

ZEITSCHRIFT FÜR DIE GITARRE WIEN

5. JAHR.

1. DEZ. 1926.

8. HEFT.

INHALT: Hofrat Dr. Adolf Koczirz, Der letzte Alt-Wiener Mandorist: Joseph von Fauner (III.) — Alois Beran, Das russische und ukrainische Volkslied. — Kurt Mandel, Armin Knab. — Kunst und Wissen. — Zeitgeschichte. — Musikbeilage: Otto Steinwender, Unter blühenden Linden (Pils). — Kunstbeilage: Armin Knab.

VERLAUTBARUNGEN.

DIE ZEITSCHRIFT FÜR DIE GITARRE

erscheint vom 6. Jahrgang (Jänner 1927) an
in Form und Inhalt erweitert unter dem Titel

»MUSIK IM HAUS«

mit Bildschmuck, Musik- und Kunstbeilagen achtmal im Jahr.

VIERTELJÄHRLICHER BEZUGSPREIS:

Für Österreich: Schilling 2.50. Für Deutschland und Ausland: Goldmark 2.—.

DIE 3. LIEFERUNG DES HANDBUCHES DER LAUTE UND GITARRE

wird Ende Dezember ausgesandt. Mit dem gleichen Termin erlischt der Anspruch auf das Subskriptionsrecht zum Vorzugspreis von S 18.— [Mk. 12.—]. Bestellung und Zahlung erfolgen nunmehr lieferungsweise.

Weiters wurde mit der Anlage eines

QUELLENLEXICONS

begonnen, das die gesamte erreichbare alte und moderne Literatur der Lauten- und Gitarrenmusik umfassen wird. Damit sollen (neben allgemein wissenschaftlichen Zwecken) die Grundlagen für ein

GESCHICHTSWERK DER LAUTE UND GITARRE

geschaffen werden.

DIE SCHRIFTLLEITUNG.

DER LETZTE ALT-WIENER MANDORIST: JOSEPH VON FAUNER.

ADOLF KOCZIRZ, WIEN.

III.

Joseph Fauner wurde in Wien als Sohn des Musicus Franz Fauner und seiner Gattin Josepha am 15. Juni 1743 bei St. Stephan auf die Namen Joseph Ferdinand Anton getauft. Zu Paten standen Johann Joseph Wimmer, Ritterstands-Agent und Ferdinand von Zahlheim.¹⁾ Ein älterer Bruder, Konrad Joseph, war bei St. Stephan am 31. März 1739 getauft worden,²⁾ ein dritter Bruder, Johann Anton Franz Ignaz, wurde am 30. Juli 1744 gleichfalls bei St. Stephan aus der Taufe gehoben.³⁾ In allen diesen Taufakten figuriert der Vater als Musicus. Während er in den früheren Taufprotokollen einfach als Franciscus oder Franz verzeichnet wird, erscheint er im letzten Taufprotokoll mit den Vornamen Franciscus Ludovicus. Das jüngste Söhnlein Johann starb laut Totenbeschauprotokoll vom 27. November 1745, fünfviertel Jahre alt, an der Zahnfrais im Maurerischen Haus im Judengäßel.

Joseph, der uns als Musicus und dann als Beamter entgegentritt, erhielt seine musikalische Bildung ohne Zweifel im Elternhause. Der Vater Franz, der, wie die Familienakten erkennen lassen, mannigfache Beziehungen zu Beamtenkreisen unterhielt, scheint Joseph für die Beamtenlaufbahn bestimmt zu haben. Die Wiener Universitätsmatrikel vom Jahre 1754 (Bd. X, S. 529) enthält die Eintragung: Fauner Jos. Austriacus Viennensis, Parvista. Joseph wurde also mit 11 Jahren als Schüler der ersten Klasse der damaligen Humanistenschule an der Wiener Universität immatrikuliert. Von diesem den Gymnasialschülern bis zum Jahre 1848 zustehenden Rechte wurde vielfach Gebrauch gemacht. Die Immatrikulation galt für die ganze Studienzeit und war mit verschiedenen Vorteilen für die Beteiligten verbunden; so unterstanden sie als *cives academici* der akademischen Gerichtsbarkeit, konnten akademische Stipendien genießen usw. Es ist hiernach wohl anzunehmen, daß Fauner, der als Verwaltungsbeamter über die entsprechende akademische Vorbildung verfügen mußte, vor allem in Wien die Rechte studiert haben dürfte. Näheres über die Absolvierung seiner Studien ist aus dem Material des Wiener Universitätsarchivs nicht erweisbar, da dieses aus der ganzen thesesianischen Zeit gegenwärtig weder eine Juristenmatrikel noch irgendwelche Juristenakten besitzt. Es ist aber auch nicht ausgeschlossen, daß Fauner bei den damaligen traurigen Zuständen der Wiener Juristenfakultät, die die Professoren wegen Mangel an Hörern häufig zur Einstellung ihrer Vorlesungen veranlaßten, wie andere Wiener seine Studien auch anderwärts betrieb.⁴⁾ Die Vermutung liegt deshalb nahe, weil das Trauungsprotokoll der Schottenpfarre über seine Verhehlung im Jahre 1772 vermerkt,

daß der Bräutigam sich seit zwei Jahren wieder in Wien befinde. Joseph wird höchstwahrscheinlich dem Vater in seinen Wirkungskreis als fürstbischöflicher Kapellmeister nach Olmütz gefolgt sein. Hier bestand seit 1576 die alte Jesuitenuniversität mit einer 1670 von den mährischen Ständen beschlossenen juridischen Fakultät, die im Jahre 1731 den schon bestehenden zwei Fakultäten, der philosophischen und theologischen, gleichgestellt worden war.⁵⁾ Beziehungen zu Mähren offenbaren sich übrigens auch in Josephs Eheschließung.

Zur Ehegefährtin hatte er sich eine Mährerin erkoren, eine Mademoiselle (Johanna) Nepomucena Wachter aus Brünn, Tochter des gewesenen Kanzlisten Maximilian Wachter und dessen Ehefrau Anna. Fauner wohnte damals beim roten Rössel in der Wollzeile, während die Braut durch ihre Wohnung auf der hohen Brücke im Harrfischen Haus in den Sprengel der Schottenpfarre fiel. Die Trauung fand in der Schottenkirche statt, woselbst das Paar am 7. August 1772 von P. Alois Weymillner kopuliert wurde. Als Beistände bucht das Trauungsprotokoll für die Braut: Franz Xaver Wührer, k. k. Commerzien-Consess-Kanzlist, im Gerholdischen Haus auf dem Salzgries, für den Bräutigam: seinen uns bekannten Oheim, den Musicus Johann Ignaz Fauner, im gleichen Hause wohnhaft.⁶⁾ Fauner heiratete nicht etwa als junger Beamter, sondern als Musicus. In dieser Eigenschaft ist er auch noch im Taufakte seines 1773 im Hause Nr. 911 der Stadt geborenen und am 22. Jänner bei St. Stephan auf die Namen Antonia Apollonia Barbara getauften Töchterchens ausgewiesen. Zur Zeit, als das Totenbeschauprotokoll vom 30. September 1774 das Ableben dieses Kindes im Klampferischen Haus Nr. 116 auf der Schottenbastei meldet, befand sich Joseph Fauner mit dem Adelsprädikat „von“ ausgestattet, bereits in Amt und Würden als Beisitzer beim k. k. Stadt- und Landgericht. Das junge Familienglück wurde getrübt durch den frühzeitigen Verlust mehrerer Kinder. Dem Töchterchen Antonia folgten zwei Söhnlein nach, Abraham Isaak, gestorben $\frac{5}{4}$ Jahre alt, beschaut am 25. Mai im Neuwagnerischen Haus Nr. 444 am Salzgries, begraben am 26. Mai in der neuen Gruft bei St. Stephan⁷⁾ und Friedrich Ignaz, getauft am 10. August 1775 zu St. Stephan, gestorben neun Wochen alt, im gleichen Hause beschaut am 17. Oktober.

Wie eingangs erwähnt, war einer der Taufpaten Josephs Ferdinand von Zahlheim. Nach den Wiener Hof- und Staatsschematismen (Amtskalendern) der siebziger Jahre stand derselbe an der Spitze des Wiener Stadt- und Landgerichts und war Senior der Wirtschaftskommission. Fauners Eintritt in diese Berufssphäre steht aller Wahrscheinlichkeit nach mit Zahlheims Persönlichkeit im Zusammenhange.

Die Verleihung des Adelsstandes von Josephs Vater müßte nach den vorangeführten Daten zwischen 1773 und 1774 erfolgt sein. Der Entwurf eines diesbezüglichen kaiserlichen Diploms ist in der alten Gratialregistratur (ehemaliges Adelsarchiv im Ministerium des Innern) nicht vorhanden. Die Nobilitation konnte aber wohl durch den Pfalzgrafen (comes palatinus) stattgefunden haben, worüber eigene Register nicht geführt wurden.

Joseph von Fauner starb 64 Jahre alt als Magistratsrat der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien und wurde im Biankischen Haus Nr. 79 in der Teinfaltstraße am 26. Mai 1808 an Lungenbrand (Lungenentzündung) beschaut.⁸⁾ Das Haus trägt heute die Orientierungsnummer 17, identisch mit Orientierungsnummer 18 Löwelstraße.

So hatte Simon Molitor, der im Februar 1807 mit Franz Tandler seinen nächsten Freund begraben hatte, nicht allzulange nachher den Verlust eines hochgeschätzten Wiener Kunstgenossen zu beklagen. Beide rühmt Molitor als die besten Spieler unter den damaligen Wiener Gitarriehabern. „Ich kann nicht umhin“, sagt er in der Vorrede zur „Großen Sonate“, „an diesem Orte zwey ausgezeichnete Dilettanten zu nennen, nämlich: Herr Magistratsrath v. Fauner und Herr Tandler, deren ersterer . . . die mit unsrer Guitare übereinstimmende Mandora, letzterer aber die gewöhnliche sechssaitige Guitare nicht bloß mit seltener Fertigkeit, sondern auch nun ganz in jener vollkommenen Manier behandelt, welche allein den Kenner vergnügen und als Muster der guten Spielart aufgestellt werden kann. Ihr Name ist unter den Musikliebhabern unsrer Kaiserstadt ohnehin rühmlich bekannt, ich halte es aber für Pflicht, sie unter den wenigen, die eine Ausnahme verdienen, vorzüglich zu nennen.“

Nach dem, was wir über Fauners Lebensgang wissen, gilt Molitors Ausdruck Dilettant für Fauner nur insoweit, als er zu jener Zeit seine Kunst nicht erwerbsmäßig betrieb. In diesem Sinne Dilettant war ja auch Molitor, der vor seinem Eintritt in das Kriegskommissariat sich als praktischer Musiker betätigt hatte. Fauner folgte als Musicus der Familientradition zu einer Zeit, da er sein Brod mit der Kunst verdienen mußte. Als späterer Beamter gehört er mit in die stattliche Reihe der musikalischen Vertreter des Alt-Wiener Beamtentums, deren Name mit der Geschichte der Musikkunst verknüpft ist. Ich nenne hier von Lautenisten die Hofkammerbeamten Weichenberger, Frischauff, Hinterleithner und den Hofsekretär Karl Kohaut; von Gitarristen außer Molitor den ehemaligen Beamten der Bankohofbuchhaltung Louis Wolf, ferner Leonhard von Call, der als k. k. geheimer Kammerzahlamts-Liquidations-Adjunkt starb⁹⁾.

Fauner hat auch technisch an der Vervollkommnung der Mandora gearbeitet. Den acht Saiten des Instruments C D E A d g h e' fügte er im Basse eine neunte (H) hinzu. Beim Spielen übergriff er die im allgemeinen als Bässe geltenden Saiten A und E, behandelte sie also wie die vier regulären Melodiestaiten, wengleich er, wie Molitor bezeugt, das E bisweilen nach der Tonart mit sehr gutem Effekt umstimmte. Die bemerkenswerteste Änderung, die Fauner an der chorisch besaiteten Mandora vornahm, war, daß er — Molitor schreibt dies im Jahre 1806 — die doppelte Besaitung wegen ihrer Unbequemlichkeit „schon vor längerer Zeit“ abschaffte¹⁰⁾. Fauner hat da offenbar unter dem Einfluß der mit fünf oder sechs einfachen Saiten bezogenen französischen Gitarre gehandelt, die bereits vor 1800 von Paris nach Wien ihren Weg gemacht hatte. So hatte Fauner sein Instrument, von Form, Mensur und Tongebung abgesehen, eigentlich

auf den Stand einer Baßgitarre gebracht und Molitor trägt, wie wir sahen, kein Bedenken, ihn unter die besten Gitarrspieler des ehemaligen Wien einzureihen ¹¹⁾.

Die Mandora, die in Wien um 1770 noch ihre Liebhaber und Lehrmeister hatte, worunter auch der Musicus Fauner gezählt haben wird, war um 1800 gegenüber der immer mehr zur Geltung kommenden Gitarre ein absterbendes Instrument. So mußte denn auch der letzte namhafte Alt-Wiener Mandorist Joseph v. Fauner der Gitarre den Tribut bezahlen, gleichwie der letzte namhafte deutsche Lautenist Christian Gottlieb Scheidler.

¹⁾ Taufprot. Bd. 74, Bl. 153 b.

²⁾ Bd. 71, Bl. 252 b.

³⁾ Bd. 75, Bl. 95 b.

⁴⁾ Die Akten der Wiener juristischen Fakultät wurden im Jahre 1873 beim Ausscheiden der Doktorenkollegien aus dem Verbands der Universität dem juristischen Doktorenkollegium überlassen. Die hier auf die Wiener Universität bezüglichen Angaben verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Universitätsarchivars Dr. A. Goldmann.

⁵⁾ Wilibald Müller „Geschichte der kgl. Hauptstadt Olmütz“, 1882, S. 122 u. 246.

⁶⁾ Trauungsprot., Bd. 33, Bl. 205.

⁷⁾ Totenprot., Bd. 30, Bl. 104.

⁸⁾ Archiv der Stadt Wien, Totenbeschauprot. 1808, A—J, Fol. 26. Hier als „Hochedlgebohrner Hr. Joseph Edler v. Fauner“ verzeichnet.

⁹⁾ Josef Zuth „Simon Molitor und die Wiener Gitarristik (um 1800)“, Anhang.

¹⁰⁾ Der Hauptvertreter der damaligen Wiener Musikwissenschaft, Kiesewetter, der Fauner sicherlich ebenso gut kannte als Molitor, sagt in seiner Abhandlung über die „Tabulaturen der älteren Praktiker“ (Allgem. Musikal. Zeitung 1831), daß die letzten Lautenisten und Mandoristen die doppelte Besaitung abgeschnitten hätten. Dieser Umstand ist bezüglich der Chorlaute nicht erwiesen. Die Laute des letzten deutschen Lautenisten Scheidler ist chorisch bezogen. (Siehe das Bild in Tapperts „Sang und Klang“.)

¹¹⁾ Als Komponist für die Mandora wird Joseph v. Fauner von Molitor nicht ausdrücklich genannt, auch sind uns keine solchen Kompositionen unter seinem Namen überliefert. Zu erwähnen wäre, daß Josefs Oheim Adalbert, wie wir durch Dr. Robert Haas wissen („Die Musik in der Wiener Stegreifposse“, Studien zur Musikwiss. 1925, S. 58), die Musik zu Weiskerns „Bernardon, der verliebte Weiberfeind“ schrieb.

DAS RUSSISCHE UND UKRAINISCHE VOLKSLIED. *)

ALOIS BERAN, KLOSTERNEUBURG.

Rußland, das Reich der unbegrenzten Möglichkeiten, steht heute im Mittelpunkt des europäischen Interesses und seine Entfaltung auf politischem, wirtschaftlichem und kulturellem Gebiete begegnet einer wachsenden Aufmerksamkeit. Die russische Kunst findet infolge ihrer stark ausgeprägten Eigenart willkommene Aufnahme an unseren Kunststätten. Sie schöpfte aus der denkbar besten Quelle, aus dem unergründlichen Reichtum der Volkskunst, die in diesem Lande zu einer seltenen Höhe gediehen ist. Eine der schönsten Schöpfungen der russischen Volkspsyche ist das Volkslied.

Leider ist es nicht möglich, die folgenden Ausführungen durch geeignete Musikbeispiele zu illustrieren; selbst eine große Auswahl von solchen könnte bei der ungeheuren Mannigfaltigkeit des Stoffes keine umfassende Vorstellung geben und hinterlasse nur den unzulänglichen Eindruck von Stichproben. Interessenten, die einen möglichst genauen Einblick in die Beschaffenheit des russischen Volksliedes gewinnen wollen, sei das zweibändige Werk Eugenie Lineff's „Russian peasant songs“, (Petersburg 1905) empfohlen; sehr geeignet ist auch die Sammlung G. Filippow's, „40 Volkslieder mit Klavierbegleitung, harmonisiert von Rimskij-Korsakoff“, Moskau 1919. Siczinski's Sammlung von 200 ukrainischen Volksliedern (Lemberg 1905), ist zwar sehr reichhaltig, berücksichtigt aber nicht die Original-Volksharmonie.

Zu den ältesten Denkmälern des Volksgesanges zählt die Gattung der geistlichen und epischen Gesänge. In naiver Weise werden hiebei biblische Stoffe in volkstümlicher Auffassung verarbeitet und mit Beigaben der eigenen Fantasie ausgestattet, wie z. B. „Der arme Lazar“, Legendenstoffe wie „Der Gottesmann Alexei“, „Der tapfere Jégor“ u. a. Andere Gesänge epischen Charakters dienen der Verehrung tapferer Krieger (Kosakenlieder). Hieran schließen sich die eigentlichen Soldatenlieder und solche patriotischen Inhaltes. Die Lieder, die dem „heiligen Rußland“ oder dem „Mütterchen Rußland“ gewidmet sind, bezeigen eine so große, tiefe und zärtliche Liebe zum Vaterlande, wie wir sie selten bei anderen Völkern vorfinden. Einen breiten Raum nehmen, wie wohl überall, die Lieder von Lust und Leid der Liebe ein, sowie solche, die das Leben des Landmannes schildern. Das innige naturnahe Verhältnis zu Feld und Wald, Baum und Blüte verleiht ihnen einen besonderen Reiz! Charakteristisch für dies Land sind die Gesänge, welche den Seemann, den Fuhrmann und den reichen Kaufherrn zum Gegenstande haben. — In den bisherigen Formen handelt es sich

*) Vergleiche die Artikel über russische Musik in den Nummern vom 15. I. 1925 und 1. XII. 1925 dieser Zeitschrift, ferner „Blätter für Hausmusik“, Nr. 10: „Zwei ukrainische Volksweisen“, welche der selbstaufgezeichneten Sammlung des Verfassers entnommen sind.

gleichwohl um epische, wie lyrische Gestaltungsweisen. Eine neuere Form ist die Ballade, welche die merkwürdigen Schicksale des Seefahrers, des Räubers und Edelmannes besingt und die Romanze mit ihren Schilderungen des Zigeunerlebens und anderer romantischen Stoffe. Rein lyrischen Charakters sind die Lieder der armen Floßzieher (Burláken) und die tiefergreifenden Gesänge der sibirischen Gefangenen, sehr gemütvoll und ansprechend die unzähligen Kinder- und Wiegenlieder. Überall dient der knappste Ausdruck der Sprache zur Bezeichnung des Geschehens oder des Empfindens. Eine gewisse keusche Herbheit, welche selbst den zärtlichsten Gefühlsergüssen eigen ist, kennzeichnet alle diese Schöpfungen der Volksseele als echte Poesie.

Nicht minder deutlich, wie in den nun angeführten gegenständlichen Themen, die im textlichen Inhalt der Gesänge zur Sprache gelangen, gibt sich die nationale Eigenart des Volkes im musikalischen Teil der Gesänge kund. Es fällt hier vor allem der Zug ins Monumentale und Pathetische auf. Die Leidenschaft, deren eine melodische Linie in das Gebiet des wild-grandiosen Schmerzes, die andere in das der unbändigsten Lebenslust führt, verfügt über musikalische Mittel, deren sich sonst schlichte Volkskunst selten rühmen kann. Es seien nur die zwei ukrainischen Lieder „Kitáihorodok“ und „Auf den Bergen glänzt die Sonne“ erwähnt. Hiemit ist jedoch der Reichtum des Ausdruckes nicht erschöpft, es finden auch stille Freude und Trauer, zaghafte Liebe, die sanfte Heiterkeit der Kinderseele ihre entsprechende musikalische Note.

Die Melodiegestaltung ist oft nichts weniger als primitiv. Häufig sind sehr komplizierte Unterteilungselemente, kunstvolle Melismen und weite Intervallschritte. Die Rhythmik liebt reichste Differenzierung. Die Taktarten wechseln nicht selten mehrmals während einer Melodie, die fünfteilige Taktart ist keine Ausnahme, ebensowenig wie die Synkopierung in der Haupt- oder in einer der Begleitstimmen.

Die melodische Linie bekundet hauptsächlich in den Gesängen älterer Gattung deutlich ihren Aufbau auf den alten Tonarten: phrygisch, äolisch, dorisch usw. Das Volk legt ihnen im Chorgesange, die ihnen entsprechenden Harmonien unter — es sind dieselben, mit der die Choralbegleitung in unseren Kirchen die gregorianischen Melodien harmonisch untermalt. Die Harmonie kennt wie die Melodie nur die diatonischen Fortschreitungen. Versetzungszeichen kommen nur ausnahmsweise vor. Ansonsten bedient sich auch hier in den russischen Gesängen dieser Gattung z. B. die harmonisierte dorische Tonart, aus der sich unsere heutige Molltonart entwickelt hat, nicht wie diese des Durakkordes der V. Stufe der gleichnamigen Durtonart (A-moll—E-dur), sondern des Mollakkordes. Hierdurch erhalten diese Harmoniefolgen, die noch durch die nahverwandten Durakkorde der III. und VI. Stufe belebt werden, einen sanft-feierlich-ernsten Charakter, nicht aber das Schmerzlich-Düstere der eigentlichen Molltonart, in welcher die Kontrastwirkung des weichen Mollakkordes mit dem grellen Durakkord der V. Stufe jenen Eindruck hervorruft. In den alten Tonarten bewegte sich der

musikalische Ausdruck der alten Völker, der Ägypter, Griechen, Inder, Chinesen sowie der europäischen Völker. Auch das altdeutsche Volkslied fußt auf den Prinzipien dieser Tonarten. Bezeichnend ist, daß das russische Volk in Europa das einzige sein dürfte, welches bis heute noch eine Vorliebe für sie bezeigt. In der weiteren Entwicklung des Volksgesanges erscheint nun neben den genannten Tonarten auch das moderne Dur und Moll. Eine eigene russische Harmonik gibt es nicht; nur die Eigenart der Intervallfolgen der Melodie bestimmt die Eigenart der Harmoniefolgen.

In Bezug auf die Ausführung der Chorgesänge sei bemerkt, daß jene stets von einer Einzelstimme — einer der oberen Stimmen — eingeleitet werden, in der Weise, daß der Vorsänger die Anfangsmotive des Liedes, oft in kunstvollen Verzierungen, anstimmt, worauf die übrigen Stimmen — nun über die Tonhöhen ihrer Einsätze orientiert — gleichzeitig, oder auch der Reihe nach einfallen. Die Mittelstimmen lieben oft, wie in jedem Volksgesange, die Anlehnung an die führende Stimme in Terzen oder Sexten; schwieriger ist die Aufgabe der Bässe, die nicht bloß etwa in Quartensprünge oder Quintensprünge, sondern meist rein melodiös fortschreiten und einen guten Kontrapunkt aufweisen. Diese Stimme erfordert die größte Kunstfertigkeit, welche auch dadurch in weitestem Maße ausgeübt wird, daß der Bassist mit Vorliebe extemporiert, um den Gesang von Strophe zu Strophe interessanter zu gestalten. Von dieser Freiheit machen übrigens auch die anderen Stimmen ausgiebigen Gebrauch, so daß das harmonische Bild eines und desselben Liedes fast nie dasselbe ist, und daß es schier unmöglich ist, eine derartige Harmonie auf Grund des bloßen Hörens zu notieren. Es bleibt nur das eine und untrügliche Mittel übrig — dessen sich die oben erwähnte Eugenie Lineff bediente — die Gesänge phonographisch aufzunehmen. Wohlgermerkt handelt es sich hier immer um reinen Volksgesang, ohne Hinzuziehung von geschulten Sängern.

Um die Beschaffenheit des russischen Volksliedes in kurzer und zusammenfassender Weise zu charakterisieren, so sei hier noch der Versuch gewagt, durch einen Vergleich mit dem deutschen Volksliede die besonderen Eigenheiten des einen und des anderen augenfälliger erscheinen zu lassen. Wir sehen bei jenem mehr Ungestüm in bewegten Rhythmen, mehr Großzügigkeit im geruhigen, feierlichen Flusse der Melodie, mehr Glühen und Blühen, mehr Neigung zum Kolorit als zur Vertiefung des musikalischen Gedankens; bei diesem wieder eine größere Vorliebe für sanft und gleichmäßig dahingleitende Rhythmen und in der Stimmung das, was wir mit den Worten hold, traut und innig bezeichnen und dem deutschen Gemüte allein zukommt. Das deutsche Volkslied findet mit weniger Färbigkeit sein Auslangen und ersetzt den Mangel an sinnlichen Akzenten, durch größere Sinnigkeit des Ausdruckes. Oder in anderen Worten: Das deutsche Volkslied erweckt oft den Eindruck, als wäre es von seinen Schöpfern erst im Zustande der Beruhigung und Abklärung der Gefühle geschaffen worden, das russische aber scheint in seiner jäh emporlodernen und steil abstürzenden melodischen Kurve



ARMIN KNAB.

das Steigen und Fallen der Gefühlswoge unmittelbar darzustellen: als ob die Freude oder der Schmerz selbst dem Sänger den Mund zu einem neuen Liede geöffnet hätten. So scheint es, aber in Wirklichkeit werden diese Unterschiede nur von dem verschiedenen Temperament und Charakter beider Völker hervorgerufen. Der Slave ist unleugbar lebhafter und demnach farben- und rhythmenerfreudiger als der Deutsche. Das Triebhafte tritt bei jenem an die Stelle der inneren Sammlung. Dies zeigt auch die Form und Gliederung des russischen Volksliedes. Eine breiter ausgespinnene Form als die vierzeilige ist seltener und der musikalische Gedanke beschränkt sich auf das Impressionsmäßige. Die Texte stehen den deutschen an kunstgemäßer Fassung nach — wiewohl hiebei zu bedenken ist, daß wir nicht ermessen können, durch wieviel geschulte Hände die deutschen Liedertexte gegangen sind, eine Frage, die sich bei dem russischen fast vollständig erübrigt, da der größte Teil überhaupt noch nicht aufgezeichnet ist und da die bereits aufgezeichneten Lieder mit denen, die nur traditionell bis auf den heutigen Tag überliefert worden sind, leicht verglichen werden können.

Die bisherigen Ausführungen beziehen sich in gleichem Maße auch auf das ukrainische Volkslied. Im Übrigen verhält sich der Ukrainer zum Russen wie der Süden zum Norden. Die vorher erwähnten Eigenschaften des Slaven kommen dem Kleinrussen in noch erhöhtem Maße zu. — Zum Gesange ist die Sprache des einen wie des anderen infolge ihres großen Vokalreichtums vorzüglich geeignet. Das Ukrainische erhält durch die Lautverschiebung des altslavischen o-Lautes nach i, sowie durch andere lautliche Eigentümlichkeiten oft etwas Kindlich-Drolliges. Hört man ukrainische Kinder- und Wiegenlieder, so erwecken sie den Eindruck, als ob keine Sprache der Welt das süße Plaudern und Plappern des Kindes in köstlicherer Weise ausdrücken könnte.

Seit Glinka wird der ungemein große Volksschatz an Melodien von den meisten russischen Komponisten für die Opern- und Konzertkomposition nutzbar gemacht. Es sei nur Tschaikowskij und Mussorgskij unter vielen anderen erwähnt. Auch Liszt hat einige von ihnen in rhapsodischer Form musikalisch verwertet. In besonders umfangreicher Weise haben Sichra, Wissotzkij und ihre Nachfolger das russische Volkslied in der Form von Thema mit Variationen als Konzertstück für die Sologitarre verarbeitet. (Näheres hierüber in der Nummer unsrer Zeitschrift vom 1. Dezember 1925).

ARMIN KNAB.

KURT MANDEL, KATTOWITZ.

Wenn über den Tondichter und sein Werk die besinnliche Tiefe eines Mottos zu leuchten kommt, dann — die Weissagung des Rembrandt-Deutschen von dem „kommenden Mann, der eine Art Bauer ist, der seine Kräfte aus dem Erdboden zieht und darum unwiderstehlich ist;“ ebenso verheißt Oswald Spengler den „ewigen Menschen“ als den Säer; R. Francé predigt vom „ewigen Wald“ als dem deutschen Lebenskreis.

Wer Armin Knab, den Sohn mainfränkischer Scholle kennt, weiß, was mit Vorstehendem gesagt sein sollte. — In Rothenburg ob der Tauber, der reichsfreien Kaiserstadt auf sturmlebendiger Wasserscheide, wob der als Jurist im leidigen Brotberuf Werkelnde einen Rosenhag unerhörter Melodik. Wieder einmal schmettete ein Hifthorn in das Morgendämmern neuer tonheiliger Musik, gegen die Polyphonie der Geräusche seit Reger, Richard Strauß, Mahler, Schönberg, Hindemith und wie sie alle — bis hin zu Alban Berg — als mathematisierende Formen sprenger wohlvermögende Namen haben.

Seit etwa 1910 flatterte hie und da ein Liedlein des Ungekannten — ja noch mehr: Unerkannten — auf, von vorahnenden Seelen wie Eva Katherina Lissmann und Edith Weiß-Mann gesungen in dem von Brahms und Hugo Wolf drakonisch beherrschten Konzertsaal. — Dabei blieb es meistens. Litt Knab nur das übliche unverständlich namenlose Schicksal einsamer Großer — die „den eigenen Weg gehen!“ — Noch mehr war am Werke: Armin Knab unterstand es sich, aus dem Bronnen Volkslied zu schöpfen, er beging die Ketzerei (in den Augen unserer totlich modernen „Musik“, die z. B. jüngst aus dem Wunderland Amerika R. Wagner, Verdi, Gounod u. a. in „Jazz-Rhythmic-Paraphrase“ wiedergebar!) der Melodie ihr Lebensrecht zuzusprechen, Klangfülle in würdiger Harmonie, organischer Dynamik und zielstrebigem Lebensfrische erstehen zu lassen.

Wir wollen an den Tondichtungen Knabs keine gegenteilige Registrierkunst sich austoben lassen, etwa: wie weit und wieviel er J. S. Bach ist, was ihn mit Schubert verbindet, ob er als der Neu-Romantiker mit Hans Pfitzner kompositorisch verschwägert ist — Hände weg davon! Aber — wenn dies textlich überhaupt möglich ist — das Wesen seiner Musik soll sich selbst uns vorstellen. Hinweise und Vergleiche mögen Aufschlüsse vermitteln über „die immer stärker fühlbare verpflichtende Schicksalhaftigkeit“ seines Liedes. Daß wir uns trotz ziemlich ausschließlicher Würdigung seines Gitarliedes dennoch ein wenig mit dem Knab'schen Lied überhaupt beschäftigen müssen, gehört zur notwendigsten Wesenserörterung dieser neuen, im Liede wurzelnden Musikalität.

Aus der Fülle dieses Schöpferaltantes ragen die ganz auf sich gestellten George- und Mombert-Lieder in feierliche Einsamkeit. Wo Schönberg in der

Liebespoesie mit brünstig-atonalem Schwall und sinnlich-erdrückender Hast stammelt, wird Stefan Georges feierliche Liebessprache bei Knab zu lichtvoller Erdbefreiung. Hallende Akkorde, ein weiches, dunkles Dolce z. B. besonders im Ausklang des „Es lacht in dem steigenden Jahr dir“ (1906). Und erst die Mombert-Lieder! — Wenn die Zauberstimme von Sigrig Onegin sich in den „Melodiebögen“ zu lichter Höhe steilt, der chorische Tempelschritt „feierlich strömend“ mit Bach'schem Gottbekennen jubelt, dann schuf Knab eine Erlösungshymne mit diesem „Mich besingt die Zeit mit Schall“ (1906), eine Schwester zu Beethovens „Die Flamme lodert“ und „Die Himmel rühmen“.

Diese Lyrik, diese zum Tonbild gesteigerte Heiligkeit eines starken Gefühlslebens, mußte noch sieghafter durchbrechen, wenn es sich um die ureigenste Stimmungsmusik, um das Lied im Volkston handelt. Hier sei — um dieses Menetekel immer vor uns warnend glühen zu lassen — eine Kritik an der gitarristischen Liedmusik gewagt. Was wir meistens an sogenanntem „Lautenlied“ besitzen, ist leicht hingeworfenes Machwerk realistischer Inhaltsskizzierung, ideenarme Schrammelei, vielleicht Bravour-Kadenzten und Solobeiwerk im falsch verstandenen Carulli-Stil — oder selbstbewußtes Reformertum, doktrinäres Herumreiten auf starrer Theorie, streng harmonischen, trockenen Sätzen, dem man — Du mißverstehendes Epigontum nach Heinrich Scherrer — das Mäntelchen „Volksliedpflege“ umhängt.

„Melodie als Idee und Wesenheit“ rühmt E. L. Schellenberg in der „Neuen Musikzeitung“ Armin Knab nach. Ich glaube, die Knappheit dieses Wortes traf eine Deutung dieser kompositorischen Kraft ins Schwarze. Von der mütterlichen Scholle, dem Volkslied, weitet Knab den Blick in ein Kuppelrund, an dessen Horizont sich die Individualität des Kunstliedes mit der erdhaften Mutter wieder vereint. So mußte gerade er Pauline Volkstein finden, die zu Knab in ähnlicher geistiger Bindung steht wie die märchenerzählende „Vieh-männin“ zu den Brüdern Grimm. 1922 brachte er bei Julius Zwißler (G. Kallmeyer) in Wolfenbüttel zwanzig Lieder im Volkston der damals 73jährigen Greisin heraus, die Sammlung „Mitten im Garten“. Wenn Armin Knab im Vorwort dieser lebenstrunkenen Ausgabe u. a. gesteht: „Nur die Laute kann sie (Die Volkstein-Lieder) aus ihren Dornröschenschlaf erwecken und in die Weite und Breite hinaustragen“, dann fügte er zu packender Schlichtheit dieser Weisen im gleichen Dienst an der Sache quellender Volkspoesie ein gitarristisches Beiwerk von beherrschter Größe. Beschränken wir uns hier auf ein nur namentliches Erwähnen einiger besonders getroffener Lied- und Satzwerke. Das sind „Mein Vater hat gesagt“ (Wunderhorn) — „Spinnerlied“ (Wunderhorn) — „Ich hört ein Sichlein rauschen“ (Altes Volkslied) mit der unerhörten Steigerung in den beiden Schlußtaktten — „Die Nonne“ (Uhland) — ein psalmodierendes Gegenstück zu Meyer-Steinegs „Mönch Waltramus“ — „Jägerliebe“ (Pauline Volkstein). Ein solches Heft in der Hand ernstzunehmender Singer und Spieler muß wie der Wunschring einer gütigen Fee seinen ganzen geheimen Zauber wirken.

Den folgerichtigsten Schritt weiter zur Erschließung der künstlerischen Persönlichkeit Armin Knabs bahnt die vertiefende Kenntnis seiner dreißig eigenen Lieder und Gitarrsätze, die — 1923 ebenfalls bei Kallmeyer erschienen — 15 Jahre dieses spezialisierten Wirkens bezeugen. Selten ist eine rein äußerliche Ordnung als derart richtunggebend für die stilkünstlerische Entwicklung des Knab'schen Gitarrliedes anzusehen. Drei Hauptgruppen kennt das Heft: „Wunderhorn- und Volkslieder, Eichendorff-Lieder, Lieder nach neueren Dichtern“. Und in diesem lyrischen Zuge verläuft auch die Steigerung vom Volkston zur dramatischen Tonwelt bis etwa zu Nietzsches „Venedig“ („An der Brücke stand ich jüngst“). Ekkehart Pfannenstiel schuf in Nummer 15/16 der „Rheinischen Musik- und Theaterzeitung“, 1923 die Analyse eines Knab-Liedes. Er schrieb u. a. als Persönlichkeit von betonter unbeirrter Kennerschaft a. a. O.: „Wir werden seinesgleichen (Knab) nicht anderswo finden unter dem regen Ausdrucksbedürfnis subjektiv empfundener oder gar spekulativ ersonnener Liedmusik unserer Tage“.

Ein solches Gutachten mag eine Umschau im Gitarrlied von Armin Knab einleiten. — Ausgangspunkt der Gruppe „Volkslieder“ ist die Wernher von Tegernsee zugeschriebene Minnelied-Weise „Ich bin din“, 1916 bei Knab als „Altdeutsch“ bezeichnet. „Zart, aber bestimmt“ schreibt der Komponist als Charakteristik vor. Im Dreivierteltakt bewegt sich diese wiegende, cantual gehaltene Liebesweise, dazu ein schlichtes Akkordspiel. Alles innig fließende Minne, ganz aus der seelischen Heimatwelt des Scherrer-Satzes zu „All mein Gedanken“. Nur am Schluß bewegtere Melodik, die von Bässen ruhevoll untermalt wird. Wie anders das Bild in der „Aria zu einer Nachtmusik vor der Brautkammer“ 1907 (Chr. Günther). Hier wächst die Weise „Brecht die schwangern Anmutselken“ in dem von Knab bevorzugten Zweivierteltempo; der Gitarrsatz schreitet bei einfacher Phrasierung einiger Endreime in D-dur Chören mit. — Die „Rewelge“ — 1914 — aus dem Wunderhorn („Des Morgens zwischen drein und vieren“) ist ganz marschgemäß, sich kaum über die Terz hinausbewegende Sprechweise mit bewegterem Mittelsatz (Triolen), die Gitarre „schlägt lediglich die Trommel“. Ähnlich, nur mit wuchtig disharmonischem Schlußsatz hallt die nebelverklungene Stormdichtung „Über die Heimat“ (1918), jedoch ganz im Kunstliedstil.

Für seine 1915 geborene Komposition „Es fiel ein Reif“ brauchte Knab kaum die Fassungsüberschrift „Einfach“ zu wählen. Das Lied hebt sich so würdig von den vielen seiner rührselig gehaltenen Schwestern ab, wie seine Arbeit über Eichendorff: „Wer in die Fremde will wandern“ (1910), ohne Überhebung das Lied von deutscher Sehnsucht genannt werden darf. Wie heiter das schnellzüngige „Sonnenlied“, 1906 (Wunderhorn), dem die Begleitung auf der Gitarre nur der Stab ist, an dem es mit kecken Sprüngen in den Liederhimmel hüpf! Es muß ja, wer so sich in seinen Liedern mit Freude labt, die hellen Tonarten wählen, um, ähnlich wie vielleicht Edward Grieg, Naturandachten abzuhalten. Dazu gehört bei Knab auch das gelungene Mittel des Taktwandels (s. „Unbeschreibliche Freude“, 1920, a. d. Wunderhorn!). Erzählt er aber im wehmutsvollen

Balladenton wie aus J. Kerners „Stirb, Lieb und Freud“ (1915), dann intoniert der Gitarrsatz die Klage in vollen Chören. Der Tondichter seiner Mombert- und George-Lieder wird aber Armin Knab vollends in Modulationen für die Gitarre, über denen sich die lichten Weiten hallender Fermaten wölben. Hier schwillt die Heiligkeit seines Künstlerberufes in der Odensprache Klopstocks und J. S. Bachs, hier darf man ohne kindliches Stammeln vom Priestertum Knab'scher Musik reden. Aus der klaren Fülle solcher „Zukunftsmusik“ fluten die Gesänge und Satzharmonien zu Eichendorff: „Die Nachtblume“ — 1910 — („Nacht ist wie ein stilles Meer“), Goethe: „Gott und Welt“ — 1916 — („Wenn im Unendlichen“), H. Heine: „Der Tod, das ist die kühle Nacht“ — 1916 —, R. Dehmel: „Die stille Stadt“ — 1917 — („Liegt eine Stadt im Tale“).

Der Kenner solcher Bilderwucht in der hochwertigen Stimmungswelt von Armin Knab wird hier sicherlich die Erwähnung von musikalischem Erleben in der Fassung wie z. B. des Abendliedes „Die Grille hat sich müd gegeigt“ (Langheinrich) u. a. Kostbarkeiten vermissen. Dem sei erwidert, daß romantische Kleinmalerei auch in Knab ihren Meister findet, allein nicht zum bestimmenden Kerngehalt seiner Schöpferkraft zählt. Wollte man die ganze, in der Musikwelt endlich erkannte Universalität eines Armin Knab restlos der Mit- und Nachwelt zu erschließen versuchen, so hieße es — und dies von kundigerer Feder! — einen Folianten über ihn und seine Kunst zu füllen.

Doch der heute 45 Jahre Zählende, mitten in vollem Lebensschaffen Wachsende, wird — des dürfen wir gewiß sein! — uns noch mehr zu „sagen“ haben. Wie ihn endlich Sigrid Onegin, die begnadete Meistersingerin, aus seinen Liedern zum Flügel, besonders seinen Mombert- und George-Liedern, der aufhorchenden Musikwelt offenbart, so möge — und dies allein gelte der Zweck meiner Worte — dem Gitarrenlied Armin Knabs eine wachsende Gemeinde würdiger Pfleger von Sang und Gitaristik erstehen. An solche Freunde Knab'scher Tonkunst richtet Ekkehart Pfannenstiel ein Seherwort, wenn er voll sachlicher Beherrschung gesteht: „Sie werden ihm doppelt nahe sein, wo es (Knabs Lied) heut auch als Gemeinschaftsmusik in der Form des Chorliedes in Erscheinung tritt und somit bezeugt, daß es Bindung mit volklichem Boden nicht nur sucht, sondern in sich trägt“.

KUNST UND WISSEN.

FRANZ SCHUBERT
 QUARTETT FÜR FLÖTE, GITARRE,
 BRATSCHEN UND VIOLONCELL.

(München, Drei Masken-Verlag.)

Ein Sorgenkind der gesamten Gitarristik ist endgültig gesichert: Das Schubert-Manuskript „Quartett für Flöte, Gitarre, Bratsche und Violoncell“ hat der Drei Masken-Verlag, München, in Stimmen und Partitur veröffentlicht. Daß diese hochbedeutsame Handschrift einem Berufenen, dem deutschen Musikforscher Dr. Georg Kinsky, zur kritischen Ausgabe überantwortet wurde, mag als besonders erfreulich gelten.

Werke in Kammerbesetzung mit Gitarre aus der Entstehungszeit des „Schubert-Quartetts“ sind trotz der damaligen reichen gitarristischen Erzeugnisse spärlich. Bekannt sind Streichquartette mit begleitender Gitarre von Luigi Boccherini, geb. 1743, Jos. Ignaz Schnabel, geb. 1767, Leonhard von Call, geb. 1768 oder 1769 (op. 130), Mauro Giuliani, geb. 1780 (op. 65, op. 101—103), die jüngeren Quartette von Niccolò Paganini, geb. 1784 u. a. m. Daß aber der Kammerstil bei den genannten Werken auch auf den Gitarrenpart ausgedehnt wurde, ist teils zu verneinen, teils noch zu untersuchen. Im Schubertquartett ist die Gitarre durchaus obligat behandelt.

Die Geschichte der Auffindung des Quartettes war s. Z. in aller Munde; über sein Schicksal hörte man die widersprechendsten Gerüchte. Nach der authentischen Darstellung Kinskys im Einführungswort wurde die Urschrift beim Aufräumen alter Bücher und Noten 1918 auf dem Dachboden eines Landhauses in Zell am See gefunden, das dem Ehepaar Karl und Marianne Feyerer gehört. In dem Heft lag ein vergilbter Zettel mit der Aufschrift: „Von Franz eigenhändig geschrieben.“ Auf der Rückseite standen Notizen und die Jahreszahl 1836. Ein Großoheim Feyerers, Ignaz Rosner, gehörte zu Schuberts Freundeskreis, verkehrte auch in der Gesellschaft der Sängerin Therese Grob, der Schuberts Verehrung galt. Rosner war, wie der bekannte

Schubert-Forscher Otto Erich Deutsch in Wien ermittelte, Beamter im k. k. Münzamt zu Wien, ein eifriger Musikfreund, komponierte Lieder und betätigte sich auch in bildhafter Kleinkunst. Mit dem Beamten im Wiener Lottoamt, Friedrich Stenzl, verband ihn enge Freundschaft. Stenzl war Amtskollege von Josef von Spaun und Stenzls Schwester galt als treffliche Gitarrspielerin. Ihr soll Schubert das Quartett gewidmet haben; und so mag die Quartett-Handschrift in den Erbbesitz der Familie Feyerer gelangt sein.

Die erste sichere Nachricht über das Manuskript und seinen Inhalt gab Heinrich Kaspar Schmid in der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“, I. Jhg., S. 183 f. Für die nächsten Jahre waren glaubwürdige Angaben über den Verbleib der Handschrift nicht zu erhalten. Erst einem vom 7. Jän. 1925 datierten, an die Wiener „Lutinsten“ gerichteten Schreiben konnte entnommen werden, daß sich das durch Verkauf an das Ausland wiederholt verloren geglaubte Manuskript in Kölner Privatbesitz befinde und durch den Drei Masken-Verlag in München ausgegeben werde. („Zeitschrift für die Gitarre“, IV./5.) Die Uraufführung aus dem Manuskript fand denn auch am 6. Juni 1925 anlässlich des 4. Rheinischen Kammermusikfestes in Köln statt. Der Gitarrenpart lag in besten Händen; der deutsche Meister Heinrich Albert spielte ihn. Das Kölner Tagblatt (Karl Wolff) schrieb unter dem 8. Juni: „... Wenn man über den Fund auch nicht die Freude zu haben braucht, wie seinerzeit über die Entdeckung der herrlichen, großen C-dur-Sinfonie, ... so handelt es sich doch um so mehr um eine köstliche Bereicherung der Kammermusikliteratur, als dabei die heute wieder mehr in die Mode kommende Gitarre eine große Rolle spielt. Aus dem Zusammenwirken der Instrumente ergeben sich sehr eigenartige Klangwirkungen. Motivische Erfindung und namentlich Form weisen freilich noch stark auf berühmte Vorbilder hin, aber in einem Variationsatz über das Ständchen „Mädchen, o schlummere noch nicht“, sind dem Violoncell ... gar

seltsame, durchaus eigenartige und drollige Wendungen zugehört. Die Gitarre klingt prachtvoll. . .“

Nach Kinsky ist das Autograph im Besitze eines Münchener Kunstfreundes; der Name ist nicht genannt, daher bleibe es dahingestellt, ob die Mitteilung der Z. f. G. IV./5. unrichtig war, oder ob der Besitz der Handschrift zwischen Köln und München gewechselt hat.

Am 4. Mai 1926 fand im Festsaal der Akademie der Wissenschaften in Wien die 50. Schubertiade des Wiener Schubertbundes statt; eine eindrucksvolle Huldigung des Vereines an seinen Namenspatron. An diesem Abend wurde Schuberts Kammerquartett, das der Drei Masken-Verlag in Abschrift bereitgestellt hatte, zum zweitenmal gespielt; den Gitarrenpart hatte Max Danek übernommen. (D.-österr. Tageszeitung v. 8. Mai.) Mittlerweile ist eine dritte und vierte Wiederholung in Wien (Alfred Rondorf) und Berlin (Erwin Schwarz-Reiflingen) zu verzeichnen.

Das Quartett, dessen Niederschrift eingangs das Datum „26. Feber 1814“ trägt, besteht aus fünf Sätzen: I. Moderato, II. Menuetto (mit zwei Triosätzen), III. Lento è patetico, IV. Zingara, V. Tema con variazioni. Ursprünglich war das Werk für die Besetzung von Flöte, Gitarre und Viola gedacht, wie Kinsky an mehreren Kriterien nachweist. Der Schluß ist unvollständig; die Handschrift endet mit dem 3. Takt der III. (bezw. V.) Variation; diese ist von Kinsky in delikater Weise ergänzt. Über den musikalischen Wert des Werkes hat sich H. K. Schmid, wie bereits erwähnt, ausgesprochen.

Was an Kammermusik mit Gitarre in der Glanzzeit dieses Instrumentes geschaffen wurde, ist bald gezählt; schneller, wieviel Beachtenswertes darunter ist. Aber ärmer noch ist die Gegenwart; sie verteilt ihr kärgliches Schaffen in dieser Musikgattung in der Regel auf drei und vier Gitarriinstrumente. Umso freudiger überrascht die Freunde häuslichen Musizierens Schuberts Jugendwerk, „das in seiner durchgreifenden Ausdrucksfähigkeit nicht nur den echten, sondern schon den ganzen Schubert zeigt.“

Josef Zuth.

KARL PRUSIK: „ZEHN HEIMATLIEDER ZUR GITARRE“.

Dieses neue Liederheft Dr. Prusiks ist nicht nur für den Freund des Gitarrliedes, sondern für jeden musikalisch Interessierten überhaupt eine bemerkenswerte Erscheinung. Seine Bedeutung liegt in der Eigenart des Begleitsatzes. Im allgemeinen ist es üblich, Volksweisen mit Akkordzerlegungen zu begleiten, gelegentlich auszuterzen und melodische Pausenfüllungen anzubringen. Prusik aber verwendet zur Begleitung ein bis drei selbstständig geführte Weisen.

Die große Gefahr, die in diesem Versuch lag, nämlich gekünstelt, unvolkstümlich zu wirken, ist vollständig vermieden worden. Trotz der Freiheit der Bewegung in den einzelnen Stimmen, trotz der oft recht modern anmutenden Harmonik (siehe z. B. Nr. 4, Takt 23 oder Nr. 8, Takt 7) sind die Lieder wie aus einem Guß.

Der kundige Betrachter wird noch mancherlei kompositorische Feinheiten finden können: z. B. kanonische Führungen in Nr. 6 oder Aufbau der einzelnen Strophen nach dem Variationsprinzip (Nr. 4, 7, 9, 10). Davon ist Nr. 9 besonders interessant dadurch, daß Strophe 1 und 2 von zwei verschiedenen Varianten begleitet werden, die 3. Strophe aber von diesen beiden Weisen gleichzeitig. Doch ist trotz der Entfaltung polyphoner Satzkunst das Volksliedmäßige nirgends verletzt, Singweise und Begleitung erscheinen wie aus einem Gefühl heraus entstanden.

Als „Cantus firmus“ sind zehn der schönsten und eigenartigsten Heimatweisen gewählt wie „Die Gamsaln schwarz und braun“, „Wo i geh und steh“, „Augustin“ und andere. Die Mehrzahl der Begleitung stellt keine gerade außergewöhnlichen Anforderungen an die Spielfertigkeit, einige aber, z. B. Nr. 8, 9 und 10 wollen schon gutes Können, alle aber verlangen: feinfühliges Musiker. Josef Zuth.

A. H. LORETI:
NEUE SCHULE FÜR GITARRE ODER
LAUTE. — 4 HEFTE.
Verlag Adolf Holzmann, Zürich.

Der Verfasser bezeichnet seine Gitarre-
schule als op. 200; das will sagen, daß dieses

Lehrwerk aus der Erfahrung eines alten Praktikers stammt. Doch ist trotz der persönlichen Note, die das Werk trägt, der Einfluß der altitalienischen Schule unverkennbar. Die Einführung lehnt sich an Carulli an, die Schulung der Anschlaghand an Giuliani's Zeilenetuden. Was dem Werk nicht zum Nachteil gereicht; denn trotz aller Einwürfe: Carullis Methodik hat sich zu aller Zeit bewährt und Giuliani's Anschlagstudien (op. 1a) fehlen auch heute im Unterrichtsplan nicht. Loretis Lehrziel ist die rasche Einführung in das akkordische Spiel mit den verschiedenartigsten Brechungen, um das Instrument anderen unter- oder beizuordnen. Darauf weisen die eingestreuten Übungen für Gitarre und Mandoline im Zusammenspiel hin, wobei die Gitarre durchaus homophon behandelt ist. Erläuterung und Spielanweisungen fehlen; das Werk ist also wohl in erster Linie als Studienmaterial für eigene Schülerkreise gedacht und der ist nach der regsamen Tätigkeit Loretis sicherlich nicht eng. Auf Loretis Kompositionen, die nach der Opuszählung an 250 reichen, wurde bereits in der Z. f. G. IV/11 und früher gesprochen. Es erübrigt noch, auf die Studienwerke für die Mandoline und die erprobten Konzertstücke für Mandolin- und Gitarrchöre (Verlag Gebrüder Hug & Co., Leipzig - Zürich) zu verweisen, die Loretis ausgebreitete Lehrtätigkeit auch für dieses Fachgebiet im günstigen Lichte zeigen.

Josef Zuth.

VOM BÜCHERTISCH.

Der Wegweiser-Verlag, Berlin, dessen Verlagswerke der Volksverband für Bücherfreunde bezieht, versucht es, seinen Abnehmern die deutsche Literatur in interessanten Neuausgaben und Sammelwerken nahezubringen. Die Leser genießen ein Gebiet Kulturgeschichte und finden dieses in Bild und Dichtung bestätigt. Aus einem solchen Kulturkreise habe ich an dieser Stelle bereits die deutschen Volkslieder des Mittelalters besprochen, weil es mir wert erschien, die Liebhaber guter deutscher Hausmusik auf diese interessanten Lieder deutscher Volkskunst im Mittelalter aufmerksam zu machen und vielleicht manchen Tondichter zur Betrachtung dieser Dichtungen anzuregen.

Indessen hat der Wegweiser-Verlag ein neues Werk aus jener Zeit herausgebracht und deren Kulturkreis damit ergänzend bereichert. Es sind die alten deutschen Legenden und Schwänke, die so recht zeigen, wie neben dem religiösen Erleben des 14. und 15. Jahrhunderts der derbste Bauernhumor, das heißt gesundes Volksleben, seine Blüten treiben konnte. Holzschnitte der Zeit zieren den schmucken Halblederband.

Gleichfalls aus den letzten Tagen des Mittelalters kommend, führt ein anderes Buch des Wegweiser-Verlages in die neue Zeit. Es ist ein lustiges Versbuch für Kinder von Josefa Metz „Von Hans Sachs bis Wilhelm Busch“. Mit seltenem Geschick hat die Dichterin Lieder, Gedichte, Schwänke, Reigen, die kindertümlisch anmuten und heute noch im Kinderherzen singen und klingen, zusammengetragen. Dem Erwachsenen ist das Buch aber gleichfalls ein Stück deutscher Kulturgeschichte.

Weniger geschickt, weil die deutsche Vergangenheit recht stiefmütterlich behandelt wurde, ist die Auswahl „Deutsche Reden aus fünf Jahrhunderten“ von Heinz Amelung. Auf Luther folgen Gellert, Goethe und Lenz, alle anderen Reden und Redner gehören dem neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert an, das heißt über eine große Vergangenheit mit wenigen großen Namen hinwegtäuschen. Hier kann wohl niemand ein Kulturbild des 16., 17. und 18. Jahrhunderts aus diesen spärlichen Proben schöpfen. Und welche bedeutende Redner wären zwischen Luther und Gellert zu nennen gewesen. Wie konnte man Abraham a Santa Clara vergessen? Eine zweite Auflage müßte hier wohl bedeutende Ergänzungen vornehmen, zumal einige Namen von Rednern des neunzehnten Jahrhunderts ruhig wegleiben können.

Der Wegweiser-Verlag verfolgt aber mit seinen Bücherausgaben noch ein zweites Ziel. Gelingt es ihm, in Sammelwerken das Interesse seiner Leser für ein Kulturgebiet zu gewinnen, dann hält er es fest und bietet in einem folgenden Werke eine zusammenfassende wissenschaftliche Darstellung eines Kunstkreises aus diesem oder einem erweiterten Kulturgebiete. So hat er von Hugo Bieber

ein Buch erscheinen lassen „Der Weg der deutschen Dichtung“, das den Leser von den Anfängen der deutschen Dichtung bis Goethe führt. Es ist aber keine leere Literaturgeschichte, sondern es versucht die Dichtung als Hochblüte der einzelnen Kulturperioden zu zeichnen und aus ihr als Quelle wiederum Lebensbilder verflossener Zeiten zu bieten.

In ähnlicher Weise besorgt dies das Werk „Der Tanz“ von Max von Boehn. Hier wird der Tanz als Lebensfunktion erwiesen

— und der Beweis gelingt — die natürlich in den verschiedenen Kulturperioden wechselnden Ausdruck finden muß. Prächtige Tiefdruckbilder illustrieren das Buch und beweisen seine Lehren. Boehn begnügt sich aber damit nicht. Auch aus Dichtungen schafft er Belegstellen herbei und hier findet der Liebhaber deutscher Hausmusik in den aufgezeichneten Tanzliedern nicht nur köstliche Kulturbilder, sondern sangbare Strophen, die zur Vertonung reizen.

Johann Pilz.

ZEITGESCHICHTE.

BERLIN. Im Rahmen des 7. Musikfestes lud Erwin Schwarz-Reiffingen am Samstag, den 10. Oktober vormittags zu einem kleinen Pressekonzert ein, dessen Programm das Beste aus den vier Konzertabenden versprach. Zum größten Leidwesen stellte sich allerdings heraus, daß Scholander krank zu Bett lag und Luise Walker bereits Berlin verlassen hatte, blieb immerhin noch eine Stunde beachtlicher Musik.

Ein bezaubernd schönes Trio von Philippo Martino (1735) machte den Anfang. Großartige, schlichte, wunderbare Musik. Hans Neemann spielte die 13 chörige Laute mit großer Sauberkeit und ausgezeichnetem Geschmack. Wie dieser Lautenist sich im Laufe des letzten Jahres entwickelt hat, ist erstaunlich, und der gleichsam entschuldigenden Worte Schwarz-Reiffingens hätte es durchaus nicht bedurft. Neemanns Anschlag aus der — übrigens zu dick besaiteten und anscheinend etwas zu steif gebauten — Theorbe ist klar und wohlklingend und auf alle Fälle auf dem richtigen Wege zur Vollendung, sein Fingersatz sauber und sicher. Daß das Zusammenspiel nicht ideal war, lag nicht an ihm. Der Geiger ließ sich von seinem herrlichen Instrument verleiten, dicker aufzutragen, als dieser delikate Fall erforderte, während die Cellistin in vorbildlicher Zurückhaltung bei der Sache blieb. Persönlich gesprochen war dieses Trio der erfreulichste Eindruck des Vormittags: eine phrasenlose, klangvolle und ideenreiche Musik und ein neuer, junger, vielverheißender Spieler.

Den wirklich Unbefangenen mußte das mit Spannung erwartete Schubert-Quartett darnach enttäuschen. Bei aller Liebe und Ehrfurcht für Schubert muß gesagt werden, daß diese Komposition nicht zu seinen besten Sachen gehört. Das Werk wurde mit großer Liebe gespielt und begeistert aufgenommen, ist doch gerade Musik solcher Art der Geschmack vieler Gitarristen, wie die Gitarrenliteratur allzudeutlich beweist. Erwin Schwarz spielte den stellenweise interessanten Gitarrenpart. Leider hat er sich eine ganz merkwürdige Art des Anschlages mit steifem Unterarm und Handgelenk angewöhnt, die keineswegs als Fortschritt gegenüber seinem früheren Können zu buchen ist. Die Töne klangen kernlos und gezupft. Hoffentlich handelt es sich um eine vorübergehende Sache.

Es ist ein großes Verdienst des Veranstalters des Musikfestes, daß er — anscheinend systematisch — der Reihe nach alle namhaften Spanier heranholt. Nur so kann man vergleichen und urteilen lernen. Auch Emilio Pujol brachte etwas Neues und Gutes mit, nämlich ein wirklich erlesenes Programm, das höchstes Interesse beanspruchte. Leider war das aber auch das Beste. Daß er technisch nichts besonderes bot, will gar nichts besagen (daß er immerhin glänzend spielte, lasse ich als selbstverständlich beiseite). Aber ich wußte nicht, daß es auch Spanier gibt, die so kühlen Blutes bleiben beim Musizieren. Kein Vergleich mit dem rassigen Feuer des Paras, auch nicht mit Zapaters wundervoller

Entrücktheit, obschon der blinde Künstler stark unter deutschem Einfluß steht. Es scheint fast, als habe England, das Pujol mit Vorliebe bereist haben soll, auf den Spanier in ungünstigem Sinne eingewirkt. Neben seiner großen Landsmännin Argentina, die am Abend zuvor den Blüthnersaal mit ihren Blicken und Gebärden in Brand gesteckt hatte, wirkte Meister Pujol absolut bürgerlich.

Das Gesamtbild des Musikfestes gibt insofern zu denken, als die deutschen Künstler — ich meine jetzt die „reichsdeutschen“ — immer mehr zurücktreten. Kein einheimischer Solist, kein Sänger. Zwei ganze Abende der Sologitaristik, der eine für Wien, der andere für Spanien. Die Laute war als Soloinstrument überhaupt nicht zu hören, und zudem mußte sie „ihren Abend“ noch mit der Gitarre teilen. Woran mag das liegen? Beginnt die Bewegung, kaum erstanden, bei uns schon wieder zu erlahmen? Wir wollen es nicht hoffen. Wo ist unsere neue Spielergeneration, und wenn schon Heinrich Albert selbst nicht mehr kommt, wo hat er seinen Meisterschüler?

Vielleicht gibt das nächste Musikfest Antwort darauf.

Friedrich Laible.

BIELITZ. Am 9. Oktober führte Engelbert Weeder mit seinem ersten Abend zur Gitarre die weite Öffentlichkeit des deutschstämmigen Beskidenlandes in das Reich altbewährter Kunst ein. Ein Mann von schlichtem Wesen und prunkloser Kennerschaft, zu dessen ernstem Eifer sich die Gitarristik beglückwünschen darf. Er legte vor dankbarem Volkstum Proben dar, die angetan sind, seine mehrjährige erzieherische Tätigkeit günstig zu unterstreichen. Weeder kommt aus dem Orchestermusikerberuf, den er als Flötist in Norddeutschland und Schlesien ausübte. Aber seit seiner Bekanntschaft mit der Gitarre im Schrammel-Quartett des Schützengrabens stieg der zähe fleißige Sudetendeutsche, sozusagen an Scherrers geistiger Führerhand zu eigener hoffnungsfreudiger Höhe. Ihm ist eine modulativ lyrische Tonfrische, ein warmer Tenor eigen. Das befähigt Engelbert Weeder doppelt, auf hiesigem Boden zu einer Bedeutung zu reifen, die die edle Gitarrkunst um einen ernst zu nehmenden Könner bereichert. Kurt Mandel.

KARLSBAD. Sonntag, den 31. Oktober 1926, sang Josef Gerschon im Rahmen eines Festabends im Stadttheater eigene Lieder und begleitete sie auf der Gitarre. Der Komponist Gerschon ist durch seine preisgekrönten Lieder einem weiteren Kreise von Gitarrspielern bekannt: Der Sänger Gerschon verdient es, nicht nur in seiner engeren Heimat gewürdigt zu werden. Die weiche und kraftvolle Stimme findet das richtige Maß zur Gitarre; beide füllen den großen Raum bis in die letzten Winkel. Die fein angedeutete Mimik unterstützt die beim Gitarrenlied so wichtige deutliche Aussprache. Textblätter werden nicht vermißt. Wenn Gerschon den beabsichtigten Weg in den Konzertsaal beschreitet, so wird er nicht die Allzuvielen um eine Ziffer vermehren. Seine schaffende und reproduzierende Kleinkunst verdient geneigte Ohren: die Herzen holt sie sich selber. H.

KATTOWITZ, Donnerstag, d. 28. Okt. abends boten die Münchener Helga Thorn und Oskar Besemfelder in der evangelischen Kirche in Kattowitz eine Kostprobe mittelalterlicher Volks-Kirchenlieder in der Lautensatz-Bearbeitung des Kammervirtuosen Heinrich Scherrer, München. In getreuen Fassungen aus der Zeit von 1510 bis 1649 erklangen diese im vorbachischen Stil mehr melodram gehaltenen Wechselchöre als ein sorgsam gewobenes, an Dürers Holzchnitte anlehnendes organisches Gefüge des Christus-Lebens und -Sterbens. Durch keine Pseudovirtuosität verdorbene, frisch natürliche Stimmen fanden in den dem Laien wohl ein wenig theoretisch trocken anmutenden Lautenpart des Vaters harmonischer Originalsätze, in Scherrers so sympathisch klarer Akkordkunst die dennoch stark melodische Basis. Echt spielmannsgemäß mittelalterlich war der Aufgesang „Wollt ihr hören“ aus dem Dresdner Gesangbuch 1593. Erfrischend duftig hallten die Kyrrie aus „Mariä Verkündigung“ (Corner, Gsbch. 1631), typisch für das Herkommen aus dem rheinisch-katholischen Mainz die Freude „mit der himmlischen „Hierarchia“ in der „Geburt“ (1605). Die dominierende Meisterlied-Fassung in der legendären Erzählung bei Matthäus: „Christus stillt den Seesturm“ unterstrich der lebhaft farbige Scherrersatz. Die ältere chorische

Fassung des „In stiller Nacht“ aus der Friedrich Spee'schen „Trutznachtigall“ (Köln 1649), mag wohl den vielen Kennern der von Brahms 1864 herausgebrachten „Volkslied“-Fassung für gemischten Chor in der Bearbeitung von Friedrich Hegar geläufiger sein, blieb aber hier eine Wahrung sachlicher Treue im außerordentlich spezialisierten Programm. Aus der durch die schlichte Einheit vielleicht etwas ermüdenden Fülle seien noch besonders hervorgehoben: „Da Jesus an dem Kreuze stund“ (Fassung aus Babst's Gesangbuch 1548), die textlich und chorisches ganz frühe „Auferstehung“ Speyer, 1600 [?] und das einzig hier dargebotene Werk eines nachweisbaren Komponisten (Melchior Franck, 1573—1639), die Himmelfahrtsweise mit dem so sieghaften Halleluja. Eine zu Herzen quillende Religiosität echote aus dem Schlußgesang „Schönster Herr Jesu“, dem im Herkommen viel umstrittenen liedgewordenen Jubelbekenntnis. Hier gaben die im ernstesten Eifer an solch' herrlichem Volksdienst ganz aufgehenden Stimmen der beiden Singer im restlos gefüllten Gotteshaus das Beste.

Dem warmherzigen Dankeswort des Herrn Präsidenten D. Voß an die Künstler schließen wir uns mit der Hoffnung an, daß ein solcher Auftakt feierabendlicher Seeleneinkehr weitere Schätze edler Lautenliedpflege folgen lasse.

M.

WIEN. Liederabend Robert Kothe —
Lies Engelhardt.

Nach mehrjährigem Fernbleiben hat sich Robert Kothe den Wienern am Freitag, den 5. Oktober im Saale des Industriehauses durch einen stimmungsvollen Liederabend wieder in Erinnerung gebracht. Die Freude des Wiedersehens gab sich in Beifallsbezeugungen kund, die den Charakter herzlicher Huldigungen trugen. Es hat auch den Anschein, als ob der Rauhreif, den Zeitläufte einmal über alles Blühen streuen, von dem fröhlichen Spielmann abfiele, ohne sein Innerstes zu treffen. Denn dieses in Klang

und Gebärde köstlich zu gestalten und zu bieten, ist eben spezifische Kothe-Kunst.

Eine Auswahl der Lieder, die der sinnige Poet und feinnervige Musiker zu seinem Saitenspiel — Laute nennt er es — selbst erdachte, löschte eine lange Jahrreihe und versetzte in die naiv-liebe Zeit, da man Scherrers Sendlingen als den ersten Bringern einer neuen Kunst allorts freudigen Willkomm bereitete. Kothe versteht es, seinen Liedern die Eigenart echten Volkstums zu geben; himmelweit stehen sie von den kitschigen Gegenwartsliedern „im Volkston“ ab. Es ist Volkslied, der heute noch mit dem Namen seines Schöpfers verbunden ist; viele jener ab, man müßte sie zu den reinsten Stimmen zählen, die je aus der künstlerisch schaffenden Volkseele aufgeflattert sind, aufgenommen und bewahrt wurden.

Diesmal brachte Kothe eine Partnerin mit, Lies Engelhardt, die sich in den Zwiesängen mit Begleitung zweier Lauteninstrumente durch schönes, gut gebildetes Stimmaterial angenehm hervortat. Das geistliche Krippenlied „Susani“ (1635) in seiner imitatorisch-kontrapunktischen Verflechtung der Stimmen und Instrumentalbeigabe bedeutete den anmutig-künstlerischen Gipfel des Abends, dessen Veranstaltung das Verdienst des bekannten Musikverlages C. Haslinger war.

Josef Zuth.

BERICHTIGUNGEN.

In H. Radkes Aufsatz „Paganini und die Gitarre“ sind Druckversehen stehen geblieben: S. 146, Z. 15 v. unten, S. 147, Z. 13 und Z. 15 v. unten „Allegro spiritoso“ statt „Allegro spiritosa“. — S. 146, Z. 7 v. unten „Vita di“ statt „Vita die“. — S. 147, Z. 6 v. unten, S. 148, Z. 14 und 16 v. unten „in E“ statt „in F“. — S. 148, Z. 7 v. unten „Chouquet“ statt „Conquet“. — S. 149, Z. 9 „uechia“ statt „nechia“.

R.

GITARRE-ABEND LUISE WALKER

SAMSTAG, DEN 4. DEZEMBER 1926, 1/2 8 UHR ABENDS, IM FESTSAALE
DES INDUSTRIEHAUSES, SCHWARZENBERGPLATZ.

DIE VORTRAGSFOLGE ENTHÄLT WERKE VON:

J. ALARD, H. ALBERT, J. ALBENIZ, J. S. BACH,
L. v. BEETHOVEN, M. GIULIANI, E. GRANADOS,
R. SCHUMANN, F. SOR, F. TARREGA, R. DE VISÉE.

KARTEN ZU 1, 2 u. 3 SCHILLING IN DER MUSIKALIENHANDLUNG HASLINGER, I. TUCHLAUBEN 11
UND BEI INSTRUMENTENMACHER JIROWSKY, III. LOTHINGERSTRASSE 16.

Pfadfinder-Wanderlied

Neu! von J. Retan Neu!

Text von Nikl. Bolt.

Für 1 Singstimme mit Klavier oder
1-stimmigen Kinderchor Mk. 1.—
„ Gesang mit Laute „ —.60
„ 3-stimmigen Schülerchor, Partitur . . . —.20
„ Mandolinenquartett „ —.60

Zu beziehen durch

Fr. Hofmeister, Karlstraße 10, Leipzig
oder durch jede Musikalienhandlung.

Kunstwerkstätte für Gitarren

„Weißgerber“

Richard Jakob, Markneukirchen, i. S.

Gegründet 1872.

Spez. nach „Torres“, das Beste für
Solisten, und „Konzert Kontra“ Git.
D.R.G.M. 953371 mit freischwingenden
K. Bässen für Solospieler.

==== Quintenreine Saiten. ====

DIE NEUE SOR - AUSGABE

meines Verlages bringt alle unbekannt
Werke Sors (Gitarre allein, zwei Gitarren,
Gitarre mit Streichtrio, Lieder und Ge-
sänge zur Gitarre).

Gesamtleitung: Hs. Tempel.

Erschienen sind: W. 15 c (Marsch aus
„Aschenbrödel“) und 51 (6 Walzer).

In Vorbereitung: W. 36, 40, 48, 50 u. a.

Die Ausstattung entspricht
den Anforderungen der Zeit.

Musikalienverlag V. Lichtenauer

München 23, Helmtrudenstr. 9.

Klassische Weihnachtsstücke für Klavier zweihdg.

22 Weihnachtsstücke,

Choräle, Fantasien und Variationen von
Buxtehude, Pachelbel, Corelli, Joh. Gottfr.
Walther, Bach, Händel, Mozart, Beethoven,
Schumann, Liszt, Raff, Gade.

Gesammelt und bearbeitet von

Domorganist Wilh. Stahl (Lübeck)

Ed.-Nr. 2241. Mk. 2.—

Ergänzungsstimmen für Hausmusikbesetzung:

Bioline I, II, Cello à Mk. —.30

Verlangen Sie unseren Weihnachtsmusik-
prospekt mit dem Titel:
„Neue Weisen, das Christkind zu preisen.“

Steingraber-Verlag, Leipzig

(Unterrichts-, Vortrags- u. Konzertmusik f. alle Instrumente.)