

Hermann Hauser

Kunstwerkstätten für Instrumenten- und Gitarrenbau
Müllerstraße 8 München Müllerstraße 8

*

verfertigt die
spanische Torres-Gitarre
Modell Segovia.

*

Meine Gitarren Modell „Torres“ sind von Lobet, Segovia und Pujol als die besten Erzeugnisse des modernen Instrumentenbaues bezeichnet worden. //

Verlag „Gitarrefreund“

Bezugsquelle für sämt-
liche Werke der Gitarre-
Literatur

München, Sendlingerstraße 75/1

Druck: Dr. F. B. Dattler & Cie., Freising-München.

Der Gitarrefreund

Monatschrift / zur / Pflege / des / Gitarren-
und / Lautenspiels / und / der / Hausmusik

29. Jahrg. ♦ 1928 ♦ Nr. 9/10.

Herausgegeben vom

Verlag Gitarrefreund München

Sendlinger Straße 75

Die Gitarre und ihre Meister

Eine Entwicklungsgeschichte der Gitarre von ihren
Anfängen bis zur Gegenwart, von F. Buel.
Verlag Schölesinger Berlin-Sichterfelde.

Urteile aus dem Leserkreis:

Das Buch „Die Gitarre und ihre Meister“ habe ich in einem Tage durchgelesen. Es ist geradezu spannend geschrieben und läßt einen nicht mehr los. Man fühlt, daß die Fülle des Stoffes, die hier mit gründlicher Sachkenntnis und künstlerischem Empfinden gemeistert ist, dem Verfasser zum Erlebnis geworden ist. Das Buch ist daher ebenso unterhaltend, als es auch ein zuverlässiges Nachschlagewerk über die wechselvolle Entwicklung des Gitarrespiels, den Lebensgang und die Werke der Meister darstellt. Die äußere Ausstattung ist sehr geschmackvoll. Jedenfalls war keiner, als der Verfasser dazu berufen, dieses Buch zu schreiben und damit einem allgemeinen Bedürfnis nachzukommen, da er als Künstler die Gitarre und als Kenner die Literatur beherrscht.

D. S., Oberlandesgerichtsrat, München.

Hiermit spreche ich meine vollste Anerkennung für das glänzende Werk „Die Gitarre und ihre Meister“ aus, das noch viel zu wenig bekannt ist.

Johann Leonh. Kolb, Nürnberg, Gitarrevirtuos.

Ihr Buch habe ich mit großem Interesse gelesen und sehr viel Neues darin gefunden.

Erich Schäfer, Erfurt,
Lehrer für Gitarre an der Akademie für Musik in Erfurt.

Gleich nach Erhalt Ihrer Arbeit ließ ich mir das übersehen, was Sie über mich, mein Instrument und meine Technik geschrieben haben. Obgleich die Übersetzung nicht vollkommen und genau sein konnte, so gewann ich doch den Eindruck, daß es sich hier um eine kritische Darstellung handelt, die zu den besten, intelligentesten und beredtesten gehört, die bisher über mich geschrieben worden sind. Ich sage das nicht um Ihnen zu schmeicheln, sondern aus der festen Überzeugung, daß es die Wahrheit ist. Ich betrachte Ihre Arbeit über mich als die wertvollste, die während meiner künstlerischen Laufbahn erschienen ist.

Andres Segovia.

Zu beziehen durch den
Verlag „Gitarrefreund“ München.
Preis Mk. 4.50.

Der Gitarrefreund

Mitteilungen der Gitarristischen Vereinigung (e. V.)

Herausgegeben unter Mitwirkung hervorragender Kräfte auf der Gitarre
und verwandten musikalischen Gebieten vom Verlag Gitarrefreund,
München, Sendlingerstr. 75/I.

Verbandsmitglieder erhalten die Zeitschrift sechsmal jährlich gegen den Verbandsbeitrag.
/ Beiträge von Mitarbeitern, Berichte, zu besprechende Fachschriften und Musikalien,
Inserate usw., sowie Beitrittserklärungen bitten wir zu richten an den Verlag Gitarre-
freund, München, Sendlingerstr. 75/I (Sekretariat d. G.V.). / Postsparkonto Nr. 3543
unter Verlag Gitarrefreund beim Postsparkasse München. / Bezugsbedingungen
für Deutschland: vierteljährlich M. 1.50; für Österreich: halbjährlich Sch. 2.50;
für die Schweiz: halbjährlich Fr. 4.—, für die Tschechoslowakei halbjährlich Kr. 20.—,
für das übrige Ausland 1.50 Dollar. Die Beträge sind im Voraus zu entrichten.

Jahrg. 29 September/Oktober 1928. Heft 9/10

Inhalt:

Die Gitarre als Konzertinstrument. — Der Abstieg der Gitarre. — Tonleiterstudien von Andres Segovia. —
Künstleranboten. — Konzertberichte. — Mitteilungen. — Besprechungen.

Die Gitarre als Konzertinstrument.

Von F. Buel.

Man hat der Gitarre vielfach die Berechtigung eines Konzertinstrumentes abgesprochen und die Stimmen wider und für sie als Konzertinstrument sind nicht erst in jüngster Zeit laut geworden, sondern tauchten schon auf, als sich die Gitarre bereits einen sicheren Platz im Konzertsaal erobert hatte und ihn Jahrzehnte hindurch zu behaupten verstand. Daher kann man diese Frage auch nicht von einer persönlichen Einstellung abhängig machen, noch sie auf dem Wege der Diskussion lösen, sondern nur im Zusammenhange mit der Entwicklungsgeschichte der Musik und des Konzertwesens überhaupt sie näher beleuchten und einer Lösung zuführen.

Die öffentliche Musikpflege, die dem Publikum im allgemeinen zugänglich war, konzentrierte sich im 18. Jahrhundert fast ausschließlich auf die Oper. Konzerte im eigentlichen Sinne, wie wir sie heute kennen, bestanden noch nicht, und die Musikpflege lag in den Händen der Höfe und war ein Privilegium der Fürsten und einzelner wohlhabender Kreise, die das Treiben der Höfe und Fürstlichkeiten nachahmten. Auch in den bürgerlichen Kreisen gab es wohl eine Musikpflege, aber sie beschränkte sich ausschließlich auf die Hausmusik. Die erste Form des Konzertes entstand durch die Aufführungen von Oratorien. Diese bildeten sozusagen einen Ersatz für die Oper, indem sie zu solchen Zeiten stattfanden, an denen die Oper nicht gespielt wurde, nämlich in den großen Fasten und im Advent. Die Oratorienaufführungen kann man daher als die erste Form des Konzertes bezeichnen, da sie gegen Eintrittsgeld stattfanden und dem allgemeinen Publikum zugänglich waren. Die Veranlassung zu diesen Aufführungen gab der wirtschaftliche Zusammenschluß unter den Berufsmusikern, die sich zum Zwecke einer Unter-

stützung ihrer Witwen und Waisen vereinigten um durch Beiträge und den Ertrag von Aufführungen einen wirtschaftlichen Fonds zu bilden.

Der Geschmack und die künstlerische Anschauung, die damals herrschten, war auf möglichst große Abwechslung eingestellt. Man beanspruchte ein möglichst buntes Programm, das die Wünsche des Publikums nach allen Richtungen hin befriedigte und ihm möglichst viel Verschiedenes bot. Daraus ergab sich denn auch die Notwendigkeit zwischen den einzelnen Teilen eines Oratoriums einen oder mehrere Konzertsnummern einzuschleiben, die einem Sänger oder reisenden Virtuosen Gelegenheit gab, seine Kunst vor der Öffentlichkeit zu produzieren. Neben dieser öffentlichen Musikpflege, die sich nur auf wenige Veranstaltungen im Laufe des Jahres beschränkte, bestand auch eine nicht öffentliche, die in den Händen der Adligen und ihrer Privatkapellen lag. Waren diese Produktionen der Privatkapellen auch der Öffentlichkeit nicht zugänglich, so hatten sie doch auf die Entwicklung der Musik im allgemeinen einen großen Einfluß und für sie einen unschätzbaren Nutzen, da das Bedürfnis nach immer neuen Werken die Tonsetzer zu immer neuem Schaffen anregte und zum Entstehen einer neuen wertvollen Literatur beitrug. Die Kammermusik, die späteren Generationen ein so reiches Betätigungsfeld bot und die Musik im allgemeinen um unschätzbare Werke bereicherte, verdankt ihr Entstehen fast ausschließlich der Tätigkeit dieser Privatkapellen. Das Beispiel der Fürsten fand in den bürgerlichen Kreisen Nachahmung und diente vor allem dazu, den Sinn für selbständiges Musizieren zu wecken, entwickelte aber gleichzeitig die spielerischen Fähigkeiten der Liebhaber in dem Maße, daß sich ein hochstehendes Dilettantentum bildete, das für die öffentliche Musikpflege von weittragender Bedeutung wurde. Als durch die Entwicklung der Instrumentalmusik das Liebhabertum immer mehr zunahm und die Freude am Musizieren immer größere Kreise erfaßte, entstand auch das Bedürfnis nach engerem Zusammenschluß und öffentlicher Betätigung. Der gesellige Zweck der diesen sich bildenden Dilettantenvereinen zugrunde lag, erweiterte sich mit der Vervollkommnung der Spieler und der Verbesserung der Leistungen und strebte höheren Zielen zu, so daß die Pflege guter Musik und öffentliche Aufführungen zum Hauptzweck erhoben wurde. Diese Konzertveranstaltungen waren zunächst nur den Mitgliedern und Angehörigen der verschiedenen Vereinigungen zugänglich. Ein Fremder bedurfte, um sie besuchen zu können, der Einführung. Aber mit Zunahme dieser Vereine, mit der Zunahme der Aufführungen und mit der Verbesserung der Leistungen entwickelte sich allmählich ein regelrechter Konzertbetrieb, der auch der Allgemeinheit offen stand und zu recht beachtenswerten Leistungen führte. So wurde z. B. am 26. März in Leipzig in einem öffentlichen Dilettantenkonzert die eben erschienene 9. Symphonie von Beethoven ohne vorhergehende Probe direkt aus den Stimmen gespielt und der Dirigent hatte die Partitur nie gesehen. Die Virtuosen hatten am Anfang einen schweren Stand. Sie fanden für ihre Produktionen ein wenig vorbereitetes Publikum und wenig Gelegenheit zu öffentlichem Auftreten. Sie waren daher auf die Gunst der Höfe, Fürstlichkeiten und wenige wohlhabende Gönner angewiesen. Darum galt bei einem Virtuosen, wenn er sich auf Reisen begab, sein erstes Bemühen sich bei Hofe zu produzieren. Gelang ihm dieses, so verließ er oft eine Stadt, ohne ein öffentliches Konzert gegeben zu haben. Später übernahmen wohlhabende Privatleute die Unterstützung eines Virtuosen. Es war daher seine erste Sorge in solchen Häusern eingeführt zu werden und er mußte in ihnen ohne jede Ent-

schädigung seine Kunst zum besten geben. Wurde dann ein öffentliches Konzert angesagt, so sorgten seine Gönner, in deren Hause er gespielt hatte, für den Absatz der Karten. Mit der Gründung der Dilettantenvereinigungen und deren öffentlichen Produktionen war nun der Boden geschaffen, auf dem sich das Virtuosenentum entfalten konnte. Aber auch hier war sein Auftreten an manche Bedingungen gebunden. Es war üblich, daß ein Virtuose zuerst unentgeltlich in einem Konzert eines Dilettantenvereins spielte, dann stellte ihm der Verein sein Lokal und sein Orchester zur Verfügung. Wollte er aber diesen Weg vermeiden, so war das Theater der einzige Ort wo er auftreten konnte, denn es hatte sich allmählich die Sitte ausgebildet, in den Pausen zwischen den einzelnen Akten eines Stückes oder einer Oper oder eines Ballets einen Vortrag eines Künstlers oder reisenden Virtuosen einzuschleiben. Diese Sitte erhielt sich noch, namentlich bei der italienischen Oper bis in die 60 Jahre des vorigen Jahrhunderts und der Gitarrevirtuose Petoletti bestritt mit seiner Gitarre Jahre hindurch die Einlagen in den Zwischenakten in der italienischen Oper in Petersburg.

Mit dem Erscheinen der Virtuosen auf dem Konzertpodium beginnt für das Konzertwesen eine neue Epoche. Zuerst sind es die Sänger, die das Konzertpodium beherrschen, aber bald müssen sie den Instrumentalisten weichen. Es gibt kaum ein neu erfundenes oder eingeführtes Instrument, das nicht schon in kurzer Zeit einen Virtuosen aufzuweisen hat, der auch auf dem Konzertpodium erscheint. Der Geige und den verschiedenen Blasinstrumenten folgt etwas später das Klavier. Unter den Zupfinstrumenten ist es zuerst die Harfe, der man auf dem Konzertpodium begegnet. Die Laute fehlt. Bis zum Jahre 1728 war die Laute noch in den Hofkapellen in Gebrauch. Gleichfalls wurde die Theorbe an Stelle des Klaviers verwendet, als selbständiges Instrument findet man sie aber nicht auf den Konzertprogrammen verzeichnet. Der erste Gitarrespieler, den die Konzertschronik von Wien nennt, ist ein gewisser Julius Wolf, der 10 Jahre vor dem Erscheinen des Gitarrevirtuosen Giuliani ein stark instrumentiertes Konzert auf der Gitarre spielte, ohne indessen einen nachhaltigen Erfolg zu erzielen. Die Stellung des Virtuosen dem Publikum gegenüber ist eine besondere. Er ist eine neue Erscheinung und wird mit Begeisterung empfangen. Die Bewunderung, die ihm entgegengebracht wird, gilt nicht so sehr dem Werk der Tonkunst, das er spielt, sondern seiner Leistung, seiner Persönlichkeit und der besonderen Art, wie er sein Instrument behandelt. Er muß nicht nur ein Spieler sein, der durch erstaunliche Leistungen verblüfft, sondern zugleich auch als Tonschöpfer auf den Plan treten. In diesen beiden Eigenschaften gefellte sich noch eine dritte dazu, die des freien Phantasierens. Erfüllt er diese Erwartungen, so ist er des Erfolges sicher. Auf den musikalischen Wert der vorgetragenen Stücke wird kein allzu großer Wert gelegt, wenn nur die äußere Form möglichst effektiv ist und dem Ohre Eingängliches und Bekanntes bringt. Das Programm muß auch möglichst abwechslungsreich sein und von allen etwas bringen. Die Folge ist, daß jeder Virtuose auch als Tonsetzer auftritt und nur seine eigenen Sachen spielt, daß jedes Virtuosenkonzert auch mindestens ein oder zwei Orchestervorträge aufweist und daß die freie Phantasie Mode wird. Es gibt kaum einen Virtuosen, der nicht eine solche auf seinem Programm führt. Die von Virtuosen komponierten Konzerte werden oft auch vom Orchester begleitet, es bildet sich ein bestimmter Stil aus, der der Literatur jener Epoche ein besonderes Gepräge gibt und für alle Instrumente einen ähnlichen Charakter aufweist. Die Zeitströmung begün-

stigt die Entwicklung hoher technischer Leistungen und läßt die einzelnen Instrumente miteinander in Wettbewerb treten.

Im Oktober 1807 kam der Gitarrevirtuose Mauro Giuliani nach Wien und mit ihm beginnt auch eine Glanzzeit für die Gitarre als Konzertinstrument. Er gehörte zu den gefeiertsten Virtuosen jener Zeit und bezauberte die Wiener ein Jahrzehnt hindurch durch sein glänzendes, bisher auf diesem Instrumente noch nicht gekanntes Spiel. Die Kritiken jener Zeit stellen ihm aber auch als Tonsetzer ein gutes Zeugnis aus, was immerhin etwas heißen will, da die Sachkritik der damaligen Virtuosenliteratur bereits ziemlich ablehnend gegenüberzutreten beginnt. Die erste Periode seines Wirkens in Wien weist in den Programmen noch seine für die Gitarre komponierten großen Konzerte auf, in denen eine gediegene Beherrschung der Form zutage tritt. Erst als er sich mit dem damals gefeierten Pianisten Hummel und dem Geiger Mayseder zu gemeinsamen Konzerten vereinigte, nehmen auch seine Kompositionen den Charakter der damals herrschenden virtuosen Richtung an. Die unter der Bezeichnung „Dukatenkonzerte“ stattgefundenen Veranstaltungen fallen in das Jahr 1816. Es war ein Zyklus von 6 Subscriptionskonzerten, für die ein Dukaten gezahlt wurde.

Sie fanden in einem Privatlokal am Heumarkt statt und erfreuten sich eines außerordentlichen Erfolges. Jeder der Konzertgeber trug ein oder mehrere Stücke vor, zum Schluß aber vereinigten sich alle drei in einer von Hummel eingerichteten Schlußnummer, die jedem der Spieler zu einer effektvollen Variation Gelegenheit bot. Diese Schlußnummer hieß: „La Satinelle“ (Die Schildwache, und war die Bearbeitung einer französischen Romanze für Klavier, Gesang, Geige, Gitarre, Cello ad libitum und Kontrabaß. Die Gesangspartie wurde von Tenor, 1. und 2. Baß ausgeführt und nach jeder Strophe erfolgte eine Variation des Themas auf einem der konzertierenden Instrumente. Das Werk erschien später bei Haslinger in Wien unter den Kompositionen Hummels und trägt die Opuszahl 71. Der Titel hat den Vermerk: Dieses Werk wurde mit viel Erfolg von den Herren Hummel, Giuliani und Mayseder auf ihren musikalischen Soireen gespielt.

Es verlohnt sich auf dieses Werk etwas näher einzugehen, da es als ein Dokument jener Zeit ein Licht auf die damals herrschende Geschmacksrichtung wirft und uns manche Erscheinungen des Virtuositentums erklärt. Nach einer instrumentalen Einleitung von 22 Takten beginnt die Romanze, der noch ein Vorspiel von 6 Takten vorausgeht mit folgenden Worten:

Das Nachtgestirn beleuchtete das Land, die Felten rings mit dem sanften Silberglanze;
 dem Lager nah' ein junger Krieger stand, und also sang er, gestützt auf seine Lanze:
 Auf Zephyr, auf, und bringe mit dir dem Vaterland meines Herzens Sprache;
 sag ihm, daß ich entschlossen hier für Ruhm und meine Freundin wache.
 Wenn das Geschütz des Feindes leuchtend kracht, hält sich die Wache unbeweglich in der Schanze;
 ein wackerer Krieger kürzet sich die Nacht, und sinkt gelehnt auf seine Lanze.
 Auf Zephyr, auf usw.
 Zum neuen Kampf ruft uns das Morgenrot, es ruft uns auf zum neuen Siegeskranze;
 Im Siege selbst erreicht uns der Tod; rascht er auch mich an der Seite meiner Lanze;
 auf Zephyr, auf usw.

Nach jeder dieser Strophen setzt ein Soloinstrument ein, das die Melodie unter Begleitung der anderen Instrumente variiert. Die erste Variation fällt der Gitarre zu und ist von Giuliani gesetzt; sie zeigt sich als eine Abwandlung der Themas in Triolen, der eine effektvolle Schlußbildung folgt. Die Geige variiert das Thema in ähnlicher Form. An Stelle der Gitarre trat einige Male ein Cello, jedenfalls aber bewährte dieses Stück seine Zugkraft ziemlich lange Zeit. Es wurde sowohl in einigen Wohltätigkeitskonzerten gespielt und der Romanze ein dementsprechender neuer Text unterlegt, als auch von Moscheles, der im Jahre 1817 an die Stelle Hummels trat und mit Giuliani und Mayseder im landstädtischen Saale vier Donnerstage hintereinander ähnliche Konzerte veranstaltete, in das Programm übernommen. Die Sentinelle taucht sogar in späteren Jahren wieder auf und zwar in einem Konzert der Alara Wied und hier spielt der Gitarrist Bobrowitz den Gitarrepart. Ein Seitenstück zur Sentinelle war der Troubadour, gleichfalls eine französische Romanze von Hummel ebenso hergerichtet. Die Konzerte, die Moscheles mit Giuliani und Mayseder veranstaltete, müssen wohl musikalisch auf einer höheren Stufe gestanden haben, sie werden als die eleganteste Verkörperung dieses Virtuositentums bezeichnet und ihre Programme anziehend gefunden. Jedemfalls aber fand die Gitarre in diesen Konzerten ein dankbareres Betätigungsfeld, wie aus den Konzerten für Klavier und Gitarre von Moscheles-Giuliani in A-dur N 1 und 2 hervorgeht. Auch das Potpurri bildete damals eine der beliebtesten Konzertnummern. Während es jetzt ausschließlich der Unterhaltungsmusik angehört, beherrschte es ziemlich lange Zeit den Konzertsaal, obgleich auch schon damals Stimmen laut wurden, die dagegen ankämpften. So schrieb bereits im Jahre 1813 die Wiener Musikzeitung: Wir sind seit einiger Zeit so reichlich mit sogenannten Potpourris beschenkt, daß wir ihnen im Konzertsaal kaum mehr einiges Interesse abgewinnen können.“ Das Instrument selbst indes blieb von solchen kritischen Äußerungen unberührt. Die Gitarre genoss vielmehr dieselbe Wertschätzung, wie die anderen Instrumente und rivalisierte mit ihnen auf dem Konzertpodium. Neben den Pianisten Hummel und Moscheles, dem Geiger Mayseder war es auch der Geiger Spohr, der Giuliani zur Mitwirkung heranzog. Im Jahre 1814 gab er mit Giuliani ein Konzert und, wie es in der Kritik heißt, bewährten sich beide als vortreffliche Künstler, jeder auf seinem Instrumente.

Die Wandlung, die allmählich im Geschmack des Publikums vor sich ging, wurde hervorgerufen durch die Entstehung der Symphonischen Orchester, in denen ausschließlich Berufsmusiker tätig waren und die geschulte Dirigenten leiteten, sowie durch die Kammermusikvereinigungen, die im Konzertsaal auftauchten und durch gediegene Leistungen und ausgewählte Programme den Geschmack der Zuhörer wesentlich beeinflussten. Eine Rückwirkung trat ein, die sich nicht nur beim Virtuositentum bemerkbar machte, sondern auch auf die Instrumente einwirkte, die durch das Virtuositentum emporgehoben worden waren. Man verlangte nicht mehr ausschließlich nach brillanten und verblüffenden Leistungen, sondern auch nach guter Musik. Schon der Gitarrevirtuose Legnani fand nicht mehr in Wien die begeisterte Aufnahme, die seinem Vorgänger Giuliani zuteil geworden war, obgleich er ihn an technischer Fertigkeit vielleicht doch überbot.

Die Glanzzeit der Gitarre, die mit dem Erscheinen Giulianis auf der Bildfläche einsetzte, schien nach seinem Abtreten vorüber zu sein. Schon im Jahre 1824 anlässlich eines Konzertes des Gitarristen Carl Gärtner, bemerkt die Wiener

Musikzeitung: „Die Zeit, wo man Gitarrenkonzerte frequentierte, ist vorüber.“ Dennoch fanden fortgesetzt Gitarrenkonzerte statt. In den Jahren 1822 und 1826 konzertierte Carcassi in London. 1824—27 bereist er Deutschland und 1836 Frankreich. Legnani tritt in den Jahren 1822 und 23 in Wien auf und die Wiener Konzertchronik verzeichnet noch weitere Konzerte der Gitarrenspieler Franz Stoll, Giuliani Giuliani, Ed. Pique, Fel. Nina Monna, Mertz und des Russen Sokolowski. Jani di Ferranti spielt um das Jahr 1824 in Hamburg, Brüssel, London und Paris und begibt sich dann mit dem Geiger Sivori nach Amerika, wo er eine Reihe von erfolgreichen Konzerten gibt. Bekannte und weniger bekannte Namen unter den Gitarrespielern tauchen immer wieder als Konzertgeber auf. In den großen Städten, in denen sich ein musikalisches Leben konzentriert, sitzt irgend ein Gitarrespieler, der seinen Wirkungskreis über diese Stadt hinaus ausdehnt und sein Publikum findet.

Der Wandlung, die durch die Entwicklung des Orchesters und der Kammermusik und die Aufnahme der Großen Werke der Tonkunst in dem Konzertbetriebe hervorgerufen wurde, konnte die tonschwache Gitarre nicht mehr folgen, es kam noch hinzu, daß seit Sor und Giuliani ihr keine bedeutenden Komponisten mehr erstanden waren und daß sie sich mit dem einen zeitweiligen Geschmacks huldigenden Werken begnügen mußte. Das bewirkte denn auch ihr Ausscheiden zu Ende des 19. Jahrhunderts aus dem Konzertsaal. Betrachtet man nun das Auftauchen und das Verschwinden eines Instrumentes auf und von dem Konzertpodium, so wird man feststellen müssen, daß dieses immer im Zusammenhange mit der zeitweiligen Geschmacksrichtung und Entwicklungsstufe in der Musik zusammenhängt, gleichzeitig aber auch von der Persönlichkeit und Künstlerschaft des jeweiligen Vertreters dieses Instrumentes abhängig ist. Das Virtuositentum an sich ist auch eine Entwicklungserscheinung und der Gewinn, den die Tonkunst aus dieser Erscheinung zu ziehen vermag, wird mehr ein indirekter, als ein direkter anzusehen sein.

Durch die Steigerung der Leistungen wurde die Möglichkeit mustergültiger Aufführungen geboten, wodurch manches wertvolle Werk erst zur Aufführung gelangte. Zugleich aber wurde die Technik des einzelnen Instrumentes erweitert und damit den Komponisten neue Möglichkeiten und neue Mittel in die Hand gegeben. Auch für die Gitarre erhielt das Virtuositentum in diesem Sinne Bedeutung. Es erhob das Instrument über die bescheidenen Grenzen, die ihm gezogen waren und machte es zu einem gleichberechtigten neben den anderen. Zugleich aber bescherte es ihr eine Reihe bedeutender Werke, da sich gerade unter den bedeutendsten Virtuosen auch ihre besten Tonschöpfer befanden, und so bedeutet das Auftauchen der Gitarre im Konzertsaal nicht nur eine durch die Verhältnisse bedingte Erscheinung, sondern eine Notwendigkeit, die ihr den Weg zu ihrer weiteren Entwicklung bahnte.

Der Abstieg der Gitarre.

Von S. Jordan, Vorsitzender des Berliner Gitarrelehrervereins (e.V.).

Der Deutsche Mandolinen- und Gitarrespielerbund hielt vom 7. bis 10. Sept. in Berlin sein 5. Bundesfest ab. In der Festschrift, die aus Anlaß dieses Musikfestes herausgegeben wurde, stehen im einleitenden Artikel die Worte Goethes:

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

In welcher Weise diese Worte Goethes nun in die Tat umgesetzt werden sollen, zeigt uns ein Artikel in der Bundeszeitschrift vom 1. Sept. 1928 Heft 9. Der Verfasser Carl Henze, Berlin stellt erst einige Betrachtungen darüber an, was alles notwendig ist, um ein Gitarresolist zu werden und empfiehlt einige Studienwerke und die Albertschule um gleich darauf hinzuweisen, daß er eine andere Schule benutzt und zwar die Carullischule, Ausgabe Kühle. Er beklagt weiter, daß die Spieler, die sich dem Begleitenspiel widmen, selten über 4 Kreuze und ein b hinauskommen und daß der Komponist, der für ein Mandolinenorchester schreibt oder einrichtet, auf diese geringen Kenntnisse und das geringe Können der Spieler Rücksicht zu nehmen gezwungen ist. Man sollte nun meinen, es würde den Gitarrespielern nahegelegt werden, sich etwas ernsthafter mit dem Instrument zu beschäftigen, es würden Studien und Schulwerke empfohlen werden und ein Hinweis auf die Bedeutung der Gitarre als Musikinstrument erfolgen. Statt dessen werden aber Eselsbrücken gezeigt. Es werden einige Griffstypen aufgestellt, die die Lücke, die der Komponist empfindet, ausfüllen sollen. Ist das die ganze Weisheit, ist das der Weg, der dem Komponisten und den Spielern die Möglichkeit bietet, als dienend Glied sich an ein Ganzes anzuschließen? Ist damit dem übelsten Dilettantismus abgeholfen, den sowohl die Leiter der Verbände, als auch die Spieler zum Teil selbst empfinden.

War die ganze Arbeit von nunmehr 30 Jahren, um die Gitarre von diesem Griffstypensystem zu befreien, und sie wieder zu einem Musikinstrument zu machen, umsonst, war alles, was Künstler und Virtuosen, Komponisten und Schriftsteller für die Gitarre gearbeitet haben und zu ihrem Aufstieg beitrugen, nur dazu da, um sie wieder auf das Niveau einer Wandervogelkunst oder noch tiefer herabsinken zu lassen?

Man sehe sich den Gitarrepart irgendeines alten Kammermusikwerkes an und man wird selbst bei den einfachsten und bescheidensten Stücken, die Gitarre immer als ein Musikinstrument behandelt finden, denn jedes Zusammenspiel erfordert nicht nur eine gewisse Technik, sondern auch einen gewissen Grad von musikalischem Wissen. Die Einprägung von Griffstypen aber, mögen es nun ein Dutzend oder mehr sein, hat nichts mit der Musik zu tun, und kann allenfalls als eine turnerische Leistung angesprochen werden, die den Spielern etwas vor-täuscht, sie aber nie dazu befähigt, Musik zu machen.

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

Es gibt nur ein Mittel den Tiefstand des Gitarrespiels in den Mandolin-Orchestern zu heben, durch gründlichen Unterricht und ernstes Studium, denn ohne ein wirkliches Können ist ein Musizieren selbst in den bescheidensten Grenzen unmöglich. Eselsbrücken wie Griffstypen soll aber jeder ernste Musiklehrer vermeiden, oder er verwirrt sich das Anrecht ein solcher genannt zu werden. Auch die Aufgabe aller Zeitschriften, die zur Hebung und Verbreitung der Vollmusik beitragen wollen, sollte es sein, immer wieder die Notwendigkeit einer ernstesten Beschäftigung mit jenen Instrumenten zu betonen, die auch der Volksmusik dienen, und solche Artikel zu vermeiden, die ein Instrument in seinem musikalischen Werte herabsetzen und nur dazu dienen, durch eine Vorspiegelung von Erleichterungen und Eselsbrücken Schüler anzulocken.

Tonleiterstudien von Andres Segovia.

Von S. Buel.

Gar mancher Gitarrenspieler, der sich jahrelang geplagt hat, kommt schließlich zu der Überzeugung, daß die Gitarre ein undankbares Instrument sei, und gibt deshalb das Gitarrenspiel auf. Ist das nun wirklich der Fall, oder sind nicht vielmehr die Ursachen dieses Versagens bei so vielen Gitarrenspielern darin zu suchen, daß sie von einer falschen Voraussetzung ausgegangen sind und in der Gitarre ein Instrument erblickten, das mit wenig Mühe, einigen Handgriffen und vielleicht auch einigen Unterweisungen, oder durch Selbstunterricht zu erlernen wäre und sie in den Stand setzte, ihr und ihrer Mitmenschen musikalisches Bedürfnis zu befriedigen. Man kann ruhig behaupten, daß bei vielen dieser Gescheiterten gar nicht der Wunsch vorhanden war, etwas Gründliches zu lernen und daß sie bei jedem anderen Instrumente ebenso versagt hätten. Die Gitarre ist nicht leichter aber auch nicht schwerer zu spielen, wie ein beliebiges anderes Instrument, nur ist vielleicht das eine zu sagen, daß die Grundelemente ihrer Technik noch nicht so endgültig festgelegt sind, wie bei den anderen Instrumenten und daß sich da noch verschiedene Anschauungen gegenüberstehen. Während die spanische Schule noch immer auf Aguado und Sor fußt und die Elemente der Technik, die von diesen beiden Klassikern des Gitarrespiels aufgestellt worden sind, noch durch Tarrega eine Erweiterung erfuhren, haben unsere neueren Schulen die Gitarre vorwiegend als Begleitinstrument behandelt und die Kenntnis von Akkorden vermittelt, aber keine Technik. Die Folge war denn auch, daß alle, die sich ausschließlich dem Begleitenspiel widmeten, auch da versagen mußten, wo es sich um Technik, selbst in den bescheidensten Grenzen handelte. Es wird heute viel gegen die allzu starke Betonung des Technischen gesprochen und geschrieben, aber Technik ist die Voraussetzung für jedes Handwerk und jede Kunstausübung und für das Spielen eines Instrumentes im besonderen. Das ist eine so alte und unumstößliche Wahrheit, daß es kaum lohnt, darüber ein Wort zu verlieren.

Worin bestehen nun eigentlich die Grundelemente der Technik des Gitarrespiels. Hören wir was Segovia in seinem Werk den Tonleiterstudien in seinem Vorwort darüber sagt:

„Um zu einer guten und sicheren Technik auf der Gitarre zu gelangen, ist ein sorgfältiges Tonleiterstudium unerlässlich und es sollte niemand davor zurückschrecken. Für den ernstesten Spieler ist ein zweistündiges tägliches Studium technischer Übungen unentbehrlich. Die gezwungene und schlechte Haltung der Hände bessert sich. Der Ausgleich der Kraft zwischen den einzelnen Fingern findet statt und die Gelenke werden geschmeidig und für spätere schnellere Passagen und Schnelligkeitsübungen vorbereitet. Durch die Unabhängigkeit und Beweglichkeit, welche tägliche Tonleiterübungen vermitteln, gelangt man zu einer sehr wichtigen Eigenschaft, nämlich zur physischen (natürlichen) Schönheit des Tones. Ich nenne sie die physische (natürliche), weil die Klangfülle und ihre klanglichen Abstufungen und Farben nicht die Folge einer starren Willensäußerung sind, sondern angeborene geistige Eigenschaften und Vorzüge. Um aus den vorliegenden Übungen den richtigen Nutzen zu ziehen, soll man sie zuerst langsam und mit kräftigem Anschlag spielen, später leicht und weich und auf einen elastischen Anschlag bedacht sein. In einer Stunde Tonleiterübungen konzentrieren sich viele Stunden mühevoller anderer Übungen, die oft fruchtlos vorgenommen werden und so lassen sich durch diese Übungen in kurzer Zeit eine große Zahl technischer Schwierigkeiten meistern. Diese Worte Segovias sollte sich jeder Gitarrenspieler nicht nur zu Herzen nehmen, sondern täglich wiederholen, damit er sich nicht dazu verleiten läßt, Musik machen zu wollen, bevor er überhaupt etwas gelernt hat. In der Regel ist es aber umgekehrt und man kann mit Sicherheit behaupten, daß alle unsere Sänger und Sängerinnen zur Laute und Gitarre und viele andere Gitarrenspieler während ihrer ganzen musikalischen Wirksamkeit auch nicht eine Viertelstunde dem Tonleiterstudium gewidmet haben. Der gitarrenspielende Solist bei uns wenigstens gelangt zum Tonleiterstudium erst, wenn er alt und grau geworden ist und die gesamte spanische Literatur vergebens durchstudiert hat, während jedes Kind, das Klavierunterricht erhält oder ein anderes Instrument lernt, damit beginnen muß. Bevor wir auf die Tonleiterstudien Segovias näher eingehen, seien ihnen ein paar allgemeine Bemerkungen vorausgeschickt. Die Stimmung der Gitarre ermöglicht es, jede Tonleiter auf fünf verschiedene Arten zu spielen. Von diesen fünf Typen scheiden in der Praxis zwei aus, das sind diejenigen, bei denen die Übergänge in eine andere Lage unter Benutzung einer leeren Saite vorgenommen werden. Die leere Saite zerstört den einheitlichen Toncharakter der Tonleiter. Von den drei übrigen Typen unterscheidet man den D-Dur-Typ, den Fis-Dur- und den gemischten Typ. Von diesen dreien haben die ersten beiden für alle Tonarten den gleichen Fingersatz. Der D-Dur-Typ geht über zwei Oktaven mit einmaligem Lagenwechsel auf der H- oder E-Saite, während der Fis-Dur-Typ bei zwei Oktaven in der gleichen Lage bleibt. Für die Moll-Tonarten erfordert der Fis-Dur-Typ aber eine gestreckte Lage. Der dritte, der gemischte Typ setzt sich aus diesen beiden zusammen und kombiniert sie in der Weise, daß auch für die Moll-Tonarten die natürliche Lage bleibt, d. h., daß die Finger der Greifhand immer innerhalb von 4 Bündeln sich bewegen. Die Folge ist ein häufiger Lagenwechsel, der im Halb- und Ganztonschritt vorgenommen wird und einen möglichst vielseitigen Fingersatz gestattet. Man könnte das vielleicht zunächst als einen Nachteil empfinden, aber Tarrega, auf den diese Art des Tonleiterspiels zurückzuführen ist, hat sich bei der Aufstellung dieses Typs nicht von der Bequemlichkeit des Spielers leiten lassen, sondern auf die Eigenart des Instrumentes Rücksicht genommen und versucht, der Tonleiter jenen flüssigen Charakter zu geben, den sie

bei den Streichinstrumenten hat. Die auf diese Weise gespielte Tonleiter hat eine Gebundenheit unter den einzelnen Tönen, eine Flüssigkeit in ihrem Ablauf und eine Ausgeglichenheit in allen Lagen. Sie hat aber noch den Vorzug, daß sie die Unabhängigkeit der Finger entwickelt und ihre gleichmäßige Ausbildung vermittelt, außerdem aber zur Kenntnis und Beherrschung des Griffbretts mehr beiträgt, als irgend eine andere Übung. Segovia folgt in seinen Tonleiterstudien im allgemeinen den Prinzipien Tarregas, die in einem Studienwerk seines Schülers Domenico Prat niedergelegt und in Buenos Aires erschienen sind, geht aber auch andererseits seine eigenen Wege die in mancher Hinsicht in einem anderen Fingersatz und Lagenwechsel zutage treten. Gemeinsam ist beiden Arten der Lagenwechsel im Halb- und Ganztonschritt mit demselben Finger, auf den hier, weil er für uns neu ist, hingewiesen werden muß. Auf Einzelheiten in Bezug auf Fingersatz und Lagenwechsel kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden, da es notwendig ist sich mit dem Werke selbst zu beschäftigen um sich die einzelnen Formen jeder Tonleiter zu eigen zu machen. Es sei nur empfohlen, beim Studium dieses Werkes schrittweise vorzugehen und sich erst mit der Struktur der einzelnen Tonleiter bekannt zu machen, bevor man an das Üben geht. Sehr bald indessen wird man die Beobachtung machen, daß die Finger nicht mehr dem Blick und der Orientierung durch das Gesichtsfeld folgen, sondern der Tonvorstellung, und selbst ihren Weg finden. Die Spanischen Gitarren haben nicht ohne Grund keine Orientierungszeichen auf dem Griffbrett. Diese zur Erleichterung und zur besseren Übersicht auf dem Griffbrett angebrachten Zeichen, die bei uns Gang und Gabe sind, kann man ebenfalls als Eselsbrücken bezeichnen und sie haben den Nachteil, daß sie den einzelnen Ton nicht von der Tonvorstellung sondern vom Gesichtsfeld abhängig machen und somit das Spiel ins Mechanische an Stelle des Musikalischen überleiten, indem sie ein durch das Auge eingprägtes Bild an Stelle einer durch das Tonempfinden entstandenen Bewegung vermitteln. Die Notierung der Tonleitern ist in der in Spanien üblichen Form vorgenommen, indem ein Strich unterhalb der Notenlinie mit vorangesezter eingeklammelter Ziffer die betreffende Saite und den Lagenwechsel bezeichnet. Der Fingersatz steht oberhalb jeder Note.

Wenn das Werk einen Wunsch offen läßt, so wäre es der, es könnte etwas billiger sein, denn der Preis von Mk. 5.— wird manchem Gitarrespieler etwas hoch erscheinen. Dem ernst strebenden Gitarrespieler kann das Werk aber nicht warm genug empfohlen werden und er wird über dem Nutzen, den er aus diesen Studien zu ziehen vermag, den etwas zu hohen Preis leicht verschmerzen.

Künstleranekdoten.

Eine kleine Episode aus dem Leben Tarregas, die mir sein langjähriger Schüler und Freund Emilio Pujol einmal erzählte, sei hier wiedergegeben. Tarrega stammte aus sehr einfachen Verhältnissen und schon als Knabe war er gezwungen, sich mit der Gitarre ein kleines Taschengeld zu verdienen. Oft machte er sich des Abends auf, um in Wirtshäusern vor den anwesenden Gästen einige kleine Stücke auf der Gitarre zum besten zu geben. Die geringen Gaben, die er

von den Gästen dafür erhielt, reichten kaum zu einem Abendessen oder zur Anschaffung einer neuen Saite, aber er ließ sich dennoch nicht abhalten und spielte fast jeden Abend in einer Wirtshaus. Eines Tages überraschte ihn ein heftiges Gewitter, das viele Stunden anhielt. Der Knabe, der mit keinem Schutz gegen den Regen ausgerüstet war, auch kein Futteral für seine Gitarre besaß, wagte nicht den Heimweg anzutreten und bat den Wirt ihm ein Nachtquartier zu gewähren. Der Wirt wies ihm einen Platz in der Wirtsstube an und Tarrega richtete sich dort ein Nachtlager ein, so gut es eben ging, denn verwöhnt war er nicht. Als er am andern Morgen sich erhob bemerkte er, daß seine E-Saite gerissen war. Der Verdienst war am Abend infolge des Gewitters und weniger Gäste sehr gering gewesen, so daß er kaum ausreichte die Zechen zu bezahlen. Was sollte er nun tun, da er kein Geld besaß um sich eine neue Saite zu kaufen und ihm nun die Verdienstmöglichkeit für die nächsten Tage genommen war. Betrübt begab er sich auf den Heimweg. Zu Hause angelangt, nahm er seine Gitarre und versuchte die Stücke, die er vorzutragen pflegte, ohne E-Saite zu spielen. Zuerst machte es ihm große Schwierigkeiten, dann aber gelang der Versuch und nun war er wieder in der Lage seinen Verdienstmöglichkeiten nachzugehen. Dieses Erlebnis aber hatte für spätere Zeiten große Bedeutung. Es erschloß ihm sozusagen das Instrument von einer ganz neuen Seite und gab den Anstoß zu den eingehenden Studien seines Fingersatzes, der Verbindung der Töne und des gebundenen Spiels, auf dem sich später die mustergültigen Übertragungen klassischer Werke aufbauten.

Der bekannte Münchner Volkstoniker und Humorist Karl Valentin, dessen Berliner Gastspiel seinen Namen weit über die Grenzen seiner Heimatstadt bekannt gemacht hat, erzählte uns gelegentlich einmal, wie er das Gitarrenspiel erlernen wollte. Von Jugend auf beschäftigte sich Valentin mit der Musik, da er eine ausgesprochene Begabung dafür besaß. Er verstand es Posaune zu blasen, die Trommel und Pauke zu schlagen, auf der Klarinette zu trällern, er strich die Geige, spielte Ziehharmonika und Kellophon, warum sollte er es auch nicht einmal mit der Gitarre probieren, das Gitarrenspiel war ja Mode und so entschloß er sich kurz, ging in ein Instrumentengeschäft und kaufte sich eine Gitarre und eine Schule zum Selbstunterricht. Nun besaß er aber eine Leidenschaft, nämlich das Rauchen und unter allen Marken bevorzugte er die österreichische Virginia. Zu Hause angelangt, packte er sein neu erworbenes Instrument aus und machte sich ans Spielen. Vorher aber steckte er sich noch schnell eine Virginia an, da er meinte, daß das Rauchen dieser Beschäftigung nicht schädlich sei. Er hatte aber Zeit seines Lebens mit der Tücke des Objekts zu kämpfen und so geschah es, daß er während seines Spiels mit der brennenden Zigarre dem Hals der Gitarre zu nahe kam. Da ereignete sich das Unglück, es gab — eine Halsentzündung —.

S. B.

Wir ersuchen dringend unsere Mitglieder und Abonnenten, die noch fälligen Beträge, namentlich die zweite fällige Rate, uns zu überweisen, um uns die zeitraubende und unnütz die Portospesen verteuernde Erhebung durch Nachnahme zu ersparen. Die bis Ende November nicht bezahlten Beträge werden alle durch Nachnahme erhoben.

Konzertberichte.

Franz Schubert als Gitarrekomponist fand bei der Franz Schubertfestwoche des staatl. Kurorchesters, Leiter Generalmusikdir. Koethke, Hamborn, in Bad Ems gebührende Berücksichtigung. Der westfälische Lautensänger P. Schröder-Hamborn deckte in einem längeren Artikel des Festbuches Schuberts Beziehungen zur Gitarre auf. Bei einer kammermusikalischen Feier sang Schröder Schubertlieder mit originaler Gitarrebegleitung. Im Verein mit den Herrn M. Brenniere (Flöte), Fritz Käfer (Bratsche), Alex v. Jagallski (Violoncello), vom staatl. Kurorchester, brachte er das kürzlich wiederaufgefundene Gitarrequartett in glänzender Wiedergabe zur Ausführung.

Schröders Pioniertätigkeit für wertvolle Gitarremusik verdient unbedingt weitere Beachtung. Seine außergewöhnlichen gitarristischen Fähigkeiten, sein gutgeschultes, vorzügliches Stimmmaterial und seine ausgereifte, vornehme Vortragskunst sicherten ihm bei den hiesigen Veranstaltungen einen großen Erfolg.

Karl Friedrich.

München. Liederabend von Mela Feuerlein. Die etwas spät und zögernd einsetzende Konzertsaison brachte als eine der ersten Veranstaltungen einen Liederabend von Fel. Mela Feuerlein mit Liedern zum Klavier und zur Gitarre. Um zwei verschiedene Stilarten zu vertreten, bedarf es nicht nur einer gut entwickelten Gesangs- und Vortragskunst, sondern auch eines richtigen Einstellens auf jedes der Gebiete, um nicht das eine durch das andere zu benachteiligen. Fel. Feuerlein zeigte sich auf beiden als Meisterin. In dem Rezitativ und Arie von Händel aus Rinaldo sowie der Arie von Gordigiani, als auch in den Liedern von Richard Würz, Hans Pfitzner und Richard Strauß verstand sie dem jeweiligen Stil und Stimmungsgehalt in vollem Maße gerecht zu werden. Unterstützt durch die hervorragende Begleitung Prof. Riemanns zeigte sie Gesangskultur und eine beachtenswerte stimmliche Entwicklung, die in dem leidenschaftlichen Liede „Heimliche Aufforderung“ von Richard Strauß besonders zum Ausdruck kam.

Als Vertreterin des Gesanges zur Gitarre nimmt sie eine Sonderstellung ein.

Als absolute Beherrscherin ihres Instrumentes vermag sie ihre Gesangkunst in den Dienst erster und schwerer Aufgaben zu stellen, wie in den wertvollen und begleitetechnisch komplizierten Liedern von Matthäus Kömer und den der Gitarre auf den Leib geschriebenen stimmungsvollen Liedern von Ignaz Ziegler und Hannes Ruch eine glänzende Interpretin zu sein. Das sehr umfangreiche und abwechselnd zusammengestellte Programm hielt denn auch das zahlreich erschienene Publikum bis zum Schluß in Spannung, die sich fast nach jeder Nummer in reichem Beifall löste und der Künstlerin am Schluß reiche Blumenpenden eintrug.

Münchener Augsburgischer Abendzeitung, Mai 1928. Lotte Busch brachte im Steinicke-Saal mit einer Auslese hübscher Frühlinglieder zur Laute und zum Schluß zum Banjo wieder viel Neues und Interessantes zu Gehör. An bevorzugter Stelle stehen da Lieder von Hannes Ruch, deren einschmeichelnde Melodik und feinen Humor die Sängerin mit besonderem Charme zur Geltung bringt. Lotte Busch ist aber auch eine Frohnatur voll sprudelnder Lebendigkeit, der neben großem Talent auch ein ansehnliches Stimmmaterial gegeben ist. Das heitere Moment liegt ihr wohl am besten, aber im gegebenen Augenblick weiß sie auch Empfindungen sprechen zu lassen, die zu erkennen geben, daß sie auch der Verinnerlichung keineswegs entbehrt. Wie Gesang, Lautenspiel und Vortragskunst in guter Weise sich vereinigen, zeigt sich ganz besonders bei dem herzigen „Schwalbenlied“ von Willi Braun und bei einem launigen Tanzlied von Meyer-Steinegg. Großen Beifall fanden auch einige zum Banjo gesungene Lieder, deren letztes „Ja, die kleinen Negermädchen“ als eine eigene, an guten Einfällen reiche Komposition der Vortragenden sich erwies. Alles in allem ein Abend voll Frohsinn, Frühlingzauber und Maienglück.

Skotschau. Volksbildungsverein. Lieder zur Laute. Am 12. März veranstaltete der Volksbildungsverein Skotschau unter Mitwirkung des rühmlichst bekannten Hrn. Weeder aus Bielitz einen äußerst gelungenen Abend. Als H. Weeder die Bretter betrat und die ersten Akkorde an-

schrug, hatte man den Eindruck, als träte man übermächtig aus lärmendem Tanzsaal in einen herben Frühlingmorgen. Ein leises Krösteln ging über die Zuhörer, als der Karfreitagsgesang einem eindringlichst zum Bewußtsein brachte, daß nun Schluß ist mit Shimmy und Fortrott. und reicher schwoll das Gold aus dem Volksliederborn und als die erste Pause eintrat, hatten die Zuhörer den Weg zur gesunden Haus-

mannskost gefunden. Es folgte nun eine Gruppe meisterlich gesungener und begleiteter Kunstlieder, welche zeigt, was kundige Hand aus diesem anspruchslosen Instrument herauszaubern kann. Die meisten der Zuhörer verließen hochbefriedigt den Vortrag. Wir danken Herrn Weeder herzlich für den Genuß und dem Volksbildungsverein, daß er uns denselben vermittelte.

Mitteilungen.

Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamerstr. 120.

Für die 7. Reichsschulmusikwoche, die vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Gemeinschaft mit der Bayerischen Staatsregierung und der Stadt München vom 15.—20. Okt. in München veranstaltet wird, haben der Preuß. Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Prof. Dr. H. C. Becker, der Bayerische Kultusminister Goldenberger, der Oberbürgermeister der Stadt München, Dr. Scharnagl und Präsident Dr. Siegmund v. Hausegger, Direktor der Staatlichen Akademie der Tonkunst zu München das Ehrenpräsidium übernommen.

Professor Dr. Hans Pfitzner wird anlässlich der Münchener Reichsschulmusikwoche in einer Festvorstellung seine Oper „Palestrina“ dirigieren. Im Rahmen der Vorträge wird der Künstler über das Thema „Unsere Zeit im Lichte der Interpretation von Kunstwerken“ sprechen.

Samstag, den 3. Nov., Museum München, Konzert der Geschw. Groppe. Duette und Solovorträge auf der Gitarre. Karten zu M. 3.50, 2.20, 1.70 bei Bauer, Schmid und an der Abendkasse.

In Hartford (Ver. Staaten von Nordamerika) fand am 10. bis 13. Juni ds. Js. der Kongress der Amerikanischen Guild der Mandolinisten und Gitarrenspieler statt. Als Gitarresolisten betätigten sich auf dem Festkonzert Herr Georg C. Krid mit einem Menuett von Haydn und dem Nocturno Op. 9 von Chopin und auf einem Kammermusikabend Herr Sophokles T. Papas mit einer Sonatine von Giuliani einer Pastorale von Mozart und

einer Walzerphantasie eigener Komposition.

Wie wir weiter erfahren, ist Andreas Segovia für zirka 50 Konzerte in die Ver. Staaten für die nächste Saison verpflichtet.

Miguel Lobet, der diesen Herbst wieder in Deutschland und Österreich konzertiert, beginnt sein Gastspiel wie folgt: 13. Okt. Berlin, 20. Breslau, 27. Weißwasser (Ob.-Lausitz), weiterhin Leipzig und Hoyerwerde, wofür die Daten noch ausstehen, 5. Nov. Wien, 7. Graz, 12. Landshut, 15. Innsbruck, 18. München, 25. Frankfurt a. M., Aachhausen, 28. Mannheim, 3. Dez. Essen, 5. Rotterdam. Dazwischenliegende Tage können noch besetzt werden und wir ersuchen, Wünsche und Anmeldungen möglichst bald an die Bayerische Konzertzentrale München, Haydnstr. 12, gelangen zu lassen.

Grammophonplatten. Unter den Schallplatten, die Gitarrewerke wiedergeben, liegen bisher drei vom Münchener Kammertrio vor, eine von Segovia und eine mit der Wiedergabe eines Liedes „Reiche Beschäftigung“ von Ignaz Ziegler.

Die Platten des Münchener Kammertrios Homocord Electro bringen die Ballettmusik aus Kosamunde und den Thüringer Reigen von Alve, die Parlophon-Aufnahmen, den Moment Musical von Schubert und Menuett G-dur von Beethoven.

Was zunächst an diesen sonst guten Aufnahmen auffällt, ist, daß der typische Charakter des Gitarretons fehlt. Die Terzgitarre z. B. klingt in den hohen Lagen, wie der Distant eines Konzertflügels. Abgesehen von diesem Mangel, der wohl durch die noch nicht vollkommenen Auf-

nahmes- und Reproduktionsmethoden bedingt ist, vielleicht auch den verschiedenartigen Instrumenten und Anschlagsarten zuzuschreiben ist, kann man sie als gut bezeichnen.

Im Gegensatz dazu ist die Segovia-Platte ganz hervorragend und wahrt den Charakter des Gitarretones in jeder Hinsicht. Die kleinste Schattierung, jeder Akzent, Glissandos und Portamentos und Vibratos sind festgehalten und kommen zur Geltung, dabei ist die Technik so sauber, brillant und ohne den kleinsten Ver-

sager, daß es ein Vergnügen ist, sich Solovariationen und die Gavotte von Bach vorspielen zu lassen. In dieser Platte erkennt man den großen Meister, der selbst den mechanischen Apparat bezwingt.

Eine weitere gute Platte ist auch die mit den von Munk gesungenen Zieglerliedern, der man gerne eine weitere Platte mit Liedern dieses Tonsetzers folgen zu lassen wünschte. Auf alle Fälle ist es sehr zu begrüßen, daß das Grammophon auch ein paar Proben aus dem Gebiete der modernen Gitarremusik festgehalten hat.

Besprechungen.

Bei Richard Grünwald erschienen „Zwölf leichte Kompositionen“ von Sim. Schneider. Die Kompositionen sind verschiedener Art, haben einschmeichelnde Melodien und sind zu Unterrichtszwecken sehr geeignet. Musikverlag Rich. Grünwald, Bad Röhn-dorf a. Rh.

„Sonne im Herzen“ betitelt sich ein Album mit 12 Liedern von Walther Röthig für Singstimme mit Gitarre (Laute) oder Klavier. Die Vertonung der Texte, sowie der Gitarresatz ist musikalisch gut und wird sicher viele Anhänger finden. Verl. Kahnt, Leipzig.

„Weihnachtslicht“, sieben Lieder für eine Singstimme mit Gitarre (Laute) oder Klavier von Walther Röthig. Auch diese wenig bekannten Weihnachtslieder reihen sich der guten, musikalischen Ausführung den obigen Liedern an. Verl. Kahnt, Leipzig.

Mit dem Liederbuch „Kling, Laute, Kling“ wurden unsere Wandervogelliederbücher wieder um eins vermehrt. Die meist sonst mit Buchstaben angegebene Begleitung ist von Georg Winter mit ausführlichem, gutem Gitarresatz versehen. Verl. Kahnt, Leipzig.

„Eia, Christindelein“ mit 54 Weihnachts- und Neujahrsliedern. Zu den schon oft erschienenen Liedern sind noch eine Menge weniger bekannte enthalten. Die Bearbeitung des Gitarresatzes ist auch von Gg. Winter geschickt gemacht. Verlag Kahnt, Leipzig.

Um unsere alte Haus- und Kammermusik mit Laute zum Worte kommen zu

lassen, hat Hans Schmid-Kayser eine „Serenade in A-dur“ v. Kuffner für Geige, Bratsche und Gitarre herausgegeben und bearbeitet. Es ist zu begrüßen, daß dieses Werk der Öffentlichkeit bekannt gemacht wird, weil es in dieser Besetzung wenig gibt. Sicher wird diese Komposition ebenso gerne gespielt werden, wie die Duette. Verl. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Von Matteo Carcassi sind Kompositionen für Laute oder Gitarre in drei Hefen: op. 1 Drei Sonatinen, op. 2 Variationen über: Le Sange de Rousseau, op. 18: Sechs leichte Variationen, bezeichnet und herausgegeben von Hans Schmid-Kayser worden. Carcassi ist durch seine Schule Kapriolen, 25 Studien bei den Gitarristen längst bekannt, deshalb bürgt schon der Name für gute Gitarremusik. Die Kompositionen sind mittelschwer und sind als Übungsstücke zu empfehlen. Verl. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Im Verlage Haslinger, Wien, sind unter dem Titel „Blühende Ranten“ neue Lieder von Theodor Rittmannsberger erschienen. Die durchweg gut gewählten Texte sind echte Lyrik, keine konstruierte, wie man sie heute oft antrifft. Die Verse klingen und eignen sich daher gut zu einer Vertonung. Rittmannsberger hat sich insofern eine neue Aufgabe gestellt, als er die ausgetretenen Wege des rein volkstümlichen zu vermeiden sucht und eine Brücke schlagen will zum reinen Kunstliede, wie es das Klavierlied verkörpert. Die Gitarre bietet ja durch ihre reiche Modulationsfähigkeit und die ihr eigenen Effekte viele Ausdrucksmöglichkeiten, die in dem Liede zur Gitarre bisher nicht ge-

nügend ausgenutzt worden sind, nur verlangen diese eine sehr gereifte Technik und eine absolute Sicherheit in der Beherrschung des Instrumentes. Sind diese Voraussetzungen gegeben, so entsteht immer noch die Frage, ob Begleitung und Gesang so zu einer Einheit zu verschmelzen vermögen, wie es das Lied zur Gitarre verlangt. Eine andere Möglichkeit läge in der getrennten Vorführung und der Übernahme des Gitarreparts durch einen Spieler. Der Versuch ist ja schon unternommen worden. Ob damit aber dem Liede zur Gitarre nicht etwas von seiner Eigenart genommen wird, die ihm den Stempel einer besonderen Kunstform und Kunstgattung gibt, wäre zu bedenken. Jedenfalls ist das Bestreben Rittmannsbergers durch reiche Modulationen und Ausnutzung typischer Gitarreneffekte, sowie der Vor- und Zwischenspiele den Stimmungsgehalt der einzelnen Lieder illustrierende Begleitsätze zu schaffen, als ein Versuch anzusehen, das Gitarrenlied einer höheren künstlerischen Stufe zuzuführen.

-f.

1 Quintbaßgitarre

1 Quartgitarre

beide von Hermann Hauser, mit Formkästen, ganz neu, sowie 19 Heftige Bearbeitungen (vornehmlich Duette für die genannten 2 Instrumente v. Mozart, Bach, Händel, Sor etc.) verkauft mit allen Rechten

Prof. Dr. Bacher, Freistadt
Ob.-Österreich.



Fast täglich bestätigten Anerkennungs schreiben
die Güte meiner Instrumente

Mandolinen, Mandolen, Mandolon-Celli u. Bässe, Torres-Gitarren

Marke: „Herwiga Solist“

H. Stern, S. 14. 9. 28. Den Tremolobass haben wir gut bekommen, wir sind sehr zufrieden. / R. Hammesfahr, W. 19. 9. 28. Die Mandoline 1018 hat uns sehr begeistert, da sie allen erwähnten Ansprüchen genügt. / Rudolf Lehmann, W. 22. 9. 28. Bin wirklich erstaunt über die Güte. / Karl Süge, R. 21. 9. 28. Da wir mit der letzten Sendung sehr zufrieden waren und wir noch eine Gitarre brauchen.

Meine neue

Kontra-Gitarre Modell „Torres“

läßt die Decke frei schwingen.

Bitte lesen Sie das Urteil eines Fachmannes:

Paul Himmel, L. 8. 10. 28. Die mit großem Interesse erwartete 12saitige Torres-Gitarre traf unverfehrt ein. Ich bin überrascht durch das Prachtinstrument und beglückwünsche Sie vor allem zu der Neukonstruktion hinsichtlich der Befestigung der Basssaiten. In meinem Bekanntenkreise wird man über das Spielen auf Bassgitarren bei Beurteilung dieses Instrumentes bald anders urteilen. Infolge des größeren Formats und der höheren Saiten wird entschieden ein vollerer, runder und länger aushaltender Ton auch auf den höheren Saiten erreicht. Sie können einen glänzenden Erfolg buchen.

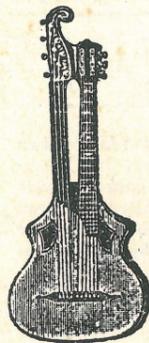
Vereine Rabatt. + Teilzahlung gewährt. + Katalog umsonst.

Wilh. Herwig, gegr. 1889, Marktneufkirchen 206.

KARL MÜLLER

Kunst-Atelier für Geigen-,
Gitarren- und Lautenbau

Zeugg. 229 AUGSBURG Telef. 1069



Präm. m. d. Silb. Med.
Landes - Ausstellung
Nürnberg 1906 zuer-
kannt für sehr gut. u.
sauber ausgeführte
Streichinstrumente,
sowie f. vorzügliche
Lauten u. Gitarren.

**Lauten,
Wappen- und
Achterform-Gitarren,
Terz-, Prim- u. Bass-
Gitarren**

6 bis 15 sautig; mit
tadellos reinstim-
mendem Griffbrett u.
vorzüglichem Ton.

Reparaturen in kunstgerechter Aus-
führung. / Garantie f. Tonverbesserung.
/ Beste Bezugsquelle f. Saiten.

Spezialität:
auf Reinheit u. Haltbarkeit auspro-
bierte Saiten. Eigene Saitenspinnerei.

Segovia

Technische
Studien

H. 1:

Tonleitern

Preis M. 5.—

sind soeben einge-
troffen und erhält-
lich durch

Haslinger, Wien I,

Tuchlauben 11.

Git.-Abt.

Lieder zur Laute

von Lieselott u. Conrad Berner.

1- und 2stimmig, auch mit Vio-
lina und Klavier, 27 Nummern,
je 10 Nummern statt Mk. 10.—
nur Mk. 1.—.

Berner, Charlottenburg 5,
Kantstraße 86.

15-saitige Bassgitarre

Achterform, voller tragfähiger
Ton, sauberes Griffbrett, ver-
deckte Mechanik nebst festem
verschleißbaren Formkasten
zu verkaufen.

Preis Mk. 100.—. Näheres Sekretariat.

**Tonreue
Musik-
Werk**

ämtlich vorrätig bei:

**Gubling, Musikverlag,
Wien I, Fährwägen 11.**

*Spezialgeschäft
für Gitarren-Musik.*

Fort mit unreinen Darmsaiten!

Wirklich quintenrein und haltbar sind

Rothe - Saiten,

dieselben kosten E. 80 Pf., H. 1 Mk., G. Mk. 1.20.
D. A. E. 30, 35 u. 40 Pf., Contrabässe 50—60 Pf.
ferner liefere ich glattgeschliff. Silber-Saiten-
Bässe, welche dauernd blank bleiben. D. A. E.
zu 40, 50 u. 60 Pf. Contrabässe 75 Pf. G. u. H.
Seide besponnen Marke Dorsahl 30 Pf. Gleich-
zeitig empfehle ich meine selbst gebauten Meister-
instrumente.

**W. Wunderlich, Kunstgeigen- u. Lautenbaumeister
Leipzig, Zeilstr. 21. Eigene Saitenspinnerei.**

Bogengitarre

Friedrich Schent, Wien

altes Meisterinstrument, tadellos
erhalten und ausgezeichnet im Ton
und Griffbrett, umständehalber zu
verkaufen. Näheres Sekretariat der
Gitarristisch. Vereinigung München,
Sendlingerstr. 75/I.

Richard Jakob, Markneukirchen 888 (Sachsen)

Kunstwerkstätte für Gitarren „Weißgerber“ — gegr. 1872
verfertigt die spanische

TORRES-GITARRE

das Ideal der Konzert- und Sologitarre. Unübertrefflich in Klangschönheit
und künstlerischer, sauberster Arbeit, von der edelsten bis einfachsten Aus-
stattung, in verschiedenen Preislagen. — Ebenso meine unt. Nr. 953371 ges. gesch.

KONZERT-GITARRE mit einfachem Kopf und 1, 2 oder 3
freischwingend. K-Bässen f. Solospiel.

Künstler-Lauten u. Gitarren, Kopien alter berühmt. deutscher, ital. u. franz. Meister.
Quintbasso u. Terz-Gitarren. Reparaturwerkstätte. Garantiert quintenreine Saiten.

Verantwortlicher Schriftleiter: Fritz Buef, München, Reitmorstr. 52.

Laßt Meister des Gitarrespiels kommen!

Man lernt von ihnen und es fördert die Gitaristik!

Mathilde Cuervas, Paris
Prof. Miguel Lobet, Barcelona
Fritz Mühlhölzl, München
Emilio Pujol, Paris
Luise Walker, Wien

Münchener Gitarre-Kammer-Trio

unternehmen im Herbst 1928 Konzert-Rundreisen durch ganz Deutschland.

Unverbindliche Anfragen wegen Engagements erbeten an die Alleinvertretung:

Bayerische Konzert-Zentrale (Leitung: H. Gensberger)

München 2 SW. 6, Haydnstraße 12. / Telefon: 55853.