

# ZEITSCHRIFT FÜR DIE GITARRE

HERAUSGEGEBEN VON DR. JOSEF ZUTH

Erscheint achtmal im Jahr.

Schriftleitung und Verwaltung:  
Wien, V. Bezirk, Laurenzgasse 4.

Jahresbezugspreis:  
Sch. 6.—, G.-M. 4.—, Kč. 35.—, Fr. 6.—

## SONDERHEFT.

### NEUAUSGABEN ALTER LAUTENMUSIK.

VON DR. ADOLF KOCZIRZ.

Lange vor den Bestrebungen zur Wiederbelebung der alten Lautenmusik hat sich die wissenschaftliche Forschung mit den Quellen dieser Musik, den Lautentabulaturen, beschäftigt. Bereits im Jahre 1831 hat ein Österreicher, Raphael Georg Kiesewetter, auf die Bedeutung der Tabulaturen in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung hingewiesen.<sup>1)</sup> Während der abgelaufenen 60 Jahre, namentlich aber in den letzten zwei Jahrzehnten, sind die Veröffentlichungen aus dem Bereiche der Lautentabulaturen in lebhafteren Fluß gekommen, so daß wir heute auf eine wenn auch nicht umfassende, so doch ansehnliche, in weiterer Entwicklung befindliche internationale Literatur blicken können,

In jüngerer Zeit sind bei N. Simrock zwei Hefte mit Lautenstücken des 16. bis 18. Jahrhunderts erschienen unter dem Titel „Alte Lautenkunst aus drei Jahrhunderten.“ Eine Sammlung der schönsten Lautenlieder und Solostücke aus den Blütezeiten aller Länder, ausgewählt und für die heutige Laute bearbeitet von Dr. Hans Dagobert Brugger. In dieser Sammlung, die äußerlich nach dem Vorbild der Denkmälerausgaben angelegt ist, findet sich die deutsche, italienische, französische, spanische, englische und niederländische Lautenmusik vertreten. Von den vorgeführten deutschen Lautenisten gehört Graf Logi seinem

<sup>1)</sup> „Die Tabulaturen der älteren Praktiker seit der Einführung des Figural- und Mensuralgesanges und des Kontrapunktes, aus dem Gesichtspunkte der Kunstgeschichte betrachtet“. Kiesewetter war Beamter im österr. Hofkriegsrat (zuletzt Hofrat) und bedeutete zu seiner Zeit eine Autorität in der Musikwissenschaft. Speziell für die Geschichte der Laute und Lautenmusik kommt sein Werk über „Die Musik der Araber“ (Leipzig 1842) auch heute noch in Betracht.

Wenzel Matiegka widmete ihm seine Serenade für Gitarre, Flöte und Viola; der Titel lautet: „Serenade pour Flöte, Viöle, et Guitare composée et dédiée a Mr. Raphael George Kiesewetter Conseiller actuel au suprême Conseil aulique de guerre de sa Majesté d'Austriche par Wencesl. Matiegka Professeur, Oev. 26. Propriété du Compositeur à Vienne au Faubourg de Leopoldsadt (sic) à la Sperlasse No. 196. 3 fl.“

engeren Vaterlande nach zu den Böhmen. Die reiche englische und niederländische Lautenkunst ist nur mit je einem Meister vertreten (Dowland, Adriansen). In der internationalen Auslese fehlen ferner Proben polnischer und ungarländischer Lautenkunst von individuellen Erscheinungen, wie Albert Dlugorai, Diomedes Cato, Jacob Polak (Jacques Polonois) und der magyarisirte Siebenbürger Sachse Valentin Greff Bakfark.

Im Vorwort meint der Herausgeber: „Die vorliegende Sammlung stellt einen wohl zum erstenmal unternommenen Versuch dar, die wichtigsten Blüteperioden alteuropäischer Lautenkunst in Form von charakteristischen Proben dem modernen Lautenisten praktisch ad oculos zu führen. Diese Proben — ich betone das Wort — sollen jedoch in dem Spieler nicht den Glauben erwecken, daß er hiermit alles Beste und Wichtigste der Lautenmusik in Händen halte und daß gleichzeitig ein Werturteil über die übrige hier nicht veröffentlichte Lautenmusik ausgesprochen sei. Das ist gewiß nicht der Fall. Wollte man alles Schöne und Bleibende der Lautenmusik publizieren, so würde dies eine stattliche Reihe umfangreicher Bände füllen! Der Zweck dieser Sammlung konnte daher nur der sein, erst einmal einen allgemeinen orientierenden Überblick über das weite, noch wenig bearbeitete Gebiet zu geben“, usw.

Eine weitere Reihe von alten Lautenstücken hat Dr. Bruger kürzlich auch in seiner „allen Freunden der edlen alten Lautenkunst“ gewidmeten „Schule des Lautenspiels für die gewöhnliche Laute, Baßlaute, doppelchörige und theorbierte Laute, nach Lehr und Art der alten Meister“ veröffentlicht. (I. Teil, Heft 1, Julius Zwißlers Verlag [Inhaber Georg Kallmeyer], Wolfenbüttel, 1925. Sämtliche Rechte, insbesondere hinsichtlich des Nachdrucks und der Aufführung der Lautenübertragungen sowie der Übersetzung des Werkes in fremde Sprachen, vorbehalten). Wir werden auf diese Schrift noch im besonderen zurückkommen.

Hier wie in der erstgenannten Sammlung ist vom Herausgeber bei jedem dargebotenen Stück die originale Herkunft, sei es Handschrift oder Druck, der Titel, Fund- oder Druckort und die Zeit angegeben. Der Liebhaber wird Arbeit, Mühe und wissenschaftlichen Fleiß, die ein solches Füllhorn seltener Gabe ihm bescherten, mit einer gewissen Ehrfurcht bewundern. Der Kenner aber wird fragen: Hat Dr. Bruger die als Originalquellen angeführten, in den verschiedensten Ländern und Bibliotheken verstreuten Drucke und Handschriften wirklich alle selbst in Händen gehabt, hat er die Tabulaturen wirklich alle selbst übertragen und die Werke durchgearbeitet? Zur Beantwortung dieser Frage möge die nachstehende Zusammenstellung dienen:

## A) ALTE LAUTENKUNST.

Heft I. Das XVI. Jahrhundert.

1. a) Herzliebstes Bild. (Kompon. v. Paul Hoffheymer). Arnold Schlick „Tabulaturen etlicher lobgesang und liddlein“, Mainz 1512.
- b) Nach Lust hab ich mir auserwählt. (Komponist unbekannt).

Aus Robert Eitner's Monatshefte für Musikgeschichte, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, Heft 7 u. 8, I. Jahrgang, 1869, Berlin, T. Trautmann: „Arnolt Schlick des Jüngeren Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein uff die orgeln und lauten. Mentz, 1512, Peter Schoeffer.“

a) S. 21, Herzliebsteß pld. (Hienach fahet an Tabulatur vff die Lauten. Ein stim zu singen die andern zwicken.)

b) S. 22, Nach lust hab ich.

3. Ach Elslein, liebes Elselein. Hans Judenkunig, Schöne künstliche Unterweisung, Wien, 1523. Melodie ergänzt.

Aus Tappert „Sang und Klang aus alter Zeit“, 100 Musikstücke aus Tabulaturen des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts, Berlin 1906, Leo Liepmannssohn Antiquariat. (Jeder auch teilweise Nachdruck der Musikstücke ist strafrechtlich verboten). S. 11, „Ach Elslein, liebes Elslein. Hans Judenkunig, 1523.“

4. a, b) Preamble. Hans Newsidler, Newgeordnet künstlich Lautenbuch, 1536.

Aus Adolf Koczirz „Österr. Lautenmusik im XVI. Jahrhundert“, Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jahrg. XVIII/2, Bd. 37, S. 16 u. S. 15. Wien, 1911, Artaria & Co., Leipzig, Breitkopf & Härtel. (Mit Vorbehalt aller Rechte.) (Vgl. auch Preamble a) bei Dr. Oswald Körte „Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.“ Publikationen der Internationalen Musikges., Beiheft III, Leipzig 1901, Breitkopf & Härtel, S. 137, V. „Aus H. Neusiedler 1535“, ferner Preamble b) bei Wasielewski „Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert“, Berlin 1878, J. Guttentag, Anhang S. 12, No. 6.)

Am Schlusse des Preambels b) ist die Rückkehr aus dem Tripeltakt in den geraden Takt in der Tabulatur durch das letztere Tempuszeichen nicht ausgedrückt. Wasielewski notiert, in Mißverständnis der buchstabenmäßig vorgezeichneten Proporz, den Griff  $\xi$ . Nach der Tempusvorzeichnung hat sich B. an die Denkmäler gehalten. Tonsatz von B. in die Quint transponiert.

5. Saltarello. (Kompon. v. Joh. Maria). Hans Gerle, Neues künstl. Lautenbuch, 1552.

Aus Körte, S. 152: X. Aus Gerle „Neues künstl. Lautenbuch“ 1552, Saltarello (9). Joh. Maria. Bei B. in die Quint transponiert.

7. Der Fuggerin Tanz. Melchior Newsidler, Teutsch Lautenbuch, 1574.

Aus Tappert, S. 40 „Der Fuggerin Tanz. Melchior Neusiedler: Teutsch Lautenbuch, 1574.“ Hier nur der Vortanz ohne den Hupff auff der Originalvorlage, ebenso bei B.

Tappert überträgt in der A-Stimmung anstatt in der bei Melchior Newsidler geltenden tieferen G-Stimmung, der Tanz steht daher nicht in G dur, sondern F dur. Auch die Stimmführung läßt zu wünschen übrig. Das Gleiche gilt sohin auch für die Entlehnung Brugers.

9. Deutscher Tanz. Matthäus Waisselius, Tabulatura, 1591.

Aus Tappert, S. 49, „Deutscher Tanz. Matthaëus Waissel, Tabulatura, 1591.“

10. Sprung. Matthäus Waïsselius, Lautenbuch, Frankfurt a/O., 1592.

Aus Tappert, S. 51, „Deutscher Tanz, Matthaëus Waïssel, Lautenbuch, 1592.“ Hier Vortanz mit nachfolgendem Sprung.

11. Nachtanz (anonym). Aus einer Lautenhandschrift (Bassano-Vicenza), Ende des XVI. Jahrhunderts.

Aus Dr. Oscar Chilesotti „Da un Codice Lauten-Buch del Cinquecento.“ *Trascrizioni in notazione moderna.* Leipzig und Brüssel 1890, Breitkopf & Härtel (Proprietà degli editori), S. 56, „Nachtanz“.

Die Lautenhandschrift, als deren „glücklichen Besitzer“ Brugger den bekannten Forscher Dr. O. Chilesotti nennt („Erläuterungen“ S. 43), besaß früher offenbar Tappert. (Vgl. „Sang und Klang“, S. XIII, Notiz zu 46).

Mit Chilesotti übereinstimmend bis auf Takte 11, 15, 18, bei welchen das fis der Mittelstimme weggelassen ist. Chilesotti transponiert (siehe Vorwort S. VIII), die ursprüngliche Lautenstimmung G c f a d' g' in E a d fis h' e'. Das fis ist also hier die leere Mittelsaite (mezzana), Griffe wie  $\overset{h}{\underset{h}{\text{fis}}}$  sind bei dieser Stimmung leicht ausführbar.

B. lehnt diese Stimmung, die „einzelne Lautenisten der Gegenwart gebrauchen“, ab und stellt für die „gewöhnliche Laute“ als Normalstimmung die gangbare Gitarrstimmung auf. (Vgl. „Schule des Lautenspiels“, Heft 1, S. 2.) Das unbequeme fis wird daher einfach ausgemerzt.

13. Jo non compro. Franciscus Bossinensis, Tenori e contrabassi intabulati (Libro primo), Venedig 1509.

Tabulaturwiedergabe bei Johannes Wolf „Handbuch der Notationskunde“, II. Teil (Copyright 1919 by Breitkopf & Härtel, Leipzig), S. 60.

Zu jedem Stück gehören als instrumentales Vorspiel Recercaren nach Auswahl des Spielers (insgesamt 26), die zu Anfang der Stücke mit großen Buchstaben (A – G) berufen sind: „Recercar li quali serueno ale frottole secondo l'ordine de le littere sotto scrïpte.“

Bei obiger Frottola steht im Original (Nr. 46) der Buchstabe C, der drei Recercaren: 3, 17, 22 umfaßt.

Ferner wäre, da es sich hier nicht um eine wissenschaftliche, mit gewissen Voraussetzungen rechnende Ausgabe, sondern um eine praktische, für die Allgemeinheit bestimmte Bearbeitung handelt, die Frottola zum richtigen Verständnis und für die richtige Ausführung entsprechend einzurichten gewesen. Von der vorliegenden Frottola, die das normale Schema zeigt: vierzeiliger Eingangsteil, sechs nachfolgende Verse und sodann Wiederholung des ersten Teiles (Ripresa), sind nach der üblichen Praxis der Frottolisten nur die ersten vier Verszeilen der Ripresa und der Schlußteil der Ripresa komponiert.

Die Wiederholungszeichen, die hinter den beiden ersten Zeilen der Ripresa stehen (also hier nach Takt 6) beziehen sich, wie Prof. Rudolf Schwartz in seinem aufschlußreichen Aufsatz „Die Frottola im 15. Jahrhundert“ (Vierteljahrs-

schrift für Musikwissenschaft, II. Bd.) hervorhebt, nur auf die einzelnen Verse der (nachfolgenden) Strophen, nicht auf die der Ripresazeilen.

Die durchlaufende, den konstruktiven Aufbau der Frottola nicht berücksichtigende Textlegung der Strophen durch die Komposition ist also unrichtig. In der Tabulatur wäre gemäß der Vokalvorlage (Petrucci, Frottole, libro I) im vorletzten Takt, letzter Schlag, unterste Linie, anstatt  $o = a'$ , auf der zweiten Linie unten  $2 = fis'$  zu setzen.

Bruger glaubt in seiner Übertragung nach dem Abschluß  $\overset{fis}{d}$  noch einen Schlußakkord  $\overset{g}{g}$  ergänzen zu müssen. Diese Ansicht ist unzutreffend. In der Gesangstimme ist das  $d$  bis zu Ende auszuhalten, wodurch sich der Abschluß  $\overset{d'}{fis}$  ergibt (bemerkenswerterweise Dur gegen Moll der Gesangsvorlage).

14. Recercar. Francesco da Milano, Intabolatura di Liuto, Venedig 1536.

Aus Wasielewski, S. 21, Nr. 14. „Recercar für die Laute von Fr. da Milano (1536).“ Bei B. in die Quint transponiert.

15. Con lagrime e sospir. Zur Laute von Adriano Willaert, Intabolatura de li Madrigali di Verdelotto et Willaert, Venedig 1536.

Aus Tappert, S. 18 und 19, „Vierstimmiges Madrigal von Verdelotto, für eine Singstimme mit Begleitung der Laute arrangiert von Willaert, 1536.“ (Gesang und Laute).

17. a), b) Pass'e mezzo, ditto La dura partita. Padoana del detto. Giacomo Gorzanis: Intabolatura di Liuto I, Venedig 1561.

Aus Dr. Oscar Chilesotti „Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts.“ (Lutisti del Cinquecento.) Ein Beitrag zur Kenntnis des Ursprungs der modernen Tonkunst. Leipzig 1891, Breitkopf & Härtel (Eigentum der Verleger).

S. 26 und 27, Jacomo Gorzanis (1561) „Intavolatura di Liuto di Messer Jacomo Gorzanis cieco Pugliese, Habitante nella città di Trieste. Libro primo. In Venetia Appresso di Antonio Gardano, 1561.“ (Auf der Universitätsbibliothek Genua.)

18. Vedrassi prima. (Komponiert von Giovanni Pierluigi da Palestrina.) Simone Verovio, Canzonette a 4 voci . . . con l'intavolatura del Cimbalo et del Liuto, Rom 1591.

Aus Alfred Wotquenne-Platteel „Chansons italiennes de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle pour quatre voix mixtes avec accompagnement de clavecin et de luth“, Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Propriété des éditeurs.) Eine Neuausgabe der Partitur der „Canzonette a quattro voci, composti da diversi ecc.“ Musici con l'intavolatura del Cimbalo et del Liuto, raccolte et stampate da Simone Verouio in Roma 1591.“ Das Madrigal findet sich auf S. 28, Nr. X, Satz für Sopran, Contraalto, Tenore, Basso, Cimbalo, Liuto (Notierung in Doppelsystem mit Violin- und Baßschlüssel). Viervierteltakt bei B. abgeändert in Allabreve, Tonsatz transponiert von F nach D dur.

19. a) *Veneziana in semitono* (anonym).

b) *Passo mezzo* (anonym). Aus einer Lautenhandschrift (Bassano-Vicenza), Ende des XVI. Jahrhunderts.

Aus Chilesotti (Codice), S. 91, Nr. 85 und S. 75, Nr. 67.

20. a) *Destre amoureux*.

b) *Tant que vivray*. (Gesang und Laute.) Sammlung des Pierre Attaignant, *Tres breve et familiere introduction*, Paris 1529.

Aus Körte, S. 157, bzw. S. 156, XIII. „Aus der Sammlung Attaignant 1529“ samt Konjektur (bei 20 a, Takt 20) und Textunterlegung (bei 20 b). Anstatt „Attaignant“ soll es bei B. überall heißen „Attaingnant“.

21. a) *La Magdalena*. *Basse dance*. b) *Tourdion*. Pierre Attaignant dixhuit basses dances, 1529.

Aus Wasielewski, S. 6–7, Nr. 4a, „La Magdalena. Basse dance für die Laute (1529).“

22. a) *Quiem amores tem*, Villancico.

b) *Vos dezeys que me quereis ben*, Villancico.

c) *Falai miña amor*, Villancico.

d) *Pavane*.

e) *Qua la bella franceschina*, Pavane.

Don Luys Milan, *El maestro*, Valencia 1535.

Aus G. Morphy „Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts“, übersetzt von Hugo Riemann, Leipzig 1902, Breitkopf & Härtel (Alle Rechte vorbehalten). Hier Bd. I, auf S. 21, Nr. 1. „Quiem amores tem“, S. 26, Nr. 4 „Vos dezeys que me quereis“, S. 25, Nr. 3 „Falai miña amor“ und auf S. 68 (Pavanas), Nr. 2 „Qua la bella franceschina“.

Die Pavane d) findet sich auf S. 69 (Pavanas), Nr. 4, eine Wiedergabe der Tabulatur auf S. XXXIX. Die Vergleichung der Übertragung Morphy's erweist in Takt 5 zwei Fehler, die auch Bruger übernommen hat.

Übertragung bei Morphy G dur, bei B. transponiert nach D dur.

Takt 5 bei Morphy (6 Viertelnoten):

a	g	fis	e	g	fis	a	g	a	g	fis
d			h			d	fis	e	h	
fis			g			d		g		

Bei Bruger: e d cis h d cis, anstatt e d e d cis

a		fis		a	cis	h	fis
cis		d		a		d	

25. *Gaillarde*. Emanuel Adriaensen, *Pratum musicum*, Antwerpen 1584.

Aus Wasielewski, S. 23–24, „Nr. 16. Gaillarde für die Laute von Emanuel Adriaensen (1584)“. Hier auch eine Variation darüber in Diminution (La mesme plus diminue).

## B) ALTE LAUTENKUNST.

Heft II. Das XVII. und XVIII. Jahrhundert.

1. Mein Gmüt ist mir verwirret. Aus dem handschriftl. Lautenbuch eines Jenaer Studenten (Dresden) 1603. Melodie ergänzt.

Aus Tappert, S. 58. „Mein Gemüth ist mir verwirret“. Lautenbuch eines Jenenser Studenten. (Manuskript in Dresden. 1603). Neue deutsche (oder ältere französische) Tabulatur, von Tappert irrig als „Alte deutsche Lauten-Tabulatur“ bezeichnet. Bei B. (S. 32) berichtet in „Französische Tabulatur“.— Die Originalvorlage Manuskript Z. 297 erliegt auf der öffentlichen Staatsbibliothek in Dresden. S. 108 „Mein gemüth ist“, für Laute allein.

In der Tabulatur weist der Liedsatz 3 Wiederholungsteile (6:4:6) auf. Bei Tappert nur 1 Repetition (Takt 1—6), die in freier Bearbeitung mit 1. und 2. ausgeschrieben ist, desgleichen bei B. Abweichend von Tappert ist die Figuration der Mittelstimme in Takt 1, 4 und im drittletzten Takt, die jedoch mit der Tabulatur, welche die Diminuierung der Oberstimme vorschreibt, in Widerspruch steht.

Die Neuausgabe der von mir übertragenen musik- wie kulturgeschichtlich interessanten Handschrift ist im Verein mit meinem Kollegen Dr. E. K. Blümmel in Aussicht genommen.

2. So wünsch ich ihr ein gute Nacht. (Cantio Germanica.) E. M. A. Georg Leopold Fuhrmann. Testudo Gallo-Germanica, Nürnberg 1615, (Melodie ergänzt.) Fußnote Brugers zum Monogramm: „E. M. A. ist das Signum des ursprünglichen Bearbeiters dieses Liedes, Elias Mertel aus Straßburg, dessen Lautenübertragung Fuhrmann in die oben bezeichnete Sammlung aufgenommen hat.“

Aus Tappert, S. 53, Cantio Germanica: „So wünsch' ich ihr ein' gute Nacht“ E. M. A., wozu Tappert die Fußnote macht: „Elias Mertel in Straßburg. (In Fuhrmann's Tabulaturbuche, Nürnberg, 1615)“.

- 3a) Aria und 3b) Sarabande (aus der Bdur-Suite), Esaias Reusner, Neue Lautenfrüchte, Berlin 1676.

Aus Hugo Riemann „Zur Geschichte der deutschen Suite“ in Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 1904—1905, Breitkopf & Härtel, Leipzig, S. 519/20.

a) Transponiert von B nach A dur, sämtliche Triller bis auf zwei sind weggelassen.

Der Daumenstrich fehlt, außer an verschiedenen anderen Stellen, insbesondere beim Akkordgriff in Takt 3, letzter Schlag. Im letzten Takt (in der Tabulatur Ganztaktnote) ist der Akkord mit dem Zeigefinger zurückzustreifen.

b) Transponiert von B nach C dur mit Weglassung aller Triller. In Takt 4 ist der Akkord (letzter Schlag) mit dem Daumen zu streichen. Im 2. Teil sind von Takt 2, letzter Schlag angefangen, von B. Stimmen eingeschoben. Im Schluß-

takt ist der 1. Schlag in gebrochener Spielweise vorgeschrieben (A—b), der letzte Schlag ist mit dem Daumen durchzustrichen.

- 3c) Sonatine aus der a moll- Suite. Esaias Reusner, Neue Lautenfrüchte (handschriftl. Anhang), 1676.

In Eitner's Monatsheften für Musikgeschichte, 1900, bringt Tappert zu seinem Aufsatz „Esaias Reusner, der Kammer-Lautenist des Großen Kurfürsten“ auf S. 151 eine Tabulaturprobe des 1. Teiles dieser Sonatine, die sich im handschriftlichen Anhang des Exemplars der Neuen Lautenfrüchte auf der Staatsbibliothek in Berlin vorfindet.

Abgesehen von der Vernachlässigung der Tremblements und von anderen Unebenheiten wäre statt der verwirrenden Schlangenlinie (Arpeggiozeichen) überall der Zeigefingerstrich zu setzen gewesen. Diese Art ist gleichbedeutend mit der bei Reusner sonst gebräuchlichen Bezeichnung mittels Strichlein oder Punkten vor den Buchstaben wie aus der Anweisung in der Vorrede erhellt: „Und d-fern an einem Griff auf der Seiten herunter etliche Strichlein oder Punkte stehen, und unten der Daumenstrich dabey, werden alle Saiten mit dem Daumen runter gestrichen. Ist aber der Daumenstrich unten nicht dabey gezeichnet, wird es mit dem ersten Finger rauffwärts gestrichen wann auf der Seithen herunter sich Strichlein oder Punkte befinden.“

Auf Grund derartiger Uebertragungen wird man die gepriesene Lautenkunst eines Reusner nicht erfassen. Für eine zweckdienliche Bearbeitung Reusner's ist übrigens gesorgt.

4. Folies d'Espagne. Aus dem handschriftl. Lautenbuch des Grafen Wolkenstein-Rodenegg (Berlin) um 1685.

Aus Tappert, S. 94 und 95, „Folies d'Espagne, handschriftl. Lautenbuch des Grafen Wolkenstein-Rodenegg ca. 1680.“— Thema mit 3 Variationen.

5. Sarabande. Ferdinand Ignaz Hinterleithner, Lautenhandschrift (Benediktinerstift Kremsmünster), um 1685.

6. Menuett aus dem Lauten-Concert IX. F. J. Hinterleithner, Lauthen-Concert, Wien 1699.

Aus Koczirz (Oesterr. Denkmäler), Lautenband II (Jahrgang XXV, Band 50). Die hübsche Sarabande steht im Revisionsbericht S. 81, das Menuett auf S. 9 des Notenteiles.

Sarabande E moll, bei B. transponiert nach D moll. Verschiedene Verzierungen, die, wie die gebrochene Spielweise, ein wesentliches Merkmal der französischen Lautenmanier des Rokoko bilden, sind willkürlich weggelassen.

In den „Erläuterungen“ bemerkt B. (S. 33) „Menuett aus dem Lauten-Concert IX für Violine, Laute und Baß von Ferdinand Ignaz Hinterleithner, dem in Wien 1699 gedruckten Werke „Lauthen-Concert“ entnommen.“

Der obengenannte Denkmälerband bringt eine Wiedergabe des Titelblattes und einer Notentafel des Lautenpartes, die vom Komponisten selbst gestochen

sind. Das Werk, ein Unikum der Musikbibliothek des Benediktinerstiftes Raigern (bei Brünn in Mähren), war mir nur durch besondere Vermittlung zugänglich.

7. *Del crud' amor. Villanella.* Aus einer Lautenhandschrift (Florenz) um 1600.

Aus Johannes Wolf „Handbuch der Notationskunde“ II. Teil, S. 62, Uebertragung samt Tabulaturwiedergabe aus der Florentiner Handschrift Bibl. Naz. Centr. XIX 168. Bei B. auch die Tabulaturprobe am Schlusse des Heftes, S. 41.

8. a) *Catena d'Amore.* Cesare Negri Milanese, *Le Gratie d'Amore*, Mailand 1602.

b) *Bianco fiore.* Aus Dr. Oscar Chilesotti „Biblioteca di Rarità Musicali, Volume I, Danze del Secolo XVI, trascritte in notazione moderna. Nobiltà di Dame del Sigr. Fabritio Caroso da Sermoneta, Le gratie d'amore di Cesare Negri Milanese detto il Trombone.“ G. Ricardi & Co., Milano (Tutti i diritti della presente Edizione sono riservati.)

a) S. 65, *Catena d'Amore.* Im 2. Teil fehlen gegenüber Chilesotti 2 Takte (5 und 6).

b) S. 59, *Bianco fiore.* D dur bei B. C dur. Im 2. Teil, Takt 2, bei Chilesotti e bei Brugger d

cis g

a g

a

Im 3. Teil gibt Chilesotti zum  $\frac{3}{4}$  Takt der Tabulatur als Emendation eine Fassung im  $\frac{2}{4}$  Takt, die von B. übernommen ist.

9. a) *Ghirlanda d'Amore.* Fabritio Caroso, *La Nobiltà di Dame*, Venedig 1605.

b) *Forza d'Amore.*

Aus Chilesotti (Danze):

a) S. 44, „*Ghirlanda d'Amore.* Cascarda in lode dell' Ill.<sup>ma</sup> et Ecc.<sup>ma</sup> D. Marfisa d'Este Cibbo, Marchesa di Carrara.“

b) S. 39, „*Forza d'Amore.* Balletto in lode dell' Ill.<sup>ma</sup> et Ecc.<sup>ma</sup> Sig.<sup>ra</sup> Leonora Orsina Sforza, Duchessa di Segne“. (D dur, Brugger C dur).

Anstatt „Nobiltà“ muß es überall richtig heißen „Nobiltà.“

10. *Tasteggiata.* Bernardo Gianoncelli (gen. Bernadello), *Il liuto*, Venedig 1650.

Aus Chilesotti (Lautenspieler), S. 228, „Bernardo Gianoncelli detto il Bernardello (1650): *Il liuto*, Dedicato al Molto Ill.<sup>e</sup> Sig.<sup>r</sup> mio e Patron Cole.<sup>mo</sup> il Sig.<sup>r</sup> Gio. Dominico Biava.“ (Exemplar in der Marciana in Venedig.)

S. 244 – 245, *Tasteggiata, Corrente e Spezzata* für die 14saitige Laute komponiert; bei Chilesotti Notierung auf Klaviersystem.

Bei B. im Notentext und in den „Erläuterungen“ zu berichtigen „Bernadello“ in „Bernardello“.

11. *Quel fruit espère tu.* Air. Gabriel Bataille, *Airs de differents autheurs*, Livre premier, Paris 1611. (Gesang mit Laute.)

Eine Wiedergabe der Originalnotation dieses Stückes bietet Johannes Wolf im „Handbuch der Notationskunde“, II. Teil, S. 89, nach dem Exemplar der Bibl. Dr. Werner Wolffheim (Berlin).

Tonsatz in C moll, Übertragung bei B. in A moll. Die Vorlage ist nicht taktisch, sondern in vier Versabschnitte gegliedert. B. schreibt für die 1. Distinktion unter Einbeziehung der ersten zwei Schläge der 2. Distinktion den  $\frac{6}{4}$  Takt, für den Rest und die Abschnitte 3 und 4 den  $\frac{4}{4}$  Takt (alla breve) vor. Bei Berücksichtigung der originalen Gliederung besteht kein Anstand, für das ganze Stück den  $\frac{4}{4}$  Takt vorzuzeichnen; zu Beginn des 2. Versabschnittes wäre dann eine halbe Pause, analog wie bei Abschnitt 3 eine Viertelpause, zu ergänzen. Die letzten zwei Verse (Abschnitte 3 und 4) sind gemäß dem Repetitionszeichen in der Vorlage zu wiederholen. In der Übertragung muß im 3. Takte das zweite c des Basses nach dem Durchstreichakkorde in der tieferen Oktave stehen.

12. Campanae Parisienses (anonym). Jean Baptiste Besard, *Novus partus*, 1617.

Aus Chilesotti (Lautenspieler), S. 226, „J. B. Besarde (1617). Campanae Parisienses Incerti Authoris.“ (Aus dem „Novus Partus“ auf der Bibliothek Braidense in Mailand.)

13. Air (à 4), Kompon. v. Anthoine Boësset. Pater Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, Paris 1636.

Aus Chilesotti (Lautenspieler), S. 227, „Mersenne Marin (1636). Air (à 4) d'Anthoine Boësset, Intendant de la Musique de la chambre du Roy et de la Reyne. Harmonie universelle. A Paris chez Seb. Cramoisy.“ (Aus dem Exemplar der Akademie zur hl. Cäcilia in Rom.)

14. a) Sarabande (Nr. 33) Denis Gaultier, *Lauten-Codex La Rhetorique des Dieux* (Berlin), um 1650.  
 b) Artemise ou l'Oraison funebre. Denis Gaultier um 1650.  
 c) Sarabande (Nr. 51). Denis Gaultier um 1650.

Aus Oskar Fleischer „Denis Gaultier“, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, herausgegeben von Chrysander, Spitta und Guido Adler; II. Bd., 1886, Leipzig, Breitkopf & Härtel. (Alle Rechte vorbehalten.)

a) S. 142, Nr. 33, Notenwerte bei B. ausgeschrieben und Bässe in die Originaltonlage versetzt.

b) S. 132, Nr. 21, IV. Mode Sousphrygien, von B. transponiert nach A moll.

Erklärung zu diesem Stück in den „Erläuterungen“ entnommen aus Fleischer's „Kritische Noten zu den Stücken“, S. 101. (Eine Übertragung bietet auch Tappert, S. 88.)

c) S. 161, Nr. 51.

15. a) L'amant contant. Canarie. Charles Mouton, *Pièces de Luth*, Paris 1699.  
 b) La Mallassis. Sarabande.

Aus Eitner, Monatshefte für Musikgeschichte 1891, 23. Jahrgang: „Ein Lautenbuch von Mouton“ (mit faksimiliertem Titelblatt und einer Seite Musikdruck), mitgeteilt von Dr. A. Lindgren in Stockholm.

a) S. 14, Nr. 7, „L'Amant contant, Canarie.“ (A dur, bei B. transponiert nach G dur.)

b) S. 11, Nr. 4, „La Mallassis. Sarabande.“ (Fis moll transponiert nach E moll.)

Mouton's Lautenbuch „Pièces de Luth sur differents modes“ (Paris, ohne Jahresangabe, nur mit dem handschriftl. Vermerk „27. fevrier l'an 1699“ versehen) ist aus Dr. Lindgren's Bibliothek (Stockholm) in jene von C. Claudius (Malmö) übergegangen. (Siehe Wolf, Handbuch der Notationskunde, II. Teil, S. 101.)

16. a) Bourrée aus der „Partie in D dur.“ Graf Logi, handschriftl. Lauten-  
tabulatur (Wien), Anfang des XVIII. Jahrhunderts.

b) Menuett und c) Gigue aus derselben Partie.

Zum Namen Logi macht B. (S. 17) die Fußnote: „Unter diesem abgekürzten Namen steht der genannte Komponist in den meisten Handschriften verzeichnet; sein eigentlicher, vollständig ausgeschriebener Name lautet: Johann Anton Graf Losy von Losintal.“

Den ausführlichen Beweis hierfür habe ich als erster geliefert im Lautenbande II der österr. Denkmäler, Revisionsbericht S. 84, weiters in einer eingehenden lebensgeschichtlichen Darstellung im Beiheft V der österr. Denkmäler (Studien zur Musikwissenschaft), S. 74 – 82. Wenn es noch eines Beweises für die Identität bedurfte, so ist er erbracht durch die Gitarthandschrift der Fürstlich Lobkowitz'schen Bibliothek in Raudnitz (bei Prag) XL b 209. Außer Stücken, die mit: Conte Logi, Conte Losy oder C. L. signiert sind, findet sich dort auch eine „Allemande, Tombeau sur la mort de Madame la Comtesse de Losy faite par Mons. le Conte Antonio son fils.“ (Siehe Dr. Paul Nettl „Musicalia der Fürstl. Lobkowitz'schen Bibl. in Raudnitz“, Mitteilg. des Bundes der Deutschen in Böhmen, 1920, S. 93; ferner Josef Zuth „Graf Logi [Johann Anton Graf Losy v. Losintal]. Ausgewählte Gitarrenstücke, Wien, Anton Goll, S. 22.)

Die obigen drei Stücke finden sich im Lautenband II, auf S. 20 und 21.

17. a) Air aus der „Partita seconda“. Johann Theodor Herold, Lauten-  
handschrift Harmonia quadripartita (Wien), 1702.

b) Bourrée und c) Menuett aus derselben Partita.

In den „Erläuterungen“, S. 36, meint B. „Herold ist ein kleineres Talent als Graf Logi, doch sind seine Lautenstücke nicht ohne Reiz und technisch sehr sauber gearbeitet; das Menuett zählt zu seinen dankbarsten Piecen.“

Der letzte Satz wäre wohl nicht geschrieben worden, hätte B., wie ich, das ganze Werk übertragen und durchgearbeitet. Die Zeitbestimmung der Entstehung des Werkes, sowie nähere Daten über dasselbe und den in der Lexikographie unbekanntem Komponisten habe ich im Lautenband II der österr. Denkmäler geliefert. (Revisionsbericht S. 86/87.) Die obigen Stücke finden sich im Notenteil

auf S. 47 und 48. Von G moll transponiert nach A moll, Ornamentik auch hier willkürlich behandelt.

18. *Così la tortorella*. (Die Turteltaube härt sich). Aus dem Oratorium „*La Resurrezione*“ (Die Auferstehung). Georg Friedr. Händel, Rom 1708.

Aus der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft, Bd. 39, S. 36. Deutsche Textübertragung von Prof. Bernhard Gugler, die auch B. in einer Fußnote ohne Angabe obiger Quelle beruft.

21. *Betrachte, meine Seele*'. Arioso aus der Johannes-Passion. Joh. Seb. Bach, Leipzig 1723.

Aus der Ausgabe der Deutschen Bachgesellschaft, Jahrg. XII, S. 55. Der Part des Liuto umgeschrieben aus dem Diskant-Baßschlüssel in Gitarrnotation. Die Bögen bei den Zweiunddreißigstel-Figuren sind weggelassen; Tempo: Adagio Viervierteltakt abgeändert in Adagio Allabreve.

22. a) *Menuet du Tambour de Basque*. Jacques de Saint Luc, Lautenhand-schrift (Raudnitz), Anfang des XVIII. Jahrhunderts.

b) *Carillion d'Anvers, Allemande*.

Auch Saint Luc erscheint im Lautenband II der österr. Denkmäler; kritischer und biogr. Teil im Revisionsbericht auf S. 88—89, ausführliche Bibliographie im Beiheft V der Denkmäler auf S. 64—67. Die beiden Stücke stehen im Notenteil des Lautenbandes auf S. 51 u. 64. (Zum Menuet vorne auch eine Wiedergabe der Tabulatur).

Das „Glockenspiel“ bei B. transponiert von A nach C dur, Ornamente willkürlich behandelt (zum Teil weggelassen, wo sie in der Handschrift stehen, zum Teil übernommen, wo sie vom Verfasser ergänzt wurden).

Die Anweisung in den „Erläuterungen“ (S. 38), den Baß entweder als bloße Verdoppelung der Lautenbässe fortzulassen oder ihn mit Rücksicht auf die tonmalerische Tendenz einem pizzicato spielenden Violoncell anzuvertrauen, ist vom Standpunkt der stilgerechten Ausführung nicht zu billigen.

Über verschiedene praktische Ausführungsmöglichkeiten des Lautenkonzerts siehe im Lautenband II, S. 85, die Andeutungen Radolts, wodurch sich auch die zu Hinterleithner (S. 33) ausgesprochene Anschauung B.'s modifiziert.

Am einfachsten und besten ist folgende Form der Ausführung des gewöhnlichen Lautenkonzerts mit Streichern (Violin und Baß d. i. Baßel oder Violoncell): Jeder Teil wird zuerst von allen Instrumenten gespielt, die Laute doppelt bis dreifach besetzt; hierauf wird der Teil unter Stillschweigen der übrigen Instrumente nur von einer Laute wiederholt oder „nachgeschlagen.“ Dadurch ergibt sich erstens einmal eine Kontrastwirkung zwischen Tutti und Solo und zweitens der eigenartige Charakter des Lautenkonzerts, indem die Laute die Elemente des Musiksatzes in konzertanter Weise, verbrämt mit Ornamenten, in Stimmbrechungen, Diminuierungen, Passagen u. dgl. zum Ausdruck bringt.

## C) SCHULE DES LAUTENSPIELS.

- Nr. 10. Tordion. Pierre Attaignant. Dix-huit basses dances (Paris 1529).  
Aus Tappert (Sang und Klang), S. 12, „Tordion (Dreher). Pierre Attaignant: Dixhuit basses dances, 1529, für Laute. Erstes Auftreten der französ. Tabulatur.“ — Notenwerte gegenüber Tappert um die Hälfte gekürzt.
- Nr. 12. Ein niederländisch Tänzlein. Hans Newsidler, Ein new künstlich Lautenbuch (Nürnberg 1544).  
Aus Koczirz (Österr. Denkmäler), Lautenband I, S. 53, „Ein Niderlendisch Tentzlein“ (1. Buch, 1544).  
Bei B. von D nach C dur versetzt, Takte halbiert.
- Nr. 13. Rosa Felice. Fabritio Caroso, Nobilità di Dame (Venedig 1605).  
Aus Chilesotti (Danze), S. 37, „Rosa Felice. Balletto in lode dell' III<sup>ma</sup> et Ecc<sup>ma</sup> Sig<sup>ra</sup> Padrona, et Benefattrice mia collendiss. D. Felice Maria Orsina Gaetana Duchessa di Sermoneta“.  
Transponiert von D nach C dur und Akkordgriffe vereinfacht in Takt 2, 4, 5, 12 und 13.
- Nr. 14. Viel Hinterlist. Arnold Schlick, Tabulaturen etlicher lobgesang und liedlein (auf die orgeln und lauten, Mainz 1512).  
Aus Körte (Laute und Lautenmusik), S. 155, zu XII. „Aus Schlick 1512“, 2. Nummer „Vil hinderlist“ (gleichfalls ohne Text in der Singstimme).
- Nr. 15. Frottola. Bartolomeo Tromboncino, Frottole . . . per cantar et sonar col lauto (um 1513—1521). Singstimme und Laute.  
B. bemerkt hierzu: „Unsere vorliegende Frottola“ Longi dal mio bel sol“ von Tromboncino, einem der bedeutendsten Frottolekomponisten, begnügt sich mit einem dreistimmigen Satz, d. h. mit einer zweistimmigen Lautenbegleitung. Der Text ist an vielen Stellen schwer entzifferbar; es wurde deshalb auf eine Wiedergabe und deutsche Übersetzung des unsicheren Wortlautes verzichtet.“  
Entnommen aus Körte, S. 161, Nr. 4 „Longi dal mio bel sol chiaro e sereno. B. T.“ zu Abschnitt XIV. Aus den „Frottole de Misser Bort. Tromboncino et de Misser Marchetto Carra (1520—30).“  
Das Druckwerk, bei dem Jahr, Druckort und der Name des Druckers fehlen, befindet sich auf der Bibliothek des Real Istituto Musicale in Florenz und dürfte nach Gandolfi, der im Annuario dieses Institutes von 1899 (S. 34—36) das Lautenbuch bespricht, eine „edizione Giuntina“ sein (Luca Antonio di Giunta, Florenz, wahrscheinlich unmittelbar um 1520).  
Körte bemerkt auf S. 122 zu der hieraus gebotenen Auswahl: „Der schon früher erwähnte Lautendruck des R. Istituto Musicale in Florenz (aus den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts) enthält Frottole, deren Texte unter der Vokalstimme, allerdings nicht immer ganz leicht entzifferbar, verzeichnet sind.“

Besondere Aufmerksamkeit verdient vielleicht das Lied: „Longi dal mio bel sol chiaro e sereno“, welches im Text und in dem charakteristischen Motiv stark anklängt an H. Isaak's „Inspruck ich muß dich lassen.“ (Terzensprung nach abwärts im Melodieanfange bei B. abgeändert, das Ganze in die Oberquart versetzt).

Johannes Wolf, der das Werk in der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrgang I, S. 29 „Ein alter Lautendruck“ bespricht, liest, meiner Ansicht nach richtig, den Anfang der Frottola „Congida il mio bel sol“.

Nr. 16. Preamble. („Ein gut Preamble.“) Hans Newsidler, Ein new geordent künstlich Lautenbuch (Nürnberg 1536).

Aus Koczirz (Österr. Denkmäler), Lautenband I, S. 17.

Bei B. in die Quart transponiert und auf zwei Lauten (Schüler und Lehrer) verteilt.

Nr. 17. La Guerre. Pierre Attaignant, dix-huit basses dances (Paris 1529).

Aus Körte, S. 153, „XI. Sammlung Attaignant 1529. La guerre. Im Original ohne Taktstriche“.

Körte bemerkt hierzu auf S. 121: „Endlich ist noch einer besonderen Gattung der Instrumentalmusik Erwähnung zu tun: der malenden. Es ist bekannt, daß die Vokal-Komponisten des 16. Jahrhunderts, namentlich die Franzosen, diese Gattung pflegten: die Nachahmung von Vögeln (Kuckuck), von Instrumenten, ja des Schlachtenlärms mit dem Donner der Kanonen war ein beliebter Gegenstand mehrstimmiger Vokalsätze. Die Lautenisten folgten anscheinend diesem Zuge, wie z. B. Francesco da Milano den Vogelgesang und die „Bataille“ von Jannequin auf die Laute brachte. Indeß läßt sich doch darüber streiten, wem von beiden, Vokal-Komponisten oder Instrumentalisten, die Priorität zuzuschreiben ist. Denn schon in den 20er Jahren finden wir in Frankreich solche Tongemälde in der Lautenmusik. Die Sammlung Attaignant's 1529 enthält z. B. ein Lautenstück: La guerre, welches in höchst naiver Weise Signale und anscheinend auch Schlachtenlärm schildert. Jedenfalls ist es eines der ältesten, wenn nicht das älteste gedruckte Denkmal der malenden Musik. Als Eigentümlichkeit dieser militärischen Musik dürfte zu erwähnen sein, daß in dem F-dur derselben nicht ein einziges b, sondern nur h vorkommt, immer auf den Grundklang von F, was doch für jene Zeit, die den Tritonus ängstlich vermied, sehr merkwürdig erscheint. Dies h beruht nicht auf Druckfehlern, sondern ist offenbar absichtlich geschrieben; höchst wahrscheinlich soll dadurch neben den Signalen der Trompete das Spiel der Pfeife (fifre) wiedergegeben werden“.

B. hat das Stück von F nach C dur transponiert. Seine Erläuterung sei jener Körte's gegenübergestellt.

„Ich bringe als Beispiel“, (nämlich für die Pseudo-Dreistimmigkeit), „ein altfranzösisches Lautenstück v. J. 1529, „La guerre“ („Der Krieg“) betitelt. Es ist das älteste programmatische Instrumentalstück, das uns erhalten ist. Mit ihm wird die Reihe der „musikalischen Schlachtengemälde“, die im XVI.

und XVII. Jahrhundert gerade in der Lautenmusik so beliebt werden sollten, eröffnet. Das Stückchen gibt in drastischer Weise (aber mit noch primitiven Mitteln) die Signale der Trompete wieder, schildert den Schlachtenlärm und läßt von Takt 24 des Mittelsatzes an eine originelle Kriegsmelodie (augenscheinlich zur Nachahmung des scharfen Klanges der kleinen Flöte) ertönen. Auffallend ist im Mittelsatz das häufig wiederkehrende *fis*. Während sonst der Tritonus in jener Zeit streng verboten ist, hat der Komponist ihn hier vermutlich bewußt zu tonmalerischen Zwecken mit überraschender, schlagkräftiger Wirkung herangezogen. Die Schlußtakte arbeiten mit dynamischen Effekten (Echowirkungen) und deuten dadurch das Sichentfernen des Schlachtengetümmels oder das Ende der Schlacht an“.

Nr. 19. Der Nonnen Tanz. Hans Newsidler, Ein new künstlich Lautenbuch (Nürnberg 1544).

Aus Koczirz (Österr. Denkmäler), Lautenband I, S. 38, „Der Nunnan tanz.“ Im Revisionsbericht bemerkt Verfasser: „Ohne Zweifel wie der vorige (d. i. „Der Bethlertanz“) ein charakteristischer Gesellschaftstanz“.

Bei B. Fußnote auf S. 18: „Der Nonnentanz — wahrscheinlich ein beliebter Gesellschaftstanz des XVI. Jahrhunderts — teilt die allgemeine Form der deutschen Tänze“, usw.

Nr. 20. Nido d'amore. Fabritio Caroso, Nobilità di Dame (Venedig 1605).

Aus Chilesotti (Danze), S. 44, „Nido d'Amore, Balletto in lode dell' Ill<sup>ma</sup> Sig<sup>ra</sup> Caterina Orsina Melchiori, Marchesa di Torreto“.

Transponiert von D nach C dur und Akkordgriffe an zahlreichen Stellen vereinfacht. (Siehe Nr. 13).

Nr. 21. Rossina (ein welscher Tanz). Hans Judenkunig, Ein schöne künstliche Unterweisung (Wien 1523).

Aus Koczirz (Österr. Denkmäler), Lautenband I, S. 11, „Rossina ain welscher Tantz“.

Nr. 24. Calata de Strambotti. Joan Ambrosio Dalza, Intabulatura de lauto. Libro quar'ò (Venedig 1508).

Aus Wasielewski, S. 3—4, Nr. 2 „Calata de Strambotti für die Laute von Dalza (1508).“ Der 2. Teil fehlt bei B. Tonsatz hier in die Quint transponiert, in Takt 16, 1. Schlag, Akkord nur vierstimmig anstatt sechsstimmig, in Takt 19, 1. Schlag, anstatt vierstimmig nur dreistimmig, in Takt 20, 2. Schlag, desgleichen.

Bei Wasielewski gehört gemäß der Tabulatur im drittletzten Takt im Baß ein *f*, daher wäre bei B. ein *c* zu setzen. (Vgl. bei Wasielewski die gleiche Schlußklausel im 2. Teile). Hiedurch ändert sich bei B. die ganze Ausschreibung der letzten drei Takte.

Nr. 25. Toccata. Francesco da Milano, aus einem Mailänder Lauten-Kodex (1536).

Aus Johannes Wolf, Handbuch II, S. 55—57: „Tochata Del Diuino Franc. da Milano“.

Übertragung samt Wiedergabe der Tabulatur aus einem Mailand 1536 datierten Kodex.

Bei B. in die Quart transponiert. Die Ausschreibung entspricht an verschiedenen Stellen nicht der Tabulatur.

Nr. 26. Auf der Wanderschaft. (Holländisch: „Het voer den cuyperken cuypen.“) Joh. Thysius, handschriftl. Lautenbuch (um 1600).

Melodie aus Dr. J. P. N. Land „Het Luitboek van Thysius“, Amsterdam 1889, Frederik Müller & Co., S. 48, Nr. 28. Hier auch Literaturnachweis, auf den B. in der Fußnote anspielt.

Nr. 27. Drei Blümelein. Petrus Fabritius, Handschriftl. Lautenbuch (um 1603).

Nr. 28. Störtebecker. (Der Text ist nach dem Tode des berühmten Seeräubers um 1402 gedichtet). Desgl.

Das Liederbuch des Petrus Fabricius (Handschrift auf der kgl. Bibliothek Kopenhagen, angelegt von den Studenten Fabricius und Laurenberg der Universität Rostock in den Jahren 1603–1605) ist herausgegeben von Johannes Bolte im Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung 1887. (196 Lieder, Tänze, ferner Choralmelodien u. a. (Vgl. Eitner, Monatshefte für Musikgeschichte 1889, Seite 37).

Nr. 29. Recercar. Franciscus Bossinensis, Tenori e contrabassi intabulati (Venedig 1509).

B. bemerkt hierzu auf S. 31: „Das nachstehend gegebene Recercar von Franciscus Bossinensis ist einem der ältesten gedruckten venezianischen Lautenbücher v. J. 1509 entnommen“.

Das Recercar (Nr. 3 der Tabulatur) bringt in originalgetreuer Übertragung bereits Wasielewski, S. 20, Nr. 13, „Recercar für die Laute von Fr. Bossinensis (1509)“.

Bei B. Takte halbiert und Tonsatz in die Quint transponiert.

Nr. 31. Gassenhauer. („Ein guter Gassen hawer auf die welisch art“). Hans Newsidler, Ein newes Lautenbüchlein (Nürnberg 1540).

Aus Koczirz (Österr. Denkmäler), Lautenband I, S. 59, „Ein guter gassen hauer auf die Welisch art“ und „Der hupff auff. Den muß man gar behend schlagen“.

Im Revisionsbericht hierzu bemerkt der Verfasser: „Die Bezeichnung auf die Welisch art bezieht sich offenbar auf die Tonzerlegung nach Art des Mandolinenschlages.“ Bei B. Fußnote. S. 33: „auf die wälisch Art = auf die welsche Art“; als typisch für diese Art hielt Newsidler die Anwendung regelmäßiger Tonwiederholungen, welche Spielmanier in späteren Jahrhunderten (!) für die Mandoline so charakteristisch werden sollte.“ Tonsatz in die Quint transponiert.

Nr. 34. Einladung zum Rosenbrechen. (Nach dem altholländ. Volkslied „Ich clam den boom al op.“ Niederdeutsche Übersetzung von Ludwig Uhland.) Joh. Thysius, Handschr. Lautenbuch (um 1600).

Melodie bei Land, S. 51, Nr. 34. (Vgl. Bemerkung zu Nr. 26).

Bei diesem Stande der Dinge berührt es einigermaßen sonderbar, wenn für die aus allen möglichen Veröffentlichungen hergeholten und nicht immer zum Vorteil der Sache eingerichteten Stücke der alten Lautenkunst das Aufführungsrecht vorbehalten wird. Von mißgünstiger Gesinnung darf hier keine Rede sein. Das Arbeitsfeld der Lautentabulatur ist so groß, so reich und vielfach noch so aufklärungsbedürftig, daß es nur zu begrüßen wäre, wenn sich da recht viele Kräfte ernstlich und eifrig betätigten. Wer aber an den Tabulaturen Pionierarbeit verrichtet hat, weiß, mit welchen Schwierigkeiten, Hindernissen und Kosten häufig genug allein schon die Beschaffung der Vorlagen verknüpft ist, zu schweigen von der Mühsal der wissenschaftlichen Aus- und Durcharbeitung der Übertragungen und gar von dem Dornenweg der Archivforschung. Der bescheidenste Dank, der Männern abgestattet werden kann, welche die versunkenen Schätze einer edlen Musikkultur wieder gehoben, ist, daß Nutznießer dieser Früchte ihren Gewährsmann wenigstens offen und ehrlich bekennen.

Die Popularisierung wissenschaftlicher Arbeitsergebnisse ist zweifellos sehr wünschenswert, doch müssen auch hier gewisse Formen und Rechte gewahrt bleiben. Die Kenntnis des Apparates wird man von einem akademisch gebildeten Manne fordern dürfen. Wie wir gesehen haben, handelt es sich nicht um einen vielleicht entschuldbaren Einzelfall, sondern um ein bewußtes System, das denn doch nicht so ohneweiters hingenommen werden kann. Auch auf dem Gebiete der Lautenmusik, auf dem bei der Unvertrautheit der Menge mit der Fachliteratur, mit der geschichtlichen Entwicklung und mit den sachlichen Zusammenhängen die merkwürdigsten Begriffsverwirrungen herrschen und Experimente gewagt werden dürfen, die in anderen Zweigen des Musikbetriebes ausgeschlossen wären, müssen reinliche Scheidungen gemacht werden. Es wäre sehr bedauerlich, wenn eine so schöne und förderungswerte Sache wie die Wiederbelebung der alten Lautenmusik durch eine üble Praxis in Mißkredit geriete.

## ÖSTERREICHISCHES SCHAFFEN.

II.

DR. ADOLF KOCZIRZ.

VON DR. EMIL KARL BLÜMML.

(1. Fortsetzung.)

Seine Bedenken gegen die bisher geübten Übertragungsarten brachte Koczirz schon 1907 und 1908 gelegentlich der Besprechungen der Arbeiten von Wilhelm Tappert und Henri Quittard (Schriften Nr. 4 und 6) vor, wobei auch sonst gegen Tappert, den er übrigens sehr mild behandelte, einige grundsätzliche Richtigstellungen betreffs des Begriffes *Intavolatura* (eine Substantivbildung aus dem lateinischen *Participium futuri* des Verbums *intavolare* = täfeln, dielen) und des Ausdruckes *Tastar de corde* (Saitenprobe und nicht Tokkata, Vorspiel) erfolgten.

Dem Auftrage gemäß, den 1909 die Lautensektion des 3. Kongresses der Internationalen Musikgesellschaft dem engeren Ausschusse erteilte, hatte dieser Richtlinien für die Übertragung von und für die bibliographische Beschreibung der Tabulaturen aufgestellt und sie 1912 veröffentlicht.<sup>10)</sup> Die Regeln für die Übertragung, sowie die für die Bezeichnung des Fingersatzes usw. vorgeschlagenen Zeichen stammen zum Großteil von Koczirz. Der Grundgedanke ist, daß jede Übertragung so beschaffen sein soll, daß sie angehört und nunmehr in Tabulatur aufgeschrieben, sich mit der ursprünglichen Tabulatur decken muß (*le morceau transcrit devra être ce que serait sa notation directe à l'audition de l'oeuvre mise en tablature*).<sup>11)</sup> Weiters soll die Übertragung jedem Musiker verständlich sein und alle Eigenheiten der Tabulatur dem Gelehrten wiedergeben, daher muß 1. die heutige Notation des Werkes getreu und so beschaffen sein, daß das Spiel nach ihr genau so wie nach der Tabulatur auf dem Instrumente erklingt (*que son texte musical soit la notation fidèle de l'oeuvre telle qu'elle aurait sonné sur l'instrument d'après la tablature*) und 2. müssen die wesentlichen Eigenheiten der Tabulatur auch in der Übertragung gemäß einem eigenen Plan zum Ausdrucke kommen (*que, par un dispositif approprié les particularités essentielles de la tablature transcrite soient sauvegardées*).<sup>12)</sup> Und nun folgen im Regulativ in längerer Aufzählung die einzelnen Regeln, sowie die verschiedenen, für den Fingersatz usw. anzuwendenden Zeichen.

Die erste Probe auf diese neu einzuführende Normalmethode lieferte Koczirz bereits im Jahre 1911 in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich“, in deren leitende Kommission er 1907 als wirkendes Mitglied ernannt worden war.<sup>13)</sup> Als erster Teil einer großangelegten, meist Neuland aufschließenden Arbeit, die die österreichische Lautenmusik vom 16. Jahrhundert bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts umfassen sollte, erschien zunächst die „Österreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert“ (Schriften Nr. 9). Zwei Abschnitte der Einleitung sind in ihr von besonderer Wichtigkeit und zwar 1. die „Grundsätze bei der Bearbeitung der Lautentabulaturen“<sup>14)</sup> und 2. die „Übersicht über die hier in Betracht kommende Spieltechnik der Laute“.<sup>15)</sup> In kurzen und knappen Sätzen ist erschöpfend alles das behandelt, was aus den alten Tabulaturen heraus sich als kennzeichnend für die Technik der alten österreichischen Lautenisten ergibt, und was grundsätzlich bei der Übertragung der Stücke in unsere Notenschrift zu beobachten ist. Besonderes Augenmerk wurde auf die Technik der linken und rechten Hand, wie sie im Fingersatz (Applikatur), in der Griffelage (Position) und im Anschlag sich äußert, gerichtet; es wurden alle Vorschriften der Tabulatur, die sich auf den Gebrauch der beiden Hände beziehen, teils getreu, teils adäquat zum Ausdrucke gebracht. Während beim Fingersatz und beim Anschlag mit den bei den Lautenisten üblichen Zeichen (Kreuzchen vor, über oder unter den Noten: Liegenlassen der Finger; Punkt über oder unter einzelnen Noten: Anschlag mit dem Daumen oder dem Zeigefinger; Punkt über oder unter mehreren Noten: Anschlag des ganzen Griffes mit Ausschluß des Daumens) das Auslangen gefunden wurde, mußten die Rückungen aus der gewöhnlichen Griffelage (Position) nach Analogie der Gitarre durch Ziffern

gekennzeichnet werden, wie auch für das Durchstreichen mit dem Daumen ein entsprechendes Zeichen zur Einführung kam. Die Übertragung, die demnach allen Feinheiten der Spieltechnik Rechnung tragen konnte, erfolgte auf einem Doppelsystem von fünf Linien und verwendete, entsprechend der Scheidung der Lautenchorde in Baß- und Sangesaiten, den Violin- und Baßschlüssel, wodurch die übersichtliche Anordnung des kontrapunktischen Satzgefüges und der beste Überblick über die Stimmführung ermöglicht war und die Notierung in der Originaltonlage des Instrumentes erfolgen konnte. Die von Koczirz ausgearbeiteten und von der „Kommission zum Studium der Lautenmusik“ zu den ihren gemachten Grundsätze hatten hier ihre Feuerprobe bestanden, wodurch alle früheren Übertragungsarten ihre Berechtigung verloren. Es ist ein großes Verdienst von Koczirz, ein System eingeführt zu haben, das sowohl den wissenschaftlichen als den instrumental-technischen Anforderungen voll und ganz entspricht und erst dadurch die Musik der alten Lautenmeister in ihrer vollen Schönheit und Klangwirkung erstehen läßt.

Koczirz verwertete in diesem Bande gedrucktes und handschriftliches Material, so weit es sich auf Lautenisten bezog, die im weitesten Sinne des Wortes, sei es durch Abstammung oder Wirken, dem alten Österreich, wie es bis 1918 bestand, angehörten. Doch konnte und wollte er nicht alles Vorhandene bringen, sondern nur eine Auswahl kennzeichnender Stücke geben, wobei er sich von dem Grundsatz leiten ließ<sup>16)</sup>, daß in erster Linie die Instrumentalkompositionen zu bevorzugen sind, während von den Vokalkompositionen nur jene in Betracht kommen, die für die Manier oder technische Handfertigkeit kennzeichnend oder für das betreffende Druck- oder Sammelwerk symptomatisch erscheinen. In diesem Sinne erstet zunächst das Werk des Hans Judenkünig in ausgewählten Proben<sup>17)</sup> aus dem Schutt der Vergangenheit, jenes Mannes, dem Koczirz seine Dissertation, die 1904 im Auszuge erschien (Schriften Nr. 1), gewidmet hatte. Judenkünigs spärliche Lebensgeschichte, die Bibliographie seiner Werke, seine Lehre von den Applikaturen (Fingersatz der linken Hand), zu deren Einübung die Priameln dienten, und seine Methode, die er bei der instrumentalen Übertragung von Vokalvorlagen anwendete, lernen wir aus der Darstellung von Koczirz kennen und ersehen aus den mitgeteilten Proben, daß Judenkünigs Stücke noch stark unter dem Zwang der Schulregeln stehen. Wie dieser war auch Hans Newsidler<sup>18)</sup>, der aus Preßburg stammte, lange Jahre in Nürnberg wirkte und hier 1562 starb, ein Lehrmeister der Laute. Zwischen 1536 und 1544 erschienen von ihm fünf Lautenbücher für den Selbstunterricht, fortschreitende Lehrwerke, die eine wahre Fundgrube für die vergleichende musikalische Textforschung genannt werden können. Trotzdem er über Judenkünig steht, ist er ebenfalls nur ein ehrsamer bürgerlicher deutscher Kunsthandwerker, der schwer mit dem Leben zu kämpfen hatte und in den ärmlichsten Verhältnissen sein Dasein beschloß. Wenn es Koczirz gelang, auf Grund von Urkunden und Akten die Lebensgeschichte des Hans Newsidler beinahe restlos aufzuhellen, wobei auch auf das Leben seines Bruders, des Lautenisten Melchior Newsidler in Augsburg manches Streiflicht fiel, so wollte dies bei Simon Gintzler,

einem Lautenvirtuosen am Hofe des Kardinals Christoforo Madruzzo in Trient nicht gelingen, von dem 1547 ein Lautenbuch erschien, das in Technik und Tabulatur den Italienern verpflichtet ist, dabei aber eine spezielle Semeiographie zeigt.<sup>19)</sup> Hingegen konnte Valentin Greff Bakfark (1507 bis 1576)<sup>20)</sup>, ein Siebenbürger Sachse, auf Grund der über ihn reichlich vorhandenen Literatur in allen seinen Lebensphasen eingehend verfolgt werden, sodaß das Lebensbild dieses kühlen Realpolitikers, der als polnischer Hofflautenist auf der Höhe seines Ruhmes stand und von 1566 bis 1568 am Wiener Hofe tätig war, ein geschlossenes Ganze bildet.

(Fortsetzung folgt.)

<sup>10)</sup> Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft. XIV. 1 (Leipzig 1912), S. 1—8: Kommission für Erforschung der Lautenmusik.

<sup>11)</sup> Ebd. XIV. 1, S. 2. <sup>12)</sup> Ebd. XIV. 1, S. 3.

<sup>13)</sup> Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Gedenkblatt. Wien 1909, S. 11.

<sup>14)</sup> Koczirz, Österreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert. Wien 1911, S. XLVIII—L.

<sup>15)</sup> Koczirz, a. a. O. S. L—LII. <sup>16)</sup> Koczirz, a. a. O. S. XVII.

<sup>17)</sup> Koczirz, a. a. O. S. XVII—XXIII und 1—14.

<sup>18)</sup> Koczirz, a. a. O. S. XXIII—XXIX und 15—59.

<sup>19)</sup> Koczirz, a. a. O. S. XXIX—XXXII und 60—67.

<sup>20)</sup> Koczirz, a. a. O. S. XXXII—XLV und 68—95.

## AUS UNSRER BÜCHERSTUBE.

### NEUE VOLKSLIEDAUSGABEN.

Wenn es einmal eine Zeit gab, sie liegt noch nicht allzuweit hinter uns, wo das Volkslied als Aschenbrödel der Hausmusik zu gelten hatte und nur mehr in ländlichen Kreisen eine Vorzugstellung besaß, so ist dies heute anders geworden. Die Wandervogelbewegung, das innere Besinnen nach dem Zusammenbruche (1918) und die immer mehr und mehr um sich greifende Jugendbewegung haben hier Wandel geschaffen und das Volkslied in Kreisen zu Ehren gebracht, die früher verächtlich die Nase rümpften, wenn von ihm die Rede war. Was Forscher in jahrzehntelanger Arbeit seit den Tagen der Romantik aufgesammelt und so vor dem Vergessenwerden bewahrt hatten, das wird nun eifrig hervorgeholt und mit Begleitung des Klaviers, der Gitarre oder im Satz für gemischten Chor oder Männerviergesang der großen Menge vorgelegt und so zu neuem, erfolgreichen Leben erweckt, wobei aber die Herausgeber und Bearbeiter nur allzuoft die Quellen, aus denen sie schöpften, verschweigen. Und doch wäre es eine selbstverständliche Pflicht, diese anzugeben und dadurch kurz derer zu gedenken, die zu einer Zeit, als das Interesse für das Volkslied nur ein wissenschaftliches war, sich weder Zeit noch Mühe verdrießen ließen, den Gesang des Volkes für die Nachwelt festzuhalten und dadurch manches zu retten, was sonst unwiederbringlich verloren gegangen wäre. Diese Vorbemerkung mußte vorausgeschickt werden, da weder Rebiczek noch Friedrichs und Summer es nötig fanden, in einem Anhang, der doch nicht viel Platz weggenommen hätte, ihre Quellen, nach den einzelnen Liedern gesondert, anzuführen.

Franz Rebiczek hat zusammen mit A. J. Scholz bei Gerlach und Wiedling in Wien kürzlich die Sammlung „Es steht ein Schloß in Österreich ... Sammlung österreichischer Volkslieder für Gesang, Klavier und Laute (Gitarre)“ herausgegeben, die vier reizende Vollbilder für Ernst Liebenauer schmücken. Vom Verlag trefflich ausgestattet, wird das Buch sicherlich seinen Weg in weite Kreise unseres Volkes finden, umso mehr, als die Sätze von Arthur Johannes Scholz so einfach als möglich gehalten sind und die Auswahl der Lieder, die Rebiczek traf, nicht schlecht ist. Freilich hätte man von Rebiczek, der

auf diesem Gebiete kein Neuling ist, betraf doch seine Dissertation (Der Wiener Volks- und Bänkelsang in den Jahren von 1800—1848. Wien 1913) das Volkslied, nicht erwartet, daß er im Geleitwort (S. IV) solche Unrichtigkeiten bringen werde, wie die, daß man „die österreichischen Volksliedersammlungen fast an den Fingern der beiden Hände herzählen“ kann. Er möge sich doch einmal die Mühe nehmen, die Sammlungen, die das heutige Deutschösterreich betreffen, richtig zusammenzuzählen, dann wird er finden, daß unsere Landsleute relativ nicht minder eifrig im Sammeln waren, als unsere Brüder im Deutschen Reich. Wie er denn auch sonst übertreibt! Wie kann man ein Buch, das  $24,5 \times 19,5$  cm mißt und 131 Seiten zählt, ein „Büchlein“ nennen, das „im Rucksack“ eines jeden, der für das Volk und die Kultur der Heimat Gefühl hat, Platz finden sollte. Mehr Tatsachen und weniger dichterischer Schwung wären besser gewesen! Doch sollen diese Bemerkungen den Wert der ganzen Sammlung, die auch manche bisher unveröffentlichte Fassungen österreichischer Volkslieder bringt, nicht vermindern, sondern nur für eine Neuauflage, die auch die mißbräuchliche Verwendung des Wortes Laute für Gitarre vermeiden möge, Winke geben. Die Zusammenstellung als solche ist sehr reichhaltig, alle Gruppen des österreichischen Volksliedes (Balladen, Wander-, Handwerker-, Jäger-, Alm-, Liebes-, Spott-, Trink-, Soldaten-, Kinder-, Wiegen-, Weihnachts- und Neujahrslieder, Vierzeiler) sind vertreten, so daß jeder auf seine Rechnung kommen wird. Die Sammlung kann ein wirkliches Hausbuch in Österreich zu werden und über dessen Grenzen hinaus ebenfalls erfolgreich für unser Wesen und unsere Eigenart werben.

Wenn hier der Liederschatz eines deutschen Stammes in kennzeichnenden Proben und stofflich gruppiert vorgelegt wurde, so bietet Fr. Friedrichs in seinem Werke „Stimmt Laute und Geige. Deutsche Volkslieder aus 600 Jahren deutschen Lebens“, das bei Anton J. Benjamin in Leipzig 1925 in vornehmer Ausstattung erschien, einen Querschnitt durch das gesamtdeutsche Volkslied der letzten Jahrhunderte. Eine gehaltvolle Einleitung „Von Volksliedern“ (S. 13—28) zeugt auf jeder Seite von der Begeisterung des Verfassers für seinen Gegenstand, dem er ja hier nicht zum erstenmale nähertrat, da schon früher von ihm eine Sammlung „50 deutsche Volkskinderlieder“ (Leipzig 1905) erschienen war, die sich ebenfalls durch eine vorzügliche Einleitung auszeichnet. Ihm ist es darum zu tun, schon den Schulkindern die Gitarre, der Ausdruck Laute wird auch hier wieder fälschlich angewendet, als Begleitinstrument zum Gesang vertraut zu machen und ihnen die alten deutschen Volkslieder lieb und wert erscheinen zu lassen. Und von dem Grundsatz ausgehend (S. 15): „Wer alte Volksweisen neu beleben will, muß sie mit dem Reichtum modernen Harmoniegefühls durchtränken“, und ebenso (S. 22): „Die alten Lieder, mit dem Reichtum moderner Harmonie durchtränkt, klingen uns wieder vertraut“, hat sich Friedrichs an seine Bearbeitungen gemacht, die uns vielfach recht gelungen und wohl geeignet erscheinen, viele dieser alten Lieder wieder zu neuem Leben erstehen zu lassen. Wie dieses Streben überhaupt im Zuge unserer Zeit liegt, das zeigen ja auch die Bemühungen von Walter Hensel, der sich aber in seinen Sätzen auf anderer Linie als Friedrichs bewegt. Hauptsache ist und bleibt schließlich bei all diesen Versuchen der Erfolg.

Und nun ein Sprung in das pulsierende Leben der Gegenwart. Da steht Sepp Summer unter denen, die der Gitarre ihr Leben weihten, in erster Linie. Seine Kompositionen für dieses Instrument sind überall bekannt und werden von allen hochgeschätzt. In seinem neuesten Werk „Das Sepp Summer-Liederbuch“, das der Verlag Alexander Duncker in Weimar 1925 in reizender Ausstattung, herausgab, und dem wunderliche Bilder des alten Ludwig Richter beigegeben sind, finden sich wieder wahre Perlen. In dreijähriger Arbeit schuf Summer dieses Werk, das auf Gott, Liebe, Vaterland in Not und echten Frohsinn eingestellt ist und Vertonungen von Gedichten der Meister Eichendorff, Mörike, Storm, Hermann Löns, Hoffmann von Fallersleben, Peter Rosegger, Ottokar Kernstock und vieler anderer bietet. Als Anhang (S. 129 ff.) sind 28 Volkslieder, meist älplerischer Herkunft beigegeben, die Summer in seinen Konzerten gerne singt. Kein Gitarrspieler sollte es verabsäumen, dieses Sepp Summer-Liederbuch sich anzuschaffen. Es wird ihm viel Anregung und Genuß bereiten.

Dr. Emil Karl Blümmel.

## PAGANINIS NACHGELASSENE GITARRWERKE.

Es gibt ein Bild, das Paganini im Spiel zeigt. Helles Licht bestrahlt die Gestalt und wirft einen mächtigen Schatten. Je länger man das Bild betrachtet, umso mehr verschwindet die Gestalt, der Schatten tritt deutlicher hervor, und schließlich ist es nicht mehr der Meister, der in großer Bewegung spielt, sondern ein gespenstischer Dämon. Das Bild ist gut, aber ungerecht. Es berücksichtigt nicht die lange mühevollen Arbeit, die der Darbietung eines ausübenden Künstlers vorhergeht, und von der freilich der Hörer nichts merken soll. Liszts alte Dienerin, die treue Pauline, erzählt in Weimar den Fremden, daß ihr Herr noch im Alter täglich 10 bis 12 Stunden am Klavier geübt habe. Paganinis Arbeitszeit, um einen Ausdruck der Gegenwart zu gebrauchen, wird kaum weniger umfaßt haben, wobei noch zu bedenken ist, daß Paganini im Wesentlichen ohne Anleitung aus sich selbst heraus schuf. Von seinen Violinstücken ist einiges veröffentlicht worden. Die Kompositionen für die Gitarre sind bisher unveröffentlicht geblieben. Ja, man weiß heute kaum, daß Paganini etwas für dieses Instrument geschrieben hat<sup>1)</sup>.

Und doch war Paganini ein großer Gitarrrvirtuos. Sein Können soll seinem Violinspiel nicht nachgestanden haben. Nach einer Erzählung soll er eine Zeit lang sogar daran gedacht haben, sich ausschließlich der Gitarre zu widmen. So enthält denn auch sein Nachlaß 149 Stücke, die für die Gitarre allein geschrieben sind, neben zahlreichen Quartetten, bei denen die Gitarre freilich eine untergeordnete Rolle spielt. Und das ist sicher nicht alles. Paganini berichtet selbst, daß er eine große Anzahl seiner Gitarrkompositionen bei einem General Pino niedergelegt habe. Nach dem Tode des Generals (1819) seien diese Stücke in Beschlag genommen worden und verloren gegangen.

Einflüsse zeitgenössischer Meister lassen sich in den nachgelassenen Werken nicht feststellen. Es ist auch nicht anzunehmen, daß Paganini je einen geregelten Unterricht im Gitarrspiel erhalten hat. Vermutlich wird er auch bei diesem Instrument seinen eigenen Weg gegangen sein. So ist seinen Gitarrstücken ein experimenteller Zug charakteristisch. Es sind meist kurze Stücke, Tänze und Studien. Ein Griff, eine bestimmte Bewegung wird entwickelt, meist in schnellster Bewegung, wobei sich zeigt, daß der Meister weite Griffe mit eigenartigem Fingersatz anwandte. Die meisten Stücke stehen in A-dur, einer für die Gitarre bequemen Tonart. Aber auch andere Tonarten werden auf ihre Möglichkeiten untersucht. Leicht scheint ihm übrigens das Hereinfinden in die hergebrachten Formen nicht gefallen zu sein. Die Stücke sind etwas gleichmäßig nach einem Schema geformt, flüchtig, oft mit Fehlern notiert, und am Schluß kommt mitunter ein Stoßseufzer in kurioser Musikerlatein „Finis Laus Deo Patris coronat Opos“ (!); wieder einmal fertig!

Paganini schrieb diese Kompositionen vermutlich zunächst, um Unterrichtsmaterial für seine Schüler zu haben. Wenn er selbst spielte, scheint er viel improvisiert zu haben. So rühmt Hektor Berlioz sein Spiel, wenn er in Duetten für Violine und Gitarre den Gitarrrpart spielte. Dieses Lob wäre unerklärlich, wenn Paganini den Part so gespielt hätte, wie er geschrieben ist. Der Gitarrensatz ist nämlich sehr harmlos gehalten. Offenbar hat er auch hier die Hauptsache während des Spieles improvisierend hinzugefügt. Paganinis Kompositionen sind also in dieser Beziehung nicht vollständig. Immerhin enthalten sie reizvolle Einfälle und frisch empfundene originelle Melodien<sup>2)</sup>. Vor allem zeigen sie aber auch in ihrer jetzigen Gestalt den Weg, auf dem ein so bedeutendes Können erreicht wurde; und das macht sie noch für unsere Zeit wertvoll.

Dr. Max Schulz.

1) (Anmerkung der Schriftleitung): Auch Erwin Schwarz-Reiffingen schreibt in seinem Aufsatz „Zur Veröffentlichung der gitarristischen Kompositionen Niccolò Paganinis“ (Monatsschrift „Die Gitarre“ VI. Jhg., Heft 1/2, Berlin 1925): „Paganini ist der breiten Öffentlichkeit nur als Geiger bekannt. Seine Biographen erwähnen wohl die Tatsache, daß er sich mit der Gitarre beschäftigt hat, gehen aber dieser räthselhaften Doppelbegabung des großen Virtuosen nirgends nach...“ Dem gegenüber sei festgestellt, daß ein eingehendes Quellenstudium in dieser Richtung reichliches Material zu Tage gefördert hat. Hinweise darauf sind enthalten in der Skizze „Der Gitarrist Paganini“ von Josef Zuth. (Monatsschrift „Moderne Volksmusik“, Zürich, Jhg. 1922, April/Mai-, Juli/August- und September-Folgen).

2) Eine Auswahl aus Paganinis unveröffentlichten Gitarrwerken erscheint demnächst in dem Verlag Heinrich Zimmermann in Leipzig.

## NEUE GITARRWERKE:

- Anonym, Landsknechtslieder eines alten Wandervogels. F. Ges. u. Git. Bad Harzburg, Kunst u. Bücherstube Weigl.
- Ferdinand Carulli, Große Gitarre-Schule in modern-pädagogischer Fassung. Herausg. v. A. Rondorf. 2 Teile. Leipzig, Weinberger.
- Walter Großkreuz, Ein Liederkranz zur Laute. Stettin, Mörike Nachf.
- Josef Pöhl, Lieder zur Laute im Tiroler Volkston. 1. Folge. Innsbruck, J. Groß.
- Rolf Rueff, Op. 5., Afrika-Lieder, Acht Lieder mit Texten v. Aschenborn. Berlin, Köster.
- Hans Schlagradl, Horch, es klingt vom Kahlenberge. Wiener Lieder z. Git. gesetzt. — Weiheklänge, Liebessänge. Lieder z. Git. ges. — Wenn ich mich nach der Heimat sehn'. Volkslieder z. Git. ges. Berlin, Schlesinger.

## SCHRIFTTUM:

- Hans Dagobert Brüger, Fis-Stimmung oder Normalstimmung für die Laute? Mg. III./2.
- Robert Geutebrück, Die wahre Gestalt der älteren deutschen Volksliedweise. (II.) Dv. XXVII./1-2.

- Karl Grunsky, Vom Volkslied. Sm.\*) XIX./24.
- Theodor Haas, Ferdinand Kauer. Nmz.\*) XLVI./2.
- Reinhold Heyden, Fritz Enkemann, u. a. Musikantenfahrt durch Schwaben und Franken. Mg. III./1.
- Adolf Koczirz, Die Alt-Wiener Gitarre um 1800. Gf. XXVI./1-2.
- Paul Kurze, Die Laute und ihre Bedeutung für eine nationale Musikpflege. Zm.\*) XCII./3.
- Karl Liebleitner, Franz Friedrich Kohl. Dv. XXVII./1-2. — Es steht ein Schloß in Österreich. Dv. XXVII./1-2.
- Salvator de la Plaza, El virtuoso de la guitarra. — La union ilustrada. Barzelona. VI./805, 1925.
- Baltasar Saldoni, Begegnung mit Aguado. Gf. XXVI./1-2.
- W. Schauer, Beiträge zur Marschnerbiographie. Nmz. XLVI./2.
- Hans Tempel, Tage in Spanien. Gf. XXVI./1-2.
- Josef Zuth, Über Gitarre und Gitarenspiel (I.). Qu. LXXV./4.

\*) Weitere bleibende Abkürzungen (Siehe auch letztes Heft, Seite 19): Zm. = Zeitschrift für Musik. Leipzig, Steingräberverlag. Sm. = Halbmonatsschrift für Schulumusikpflege. Essen, Verlag von Bädcker. — Neue Musikzeitung. Stuttgart, Verlag C. Grünigers Nachf.

**ZUR BEACHTUNG!** Der Bezugspreis der „Zeitschrift für die Gitarre“ beträgt halbjährig: S. 3.— (Mk. 2.—, Kò. 18.—, Fr. 3.—). Post- und Geldsendungen empfängt der Herausgeber Dr. Josef Zuth, Wien, V. Laurenzgasse 4. (Postscheck-Konti: Wien 148.904 — München 52.346 — Prag 79.480 — Zürich VIII. 10.895.) — Auslieferung von Einzelheften der Zeitschrift und von Sonderblättern für Hausmusik: Verlag Anton Goll, Wien. I. Wollzeile 5. — Sprechzeit der Schriftleitung: Samstag, 5 Uhr, im Verlagshaus Goll.

## KONZERTBERICHTE.

**B**UND DEUTSCHER GITARRENSPIELER. Brünn, 10. Februar 1925 im kleinen Festsaal des Deutschen Hauses. Bei ausverkauftem Saale gab die Ortsgruppe Brünn des Bundes deutscher Gitarren- und Lautenspieler ihr sechstes ordentliches Konzert, das einen recht gelungenen Verlauf nahm. Das

dankbare Publikum folgte mit viel Verständnis und wachsender Begeisterung dem inhaltsreichen Programm und zollte reichen Beifall, dem sich auch die Kritik ohne Vorbehalt gerne anschließt. Vorbildlich war vor allem Frä. Luise Walker aus Wien. Wir lernen in ihr, trotz ihrer Jugend, eine gereifte Künstlerin

kennen, die die Technik der rechten und linken Hand grandios beherrscht und tief musikalisch empfindet. Glänzend ist ihre richtige Auffassung der Charaktere der einzelnen Kompositionen, und mit reinem Ton spielt sie meisterhaft die schwierigsten Variationen mit brillanter Schattierung. Da sie jedes Stück ihres prachtvollen Programmes aus tiefinnerster Seele wiedergibt, so ist ihre Leistung vortrefflich und einwandfrei. Alles läßt auf gutes, tiefes Studium schließen. Wohlverdient der tosende Beifall. Auch Herr Fritz Czernuschka gilt wie immer als ein würdiger Vertreter seiner Kunst und vortrefflich in Lied und Spiel. Schön klingt auch das Duo mit H. J. Kinc (Geige) über Paganini op. 2 Sonate II und Walter Hüttels „Valse“. Alles in allem ein gelungenes Konzert, das man eigentlich nochmals hören könnte.

R.

(„Brünner Montagsblatt“, 16. Februar 1925.)

**URANIA. GITARRE-KAMMERMUSIK- UND LIEDERABEND.** Man konnte mit dem Gebotenen in hohem Maße zufrieden sein, sowohl hinsichtlich Künstler als auch des Programms, das eine Fülle selten gehörter Literatur bescherte. Die Herren Rondorf, Süß, Wlach und Slaviček brachten Gänsbachers Quartett für Gitarre, Flöte, Klarinette und Viola erfolgreich zu Gehör, desgleichen wurde das Duo von Giuliani und das Trio von Küffner sehr eindrucksvoll gespielt. Herr Rondorf zeigte außerdem als Solist seine hohe Meisterschaft auf der Gitarre. Herr Scheidl sang zwei Lieder Schuberts, wozu er selbst sich begleitete; schade, daß er nicht einige Original-Gitarrelieder Webers zum besten gab. Der Sänger verfügt über eine sympathische Stimme, die er mit viel Kultur und Geschmack behandelt. Kein Wunder, daß die Süß-Lieder stürmisch bejubelt wurden und das Publikum Zugabe auf Zugabe verlangte.

egg.

(„Wiener Neustädter Nachrichten“, 7. März.)

**GITARREABEND ILSE HOFFMANN.** Die kleinen Dinge erscheinen übergroß, ihr Sang- und Klangvolumen reicht ins Unendliche, wenn ihnen etwa die dünne Stimme und der schwache Atem einer Gitarre beizukommen sucht. Die mutige Gitarristin, die gleichwohl auch weniger kleine Dinge mit

erstaunlichem Geschick bewältigte, war Ilse Hoffmann, Schülerin der Musikakademie und Meisterin ihres Instruments. Ihre Gitarre singt schwungvolle Kantilenen und produziert das virtuoseste Begleitungsrauschen, süße Melodien und blumige Tonmalereien. Leider ist der Kunstwert der Gitarreliteratur nicht eben sehr beträchtlich. Aber es war doch ein reizender Abend; und vor allem war es ein reizendes Alt-Wiener Bild, wie das blasse Tanagrafigürchen auf dem Podium seinem sanftmütigen Instrument mit delikatester Fingerspitzen-technik virtuose Unwahrscheinlichkeiten entlockte.

Kr.

(„Neues Wr. Tagblatt“, 14. März.)

**MANDOLINENORCHESTER-KONZERT.** Über die durchaus ernst zu nehmenden Bestrebungen und erfreulichen Erfolge der Aufführungen des Ersten Wiener Mandolinenorchestervereines ist zuletzt an dieser Stelle anlässlich des Jännerkonzertes ausführlich berichtet worden. Die Darbietung vom 8. März im großen Musikvereinsaal macht einige Bemerkungen hinsichtlich der Programmwahl um so mehr zur Pflicht, als diese rührige, von Rudolf Schmidhuber trefflich geleitete Vereinigung anderen, gleichartigen Gesellschaften des öfteren als Muster für die Pflege solcher Art Musik hingestellt wurde. Die Besetzung des Mandolinorchesters sind Mandolinen, Mandolen, Lauten, Gitarren, Bässe, Schlagwerk; Harfen und ein Bläserchor der Wiener Philharmoniker stützen. Also die Besetzung des Sinfonieorchesters, wobei der Klangkörper der Streicher durch Mandolinen- und Gitarrinstrumente aller Größenverhältnisse ersetzt wird. Da die Gesamtwirkung dieses Streichklangersatzes auffallend dünn ist und stärkere Dynamik nur auf Kosten der Tonqualität zuläßt, wird eine besondere Verstärkung der Anzahl von Mandolininstrumenten vorgenommen. — Immerhin scheint es nötig, Anregung zu besonderer Sorgfalt und Vorsicht in der Auswertung der Klangmassen zu geben. Einige Streiflichter hiezu: In der Struenseeouvertüre (Meyerbeer), die wie die gesamte Vortragsfolge nach den gegebenen Verhältnissen musikalische und instrumentale Glanzleistungen waren, setzen Bläser ein. Die durchaus sinfonische Einstellung des

Hörers, der Anblick einer Hundertschaft von Spielern lassen vor dem Einsatz der Mandolinen eine reiche Tonfülle ahnen; und nun folgt befremdend schwächlich und tonfremd der Mandolinenklang, an den sich das Hören erst gewöhnen muß. Oder: R. Wagners Albumblatt mit einem Violinsolo! Die Gegenüberstellung des königlichen Geigentones, der leicht ein Dutzend Mandolinen überragt, ist für den mandolinistischen Klangkörper ein Wagnis und erweckt den Wunsch, alle Mandolinen durch Geigen ersetzt zu hören. Steigt aber bei der Bewegung eines Tutti im Crescendo die Dynamik bis zum Forte, dann erlischt die Mandolinenfarbe unter der Übergewalt der Holz- und Blechbläser, oder die Stahlsaiten der Mandoline müssen in einer Weise bearbeitet werden, daß die Nebengeräusche der Plektronschläge stark hervortreten. Den kurz nachhallenden Klang lautenartiger Instrumente durch Holzbläser und Harmonium zu binden, war eine vorbildliche Einführung Schmidhubers. Die ganze wuchtige Besetzung nach sinfonischem Muster aber bedarf größerer Vorsicht. Wie

nahe der Mandolinenklang, in der Masse gespielt, dem Streichton zu bringen ist, bewiesen zwei kleine, allerliebste Stücke, die fast ausschließlich mandolinistischer Besetzung anvertraut sind. (Gerade diese zwei Kompositionen hatten den stärksten Beifall und mußten wiederholt werden!) Weiters sei noch -- und nicht zum erstenmal -- darauf verwiesen, daß nicht alle Werke unserer Größten im Reiche der Tonkunst für Mandolinenorchester umzuarbeiten sind. Auch da mag der gute Geschmack der Zuhörer, der in der Art der Beifallskundgebung diesmal urteilskräftig war, nach Charakterstücken italienischer und spanischer Grundstimmung ausschlaggebend sein. Schmidhubers in sechzehn Jahren zähester Arbeit erfülltes Lebenswerk, die Mandolinenorchestermusik auf eine achtungsgebietende Stufe zu heben, möge diese Winke nicht unbeachtet lassen, damit nicht nur Liebhaber dieser Art Instrumente, sondern auch Musiker sich freudig und restlos zu seinen Erfolgen bekennen dürfen.

Dr. J. Z.

(„Reichspost“ Wien, 17. März.)

## Ankündigungen für Kunst und Wissen.

### ANKÜNDIGUNGSPREISE:

$\frac{1}{1}$ Seite . . . . .	Sch. 78.— (G.-M. 52.—)	Die Felder für Unterricht und Konzert werden ganz- oder halbjährig vergeben.
$\frac{1}{2}$ Seite . . . . .	Sch. 48.— (G.-M. 32.—)	8 mal. Einschalt. Sch. 30.— (G.-M. 20.—)
$\frac{1}{4}$ Seite . . . . .	Sch. 30.— (G.-M. 20.—)	4 mal. Einschalt. Sch. 18.— (G.-M. 12.—)
$\frac{1}{8}$ Seite . . . . .	Sch. 18.— (G.-M. 12.—)	

Zuzüglich 10 % Inserat- und 2 % Umsatzsteuer.

Bei gleichbleibendem Wortlaut für viermalige Einschaltung 10 %, für achtmalige 20 % Nachlaß.

## Moderne Hausmusik

Volkstümliche Zeitschrift  
für Freunde des Mandolin-,  
Gitarr- und Lautenspiels.

= Schriftleitung und Verwaltung: =  
Wien, VI. Stumpergasse 37.

## GEBRÜDER PLACHT

Violinen, Lauten, Gitarren,  
Mandolinen, Bestandteile,  
Saiten usw. +

- Nur preiswerte Instrumente -

WIEN, I. ROTENTURMSTRASSE 14.

## UNTERRICHT UND KONZERT. +

<p style="text-align: center;"><b>Urania</b> Wien, I. Aspernplatz 1. Vortragskurse für Gitarre Semesterkurse für Mandoline.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Liesl Wunderler-Zuth</b> Lehrerin an den Horak'schen Musikschulen Wien, V. Ramperstorffergasse 21. Künstl. Gitarrenspiel.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Alfred Rondorf</b> staatl. gepr. Musikpädagoge Gitarrsolist Wien, XVI. Friedmannsg. 8—10. Spezialunterricht. Konzért.</p>
<p style="text-align: center;"><b>Theodor Rittmannsberger</b> Wien, IX. Währingergürtel 136. Kunstlied zur Gitarre.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Dr. Karl Prusik</b> Perchtoldsdorf, Brunnergasse 1. Solospiel, Kunstlied, Kammer- musik, Theorie. Uraniakurse i. d. Zweigstelle VIII.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Dr. Josef Zuth</b> Wien, V. Laurenzgasse 4. Gitarre, Mandoline, Theorie.</p>
<p style="text-align: center;"><b>Karl Koletschka</b> Wien, VI. Mollardgasse 40. Gitarrenspiel und Theorie.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Franzi Wild-Albert</b> Wien, IX. Liechtensteinstraße 42. Kunstgesang u. Gitarrenspiel.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Luise Walker</b> Gitarrsolistin Wien, III. Oberzellergasse 14. Konzertmitwirkung.</p>
<p style="text-align: center;"><b>Fanny Slezak</b> Mandolinsolistin Wien, VII. Myrtengasse 3. Konzertmitwirkung. Spezialunterricht.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Karl L. Kammel</b> Wien-Siebenhirten, Hauptstr. 48. Gitarre und Mandoline.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Leontine Pellmann</b> Graz, Kreuzgasse 19. Lehrerin für künstl. Gitarren- spiel.</p>
<p style="text-align: center;"><b>Engelbert Weeder</b> Bielitz, Ulice Kudlička 2. Flöte, Gitarre.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Elly Hofmoki</b> Wien, III. Hauptstraße 14. Gitarre, Lied, Theorie.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Albertine Hohler</b> Karlsbad, Andreasgasse. Lehrerin für künstl. Gitarren- spiel.</p>
<p style="text-align: center;"><b>Else Hoß-Henninger</b> Konzertsängerin Wien, I. Bartensteingasse 3. Lied und Gitarre.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Franz Janu</b> Znaim - Joslowitz Solospiel, Liedbegleitung.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Emmy Kurz</b> Wien, II. Pazmanitengasse 16. Künstl. Gitarrenspiel.</p>
<p style="text-align: center;"><b>Andrew Quedritsch-Marek</b> akademischer Tonkünstler Mitgl. d. Burgtheaters u. d. Oper Wien, VII. Stiflgasse 4, Ecke Siebensterng., Tel. 32-8-52. Gitarre, Laute, Mandoline.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Wiener Mandolinen-Vereinigung</b> Wien, III. Konzerthaus. — Briefadresse: V. Margaretenstraße 106. Dirigent: Otto Slezak. Übungsabende und Mitgliederaufnahme jeden Dienstag von 7—9 Uhr im Konzerthaus (Holländersaal).</p>	
<p style="text-align: center;"><b>Erster Wiener Mandolinen-Orchester-Verein</b> Gründungsjahr 1909. Dirigent: Direktor Rudolf Schmidhuber. Übungsabende und Mitgliederaufnahme jeden Montag von 7—9 Uhr im Kammersaal des Musikvereinsgebäudes.</p>		<p style="text-align: center;"><b>Horak'sche Musikschule</b> Wien, IV. Heumühlgasse 4. Einzel- und Klassenunterricht im Gitarr- und Mandolinspiel.</p>

Soeben erschienen :



# Stimmt

## Laute und Geige

105

DEUTSCHE VOLKSLIEDER  
aus 600 Jahren deutschen Lebens

für Gitarre (Laute) und Gesang mit teilweiser  
Klavier- und Violinbegleitung herausgegeben von

FR. FRIEDRICHS

mit einer Widmung und einem Vorwort des Ver-  
fassers über das deutsche Volkslied aus seinen  
Urfängen bis in die Jetztzeit.

Ein prachtvoller Band  
156 Seiten stark.

Preis Mk. 3.—

Zu beziehen durch jede Musikalien-, Instrumenten- u. Buchhandlung oder direkt vom Verlag  
ANTON J. BENJAMIN, LEIPZIG-R., GÖSCHENSTR. 2—4.

## Professor Cav. Raffaele Calace

NEAPEL

empfiehlt allen Musikern seine Weltruf genießenden Erzeugnisse :

Mandolinen, Mandolen, Lauten, Gitarren,  
Violinen, Violen, Celli, Bässe

sowie alle Bedarfsartikel :

Saiten, Federn, Bögen, Etuis etc.

von der einfachsten bis zur Luxus-Ausführung.

Bestellung und Auslieferung für Österreich :

Generalrepräsentanz Professor Cav. Raffaele Calace,

Wien, VIII. Länggasse 60, III/18.

## EIN NEUTÖNER DES VOLKSLIEDES

## THEODOR MEYER-STEINEG

## Lieder im Volkston zum Klavier

Eine Auswahl aus den Liedern im Volkston zur Laute. Kart. Mk. 2.—

Die Auswahl ist nach den bekanntesten und beliebtesten Liedern zur Laute getroffen worden und enthält u. a.: Hermann Löns: Häckerling, Das Grab, Die Nonne. — Wilh. Schulz: Das Jüngerlein, Der Spuk von Lübbenau, Die Geige. — O. Julius Bierbaum: Gebet des geharnischten Ritters, Weihnachtslied. — Münchhausen: Die Schenkin. — Carl Stieler: Ich bin der Mönch Waltramus. — Lenau: Die drei Zigeuner.

Von den

## Liedern im Volkston zur Laute

erschienen bisher 7 Hefte, jedes Heft kart. Mk. 2.—

- |  |             |
|--|-------------|
| 1. Heft: Vierzehn Lieder im Volkston zur Laute . . . | 18. Tausend |
| 2. Heft: Neue Lieder im Volkston zur Laute . . .     | 10. Tausend |
| 3. Heft: Neue Lieder und Balladen zur Laute . . .    | 4. Tausend  |
| 4. Heft: Heitere Lieder zur Laute I . . . . .        | 4. Tausend  |
| 5. Heft: Heitere Lieder zur Laute II . . . . .       | 4. Tausend  |
| 6. Heft: Die schwarze Rosenlaute . . . . .           | 5. Tausend  |
| 7. Heft: Neue Lieder zur Laute . . . . .             | 5. Tausend  |

## EINIGE DER ZAHLREICHEN URTEILE

## PROFESSOR FRITZ JÖDE:

Meyer-Steineg ist der bedeutendste Neutöner des Volksliedes. Seine Wirkung beruht auf dem Erdgeborenen seiner Weisen, auf dem sinnlichen Klange, der mehr oder weniger aus allen seinen Liedern herauströnt, allerdings zum Glück nicht soweit herauströnt, daß er seiner Musikantenwürde auch nur das geringste vergibt, wie es das untrügliche Kennzeichen jedes musikalischen Charakters niedrigen Grades. Und es ist noch ein zweites, das Meyer-Steineg gegenwärtig mehr als Rothe und Lahusen zum guten Gesellschafter im Rahmen unserer Volkskunst prädestiniert. Das ist der starke dichterische Unterton seiner Weisen.

## DER GITARRENFREUND:

Dem prächtigen äußeren Gewande entspricht auch der Inhalt. Sorgfältig gewählte Texte, gehaltvolle originelle Melodien und ein meist ganz vortrefflicher Begleitsatz machen die Lieder mit zum Wertvollsten, was in dieser Art überhaupt je erschienen ist.

## DEUTSCHE JUGEND:

Durch diese Hefte ist unserer Lautenmusik wieder reichhaltiger Stoff geschenkt worden, der zu ihrer Vertiefung unbedingt beiträgt. Der Text der Lieder erzählt uns in einfacher und zu Herzen gehender Weise von Heiterem und Ernstem des Lebens. Die Melodien, sowohl Gesang als auch Begleitungen fließen mit den Worten zu einem harmonischen Ganzen zusammen.

## DER WANDERVOGEL:

Meyer-Steineg hat einen Griff gewagt in die modernste Lyrik: Wilhelm Schulz, Strachwitz, Lillencron, Falke, die stehen da neben alten Texten und neben Groth und Lenau. Schon einer solchen Fülle von Stimmungen gerecht zu werden ist schwer. Das ist dem Verfasser nun trefflich gelungen . . . Ich kann mir die Entstehung dieser Weisen nicht anders denken, als unter notwendiger Mitwirkung der Laute, so eng verschlungen sind Weise und Begleitung.

EUGEN DIEDERICH'S VERLAG IN JENA

+

**LUDWIG REISINGER****Meisterwerkstätte für Gitarren und Mandolinen****WIEN, VII. ZIEGLERGASSE 33.**

Anfertigung von Meisterinstrumenten nach alten Modellen.

Bau alter originalgetreuer Lauten.

**Volkstümliche Lautenschule**in Liedern zum Singen u. Spielen  
für Gruppen-, Einzel- u. Selbst-  
unterricht von E. Dahlke. —  
S.-N. 2.—Zu beziehen durch jede Buch- u. Musikalienhdlg.  
Steingräber-Verlag / Leipzig.**Muse des Saitenspiels****Fach- und Werbemonatsschrift für  
Zither-, Streichmelodien- und Lautenspiel**zur Pflege kunstgemäßer Haus- und Kammermusik  
mit „Vereins-Echo“ und vierseitiger Musikbeilage.  
Herausgeber u. Hauptschriftleiter: Richard Grünwald  
Verlag u. Schriftleitung: Muse des Saiten-  
spiels, Bad Rhöndorf am Rhein.**Österreichischer Bundesverlag für  
Unterricht, Wissenschaft u. Kunst,  
Wien, I. Schwarzenbergstraße 5.**

(Vormals Österreichischer Schulbücherverlag.)

**Ein Kulturgut des  
gesamten deutschen Volkes**ist die außerordentlich wohlfeile, dabei  
schön ausgestattete, von der Volksbil-  
dungsstelle des Bundesministeriums für  
Unterricht sorgfältig ausgewählte  
Bücherreihe**„Deutsche Hausbücherei“**Sie enthält spannende, teils heitere, teils  
ernste Erzählungen und Dramen der be-  
liebtesten deutschen Schriftsteller, wie  
Rosegger, Hohlbaum, Hawel, Anzen-  
gruber, Storm, Gottfried Keller u. v. a.  
sowie populär-wissenschaftliche Werke  
von Püringer, Tertsch u. a.

(Preise von K 4800.— bis K 60.000.—)

Zu beziehen durch den Vorlag und jede Buchhandlung.

**DEUTSCHER VERLAG FÜR JUGEND UND VOLK  
WIEN, I. GES. M. B. H. LEIPZIG**

Unsere pädag. Zeitschriften

**„DIE NATUR“****„DIE QUELLE“****„DAS BILD“**

75. Jahrgang.

**„PHYSIK UND CHEMIE“**

Probenummern auf Wunsch kostenlos!

Die beste Zeitschrift für Bürger- u. Unter-Mittelschüler!

## „JUGENDFREUND“

Monatsschrift für zehn- bis fünfzehnjährige Knaben und Mädchen.

Der „Jugendfreund“ bietet Unterhaltung und angenehme Belehrung in reicher Abwechslung; er berichtet über interessante Neuigkeiten aus aller Welt.

Spiel und Scherz!

Preisrätsel und Aufgaben!

= Anerkannt vornehme, geschmackvolle Ausstattung! =  
Preis samt Zustellung ganzjährig K 33.000.—.

Bestelladresse: Jugendfreund-Verlag, Wien, XV.  
Gebrüder Langegasse 6.

**N. Simrock & m. b. H.**

**Simrocks Gitarre-Bibliothek.**

Sor:

Vorbest, sehr leicht. B.-N. 553.  
Ausgewählte Werke I, leicht. B.-N. 348.  
Ausgewählte Werke II, mittelschwer. B.-N. 349.  
Ausgewählte Werke III, schwer. B.-N. 439.

Diabelli:

Op. 39. Übungsstücke. B.-N. 454.  
Op. 103. 7 Präludien. B.-N. 554.

Carulli:

24 Präludien. B.-N. 455.

Giuliani:

Op. 83. 6 Präludien. B.-N. 576.

**Dr. Hans Dagobert Brugger:**

1. Altenglische Madrigale des britisch-dänischen Hoflautenisten John Dowland.
2. John Dowland's Solostücke für die Laute.
3. Alte Lautenkunst aus drei Jahrhunderten.

+ Berlin — Leipzig.

## Die Musikantengilde

Blätter der Erneuerung  
aus dem Geiste der Jugend

herausgegeben von

**Fritz Jöde,**

Professor an der Akademie für Kirchen- und  
Schulmusik, Berlin.

Als 1. Beiblatt erscheint seit Oktober 1922:

**Musik im Anfang**

Als 2. Beiblatt erscheint seit August 1924:

**Musik in der Schule**

Die Zeitschrift ist durch jede gute Buch- oder  
Musikalienhandlung zu beziehen.

**Julius Zwißler's Verlag,**

Inh. G. Kallmeyer, Wolfenbüttel.

# SCHOTT'S + „MANDORA“

(Mandolinen-Orchester-Archiv)

für 2 Mandolinen, Mandola und  
Gitarre in Partitur und Stimmen.

Bearbeitet und herausgegeben von  
**WILHELM WOBERSIN.**

Jede Nummer:

Partitur u. Stimmen zusammen Mk. 1.20  
Partitur allein . . . . . „ 0.50  
Jede Stimme einzeln . . . . . „ 0.30

Mit dieser seit langem erwarteten Ausgabe beginnt der Verlag eine Sammlung beliebter Werke für Mandolinen-Quartett und -Orchester, welche unter Leitung des bekannten Bearbeiters Wilhelm Wobersin rasch ausgebaut werden soll. Leichte Spielbarkeit und vollklingender Satz machen diese Bearbeitungen für Haus und Konzert gleich geeignet.

Bisher erschienen:

- Nr. 1 **Gounod, Chr., Ave Maria** (Meditation), Gedanken über das 1. Präludium von J. S. Bach  
Nr. 2 **Braga, G., Der Engel Lied** (La Serenata)  
Nr. 3 **Nevin, E., op. 13, Nr. 4, Narcissus** (Charakterstück)  
Nr. 4 **Smith, S., op. 31, Chanson russe**  
Nr. 5 **Lachner, Franz, Festmarsch, op. 113**  
Nr. 6 **Friml, Rud., op. 36, Nr. 2, Im Zwielficht, Intermezzo**  
Nr. 7 **Sammartini - Elman, Canto amoroso** (Liebeslied)  
Nr. 8 **Aitken, George, Zwiegesang** (Ständchen)  
Nr. 9 **Widor, Ch. M., Serenade**  
Nr. 10 **Gounod, Ch., Frühlingslied**  
Nr. 11 — **Faust-Walzer**  
Nr. 12 — **Faust-Fantasie**  
Nr. 13 **Waldteufel, E., Frühling und Liebe, Walzer**

Die Sammlung wird fortgesetzt.

Der Hauptvorzug dieser Ausgaben liegt in der Vereinigung von Partitur und Stimmen.

**B. SCHOTT'S SÖHNE,**  
MAINZ-LEIPZIG.

# Schott's + Gitarre = Archiv

ist eine Sammlung wertvoller Gitarre-Literatur unter besonderer Berücksichtigung der unvergänglichen und zum Teil längst vergriffenen Werke der alten Meister der Gitarre, nach neuzeitlichen Gesichtspunkten, bearbeitet und herausgegeben unter Mitarbeit von

**Ernst Dahlke, Walter Götz,  
Georg Meier, Hans Ritter,  
E. Schwarz-Keiffingen u.**

Bisher erschienen:

- Nr. 1 a/c **Carcassi-Ritter, Gitarre-Schule.**  
Vollständig . . . . . Mk. 5.—  
Teil 1/3 je . . . . . „ 2.50  
Nr. 2 **Carcassi-Schwarz-Keiffingen,**  
op. 60. 25 melodische und fort-  
schreitende Etüden . . . . . Mk. 2.—  
Nr. 3 **Carcassi-Schwarz-Keiffingen,**  
20 ausgewählte Walzer Mk. 2.—  
Nr. 4 a/c **Carcassi-Schwarz-Keiffingen,**  
(Carcassi-Brevier), ausgewählte  
Werke in 3 Bänden je Mk. 2.—  
Nr. 5 **Carcassi-Dahlke, op. 1 u. 26,**  
Sonaten und Capricen . . . . . Mk. 2.—  
Nr. 6 **Carcassi-Dahlke, op. 21,**  
24 kleine Stücke . . . . . Mk. 2.—  
Nr. 7 **Riffner-Götz, op. 80, 25**  
leichte Sonatinen für Gitarre-  
Solo (Original-Ausgabe) Mk. 1.50  
Nr. 8 **Riffner-Götz, dieselben für**  
2 Gitarren bearbeitet . . . . . Mk. 2.—  
Nr. 9 **Riffner-Götz, op. 168, 60**  
leichte Übungsstücke für 2 Gi-  
tarren (Original-Ausgabe) Mk. 2.50  
Nr. 10 **Riffner-Götz, 30 ausgewählte**  
Übungsstücke aus op. 168 für  
3 Gitarren bearbeitet . . . . . Mk. 2.50  
Nr. 11 **Coste-Meier, Übungs- und**  
Unterhaltungsstücke für 6- und  
7-saitige Gitarre . . . . . Mk. 2.50  
Nr. 12 **Coste-Meier, op. 41, Herbst-**  
blätter. 12 Walzer . . . . . Mk. 2.50  
Nr. 13 **Coste-Meier, op. 51, Erholung,**  
14 Stücke . . . . . Mk. 2.50  
Nr. 14 **Coste-Meier, op. 52, Das gol-**  
dene Buch. 37 berühmte Be-  
arbeitungen klassischer Werke,  
Cänze, Märsche usw. . . . . Mk. 2.50  
Nr. 15 **Sor-Götz, Ausgewählte**  
Menuette . . . . . Mk. 1.50  
Nr. 16 **Sor-Götz, Ausgewählte**  
Walzer . . . . . Mk. 1.50

**B. Schott's Söhne**  
Mainz-Leipzig.



## Josef Leopold Pick, Wien, VII. Neubaugasse 78

Musik-Instrumenten-Fabrik und Großhandlung

Fernsprecher Nr. 30-6-92.

Gegründet im Jahre 1878.

Echte Tiroler Gitarren, Violinen, Zithern.

Echte italienische Gitarren, Mandolinen, Mandolen.

Lauten, Banjos, Tamburizen. +

Jazz-Bands und Original Wiener Schrammel-Harmonikas (chromatisch)  
eigener Erzeugung. Deutsche Vereine — Preisermäßigung.



## Anton Tirowský

Werkstätte für künstlerischen Geigenbau  
und fachgemäße Reparaturen

Wien, III. Lothringerstraße Nr. 16.

### !! Saitenspezialitäten !!

für Gitarren, Lauten, Mandolinen, für  
sämtliche Streichinstrumente u. für Harfen.

Große Auswahl von Streichinstrumenten.

Lauten, Gitarren, Mandolinen.

Lehrer und Berufsmusiker Preisbegünstigungen.

Teilzahlungen nach Vereinbarung. +

## Sonderblätter für Hausmusik

1. Serie.

Nr. 1—10.

Preis S 5.—

Herausgeber, Eigentümer u. verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Josef Zuth, Wien, V. Laurenzgasse 4.

Druck von Guberner u. Hierhammer, Wien, IV. Schleifmühlgasse 5.

Inhalt der Zeitschrift und Musikbeilage sind Eigentum des Herausgebers. — Für unverlangte Manuskripte wird keinerlei Haftung übernommen. — Der Schriftleitung zugestellte Bücher und Musikwerke werden nach Maßgabe ihrer Bedeutung und des zur Verfügung stehenden Raumes besprochen.

Entgeltliche Ankündigungen sind durch + gekennzeichnet; für ihren Inhalt sind die Einsender verantwortlich.