

Die
ordentliche Hauptversammlung

der Gitarristischen Vereinigung

findet am 12. März 1926 im Lokal zu den „Drei Rosen“,
Kindermarkt um 1/29 Uhr abends statt.

Tagesordnung.

1. Bericht des Vorstandes.
2. Rechnungsvorlage.
3. Anträge.
4. Neuwahlen.

Die Vorstandschast.

GITARREN von unerreichter
Tonvollkommenheit!

nach über 25 Jahren bewährten Konstruktions-
prinzipien gebaut, in allen Preislagen, vom ein-
fachsten guten, bis zu künstl. ausgestatteten
Luxus-Instrument, fabr. in eigenen Werkstätten.

AUG. SCHULZ, NÜRNBERG **LAUTEN**
Unschliffplatz.

Verlangen Sie Katalog.

**REINSTIMMENDE
SAITEN** sind der Wunsch
aller Spieler!

machen Sie einen Versuch mit den
bestbekanntesten „BURG-KLANG“-Saiten!
Alleiniger Hersteller mit 30jähr. Erfahrung:

AUGUST SCHULZ, NÜRNBERG
Unschliffplatz.

Fordern Sie Saiten-Spezialliste.

Richard Jakob, Markneukirchen 888, Vgtl.

Kunstwerkstätte für Gitarrenbau.

*

Empfiehl als erstklassige Neuheit seine

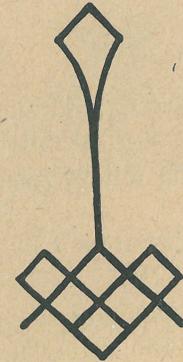
Konzert-Kontrageitarre, Modell Torres

mit einfachem Kopf und freischwingende Kontrabässe für das Solospiel. / Patent angemeldet.
Künstlerischer Bau. / Vollendeter edler Ton. / Sowie alle andern Konzertmodelle.
Damengitarren zur Liedbegleitung in den verschiedensten Stilarten. / Reparaturen fach-
gemäß und billigst. / Gesehlich geschütztes Warenzeichen „Weißgerber“. / Gegründet 1872.

Druck von Dr. F. B. Datterer & Cie., Freising-München

Der
Gitarrefreund
Monatschrift / zur / Pflege / des / Gitarren //
und / Lautenspiels / und / der / Hausmusik /

27. Jahrg. ♦ Nr. 1/2.



Herausgegeben von
Verlag Gitarrefreund München
unter Mitwirkung von
Prof. Ortner, Wien und Österreichischen Kräften

Der Gitarrefreund

Organ der „Gitarristischen Vereinigung“ (G. V.) München
und der Zentralstelle Wien III, Lothringerstraße 18.

Herausgeber Verlag Gitarrefreund, München u. Prof. Ortner, Wien.

Redaktion für den Textteil: F. Bueß, München, Dr. E. Kollet, Wien.

Für die Musikbeilage: Dr. S. Rensch, München.



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

Der jährliche Bezugspreis beträgt 6 RM.; für Österreich 5 Schilling, für die Tschecho-Slowakei 40 Kr.

Das Abonnementgeld kann auf Wunsch auch vierteljährlich und zwar im Voraus zu Quartalsbeginn bezahlt werden. Das Abonnement kann jederzeit erfolgen. Erschienene Hefte werden auf Wunsch nachgeliefert. Es erscheint alle 2 Monate ein Heft mit besonderer Musikbeilage. Zu beziehen direkt vom Verlag und durch jede Buch- und Musikalienhandlung. Preis der einzelnen Hefte 1 RM.

Verbandsmitglieder erhalten die Monatschrift gegen den Mitgliedsbeitrag kostenlos.

Alle den Anzeigenteil betreffenden Anfragen sind an den Verlag Gitarrefreund, München, Sendlinger Straße 75, zu richten.

Für Gitarre- und Lautenlehrer, Instrumentenmacher, Musikalienhändler usw. sind Anschlagtafeln eingerichtet. Jede Aufnahme in dieselbe beträgt 1 RM.

Der Herausgeber richtet an alle Freunde und Bezieher des Blattes, denen es um Förderung und Vertiefung des Lauten- und Gitarrespieles zu tun ist, die Bitte, die Arbeit durch Bezug des Blattes zu unterstützen und dem Verlag Adressen von Interessenten mitzuteilen.

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.

Verbands-Mitglieder erhalten die Zeitschrift sechsmal jährlich gegen den Verbandsbeitrag. Beiträge von Mitarbeitern, Berichte, zu besprechende Fachschriften und Musikalien, Inserate usw., sowie Beitritts-Erklärungen bitten wir zu richten an den Verlag Gitarrefreund, München, Sendlingerstr. 75/I (Sekretariat d. G. V.).

Postcheckkonto Nr. 3543 unter „Verlag Gitarrefreund“ beim Postcheckamt München.

Jahrg. 27

Januar/Februar 1926

Heft 1/2

Inhalt:

Die Gitarre als Ausdrucksmittel des Zeitgeistes. / Das Griffsystem. / Luise Walker. / Die Gitarre und ihre Meister. / Aus alter Zeit. / Konzertberichte. / Besprechungen. / Gitarristische Mitteilungen aus Österreich.

Die Gitarre als Ausdrucksmittel des Zeitgeistes.

Von Fritz Wörtsching, München.

Wenn man heute objektiv und ohne parteiliche Stellungnahme das betrachtet, was über die Gitarre und ihre Anhänger geschrieben wird, dann muß man neben einer unverhohlenen (und auch durchaus berechtigten) Sorge um die Zukunft des Instrumentes feststellen, daß in den meisten Fällen einer mehr oder minder leidenschaftlichen Polemik zuliebe der eigentliche Kernpunkt der ganzen Gitarrenfrage umgangen resp. nicht genügend gewürdigt wird. Für den ernsthaften Gitarristen ist es jedoch von außerordentlicher Bedeutung auf die Frage nach der Zukunft seines Instrumentes eine positive Antwort zu bekommen, die solange ausbleiben wird, als man sich nicht bemüht einen Standpunkt einzunehmen, der über technische Einzelheiten und künstlerisch unwichtige Außerlichkeiten hinweg einen klaren, ungetrübten Anblick gewährt. Es soll nicht bestritten werden, daß interessante technische und musikalische Fragen (z. B. der Streit um das Virtuositentum) durchaus der Erörterung würdig sind, man muß sich auch darüber im klaren sein, daß eine befriedigende Lösung dieser Probleme aus gedanklichen Spitzfindigkeiten und geistreichen (manchmal auch zweifelhaften) Polemiken heraus niemals zu erwarten ist.

Im folgenden soll nun versucht werden für eine künstlerische Betrachtungsweise Grundlagen zu finden, die als Ausgangspunkt zur Lösung aller, für das Instrument nur denkbaren Probleme gelten können.

In erster Linie muß hierbei erwähnt werden, daß eine Betrachtung des Instrumentes an sich, also ohne den dazu gehörigen Menschen von vornherein unfruchtbar sein würde, daß diese Betrachtung, die wissenschaftlich objektiv vielleicht richtig wäre, alles Lebendige und Künstlerische im Instrument zerstören und dasselbe in eine Sphäre rücken würde, in der es, wie in der Hand des unkünstlerischen Menschen überhaupt, nur ein totes Stück Holz ist und nichts mehr.

Der Künstler (insbesondere der Komponist) dagegen empfindet das Instrument als etwas Lebendiges, als ein Ausdrucksmittel (der Sprache ähnlich), das etwa unseren Sinnesorganen konträr gegenübersteht. Während diese den Zweck haben uns die Eindrücke aus der äußern Welt zu vermitteln, hat sich die Menschheit das Instrument geschaffen (neben andern Kunstformen natürlich) um das, was geistig in ihr lebt, hinaus zu projizieren.

Demnach muß also die Eigenart eines Instrumentes durchaus analog sein der Eigenart eines künstlerischen Erlebens (Komposition) und damit der Eigenart einer momentan herrschenden Geistesrichtung. Mit der Wiedergabe alter Kompositionen aus einer vergangenen Zeit allein kann für die Dauer eine kulturell wertvolle Arbeit nicht geleistet werden. Ein Instrument, das nicht in der Lage ist, Ausdrucksmittel einer gegenwärtigen Epoche zu sein, bleibt trotz aller erdenklichen Bemühungen ein Kuriosum, das lediglich ein historisches Interesse für sich beanspruchen kann.

Und hiemit ist auch die restlose Erklärung gegeben für den Aufstieg und Niedergang eines Instrumentes. Diese Faktoren sind also primär nicht abhängig von den Anstrengungen Einzelner, sondern vom Zeitgeist, der geistigen Verfassung einer Epoche, die der Komposition ihr Gepräge verleiht.

Wenn nun in folgendem versucht wird von diesem Standpunkt aus z. B. den Niedergang der Gitaristik im vergangenen Jahrhundert erklärlich zu machen, so mag dieses durch die Art, wie es geschieht, vorerst vielleicht gewagt erscheinen. Man muß sich jedoch nur vergegenwärtigen, daß man in allen Dingen der Kunst mit dem nüchternen logischen (um nicht zu sagen trockenen) Verstand allein, ohne Zuhilfenahme einer großzügigen Betrachtungsweise nicht sehr weit kommt, sondern dauernd in kleinlichen technischen Angelegenheiten stecken bleibt.

Als Blütezeit der Gitarre wird fälschlicherweise oftmals die Zeit um Sor — Giuliani bezeichnet, während dieselbe richtiger wohl bedeutend früher, etwa in der Zeit J. S. Bachs zu suchen ist. Was nun meist viel zu wenig beachtet wird, ist der gewaltige Unterschied in der Bewußtseinslage dieser und der nachfolgenden Epoche. In dieser Zeit hatte die Menschheit noch nicht in dem Maße wie später einen ausgesprochenen Sinn für das Äußere, sondern sie stand sozusagen noch in einem inneren gefühlsmäßigen Zusammenhang mit Natur und Kosmos. Ein tiefes religiöses Erleben macht den Komponisten noch zum Spiegel der geistigen Welt. Er gab in seinen Werken noch nichts Eigenes persönliches, sondern die kosmischen Einflüsse strömten ungetrübt durch ihn hindurch. Die Musik Bachs z. B. ist noch frei von jeder Erden Schwere, ohne Probleme und von einer göttlichen stillen Heiterkeit. Vielleicht ist dies auch der Grund, weshalb sie den von Unrast erfüllten Menschen auch nicht mehr so zu fesseln vermag, der es ja auch nicht mehr fertig bringt eine halbe Stunde einen singenden Vogel anzuhören.

In der darauffolgenden Zeit wurde dieses jedoch ganz anders. Durch die ersten Anfänge der Technik, das herannahende Zeitalter der Erfindungen und Entdeckungen wird das menschliche Denken und Bewußtsein von Grund aus umgestaltet. Es treten die Einflüsse der Materie zum erstenmal in die Erscheinung. Während der Mensch der vorhergehenden Zeit hauptsächlich im seelisch Geistigen wurzelt, klammert er sich von jetzt ab an das äußerlich Wahrnehmbare. Er schließt sein Bewußtsein, die Quelle seiner künstlerischen Fantasie durch das wissenschaftliche und technische Denken immer mehr von der geistigen Welt ab und entwickelt es dadurch zu einer Selbstständigkeit, zum Selbstbewußtsein, zur Individualität. Er ist nun zur Erlangung geistiger Erlebnisse gezwungen, seine Eindrücke größtenteils (in der Jetztzeit fast ausschließlich) aus der stofflichen Welt zu suchen und zu verarbeiten. Seine Kompositionen bekommen von jetzt ab ein individuelles

Gepräge, sie werden vermenschlicht. Schon die Entstehung der Oper zeigt deutlich das Bedürfnis, Erlebnisse rein menschlicher Natur in die Musik herein zu beziehen. Während der Höhepunkt dieser Entwicklung etwa im Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts zu suchen ist, ist diese zum ersten mal bei Beethoven (besonders in der spätern Zeit) deutlich zu beobachten. Gerade seine letzten Kompositionen schildern einen furchtbaren Kampf des Titanen mit der als Fessel erkannten Materie. Dieser Kampf wird auch von der spätern Zeit mit übernommen und ist mit den früheren Mitteln überhaupt nicht mehr darzustellen. Die musikalische Form vergrößert sich und das Bedürfnis nach gewaltigen dynamischen Steigerungen schafft das große Orchester. Mit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts ist der Höhepunkt erreicht und die Problematik ins Riesenhafte gewachsen.

Die auffallende Naturalistik der Strauß'schen Musik zeigt deutlich, daß selbst die geistige Größe gezwungen ist, ihre Anregung aus der menschlichen und stofflichen Sphäre zu holen. Sehr charakteristisch ist ein Ausspruch von Richard Strauß, der dem Sinne nach lautet: „Man kann auch eine Efgabel komponieren!“

Mit dem Höhepunkt dieser Entwicklung, dadurch daß aus ihr gewissermaßen die letzten Konsequenzen gezogen wurden, ist auch ihr Ende da. Aus der Erkenntnis, daß in dieser Richtung eigentlich alles erschöpft ist, daß ein Weiterstreiten nicht mehr möglich ist, beginnen Strömungen einzusetzen, die mit allen Mitteln eine Umkehr einzuleiten versuchen. Es beginnt neuerdings ein Kampf, der jedoch ungleich verzweifeltere Formen annimmt. Alle errungene Gesetzmäßigkeit wird als scheinbares Hindernis einfach auf den Kopf gestellt, Tonarten und Taktstriche verschwinden, man schwimmt überhaupt nur noch im Chaos. Alle modernen (besser gesagt vor einiger Zeit noch modern gewesenen) Bestrebungen, wie Futurismus, Dadaismus (der ganz richtig erkannt hat, daß in der kindlichen Einfalt und Naivität noch diejenigen Kräfte stecken, die uns verloren gegangen sind) usw. sind nichts anderes als verzweifelte Anstrengungen alles, was wir uns durch die Kultur errungen haben, wieder über Bord zu werfen. Sogar die Gegner des Virtuositums sowie die Wandervogelbewegung, dann die Anhänger der alten Musik und die Wiedererwecker des Volksliedes gehen von ähnlichen, zum Teil durchaus begründeten Erwägungen aus.

Obgleich wir noch ziemlich tief in dieser Periode stecken, ist hier und dort schon eine Klärung zu beobachten. Man hat vielfach schon erkannt, daß es geradezu unsinnig ist, die kulturgeschichtlichen Tatsachen des vergangenen Jahrhunderts einfach aus der Welt zu streichen, sondern daß es besser ist, an die Stelle einer Umkehr eine Fortentwicklung zu setzen, die dahingehend zu verstehen ist, daß man heute bereits wieder versucht, durch eine lebendigere, künstlerischere Betrachtungsweise das Wesen der Dinge von der geistigen Seite her zu erfassen. Damit ist für den Komponisten wieder die Möglichkeit geboten, aus dem rein Seelischen seiner Erlebnisse künstlerische Anregungen zu holen, die als Ausdrucksmittel nicht wie vorher ausschließlich des großen Orchesters benötigen, sondern auch in intimeren Formen zu einer echten, der früheren Zeit ebenbürtigen Kammermusik führen können.

Wenn man nun einander gegenüberstellt einerseits die geistige Verfassung der Bach'schen Zeit und die Gitarre und andererseits das verfloßene Jahrhundert und das orchestrale Element in der Musik, dann wird man finden, daß die so oft beklagte empfindliche Lücke der Gitarreliteratur nicht in irgend welchen äußeren Zufälligkeiten begründet ist (wie oft wird doch das erst sekundär wichtige Emporblühen des Klaviers angeführt), sondern daß sie als unvermeidliche Auswirkung einer kulturgeschichtlichen Tatsache aufgefaßt werden muß. Aus dieser Anschauung heraus muß man denn auch zu der Überzeugung kommen, daß die Gitarre tatsächlich die Aussicht hat, als Instrument in der Zukunft wieder eine bedeutende

Rolle zu spielen und zwar nicht nur, weil sich heute bereits einige wenige ehrlich darum bemühen, sondern auch, und zwar hauptsächlich deshalb, weil sie von der kommenden Generation wieder als Ausdrucksmittel gebraucht werden wird.

Es war im Rahmen eines einzelnen Aufsatzes naturgemäß nicht möglich, auch nur einigermaßen auf unter Umständen sehr wünschenswerte Einzelheiten einzugehen, obwohl die Beweisraft der dargestellten Betrachtungen sich erst in vollem Umfange zeigt in der Möglichkeit, sie bis in die kleinsten Details herunter durchzuführen. Wer sich jedoch die Mühe machen will, die Musik der charakterisierten Perioden einmal unbefangen von diesem Gesichtspunkt aus zu betrachten, der wird finden, daß es sich hier nicht um eine dogmatische Einstellung handelt, sondern um ein lebendiges Eindringen in den Geist der Komposition und damit der Musik überhaupt.

Der Verfasser wird von diesem Standpunkt aus in einer Reihe von Aufsätzen auch die Technik des Gitarrespiels behandeln (Anmerkung der Redaktion).

Das Grifftypensystem.*)

Von Max Danek.

Das Grifftypensystem beruht darauf, daß bei gleichbleibender Gruppierung oder Reihenfolge der Finger der linken Hand und indem man letztere am Griffbrett von Bund zu Bund verschiebt, gleichartige Akkorde oder Tonfolgen entstehen. Diese Erscheinung ist allen Saiteninstrumenten eigen; die Gitarre aber ist in dieser Beziehung ungünstiger gestellt als die Geige, bei der infolge des Umstandes, daß alle Saiten zueinander im gleichen Tonverhältnis (Quinten) stehen, die stereotypen Griffe sich leichter in ein System einordnen lassen; die Zahl dieser Griff-Formen ist bei der Geige auch geringer als bei der Gitarre.

Ein Versuch, die Grifftechnik des Gitarrespiels auf stereotype Griff-Formen aufzubauen, muß somit von vornherein auf das natürliche Hindernis der Stimmung des Instrumentes stoßen, das das ganze System, wie wir noch sehen werden, zu einem äußerst komplizierten macht.

So erklärt es sich, daß keine der klassischen Schulen (Carulli, Carcassi, Giuliani, Aguado, Sor) sowie auch keine einzige der technisch und musikalisch ausgereiften modernen Schulen von dem Grifftypensystem Gebrauch macht. Dies beruht keineswegs etwa auf der Unkenntnis der durchaus natürlichen und längst bekannten Erscheinung der Griffstypen, sondern auf der künstlerischen und pädagogischen Überzeugung, daß es einen Versuch am untauglichen Objekt bedeutet, die Technik des Gitarrespiels grundsätzlich und systematisch auf stereotype Griff-Formen aufzubauen.

Das Grifftypensystem ist eine Erscheinung des Verfalles der Gitarrespielkunst; es begann sich in jenem Zeitpunkte zu entwickeln, als man nach dem Abklingen der klassischen Periode der Gitaristik Sinn und Wesen des Gitarrespiels verkannte, mit wenigen primitiven Akkordgebilden wieder zu begleiten anfing und das systematische Lehren und Lernen nicht mehr für nötig hielt.

Seinen Namen und seine systematische Niederlegung erhielt es aber durch Dr. Josef Zuth, der es zwar nicht erfand, dasselbe jedoch bis in seine letzten Konsequenzen verfolgte und ausbaute. Schon in seiner im Jahre 1915 bei Hofmeister, Leipzig erschienenen Schrift „Das künstlerische Gitarrespiel“ legte Zuth die Grundlagen des Grifftypensystems vorläufig in geringerem Umfange fest; im fünften Heft seines Werkes „die Gitarre“ (A. Goll, Wien), dem er den Untertitel gab „Mein Grifftypensystem“, baute er es auf 1050 Dreiklang-

* Aus der Zeitschrift „Moderne Hausmusik“, Wien, mit Genehmigung des Verfassers.

formen aus — denn im Zuge der lebendigen Entwicklung des Gitarrespiels war inzwischen der Bedarf an weiteren Akkordformen gestiegen, dem das System nachkommen mußte. In einem noch folgenden Heft sollen die Hauptseptimakkorde, deren Formenreichtum noch bedeutender ist als der der Dreiklänge, behandelt werden.

Den fundamentalen Fehler des Grifftypensystems, der eben darin liegt, daß er zu einem System gemacht wird, zeigt am besten der folgende Vergleich auf. Der Leseunterricht in der Grundschule, der gleichzeitig den Wort- und Formenschatz der Sprache bilden soll, wird in der Weise erteilt, daß der Schüler das Alphabet kennen lernt und angeleitet wird aus diesem die einzelnen Wörter zu bilden, bzw. sie zu entbuchstabieren — analytische und synthetische Methode. Wenn nun ein Lehrer statt dessen einzelne Wortgebilde in ihrer Ganzheit auf die Tafel bringen und deren Einprägung verlangen würde, müßte er bald zu dem Endergebnis kommen, daß der Wörter ebensoviele seien, daß nur ein geringer Teil des Wortschatzes durchgenommen werden könnte.

Genau so wie diesem Lehrer geht es nun Dr. Zuth mit dem Grifftypensystem; auch er muß eingestehen, daß sich die „systematische Entwicklung feststehender Griffstypen nur auf die Grundharmonien und die griffbequeme enge harmonische Lage beschränken könne“.

Der Ausdruck „griffbequem“ ist wohl nur auf die persönliche Erfahrung Zuths als Gitarrespieler zurückzuführen; tatsächlich kann auch die enge harmonische Lage dem noch in den ersten Anfängen der Spieltechnik befindlichen Spieler manchmal unbequem werden, während andererseits die weite Lage auch dem Anfänger nicht immer unbequem ist.

Nun aber ist mit den Grundharmonien allein das Auskommen nicht zu finden — auch wenn es sich bloß um das Begleiten eines sich innerhalb bescheidener harmonischer Grenze bewegenden Liedes durch einen mäßigen Spieler handelt. Das System als solches fällt demnach in dem Augenblick, sobald Nebenharmonien, Vorhalte, Durchgangsnoten und Figurationen überhaupt eintreten, die immer noch im Sinne Zuths „griffbequem“ sein können. Die Proklamierung der „griffbequemen“ Grundharmonien des musikalischen Ausdrucks führt im Verein mit den gegenwärtig leider so sehr verbreiteten Schnellmethoden im Unterricht, von denen der „Lautensaulenzer“ wohl den Gipfel bedeutet, zu jenem stereotypen Es-tam-tam (Tonika und Dominante in stetem Kampf miteinander), gegen das gerade in letzter Zeit einer der größten Touristenvereine öffentlich seine Stimme erhebt.

Eine Methode, die dem Schüler nur „Griffstypen“ vermittelt, kann in der üblichen kurzen Zeit für die Entwicklung von Ton und musikalischer Kultur, die doch erst die Musik ausmachen, nichts übrig haben.

Dabei ist das Grifftypensystem keinesfalls als „leichte“, Unterrichtsmethode zu bezeichnen. Der Schüler soll sich Griffstypen für 1050 Dreiklangformen und für noch viel mehr Formen von Dominantharmonien und überdies noch eine stattliche Reihe von „Merkformeln“ für Intervalle und Kadenzen einprägen, von welcher letzteren der Kuriosität halber einige hier angeführt werden sollen.

So lautet die Merkformel für die große Sekund $p - 3(2)$; für die reine Quint $p + 2(3)$; für die kleine Septime $p_1 - [p_1 + 1]$ usw. Eine Merkformel für eine Kadenz — von mehreren lautet: $I [p] - (5) I [p] - (3) I [p - 1] - (8) I [p]$.

Wie man sieht, nötigt das System dem Anfänger einen ziemlichen Vorrat von Memorierstoff auf, den Zuth selbst mit den Worten empfiehlt: „Am besten merkt man die feststehenden Formeln“. Angesichts einer derartigen Zumutung kann man wohl nicht erwarten, daß jene Kreise, für die das Gitarrespiel in erster

Linie in Betracht kommt, die Jugend und alle, die nicht Lust und Zeit haben, einen großen Teil ihrer Verstandesarbeit dem Erlernen eines Musikinstrumentes zu widmen, einen praktischen Nutzen davon haben. Wie weit aber kommen die Minderbegabten und Minderausgebildeten?

Das System nimmt einseitig die Verstandeskraft in Anspruch, erweckt aber keine musikalischen Empfindungen; es vermittelt „Griffe“, fesselt die Finger statt sie zu freier Entfaltung am Griffbrett anzuhalten und so die Entwicklung einer Spieltechnik der linken Hand anzubahnen.

Vom technischen Standpunkt aus sieht die Sache folgendermaßen aus: wenn ich weiß wo z. B. auf der Gitarre überall die Töne c, e und g — also die Bestandteile des tonischen Dreiklages C-Dur — liegen, werde ich alle Kombinationen dieser Töne, also alle Formen des C-Dur-Dreiklages insoweit sie auf der Gitarre technisch möglich sind, spielen können; jene Kombinationen, die heute vielleicht für mich „griffunbequem“ sind, werde ich nach Überwindung der technischen Schwierigkeiten auch meistern, ohne mein Gedächtnis mit Griffstypen und Merksformeln belasten zu müssen.

Die von Dr. Zuth angewendete Methode der Griffformeln ist im Wesen — wessen er sich selbst vielleicht gar nicht bewußt ist — nichts anderes als ein Zurückgreifen auf die Notation der Tabulaturen! Auch die alten Tabulaturen sagten dem Spieler nicht wie es unsere moderne Notenschrift tut, „spiele ein c—e oder g“ sondern „lege den ersten Finger auf diesen oder jenen Bund, den zweiten hieher“ usw. — genau dasselbe was Dr. Zuth mit seinen Griffformeln ausdrückt. Der Sinn der musikalischen Entwicklung der letzten fünfhundert Jahre ist im Griffstypensystem gründlich mißverstanden.

Die bedenklichen Folgen dieses Systems kann man nicht verkennen, wenn man sich vor Augen hält, daß sich das Wirken Zuths auf einen Zeitraum von nahezu fünfzehn Jahren erstreckt, daß sowohl er persönlich als auch sein Anhang die bedeutendsten Lehrstätten des Gitarrespiels besetzt hält, daß das System zur Grundlage des Massenunterrichtes geworden ist und daß aus Zuths Schülern wieder Lehrer werden, die seine Unterrichtsmethode wieder weiterverpflanzen. Der Irrtum aber, wenn ihm, durch das wissenschaftliche Äußere der Schriften Zuths geblendet, auch der Großteil der gegenwärtigen Generation der Gitarrespieler unterliegt, wird hiedurch nicht besser — im Gegenteil er setzt sich als Massenirrtum fest und ist um so schwerer auszumerzen.

Die gegenwärtige gitarristische Generation ist die erste seit dem Erwachen der neudeutschen Gitarristik; sie hat noch keine Vorbilder, ihr fehlt die Möglichkeit Vergleiche anzustellen, sie kann sich nur schwer zu einem eigenen Urteil durchringen, sie ist von falschen Vorurteilen befangen und durch Schlagworte irreflektiert — dies erklärt alles. Erst die nächste Generation wird eine kritische sein, in der Gitarre nicht das Instrument schnellen Erfolges und billigen Effektes sehen, sondern ihr geben was ihrer ist und den rechten Weg finden — „auf daß die Kunst“ — wie Nietzsche sagt — „auf leichten Füßen gehe“!

Luisa Walker.

Der Opernkomponist Julius Bittner schrieb einmal über die 12jährige Luisa Walker nach einem Akademiekonzert in Wien: Die Einzelleistungen waren durchaus respektabel und zeigten, wie bereits gesagt, von sehr guter Schulung und trefflicher musikalischer Erziehung. Die kleine Luisa Walker war sogar eine wirkliche Sensation. Dieses Kind ist ein geborener Musiker, eine echte Künstlernatur, die sicher ihren Weg machen wird. Erstaunlich die Anschlagsenergie, verblüffend die Technik, bewundernswert die unfehlbare Rein-

heit ihres Spiels. Wenn ein wirklicher Musiker da ist, so ist es eigentlich ganz Wurst was für ein Instrument ihm in die Hand gegeben wird. Er singt, wenn's sein muß auf einem Holzscheit. Und in der Tat ist es bei einem Talent, wie der Walker auch ganz gleichgültig worauf sie spielt und was sie spielt, denn sie besitzt alle technischen Eigenschaften und Ausdrucksmittel um die größten technischen Schwierigkeiten zu bewältigen und alle musikalischen Fähigkeiten um sich in den Geist eines Werkes einzuleben. Um so befremdender erscheint es, wenn der Kritiker Prussik in der Musikpädagogischen Zeitschrift vom Dezember 1925 ihr den Rat erteilt nicht Bach und Sor zu spielen, weil sie sich, den Meistern und der Gitarre damit schadet. Diese kritische Entgleisung gehört zu den weiteren Absurditäten, die wir bei diesem Kritiker schon bei seinen Besprechungen der Lobet, Segovia und anderer Konzerte feststellen konnten und auf die wegen ihrer Naivität oder Absonderlichkeit nicht näher einzugehen lohnt.

Die Walker hat sich seither zu einer Spielerin entwickelt, die in die erste Reihe der Gitarre spielenden Künstler und Virtuosen gehört und nicht nur den Wunsch hat, ihren großen spanischen Vorbildern gleichzukommen, sondern sie bis zu einem gewissen Grade schon erreicht hat.

Luisa Walker ist jetzt bereits in das Stadium der künstlerischen Reife getreten. Ihre Leistungen rufen nicht mehr Bewunderung hervor, weil man sie auf Kosten ihres jugendlichen Alters setzt, sondern sie sind das Ergebnis einer hoch musikalisch empfindenden Persönlichkeit, die ihre schlackenlose Technik in den Dienst der Musik stellt. Darum liegen ihr die Werke Bachs und der Klassiker der Gitarreliteratur ebenso gut, wie etwa die Alborada Tarregas, die sie mit so unfehlbarer Sicherheit, Klangschönheit und im Charakter dieses Werkes spielte, daß es ihr nicht so leicht einer nachmachen wird. Die maßgebende musikalische Fachkritik hat daher auch die außergewöhnliche musikalische Begabung der jungen Künstlerin einstimmig anerkannt und besonders darauf hingewiesen, daß dieses Talent auch den schwierigsten Aufgaben gewachsen ist und ihnen gerecht wird. Darum sind auch alle Untersuchungen, ob sie dieses oder jenes spielen soll und jeder Rat, der sie auf ein bestimmtes Gebiet hinweisen will, überflüssig. Man soll sich freuen, daß der Gitarre ein solches Talent erwachsen ist und soll bestrebt sein dieses Talent zu fördern, weil man der Gitarre damit gleichzeitig einen Dienst erweist.

Wir hatten Gelegenheit die Walker im vorigen Frühjahr in München zu hören. Bedauerlicherweise und der ungünstigen Zeitverhältnisse halber ließ der Besuch zu wünschen übrig. Aber alle, die anwesend waren, nahmen den Eindruck mit sich, daß die Kunst der Walker zu jenen seltenen Erscheinungen gehört, die uns nicht durch eine in unermüdlicher Arbeit erworbenen Fähigkeiten, gefangen nehmen, sondern durch jenes Gnadengeschenk der Natur, vor dem man sich beugen muß, und für das man dankbar sein muß. Luisa Walker beabsichtigt im Frühjahr in München wieder ein Konzert zu geben. Wir wollen es nicht unterlassen schon jetzt darauf aufmerksam zu machen und sprechen die Hoffnung aus, daß sie diesmal eine große Zuhörerschaft findet. J. Buef.

Die Gitarre und ihre Meister.

Als vor einer Reihe von Jahren Sepp Summer einmal in München weilte und einige Wochen mein Gast war, brachte es unser Beisammensein so mit sich, daß wir uns über die verschiedensten Dinge unterhielten. Ich brauche wohl kaum zu erwähnen, daß die Gitarre dabei das Hauptthema bildete, denn wenn zwei begeisterte Gitarristen beisammen sind, worüber sprechen sie am liebsten, natürlich über ihr Instrument. Wenn ich dann ins Erzählen kam, wenn ich

aus meinen Erlebnissen und Erfahrungen manches hervorholte, wenn Bilder der Vergangenheit vor mir auftauchten und Persönlichkeiten vor mir lebendig wurden, mit denen ich mich eingehend beschäftigt hatte, oder die in meinen Wirkungskreis getreten waren und deren Leben und Wirken ich verfolgen konnte, kurzum, wenn alle diese Erlebnisse wieder Gestalt gewannen, dann stellte er oft an mich die Frage, warum ich das nicht alles niederschreibe, ich würde manchem Gitarrespieler und Gitarrefreund damit einen Gefallen tun. Ich ließ mir diese Anregung lange durch den Kopf gehen, bis ich mich entschloß, ans Werk zu gehen.

Will man die Geschichte der Gitarre und ihrer Meister schreiben, so gehört dazu nicht nur eine eingehende Beschäftigung mit dem Stoff, ein Forschen nach verborgenen Quellen, ein sich Einleben in die Zeit und in die Persönlichkeiten, es gehört auch ein wenig Liebe und Begeisterung für das Instrument dazu und letzten Endes auch ein wenig Phantasie, die das tote Material zu einer lebendigen Darstellung werden läßt.

Bei allem Respekt und aller Anerkennung vor der rein wissenschaftlichen Arbeit kann ein Buch, das die Gitarre und ihre Entwicklungsgeschichte darstellt, der schöpferischen Phantasie nicht entraten, denn diese ist es, die die Verbindung zwischen den trockenen Daten herstellt, die Zeitverhältnisse und Begebenheiten ineinanderfügt, die aus Geschehnissen weitere Geschehnisse entwickelt und die Persönlichkeiten in ihre Umgebung stellt. So baut sie aus einem logischen Zusammenhang Werden und Vergehen, Anstieg und Abstieg und eine lebendige Entwicklungsgeschichte auf.

Im Laufe meiner nunmehr 20jährigen Tätigkeit als Leiter der Gitarristischen Vereinigung und ihrer Zeitschrift „Der Gitarrefreund“ habe ich Tausenden von Gitarrespielern Rede und Antwort stehen müssen, so lernte ich die Wünsche und alles, was das Herz eines Gitarrespielers bewegt, kennen, außerdem aber führte mich das Leben mit den bedeutendsten Vertretern dieses Instruments zusammen und ließ sie mir zu Freunden werden.

Was ich aus dem Munde dieser Persönlichkeiten erfuhr, was durch den Verkehr mit ihnen an Anregung sich in meinem Gedächtnis aufspeicherte und sich in Aufzeichnungen erhielt, ward zu einer Fülle von Erlebnissen und zu einer Quelle von wichtigen Nachrichten. Sollte ich nun dieses Material nutzlos liegen lassen? Aus der Anregung Sepp Summers und aus den gesammelten Aufzeichnungen entstand mein Buch „Die Gitarre und ihre Meister“, das die Entwicklungsgeschichte der Gitarre von ihren Anfängen bis in die Jetztzeit behandelt.

Es ist wohl kaum möglich, den gesamten Stoff in die knappe Form eines Buches von einigen 100 Seiten zu zwingen, so mußte auch hier eine Auslese getroffen werden und vor allem das berücksichtigt werden, was in der heutigen Gitarristik noch lebendig ist und was die neuzeitige Gitarristik an Schätzen aus der Vergangenheit gehoben hat. So gibt das Buch eine Übersicht über die Entwicklungsgeschichte in Deutschland, in Spanien, Italien, Frankreich, Rußland, den Skandinavischen Ländern und Amerika. Daran schließt sich die neuzeitige Gitarristik bis auf unsere Tage an, ein Kapitel über die Instrumentenmacher und die verschiedenen Systeme im Gitarrebau und eine Schlußbetrachtung über die Technik des Gitarrespiels.

Wenn man mitten in einer Bewegung gestanden ist, sie von ihren Anfängen miterlebt hat, für sie gekämpft hat und mitbestimmend in sie eingreifen konnte, so wird das Urteil nicht immer so ausfallen, wie es sich in der allgemeinen Meinung gebildet hat. Man urteilt dann nicht mehr rein objektiv, sondern mehr subjektiv objektiv, dies mag für die neuzeitige Gitarristik gelten, denn da ich diese miterlebte und auch Gelegenheit fand, hinter die Kulissen zu sehen, so erschien

manches Geschehnis in einem anderen Licht und manches Werturteil bedurfte einer anderen Einstellung. Darum mache ich mich bei diesem Kapitel auch auf manchen Widerspruch gefaßt.

Die Fragen, die für und wider die Gitarre sich erheben und die die Herzen der Gitarrespieler bewegen, sind so vielgestaltig, daß es kaum möglich ist, auf alle eine Antwort zu finden. Wenn ein Teil davon in diesem Buche seine Lösung findet, so ist sein Zweck damit erfüllt.

Das Buch wird demnächst im Verlage Schlesinger in Berlin erscheinen.
F. Buef.

Aus alter Zeit.*)

Der russische Gitarrevirtuose Szokolowski begründete seinen Ruf durch ein Konzert in Moskau im Jahre 1847. Die Ankündigung dieses Konzertes wurde vom Publikum, wie Russanow in seiner Biographie dieses Künstlers mitteilt, mit Erstaunen aufgenommen. Das Gitarrespiel befand sich damals schon im Niedergange, besonders das auf der sechssaitigen Gitarre. Der Gedanke, auf diesem Instrument ein Konzert zu geben, erschien als eine große Kühnheit. Dieses Konzert veranlaßte daher auch den Berichterstatter des Moskauer Stadtanzeigers (am 1. Mai 1847) zu äußerst geistreichen Betrachtungen, die wir des historischen Interesses halber hier vollständig wiedergeben wollen.

„Ein Konzert des Herrn Szokolowski auf der Gitarre in spanischer Stimmung.“

„Ein Konzert auf der Gitarre.“ Sonderbar berührt dieses Wort das empfindsame Ohr, das an die perlenden Töne des Klaviers, an die flüssigen Tonfolgen der Geige und des Cellos, an das Feuerwerk eines Liszt, an die schlüpfrigen Sprünge eines Sivori, an die Cantilene eines Ole Bull, und an die Wunder der Tonkunst gewöhnt ist.

Ein Konzert auf der Gitarre, die sich weder eines tönenden Ruhmes, noch einer tausendstimmigen Überlieferung erfreut, ein Konzert ohne europäische Berühmtheiten, auf einem Instrument, das an die sagenhaften Zeiten des Schäferspiels, an die Laute und Zither erinnert, ist ein Wagnis.

Wie soll man die Eindrücke der donnerartigen Tonmassen eines zugereisten musikalischen Jupiters selbst mit den Darbietungen des sagenhaften Anaxenar, der den Markus Aurelius in Begeisterung versetzte, in Einklang bringen mit einem Tonwerkzeug, dessen Saiten mit den Fingern angeschlagen werden?

Aber versuchen wir diese Begriffe einander näher zu bringen, so wie ein berühmter Maestro es versucht hat, die Trombone mit der Gitarre zu einem Duo zu vereinigen, was, ich bitte mir den Ausdruck zu verzeihen, eine Zusammenstellung ergab, wie die des Teufels mit einem Säugling.

Bei uns in Moskau erinnert das kühne Unternehmen des Herrn Szokolowski an die schönen Zeiten der siebenaitigen Gitarre, als noch herrliche Kreaturen ihre silbernen Stimmen mit gebrochenen Akkorden der Tonarten C und A begleiteten. Diese Zeiten sind nun vorüber. Die siebenaitige Gitarre hat in der öffentlichen Meinung ihr Ansehen verloren, nachdem bei ihren Klängen reizende Jungfrauen an den Schwellen ihrer Türen Rüsse zu knacken pflegten.

Zum Glück hat die Gitarre des Herrn Szokolowski eine Saite weniger, was bereits in musikalischer Hinsicht viel bedeutet.

Es ist die Gitarre, die nie an den Ufern des Guadalquivir und Manzanares verstummte, deren Saitenrauschen zu einem rasenden Bolero oder zu einem leiden-

*) Aus „Die Gitarre und ihre Meister“, von F. Buef.

schäftlichen Fandango auffordert, oder unter den Balkon den schönen Amaviva und leidenschaftlichen Don Juan zu Serenaden begeisterte.

Das ist die Gitarre der Troubadure, zu denen sie ihre Lieder sangen.

Wie groß auch das Vorurteil gegen das leise klingende Instrument war, der Saal erwies sich als zu klein für alle diejenigen, die gekommen waren, sich mit der Gitarre auszuüben.

Das Konzert des Herrn Szokolowski war eines der bemerkenswertesten hinsichtlich der angenehmen Eindrücke, die es auf alle Besucher machte.

Wollen wir die Gitarre nicht ein undankbares Instrument nennen, oder jedes Instrument wird in der Hand eines Künstlers zu einem vollkommenen.

Das Spiel des Herrn Szokolowski ist leicht und singend. Die Töne reihen sich wie Perlen aneinander, oder rollen wie Bernstein, oder erklingen wie Silber. Er spielte mit Klavierbegleitung die Variationen von Giuliani, ein Rondo aus der Oper „Puritani“ und seine eigene Komposition, einen polnischen Tanz. Man bewunderte nicht nur sein Spiel, sondern man hörte es auch mit Genuß. Als er geendet hatte, blieb das Publikum auf seinen Sitzen und nötigte ihn, noch einmal seine wundervolle Komposition zu wiederholen.

In seinem Konzert wirkten noch mit der berühmte Sänger Artemowski, der junge, begabte Geiger Julius Gerber, eine zukünftige Berühmtheit, und der zehnjährige Pianist Nicolaus Rubinstejn, ein Schüler des berühmten Meyerbeer.

Der berühmte Gitarrevirtuose Luigi Mozzani war ursprünglich Oboist, er hatte seine Studien am Konservatorium in Bologna gemacht und spielte etwa 10 Jahre in verschiedenen Orchestern die erste Oboe auch unter berühmten Dirigenten wie Hans Richter und Toscanini.

Ein unternehmender Impresario brachte dieses Orchester einmal nach Amerika, machte dort aber schlechte Geschäfte und verschwand eines schönen Tages. Die geprellten Musiker befanden sich nun alle in einer sehr bedrängten Lage. Mozzani, der neben der Oboe noch Gitarre spielte und ein ausgezeichnete Spieler dieses Instrumentes war, fand bald ein Engagement bei einem Benjo trio. Zur Freude seiner Mitspieler aber weniger zu seinem eigenen Vergnügen mußte er seine Gitarre so bearbeiten, daß die Resonanzdecke Gefahr lief, Schaden zu erleiden. Seine Existenz war aber gesichert und ein zahlreicher Schülerkreis stellte sich bald ein. Zu diesem Schülerkreise gehörte auch ein Meger, der mit großem Eifer dem Gitarrespiel oblag. Er bezahlte seinen Lehrer gut und erfreute ihn durch verschiedene Liebesgaben in Form von Fruchtkörben und anderen Gegenständen, aber für das Musikalische fehlte ihm jede Begabung und jedes Verständnis. So war er gewohnt, die Pausen niemals zu halten. Als Mozzani ihn darauf aufmerksam machte, antwortete er: „Ich bezahle die Zeit, die ich spiele, und nicht die Zeit, die ich nicht spielen soll.“ Es war ihm auch schwer, den Fingersatz zu erklären, da sein Fassungsvermögen die Bezeichnung der einzelnen Finger und Bünde nicht auseinanderzuhalten imstande war. So erfand Mozzani eine besondere Methode, die ihm den Fingersatz bildlich begreiflich machen sollte. Der erste Finger der linken Hand sollte den Meger selbst vorstellen, der zweite seine Frau, der dritte seinen Sohn, der vierte seine Tochter. Von den Bünden bedeutete der erste das Haus, der zweite den Garten, der dritte die Straße usw. Sollte nun der erste Finger auf den ersten Bund zu stehen kommen, so hieß es: gehen sie in das Haus, oder Ihre Frau soll in den Garten gehen usw. Dank dieser Methode gelang es denn auch Mozzani, den Meger in seinem musikalischen Studium vorwärts zu bringen. Noch eine für amerikanische Verhältnisse charakteristische Episode möchte ich hier nicht unerwähnt lassen. Amerikas bekanntester Gitarrevirtuose war Foden. Mozzani hatte von ihm gehört und der lebhaft

Wunsch ward in ihm rege, diesen Künstler kennenzulernen. Er setzte sich mit ihm in Verbindung und schrieb ihm, daß er ihn als Kollegen gerne kennenlernen und spielen hören möchte. Bald erhielt er auch eine Antwort, in der Foden Mozzani aufforderte, ihn an einem bestimmten Tage zu einer bestimmten Stunde zu besuchen. Mozzani stellte sich pünktlich ein und Foden empfing ihn mit der Uhr in der Hand. „Sie wollen mich spielen hören“, sagte er, „ich mache Sie darauf aufmerksam, daß das 10 Dollar kostet.“ Mozzani war über diesen Empfang ein wenig überrascht, griff aber in die Tasche und legte die 10 Dollar auf den Tisch. „Es ist jetzt 4 Uhr“, sagte Foden, „bitte nehmen Sie Platz“. Er nahm darauf seine Gitarre und spielte genau eine Stunde, dann verabschiedete er seinen Gast, ohne ihm auch nur eine Frage nach seiner Betätigung zu stellen.

Konzertberichte.

Am 19. Dez. 1925 gab im kleinen Odeonssaale der Münchner Tonkünstler-Verein einen seiner beliebten intimen Abende, dessen Schwerpunkt mir in den Kompositionen von Matth. Römer und hier wiederum im „brennenden Kalender“ op. 12 zu liegen schien. Des fränkischen Sängers Max Dauthendey's lyrischer Liederkreis ist ein „hohes Lied“ der Liebe in Natur und Menschenherz. Scheinbar eingefroren in Schnee und Eis, beginnt sie zaghaft in der Wärme des traulichen Kaminfeuers aufzutauen und wagt sich mit der ersten Blume, dem ersten flötenden Amselschlag den verstohlenen Blicken junger Burschen und Mädchen heiter und humorvoll an's Sonnenlicht, bis sie sich aus erblühten Sträuchern und Rosenbüschen der Lerche gleich trillernd gen Himmel schwingt. In tieferen Atemzügen dagegen ertönt ihr Lied durch die dichten Laubgänge des Juliwaldes und in der nächtlichen Hochsommerglut des August geigen die Grillen einen betörenden und berückenden Hexentanz schwüler Glut. Innig und zart schmachten die Herbstzeitlosen von honigsüßen Erinnerungen, leichte Kühle und fallende Blätter gemahnen an den häuslichen Herd, den die Flamme der Liebe umloht. Nachdenklich, fast träumerisch gestimmt drängen die Oktoberreflexe die Liebenden zum ersten Kuß, der sie erst sehen und fühlen läßt, worin wahre Liebe gipfelt. In motivischer Parallele gemahnt der erstorbene Garten im November an Blüten und Lieder, mit denen der Liebende die Braut umschwärmte, und die schmelzende Dezember-Vollmondnacht vereint die Liebenden im Brautgemach zu seliger Erhörung und Vereinigung, die motivisch schon in dem Sinne verwirrenden Grillengesang der heißen Augustnacht angedeutet sind.

Mit seltenem Feingefühl schmiegte sich der Komponist all den Stimmungen und Schwingungen des Liederkreises an. Zum erstenmal wird in dem Werk der Sänger zur Gitarre vor die ernste Aufgabe gestellt, alle Gefühlsregister liebesfreudigen und innigen Gesanges zu ziehen.

Nur fertige Sänger dürfen sich an den gesanglich und gitarristisch schwierigen Liederkreis wagen. Ist an sich schon die Wiedergabe eines Gitarrliebes eine der schwersten Kunstübungen, so verlangt der 35 Minuten dauernde Zyklus großes Ausdrucksvermögen und tiefe seelische Gestaltungskraft. Die Gitarrebegleitung verlangt einen fertigen Spieler mit virtuosem Können. Das Instrument muß eine Kontragitarre mit fünf Bässen bis zum tiefen G sein. Frä. Melani Feuerlein, eine Schülerin des Komponisten, ist dieser Aufgabe im vollsten Maße gerecht geworden. Sie zeigte eine tragfähige, durchhaltende Stimme mit großer Innigkeit und wechselvollem Ausdruck; ihre Kopftöne fielen zart ins Ohr. Besonders virtuos ist ihr Gitarrespiel, das unter den Sängerinnen zur Gitarre keine Konkurrenz mehr besitzt.

Das weiterhin zu Gehör gebrachte Quartett in G-Dur op. 16 erlebte seine erste Aufführung in München; es stellt eine alltägliche Episode aus dem Leben eines Musikers dar. Die Sorgen stürmen und stechen im wilden Lauf auf ihn ein, bis schwere G-Moll-Akkorde sie abschütteln. Er verfällt in sanften Schlaf und Traum, in den hinein das Kinderlied „Müde bin ich, geh zur Ruh“ in freier Melodieführung erklingt. Wieder erwacht, flieht er zur absoluten Musik zurück und vergnügt sich in einer Fuge zu verklärter Ruhestimmung.

Endlich schenkte uns der Abend drei Sätze aus der „Unterhaltungsmusik“ von Römers op. 14. Im leichten und wohlklingenden E-Moll behandelt die Einleitung ihr Thema in breiten, uvvertürartigen Akkorden. Ein religiöses Zwischenpiel leitet zur Fughetta über, die dann kantantenartig schließt. Der zweite Satz brachte einen deutschen Walzer in D-Moll, mit teilweise wienerischem Einschlag. Im dritten Teil holte die zweite Priem eine wirkungsvolle Aufschlagsmelodie heraus. Kräftig und packend ist der Schluß, man glaubt altbayerische Bauern-Walzer tanzen zu hören. Der dritte Satz zeigte uns einen lustigen, flotten Marsch, den zu spielen den vier Gitarristen offenbar große Freude bereitete. Hermann Hauser hatte die Terz, Fritz Buek die I., Melanie Feuerlein die II. Priem und Hans Tempel den Quintbass übernommen. In seinem Zusammenpiel ist das Quartett der schweren Aufgabe meisterhaft gerecht geworden und ließ wohl bei jedem Hörer den Eindruck zurück, daß hier wirkliche, ernste Musik von großer ideeller Empfindung zum Vortrag gelangte und daß der Münchner Gitarristik das Verdienst zuzusprechen ist, daß sie selbst ernste Musik pflegt und so ihrem Instrument den besten Dienst erweist. Ich wünsche ihr weiteren Ausbau und weitere Vertiefung. Der Erfolg stellt sich dann von selbst ein.

Dr. H. Rottmann.

Stuttgart. Das Gitarrenkonzert des Münchener Kammer-Trios am Mittwochabend in der Hochschule für Musik zeigte wieder einmal, wie wenig die Gitarre in der Fülle und Tiefe ihrer Eigenart bekannt ist und der schwach besetzte Saal bot ein trauriges Zeichen für unsere sonst musikalisch so anspruchsvolle Stadt. Man hätte den glänzenden Virtuosen, wie es die Herren Wörching, Ritter und Citele waren, in der gesamten Musikwelt Stuttgarts weit mehr Entgegenkommen zeigen müssen, denn das außerlesene Programm zeugte in seiner Zusammenstellung und Ausführung von hohem, künstlerischem Können. Die Steigerungsfähigkeit des Ausdrucks bis ins Kleinste war ein Erlebnis tiefsten, musikalischen Empfindens, gegeben aus einer wahrhaften, religiösen Kraftäußerung. Das zeigte sich besonders in den beiden Stücken von Bach und Gragnani. Die ganze klangliche Fülle und die besondere Eigenart des Instruments kam in „Granada“ zum Ausdruck und der Sonate op. 71 von Diabelli. Der romanische Sprach-Charakter der beiden Schlußstücke war durch den schwermütigen Ton unzweifelhaft der Höhepunkt des genussreichen Abends und man darf sagen, daß an keiner Stelle eine falsche Sentimentalität störte. Uns Deutsche sprach Bach in der Herbheit seines Klanges am meisten an und zeigte, welche Kraft der Meister auch in der Kennerchaft dieses Instruments vertieft hat. Der Beifall war nach jedem Stück lebhaft und herzlich und die Künstler dankten durch einige Dreingaben.

„Stuttgarter Lokalanzeiger.“

Zwickau (Sachsen). Im Rahmen einer Vortragsfolge, die vom Landesverein Sächsischer Heimatschutz veranstaltet wird, sang Sepp Summer am 15. Okt. 1925 im Schwanenschloß vor ausverkauftem Hause. Er beherrscht in seinem Instrument, einer Bassgitarre, ein vorzügliches Ausdrucksmittel zu seinen zum Teil selbst komponierten Liedern. Der Sänger begann mit schlichten geistlichen Gesängen und fügte dann weltliche Volkslieder an. Seine eigenen Weisen

zu: „Es waren zwei Königskinder“ und „Der Mond ist aufgegangen“ sprachen sehr an. Noch besser allerdings gefielen die heiteren Lieder, mit denen er durch „Schneiders Höllenfahrt“ und „Kasermann‘n“ einen vollen verdienten Erfolg erzielte und besonders die Erwartungen der Zuhörer zufriedener stellte. Die Zwickauer haben ja leider wenig Gelegenheit wirklich gute Sänger zur Laute oder Gitarre zu hören, Sepp Summer aber ist einer der Auserwählten, die als Meister ihrer Kunst angesprochen werden können. M-r.

Köln. Am 17. Oktober konzertierte im Kunstverein vor dichtbesetztem Saale Baldomero Zapater mit gewohnter Meisterschaft und Besetzung des Vortrags. Sein Programm vereinigte in glücklicher Weise Sor, J. S. Bach und die neueren spanischen Meister. Von Sor, außer zwei Menuetten aus op. 11, die große fünfte Fantasie, die bisher im Konzertsaal noch nicht zu Gehör gebracht worden war. Von J. S. Bach eine Sarabande, eine Double und Bourrée — von Zapater bearbeitet aus der zweiten Violinsonate —, und zwei Gavotten; ebenfalls — Werke, denen man selten begegnet. Der dritte Teil war Tarrega, Coste, Albeniz und Malats gewidmet. Die Auswahl des Programms war, abgesehen vom letzten Teil, insofern ein Wagnis, als wir Gitarristen ja stets gegen engherzige Vorurteile des breiten Publikums zu kämpfen haben. Umso erfreulicher war der sehr starke Beifall, der zu wiederholten Zugaben nötigte. R. J.

Besprechungen.

Die Gitarre in der Haus- und Kammermusik vor 100 Jahren (1780—1820 von Kammervirtuos Heinrich Albert. Die vorliegenden Quintette sind Ensemblesmusik unter Verwendung verschiedener Instrumente, neben der Gitarre noch 2 Violinen, Bratsche und Cello. Heft Nr. XX, zweites Quintett in C-Dur (enthaltend La Ritirata di Madrid) von L. Boccherini Heft Nr. XXI, drittes Quintett in E-Moll von L. Boccherini Heft Nr. XXII, Quintett von Josef Schnabel. Die drei Quintette sind für obige Besetzung komponiert, die Gitarrestimmen sind abwechselnd mit schönen, figurierten Akkorden und Solis versehen. Man erkennt an der musterergültigen Ausarbeitung den kundigen Musiker. — Dem Verlage muß man dankbar sein, der keine Kosten scheut, um so große Werke in der gebiemen Ausstattung wieder einem größeren Kreise zugänglich zu machen. Verlag Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Der Verlag Schlessinger hat eine Anzahl von Neudrucken spanischer Gitarreliteratur herausgegeben, deren wesentliche Neuerung darin besteht, daß die das Lesen und Abspielen etwas erschwerenden Bezeichnungen der spanischen Ausgaben teilweise durch die bei uns gebräuchlicheren ersetzt sind. Die deutsche Ausgabe besorgte Bruno Henze in Berlin. So wichtig auch der Fingersatz, die Sagenbezeichnungen und die Angabe der Saiten bei einem Instrument, wie der Gitarre auch sind, so darf des Guten doch nicht zu viel getan werden, was bei den spanischen Ausgaben vielfach der Fall ist, besonders die in Kreisen eingeschlossene Ziffern für die einzelnen Saiten, was zu oft wiederkehrt und den Spieler zu Unselbständigkeit verleitet. Neben Originalwerken von Llobet, Segovia, Pujol, de la Maza und Fortea, sowie älterer spanischer Meister, finden sich auch Bearbeitungen die teilweise von der Hand Llobets, Segovias, de la Mazas stammen. Die Ausgabe ist sorgfältig ausgeführt und in der Auswahl der Stücke so getroffen, daß auch der mittlere Spieler vieles findet, was seinem Können entspricht, so daß diese Neuausgaben bestens empfohlen werden können.

Im Verlag Benjamin, Leipzig sind zwei Hefte, das „Studium der Gitarre“ von Alfred Rondorf in Wien erschienen. Sie enthalten eine Sammlung und Zusammenstellung aus fast allen Studienwerken der Gitarreliteratur, zwischen die einzelne Tonleiter-Übungen und Original-Kompositionen Rondorfs und Sorrs eingestreut sind. Im allgemeinen ist ein solches Durcheinanderwerfen der Studien verschiedener Meister nicht empfehlenswert, da es der systematischen Entwicklung der Technik widerspricht. Außerdem ist aber auch keine Notwendigkeit vorhanden klassische Studienwerke, die bereits in guten Ausgaben vorhanden sind, zu zerteilen und sie durcheinander zu mischen, weil damit mehr dem oberflächlichen Liebhabertum, als dem ernstlichen künstlerischen Studium gedient wird.

❖ Saal Steinicke, Adalbertstraße ❖

8 Uhr abends, 6. März 1926

Solo- und Duetten-Abend der Geschwister Groppe

unter Mitwirkung von Frä. Mela Feuerlein (Gesang u. Gitarre).
Zum Vortrag gelangen Werke von Sor, Legnani, Giuliani und
Tarrega. — Karten bei Hieber und Steinicke.

Münchener Gitarre-Kammertrio

Fritz Wörsching
Kammermusiker **Hans Ritter**
Josef Citele

Übernahme von Engagements durch das Sekretariat der Gitarristischen
Vereinigung München, Sendlingerstr 75.

August J. Strohmer, Nürnberg

Flaschenhofstr. 19 Kunstwerkstätte Flaschenhofstr. 19

Erstklassige Gitarren u. Lauten

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

Konzertgitarren nach spanischem und italienischem Modell
von hervorragendem Ton.

einstimmende Griffbretter, leichteste Spielbarkeit, Doppelchörige Lauten, Copien aller Instru-
mente. Sämtliche Reparaturen auch an Streichinstrumenten. Feinste Saiten. Zahlungs-
erleichterungen. Zahlreiche Anerkennungen. Goldene Medaillen.

Vertreter noch an verschiedenen Plätzen gesucht.

SOEBEN BEGINNT ZU ERSCHEINEN:

Akademische Ausgabe Klassischer Gitarrewerke

Neu herausgegeben von

Jakob Ortner,

Professor an der Wiener Musik-Akademie.

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 **PETTOLETTI op. 32** Phantasie über
eine russische Melodie M. 1.—

Die Sammlung wird fortgesetzt.

Verlag Schlesinger, Berlin-Lichterfelde

Lankwitzerstraße 9

und **Haslinger, Wien I., Tuchlauben 11.**

Wichtige Neuererscheinungen!

Pietro Locatelli, Thema mit Variationen für Geige und Laute.

Johann Sebastian Bach / Inventionen H-moll
und C-moll.

Bearbeitung der Bassstimme von Heinz Wischoff.

Was bisher nahezu fehlte, das ist eine wertvolle
Literatur für Laute und Geige. Dr. Heinz Wischoff
beginnt hier mit einer Reihe von Neuausgaben, bei
welcher er die Laute als Generalbassinstrument zu
einem Streichinstrument verwendet. Besonders zu
begrüßen ist, daß die ersten Hefte durchaus keine zu
hohen Anforderungen an die Spieler stellen.

Preis je M. 1,50.

Meisterwerke alter Lautenkunst

Herausgegeben von Walter Rudelko.

Bisher erschienen:

Heft 1: Matthäus Weiskel / Tänze, Phantasien,
Bränambeln.

" 5: Robert Dowland, Couranten.

Aus der großen Anzahl alter Lautenmusik soll hier
in kleinen handlichen Heften das Wertvollste geboten
werden. Die beiden eben erschienenen Hefte sind
sehr leicht und dürften besonders Anfängern will-
kommen sein.

Preis je M. 1.-

John Dowland

Herausgegeben von Walter Rudelko.

Von der im Herbst vorigen Jahres begonnenen Neu-
ausgabe dieses Meisters liegen zwei neue Hefte mit
den bisher vollständig unbekanntem Originallauten-
sätzen für die Laute vor.

Komm zurück

Madrigale für eine Singstimme und Laute.

Hilft ihr Tränen

Madrigale für zwei Singstimmen, Laute und
Streichinstrumente.

Preis je M. 1,80.

Früher erschienen:

Johann Sebastian Bach

Stücke für die sechssaitige Gitarre, bearbeitet von
Heinz Wischoff.

Preis M. 1,80.

Johann Sebastian Bach

Choräle für eine Singstimme für die Laute, aus-
gesetzt von Heinz Wischoff.

Preis M. 0,80.

Walter Henest, Das Silberhorn.

Mondlieder für eine Singstimme, Laute und Flöten
(Geigen).

Preis M. 0,80.

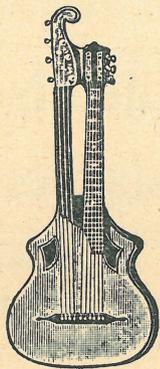
Bärenreiter-Verlag Augsburg.

Karl Müller

Kunst-Atelier für Geigen-, Gitarren- u. Lautenbau

Augsburg, Zeuggasse 229.

Telephon 1069.



Präm. m. d. Silb. Medaille,
Landes-Ausstellung Nürn-
berg 1906 zuerkannt für
sehr gute und sauber ausge-
führte Streich-Instrumente,
sowie für vorzügliche Lauten
u. Gitarren.

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

6 bis 15saitig; mit tadellos
reinstimmendem Griffbrett
und vorzüglichem Ton.

Reparaturen in kunstgerechter Ausführung.

Garantie für Tonverbesserung. Beste Bezugs-
quelle für Saiten.

Spezialität:

auf Reinheit und Haltbarkeit ausprobierte Saiten.
Eigene Saitenspinnerei.

Meistergitarre

(Hauser)

Doppelresonanz- Gitarre

(Alf. Schmidt's Nachf.)

preiswert zu verkaufen.

Näheres

Sekretariat, Sendlingerstr. 75/1.

Gitarristische Mitteilungen aus Osterreich

Zentralstelle Wien III, Lothringerstr. 18.

Herausgeber: Jakob Ortner, Professor an der Hochschule für Musik und darstellende
Kunst in Wien. Schriftleiter: Dr. E. Kollett. Verlag: Gitarrenfreund München.

Alle Zuschriften sind an die Zentralstelle zu richten.

3. Jahrg.

Januar/Februar 1926.

Heft 1.

Dr. Erwin Mahrholdt † geb. 1900.

Eine fürchterliche Trauerbotschaft ereilte mich zu Weihnachten. Am Christ-
abend wurde mein lieber Freund zu Grabe getragen. Ich stehe noch zu sehr
unter dem Eindruck des Geschehenen, als daß ich heute die zahlreichen, noch zu
lebendigen Erinnerungen wiedergeben könnte. Ich will nur allen, denen es versagt
war, ihn kennen zu lernen, kurz sagen, was uns mit ihm verloren gegangen ist.

Vor mehreren Jahren wurde ich durch meinen Freund Lois Köll, in
meiner geliebten Heimatstadt Innsbruck, mit der Familie Mahrholdt bekannt.
Ich war nicht wenig erstaunt, als ich in den beiden Brüdern Mahrholdt zwei
Gitarristen antraf, die damals schon weit über den Durchschnitt ragten. Obgleich
Pianisten, fanden sie ihre innere Zugehörigkeit zur Gitarre bald heraus. Ich
erinnere mich noch meines damaligen Ausspruches, daß es in Wien noch keine
solchen Gitarristen gäbe. Auch Meister Albert soll sich in jener Zeit schon in
gleichem Sinn über München geäußert haben.

Eine weitgehende Schilderung des gitarristischen Werdegangs von Dr. Erwin
Mahrholdt bleibt mir erspart, wenn ich anführe, daß Prof. Lobet, der
eigentliche Förderer dieses Talentos bei seinen verschiedenen längeren Aufenthalten
in Innsbruck bei dessen Familie, über seine tiefe Musikalität erstaunt war und
ihn mit mir für den besten deutschen Gitarristen hielt. Dr. Mahrholdt war
nicht für den Konzertsaal geschaffen. Er spielte zwar einigemal mit gutem Erfolg,
betonte aber immer wieder, daß es ihm erhöhte Freude bereite, vor einem kleinen
Kreis Zuhörer zu spielen. Wir alle, die wir ihn in solchem Rahmen hörten,
werden die Stunden nie vergessen, die er uns da geschenkt hat.

Mit anderen Gitarrespielern läßt er sich schlecht vergleichen. Er war eine
zu ausgeprägte, stilvolle Persönlichkeit. Sonst verschlossen wie seine Berge, offen-
barte er uns, wenn er sich auspielte, sein ganzes Herz, seine ganze Größe,
Bescheidenheit und ungestüme Leidenschaft. Durch die Farbenpracht seines Spiels
wühlte er im Zuhörer alle Tiefen auf, daß manches Männerauge feucht ward.

Seine Anschauung über Musik und Mensch geben am besten seine eigenen
Worte wieder:

„Der Mensch ist böse, nicht gut; deshalb zieht ihn das Böse mächtig als
wesensverwandt an; das Gute aber kann nur in sein Herz finden, wenn
es ihn wie der Himmel umwölbt, von allen Seiten umgibt. Gutgewordene
Menschen können nur von der Musik beflügelt werden und sie als sittlich
loben, weil sie ihre Sittlichkeit in diese Kunst hineinlegen; den ringenden
Menschen, der von beiden Gewalten abwechselnd besessen ist und in dessen
Natur sich die verwandte einnistet, umwölbt die Musik mit Empfindungs-
nebeln und er verliert die Aussicht aufs Ziel.“

Von so hohen Anschauungen durchdrungen, mied er alles Unbedeutende, haßte er alles Seichte. Nachdem er den ganzen Tarrega und andere bedeutende und unbedeutende Spanier durchgearbeitet hatte, verweilte er bei Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Albeniz, Torroba und anderen Modernen, übersprang also die ganze Romantik. Die bestehende Literatur bereicherte er durch eine Reihe gut gelungener und bis ins Feinste durchgearbeiteter Uebersetzungen, die in diesem Jahre zusammen mit einer von ihm verfaßten Einführung in die Tarrega-Technik hätten erscheinen sollen, nachdem ich ihn zur Mitarbeit gewonnen hatte.

Uns ist mit ihm viel verloren gegangen: ein unersehbarer Mitarbeiter, ein selten tiefer Mensch voll Ungebundenheit, Wahrheit und ungebogener Urwüchsigkeit, der uns auch als Lehrer und Freund noch viel hätte geben können.

Wer ihn kannte, wird mit mir fühlen.

Jakobus Ortner.

Konzertberichte.

Konzert der Wiener Mandolinen-Vereinigung. Wie immer war auch das diesjährige erste Konzert der Wiener Mandolinen-Vereinigung ein musikalisches Ereignis von besonderer Bedeutung. Das mit viel Geschmack zusammengestellte Programm enthielt viel Erlesenes und Neuartiges. Die Vortragsfolge wurde in exakter Ausführung mit Offenbachs Duvertüre „Orpheus in der Unterwelt“ eingeleitet. G. Ancaranis „Serenade“ ist ein äußerst liebenswürdiges Werk, dessen Reinheiten unter der umsichtigen Leitung Otto Sezaks nicht schöner gebracht werden konnten. Nach Salvettis Intermezzo „Meeresmurmeln“ hatten Orchester und Dirigent Gelegenheit, für den verdienten Beifall wiederholt zu danken. Die Mandolin-Virtuosin Fanni Sezak von M. Stolz anschniegfam begleitet, bot mit Hausers „Ungarisch“ und Calaces „Largo tranquillo“ Leistungen, wie man sie von dieser Künstlerin nicht anders erwarten konnte und weckte damit Stürme von Begeisterung. Frä. Sylvia Feller ist einer jener glücklichen Koloratursopranen, deren Stimmregister vollkommen ausgeglichen sind, nicht nur leuchtende, freie Höhe, sondern auch dunkle, satte Tiefe. Sie erlang sich mit Verdis Rigoletto-Arie (Gilda) und Johann Strauß-Walzer „Freut euch des Lebens“ einen vollen Erfolg. Beide Künstlerinnen mußten sich zu wiederholten Zugaben entschließen. Das Programm wurde mit Anellis „Sinfonica Romantica“, Delibes Pizzicato aus „Sylvia“ und Johann Strauß-Walzer „Geschichten aus dem Wienerwald“, ausgeführt vom Mandolinen-Orchester, geschlossen. In letzterem sei das Zither-Solo von Frau F. Sezak anerkennend erwähnt. So ließ die unter der musikalischen Leitung des ausgezeichneten Dirigenten H. Otto Sezak stehende Aufführung der Wiener Mandolinen-Vereinigung an diesem Abende keinen namhaften Wunsch offen.

A. A.

Krems a. D., Konzert Luise Walker am 3. Oktober im Hirschenjaal. Der Saal ist gefüllt, aber keineswegs erdrückend. Wir haben ihn bei gitarristischen Veranstaltungen gewöhnlicherer Sorte schon voller gesehen. Aber vielleicht waren gerade diese vorgängigen Konzerte, in denen die Erwartungen unterboten wurden, die Ursache, daß trotz der rühmenden Pressestimmen, die Luise Walker vorangegangen, dieser oder jene meinten: Ach ein Wunderkind — was kann das leisten? Möglicherweise technisch Erstaunliches — aber musikalisch?! Man kann sich mit voreiligen Urteilen oft blamieren. Ein zartes Mädchen mit kindlich reinen Zügen betritt das Podium. Die Beleuchtung im Saal wird abgedämpft, nur eine große Stehlampe zieht einen intimen Lichtkreis um die junge Künstlerin, die leise die Stimmung ihres Instrumentes prüft und dann beginnt. — Bach. — Wir hören die Sarabande und Bourree. Dann ein Menuett von Sor. Dann eine brillante Etude von Aguado. Die Spanier herrschen vor, aber auch Giuliani, Chopin und Schubert hören wir. Das Programm ist gut zusammengestellt — bis auf die erfindungsarmen Forellen-Variationen von Frießnig ganz erlesene Auswahl. Schon nach den ersten Takten merken wir: eine wahrhafte Virtuosa spielt, für die es auf dem Instrument keine Schwierigkeiten gibt. Kein Ton verjagt, in absoluter Reinheit hören wir die schwierigsten Passagen

und Figurationen. In zauberhafter Zartheit huschen die mit einer Hand ausgeführten Pizzicato vorüber, alle Triller, Glissandi, Vorschläge und Doppelgriffe, das Tremolospiel, die Wechschläge auch über drei Saiten hin, einfache und künstliche Flageolett sprechen mit vollständigster Reinheit an. Aber über der blendenden Technik steht noch das Bessere: die musikalische Reife, das vollste geistige Beherrschen des Instrumentes und der darauf gespielten Werke. Die Phrasierung ist voll Poesie, die dynamischen Schattierungen werden in feinsten Ausführung gebracht. Die Führung der Hauptstimme steht geschloffen über den Begleitstimmen, läuft klar bei gleichwertigen Stimmen, erhält orchesterale Fülle bei der Duvertüre von Giuliani. Die Kantilene gemahnt an jene der Geige, wird voll süßer Schwermut in Chopins Nocturne, voll innige Sänglichkeit in dem lieblichen Andantino von Sor. Entzückend war die kleine Polka von Tarrega, die Luise Walker als Zugabe spielen mußte. Die junge Künstlerin begibt sich zunächst auf eine Konzertreise nach Deutschland. Wir möchten jenen musikalischen Kreisen, die sich das Konzert am 3. Oktober entgehen ließen, nur raten, das nächste Mal, wenn Luise Walker in Wien spielt, die Fahrt hinab nicht zu scheuen, sondern das Veräumte nachzuholen.

M. F.

Das Konzert des Münchener Gitarre-Kammertrios im Musikvereinsjaal zeigte uns drei ganz hervorragende Meister auf diesem Instrumente. Der Kammermusiker, Altmeister Hans Ritter ist vielen Innsbruckern schon bekannt. In seinem Schüler Fritz Wörtsching lernten wir einen Spieler kennen, der durch seinen vornehmen Stil, die absolut sichere Art, durch den prachtvollen Anschlag und durch die Bescheidenheit seines Wesens die Gitarrefreunde gefangen nimmt. Das Programm war sehr geschmackvoll ausgewählt; es ist als ein Vorzug zu buchen, daß es technische Virtuosenstücke ausgeschaltet hatte. Das Zusammenspiel war, abgesehen von einigen Stellen im Allegro von Bach, durchaus musterhaft; die Klangfarben waren teilweise ganz wunderbar ausgeglichen und vereinheitlicht. Der Umstand, daß in diesem Trio beide Anschlagarten vertreten sind, beeinträchtigt hier und da die Gesamtwirkung. Das Publikum, das leider nicht sehr zahlreich erschienen war, spendete begeisterten Beifall, der seine Wirkung nicht verfehlte, denn die Spieler wurden nach jedem Vortragsstücke besser. So haben sie besonders das Zugabestück „Moment musical“ von Schubert mit vollendeter Künstlerschaft gespielt.

„Tiroler Anzeiger.“

Mitteilungen.

Donnerstag, den 7. Febr. 1926 fand am ersten Faschingsabend der Genossenschaft der bildenden Künstler im Künstlerhaus das erstmalige Auftreten des Wiener Gitarrenquartetts der Herrn Walter Endstorfer, D. Lariß, F. Scheiterer und F. Staudacher statt. Zur Aufführung gelangten drei Stücke: La Romanesca, altfranzösischer Nationaltanz, Menuett von Endstorfer und Cofajsen von Franz Schubert. Die musikalischen Vorführungen fanden eine aufmerksame Zuhörerschaft und Schuberts bekannte Musik fand auch in dieser neuartigen Form großen Beifall. Endstorfer zeigte sowohl im Quartett, als auch später im Solospiel sein besonderes Können.

Dr. H.

W. = Neustadt. Unsere Urania gab am 29. Januar Gelegenheit, ein Künstlerpaar zu hören, welches das Genre „Gitarrelied“ in schönster Art pflegt. Ein Komponist, dessen Lieder ernstes Kunstvollen zeigen und eine Sängerin, die mit allem gefanglichen Rüstzeug interpretiert. Was man meist zur Gitarre hört, sind Liebhaberproduktionen, denen Kammer Sängerin Pauli Paulfri eine große, doch auf die Gitarre fein abgetönte, überaus bewegliche Stimme gegenüberstellt. Von Theodor Rittmannsberger als Komponist hat man in unserer Fachliteratur fast nichts gehört, ein Beweis, daß er Gutes schafft. Vor vier Jahren fiel mir ein Liederheft in die Hände (seine erste Arbeit), das ich als Ritzsch beiseite legte. Was er in diesem Konzerte bot, war jedoch edelste Kunst und bringt ihm — in Österreich jedenfalls — die Palme. Neu zur Gitarre wirkten Lieder mit Koloratur und diese bestätigte in einer vorteilhaft gewählten Liederreihe zum Klavier — ich nenne „Vaganarie“ und „Frühlingsstimmenwälder“ — neuerdings das große Können der Sängerin. Solche Darbietungen schaffen sogleich warmen Kontakt zwischen Vortragenden und Publikum und den Wunsch, solches bald wieder zu hören.

Dr. H. K.

Musikpädagogische Zeitschrift

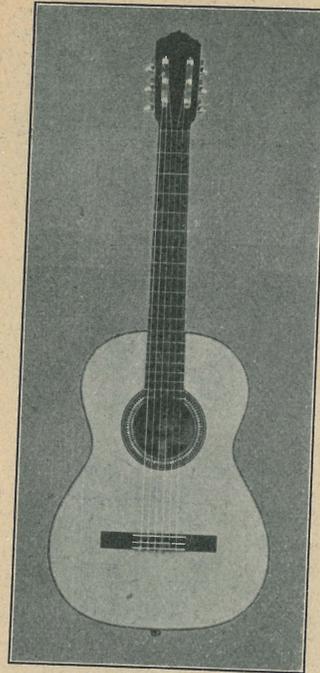
Organ des Musikpädagogischen Verbandes

Gründer: Prof. Hans Wagner

Geleitet von Friedrich Wedl

Unterricht und Konzert.

Akademie f. Musik u. darst. Kunst Wien, III., Lothringerstr. 18. Obligater Gitarreunterricht (6 jährig) und Abendkurse.	Hermine Ortner Interpretin alpenländischer Volkslieder. Wien, II., Bocklinstr. 6.	Gitarrist der Staatsoper Prof. Jakob Ortner (Akademie f. M. u. d. K.) Solo und Theorie.
Theod. Rittmannsberger Wien, IX., Währinger- gürtel 136. Kunstlied zur Gitarre.	Gottfried Hinker Absolvent d. Akademie Wien, XVII., Albrechts- kreidg. 3. Gitarrespiel u. Theorie.	Gitarresolistin Luise Walker Absolventin d. Akademie. Wien, III., Oberzellergasse 14. Konzertmitwirkung.
Elly Hofmohl Wien, III., Hauptstr. 14. Gitarre, Theorie, Kompo- sition.	Hans Schlagradl Absolvent d. Akademie Wien, XII., Breitenfurterstr. 9. Unterricht u. Konzert- mitwirkung.	Ferry Staudacher Wien, III., Weißgärber- lände 22. Gitarrespiel u. Theorie.
Emil Winkler Lautensänger. Lienz, Osttirol.	Maria Stöhr Wien, III., Parazelsiug. 6. Gitarrespiel u. Theorie.	Richard Hradetzki Wien, XVI., Wurlitzerg. 3. Gitarresolo u. Lied- begleitung.
Fritz Schober Lienz, Osttirol. Gitarrespiel u. Theorie.	Dr. Josef Bacher Freistadt, Ob.-Oest. Gitarre, Lied u. Theorie.	Emmy Schinhau Klosterneuburg, Albert- Böhm-gasse 10. Gitarrespiel u. Theorie.
Louis Grabner Wien, X., Gudrunstr. 17. Solo und Lied	L. Huliczny Wien, III., Stammg. 5. Liedbegleitung.	Carl Dobrauz Steyr, Prenenhubergasse 2. Gitarrespiel und Kammermusik.
Josef Eitele Gitarresolist erteilt Gitarreunterricht. München, Orleanstr. 41/2.	Geschwister Gropp München, Arndtstr. 7 erteilen Unterricht im Gitarrespiel. Ausbildung bis zur künstlerischen Reife.	Meta Feuerlein Lieder zur Laute. Gitarresolo. München, Landsberger- str. 1 III
Fritz Wörsching Gitarresolist erteilt Unterricht. München, Corneliusstr. 5.	Fritz Mühlhölzl Gitarresolist erteilt Unterricht. München, Winthirstr. 9/b. 2.	Dr. Math. Römer Kammer-sänger. Gesang und Gitarre. Rheinstr. 18 II.



HERMANN HAUSER

Kunstwerkstätten für Instrumenten- und Gitarrebau
 Müllerstr. 8 MUENCHEN Müllerstr. 8

verfertigt die

spanische Torres-Gitarre

Modell Segovia.

Diese Gitarre ist in Form und Mensur
 eine getreue Copie der Segovia-Gitarre
 nach dem Modell Torres und ist von
 Segovia und Lobet gespielt und begut-
 achtet worden.

Napol. Coste. Op. 38.

25 Etüden.

Verlag Gitarrefreund.



Herwiga-Künstler- Gitarren, Lauten, Mandolinen.

Wunderbare Tonfülle, hervor-
 ragende saubere Arbeit. Griff-
 felder-Reinheit garantiert.
 Nehme jedes Instrument zu-
 rück, das obigen Anforderungen
 nicht entspricht.

Wilhelm Herwig, Markneukirchen 206.
 Gegr. 1889. Lieferant vieler Vereine.

Mitteilung.

Mit der vorliegenden Nummer beginnt der 27. Jahrgang unserer
 Fachzeitschrift. Wir bitten dringend alle rückständigen Bezugsgelber
 noch zur Einzahlung zu bringen. Gleichfalls ersuchen wir um baldmöglichste
 Einfindung des Betrages für das kommende Jahr. Die bis zum 1. Januar
 1926 nicht abgemeldeten Bezieher der Zeitschrift werden als Mitglieder
 und Abonnenten weiter behalten.

Gitarristische Vereinigung München.

Sendlingerstraße 75.