini“ in: „Moderne Volksmusik“, Zürich, April- bis September-Folgen.

⁵⁾ Aus dem Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

dem langsamen ersten; deshalb braucht aber der zweite kein Allegro zu sein. Vgl. z. B. op. 2, Nr. 3: „Adagio Maestoso“, „Andantino Gallantemente“; op. 3, Nr. 2: „Adagio Con Dolcezza“, „Andantino Scherzoso“. Den einzelnen Sätzen sind stets zwei Bezeichnungen vorangestellt, deren einer mehr der Charakter einer Überschrift, der zweiten der einer Anweisung für den Vortrag zukommt. Es finden sich tanzartige Gebilde, z. B. op. 2, Nr. 1: Minuetto Adagio, Polonese Quasi Allegro. Allerdings ist die Stilisierung des Tanzes sehr fortgeschritten, wie schon die Bezeichnung Adagio beim Menuett dartut; bei der „Polonese“ ist selbst der charakteristische Begleitungsrythmus nicht vorhanden. In formaler Hinsicht bieten diese Sonaten keine Probleme; neben den einfachen Liedformen erscheint noch die Variation (op. 2, Nr. 3: Presto Variato) und das Rondo (op. 3, Nr. 3: Rondo Molto Allegro). Auch in melodischer und harmonischer Hinsicht sind diese Stücke gänzlich anspruchslos; doch wäre manchen Stücken, insbesondere denjenigen, die nicht auf Brillanz abzielen, sondern dem Volkstümlichen sich nähern, eine Wirkung auch heute nicht abzuspüren.⁶⁾ Häufig wird allerdings der schlechte Melodiekern durch rein äußerlich anmutende Pausen, Zerlegungen und andere Fiorituren ganz verdeckt, dadurch geht aber der musikalische Wert der Stücke fast gänzlich verloren, da das Ausdrucksmittel zum Selbstzweck geworden ist. In dem Minuetto (op. 2, Nr. 1) finden sich unter den 16 Takten die es umfaßt 4 Viertelnoten, 24 Achtelnoten, 1 Sechzehntel = Quintole, alles andere sind mindestens Zweihunddreißigstel; 14 Achtel werden von Vierundsechzigsteln ausgefüllt, auch Zweihunddreißigstel werden fast nur in Sextolen verwendet. Technische

Schwierigkeiten sind im Übermaße angehäuft, so daß deutlich erkennbar ist, wie Paganini an den Effekt seines eigenen Spiels denkt. Bei den „Variazioni di Bravura“ ist das schon im Titel ausgedrückt. Musikalisch stehen sie auf gleicher Höhe wie die Sonaten.

Werke größeren Umfanges sind die drei Quartette. Schon der äußere Umfang zeigt dies: stets werden vier Sätze zusammengeschlossen. Auch die Ausdehnung der einzelnen Sätze ist in der Regel größer als in den Sonaten. Ein innerer Zusammenhang zwischen den einzelnen Sätzen ist selten festzustellen: im ersten Quartett leitet der erste (langsame) Satz, der auch nur kurz ist, zum folgenden Vivace über, er erhält den Charakter einer Einleitung zum folgenden. In formaler Hinsicht tritt die Anwendung der Sonatenform in den ersten Sätzen (beim ersten Quartett nach dem Gesagten im zweiten) hervor. Die einzelnen Teile sind deutlich erkennbar. In der Exposition teilen sich zwei Streichinstrumente (VI. und Va. oder VI. und Vel.) in den Vortrag der Themen derart, daß das eine den Vorderatz, das andere den Nachatz, oder das eine das Thema, das andere die Wiederholung bringt. Den melodiosen Haupt- und Seitenthemen stehen figurative Anhänge (Überleitung, Epilog) gegenüber, wobei durch die Austerzung, bzw. Aussextung der italienisch-volkstümliche Charakter in besonders starkem Maße zum Ausdruck kommt. Die Seitensätze stehen in der Dominante, bzw. Parallele, zu der auch die ganze Exposition führt. Die „Durchführung“ läßt nun ein Instrument, das bisher lediglich als Begleitinstrument verwendet war, in den Vordergrund treten. Eine Durchführung im Sinne einer motivischen Verarbeitung ist überhaupt nicht

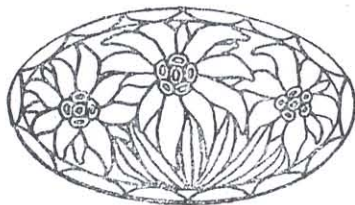
⁶⁾ Das Andante aus op. 3, Nr. 6 ist als Beilage der „Zeitschrift für die Gitarre“, 2. Jahrgang, 2. Folge, veröffentlicht.

vorhanden, wie fast stets auch die Themen lediglich in schematisch begleiteten Melodien bestehen; beim Hauptthema des zweiten Quartetts sind allerdings alle drei Streichinstrumente konstitutiv am Aufbau beteiligt. Im ersten Quartett bringt nun das Violoncell ein völlig neues Thema, das Material der Exposition wird so gut wie gar nicht verwendet. Im zweiten Quartett erscheint das Hauptthema in der Parallele, in der dann die Gitarre ein neues Thema bringt. Nur hier und in einer Variation des Schlußsatzes im ersten Quartett tritt die Gitarre aus der Rolle eines bloßen Begleitinstrumentes heraus, zu der sie Paganini sonst stets verurteilt. Im dritten Quartett wird das Hauptthema zur Subdominante gewendet, und das Violoncell bringt ein dem Seitenthema verwandtes Thema in der Parallele und deren Variante. Die Durchführung leitet sodann zur Haupttonart, beim a-moll-Quartett zu deren Variante hin, in der die Reprise mit dem Seitensatz eintritt. Eine über die Exposition hinausgehende Coda ist nicht vorhanden.

Das virtuose Element tritt in diesen Quartetten in den Hintergrund, es kommt daher das Natürliche, Volkstümliche, mitunter Reizvolle der melodischen Erfindungsgabe Paganinis zur Geltung; Anklänge an Haydn'sche Melodik vermischen sich mit typisch italienischen

Rantilenen bei einfachster harmonischer Gestaltung. Jedes der Quartette weist ein Minuetto mit Trio auf, im zweiten weist Paganini aus einem nebensächlichen, aber charakteristischen Motiv des Hauptteils das Trio zu formen. Ein Larghetto und eine Romanze geben ausgedehnte Gelegenheit zu italienischem Rantabile und Terzenseligkeit. Lediglich im Variationenschlußsatz des ersten Quartetts werden größere Anforderungen an die Technik gestellt, ohne aber irgendwie auszuarten. Im ganzen stehen diese Quartette musikalisch weit über den „Sonaten“ und „Bravurvariationen“ und der Reiz naiven und unbekümmerten Draußlosmusizierens ohne Beschwernisse in technischer wie geistiger Hinsicht, der ihnen eigen ist, läßt sie einer Wiedererweckung durchaus nicht unwert erscheinen. Klassischer Maßstab darf ihnen allerdings nicht angelegt werden, allein wie die italienische Opernmusik in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hat auch diese ihre Berechtigung.

Wenn aus diesen Quartetten ein Schluß gezogen werden darf, so kann man Paganini eine kompositorische Begabung keineswegs absprechen, und vielleicht birgt der ungedruckte Nachlaß noch mancherlei, das musikalisch von weit höherem Werte ist als die Paradestücke, die sich der Virtuose in die Finger schrieb.



Schuberts Liederkreis „Die schöne Müllerin“.

Eine Erläuterung der Wortgedichte von Prof. Franz Valentin.

IV.

5. Am Feierabend.

Hätt' ich tausend
Arme zu rühren!
Könnt' ich brausend
Die Räder führen!
Könnt' ich wehen
Durch alle Haine!
Könnt' ich drehen
Alle Steine!
Daß die schöne Müllerin
Merkte meinen treuen Sinn!

Ach, wie ist mein Arm so schwach!
Was ich hebe, was ich trage,
Was ich schneide, was ich schlage,
Jeder Knappe tut es¹⁾ nach.
Und da sitz' ich in der großen Rinde,
Zu²⁾ der stillen, kühlen Feierstunde,
Und der Meister spricht zu allen:
Euer Werk hat mir gefallen;
Und das liebe Mädchen sagt
Allen eine gute Nacht.

¹⁾ Bei Schubert: mir's.

²⁾ Bei Schubert: in.

Wer die beiden Strophen des Gedichtes nur flüchtig überblickt, sieht je zehn Zeilen von ziemlich unregelmäßigem Bau. Bei näherer Untersuchung zeigt sich aber in dieser scheinbaren metrischen Willkür eine gewisse Gesetzmäßigkeit.

Am auffallendsten ist die völlige metrische Übereinstimmung der zwei letzten Zeilen in jeder Strophe; sie sind vierhebige, katalektische (unvollständige) Trochäen. Ganz gleich gebaut sind Vers 1 und 4 der zweiten Strophe, während Vers 2 und 3 vierhebige akatalektische (vollständige) Trochäen sind. Die Verse 5 und 6 sind vierhebige akatalektische Trochäen mit zweisilbigem Auftakt, der auch in Vers 7 und 8 auftritt, nur daß diese beiden Verse nicht vier, sondern bloß drei akatalektische Trochäen aufweisen.

Viel unregelmäßiger als die zweite

erscheint die erste Strophe, weil hier lediglich der Reim die Zehnzeiligkeit bewirkt; der Sinn schweißt die Zeilen der ersten vier Verspaare so zusammen, daß aus ihnen eigentlich vier Verse werden und der trennende Endreim der Verse 1, 3, 5 und 7, der bei dieser Vereinigung zum Binnenreim wird, durch das Enjambement (das Übergehen des Gedankens aus einer Verszeile in die nächste) fast ganz übertönt wird. Die Phrasierung der ersten Strophe in der Schubertschen Vertonung faßt denn auch die vier ersten Verspaare zu vier Versen zusammen. Der vierte von diesen neuen Versen stimmt im Baue ganz überein mit den Versen 7 und 8 der zweiten Strophe, und alle vier zeigen den zweisilbigen Auftakt der Verse 5—8 der zweiten Strophe. Demnach ergibt sich folgendes metrische Bild:

Anfangsteil:	1. XX / X / XX / X	a klingender Reim
	2. XX / XX / X / X	a " "
	3. XX / XX / X / X	b " "
	4. XX / X / X / X	b " "
	5. / X / X / X /	c stumpfer "
	6. / X / X / X /	c " "

Mittelteil:	7.	/ X	/ X	/ X /	d	stumpfer	Reim
	8.	/ X	/ X	/ X / X	e	klingender	„
	9.	/ X	/ X	/ X / X	e	„	„
	10.	/ X	/ X	/ X /	d	stumpfer	„
Schlußteil:	11.	X X / X	/ X	/ X / X	f	klingender	Reim
	12.	X X / X	/ X	/ X / X	f	„	„
	13.	X X / X	/ X	/ X	g	„	„
	14.	X X / X	/ X	/ X	g	„	„
	15.	/ X	/ X	/ X /	h	stumpfer	„
	16.	/ X	/ X	/ X /	h	„	„

Anmerkung: Das Zeichen / bedeutet eine starkbetonte Silbe (Hebung), das Zeichen X eine schwachbetonte (Senkung).

Die Verszahl, die Stellung und Silbenzahl der gepaarten Reime, sowie der zweisilbige Auftakt der ersten vier Verse sind im Anfangs- und Schlußteil völlig übereinstimmend, nur unterscheidet sich der letzte vom ersten durch den rein trochäischen Rhythmus, während wir in den ersten drei Versen des Anfangsteiles je einen Daktylus finden; überdies hat das erste Verspaar des Schlußteiles um einen Versfuß mehr; als weiterer kleiner Unterschied kommt der Binnenreim in den ersten vier Versen des Anfangsteiles hinzu. Das Mittelstück unterscheidet sich von den beiden anderen Teilen schon durch die Verszahl und die umschlossenen Reime.

Diese Gruppierung in zwei metrisch unverkennbar ähnliche Teile und ein von ihnen verschiedenes Mittelstück wird bestätigt durch die gedankliche Gliederung, die genau dasselbe Bild ergibt. Denn die vier Verse des Mittelstückes mit dem schmerzlichen Ausruf: „Ach, wie ist mein Arm so schwach!“, mit dem Ausdruck des peinlichen Gefühls der Unkraft, die den Gesellen so quält, weil ein jeder der anderen Müllerknappen es leicht mit ihm aufnimmt, weil er sich unmöglich vor den anderen auszeichnen

kann, wodurch allein er die Aufmerksamkeit auf sich lenken könnte, diese Verse müssen, wenn sie auch naturgemäß mit dem vorangehenden Anfangsteil und dem folgenden Schlußteil gedanklich verknüpft sind, doch als der Höhepunkt des Gedichtes, als der Ausdruck eines geradezu wilden Schmerzes über die eigene Ohnmacht besonders herausgehoben werden.

Dieses heftige Geständnis der Unfähigkeit, es den anderen zuvorzutun, wird eingeleitet durch einen brünstigen Wunsch nach überragender Kraft: ein tausendarmiger Riese möchte der Geselle sein, die brausende Gewalt des Baches möchte er haben, um die Räder zu führen und alle Mühlsteine zu drehen, die Macht des Sturmwindes wünscht er sich; und all das nur, damit die schöne Müllerin endlich merke, daß all seine Bemühungen nur der Gesinnung treuer Liebe zu ihr entspringen.³⁾

Dieser Wunsch nach Kraft ist unerfüllbar: nur zu sehr fühlt der Bursch seine Schwäche und Ohnmacht! Aber noch stärker als sein Unvermögen, den anderen Knappen den Rang abzulaufen, empfindet er dessen üble Folgen (die den Schluß des Gedichtes bilden): niemals brennt ihm seine Unkraft heftiger auf der Seele

³⁾ Die tiefe und doch so schlichte Innigkeit und Herzenswärme des Burschen hebt sich scharf ab von dem echt männlichen Verlangen nach Kraft. Hat unser Bursche im vorigen Gedicht zum erstenmal einen Zug weicher, zarter Schüchternheit an den Tag gelegt, so tritt er hier zum erstenmale mit männlichen Tugenden entgegen u. zw. (nebenbei bemerkt) zum erstenmale in der Mühle selbst, wo er mitten im Getriebe des Mühlenslebens und der Mühlenarbeit (vgl. das von Schubert nicht komponierte Gedicht „Das Mühlenleben“) einen so regen Fleiß entfaltet.

als gerade am Feierabend, wenn alles um den großen runden Tisch herum sitzt und der Meister seine Zufriedenheit mit der Tagesleistung der Gesellen ausspricht, nicht ihm, sondern — ach! — eben nur allen! Er gilt eben auch nicht mehr als die anderen, die zu übertreffen er so glühend wünscht, nicht um das Lob des Meisters zu verdienen — daran liegt ihm weniger — als um die Aufmerksamkeit der Müllerstochter zu erregen. Wie heftig wirrt ihn der Schmerz, den er nur mühsam unter äußerer Ruhe verbirgt, wenn das „liebe Mädchen“ allen gute Nacht sagt und für ihn besonders nicht einmal einen Blick, geschweige denn ein Wörtlein übrig hat.

Hier ist der Dichter zu Ende. Schubert, der das Gedicht musikalisch nachgedichtet hat, fühlte sich gedrängt, den Anfangsteil mit einigen musikalischen Veränderungen zu wiederholen, und er hat Recht! Denn die Verse:

„Daß die schöne Müllerin
Merkte meinen treuen Sinn!“

enthalten nicht nur Grundgedanken und Grundstimmung des ganzen Gedichtes, sondern bilden auch einen viel wirksameren Schluß als die Verse:

„Und das liebe Mädchen sagt
Allen eine gute Nacht.“

Dadurch nun, daß Schubert den Anfang des Gedichtes am Schlusse wiederholt, rückt das Gutenachtsagen nebst der Erkenntnis der Kraftlosigkeit bedeutsam

in die Mitte zwischen die beiden gleichlautenden Rand- oder Rahmenstrophen und so entsteht auch gedanklich eine Art Da-Capo-Vied: Anfangsteil, zweigliedriger Mittelteil, Anfangsteil verändert wiederholt, während das Gedicht Müllers (nach dem obigen metrischen Grundriß) nur bezüglich des Versmaßes und äußeren Baues etwas von einem Da-Capo-Vied hat. Überdies gewinnt Schubert durch diese Umrahmung eine größere Anschaulichkeit der dramatischen Szene: wir sehen die Personen fast mit dem körperlichen Auge und hören sie reden: den würdigen Müllermeister mit seiner breiten und kräftigen Sprache, seine Tochter, das „liebe Mädchen“, das allen den Gutenachtsgruß spendet⁴⁾ und ganz besonders unseren Müllerburschen mit der leidenschaftlichen Sehnsucht im Herzen, die sich gerade an der Aussichtslosigkeit seines Kraftverlangens noch mehr entzündet und unabweislich und vollständig von ihm Besitz nimmt.⁵⁾ Den Eindruck aber, der durch diese Verschiebung des Gutenachtsagens verloren ginge, daß wir nämlich sehen sollen, wie die ganze Gesellschaft nach dem Grusse sich zerstreut und jeder sein Nachtlager aufsucht, den erreicht Schubert durch musikalische Mittel: durch das in der stockenden Bassfigur ausgedrückte Stillstehen des Werkes und durch die bezeichnende Abwärtsbewegung und das *pp* der Melodie in Singstimme und Klavierbegleitung.

⁴⁾ „Die Müllerin, die den treuen Sinn des Knappen bemerken soll (süddeutsch ‚merken‘), ist schön. Was hat der Knappe bis dahin noch gar nicht gewußt.“ (Riff, S. 51.) Und auch wir erfahren es hier zum erstenmal!

⁵⁾ „Diese Rimmer“ (nämlich „Am Feierabend“) ist eine der genialsten, groß entworfenen, in der einfachsten Weise zur Szene erweitert, voll Figuren, alle mit kurzen Strichen porträtiert. Der Meister, die Tochter, sie geben nur wenig Töne, aber man kennt sie an ihnen. Der Wechsel von moll und dur — alles ist genial, und nun gar die Poesie des Schlusses: wie dem armen, müden Müllerburschen die Gedanken zu vergehen scheinen und er noch wie aus dem Schlafe von seiner „schönen Müllerin“ lallt.“ (Kreyschmar, S. 41.)



Die Versöhnung / Von Karl Prusik.

In nächtlicher Ruhe lag das Musikzimmer eines vornehmen Landhauses. Mondlicht flutete durch die Fenster, blinkte in den silbernen Klappen von Flöten und Klarinetten, warf lange Lichter über den Deckel eines mächtigen Flügels und ließ, vom blanken Gefäß des Fußbodens abspiegelnd, große und kleine Geigen, Bilder berühmter Meister, Sessel und Pulte in mattem Licht erglänzen.

Allabendlich pflegte hier eine Gesellschaft von Liebhabern zu musizieren. Doch nun lagen wohl schon alle daheim in tiefem Schlafe. Nur ihre Musikinstrumente schienen nicht zur Ruhe kommen zu wollen. Bald knackte es da und dort im Holze, kreischte ein Wirbel, flog kaum vernehmbar ein Ton durch den Raum. Waren es die Geister frohbeschwingter Scherzi, zierlicher Gavotten, Adagioaufzer, die um Mitternacht wieder erwachten und auf eigene Faust ihr Wesen trieben?

Ein mit neunfach feinen Ober- und Untertonohren begabtes Sonntagskind hätte es hören können: Die Musikinstrumente hielten ihre gewohnte Besprechung ab. Sonst drehte es sich immer um die Güte der gespielten Stücke oder um die von den Spielern gemachten Fehler. Der heutige Abend aber hatte etwas Besonderes gebracht. Einen Eindringling.

Auf einem Sessel im Halbdunkel lag eine Gitarre. Man schien ihr nicht wohlgesinnt. Besonders verstimmt durch ihre Anwesenheit war der Flügel und eine Violine, die sich einbildete, eine echte Amati zu sein.

„Was ist denn das für eine Person“, fragte gedehnt und etwas durch die Nase eine ältliche Klarinette.

„Wie, Sie kennen die nicht“? bebt die Amati, „bis jetzt hat sie sich in Heurigenchenken, auf der Landstraße und in Nachtlokalen herumgetrieben, ich finde es ganz taktlos, so etwas hier einzuführen.“

„Man braucht ihren Besitzer nur spielen gehört haben, um die Taktlosigkeit zu verstehen“, flötete es sanft von einer anderen Seite.

„Haben Sie überhaupt etwas von Musik dabei gehört?“ polterte der Flügel mit Bassstimme und offenem Pedal, ich konnte nur ein Gerupf und Gerassel von scheppernden Saiten vernehmen, und dazwischen miaute es kläglich, hüpfte ab und zu halberstickte Tönchen. Der Herr Besitzer hatte aber die Kühnheit, das Ganze als eine Sonate zu bezeichnen. Ja, es ist ein wahres Kreuz, nein, schon ein Doppelkreuz, wie die Kunst verfällt.“

„Ja, ja, die Kunst verfällt“, tönte es unisono.

„Und wie sie sich schnürt, die Dame, obwohl es bei ihr gar keinen Zweck hat“, füstete im höchsten Flageolett die Amati; „ja, wenn's einem an Innerlichkeit mangelt, dann bemüht man sich, wenigstens es äußerlich gleichzutun.“

„Die Gefallsucht muß doch auf ihre Rechnung kommen“!

So ging's noch geraume Zeit weiter, und die Tonart wurde immer mehr alteriert, bis es schließlich der Gitarre, die sich ergeben in ihr Schicksal hatte fügen wollen, doch zu stark wurde. Sie war viel herumgekommen im Leben, in schlechter, aber auch in guter Gesellschaft und wußte sich zu benehmen. Nun aber, da die Äußerungen der anderen immer beleidigender wurden, brach sich ihr lang verhaltener

Groll Bahn und sie zeigte, daß sie Herz und Mund auf dem rechten Fleck hatte.

„Sagen Sie einmal, gefeierte Signorina aus dem Erzgebirge, haben Sie schon einmal darüber nachgedacht, wie lange man auf Ihnen kraxen muß, bis man Ihrem Busen einen halbwegs erträglichen Ton zu entlocken vermag, und wie sehr Sie ohne Begleitung langweilen können; und Sie, mein Verehrtester, der sie eine Hauptstütze aller Heilanstalten für Nervenkranken sind, sie wollen mir vorwerfen, daß man keine gute Musik auf mir machen könne, weil mein Besitzer zufällig kein guter Spieler ist. Ich will ihm deshalb keinen Vorwurf machen; es wäre Undank. Hat er mich doch vor einem Jahr dem sicheren Verderben entrissen und bei einem guten Meister instandsetzen lassen! Und rührend ist es, mit wieviel Liebe er übt, bis er glücklich wieder einen Akkord herausbringt; und welche Freude ihm das macht! Wenn Sie mir aber daraus einen Vorwurf machen, daß mich eine Zeit, die auf Massenerwirkung ausgeht, beiseite schob, oder daraus, daß jemand nach einjähriger Übung ohne Anleitung durch kundige Meister, ohne den Besitz aller der technischen Errungenschaften, die man für Ihre Behandlung, meine Verehrtesten, dank der hundertjährigen Überlieferung und Pflege Ihrer Kunst gefunden hat, nicht den Vollklang meiner Seele weckt, so sind Sie ungerecht. Was kann man denn, verherrlichte Sängerin, mit Ihnen leisten nach einem Jahre, nach zwei Jahren? Und Sie, stolzer Beherrscher des Konzertsalles, ist's bei Ihnen anders?“

Da entgegnete der Flügel, schon bedeutend höflicher: „Nun gut, Sie mögen ja mit diesem und jenem recht haben, aber, ob sich trotzdem viel mit Ihnen

machen lassen wird, bezweifle ich. Ihr kurzer Ton . . .“

„Ist zumeist die Schuld des ungeschickten Spielers, der die Greiffinger zu früh aufhebt oder sonst die Saiten dämpft. Übrigens, zu Ihrer Urgroßmutter hat einmal der selige Ph. E. Bach gesagt: 'Alle anderen Instrumente haben schon singen gelernt, nur das Klavier nicht.' Das hatte die gleichen Gründe. Dabei war die Stimme Ihrer Urahne kürzer und härter als meine.“

Da tante irgendwo in einer Ecke ein knorriges Getön auf. Ein in Ehren ergrauter Kontrabaß begann zu sprechen:

„Sehr geehrte Anwesende!“

Ich habe nun längere Zeit Ihren werten Auseinandersetzungen zuzuhören das Vergnügen gehabt und bin zur Überzeugung gelangt, daß, falls sich nicht ein Mittel finden läßt, um eine gegenseitige Verständigung anzubahnen, der Friede unseres Hauses sehr gefährdet erscheint. Darauf bezüglich möchte ich nun (man pflegt mich gerne „die Stütze der Gesellschaft“ zu nennen) einen Vorschlag machen. Die Gitarre möge uns einiges zum besten geben; ist die Mehrzahl mit ihr zufrieden, dann soll die Gitarre als vollwertig in unsere Gesellschaft aufgenommen werden.“

Alles war einverstanden.

Generalpause.

Die Gitarre begann mit einem schwermütigen, langsamen Satz. Und siehe da, sie konnte singen. Mit tiefer Empfindung verwob sie drei Stimmen ineinander, es klang fast wie ein gedämpftes Streichtrio. Wehmut, vergebliches Glücksuchen schwebte durch den Raum. Dann folgte ein fröhliches Stück voll lustiger Wendungen und mit neckischen Trillerchen verbrämt, dann ein zierlicher Tanz, und so weiter. Die Gitarre spielte und spielte . . .

Als sie endlich innehielt, da hatte sie alle für sich gewonnen.

Man versuchte sich nun auch im Zusammenspiel. Und die einander so spinnfeind gewesen waren, Violine und Gitarre, die schlossen jetzt enge Freundschaft, der sich auch die Flöte zugesellte. Sehr erstaunt war der Flügel, als er bemerkte, wie allerliebste die Gitarre auch bei seinen starken Tönen ihre Selbständigkeit zu wahren wußte, wenn er nicht gar zu grob kam.

Erst als sich die morgendliche Kühle bemerkbar machte, wurde es ruhig.

Nur die Gitarre begann leise zu schluchzen. „Was fehlt Dir denn“, fragte mit freundlicher Teilnahme die Violine,

„bekommst Du vielleicht an der kalten Luft das Reißen in den Saiten?“

„Ach nein“, ächzte die Gitarre, mir will eines nicht aus dem Sinn; ich fürchte nämlich, daß es mir wieder so geht, wie schon einmal. Wieder werden sie mich in die großen Säle schleppen, für die meine Stimme doch zu schwach ist, werden mein Griffbrett wieder zum Tummelplatz öder Fingerkünste machen, um zu zeigen, wie fleißig sie sind, werden mir wieder mit Fingernägeln und Anschlagblechen zu Leibe gehen, um meinen Ton größer zu machen. Meine Seele aber werden sie dabei töten.

So klagte die Gitarre; und ihr Kummer war nicht zu beschwichtigen. . .



Aus unserer Bücherstube.

Aus der Pieder Sammlung „Meine sechs Liebstes“, vertont von Gedeon Rosanelli.

Graz, August Matthöy, 1922.

Von Liebessehnen, von schwülen, sinnbetörenden Träumen, von über-schäumender, in Fesseln geschlagener Lebenskraft und wieder von weher Sehnsucht nach der Heimat singen und sagen die Lieder, die Rosanelli in den Jahren seiner sibirischen Gefangenschaft erdacht hat; aus ihnen klingt der verzweifelte Aufschrei einer geknebelten, gewürgten Jugend, das hilflose Flügel-schlagen eines in den Käfig gesperrten Zugvogels.

Mit seinen „sechs Liebstes“, den Saiten einer unzulänglichen Gitarre, die Rosanelli irgendwie und irgendwo in der Verbannung aufgetrieben hat, hielt er Zusammenkünfte und Zwiesprache und

träumte mit ihnen von Glück und Freiheit; mit ihnen tollt die ungezügelte Fantasie seines heißen Blutes, ihnen klagt er Glückshunger und Herzleid. Und diese so lange behüteten Heimlichkeiten gab Rosanelli nach seiner Heimkehr auf Drängen seiner Freunde der Öffentlichkeit preis.

Beurteilt man aus solcher Erwägung die Lieder Rosanellis, dann wird es verständlich, daß neben sinnig Zartem derbe Sinnlichkeit wohnt, dann wird es vielleicht entschuldbar, daß auch der Buchschmuck der Pieder Ausgaben neben künstlerisch Wertvollem auch Darstellungen enthält, die das Feinempfinden arg stören.

Die musikalische Behandlung der Rosanelli = Lieder zeigt kraftvolle Erfindungsgabe und weist auf eine neu-schöpferische Richtung hin. Man kann

und darf diese Lieder nicht vergleichend neben andere Tondichtungen desselben Kunstfaches stellen, sie gehen eigenwillig einen Weg, den sie sich selber bahnen. Die Weisen zeigen schwungvolle, edle Linien, der Begleitsatz ist auf eine mitunter unerhörte Verwendung aller technischen Mittel des kunstvollen Spieles eingestellt und nützt die Modulationsfähigkeit der Gitarre reichlich aus. Einzelne Lieder schlagen Funken aus der Seele, andre sind von so verträumter Innigkeit, daß sie Gemeingut zu werden verdienen. Es darf gesagt werden, daß Rosanelli eine besonders beachtenswerte Erscheinung unter unsren Komponisten für die Gitarre ist, und er wird noch viel Gutes, ja noch Besseres schaffen, wenn er erst einmal sich selber gefunden hat. J. Zuth.

**Moderner Lehrgang des künstlerischen
Gitarrenspiels für Lehrzwecke und zum
Selbstunterricht**

von Kammervirtuos Heinrich Albert.

Vollständig in vier Teilen.

München, Verlag „Gitarrefreund“.

Von Süddeutschland ging die Erneuerung des virtuosen Gitarrenspiels aus, und sein glänzendster Vertreter ist der Münchener Heinrich Albert, der als Künstler und Mensch allen Neidlosen an's Herz gewachsen ist. Seine Gitarrenschule ist der Spiegel seines eigenen Werdeganges; sie ist das einzige Lehrwerk der neudeutschen Gitaristik, das zur künstlerischen Vollendung hinleitet.

Der erste Teil umfaßt zwei Hefte und ist betitelt: Das Volkslied zur Gitarre. Es beginnt von den ersten Anfängen des Spieles und mit der allgemeinen Musiklehre. Dennoch ist es inhaltlich kaum für jeden Anfänger geeignet: Ein Werk, das auf 200 Seiten den Weg zur Meisterschaft zurücklegt,

kann sich nicht in behaglicher Breite ergehen und wendet sich nicht an Schwerfällige, Umständliche.

Der Übungsstoff ist angenehm, abwechslungsreich; melodische Tonfolgen, die durch die Begleitstimme einer zweiten Gitarre belebt werden, einfache Akkordverbindungen, die zur Kadenz leiten, Volkslieder mit leichtem Gitarrensatz, allerliebste kleine Stücke für Gitarre allein wechseln in bunter Reihenfolge; dazwischen sind Etuden eingestreut, welche auf ernste, künstlerische Übung aufmerksam machen und die Greif- und Spielhand für ihre Hochziele vorbereiten.

Der zweite Teil trägt die Überschrift „Das moderne Gitarrenlied.“ Den Hauptinhalt bilden die Technik des Quergreifens und das Spiel in höheren Griff-lagen. Die Einführung in das Barrespiel zeigt die reiche Erfahrung Alberts als Künstler und Lehrer; ob aber ein Werk, das den Virtuosen Albert zum Schöpfer hat, an der Einteilung von Haupt- und Nebengriff-lagen festhalten soll, wäre zu erwägen. Zwar kennt die ganze reiche Gitarrenliteratur mit blutwenig Ausnahmen nur die „gebräuchlichen“ Tonarten und begünstigt damit bestimmte Griff-lagen; das ist aber ein Zugeständnis an die Bequemlichkeit der Spieler; ein Mangel auch in den Lehrwerken. Der ausgebildete Geiger darf vor keiner Tonart zurückschrecken, der Gitarrenspieler sollte sich und seine Kunst nicht niedriger einschätzen. Dabei zählt aber die Geige ihre Griff-lagen diatonisch, die Gitarre als Harmonieinstrument benennt sie richtig chromatisch. Alle Griff-weisen kehren auf der Gitarre in jeder Tonart, also auch in jeder Griff-lage gleichartig wieder: das Gleichhalten der Tonarten bedingt somit die gleichmäßige Behandlung, die Gleichberechtigung aller Griff-lagen.

In der Vorrede zum dritten Teil „Die Gitarre als Solo-Instrument“ wendet sich Albert mit grimmigem Humor gegen den Unfug, die Gitarre als „Laute“ zu bezeichnen und geißelt die Sucht der „Lautensänger“, die mit ungenügender technischer Fertigkeit auf dem Konzertboden glänzen wollen. Dann folgt eine Aufzählung der namhaften Vertreter des klassischen Virtuositums mit kurzen Lebensdaten. Die Zusammenstellung zeugt von vielem Fleiß und Geschick, wenn sie auch den Musikhistoriker nicht befriedigen kann. Manches bedarf der Richtigstellung, einiges ist durch die ständig fortschreitende Forschung über die Geschichte der Gitarre und ihrer Meister überholt. Und die Selbstbiographie Alberts am Schlusse der historischen Erinnerungen ist nicht am Platz; wenigstens nicht am rechten: Wir Gitarristen ehren in Albert den Virtuosen der neudeutschen Gitaristik.

Inhaltlich steht der dritte Teil dem vierten, dem „virtuosen Gitarrespiel“ nahe; jener behandelt die Verzierungen, die Legatotechnik, die Nebengriffslagen und den Lagenwechsel, dieser die Ausbildung der Greif- und Spielhand zur Meisterschaft durch Conleiter- und Intervall-Übungen, sowie Radexen in allen Tonarten und Griffslagen. Recht wertvoll sind die Angaben reichen Studienmaterials nach den einzelnen Übungen, ein gradus ad Parnassum; wie viele werden diesen Gipfel der Kunst auch erreichen?

Alberts Schule ist ein Meisterwerk. Es mutet fast wie Selbstentäußerung des lebenswürdigen und bescheidenen Künstlers an, daß er dieses Werk keinem großen Musikverlag anvertraute. Umso dankbarer sollte ihm der Verlag „Gitarre-freund“ sein.

J. Juth.

Die Gitarre in der Haus- und Kammermusik vor 100 Jahren,

herausgegeben von Heinrich Albert, im Verlag Julius Heinrich Zimmermann, Leipzig und Berlin.

Es muß dem Verlag und dem Herausgeber sehr hoch angerechnet werden, daß diese Sammlung, die bereits 19 Werke zählt, geschaffen wurde. Denn damit ist einem empfindlichen Mangel abgeholfen. Schon seit langem konnte man die ständige Klage von musikalisch gebildeten Freunden der Gitarre hören, daß Kammermusikwerke schwer zugänglich seien, welche Mühe das Abschreiben mache usw., indessen der Markt von einer Hochflut meist leichter Liedkompositionen überschwemmt werde. Das ist nun anders. Schon steht eine Anzahl guter Stücke — es sind ganz vorzügliche darunter — zur Verfügung. Zur Einführung wird sich wohl am besten das Trio für drei Gitarren, op. 26 von Leonhard Call eignen. Es kommt gerade, da es an die musikalische Auffassung, an Ausdrucksfähigkeit und Spielfertigkeit geringere Anforderungen stellt, für diesen Zweck besonders in Betracht.

Dann wird man vielleicht die reizende Sonatine op. 68 von Diabelli für Klavier und Gitarre vornehmen, darauf für Violine und Gitarre die Sonate op. 8 Nr. 2 von Gragnani (auf deren Adagio besonders aufmerksam gemacht sei). Nicht übermäßige Schwierigkeiten bringt der erste Satz der ausgezeichneten Sonate op. 85 von Giuliani für Flöte (auch Violine) und Gitarre.

Wer bis hierher vorgedrungen ist, wird bald die ganze Sammlung sein eigen nennen.

Es seien hier noch einige Anweisungen für die musikalische Ausführung gegeben. Vor allem halte man die Notenwerte in ihrer vollen Dauer aus. Man nehme

nicht den „kurzen Ton“ der Gitarre zur Ausrede für unsauberes Spiel. Töne, die nicht durch vorgeschriebene Pausen getrennt sind, müssen lückenlos aneinander schließen. Das erfordert viel Übung. Man vermeide beim Anschlag tunlichst die Berührung der Saiten mit den Fingernägeln und krümme die äußersten Fingergelenke nicht nach einwärts, sondern gebe im Gegenteil bei der Berührung der Saiten weich nach. Man heße die Zeitmaße nicht, beachte genau die Vortragszeichen und bemühe sich, im Stimmungsgehalt des betreffenden Stückes ganz aufzugehen. Man achte beim Zusammenspiel gut auf die Bewegung der anderen Stimmen und lerne es, wenn es der Ausdruck erfordert, seine Stimme den anderen unterzuordnen.

Besonders empfehlenswert ist das Zusammenspiel mit der Violine. Man bemühe sich, in Tonbildung und -Verbindung dem Geigenton möglichst nahe zu kommen.

Am Ende möchten wir dem Verlag noch einen Wunsch zur Kenntnis bringen, dessen Erfüllung sehr von Belang für die Sache ist. Es möge in jedem Stück die Gitarre I mit kleiner mitgedruckter Partitur erscheinen. Außerdem wäre es sehr wünschenswert, daß die ganze Sammlung einer neuerlichen, gründlichen Durchsicht unterzogen würde, daß die vorhandenen Fehler (sie sind oft mangels einer Partitur nur sehr schwer zu beheben) übersichtlich auf einem Blatt zusammengestellt und daß jedem Heft eine solche Zusammenstellung beigegeben werde.

R. Prusik.

Zu unserer Musikbeilage.

Die zweite Wiener gitarristische Epoche beginnt mit Giuliani, findet in ihm ihren glänzenden Mittelpunkt und erhält Abschluß und Vollendung durch Paganini, der als Meister im Spiel und als Tonerschöpfer seinen Vorgänger noch überragt.

Geboren ist Paganini 1790 zu Ferrara; er kam, 29 Jahre alt, als gewandter Sänger und trefflicher Virtuose im Gitarrenspiel nach Wien, wo er zeitweilig sesshaft gewesen zu sein scheint. Vom Jahre 1824 an bereiste er Deutschland und die Schweiz, kehrte 1833 nach Wien zurück, begab sich von da nach Italien, wo er mit Paganini in Verbindung trat (9. Juni 1837 gemeinsames Konzert in Turin) und berührte nach einer abermaligen Kunstreise durch Deutschland Wien im Jahre 1838 zum letztenmal. Als Gitarrenmacher soll Paganini in Ravenna sein Leben beschloffen haben (5. August 1877).

Paganini hat in zweifacher Hinsicht Bedeutung für die Alt-Wiener Gitaristik erlangt. In einer Reihe von erfolgreichen Konzerten entwickelte er die spieltechnischen Fähigkeiten der Gitarre bis an die äußersten Grenzen des Erreichbaren und gab Anregung für Verbesserungen im Gitarrenbau, die den Weltruf der Alt-Wiener Meistergitarren von Stauffer, Stohr, Schuster u. a. mitbegründen halfen.

Unsere Beilage bringt ein Musikstück aus Paganinis 20. Werk, „36 Capricci“; sie sind bei Artaria & Co. in Wien vor 1828 verlegt worden. Einen Erstdruck dieses Werkes verwahrt die Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien.

Die Bezeichnung Capriccio wird für Musikstücke gebraucht, die formell dem Scherzo gleichen und inhaltlich reich an ungewöhnlichen, überraschenden Wendungen sind.

Der Zweck dieser „36 Capricci“ ist allerdings weder in formellen noch inhaltlichen Schwierigkeiten zu suchen; er ist lehrhaft, wie der weitere Titel schon erkennen läßt: „per tutti i tuoni maggiori e minori“, also Stücke in allen Tonarten; Instrumentalübungen in angenehmer Form geboten.

Und eine von den Besten haben wir ausgewählt, um auch unsre Solisten einmal zu bedenken.

3.

An alle Leser!

Wir sehen uns veranlaßt, ausdrücklich aufmerksam zu machen, daß Post- und Geldsendungen nur an den Herausgeber: Dr. Josef Zuth, Wien, V. Laurenzgasse Nr. 4, beziehungsweise an den Verlag der Zeitschrift: Anton Goll, Wien, I. Wollzeile Nr. 5, gerichtet werden mögen. Allfällige, bis jetzt irrig an den einstigen Zeitschriftverlag C. Haslinger geleitete Bezugsanmeldungen wollen an die genannten Anschriften des Herausgebers oder gegenwärtigen Verlages wiederholt werden.

Die Verwaltung der Zeitschrift für die Gitarre.

Rundschau.

Aus Kopenhagen wird berichtet: Kammervirtuos Heinrich Albert aus München gab hier zwei Konzerte, am 6. Dezember (Dansk Mandolin- og Guitar-Union) und am 9. Dezember (Dansk Musik Selskab). Zum Vortrag gelangten Werke von Sor, Kap. Coste, Paganini, Carrega, Vinas, Albert und J. S. Bach.

Die Aufsatzreihe „Vom Leben und Sterben der Gitarre in Alt-Wien“ (Jos. Zuth) kann mit Rücksicht auf länger des Druckes harrender Arbeiten erst in der Folge 11/5 beginnen.

Die Leiter unserer egerländischen Gitaristen-Gemeinde haben in Wien vorübergehend Aufenthalt genommen, um die Einrichtungen der gitaristischen Zentralleitung und die Verrichtung in den Wiener Volksbildungsstätten kennen zu lernen.

Am 14. Jänner stellte sich die zwölfjährige Wienerin Nisse Walker im ausverkauften Urania-Saal mit ihrem ersten selbständigen Gitarrenkonzert der Öffentlichkeit erfolgreich vor.

Das heutige Schuljahr an der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst brachte mit dem Amtsantritt des neuen Akademiedirektors Dr. Joseph Marx für die Gitaristik einen bedeutsamen Erfolg; der Gitarrenunterricht, der bisher an der Akademie im Rahmen der volkstümlichen Kurse abgehalten wurde, ist als Hauptgegenstand in den ständigen Lehrplan aufgenommen worden; hiemit ist nun auch in Wien die Gitarre in den Konservatoriumsunterricht aufgenommen.

Mus.-päd. Zeitschr. XIII/1.

Über die Form unseres Wettbewerkes.

Die Frist zur Einreichung der Arbeiten läuft mit dem 15. April 1923 ab; später eingelangte Manuskripte werden in den Wettbewerb nicht einbezogen. Wir empfehlen, die Sendungen einschreiben zu lassen und Abschriften der Kompositionen zurückzubehalten. Unsere Anschrift lautet: Musikverlag Anton Schall, Wien, I., Wollzeile 5; auf dem Briefumschlag wolle noch vermerkt werden: „Wettbewerb der Zeitschrift für die Gitarre“.

Die Manuskripte müssen einseitig beschrieben und in gut lesbarer Hand- und Notenschrift abgefaßt sein. Der Titel muß enthalten: Überschrift der Gedichte und Namen des Dichters. Die Namensnennung des Komponisten unterbleibt; an ihre Stelle tritt

ein Kennwort (Lösungswort oder Leitspruch). Sind Komponist und Dichter dieselbe Person, so gilt das gleiche Kennwort für den Wort- und Lieddichter.

Dem Manuskript ist ein verschlossener Briefumschlag beizugeben, der das Kennwort nebst Namen und Anschrift des Wettbewerbers enthält.

Das Preisrichterausschreiben haben in lebenswürdiger Weise übernommen: Kammervirtuose Heinrich Albert, München; Univ.-Prof. Dr. Theod. Meyer-Steinerg, Jena; Univ.-Doz. Dr. Alfred Orel, Wien; Prof. Franz Valentin, Wien. Die genannten Herren erhalten den Gesamteinkauf zur gesonderten Beurteilung, sie legen ihr bewertendes Gutachten schriftlich nieder; das Ergebnis wird dann zusammengefaßt und in der nächstfolgenden Zeitschrift Nummer veröffentlicht.

Die Preise sind folgendermaßen festgesetzt: Der erste Preisträger erhält 250.000 K., der zweite 150.000 K., der dritte 100.000 K. bar ausbezahlt.

Die preisgekrönten Arbeiten werden in Druck gegeben und gehen in das Eigentum des Zeitschriftverlegers über; dieser behält sich auch den Ankauf guter Kompositionen, die mit keinem Preis bedacht werden können, für den Druck als Musikbeilage der Zeitschrift vor.

Zeitschriftshilfe.

Zur Weiterausgestaltung der Zeitschrift sind uns zugegangen: je K 2000.— von: Roman Herner, Wien; Heinrich Subermann, Wien; Theresie Reinbart, Wien; Leopoldine Stanek, Wien; Hans Stanek, Wien; Ing. Alois Schaden, Wien; Betty Hönigschmid, Kunstst. a. B.; Dora Bager, Wien; Karla Gräf, Wien; Anton Käfer, Wien; Viktor Adamczyk, Wien; Hans Statin, Villach; Emilie Meißl, Wien; Matthias Schüber, Wien; Georg Ruppe, Salzburg; Elise Hof-Heminger, Wien; Karl Konking, Wien; Franziska Swoboda, Seefeld, N.-G.; Hans Danner, Wien; Stefanie Robeischl, Wien; Maximilian Hartwig, Hagnsdorf; Frieda Altschul, Wien; Karl Rubin, Wien; Martha Oppel, Wien; Hilda Mortenthaler, Wien; Mizzi Federer, Wien; Anton Escher, Wien; Erude Wieschnitzky, Mauer, N.-G.; je K 5000.— von: Ing. Emil Will, Wien; Albert Södel, Wien; je K 7000.— von: Ferdinand Razim, Wien; Rudolf Brichta, Wien; Karl Schneider, Wien; Antonie Straßer, Wien; K 8000.— von: Ing. Rudw. Trentini, Enzersdorf bei Brunn; je K 12.000.— von: Friedrich Swoboda, Wien; Josef Ritz, Wien; K 20.000.— von: Volfi Francau, Wien.

• Verbreitet Eure Zeitschrift! •

Liesel Zuth Assistentin d. Urania-Gitarrenkurse
Wien, V. Laurenzg. 4, III/17, lehrt
Gitarrenspiel und Theorie.

+ Karl L. Kammel
Lehrer für künstl. Gitarrenspiel an den
Hofischen Musikschulen
Wien-Seibenhirt, Hauptstr. 48.

Muse des Saitenspiels

fach- und Werbemonatschrift
für
Zither-, Streichmelodien- und Lautenspiel

zur Pflege kunstgemäßer Haus- u. Kammer-
musik mit „Vereins-Echo“ und vierseitiger
Musikbeilage.

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Richard Grünwald.

Schriftleiter: Josef Smoboda.

Verlag u. Schriftleitung: Muse des Saiten-
spiels, Bad Rhöndorf am Rhein.

Neu!

+

Neu!

Robert Kothe

Die 19. Niederfolge
in 3 Teilen.

Teil 1:

6 Lieder zur Laute
f. hohe u. tiefe Stimme
gesetzt von Rob. Kothe.



Teil 2:

6 Lieder zur Laute
f. hohe u. tiefe Stimme
gesetzt von Lili Kothe.

Teil 3:



6 Zwiegesänge
mit 2 Lauten (2. Heft).



Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung
oder durch

Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

+

Vor kurzem erschienen:

Sepp Summer

Lieder eines fahrenden Sängers für Gesang und Laute
Band I, II, III., IV.

Neue Pressestimmen über Sepp Summers Lieder:

Wiener Tagblatt und Rundschau:

... den allermeisten Eindruck übten eigene Vertonungen in meisterhaftem
Satze und phantasievoller Erfindung aus.

Frankfurter Mittagsblatt:

... seine Lieder sind echte Volkslieder im weitesten Sinne ...

Magdeburger Generalanzeiger 7. IV. 22:

Die einzelnen Lieder waren in ihrer künstlerischen Ausarbeitung Muster-
leistungen, die auch den verwöhntesten Ansprüchen Rechnung trugen. Summer
hat seiner Kunst ein Edelreis von hoher Schönheit aufgesetzt, das in seinen selbst-
vertonten Liedern herrliche Blüten getrieben hat. Man kann Sepp Summer ohne
weiteres zu den berufensten Vertretern seiner Kunst zählen.

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung oder durch

Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.