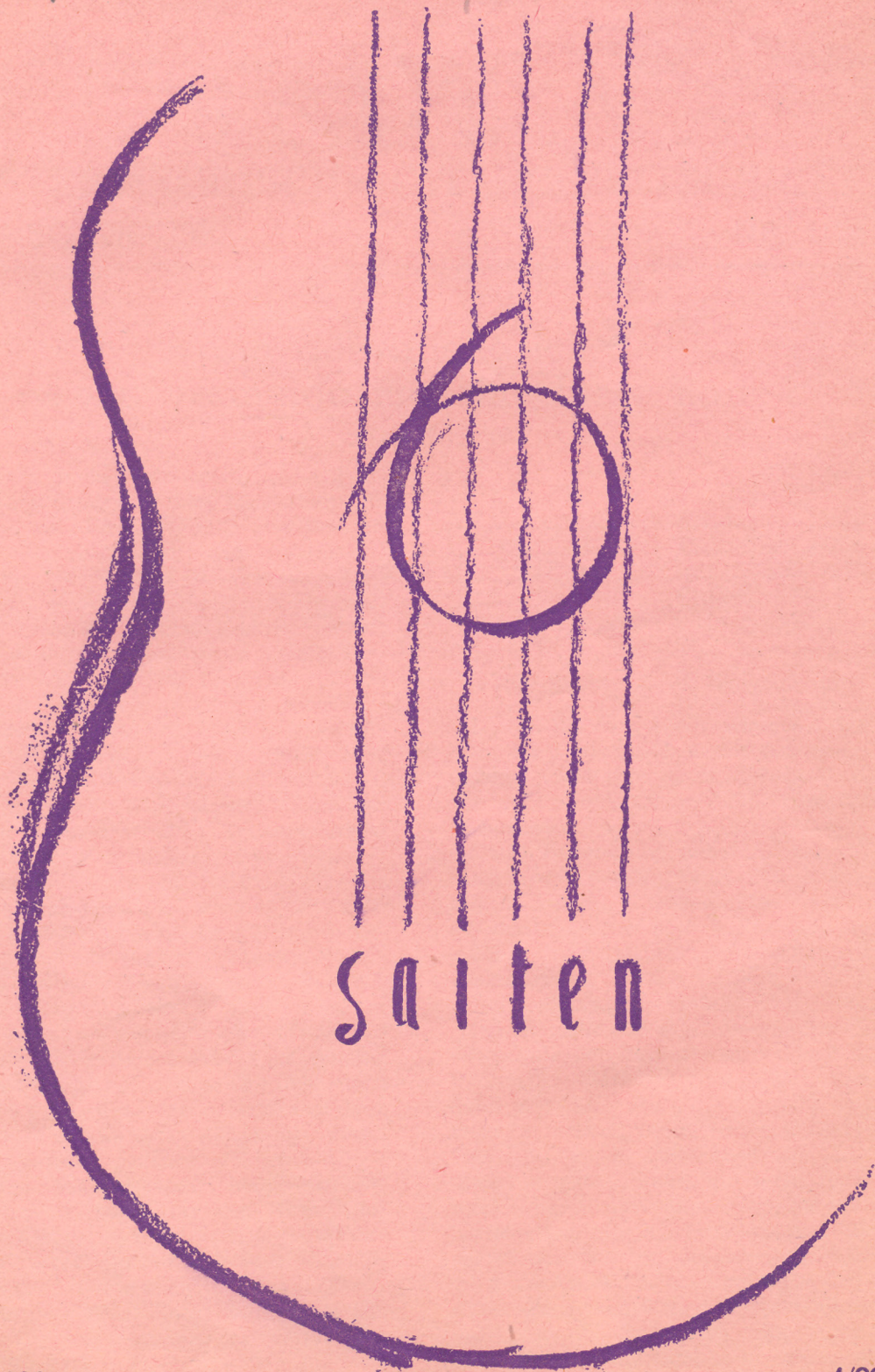


Musik

1088/5



6 SAITEN

ÖSTERREICHISCHE GITARREZEITSCHRIFT

JAHRGANG 1960

NR. 4/36

Wann gebrauche ich, — wann vermeide ich eine leere Saite?

Von Otto Zykan

Über keine grifftechnische Angelegenheit gibt es so viel Unklarheit wie über den Gebrauch, resp. die Vermeidung der leeren Saite der Gitarre.

Der Geiger weiß darüber schon Bescheid, obwohl es für ihn doch vielleicht weniger ausschlaggebend ist wie für den Gitarristen. Der Harfenist hingegen hat nur das Problem, mit den vielen — in ihrer ganzen Länge schwingenden — nachschwirrenden Saiten fertig zu werden, sofern er nicht bloß die akkordischen Harfenfigurationen spielt. Beim Glockenspiel haben wir uns schon mit dem Durcheinanderschwirren abgefunden.

Beim Gitarrespiel sollten wir uns aber doch Gedanken machen, wie man bei dem heute so häufig gepflegten Melodiespiel die richtige Saitenwahl trifft und störende leere Saiten vermeidet. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Vermeidung, denn der nichts ahnende Gitarrist verwendet ja ohnehin meist die leere Saite, so daß über einen Gebrauch der leeren Saite nur dann gesprochen werden muß, wenn dieser der Vorrang gebührt.

Man braucht nicht allzu kritische Ohren zu haben, um den Unterschied des Klanges einer leeren e-Saite und eines am 5. Bund der h-Saite gegriffenen „e“ zu bemerken.

Aber auch das Nachklingen einer leeren Saite wird gehört und verschieden empfunden, z. B.



Hier gut — hier störend!

Lassen Sie es nur einwirken auf Ihr Ohr: das d' nach dem e' und das a nach dem h. Wenn Sie es nicht bemerken, der gegenüberstehende Zuhörer merkt es bestimmt.

Diese Feststellung habe ich nur gemacht, um die Notwendigkeit aufzuzeigen, auf die Gegebenheiten — also auf den einzelnen Fall — Rücksicht zu nehmen und nicht irgendeinen Fingersatz zu nehmen.

Bei melodischem Verlauf einer Tonreihe ist mehr auf gegriffene Saiten zu achten als bei figurativem Verlauf in Drei- oder Vierklangerszerlegungen, und dann besonders, wenn die Tonreihe abwärts verläuft, ferner in der Cantilene. Im ersten Fall haben wir nicht immer die Möglichkeit, die leere Saite rechtzeitig abzdämpfen (auf die hier bestehenden Möglichkeiten komme ich später noch zurück), im zweiten Falle wird eine im Vibrato ausgeführte Cantilene durch den Ton der leeren Saite unterbrochen. Es treten dann möglicherweise drei Mängel in Erscheinung:

verschiedene Klangfarben in einer Phrase, Nachklingen in die anschließende Tonfigur und Unterbrechung des Vibratos. Meist klingt eine leere Saite auch schriller und lauter.

Was die Phrasierung anbelangt: Das sinngemäß Zusammengehörige soll nicht durch verschiedene Saiten, durch unzusammenhängende Fingersätze auseinandergerissen werden. Besonders Stufenschritte sollen — wenn es möglich ist — nicht getrennt werden. Bei Trillern ist es besonders störend, wenn die beiden Töne auf zwei Saiten gelegt werden. So etwas hat es auch einmal gegeben; man höre sich einmal einen Triller zwischen *dis'* und leerem *e'* an! Glaubt jemand, das „e“ zwischendurch abdämpfen zu können? Das ist eine Probe wert; vielleicht erkennt man dann hier den Wert der gegriffenen Saite.

Auch im harmonischen Satz können leere, nachklingende Baßsaiten empfindlich stören. Schon bei Akkordfolgen: D-Dur — A-Dur — D-Dur ist Vorsicht geboten, denn ein nachklingendes *d* klingt bestimmt nicht gut in einer A-Harmonie. Ein A (leer) ist wieder nicht in der Grundstellung des D-Dur-Dreiklanges angezeigt.

Man vergleiche weiters:



Wohl ein krasser Fall und unsinnig, aber wie oft wird so etwas gedankenlos gespielt.

Dagegen:



Einzelne „e“ (selbstverständlich in fast genau demselben Sinne auch *h* und andere leere Saiten) sind zu vermeiden, auch als Endton einer Tonreihe, denn Leitton und Grundton (Oktauton) gehören stets zusammen.

Nun gibt es aber auch Stellen, die die Umgehung der leeren Saite zu schwierig gestalten oder zumindest dem durchschnittlichen Schwierigkeitsgrad eines Satzes nicht entsprechen. Hier werden wir einem flüssigen Vortrag zuliebe den leichteren Fingersatz wählen müssen. Ein leeres *e'* kommt uns da besonders bei Sprüngen gelegen; im Aufwärtsgang einer Tonreihe werden wir seltener die leeren Saiten umgehen müssen. Aus rein technischen Erwägungen ist manche leere Saite sogar angezeigt.

Haben wir im Abwärtsgang keine Möglichkeit auszuweichen (meist nur im zwei- und dreistimmigen Satz), so kann das Nachklingen eines unvermeidlichen *e'* (leer) durch nachfolgenden Barrégriff oder durch Mitgreifen eines freien Fingers beim nächsten Ton (also mit bloßem Berühren) beseitigt werden.

In den seltensten Fällen wird es notwendig sein, durch Flachlegen des Fingers beim nächsten Griff, die Saite zum Stillstand zu bringen.

Außerachtlassen kann man alle diese Maßnahmen notfalls nur dann, wenn der nachklingende Ton zum nächsten Tongebilde harmoniert.

Geradezu angezeigt ist — besonders im harmonisch akkordischen Satz — das Nachklingen der 5. Stufe zum Dreiklang der Tonika, z. B. der *e'*-Saite bei A-Dur und der *h*-Saite bei E-Dur, resp. Moll. Über den Taktstrich hinaus ist dies jedoch nicht gleich gut.

Man hat also auf vieles Bedacht zu nehmen, der richtig empfindende Musiker wird aber intuitiv — der Tonsetzer bewußt — bei kernigen Fortestellen und manchmal eines Kontrastes wegen die leere Saite spielen resp. vorschreiben.

Das sind aber die Ausnahmefälle und man soll sich auch nicht darauf ausre-

den, daß man es früher anders gemacht hat. Die Geiger nehmen heute in Abwärtsbewegung stets die gegriffene Saite.

Stilkritische Erwägungen sollte man

außer acht lassen, wenn es gilt, reifere Erkenntnisse der Interpretation zunutze zu machen. Wichtig ist die musikalische Idee und ein Gewinn auf der tonlichen Seite.

JOHANN JOSEPH FUX

Zum 300. Geburtstag des bedeutendsten österr. Barockmeisters

Johann Joseph Fux, geb. Ende November 1660 in Hirtenfeld (Steiermark), wurde Organist, dann Kapellmeister am Stephansdom in Wien und rückte 1713 zum zweiten, 1715 zum 1. Hofkapellmeister auf. Er starb 13. Febr. 1741 zu Wien.

Fux stand in der Gunst des Hofes wie in der Achtung der musikalischen Welt gleich hoch. Seine Kompositionen sind sehr zahlreich und umfassen alle Gattungen (Kirchenmusik, Oratorien, Opern, Instrumentalwerke, wie Orchestersuiten u. a.). Er arbeitete in dem strengen oder kontrapunktischen Stil und seine Kompositionen sind in dieser Schreibart wahre Muster. Die Missa canonica ist wohl das einzige, was immer bekannt blieb und auch aufgeführt wurde. Doch hat die vor ca. 10 Jahren gegründete J. J. Fux-Gesellschaft wieder vieles zu neuem Leben erweckt und es waren auch heuer, bes. in Graz, viele Fux-Gedenkfeiern.

Allgemein aber kennt man Fux als Theoretiker. Sein 1725 zu Wien auf Kosten des Kaisers gedruckter „Gradus ad parnassum“ wurde nicht nur ins Deutsche, Italienische, Französische und Englische übersetzt, sondern auch späteren Werken zugrunde gelegt und wird auch heute noch als Grundlage für die Lehre vom Kontrapunkt benutzt.

Sein reiner Satz ist die Quintessenz der Kompositionsweise im letzten Jahrhundert vor Fux und wurde wegweisend für mehr als 100 weitere Jahre.

Hier soll eingeflochten werden, was Prof. Ernst Tittel in der „Österreichischen Musikzeitschrift“ zu diesem The-

ma schreibt: „Fux verläßt in seinem Lehrwerk bewußt die Kompositionstechnik seiner eigenen Zeit (der Bach-Händel-Epoche) bzw. hebt sie für das letzte Kapitel seines Buches auf und nimmt dafür die Musik der klassischen Vokalpolyphonie des Cinquecento (Palestrina) zum Ausgangspunkt. ... Fux glaubte in Palestrina die letzte Reinheit und Abklärung des Tonsatzes überhaupt gefunden zu haben und versuchte, in seinem Lehrwerk den Ansatzpunkt zu einer absoluten, abstrakten Lehre vom Satz zu geben ... Hier sollte ein Lehrgebäude errichtet werden, das ... wie ein Leuchtturm die reine Lehre vom Tonsatz, unabhängig und unbeirrt von modischen Zeiterscheinungen, im metaphysischen Licht für alle ausstrahlen soll.“ Ernst Tittel schreibt deshalb, daß der Gradus die vorzüglichste, absoluteste und zeitloseste Lehre biete und Fux bezüglich dieses Lehrwerkes als „österreichischer Palestrina“ anzusprechen sei.

Neben Köchel haben viele, allerdings erst in den letzten Jahren, über Fux geschrieben und die Forschung ist noch lange nicht abgeschlossen, doch wäre es unsere Pflicht und Schuldigkeit, Fux, den „österreichischen Bach“, wie er auch genannt wird, der Vergessenheit zu entreißen.

Neuausgaben seiner Werke finden sich in den „Denkmälern österreichischer Tonkunst“.

Ob J. J. Fux nur die Laute verwendet oder auch selbst Lauten gebaut hat (wie Baron behauptet), ist noch

nicht einwandfrei geklärt. Eine Lautenmacherfamilie Fux hat es jedoch nachweislich (in Hirtenberg) gegeben. Z.

Die österr. Postdirektion hatte geplant, mit einer Briefmarke der Wie-

derkehr des Geburtstages Johann Joseph Fux zu gedenken, doch hat sie dieses Vorhaben aus dem wohl nicht ganz stichhaltigen Grund, den genauen Tag im November nicht zu wissen, verschoben, möglicherweise ganz verworfen. Red.

Gedeon Rosanelli ein Achtziger

Am 27. 12. 1960 wurde der Komponist vieler Lieder zur Gitarre und Schöpfer vollendeter Begleitsätze für dieses Instrument, Gedeon Rosanelli, 80 Jahre alt. Schon während seiner Laufbahn als Berufsoffizier der österreichisch-ungarischen Armee, bei der er es bis zum Major brachte, schuf er in seiner damaligen Garnison in Riva seine ersten Lieder. Aus dieser Zeit sind „Die Feder“ und „Auf einem jungen Rosenblatt“ bekanntgeworden.

Im ersten Weltkrieg geriet Rosanelli in russische Gefangenschaft und verbrachte 6 Jahre in Sibirien. Dort baute er sich selbst eine Gitarre und schrieb dafür die Lieder „Bleib noch mein lieb Gespiel“, „Heimatraum“, „Wir sind keine Hoflakaien“ und viele andere mehr.

Nach der Rückkehr in die Heimat veranstaltete Rosanelli vom Jahre 1920 an mit der Wiener Sängerin Hoss-Henninger, mit Frau Hilde Pokorny, mit Kammersängerin Herta Töpfer und an-

deren Interpreten Konzerte im In- und Ausland. Die anspruchsvollen Begleitsätze veranlaßten Rosanelli als ersten, seine Kompositionen von einer Sängerin oder einem Sänger und mit einem Gitarristen als Begleiter aufzuführen.

Mit dieser Art erzielte Rosanelli in seinen Konzerten und im Rundfunk viele Erfolge.

Noch heute ist Rosanelli aktiv tätig und beschäftigt sich mit Bearbeitungen der Lieder des Minnesängers Neidhard von Reuenthal. Vielfache Anregung empfing er auch aus dem Schatz deutscher Volkslieder.

Auch im Verein „Gitarre-Freunde Graz“ ist Rosanelli aktiv tätig, und es werden in diesem Kreise seine Kompositionen bei den monatlichen Liederabenden bevorzugt.

Mögen dem Schöpfer vieler feinsinniger Melodien und kammermusikalischer Sätze noch viele Jahre rüstigen Schaffens beschieden sein! Dr. J. Iw.

Musikalische Situation

(Aus einem Konferenzbericht)

Im November fand in Graz die II. Konferenz der Präsidenten der Musikakademien und Direktoren der Konservatorien statt. Sie brachte positive Ergebnisse, die in Empfehlungen und Entschließungen ihren Ausdruck fanden und stellte damit neuerlich unter Beweis, wie notwendig eine dauernde Kontaktnahme der Verantwortlichen für die berufliche Ausbildung

von Musikern und Musikerziehern ist.

Das umfangreiche Diskussionsprogramm wurde mit zwei grundsätzlichen Referaten eingeleitet. Im ersten sprach Prof. Dr. Hans Sittner, Präsident der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien über „die Lage der Musikerziehung in der Welt“. Der Redner führte aus, daß zu den beiden Aufgaben der Musikerziehung, der

musischen Allgemeinbildung einerseits und der musikalischen Fachausbildung andererseits, noch eine dritte Aufgabe, nämlich „die Erziehung der Musik“ selbst, hinzukommen sollte. Die Musik sei uns wie der berühmte Besen des Zauberlehrlings ein wenig entglitten, wir stehen manchmal ratlos vor dem, was sie anrichtet und möchten sie gerne zurückrufen, aber — wie lautet nur das Zauberwort? Für die einen „abendländische Kultur“, für die anderen „Weltmusik“, für viele „Tradition“, für nicht wenige „neue Tonsprache“, in manchen Ländern „Lenkung von oben“, in anderen „Vergeistigung“. Eine Auswahl unter vielen Zauberwörtern, aber keines ist darunter, das, erzieherisch gesehen, eindeutig gewirkt hätte. Der Besen des sogenannten Fortschrittes schleppt noch immer eimerweise Musik herbei, in der unsere schönsten Erziehungsbestrebungen manchmal unterzugehen drohen. Des weiteren ging Prof. Dr. Sittner auf die Zweiteilung der musikalischen Welt in eine abendländische und eine exotische ein. Polare Ansichten stünden hier einander gegenüber, wie etwa jene des Münchner Historikers Franz Schnabel, welcher der Musik des Abendlandes ebenso wie dessen naturwissenschaftlich fundierter Technik konkurrenzlose Überlegenheit über die analogen Leistungen aller anderen Kontinente zubilligt, während Heinrich Husmann in seiner vor zwei Jahren in Heidelberg erschienenen Einführung in die Musikwissenschaft die Vorherrschaft der europäischen Musik für gebrochen und ersetzt durch die Gleichberechtigung mit den Musikkulturen Afrikas und des Orients hält. Etwa in der Mitte steht der Musikhistoriker und profunde Kenner der byzantinischen Musik Egon Wellesz, der, allerdings auf die musikgeschichtliche Betrachtung eingeschränkt, unserem Denken zu ausgeprägte „Europazentrik“ vorwirft. Wie soll sich zu diesen Problemen die Musikerziehung verhalten und wie verhält sie sich gegenwärtig tatsächlich?

Als Grundlage für die Beantwortung

der ersten Frage zitiert Prof. Dr. Sittner Walter Wioras im Vorjahr bei Schott erschienenen Aufsatz über „die geschichtliche Sonderstellung der abendländischen Musik“, nach Aufzeigung vieler Gemeinsamkeiten, die sich aus der „Verwurzelung der abendländischen Musik in anderen Kulturen und aus ihrer immanenten Universalität“ ergeben, und nach Würdigung der spezifisch abendländischen Leistungen echter Polyphonie, voll notierender Kompositionstechnik und Ausbildung eigener Formen absoluter Musik wie folgt formuliert: „Aus vielen Quellen und Bächen einst entsprungen, bildete die abendländische Musik vom frühen Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert einen geschlossenen Strom. Nun aber mündet dieser Strom in das Meer des neuen Zeitalters, des Weltalters der planetarischen Zivilisation.“ Daraus ergäbe sich eine engere Annäherung der beiden großen musikalischen Kulturhälften: der europäisch-amerikanischen und der afrikanisch-asiatischen. Hierzu wurde von der abendländischen, sogenannten neuen Musik manches beigetragen, wenn wir etwa an Bartok, Messiaen, vor allem aber an den Jazz denken, von der anderen Seite kommen dem die — wie man sie nennt — Bastardisierungsbestrebungen der orientalischen Musik und die rasch zunehmende Errichtung von Musikerziehungszentren westlicher Art überall in der Welt entgegen. Die UNESCO leistet hier viel Erhebungs- und Beratungsarbeit.

Prof. Dr. Sittner gab sodann einen Überblick über die gegenwärtige Situation in den verschiedensten europäischen und außereuropäischen Ländern. Bemerkenswert ist die Musikerziehung in den kommunistischen Ländern. Inhaltlich, insbesondere der verwendeten Literatur nach, ist sie streng konservativ, spätromanisch würden wir sagen, ausgerichtet, mit starker Bindung an die Folklore, die ja auch das Reservoir für die Komponisten darzustellen hat. Denn hier ist alles staatlich geordnet: Schultypen, Lehrpläne und künftiger Wir-

kungskreis der Musikstudenten. Als Gegenleistung werden eine sehr gründliche, fast doppelt so lange Ausbildungszeit wie bei uns, Kostenlosigkeit und materielle Sicherung des Studiums sowie eine sehr zweckmäßige Hinausschiebung der endgültigen Berufswahl durch Verteilung der Lehrfächer auf die einzelnen Jahrgänge und durch die Abstimmung der Schultypen aufeinander geboten. Die sogenannte Musikmittelschule als Vorstufe zum eigentlichen Konservatorium, dem dann noch ein zum Doktorat führendes Universitätsstudium aufgesetzt werden kann, ist eine wohldurchdachte, bestens bewährte Schultype.

In Nordamerika wieder ist der Begriff der Musikerziehung in allen seinen Nuancen ein förmliches nationales Programm geworden, dem Riesenorganisationen mit namhaften Publikationsmöglichkeiten und staatlichen wie privaten Geldmitteln zur Verfügung stehen. Häufige und blendend organisierte Kongresse bringen Erfahrungsaustausch; Wettbewerbe spornen an, eine unerhörte Aktivität ist hier am Werk. Das Forderungsprogramm, wie es Hobart Sommers vor zwei Jahren in Kopenhagen aufgestellt hat, umfaßt: Gesangs- und Instrumentalunterricht auf jeder Stufe der Volksschule, tägliche Musikübung für den Mittelschüler, für

die Begabten Spezialunterricht für Chor, Blasmusik und Orchester. Vieles davon ist bereits verwirklicht. Die Musikabteilungen der Universitäten haben nunmehr bestimmenden Einfluß auf den professionellen Musikernachwuchs, aber auch auf das Musikleben überhaupt gewonnen. Die Musikerziehung wird in den USA weitgehend ihres ideologischen Charakters entkleidet und in die Sphäre der einfachen Lebensbedürfnisse einbezogen: „Die Welt braucht Musik zum täglichen Leben. Wir brauchen ihre Ausdrucksfähigkeit, ihre Zartheit, ihre Heiterkeit und ihre ans Herz greifenden Eigenschaften in diesen Tagen, da jeder Sonnenaufgang eine neue Krise bringt“, sagt Hobart Sommers und „die Völker der Welt sind im Begriff, einander näher zu rücken. Es ist die Verpflichtung der Musikerziehung, dafür zu sorgen, daß diese große Bewegung begleitet sei von einer großen Musik.“

Daher die Forderung Prof. Dr. Sittners nach einer „Erziehung der Musik“ selbst (nicht nur einer Erziehung zur Musik). Freilich bedürfe es hiezu einer Musikberufsschule, die den Schritt vom anonymen Erziehungskollektiv zur geistigen Gemeinschaft verantwortungsbewußter erzieherischer Eigenpersönlichkeiten zu tun gewillt ist.

SEGOVIA

Im Zyklus Meistersolisten hörten wir wieder Meister Andres Segovia im Großen Konzerthausaal. Das Wort „wieder“ ist nicht beiläufig gesetzt, denn für uns Wiener ist es eine überraschende Aufeinanderfolge, wenn Segovia nach jahrelanger Pause bei ausverkauftem Hause vorträgt und dasselbe wiederholt sich schon nach einem Jahr.

Das gleiche Bild, dasselbe Gebaren, der gleiche Applaus. Sein zwar nicht starres, aber festes Programm war etwas variiert, seine Tongebung einmalig,

warm und faszinierend; die Älteren von uns kennen es schon. Bei einem größeren zeitlichen Abstand wären wir wieder neu überrascht worden. Auch von Delikatessen mache man sparsamen Gebrauch. Aber Segovia hat gefallen. Es gibt viele Kunstbegierige, Musenanhänger, die neu in Scharen dazukamen, denn der Name Segovia zieht.

Der Abend des weltbekannten spanischen Gitarrevirtuosen hat auch in der Wiener Presse großen Widerhall gefunden.

Wir geben diesmal eine von Dr. Ruff gezeichnete Besprechung in der Arbeiterzeitung vom November 1960 untenstehend wieder.

Übereinstimmend loben wir die formvollendete und auch stilgerechte Wiedergabe von Sor, Haydn, Turina und Albeniz.

Alex. Tansman und de Falla wurden trefflich interpretiert, sie bringen aber durch eine gewisse Herbheit die kunstfähige spanische Folklore nicht in so klangvolle Erscheinung wie etwa Isaac Albeniz. Einzelne Sätze von A. Tansman (dieser aus Polen stammende, einst mit Ravel befreundete Komponist lebt derzeit noch in den USA) haben persönlichen Stil, sind avantgardistisch und bringen auch die Gitarre zum Erklingen.

Wieso uns Segovias Bach besser gefällt als sein R. d. Visée ist uns unerklärlich, da ihm der Romane doch besser liegen müßte.

Darüber gibt uns auch die Presse keinen Aufschluß.

Dr. Ruff:

Andres Segovia, der weltberühmte spanische Gitarrenvirtuose, ließ im Meistersolistenzyklus im Großen Konzertsaal mit eminenter Meisterschaft sein kostbares Instrument erklingen: Fast zärtlich hielt der Künstler auf dem weiten Podium Zwiesprache mit seiner Gitarre, vollendete Technik wurde zum filigranen Rankenwerk, das schmiegsam und elegant den wertvollen Inhalt der Kompositionen umgab. Sanftes Pochen auf das Holz der Gitarre bei der Wiedergabe einer Fantasia von Joaquin Turina erinnerte an nationale Spielart und Weise, klassisch schön leuchteten in silbrigem Schimmer die Melodien und Harmonien in fernen Zeiten in Gitarrestücken von Narvaez, R. de Visée, Sor und Girolamo Frescobaldi. Sehr interessant in Stil und Ausdruck waren auch Prelude und Gavotte von Bach und Largo und Allegretto von Haydn. Der Gitarre gewidmete Kompositionen von de Falla und Albeniz wiesen den

Weg zur Gegenwart, die mit einer dankbaren sechssätzigen Suite „Pour Segovia“ des in Amerika lebenden polnischen Komponisten Alexander Tansman vertreten war.

Enthusiastische Anerkennung dankte dem Meister.

Aus dem Konzertleben

Bei einem Konzert der „Reihe“, das von dem Dirigenten Friedrich Cerha geleitet wurde, wirkte der bekannte Gitarrist Konrad RAGOSSNIG mit. Unter anderen modernen Kammermusikwerken wurden Anton Weberns „Drei Lieder“, op 18, ein 1925 entstandener dreiteiliger Zyklus, aufgeführt. Die Ausführenden waren: Ilona Steingruber (Sopran), Konrad Ragoßnig (Gitarre) und Rolf Eichler (Klarinette).

Aus dem Ausland

Manch schöne Erfolge konnte der „FRANKFURTER LAUTENKREIS“ in dem nun ablaufenden Jahr buchen. So ein Konzert mit originaler Kammermusik für Gitarre, Laute, Cister, Flöte und Gesang. Interessant war auch eine von Paul Hindemith geleitete Festaufführung der Oper „Orfeo“ von Monteverdi, bei der HEINZ TEUCHERT und F. J. Berz den umfangreichen originalen Part für zwei Lauten spielten. Sehr anregend besonders für die zahlreich erschienenen Musikstudenten verlief ein Kammermusikabend des Lautenkreises anlässlich der Rüdeshheimer Musikhochschulwoche. Die in Verbindung mit der Volkshochschule durchgeführten Gitarrenkurse fanden wieder regen Zuspruch. Rund 2000 Gitarrenschüler haben diese Kurse bisher besucht. Auch an der Jugendmusikschule hat das Gitarrespiel unter Leitung von Heinz Teuchert eine Pflegestätte gefunden. Als ganz besonderer Fortschritt ist die Einrichtung einer Lauten- und Gitarrenklasse an der Frankfurter Staat-

lichen Hochschule für Musik zu werten. Damit besteht nunmehr die Möglichkeit, Gitarre und Laute als Hauptfachinstrumente mit dem Ziel eines staatlichen Abschlußexamens zu studieren. Heinz Teuchert wurde als Dozent an diese Hochschule berufen.

Der „Frankfurter Lautenkreis“ feiert im Jänner des kommenden Jahres mit einem Kammerkonzert sein 10-jähriges Bestehen.

Verschiedenes

Auf Anfragen teilen wir mit, daß wir gerne das Thema: Bewertungsprobleme in der Musik weiter behandeln wollen, insbesondere ob bisher gültige Bewertungsregeln auch für die moderne Musik in Anwendung gebracht werden können.

(Die Red.)

Unser geschätzter Mitarbeiter, Studienrat Rudolf KLEIN in Stuttgart, gründete vor kurzer Zeit ein GITAREN-TRIO, das im Oktober, mitwirkend in einem „Herbst-Konzert“ in der Aula der Staatsbausehule, erstmals vor die Öffentlichkeit trat. Die Vorträge des Trios — es gehören ihm R. Klein, R. Häcker und Herb. Ross an — wurden vom zahlreich erschienenen Publikum mit reichem Beifall bedacht. Auch die Presse (Allgem. Zeitung, Stuttgar-

ter Zeitung, Stuttgarter Nachrichten) brachte erfreuliche Kritiken und hob das klare, nuancierte und sichere Zusammenspiel der Ausführenden hervor. Zum Vortrag gelangten Werke von Bruno Henze, Fritz Czernuschka, Johann Pezel und Josef Eitele.

Wir gratulieren Herrn Rudolf Klein zu seinem Erfolg!

Das Wort „Dilettant“ wird oft in absprechendem Sinne gebraucht. In Wirklichkeit bedeutet es keinen Pfuscher, sondern einen „Liebhaber“ der Musen. Daß Dilettanten oft ein beachtliches Können besitzen und daß sie es mit ihrer Liebhaberei sehr ernst meinen, wurde anlässlich eines unter der Devise „Stekkenpferd: Unterhaltungsmusik“ im November veranstalteten Preissings und -spielens im Rahmen einer Triplexsendung (bei der die Hörer gleichzeitig mit drei verschiedenen Sendern — den Studios Zürich, München und Salzburg — und letztere auch untereinander in Kontakt standen) wieder unter Beweis gestellt. Bei diesem Wettbewerb errang Helmut Dorsch, ein Amateurgitarrist aus Augsburg, den zweiten Preis. Mit seinem Vortrag von Variationen über ein altspanisches Lied, die er musikalisch und technisch wirklich einwandfrei spielte und wofür ihm der erste Preis gebührt hätte, ragte er freilich schon über den Rahmen der Unterhaltungsmusik hinaus.

R. G., Slbg

Werben Sie für die Gitarre und für „6 Saiten“



MUSIKHAUS DOBLINGER

Wien I, Dorotheergasse 10 Telephon 52 35 04

Das moderne Musikhaus mit der großen Tradition

Reiche Auswahl an

GITARRE-SOLOMUSIK

(Spanische Gitarre-Musik)

und Gitarre-Kammermusik

Noten, Instrumente, Bestandteile

Rascheste Erledigung Ihrer Bestellung

Alles für den Gitarristen bei DOBLINGER

Ab 1961 neue Anzeigenpreise!

Die ganze Seite kostet	.	.	.	S 180.—
Die halbe Seite kostet	.	.	.	S 100.—
Die viertel Seite kostet	.	.	.	S 55.—
Die achtel Seite kostet	.	.	.	S 30.—

Mitglieder haben Begünstigungen!



Dr. Thomastik und Mitarbeiter

Inhaber: Otto Infeld, Wien V

„SUPERLONA“

SAITEN

Chromstahl-Band umspinnene Nylon-Saiten für

Konzert-Gitarren

Vorzüge: glatte, gegen Abnutzung widerstandsfähige Oberfläche,
schöner, glockiger Ton, kein Pfeifen beim Lagenwechsel.

I. und II. Saite Nylon blank, III., IV., V., VI. Nylon umspinnen.

In allen Musikgeschäften erhältlich. — Preislisten auf Verlangen



V. b. b.

Verlagspostamt Wien 40

Eigentümer, Herausgeber und Verleger: Bund der Gitarristen Österreichs, Wien III, Hintere Zollamts-
straße 7. — Für den Inhalt verantwortlich: Franz Harrer, Wien III, Schrottgasse 3
Druck: Isda & Brodmann OHG., Wien VIII, Strozsigasse 41, Tel. 33 25 37.