

Der Gitarrefreund

Mitteilungen der Gitarristischen Vereinigung (e. V.)

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

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

Jahrg. 28

Januar/Februar 1927.

Heft 1/2

Inhalt:

Lautenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. — Luigi Legnam (Schluß). — Die moderne Lautenbewegung. — Die Schenck-Lyra-Terz-Gitarre. — Musikbeilage. — Konzertberichte. — Mitteilungen.

Lautenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts.

Von Janet Dodge.

Aus dem Englischen übersetzt von E. Brauer, Essen.

„Mit Nachfolgendem beginnen wir mit der Wiedergabe eines größeren Aufsatzes aus der Feder der vor 2 Jahren verstorbenen, englischen Lautenistin Janet Dodge. Letztere war eine Schülerin von Arnold Dolmetsch, über dessen alljährlich in Haslemere bei London stattfindenden Kammermusikfeste in diesen Blättern wiederholt berichtet wurde. Janet Dodge spielte die doppelchörige Laute in der alten Stimmung nach der Tabulatur. Ihre Laute vermachte sie ihrem vorbenannten Lehrer, in dessen Werkstatt das Instrument gebaut wurde.“

Der Versuch, in einer kurzen Stunde einen übersichtlichen und ausführlichen Bericht über die Lautenmusik in Europa zu geben, und zwar über Lautenmusik in den beiden Jahrhunderten, da sie ihren Höhepunkt erreichte und größten Einfluß ausübte, ist eine Aufgabe, die selbst den wißbegierigsten Studenten verschrecken könnte; besonders wenn wir berücksichtigen, wie groß die Schwierigkeiten waren und zum Teil auch heute noch sind, die der Erlangung einer umfassenden, gründlichen Kenntnis der Lautenmusik im Wege stehen; Schwierigkeiten, die es bisher nicht zuließen, daß selbst die großen Mühen der unverdrossensten Musikforscher des vorigen Jahrhunderts nicht ausreichten, um eine allgemeine Kenntnis der Lautenmusik zu gewinnen. Ja, selbst unserer gegenwärtigen Musikforschung ist es bisher nicht gelungen, jene Schwierigkeiten vollends zu überwinden. Es kann daher nur unter großer Zurückhaltung der Versuch unternommen werden, die zerstückelten und verstreuten Fragmente einer seit mehr als 150 Jahren toten Kunst erneut zusammen zu bringen.

Die Hauptschwierigkeiten in der Erlangung notwendiger Kenntnisse der Lautenmusik liegen in der Tabulatur, deren sich die Lautenisten mit unverständlichem Eigensinn zur Niederschreibung ihrer Kompositionen bedienten. Es erfordert durchschnittlich rund fünfmal soviel Zeit, eine Seite in der Tabulatur stehende Lautenmusik zu entziffern, d. h. in moderne Notation umzuschreiben, als nur eine Seite unserer heutigen Notenschrift zu Papier zu bringen. Dazu kommen noch die zahlreichen Unregelmäßigkeiten in der Tabulatur selbst, die nur unter besonderen Anstrengungen zu entziffern sind und nicht selten werden Stunden geopfert mit der Übertragung von Kompositionen aus der Tabulatur in moderne Notation, die sich am Ende als von nur geringem Werte erweisen. Manchmal verurteilen auch Falschdrücke diese mühevollen Arbeit von vornherein zur Nutzlosigkeit, während andererseits, vornehmlich bei der Übertragung der Lautenmusik des 17. Jahrhunderts, sehr viel Zeit mit der Auffindung der in Frage kommenden Stimmung der Laute verschwendet werden muß.

So nimmt es denn kein Wunder, daß eine bedauerliche Lücke an Material vorhanden ist, wodurch uns ein abschließendes Urteil über die Lautenmusik und ihre Komponisten unmöglich gemacht wird. Es sind jedoch einige Neuauflagen alter Lautenmusik herausgekommen, ebenso wie Versuche zur Heranbildung tüchtiger Lautenisten unternommen wurden und unermüdlicher Forschung wird es zweifelsohne auch gelingen, weiteres Material über eine zerfallene und unsystematische Sache ans Licht zu bringen.

In Italien und besonders in Deutschland ist hierin schon viel geleistet worden und es ist größtenteils der in diesen Ländern getanen Arbeit zu verdanken, daß man in England einige Kenntnisse über Lautenkomponisten hat, die in den Büchereien Englands nicht vertreten sind. Um jedoch endlich eine genauere Kenntnis der vorhandenen, ungeheuren Menge an Lautenmusik zu erhalten, ist es erforderlich, nach einem gründlich durchdachten System vereinte Forschungen in allen in Betracht kommenden Ländern vorzunehmen und bevor die Ergebnisse einer derartigen Forschung nicht veröffentlicht sind, muß jede Übersicht lückenhaft und unvollkommen bleiben.

Es besteht gegenwärtig unter dem Protektorat der Internationalen Musik-Gesellschaft eine Kommission für diesen besonderen Zweck und es möge die Hoffnung ausgesprochen werden, daß die Zeit den Wert jener Arbeit, die diese Kommission übernommen hat, offenbare.

Daß es vom musikhistorischen Standpunkte aus wert ist, diese Bemühungen fortzusetzen, bedarf kaum einer Frage, wenn wir allein in Erwägung ziehen, wieviel unsere moderne Musik dem Einflusse der alten Laute zu verdanken hat. Ja selbst wenn die Laute mit Ablauf ihres ersten Zeitabschnittes, ungefähr um 1600, ihr Ende erreicht hätte, würde sie dennoch einen der bedeutungsvollsten Faktoren in der Musikgeschichte darstellen; denn es könnte fast behauptet werden, daß jener Zeitabschnitt die gesamte weltliche Instrumentalmusik umfaßt.

Die Laute war das erste Instrument, welches die Musik auf nichtgesanglichem Wege verwirklichte, sie war, mit Ausnahme der Orgel, praktisch das einzige Instrument, wofür Original-Solomusik bis zum Ende des 16. Jahrhunderts in großer Menge geschrieben wurde, und dank ihrer anpassenden Verwendbarkeit wurde die Laute zur Hauptvermittlerin; durch die Musik irgend welcher Art der Allgemeinheit überhaupt bekannt wurde. Es gab natürlich auch andere Instrumente, wofür Musikstücke und Lehrbücher vorhanden waren, die auch hier

und dort Liebhaber fanden, doch sie alle, nebst den Kiielasteninstrumenten, sinken in Vergessenheit, wollte man sie mit dem übergroßen Interesse vergleichen, welches der Laute in ihrem ersten Zeitabschnitte entgegengebracht wurde.

Daß diese Liebe zum Instrument selbst von einigen seiner Lehrer nicht ernst genommen wurde, berührt nicht im Geringsten seine historische Bedeutung; denn eben jene Lehrer waren, als die Zeit gekommen war, durchaus nicht abgeneigt, ihren Vorteil aus denselben vollstümlichen Eigenschaften der Lautenmusik zu ziehen, die sie vorher verschrieen hatten. Unabhängig von akademischen Beschränkungen konnte sich die Laute ungehindert nach jeder Seite entwickeln und war, wie kein zweites Instrument, dazu berufen, die allgemeine Musikrichtung zu bestimmen und zum Ausdruck zu bringen. Falsch wäre es allerdings, jede ernsthafte und akademische Eigenschaft der Lautenkomponisten zu leugnen; denn die bedeutendsten unter ihnen waren fast alle solche, die auf eine gründliche musikalische Ausbildung, theoretisch sowohl wie praktisch, zurückblicken konnten, die auf den Laien mit gleicher Geringschätzung herabsahen, wie es der Pedant tat.

Das große Übergewicht der polyphonen Werke, beides, Originale sowie Übertragungen, gegenüber anderen Arten von Lautenmusik, beweist trotz der Unangemessenheit der Bedingungen, die durch die schwierige Ausführung polyphoner Sätze auf der Laute vorhanden waren, einen durchaus ernst zu nehmenden Vorgang. Hätten nur Liebhaber, gelernte oder ungelernte, die Laute gefördert, dann wäre es kaum wahrscheinlich, daß die Wagschale sich so stark nach der Seite der polyphonen Musik neigen würde; denn Tänze und Volkslieder, obgleich zahlreich vorhanden, erreichen jene Klasse doch nicht bei weitem.

Dennoch, die Laute ermunterte nicht nur, sondern bemächtigte sich auch der vollstümlichen Eigenarten und dadurch entstand ihre einzigartige Stellung. Sie bildete die Brücke zwischen vollstümlicher und Solo-Musik, zwischen geistlicher und weltlicher Musik, und der Dienst, den sie dadurch der Kunst darbrachte, stand in ungewöhnlichem Verhältnisse zu dem inneren Werte des Instrumentes selbst.

Auch mit dem Ende ihres ersten Zeitabschnittes verlor die Laute ihre Bedeutung nicht. Als der polyphone Satz in der Lautenmusik keine Aufnahme mehr finden konnte und auch der Akkordsatz zum Gesange mehr und mehr verworfen wurde, selbst dann noch nahm die Laute, wenn auch nicht mehr ihre überragende, so doch eine Stellung von großer Bedeutung ein. Noch vor der Mitte des 17. Jahrhunderts erlangte die Pariser Schule, der dann bis zum Niedergang fast allein nur noch lautenistische Bedeutung zukommt, ihre Berühmtheit. Obgleich sie — infolge Aufkommens der Tasteninstrumente — nicht in der Lage war, der Lautenmusik gleiches zu geben, wie es ehemals die Schule des 16. Jahrhunderts zu geben vermochte, fällt der Pariser Schule doch das Verdienst zu, viele von den Überlieferungen ihrer Vorgänger erhalten zu haben, die das Instrument in seinem ersten Zeitabschnitte so berühmt gemacht hatten. Obgleich manches aus der Musik der Pariser Lautenisten dünn und dilettantisch klingt, namentlich im Vergleich zu den ehrgeizigen Versuchen ihrer Vorgänger des 16. Jahrhunderts, muß doch anerkannt werden, daß ihre Musik instrumentaler empfunden wurde, wodurch eine günstige Beeinflussung anderer Instrumentalmusik hervorgerufen wurde.

Die Ansätze von Vielem, was die Cembalo-Musik bis zum Ende des 17. Jahrhunderts bzw. Anfang des 18. Jahrhunderts charakterisiert, hat seinen Ursprung in den scheinbar leichten und ausdruckslosen Kompensationen der Pariser

Lautenisten. Mit ihnen endigte tatsächlich die Bedeutung der Lautenmusik; denn die Wiederbelebung, die im 18. Jahrhundert in Deutschland einsetzte und die lediglich einen unmittelbaren Ausklang der Pariser Schule darstellt, ist nur bemerkenswert durch die musikalischen Fähigkeiten einiger Spieler, die uns auch eine beträchtliche Menge Solomusik für die Laute, wovon einiges ebensogut wie beachtenswert ist, hinterließen. Die Bedeutung der Laute und ihr musikalischer Einfluß waren für immer dahin und selbst die eben erwähnte kurze Wiederbelebung konnte an dieser bestehenden Tatsache nichts ändern. Als Faktor in der Musik selbst hörte die Laute gegen Ende des 17. Jahrhunderts auf zu bestehen. Sie fand wohl noch Verwendung im Orchester, hauptsächlich in der Gestalt der Theorbe.

Eine Durchsicht der Lautenmusik in den Ländern, wo sie nach der Erfindung der Buchdruckerkunst am einflussreichsten und bedeutendsten war, nämlich in Italien, Deutschland, Frankreich, Holland und England, fällt naturgemäß in zwei Teile oder Zeitabschnitte, die wir dem Datum nach behandeln wollen. Die erste Periode mag als die polyphone und die zweite als die ausdrucksvolle bezeichnet werden. Zwischen beiden lag eine kurze Übergangszeit, während welcher die Kennzeichen beider Zeitabschnitte tragend, größte Beachtung verdient.

Es wird aufgefallen sein, daß Spanien bei den vorbenannten Ländern nicht aufgeführt ist und es ist daher ratsam, das Fortlassen jenes Landes zu erklären. Spanische Lautenmusik als solche gibt es überhaupt nicht; denn alle so bezeichnete, die hauptsächlich in den Werken des Grafen Morphy besprochen wird. (*Les Luthistes Espagnols du XVI. siècle*) wurde für die vihuela da mano geschrieben, ein Instrument, welches mehr zur Gitarre als zur Gruppe der Lauten gehört. Es ist bekannt, daß die Laute zu den Instrumenten erzählt, die durch ihren gerippten und gewölbten Rücken kenntlich sind, mit einem Halse, dessen oberer Teil, nach rückwärts geschlagen, einen stumpfen Winkel bildet. Ihre Saiten waren, mit Ausnahme der höchsten, (Quinte) in Paaren angebracht, doppeltstimmig, die im Gleichlange und in Oktaven gestimmt wurden, wodurch ein besonderer Klang entstand, der auf anderen Instrumenten, denen diese Eigenart fehlte, nicht erzeugt werden konnte.

Die vihuela da mano dagegen hatte die Form der Gitarre, mit einfachen, einstimmigen Saiten; sie wurde nie mit der Laute verwechselt, welche letztere man in Spanien „laud“ nannte, obgleich man im allgemeinen von der flämischen und italienischen Laute sprach. Würden wir die Komposition für die vihuela und Laute als zur gleichen Kategorie gehörend betrachten, dann müßten wir auch die Musik für Gitarre, Cister, Mandora und jedes andere, damals in Europa gebräuchliche, mit einem Plektron anzuschlagende Instrument, einschließen. Es sei zugegeben, daß manches Gleichartige in der Musik für diese Instrumente vorhanden ist, doch es ist auch viel Unterschiedliches da und eine Teilung muß schließlich irgendwo gemacht werden. In jedem Falle ist es an der Zeit, auf die Unterschiede zwischen Vihuela und Laute hinzuweisen und wenn die Geschichte der Gitarrenmusik geschrieben wird, dann wird die Vihuela darin einen wichtigen Teil ausfüllen, entsprechend ihrem geschichtlichen Anteil, welcher der Vihuela unter jener Art Instrumente zukommt.

Die ungewöhnlich große Zahl von Drucken und Manuskripten an Lautenmusik, die in Italien, Frankreich, Deutschland, Holland und England im Laufe

des 16. Jahrhunderts entstanden sind, spricht dieser Periode eine allgemeine Bedeutung zu, die besonderer Beachtung verdient. Jedes Land hatte seine eigene Schule und von diesen wiederum strebte jede danach, sich weiter zu bilden. In dem zur Verfügung stehenden Zeitraume ist es unmöglich, jede einzelne Schule ausführlich zu besprechen oder gar die verschiedenen Lautenisten aufzuzählen, die zu ihrer Zeit solche Begeisterung wachriefen. Einige von ihnen leben in Gedichten weiter, obgleich sonst vergessen.

Nationale Eigenarten waren natürlich vorhanden. Die Italiener waren im allgemeinen die befruchtendsten und berühmtesten als Spieler; die Deutschen waren die Geübteren in der Behandlung des Instrumentes. England, obgleich an Zahl weit hinter den anderen Ländern zurückstehend, war einzig in der Bevorzugung der Tänze und Volkslieder gegenüber der polyphonen Komposition. Doch im großen und ganzen ist das allgemeine, gleiche Streben in der Lautenmusik in allen Ländern im 16. Jahrhundert erkennbar und es mag daher ratsam erscheinen, den Stoff im allgemeinen zu behandeln und nur dort individuelle Verschiedenheiten hervorzuheben, wo es erforderlich ist.

Es charakterisiert die Bestrebungen der Lautenisten, daß ihre Wege im polyphonen Zeitabschnitte auseinandergingen und gerade darin liegt vielleicht ihr nachhaltendster Einfluß. Da die Laute eine Art Zwischenstellung einnahm, war auch die Richtung, die das Instrument verfolgte, eine durchaus wechselnde. In der Förderung vollstümlicher Eigenart wurde die Laute zur Bahnbrecherin im Hervorbringen vollstümlicher Lieder und Tänze, während sie zu gleicher Zeit ihre Kenntnisse den polyphonen Kompositionen entlieh, denen sie ernsthafteste Beachtung schenkte, wie es durch die Kompositionen der Vokalwerke und Originalfantasien bewiesen wird.

Die Ungeeignetheit der polyphonen Musik für ein Instrument, welches Töne von längerer Zeitdauer auszuhalten nicht in der Lage war, wurde von den Musikhistorikern jener Zeitepoche stark hervorgehoben und ebenso die Tatsache, daß jene Musik sofort ihres polyphonen Charakters entkleidet wurde und harmonisch wirkte, wenn man sie auf der Laute spielte. Wenn diese Feststellungen sich auch zum großen Teile bewahrheiten, so verhält es sich damit doch nicht ganz so und die Lautenisten selbst waren durchaus anderer Meinung. War es doch durchaus möglich, kontrapunktische Wirkung auf der Laute zu erzielen, vorausgesetzt, daß die auszuhaltenden Noten von nicht zu langer Zeitdauer waren. Sehr viel konnte hierin durch richtiges Aufsetzen der Finger auf die Bünde erreicht werden, ebenso auch durch eine geschickte Behandlung des Tones, d. h. durch richtigen Anschlag der Saiten. Zweifellos erreichte man dadurch eine ebenso große Tonstärke, als auf den schwachen Tasteninstrumenten jener Zeit, worauf polyphone Musik gespielt wurde, ohne in gleicher Weise, als wie er in neuester Zeit bei der Laute geschieht, kritisiert zu werden.

Die Kompositionen polyphoner Werke für die Laute wurden gewöhnlich mit Zeichen versehen, manchmal mit einem einfachen oder doppelten Kreuze oder Sternchen, oder mit einem Strich unter den Buchstaben, die Stellung der Finger auf bestimmte Bünde andeutend. Es geschah auch, daß man dererlei Zeichen ganz fortließ, in der Annahme, daß sie für den gelernten Musiker überflüssig seien. Die Unterrichtswerke jener Zeit behandeln sehr ausführlich die Bedeutung der vorerwähnten Zeichen ohne die die Musik schon damals so anomal erschien, als wie wir sie heute finden. Nichtsdestoweniger muß die Einbildungskraft auch trotz

der Unterstützung durch diese Lehrbücher und Anweisungen mit dazu beigetragen haben, ihnen die kontrapunktische Musik ebenso wirkungsvoll auf der Laute erscheinen zu lassen, wie es in Wirklichkeit auch der Fall gewesen sein mag. Daß diese Annahme manchmal aber auch nicht vorhanden war, wird bewiesen durch die Art, wie der Komponist ganz unerwartet in der Mitte des Stückes seine kontrapunktischen Fesseln abstreifte, sich davon überzeugt zu haben, wie nutzlos es sei, seine Arbeit fortzusetzen und daß er sich vorher nur getäuscht habe.

Die Art wie die Lautenisten ihre Vokalwerke kompositorisch behandelten, besonders gegen Ende des 16. Jahrhunderts, zeigt sehr häufig, daß sie sich über die Eignung und Fähigkeit ihres Instrumentes durchaus nicht im unklaren waren; denn wir brauchen nur zu den bekanntesten Beispielen in Chilesottis Übertragungen zurückzukehren, um zu sehen, wie man die durch die Noten von längerer Zeitdauer hervorgerufenen Lücken durch Läufer, Verzierungen, Triller usw. ausfüllte, dadurch eine größere instrumentale Wirkung erzielend, als wie sie aus die Originalkomposition hätte herausgeholt werden können. Und das alles wurde bewirkt durch die Unzulänglichkeit des Instrumentes.

Die Beharrlichkeit, mit der die Lautenisten daran festhielten, sich der polyphonen Werke zu bedienen, obgleich sie reichlich Gelegenheit hatten, sich davon zu überzeugen, daß diese für ihr Instrument weit weniger geeignet waren als der unpolypphone Satz, ist vornehmlich darauf zurückzuführen, daß es gelernte Musiker waren, die die Laute spielten. Es gab eben nichts anderes, was an die Stelle des unpolypphonen Satzes hätte treten und den ernsthaften Spieler mehr befriedigen können. Aber es war noch ein Grund vorhanden, und der war: das Bestreben, die öffentliche Meinung in musikalischen Dingen für sich zu gewinnen. Es ist kaum anzunehmen, daß selbst der begeistertste Lautenist in der Übertragung einer ganzen sechsstimmigen Messe wirkliche musikalische Befriedigung erlangte. Doch er und seine Freunde wünschten, das Werk kennen zu lernen und hatten vielleicht keine Möglichkeit, einer Aufführung der Messe beizuwohnen. Er setzte es daher für seine Laute um, mit dem Ergebnis, daß er davon ebensoviel Erbauung erlangte, als wie sie uns heute durch eine Bearbeitung für Klavier von Wagner oder Strauß zuteil werden kann.

Seite an Seite mit dem in der Lautenistik Erreichten finden wir jenes Element, durch dessen Wert die Lautenkunst hauptsächlich ihre einstige Stellung eroberte, jenes Element, das nach Harmonie, Rhythmus und melodischem Ausdruck strebte. Es ist bekanntlich die volkstümliche Eigenart, die ihren Ausdruck fand in den Volksliedern, Tänzen und in den Stücken, welche die Lautenisten so sehr bevorzugten, z. B. die nie ihre Wirkung verfehlende: Schlacht von Pavia, Vogellieder u. dgl.

Diese Art Musik war nicht immer von innerem Werte, aber ihre Bedeutung für die Vervollkommenung eines instrumentalen Stiles kann kaum hoch genug angeschlagen werden. So ist denn auch eben dieser Punkt von Musikhistorikern stets so sehr betont worden, daß es unnötig wäre, Ausführungen darüber zu machen. Es genügt vielmehr, darauf hinzuweisen, daß diese kleinen, ausdrucksvollen Stücke später mit dazu beitrugen, eben denselben gefürchteten und pedantischen Mitläufer „Polyphonie“ vor die Tür zu setzen, jenen Mitläufer, der eine so überlegene Stellung im 16. Jahrhundert einzunehmen vermochte.

Doch die Veränderungen, die der polyphone Satz bis zur endgültigen Verwerfung auch in der Lautenmusik durchmachte, sind ebenso beachtenswert wie

belehrend. Es bestand die Vermutung, daß die Tanzmusik zur Laute hervorgehend aus Umarbeitungen polyphoner Werke oder Stücke, die nach gleichen Grundsätzen entstanden waren, obgleich ein Instrument von so weichem und feinem Klange niemals als praktisches Begleitinstrument zu Tänzen Verwendung gefunden haben kann. Doch einerlei, welche Musik auch auf der Laute vor Beginn des 16. Jahrhunderts gespielt wurde, beide Arten erscheinen gleichzeitig unter den frühesten gedruckten Ausgaben, nämlich in der von Petrucci um 1507 und 1508 und sie werden fortgesetzt, mit ganz geringen Ausnahmen, bis zum Ende des 16. Jahrhunderts; der polyphone Satz jedoch überwiegt den unpolyphonen.

(Fortsetzung folgt.)

Luigi Legnani.

Von Prof. Romolo Ferrari, Modena.

(Schluß.)

Bei den Werken 224 und 237 zeigt sich der Einfluß Paganinis in der Komposition. Der Grundzug dieser beiden Arbeiten ist unstreitig paganinisch, das Thema einfach, die Form der Variationen stark, spröde wegen großer Schwierigkeiten; aber noch immer im Bereich des gewandten Gitarristen. Diese Kompositionen, im Konzert ausgeführt, können die lebhafteste Bewunderung erwecken, denn der Effekt, der aus ihnen erwächst, ist wirklich großartig. Die Werke 31 und 32 (Herausgeber André in Offenbach) mögen noch zu den Werken alten Stiles gehören, als Legnani unbeeinflusst von irgendwelchen Beziehungen schrieb.

Er stand auf sich, einzig und allein geleitet von seinem Gefühl und der harmlosen Unbekümmertheit des Jünglings. Seine Tätigkeit als Komponist ging dann hervor aus der Umgestaltung von Theaterwerken Rossinis und Cimarosas, welcher er sich lange Zeit gewidmet hat: *Riduzione nell' Italiana in Algeri* (Op. 7) Ricordi Mailand. *La donna del Lago* (Cipriani-Florenz) und viele andere wie *Jelmira* und *Corradino* usw.

Das große *Capriccio* Op. 34 (Ricordi-Mailand) ist ein Meisterwerk voll Leben und Frische, würdig eines selbstbewußten Komponisten. Dieses Werk, welches er dem großen Ferdinando Carulli gewidmet hat, ist letzthin durch das Verdienst des Herausgebers Cav. Vizzari in modernem Druck erschienen und findet heute Aufnahme bei jedem guten Gitarre-Konzertisten.

In den letzten Werken hat Legnani sein Können als Komponist noch offenkundiger bewiesen; die Führung der eigenen Teile in den Akkorden und die vollendete musikalische Form offenbaren sein Wissen, seinen guten Geschmack und seine eigentümliche Kunst.

In dem Jahrhundert, in welchem diese Größen lebten, war es noch nicht — wie heute — üblich, ohne Kenntnis der Regeln zu schreiben mit der vorgefaßten Meinung, gut zu schreiben. Legnani schrieb — ich wiederhole —, weil er ein Künstler und wissenschaftlich gebildet war. Daher gebe ich den Modernen den Rat, sich erst völlig auszubilden und dann mit Vorsicht den Versuch zu wagen, die Feder auf das Papier zu setzen, um zu komponieren. In diesem Zusammenhang

möchte ich einen Satz anführen, der sich in der Abhandlung Gallis über die Instrumentation findet: Das Schaffen origineller und entzückender Melodien, die Fertigkeit, sie durch neue und eigenartige Kunstgriffe in Harmonie zu setzen, das Instrumentieren mit dem Zauber akustischer Farben ist nur jenen wenigen verliehen, welche die Mutter Natur mit ihren unschätzbaren Gaben auszeichnen wollte.

Einzig die Methode Op. 250 ist nicht schlechtthin interessant. Legnani hat den Studierenden nur ein dürftiges Material dargeboten, das zur Not ausreicht, um zu zeigen, wie er das Brechen der Töne (Harpeggieren) und die Akkorde zustande brachte, das aber den Gitarristen oder den Dilettanten nicht in den Stand setzt, die schwierigen Konzertstücke, welche er der Nachwelt hinterließ, vorzutragen.

Unter den Werken Legnanis fällt die Methode ab, wie eine falsche Perle in einem kostbaren Halsband. Dieser Mangel ist jedoch erträglich, wenn man sich zu Gemüte führt, daß Legnani für die Kunst geboren war und nicht für die Theorie oder Didaktik; daher ist es verständlich, daß seine Lehr- und Studienjahre für ihn kürzer gewesen sind, als für andere Anfänger.

In den Neuausgaben Legnanischer Werke im Verlage Weiberger bringt Dr. Juth folgende Erläuterungen zu diesen Werken Legnanis, die wir hier beifügen:

Reven: Drei Nationaltänze. Seiner Zeit viel gespielt und getanzt, ausgeführt von Sig. Taglioni, wie im Titel bemerkt;

dieses ist der Name einer Verwandten des berühmten Neapolitaner Tanzmeisters Taglioni. Es handelt sich nicht um eine Komposition nur für Gitarre, Legnanis ureigenstes Feld, sondern um eine Kopie von allergrößter Freiheit. Der letzte spanische Tanz (chachucha) ist heute noch populär unter dem Texte „Grad aus dem Wirtshaus komm ich heraus“ Diese Publikation ist schon ein Neudruck des Herausgebers Weiemberger; das Titelblatt trägt nicht die Nummer des Werkes; daher hält es schwer, die Zeit der allerersten Publikation zu bestimmen. Dieses kleine Werk ist dennoch in der „Neuen Musik“ des Jahres 1840 angekündigt.

Scherzo oder auch vier Variationen op. 10; klassische Publikation, außerordentlich klar gedruckt, fast ohne Fehler vom Herausgeber Artaria u. Co. mit der Ausgabe-Nummer 2857. Diese sehr hohe Nummer ist bemerkenswert, weil Werke von Legnani die später erschienen und vom gleichen Herausgeber gedruckt wurden, niedrige Nummern tragen, zum Beispiel Op. 23 Nummer 2726. Für eine genaue Feststellung der Zeit der Drucklegung geben nicht einmal die Intelligenzblätter der Musikzeitungen ein zuverlässiges Datum; dennoch muß man das Op. 10 und die Fantasie Op. 19 vor 1830 ansetzen. Das Thema und die Variationen des Scherzos weisen eine ununterbrochene melodische Linie auf, einzig gestützt durch die Bässe (gespielt a vuoto). Dies würde bei einem so gewaltigen Kompositionstalent wie Legnani und bei seiner raffinierten Verwendung aller harmonischen Mittel, soweit diese auf der Gitarre überhaupt möglich ist, Verwunderung erregen, wenn man dem Hinweis keine Beachtung schenken würde, „zu spielen mit einem einzigen Finger der linken Hand“, der zu Zeiten Legnanis und nach ihm die Aufmerksamkeit auf diesen vielfach aufgenommenen Kunstgriff lenkte, d. h. soviel als im allgemeinen beim Spielen die ausführende Hand nicht gebrauchen.

Fantasia. Die Zeit ihres Erscheinens ist, wie gesagt, vor 1830. Der Entwurf ist ebenfalls schon ein Neudruck des Herausgebers J. Weiemberger; er wurde, nach den vielen überflüssigen Zeichen zu schließen, auf den Originaldruckplatten ausgeführt.

Rondoletto scherzoso op. 204 könnte um 1840 veröffentlicht worden sein. Denn das Werk 201 und 202 ist im Jahre 1842 (XLII Allgemeine Leipziger Musikzeitung) als „Neue Musik“ angekündigt. Das Werk 204 von Legnani liegt auch in einem Weiembergerschen Neudruck vor, der mit den Originalplatten übereinstimmt, welche die gleichen Gebrechen aufweisen, die bei op. 19 angedeutet sind.

Bemerkenswert ist die Art der Kenntlichmachung der Töne. Sie sind nämlich nicht der Tonhöhe nach bezeichnet, sondern nach der Reihe der Griffe. Z. B. die obestehenden Ziffern geben die Saite an von der ersten (cantino) bis zur sechsten mit den

Nummern 1 und 6. Nach dieser vielgeübten Notenbezeichnung, wo die quadrierten Zahlen den Ton angeben, bezeichnen die römischen Ziffern den Griff und die arabischen Ziffern im Kreise die Saiten (zählend von der tiefsten zur höchsten). Dem modernen Gitarristen ist diese Art der Bezeichnung, die sich eng anschließt an jene des Originals, nicht mehr recht handlich.

Das Konzert-Duett für Gitarre und Flöte (Op. 23) ist ebenfalls von Artaria u. Co. herausgegeben und trägt die Ausgabe-Nummer 2726. Es geht der Publikation des Giuliani op. 32, welches mit der Nummer 3454 gezeichnet ist, voraus. Eine auffällige Tatsache ist es, daß die ersten Werke Legnani's zum Teil von Wiener Herausgebern gedruckt und in den Anzeigen über Neuveröffentlichungen musikalischer Werke übergegangen sind. Erst als der gewaltige Gitarrist, welcher den Giuliani an Virtuosität des Vortrages und auch als Komponist übertraf, in Wien durch seine Konzerte bekannt wurde und auch seine Werke größeres Verständnis fanden, sehen wir das op. 26 im 30. Jahrgang der „Leipziger Allgemeinen Musikzeitung“ angekündigt. Das sorgfältig gedruckte Duett zerfällt in 3 Teile: Allegro, Variationen, Scherzo. Es erfordert eine besondere Technik. Offenkundige Druckfehler sind in der neuen Ausgabe beseitigt, so auch die Anhäufung der immer wiederholten Nebenbezeichnungen.

Das Op. 20 von Legnani „36 Capricci ist allen Tonarten auf Gitarre“ (herausgegeben zu Wien bei Artaria u. Co.).

Der 30. Jahrgang der Leipziger Allgemeinen Musikzeitung zitiert das op. 29 von Legnani: Die Entstehung der 36 Capricci. Entstehungszeit also vor 1828. Ein Originaldruck des Werkes findet sich bei der „Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien“. Die neue Ausgabe von Weinberger fußt auf einer Kopie, die in eben diesem Verlag vorhanden ist. Im Kern mußte man sagen, daß die Bezeichnung Capriccio für Musikstücke gebraucht wird, welche in der Form dem Scherzo ähneln und reich sind an überraschendem Wechsel. Bei diesen Stücken liegt gewöhnlich die gleiche Phrase zugrunde, unterbrochen durch einen Kontrastteil in der Mitte, die Einführung und das Ende. Doch findet sich auch mitunter ein Hauptthema nach der Art des Rondo, wiederholt nach einigen Zwischenperioden, wie im 4. Capriccio; im 9. ist in interessanter Weise das Recitativ angewendet (der gesprochene Gesang der dramatischen Musik), zurückgeführt auf die Art des Instrumentes in der Richtung der melodischen Linie vor dem mittleren Teil. Technisch wäre die genaue Aufzählung vieler wesentlicher Merkmale, die übrigens in der Gitarre-Literatur sorgfältig vermieden ist, eine bedeutungsvolle Sache. Im 25. Stück sind reichlich Töne des Doppel-Flageolett verwendet. Das Legatur-Zeichen steht über den Noten, die Nummerierung der Saiten unten; man beachte, daß jene Zeit die Saiten von der höchsten bis zur tiefsten benannte 1—6. Aber der Zweck dieser Capricci muß nicht in Problemen der Form oder des Inhalts gesucht werden. Dafür sind sie zu harmlos. Was technisch wichtig ist, ist Sache der Aufführung, das übrige geht den Komponisten an. Er reicht das dar, was das Instrument in wirksamer und abwechslungsreicher Gestalt wiedergeben soll. Der Neudruck schließt sich getreulich an das Original an; man mußte eine große Anzahl von Druckfehlern ausmerzen; die Druckfehler sind nicht verzeichnet. Die Winke für die Haltung sind spärlich und wurden auch in der neuen Ausgabe nicht vermerkt. Wer an solche Stücke herangeht, kann wenigstens schulmäßige Hinweise anbringen.

Zwei Briefe, welche meine Bemühungen um die Vervollständigung der Lebensbeschreibung Legnani's beweisen.

Vergebliche Nachfrage nach einem Bildnis.

Sehr geehrter Herr! Es tut mir leid, Ihnen mitteilen zu müssen, daß in unserer Familie weder ein Bildnis noch ein Autogramm des Gitarristen Legnani mehr vorhanden ist. Ich erinnere mich, daß im Hause zu Ravenna ein Bild existiert; aber es ist verloren gegangen und soviel Mühe ich mir auch gab, ich konnte es nirgends mehr finden. Diese Nachforschungen habe ich vorgenommen weil ich vor einem Jahre von einer Person aus Ravenna dazu aufgefordert wurde. Gruß- und Ergebenheitsformel.

Porto S. Elpidio am 6. März 1925.

Alberto Grabetti.

* * *

Sehr geehrter Herr! Ich konnte Sie leider nicht empfangen; darum gebe ich Ihnen Antwort auf Ihren Brief.

Legnani, über den Sie mich befragen, kannte ich nur vom Sehen, da meine Mutter mich auf der Straße auf ihn aufmerksam machte. Er war ein altes Männlein von kleiner Körpergestalt und ganz mager. Ich besuchte niemals sein Haus und bekam auch keine Gelegenheit, seine Konzerte zu besuchen. Ich erinnere mich aber doch, daß es hieß, daß er sehr schön spielen solle. Auch bekam er keine Gelegenheit, mir zu schreiben und ich habe niemals ein Bild von ihm gesehen. In den letzten Jahren seines Lebens war er einige Zeit krank. Dieses alles schreibe ich Ihnen, um die Fragen zu beantworten, die Sie an mich richteten. Ich wäre glücklich, wenn ich Ihnen die Auskünfte hätte geben können, die Sie wünschten.

Grüßformel.

Monghini Balbina, verwitwete Corradini.

* * *

Nichts erinnert heute das italienische Volk an die edle Gestalt Legnanis. Kein Denkmal, kein Bildnis, nicht einmal ein Grabstein zeichnet ihn auf dem Friedhof aus. Wo sind seine Gebeine? Auf dem allgemeinen Begräbnisplatz und keiner von uns kann eine Schmerzensträne auf dem Platze, der diesen Genius umschließt, vergießen.

Schmähliche Laune einer unwissenden Welt! Die Kunst Paganinis wurde der Unsterblichkeit gewürdigt. Tartini wurde ein Denkmal errichtet. Ihre Gebeine werden noch heute aufbewahrt in edelsteingeschmückten Urnen, die ihre große Kunst und ihren Ruhm verkünden. Legnani hat man nicht einmal der Ehre wert gehalten, auch nur seine Asche zu sammeln. Ein einfaches Gefäß könnte für uns heute eine Reliquie sein, vor der wir uns andächtig neigen könnten, zum Zeichen unserer Verehrung für jenen Großen.

Bevor ich diese kurze Biographie schließe, fühle ich mich verpflichtet, dem sehr verehrten Herrn Professor Giuseppe Barbieri für seine tatkräftige Mitarbeit zu danken.

Modena, den 31. Oktober 1925.

Prof. Romolo Ferrari.

Die moderne Lautenbewegung.

Von S. Buet.

Die Tradition der alten Laute war mit dem starken Ausblühen der technisch einfacheren Gitarre verschollen. Der Weg zur alten Laute mußte daher notgedrungen über die Gitarre führen, deren technische Tradition von dem Italiener Mozzani und den Spaniern Llobet und Segovia in Deutschland wieder festen Fuß gefaßt hatte. Es gibt daher in Deutschland keinen Lautenspieler, der nicht von der 6saitigen Gitarre beeinflusst ist. Der beste Beweis dafür ist der, daß die heutige Lautenstimmung mit derjenigen der spanischen Gitarre übereinstimmt und daß die gesamte neu herausgegebene alte Lautenmusik für die



Phot. Kaminaki

Dr. Heinz Bischoff

Der Gitarrefreund, München. 1937. Heft 1/2.

moderne Gitarrestimmung „bearbeitet“ ist. Bezeichnend ist auch, daß die moderne Lautenkunst ihren Ausgangspunkt in München, der gitarristischen Zentrale Deutschlands, hat. Der erste, der sich mit dem Problem der doppelchörigen Laute beschäftigte, war Heinrich Scherrer. Auf seine Anregung hin wurden von den Münchner Instrumentenmachern Kieger und Hauser neue doppelchörige Lauten und Theorben gebaut, welche den alten Instrumenten in jeder Beziehung ebenbürtig waren. Scherrer behandelt die Laute fast ausschließlich als Begleitinstrument zum Gesange, ein Umstand, der für die Verbreitung der Laute ungemein günstig, für ihre technische Vervollkommenung aber von großem Nachteil war.

Für den weiteren Ausbau der alten Lautenkunst hatten sich vor allem folgende Persönlichkeiten verdient gemacht: Dr. Gofferje in Ochsenfurt a. M. und Dr. Bischoff in München. Beide unternahmen es erstmalig, auf Scherrer fußend, in freundschaftlicher Zusammenarbeit, praktisch in das Geheimnis der alten Lautentabulaturen einzudringen, im Gegensatz zu der theoretischen Methode der Musikwissenschaftler. Sowohl Gofferje als auch Bischoff waren Mitarbeiter der damals neugegründeten Zeitschrift „Die Laute“ (jetzt Musikantengilde). Ein in dieser Zeit veröffentlichter Aufsatz Gofferjes, der das Übertragen alter Lautentabulaturen behandelte, war dann der Anlaß zu dem plötzlichen Erscheinen von Neuausgaben alter Lautenmusik durch Dr. H. D. Brugger.

Diese Neuausgaben, die fingersatztechnisch keineswegs die Beherrschung der Laute verrieten, hatten daher lediglich das eine Gute, daß sie den Lautenspielern wenigstens eine Ahnung von der Höhe der Kompositionskunst und dem technischen Können der alten Lautenspieler gaben. Für die Entwicklung der Technik konnten sie indes keineswegs förderlich sein, da sie das Anfängertum des Gitarrespiels als deutliches Kennzeichen an sich trugen. Gofferje sah sich infolge Überlastung mit anderen Arbeiten genötigt, allmählich zurückzutreten. Bemerkenswert aber bleiben seine Neuschöpfungen unter dem Titel „Spielbüchlein für die Laute“, Verlag Kallmeier, Wolfenbüttel. Sie sind das erste Werk unter den modernen Kompositionen für die doppelchörige Laute.

In die Zwischenzeit fällt noch das Auftreten Heinrich Alberts mit der einfachen und doppelchörigen Laute, das bereits eine gewisse Reife und technische Beherrschung des Instrumentes aufweist, aber in den Übertragungen mehr alte Gitarremusik als Lautenmusik bringt.

Bischoff dagegen suchte die aus der Gitarre gewonnenen Erfahrungen auf Grund von Abbildungen und alten Spielanweisungen sowie einem eingehenden Studium von Lautentabulaturen der Laute dienstbar zu machen. Praktische Studien an alten Originalinstrumenten ermöglichten es ihm, die verschollene alte Lautenkunst wieder lebendig zu machen. Daß er dazu in München einen besonders günstigen Boden fand, braucht wohl kaum erwähnt zu werden, da er hier mit den besten Vertretern des Gitarrespiels des In- und Auslandes zusammentraf und aus dem gegenseitigen Austausch der Meinungen wertvolle Anregungen empfing. Als gute Vorbedingung brachte er die Kenntnis des Geigen- und Bratschenspiels mit, so wie eine intensive Beschäftigung mit der Gitarre, für die er durch die Hinweise Lobets und Segovias sich viele wertvolle technische Mittel aneignen konnte, die es ihm ermöglichten, auf seinem Instrument der doppelchörigen Laute eine so hohe technische Reife zu erzielen, daß man ihn mit Recht als den besten Meister auf diesem Instrument in Deutschland bezeichnen kann. Dieses Urteil ist auch von Lobet und Segovia, die Bischoff des öfteren spielen

hörten, bestätigt worden und es mag ihm als besondere Anerkennung dienen, daß diese Meister auch seinen Kompositionen ein ähnliches Urteil zu teil werden ließen. Die besten seiner Werke sind bisher leider noch nicht erschienen. Gedruckt wurden 1. alte Stücke und Weisen für doppelschörige Laute (Verlag Gitarrenfreund), 2. 3 Partiten für Laute (Verlag Kallmeier), 3. Bearbeitungen klassischer Musik (Bärenreiter Verlag).

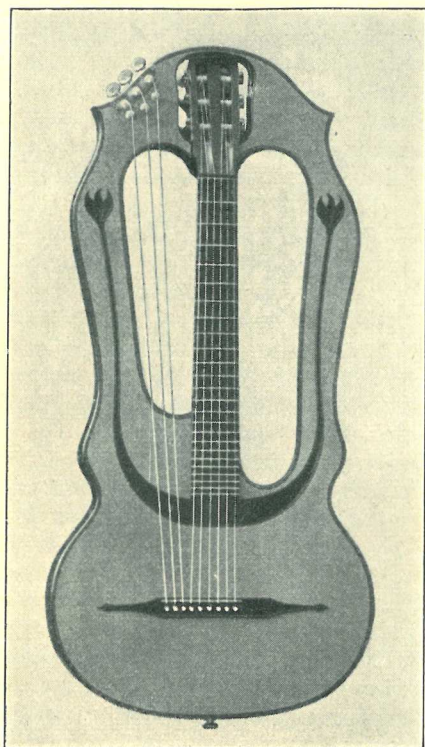
Auch der Instrumentenbau verdankt ihm manche wertvolle Anregung. So wurden auf seine Veranlassung durch die Firma Hauser in München einige Instrumente mit der alten Lautenstimmung G, D, A, F, C, G und F, D, A, F, D, A mit den entsprechenden Kontrachören gebaut.

Als weitere Vertreter der doppelschörigen Laute sind noch zu nennen Dr. Laibl und Hans Nehmann in Berlin und Walther Pudelfo in Königsberg.

Die Schenk-Lyra-Terz-Gitarre.

In seinem Werk „Die Geigen- und Lautenmacher“ erwähnt von Lütgendorf unter dem Namen Schenk, Friedrich, Wien 1839—1850 eine Terzgitarre von eigenartiger Form, die im Jahre 1839 auf der Wiener Weltausstellung zu sehen war. Dieses Instrument kam im Jahre 1906 in meinen Besitz. Der Originalzettel wies die Jahreszahl 1839 auf, und die beigegefügte Erklärung des Instrumentenmachers, von dem ich die Gitarre erwarb, bestätigten die unzweifelhafte Echtheit des Ausstellungsinstrumentes. Die Gitarre befand sich allerdings in einem mehr als fragwürdigen Zustand. Die Decke, die ein halbmondförmiges Schalloch besaß, hatte sich geworfen. Der untere Teil war durch den Saitenzug um einen halben Zentimeter in die Höhe gezogen, während der obere Teil sich gesenkt hatte, so daß eine Spielbarkeit fast unmöglich schien. Außerdem wies aber das Instrument noch Risse und andere Schäden auf. Es war gerade kurz vor dem Gitarristen-Kongreß in Nürnberg, zu dem auch der Virtuose Mozzani verpflichtet war. Gelegentlich seines Besuches in München zeigte ich ihm das Instrument und nach einer Prüfung, soweit sie möglich war, erklärte er mir, daß ich da ein äußerst wertvolles und seltenes Stück erworben hätte, daß nach einer sachgemäßen Reparatur eine der schönsten Gitarren zu werden versprach. Ich entschloß mich im folgenden Jahre zu dieser Reparatur und ließ sie in der Werkstatt des Münchner Instrumentenmachers Halbmayr ausführen.

Als der Boden entfernt war, zeigten sich noch viele andere Schäden, die im Laufe der Jahre durch unverständige Hände angerichtet worden waren. Ein Eisengerüst, das zur Stütze des Körpers dienen sollte, wurde entfernt. Ein Belag aus Ahornholz, der fast die ganze Resonanzfläche bedeckte, mußte gleichfalls beseitigt werden. Danach erwies sich die Decke als so dünn, daß sie fast in ihrer Gesamtfläche mit Resonanzholz gefüttert werden mußte. Die durch das halbmondförmige Schalloch getrennten Teile der Resonanzfläche wurden miteinander wieder verbunden und neue Stege eingebaut, deren Form und Anordnung genau nach meinen Angaben ausgeführt wurden. Auch der Boden erhielt einen Belag aus Resonanzholz, wobei wir auf die Querbalken verzichteten. Als das In-



Schenk-Lyra-Terz-Gitarre

Kopie v. H. Hauser, München.

strument nun nach mehrmonatlicher Arbeit endlich fertig war, konnte man von einem überraschenden Resultat sprechen. Die Prophezeiungen Mozzanis hatten sich erfüllt, ich besaß die schönste Terzgitarre, die nicht nur in der Schönheit der Form, sondern auch der leichten Ansprache, der Stärke des Tons und der außergewöhnlichen Resonanz alle anderen Gitarren übertraf. Ich habe das Instrument viele Jahre hindurch im Münchner Gitarre-Quartett gespielt und viele bewährte Hände haben es auf seinen Klang geprüft und die Schönheit seines Tones bewundert. Mozzani vor allem, den es zu neuen Formen und technischen Effekten anregte, Llobet und Segovia, der sich stundenlang mit ihm beschäftigten konnten und die Walker, die dem Instrument überraschend starke Töne entlockte. Am 1. August 1914, gerade am Mobilmachungstage, nahm es Mozzani mit nach Italien, um es mit seinem neuen patentierten verstellbaren Griffbrett zu versehen. Mit schwerem Herzen trennte ich mich von dem Instrument, Italien war ja noch neutral, aber die Zukunft lag dunkel vor uns. Sechs Jahre blieb es in italienischer Gefangenschaft, dann brachte es mir ein Freund auf Veranlassung Mozzanis aus Italien wieder mit und legte es mir mit allen von Mozzani vorgenommenen Verbesserungen auf den Weihnachtstisch. Diese Gitarre ist von einigen Instrumentenmachern nachgebaut worden, ohne indessen die Qualität des Originals auch nur im entferntesten zu erreichen, und so entstand naturgemäß die Frage, ob es nicht ein Zufall sei, der diesem alten Instrument die Eigenschaften verliehen hätte, die es von den meisten anderen unterschied. Das Problem als solches fand in den Nachahmungen keine Lösung. Die Frage, ob die Eigenart der Form die Innenkonstruktion oder das Alter hier ausschlaggebend sei, konnte an den bisher gemachten Versuchen und Kopien nicht nachgewiesen werden.

Vor kurzem unternahm es der Instrumentenmacher Hermann Hauser in München, die Gitarre nachzubauen. Nach einer Zeichnung, die ich speziell dafür anfertigte und unter Berücksichtigung und Beseitigung aller kleinen Mängel, die besonders in der technischen Handhabung der linken Hand dem Original noch anhafteten, gelang es, ein Instrument zu schaffen, das man als der alten Schenk-gitarre ebenbürtig bezeichnen kann. Die Schönheit des Tons, die leichte Ansprache und vor allem die unübertreffliche Resonanz sind hier vollständig erzielt. Der geniale Gedanke Schenks, der in kühner Voraussicht neue Formen erfand, scheint dem Gitarrebau neue Wege zu öffnen, aber nicht ein bloßes Nachahmen der Form ist imstande, diesen Gedanken weiterzuführen, sondern ein schöpferisches Nachempfinden, wie es in dem Instrument von Hauser gegeben ist, dessen Abbildung das vorliegende Heft bringt.

Seit ungefähr einem Jahre überließ ich leihweise meine Schenk-Gitarre dem Münchner Gitarre-Kammer-Trio, wo sie von Herren Wörsching in vielen Konzerten gespielt worden ist. Es ist mir von vielen Zuhörern bestätigt worden, daß der Klang dieses Instrumentes allgemein aufgefallen ist und so ist durch den Versuch Hausers die Möglichkeit gegeben, der alten Schenk-Gitarre gleichwertige Instrumente zu bauen.

S. Buck.

Konzertberichte.

Bologna. Am 12. Dez. veranstaltete die Gesellschaft „Maurio Giuliani in Bologna einen Konzertabend, dessen musikalischer Teil von Prof. Romolo Ferrari und seinem Schüler N. Sassi bestritten wurde. Das Programm brachte Op. 128, 3 Nocturnos von Carulli, eine Serenade von Call und ein Rondo von Carulli Op. 290 für 2 Gitarren. Im zweiten Teil gelangten Stücke von Legnani durch Dr. R. Vakari zum Vortrag, denen eine biographische Studie über Legnani von Prof. Romulo Ferrari vorausging. Zum Schluß trug Prof. Ferrari ein Solostück auf der Gitarre vor, eine Ouvertüre von Carulli, die Gondoliere von Nertz Op. 3 und eine eigene Komposition, „indianischer Tanz“. Unter den Duos gefiel vor allem die Serenade von Call und das zahlreich erschienene Publikum spendete allen Vortragenden reichen Beifall, insbesondere Herrn Prof. Ferrari für seine ausgezeichnet vorgetragenen Solostücke.

Wien (Urania). Das Wiener akad. Gitarrenquartett ist uns nachahmenswert als rein gitarr. Vierspiel und bestätigt erfolgreich die große Werbetraft des Münchener Gedankens, der die Gitarre auch in der Kammermusik auf eigene Füße stellte. Die Herren Endstorfer, Larisch, Weiler und Staudacher zeigten exaktes Zusammenspiel, gute Tongebung und feines Verständnis für den musikalischen Gehalt der Tonsätze. Was dem Programm besonderen Reiz verlieh, waren Bearbeitungen schon bekannter Musikstücke und da ist neben Glück, Mozart und Bizet besonders die Gavotte von E. d'Albert festzuhalten, deren Satzweise Herrn Endstorfer als genauen Kenner seines Instrumentes bestätigt. In dieser Heranziehung eingebürgerter Musikliteratur liegt mir eine erfolgsversprechende Werbemöglichkeit für das Gitarren-Vierspiel, um so mehr die hier für bestehenden Originalkompositionen — in Österreich wenigstens — bisher nichts Positives beinhalten. Interessant waren auch Endstorfers Melodramen, von einem Gitarrenduo untermauert, büßten jedoch durch den Sprecher an Wirkung ein. Solovorträge bestätigten, daß W. Endstorfer sich technisch bedeutend weitergebildet hat, doch kann nicht übergangen werden, daß er im forte zu stark aufträgt, wodurch leider der Gesamteindruck seines großen Könnens zu Schaden kommt.

Nichtsdestoweniger war der Abend ein Erfolg für die Gitarre, was reicher Beifall

und ein bis aufs letzte Plätzchen gefüllter Saal bestätigten.

— nn —

Aus Salzburg wird uns berichtet: Theodor Rittmansbergers Lieder zur Gitarre. Auf seiner Konzertreise durch Österreich und die Nachbargebiete Deutschlands und der Tschechoslowakei hielt der Wiener Komponist Theodor Rittmansberger auch in Salzburg Zwischenstation, wo ihm ein herzlicher Empfang bereitet wurde. Seine Kompositionen steigern sich zu kleinen Kostbarkeiten von Seltenheitswert, um so höher einzuschätzen, wenn man sich vorhält, wie wenig musikalisch vollwertige Lautenlieder zu Gehör gebracht werden. Seine Schöpfungen, durchaus nicht einfach gesetzt, fanden durch ihn selbst eine Interpretation aus erster Hand. Die Kammer-sängerin Pauli Paulfri unterstützte in vollkommener Weise die freundliche Wirkung, die bei Publikum und Kritik lebhafteste Sympathien auslöste. Der neue Künstler-saal im Mirabellsschloß erwies sich für derart fein abgestimmte Darbietungen besonders geeignet.

— s —

Landshut. Der einheimische Zither- und Gitarre-Virtuose Josef Kiermaier Konzerte in den Hadlberger-Saal. Durch seinen eisernen Fleiß und seine musikalische Veranlagung hat es Kiermaier fertiggebracht, auch künstlerische Beachtung zu finden. Was wir ihm vor allem hoch anrechnen, ist die Qualität seines Programmes und schon dadurch bewies er, daß es ihm ernst um die Pflege und Hebung dieser Volksinstrumente zu tun ist. In Werken von Händel, Martini, Carulli, Sor, Coste, Sancho, Grünwald, zeigte er nicht bloß die äußere technische Beherrschung seiner Instrumente, sondern auch eine Stärke und Intensität der musikal. Empfindung, die aufhorchen läßt. Die klanglich differenzierte Tongebung steht heute schon auf einer Achtung gebietenden Höhe. Eine treffliche Unterstützung fand Kiermaier in der Mitwirkung seines 12 jähr. Schwesterchens Anni Kiermaier (Zither), von Fr. Käthi Birnkammer (Gitarre) und Herrn Engelbert Kiemberger (Zither), die ein gediegenes musikalisches Können aufzuweisen vermochten.

S. L.

Osnabrück. Lauten- und Gitarrenkonzert Heino Klein. Heino Klein interpretiert seine Kunst. Kunst im vollsten Sinne des Wortes. Wer als Zweifeler gekommen war, wurde belehrt. Wem diese Musik bisher nichtsagend erschien mußte sein Urteil revidieren.

Mit Unrecht waren Laute und Gitarre bislang stiefmütterlich behandelte Instrumente. Sie kamen bis zur Jahrhundertwende im großen Konzertsaal kaum noch zur Geltung.

Und freilich! Diese Musik erobert nicht, sie will erobert sein. Sie kommt nicht im rauschenden Gewande, sondern mit bescheidener Innigkeit. Man muß mit ihr erst einen Kontakt gewinnen, bevor der Geist dieser Musik zu uns spricht. Und sie entschließt dem ihre Feinheiten, der sich in sie hineinversenkt.

Heino Klein hält den Schlüssel zum Verständnis der von ihm interpretierten Kunst in der Hand: erstaunliche Technik und erfreuliche Gefühlswärme! So wurde der Konzertabend in der Aula des Ratsgymnasiums zu einem verdienten Erfolg Heino Kleins, Sachlehrer am Städt. Konservatorium und Musikseminar. Die Verbindung der Fertigkeiten eines brillanten Routiniers mit den Fähigkeiten, dieses technische Können mit klanglichem Kolorit und besetzten Ausdruck zu umkleiden, gab den Zuhörern begründete Veranlassung, begeistert und dankbar zu klatschen.

M. W.

Wien. Bevor wir die gewissermaßen objektive Gruppe der Instrumentalmusik vorlassen, haben wir noch mit besonderem Nachdruck auf eine blutjunge Künstlerin hinzuweisen, auf die Österreich heute schon stolz sein kann: wir meinen das Wunder der Gitarre, Luise Walker. Die Hervorhebung geschieht aus zwei Gründen: erstlich handelt es sich um einen ganz exceptionellen Fall höchster Instrumentalbegabung; dann aber ist der Hinweis notwendig, weil die Musikfreunde Wiens meistens — und oft mit Recht — Gitarren- und Mandolinenzkonzerte meiden; wer aber Luise Walker spielen hört, der vergißt bald die beschränkte Möglichkeit des Instruments, vergißt das Vorurteil, er hört nur mehr Musik reinsten Klanges, entmaterialisiert, mit unglaublich sicherem Stilgefühl vorgetragen. Das technische Phänomen, als das die Gitarrebebehandlung der Luise Walker gelten muß, erlaubt den Vergleich mit Meistern wie Mozart und Albert, wenn nicht höhere Hoff-

nung. Hier sehen wir einen Weg, die ernstesten Musiker wieder zur Gitarre zu führen.

M.

Wien. — Gitarrenkonzert Luise Walker. Der Begriff des erlebten Gitarrenkults in edelster Ausdrucksform verbindet sich auf Wiener Boden seit Jahren mit dem Namen einer jugendlichen Künstlerin, deren stillernste Versonnenheit gepaart mit einer rührenden Kindhaftigkeit das reine und wahre Abbild einer ganz außergewöhnlichen Begabung ist. Die technischen Probleme des Gitarrenspiels löst Luise Walker mit spielerischer Anmut; und nur der Kenner dieses Instrumentes ermüdet, wieviel trotziges Wollen und Verzichten einer solchen Könnerschaft vorangehen mußten. Ihre Vortragskunst ist reif und stilvoll, ist ein feines seelisches Mitleben, das sich auf den empfindsamen Hörer überträgt, ihn in solchem Maße gefangen nimmt und einspinnt, daß laute Beifallsbezeugungen, die sogar die einzelnen Sätze zyklischer Werke trennen, unzeit und störend berühren.

Kammermusikabend der Haffesgesellschaft. Das Konzert, das kürzlich stattfand, war vielleicht als eine Art Werbeabend für die Gitarre gedacht, und eine Ehrenrettung dieses vielgeschmähten Instrumentes ist es auch gewesen. Man stößt in weiten Kreisen immer noch auf große Skepsis der Gitarre gegenüber, hört von ihr als von einem Instrument „zweiter Klasse“ reden und muß immer wieder feststellen, daß man sich meistens über die Spielmöglichkeiten auf der Gitarre überhaupt nicht im Klaren ist.

Der Abend bewies etwas anderes. Er zeigte, daß die Gitarre sehr wohl in die Reihen der Soloinstrumente einzureihen ist, er zeigte weiter, daß es auch unter den Gitarristen Künstler ersten Ranges gibt, und er zeigte drittens, daß es, den meisten unbekannt, eine Gitarrenmusikliteratur gibt, die Anspruch auf größte Beachtung erheben darf. Das Programm des Abends war so glücklich zusammengestellt, daß der Laie einen abgerundeten Überblick über die alten Klassiker der Gitarremusik bekam: Napoleon Coste, den Beethoven der Gitarremusik, der in seinen großangelegten Werken in überraschender Weise auch einfache, beinahe volksliedartige liebliche Klänge anschlagen kann, Sor, dessen Menuette mit zu dem Schönsten gehören, was die Gitarreliteratur bietet, Diabelli, der leider manchmal über

dem Inhalt den Aufbau vergißt, u. a. Georg Meier und sein Sohn Willy Meier-Pauselius, Hamburg, die schon aus früheren Konzerten den Bergedorfern bekannt sind, waren gestern abend auf der Höhe ihrer Kunst. Vor allem Willy Meier-Pauselius begeisterte durch die Ruhe und Sicherheit, mit der er auch die schwierigsten technischen Klippen zu überwinden wußte.

Das Konzert begann mit einem Trio von Hugo Rüter, Wandsbek, das, wenn auch musikalisch weniger wertvoll, vorzüglich zur Einführung geeignet war. Der Komponist, der selbst zugegen war, hat hier besonders in dem Scherzo und Adagio musterhafte Arbeit geleistet; das Allegro dagegen fiel bedeutend ab. Um so besser waren die Werke für zwei Gitarren und das Solo-debut Willy Meier-Pauselius'. Aus Ca-rullis Largo und Rondo strahlte die ganze Wärme eines Künstlerschaffens. Das Pastorale von Coste und die Polonaise von Sor erweckten durch ihre Lieblichkeit, die dadurch noch mehr unterstrichen wurde, daß sie sich in ihrem Charakter ganz der Eigenart des Instrumentes anpaßten, begeisterten Beifall. Den Höhepunkt des Abends aber schuf Willy Meier-Pauselius mit seinen beiden Menuetten von Sor. Man sah es dem jungen bescheidenen Künstler, der dort oben auf seinem selbstgebauten Instrument eine andere Welt zu zaubern vermochte, an, mit welcher Begeisterung er für die Geltendmachung seiner Kunst socht. In dem Fantasie-Tremolo, das allerdings nur auf Massenwirkung zugeschnitten ist, vollbrachte er wahre technische Wunder, und der Beifallsturm war darob so anhaltend, daß er sich zu einer Zugabe entschließen mußte. Die Serenade von Anton Diabelli, die den Abend beschloß, hätte sicherlich vom Programm gestrichen werden können; das Publikum war größtenteils schon so übersättigt, daß es nicht mehr voll ausnahmefähig sein konnte.

Der Abend als Auftakt der Winterarbeit der Haffe-Gesellschaft war ein voller künstlerischer Erfolg, und man darf für die kommenden Konzerte nur wünschen, daß ihr auch ein finanzieller beschieden ist. tm.

Kassel. Am 8. Januar feierte der Kasseler Mandolinen- und Gitarren-Klub in den Räumen der Loge zur Freundschaft seinen 17. Vortragsabend in althergebrachter Weise.

Eingeleitet wurde der Vortragsabend mit einem Klubvortrag „Morgengesang von Gerland“ recht gut gespielt, tadellose Stim-

mung, gute Nuancierung, er versetzte die Zuhörer in eine weichevolle Feststimmung. Es folgten weiter als Klubvorträge: Romanze v. Ad. Meyer, die bekannte Barcarole aus Hoffmanns Erzählungen v. Offenbach, eine Barcarole von Monti Menuett von Maradom, ein kleiner Walzer und Marsch „Jung Deutschland“ beide von Ad. Meyer.

Auf jede Nummer der Vortragsfolge näher einzugehen möchte ich mir versagen, da alle tadellos vorgetragen wurden und Perlen der Hausmusik darstellen. Nur feststellen möchte ich an dieser Stelle, daß die Kompositionen des Dirigenten besonders wirkungsvoll waren und scheinbar auch vom Klub mit besonderer Freude und Hingabe gespielt wurden.

Zwischen den Klubvorträgen waren Gesangsnummern eingeflochten und gaben dem ganzen eine schöne Abwechslung. Zunächst sangen mit Begleitung von Lauten und Gitarre: Fr. M. Kehl, Fr. L. Führer und Fr. F. Hochs zwei dreistimmige Volkslieder „Über den Wellen“ und „Hörst du nicht ein Silberglöckchen“. Fr. Kehl als Stimmführende besitzt einen schönen Sopran, der namentlich in der Mittellage einen schönen vollen Klang besitzt. Die anderen beiden Stimmen schmiegt sich gleichwertig an, so daß eine schöne Gesamtwirkung geboten wurde.

Es folgten zwei Duette: „Das Herzerl“ und „Ob er wohl kommen mag“, beide von Ad. Meyer mit gleicher Begleitung, vorgetragen von Fr. M. Kehl und Fr. L. Braun. Fr. Braun besitzt eine volle runde Altstimme. Die Duette gefielen so, daß die Damen sich zu einer Zugabe verstehen mußten.

Es folgten nun drei Lieder zur Gitarre: „Es war ein Knab gezogen“ von Pache, „Ich bin ein armer Musikanter“, von Aneisel und „Kuriose Geschichte“, von Marschner, gesungen von Fr. Kehl. Auch sie ernteten reichen Beifall, so daß Fr. Kehl eine Zugabe geben mußte, den bekannten „Frühling“ von Ad. Meyer.

Am Schlusse sei dem Dirigenten des Klubs Herrn Kammermusiker a. D. Ad. Meyer gedankt für die Mühe und Aufopferung, welche er der schönen Sache gewidmet. Es gibt eine ganze Anzahl Mandolinen-Klubs, doch können sie nie die Klangwirkung erzielen wie der Kasseler Mandolinen- und Gitarren-Klub, es fehlen Violinen und Bratschen, wie sie dieser Klub besitzt.

Während man auf der einen Seite nur ein Orchester aus Stahl und Eisen hört,

lassen die Vorträge des Kasseler Mandolinen- und Gitarren-Klubs eben durch die Besetzung von Violinen und Bratschen im Verein mit Mandolinen und Gitarren an Weichheit und Ausdrucksfähigkeit nichts zu wünschen übrig.

Es ist die Klangfarbe eines kleinen guten Orchesters von einem Künstler geleitet. Herr Meyer wurde durch Überreichung einer Blumenpende ausgezeichnet.

S. v. K.

Mitteilungen.

Der verdienstvolle Gitarrespieler und Gitarrelehrer H. Jordan in Berlin, der Begründer und 1. Vorsitzende des Berliner Gitarrelehrer- und Lehrerinnen-Verein, be- geht in diesem Monat seinen 50. Geburts- tag. Wir werden in der nächsten Nummer Gelegenheit nehmen, seine erfolgreiche Tätig- keit einer eingehenden Würdigung zu unter- werfen.

Gitarrespieler in München, die Gelegen- heit zum Duospiel suchen, werden gebeten, ihre Anschriften in das Sekretariat der Git.- Ver. München, Sendlingerstr. 75, zu senden.

Das Konzert des Münchner Gitarre- Kammertrios in Essen ist auf den 16. März verschoben worden.

Internationale Musik-Ausstel- lungen in Genf und Frankfurt a. M.

Im Jahre 1927 werden in Genf und Frankfurt a. M. internationale Musik-Aus- stellungen abgehalten, über die bereits von beiden Städten Mitteilungen an die Offent- lichkeit gegeben sind. Die Leitungen der beiden Ausstellungen haben sich mit dem „Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer“ dahin verständigt, in der Fest- setzung der Termine aufeinander Rücksicht zu nehmen und ihre Unternehmungen gegen- seitig zu fördern. Darnach wird die Aus- stellung in Genf vom 28. April bis 22. Mai, die von Frankfurt a. M. vom 11. Juni bis 28. August 1927 stattfinden. Die Frank- furter Musik-Sachausstellung ist die 4. Aus- stellung, die der „Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer e. V.“ veran- staltet. Nach den großen Erfolgen der beiden ersten Musik-Sachausstellungen in den Jahren 1906 und 1909, die erste in der Berliner Philharmonie, die zweite im Leip- ziger Kristallpalast, fand die dritte Ausstel- lung 1922 in Berlin unter der Ägide des Oberbürgermeisters Dr. Boeg in den Ge- samträumen des Sportpalastes statt. Auch dieser Ausstellung war ein starker Erfolg in künstlerischer und geschäftlicher Hinsicht be- schieden, so daß bereits seit langem das In- teresse der deutschen Industrie an einer neuen Sachausstellung lebendig ist. Die 4. Musik- Sachausstellung im Sommer 1927 in Frank- furt a. M. wird die früheren Ausstellungen

noch übertreffen, da vor allem die vortref- flichen Ausstellungsräume Gewähr für eine sachgemäße Anlage der Ausstellung bieten, ein Umstand, der gerade für eine Ausstellung der Musikindustrie von ausschlaggebender Bedeutung ist. Ausführliche Prospekte der Ausstellung versenden das Wirtschaftsamt der Stadt Frankfurt a. M. sowie das Haupt- büro des „Reichsverbandes Deutscher Ton- künstler und Musiklehrer“ Berlin W. 57, Zietenstraße 27.

Nach Schluß des Konzertes des Münchner Gitarre-Kammer-Trios in Dresden ist die erste Stimme sämtlicher Trios aus dem Künstlerzimmer abhanden gekommen. Da eine Auswertung der einzelnen Stimmen nicht in Frage kommt, so liegt die Ver- mutung nahe, daß irgend welche Absichten damit verbunden waren. Die weiteren Kon- zerte konnten durch diese Maßnahme nicht beeinträchtigt werden, da jeder Spieler seinen Part soweit beherrscht, daß er ihn aus- wendig spielen kann. Das Kammertrio ersucht daher den ehelichen Finder, um ein unnötiges Abschreiben zu ersparen, ihm die Stimmen wieder zurückzuerstatten.

Der Lauten- und Gitarrekünstler Heino Klein, der seit drei Jahren als Dozent an der Erfurter Volkshochschule und als Privatlehrer eine segensreiche Tätigkeit aus- übt und der sich durch musikgeschichtliche Vorträge mit folgenden musikalischen Dar- bietungen an den Erfurter Schulen und im Ortsausschuß für Jugendpflege sowie durch eine große Anzahl von öffentlichen Solo- Lieder- und Kammermusikabenden bedeu- tende Verdienste um diese Kunst erworben hat, wird am 15. Okt. ds. Js. einem Rufe nach Osnabrück folgen, um am dortigen städtischen Konservatorium der Musik eine neue Wirksamkeit zu beginnen, die durch ein großzügig vorbereitetes Konzert ein- geleitet wird.

Der Künstler, der auf einer vierwöchent- lichen Konzertreise durch den ganzen Harz im vergangenen Monat Juli überall be- geistert gefeiert wurde, wird in den Schul- ferien seine Lehrtätigkeit in Erfurt weiter ausüben.

Zu unserer Musikbeilage.

Die Musikbeilage dieser Nummer enthält 2 Originalkompositionen von H. Bischoff, welche sowohl auf der 6saitigen Gitarre als auch auf der doppelchörigen Laute und Theorbe spielbar sind. Die Ausführung auf der Laute und Theorbe ist in dreierlei Stimmungen möglich, nämlich (in der Gitarrestimmung e, h, g, d, a, e, 2. in der alten Lautenstimmung g, d, a, f, c, g, welche der Stimmung der Terzgitarre fast vollständig gleich ist nämlich g, d, h, f, c, g, 3. in der D-moll-Stimmung f, d, a, f, d, a.

Für die alte Lautenstimmung sind 4, für die D-moll-Stimmung 7 Kontrasaiten vorgesehen, von denen mindestens 2 auf dem Griffbrett liegen müssen, da sie noch für das Greifen verwendet werden.

Die Fingersätze sind in der Fassung A für Gitarrestimmung, in Fassung B für D-moll-Stimmung ausgearbeitet. Bei Verwendung der alten Lautenstimmung braucht sich der Spieler nur im Transponieren zu üben.

Damit ist die vielumstrittene Frage der verschiedenen Lautenstimmungen endgültig gelöst. Der kunstgerechte Lautenspieler muß eben in Zukunft diese 3 Stimmungen vom Blatt beherrschen, wozu weiter nichts als etwas Übung gehört.

Die Finger der rechten Hand sind hier folgendermaßen bezeichnet: a) Daumen, b) Zeigefinger, c) Mittelfinger, d) Ringfinger, e) kleiner Finger.



Ein Mozzi-Orteil über die von Hrn. Harlan-Markmentischen gebaute Torres-Segobia-Gitarre.

Sehr geehrter Herr Harlan!
Anlaßlich meines Studienaufenthaltes in Canto del Meister Mozzi äußerte sich derselbe sehr lobend über die von Ihnen gebaute Torres-Segobia-Gitarre und sagte mir, es sei das schönste und beste Instrument, was er in dieser Art bisher kennen gelernt habe. Herr Harlan sei ein wirklicher Künstler auf dem Gebiete des Instrumentenbaues.

Ich freue mich obiges Urteil bestätigen zu können und gelte

Schachtungsvoll
C. Klattegger,
Mitglied des Stadttheaters
in Basel (Schweiz).

Im Juli 1926.

Alle Sendungen für die Schriftleitung und den Verlag, Geldsendungen (Postcheckkonto: Verlag Gitarrenfreund, München 3543) sind zu richten an den Verlag Gitarrenfreund, München, Sendlinger Straße 75/1.

August J. Strohmmer, Nürnberg

Flaschenhoferstr. 19 Kunstwerkstätte Flaschenhoferstr. 19

Ersstklassige Gitarren u. Laufen

in einfacher bis feinsten Ausführung bei Verwendung von nur bestem abgelagerten Holz, in jedem gewünschten Modell 6—15saitig.

Konzertgitarren nach spanischem u. italienischem Modell mit hervorragendem Ton.

Reinstimmende Griffbretter, leichteste Spielbarkeit, Doppelchörige Laute, Copien alter Instrumente. Sämtliche Reparaturen auch an Streichinstrumenten. Feinste Saiten. Zahlungserleichterungen. Zahlreiche Anerkennungen. Goldene Medaillen. Vertriefer noch an verschiedenen Plätzen gesucht.

Meine
**Konzert-
Baß-Gitarren**
Modell „Torres“

mit freischwingenden Bässen, bedeutend
im Ton, vollendet im Bau, sind die In-
strumente für Solisten und Künstler.

Meine
Künstler-Gitarre
Modell „Torres“

ist nach besten Original-Modellen gebaut.
Das Modell wird von Segovia gespielt.



**Mandolinen,
Laufen**

Marke „Herwiga“ als
Meister-Instrumente
von Solisten aner-
k. u. geschätzt.

Mandolon-Celli
von außergewöhn-
licher Tonfülle.

**Zupf- und
Tremolo-Bässe**
i. verschiedenen Aus-
führungen.

Balalaiken
mit Mechanik oder
Wirbeln von Diskant
oder Kontrabaß in
sauberer Ausführung.

Bund-
reinheit und
groß. Ton bei
allen meinen
Instrument.
selbst-
verständlich
und gewähr-
leistet.

*Haltbare
Saiten.*

*Alles
Zubehör.*

Preisbuch
auf
Verlangen.
Gegr. 1889.

Wilh. Herwig
Markneukirchen 206.

Lieferant vieler Vereine.
Referenzen zur Verfügung.

In
Ortner's
Neuausgaben
sind erschienen:

- Nr. 1: **Carcassi** op. 26
Sechs Capricen . . M. 1.20
Nr. 2: **Giuliani** op. 48
Melodische Etüden M. 2.—
Nr. 3: **Legnani** op. 20
36 Capricen . . . M. 2.50
Nr. 4: **Peffioleffi** op. 32
Fantasie über eine
russische Melodie . M. 1.—
Nr. 5: **Bach, J.S.**
Präludium a.d.IV. Suite M. 1.—
Nr. 6: **Gondy**
Etude E-moll . . . M. 1.—
Nr. 7: **Air du Roi Louis XIII.** M. 1.—

Verlag Haslinger,
Wien I, Tuchlauben 11

**Vom Lehrer anerkannt
Dem Schüler beliebt,**
weil leicht faßlich:

Die **Ed. Bayer-**
Gitarre-Schule

Teil I: 2.50 }
„ II: 2.— } kompl. geb. **4.80**
„ III: 2.— }

Ferner die gute Unterhaltungs-
Musik hierzu:

H. Biecherl's
Gitarre - Solo - Album

50 volkstümliche Solostücke
in leichter, gefällig. Spielart **1.—**
Lehrer erhalten auf Wunsch Vorzugsangebot!

Musikverlag B. Fritz,
Regensburg G,
Neupfarrplatz 11.



An jede aufgegebene Adresse versende
ich kostenlos:

Merhand von der Gitarre und Laute

Ein Handbuch für Gitarre- und
Lautenspieler und solche,
die es werden wollen

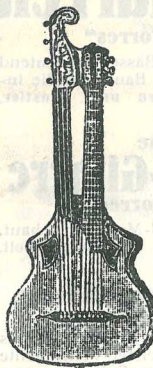
72 Seiten Umfang, Kunstdruckpapier,
reich illustriert, und mit einem drei-
seitigen Vorwort von S. Buet, München

Friedrich Hofmeister, Leipzig
Schließfach 181

KARL MÜLLER

Kunst-Atelier für Geigen-,
Gitarren- und Lautenbau

Zeugg. 229 **AUGSBURG** Telef. 1069



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

**Lauten,
Wappen- und
Adlerform-Gi-
tarren, Terz-,
Prim- u. Bass-
Gitarren**

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

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

Spezialität:

**auf Reinheit u. Haltbarkeit auspro-
bierte Saiten. Eigene Saitenspinnerei.**

GITARREN

von unerreichter
Tonvollkommen-
heit!

Nach über 25 Jahren bewährten Konstruktions-
prinzipien gebaut, in allen Preislagen, vom ein-
fachsten guten, bis zum künstlerisch ausge-
statteten Luxus-Instrument, fabriziert in
eigenen Werkstätten.

AUG. SCHULZ, NÜRNBERG

Unschlittplatz.

LAUTEN

Verlangen Sie Katalog.

Reinstimmende Saiten

sind der Wunsch aller
Spieler! — machen Sie
einen Versuch mit den bestbekann-
ten „BURG-KLANG“-Saiten!

Alleiniger Hersteller
mit 30jähr. Erfahrung

August Schulz, Nürnberg

Unschlittplatz.

Fordern Sie Saiten-Spezialliste

Richard Jakob Markneukirchen 888

Kunstwerkstätte für Gitarrenbau ★

Für Solisten

erstkl. nur von Meisterhand gebaute Instrumente;
Spez.: **Torres-Gitarre** das Beste der Gegenwart.

Neu!

„Konzert-Kontra“-Gitarre gesetzlich geschützt
Nr. 953 371 mit freischwingenden Kontrabässen f. Solospiel.

Schüler- u. allerfeinste Luxusgitarren. Spez. Tielke-Gitarren.

Große Musterlager. Garantiert quintenreine Saiten. Ges. gesch. Warenzeichen „Weißgerber“. Gegr. 1872.