Der Gitarrefreund

Mitteilungen der Gitarristischen Vereinigung (e. V.)

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

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

Jahrg. 29 März/April 1928. Heft 3/4

Inhalt:

Die Laute. — Gitarrelehrer-Prüfung. — Pietro Paolo Melli, Lautenspieler im Jahre 1600. — Neue Kammermusik. — Ist es ein Traum? — Bund Deutscher Gitarren- und Lautenspieler in der Tschechoslowakei. — Konzertberichte. — Besprechungen. — Mitteilungen.

Die Laute.

Von Emil Brauer, Essen-Ruhr.
(Schluß.)

Wir wenden uns nun dem Lautenbau zu. Schon 1413 lesen wir erstmalig von einem Lautenmacher Heinrich Helt, der in Nürnberg lebte. In Augsburg war es Hans Meisinger, der dort um 1447 Lauten baute. Die Lautenspieler am Hofe Karls des Kühnen spielten auf den Lauten, die Konrad Gerle um 1460 in Nürnberg baute. Aus den frühesten Lautendrucken anfangs des 16. Jahrhunderts erkennen wir, daß das Lautenspiel in dem voraufgegangenen 15. Jahrhundert bei uns schon ziemlich weit vorgeschritten gewesen sein muß und es daher leicht verständlich ist, daß auch der Lautenbau bereits eifrig betrieben wurde.

In dem bayerischen Städtchen Füssen, von wo aus die deutsche Lautenmacherkunst ihren Ausgang nahm, stand der Lautenbau schon anfangs des 15. Jahrhunderts in voller Blüte. Marcel Hollmayr, der Vater der später in Wien ansässigen berühmten Lautenmacherfamilie gleichen Namens, wurde 1594 in Füssen geboren.

Zur gleichen Zeit wurde besonders in Norditalien der Lautenbau eifrig betrieben. Die besten Lauten baute dort Lucas (auch Laux) Maler, der in Bologna lebte. Er soll als erster an Stelle des apfelförmigen Korpus der arabischen Laute die bis heute beibehaltene länglichere Birnenform eingeführt haben. In Padua lebte im 16. Jahrhundert der Lautenmacher Michielle Harton und in Venedig war es Magno Stegher, dessen Lauten hoch geschätzt waren.

Es iſt eine bedauerliche Tatſache, daß von all den vielen Lauten, die in den Werkſtätten unter den geſchickten Händen der alten Meiſter entſtanden, heute ſo gut wie nichts mehr vorhanden iſt und beſonders in unſerm Vaterlande ſcheint man, als der Niedergang der Lautenkunſt in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts einſetzte, mit dem einſt in ſo hohen Ehren geſtandenen Inſtrumente gründlich aufgeräumt zu haben. Selbſt in unſeren Muſen können wir heute kaum noch eine echte Laute finden.

Es gibt eine ganze Reihe vortrefflicher Gemälde und alter Stiche, die uns getreue Abbilder von alten Lauten übermitteln und die heute noch als ein ſicherer Führer beim Lautenbau dienen können. Die beiden Bilder des großen Niederländers Franz Hals „Die ſingenden Knaben“ und der „Schalksnarr“ gehören mit zu den bekannteſten. Eine ausgezeichnete Knickhalslaute ſehen wir auf dem Selbſtbildniſſe des Meiſters Jan Steen. Auf Spangenbergs Bild „Luther im Kreiſe ſeiner Familie“, ſchlägt Dr. Martin Luther die Laute. In einem vor einigen Jahren von der Marquiſe Angelina Toscanelli und Profeſſor Benedetto Landini herausgegebenen Buche „Die Laute“, ſind eine ganze Reihe vortrefflicher und beachtenswerter Lautenbilder italieniſcher Meiſter enthalten, u. a. „Der Lautenſänger“ von Caravaggio. Das Bild zeigt einen Sänger mit wundervoller Laute und auf einem Tiſche liegen Notenbuch, ſowie eine doppelchörige Gitarre.

Beſonders auf italieniſchen Altarbildern und Altären finden wir häufig kleine, eine Laute ſpielende Engel. Das ſchönſte von allen iſt „Der muſizierende Engel“ von Carpaccio. Die Haltung des Inſtrumentes und namentlich die Fingerſtellung der linken Hand ſind auf dieſen alten Gemälden und Stichen ſo deutlich wiedergegeben, daß man in vielen Fällen den Akkord erkennen kann, den der Spieler greift. Wahrſcheinlich war den Altmeiſtern der Malerei das Spiel der Laute nicht fremd.

Es müſſen ausgezeichnete Lauten geweſen ſein, die in der Blütezeit der Lautenkunſt gebaut wurden. Allerdings finden wir heute noch in Muſeen und Privatſammlungen eine ganze Reihe ſogenannter Prunklauten, reich an unnützen, nur den Klang beeinträchtigenden Verzierungen und Einlagen aus Perlmutt, Silber und Elfenbein. Dieſe Lauten wurden mehr für Muſeen und für den Sammler gebaut. Es iſt auffallend, daß wir auf den klaſſiſchen Gemälden und Stichen nie eine Prunklaute finden, es ſind faſt ausſchließlich ſpielbare Inſtrumente.

Auf dem im Heft 5/6 Jahrgang 1927 des „Gitarrefreund“ gezeigten Bilde ſehen wir Arnold Dolmetſch ſelbſt Meiſter im Bau und Spiel der Laute — mit einer Meiſter-Laute, die 1555 von Magno Stegher in Venedig gebaut wurde. Dolmetſch beſitzt noch eine zweite echte Laute, die 1598 in der Werkſtatt des Michielle Harton zu Padua entſtand.

Der Korpus der beiden italieniſchen Lauten beſteht aus ſehr dünnen Streifen Zypreſſenholz, die aneinandergeleimt und deren jeweils anſchließenden Stellen durch überklebtes Pergament verſtärkt ſind. Die Holzſtreifen, die den Lautenkorpus bilden, nennen wir Rippen oder Späne. An jedem Ende des Korpus faßt und bindet ein Holzblock die geſpitzten Enden der einzelnen Späne zuſammen. Der obere Block iſt weſentlich ſtärker als der untere, da er gleichzeitig dem Halſe einen feſten Halt geben ſoll.

Die Reſonanzdecke beſteht aus einer ſehr dünnen Platte aus Fichtenholz, kaum 2 mm dick. Das ſorgfältig gewählte Holz zeigt eine vorzügliche Dichte und Gleichmäßigkeit in der Maſerung; es iſt frei von Äſten und Fehlern.

Das Schalloch bzw. die Roſette beſteht nicht nur aus einer runden Öffnung, wie bei der Gitarre, vielmehr wird die Roſette durch eine Anzahl kleiner Schnitte aus der Reſonanzdecke herausgeſtochen, dergeſtalt, daß ein prächtiges Muſter entſteht. Die Roſetten alter Lauten ſind ſtets einzigartig und bilden oft geradezu Meiſterſtücke hinſichtlich Muſter und Schnitzerei. Die alten Lautenmacher müſſen über eine große Kunſt in der Erfindung ſolcher Roſettenmotive verfügt haben; denn nur äußerſt ſelten findet man zwei, die einander gleich ſind.

Die Roſette von Dolmetſch's venezianiſcher Laute iſt nach ſeiner Angabe eine der beſten, die es gibt. Sie trägt öſtlichen Charakter, wie ſo manches andere venezianiſche Werk jener Zeit. Das, was man auf den erſten Blick für einen Stern hält, iſt in Wirklichkeit eine äußerſt geſchickte Verflechtung von drei feinen Stäbchen, die parallel zueinander laufen, ſo daß man das Muſter der Roſette verfolgen kann, ganz gleich von welchem Punkte man auch ausgeht.

Die Roſette der Padua-Laute wird von miteinander verflochtenen Bändern gebildet, eine Arbeit, die geradezu bewundernswert erſcheint. Das Ausſtechen eines ſo filigranartigen Muſters in Elfenbein oder Buxbaum, würde keine allzugroßen Schwierigkeiten darſtellen, ein ſolch zartes Muſter jedoch aus einer dünnen Fichtenplatte mit ihrer abwechſelnd harten und weichen Faſer herauszuſtechen, dabei die beſtändige, ungemein große Möglichkeit des Zerbrechens, bedeutet eine Leiſtung, die nur der zu ſchätzen weiß, der ſelbſt ſchon einmal einen Verſuch, derartige Schnitzerei auszuführen, unternommen hat. Einem japaniſchen Holzſchnitzer könnte eine ſolche Arbeit gelingen, doch kaum einem Europäer unſerer Tage.

Der Hals der vorerwähnten Lauten iſt ſo lang wie der Korpus. Er iſt der leichteren Spielbarkeit wegen dünn gehalten und entſprechend breit, um die zahlreichen Saiten aufnehmen zu können. Der Wirbelkaſten, oder richtiger der „Knickhals" iſt von einfacher Form; er ſteht zum Lautenhals in einem ſcharfen Winkel, wodurch die Geſamtlänge des Inſtrumentes verringert und eine gleichmäßigere Verteilung des Gewichtes erzielt wird.

Steg und Saitenhalter werden durch einen feſt auf die Reſonanzdecke aufgeleimten, ſchmalen Holzſtreifen gebildet. Die Saiten werden durch kleine Löcher des Saitenhalters gezogen und an letzterem feſtgeknüpft, daher der Name Knüpfſteg.

Die Spannkraft, die Steg und Saitenhalter auszuhalten haben, iſt ſehr groß und es ſpricht für die Güte des von den alten Lautenmachern verwendeten Leimes, ſowie für ihre Geſchicklichkeit im Gebrauch desſelben, daß Steg und Saitenhalter ſich nicht des öfteren loslöſten. Gerade die Frage einer dauerhaften Befeſtigung des Saitenhalters konnte bei der Herſtellung der jetzt gebauten Bach-Lauten und Theorben erſt nach mannigfaltigen Verſuchen gelöſt werden; denn man kann ſich leicht ausdenken, welcher Spannkraft ein Saitenhalter unterworfen iſt, der die ſtändige Spannung von 21, ja ſogar 24 Saiten auszuhalten hat.

Welches waren nun die Gründe, die den Niedergang eines Inſtrumentes herbeizuführen vermochten, das einſt in faſt allen Ländern Europas ſo große

Verbreitung fand und auf die Entwicklung der Inſtrumentalmuſik einen ſo großen Einfluß auszuüben vermochte? Als man die Hausmuſik in den öffentlichen Konzertſaal verlegte, da war auch das Schickſal der alten Laute beſiegelt, deren Ton nicht ſtark genug war, um mit den immer mehr aufkommenden Taſteninſtrumenten in Wettbewerb treten zu können.

Dolmetſch, einer der beſten Kenner der alten Muſik und Muſikinſtrumente des 15.—18. Jahrhunderts, ſchreibt darüber in einer größeren Abhandlung über die Laute: „Als die Stärke des Tones, das Gewünſchte und Begehrenswerteſte in der Muſik, die Vorherrſchaft behielt, kam die Laute, womit z. B. der Tonſchwall eines modernen Flügels nicht erzeugt werden kann, aus der Mode.“ Hinzu kamen die Schwierigkeiten, die ſich durch die verſchiedenen Lautenſtimmungen einer Verwendung des Inſtrumentes im Verein mit anderen Inſtrumenten entgegenſtellten, ganz abgeſehen von den verſchiedenartigen Tabulaturſyſtemen, deren ſich die Lauteniſten mit unverſtändlichem Eigenſinn bedienten, ſelbſt dann noch, als kein Zweifel mehr darüber beſtehen konnte, daß dieſes beſondere Notenſyſtem für die kommenden Erforderniſſe öffentlicher Konzertſäle geradezu ein Hindernis darſtellte.

Eine Wiederverwendung der alten Laute im Orcheſter, namentlich in unſeren großen, modernen Orcheſtern, dürfte vorerſt kaum in Frage kommen, dagegen wird die alte Laute dort, wo gute Haus- und Kammermuſik gepflegt werden, immer mehr Eingang finden; werden doch heute ſchon wieder dergleichen Werke unter Mitwirkung der alten Laute auch in öffentlichen Konzertſälen aufgeführt. Ja, ſelbſt ganze Konzerte, die nur der Wiedergabe alter Lautenmuſik gelten, werden heute wieder unter alleiniger Verwendung der alten Laute veranſtaltet.

Vor allem aber ſoll die alte Laute wieder ihren Platz im vertraulichen, heimiſchen Kreiſe finden und dort geſpielt werden, wo man ſich mit dem leider gar allzuſehr verbreiteten ſchrum-ſchrum auf ſogenannten Zupfinſtrumenten begnügt. Gewiß iſt es in unſerer gegenwärtigen, wirtſchaftlich ſchweren Zeit nicht leicht, ein gutes Inſtrument zu erſtehen, aber darin liegt ja gerade das Hindernis, welches ſich der Wiederbelebung der alten, klaſſiſchen Lautenmuſik ſo hindernd in den Weg ſtellt. Was hier von der Laute geſagt wird, könnte in gleicher Weiſe auch für die Gitarre gelten.

Die Anſchaffung eines brauchbaren Inſtrumentes iſt die 1. Vorbedingung für das Erlernen des Lauten- und Gitarreſpiels. Erſt wenn der Lernende ein gutes Inſtrument in Händen hat, wird er ſich mit Luſt und Liebe ſeiner Aufgabe widmen, während eine minderwertige Laute oder Gitarre das Spiel ungemein erſchweren. Gerade die Inſtrumentenfrage iſt es, die heute beſonders in den Kreiſen der Berufsmuſiker, die bei dieſen vorhandene ablehnende Haltung oder gar Mißachtung des Lauten- und Gitarreſpiels aufkommen laſſen.

Es iſt Grundbedingung für alle, die ſich einmal dem Lauten- und Gitarreſpiel zuwenden, zunächſt für ein ſpielbares Inſtrument zu ſorgen, ſonſt ſind aller Fleiß und alle Mühe nur unnütze Zeitverſchwendung, weil man mit einer fabrikmäßig hergeſtellten Laute oder Gitarre höchſtens eine dürftige Liedbegleitung zuſtande bringt, unmöglich aber die klaſſiſche Lauten- und Gitarremuſik einwandfrei ſpielen kann.

Beſonders unſer deutſches Volk mit ſeinem reichen Liederſchatze und ſeiner großen Liebe für die Pflege guter Hausmuſik, ſollte es als eine vornehme

Aufgabe betrachten, der alten Laute wieder einen Platz zu ſichern, daheim, wo das traute Inſtrument für jeden greifbar iſt, der das Lautenſpiel ſoweit beherrſcht, daß er es wagen darf, den Familienangehörigen und Freunden ein Lied zur Laute vorzuſingen, oder der nach fleißigem Studium dazu in der Lage iſt, von den Perlen der klaſſiſchen Lautenmuſik auf der echten, doppelchörigen Laute wiederzugeben.

Ein gutes Inſtrument und ein fleißiges Studium, das ſind die Vorbedingungen, womit wir der alten Laute wieder Ehre und Achtung verſchaffen können. Dann wird das vertraute Inſtrument bald wieder zu dem werden, was es unſern Vätern einſt geweſen, zur „Königin der Inſtrumente".

Gitarrelehrer-Prüfung.

Von F. Buek, München.

Es iſt an mich die Aufforderung ergangen, Vorſchläge für die Richtlinien einer Prüfung für Gitarrelehrer zu machen. Bevor ich mich nun mit dieſen Vorſchlägen im einzelnen befaſſe, möchte ich zuerſt zu der Frage einer Gitarrelehrerprüfung im allgemeinen Stellung nehmen. Die Hauptgründe, die für die Notwendigkeit einer ſolchen Prüfung angeführt werden, ſind die wirtſchaftliche Schädigung, die den ernſten und ſtrebenden Gitarrelehrern, die auch Zeit und Geld auf ihre Ausbildung verwendet haben, durch alle die nicht berufsmäßigen Spieler und Lehrer erwächſt, die den Gitarreunterricht als Nebenerwerb betreiben und bei ungenügender Ausbildung ein kunſtgemäßes Spiel nicht vermitteln können. So richtig und begründet dieſe Anſchauung auch iſt, ſo iſt dieſe Frage zunächſt doch eine rein wirtſchaftliche und wir können ſie nur im Zuſammenhange mit den allgemeinen Verhältniſſen betrachten, die ſich auf dem Gebiete des Gitarreſpiels zur Zeit abſpielen. Zuerſt müſſen wir die Frage ſtellen: iſt den Gitarreſpielern, die ſich für den Lehrerberuf vorbereiten wollen, auch die nötige Ausbildungsmöglichkeit geboten? Sie iſt es zum Teil, denn es gibt bereits einige höhere Lehranſtalten für Muſik, die den Gitarreunterricht unter ihre Lehrfächer aufgenommen haben. Hier erübrigt ſich die Frage einer Prüfung, weil dieſe ſchon in das Programm der Lehranſtalten aufgenommen iſt. Anders ſteht es mit der Ausbildung bei einem Privatlehrer. Dieſe gewährleiſtet wohl ein gewiſſes Maß von Können und Wiſſen, aber ſie bietet keinen ſtaatlich oder allgemein anerkannten Befähigungsnachweis. Darum beſchäftigt man ſich auch an den leitenden Stellen mit dem Gedanken, einen ſolchen zu ſchaffen und ihm durch ein Geſetz oder einen Erlaß Nachdruck zu geben. Die Sache hat zwei Seiten. So begrüßenswert auch ein Mittel zur Hebung und Förderung des Gitarreſpiels iſt, ſo läßt ſich dieſes weder durch ein Geſetz, noch durch eine Verordnung oder eine Maßnahme erreichen. Die Einführung einer Prüfung für Gitarrelehrer würde daher zunächſt als eine Schutzmaßnahme anzuſehen ſein, die wohl die wirtſchaftliche Lage des Lehrers verbeſſert, aber für einen Fortſchritt in künſtleriſcher Richtung noch keine Gewähr leiſtet, denn ſie verpflichtet wohl moraliſch zu den vorgeſchriebenen Bedingungen, läßt ſich aber in der Praxis nicht immer durchführen. Die freien Künſte haben ſich nie mit derartigen Prüfungen

so recht befreunden können. Die Kunstakademien und Kunstgewerbeschulen haben wohl eine Aufnahmeprüfung eingeführt, aber keine Schlußprüfung, da sie die Ausbildung nie als abgeschlossen betrachten können. Wenn wir nun aus den theoretischen Erörterungen uns der Praxis zuwenden, so sehen wir, daß, wenn wir alle unsere Künstler und Pädagogen, die heute tonangebend sind und die Richtung geben, den die Entwickelung zu gehen hat, der Reihe nach aufzählen, kein einziger auf Grund einer Prüfung seine Befähigung nachgewiesen hat, sondern diese durch sein Können und seine Leistungen bezeugte. So bleibt die Frage der Gitarrelehrerprüfung eine reine organisatorische, die insofern ihre Berechtigung hat, als sie die Interessen jener Berufstätigen schützt und es verhindern kann, daß der unrechte Mann an den unrechten Platz kommt. Für die künstlerische Entwickelung des Gitarrespiels sind ganz andere Dinge von Bedeutung. Soweit sie den Gitarrelehrer angehen, wird die pädagogische Befähigung oft mehr erreichen, als ein gewisses Maß von Wissen und Können, diese läßt sich aber nicht erlernen, sondern ist angeboren. Von Wichtigkeit ist es, daß der Sinn für eine aktive Betätigung mit dem Instrument geweckt wird und daß das Bedürfnis nach besserer Musik sich entwickelt. Ich entsinne mich, daß gelegentlich einer Aussprache, bei der ähnliche Fragen zur Diskussion standen, Heinrich Scherrer einmal sagte: „Es ist schon gut, daß jetzt so viel Gitarre gespielt wird." Heute könnten wir diesen Satz umkehren und sagen: „Es ist nicht gut, daß heute nicht mehr so viel Gitarre gespielt wird", daß alle die Bildungsmöglichkeiten, die sich dem Gitarrespieler bieten, so wenig ausgenutzt werden, daß all die Veranstaltungen, die auf einer ganz anderen künstlerischen Stufe stehen, wie früher und uns wirklich wertvolle Musik vermitteln, nur von einem geringen Prozentsatz Lehrender und Lernender besucht werden, daß die Zeitschriften, die sich um Aufklärung und Bildung bemühen, so wenig gelesen werden und daß überhaupt alle Mühe, die man sich zu geben bestrebt ist, um das Gitarrespiel aus dem Dilettantismus zu höheren künstlerischen Zielen zu führen, an der Gleichgültigkeit und Interesselosigkeit der beteiligten Kreise scheitert. Man sagt, das liege am Geist der Zeit. Aber dieser Geist der Zeit, dem es selbst jetzt zu dämmern scheint, daß durch die rein materialistische Einstellung unseres Zeitalters viele wertvolle Kulturwerte zugrunde gehen, will durch Maßnahmen und Verordnungen diesem Übel steuern. Bei politischen Bewegungen läßt sich das vielleicht machen, bei künstlerischen aber nicht. Diese werden aus einer Stimmung geboren, aus einer Atmosphäre, in der eine unbewußte Ahnung im einzelnen schlummert, die, zum Bwußtsein gebracht, sich wie eine Welle ausbreitet und die Massen erfaßt. Die Frage einer Prüfung der Gitarrelehrer taucht auf in dem Augenblick, als diese Welle schon im Rücklauf ist, sie kommt also etwas verspätet, sie stoßt auch auf eine Schwierigkeit in der Praxis, in dem die Entwickelung einen scharfen Trennungsstrich zwischen dem künstlerischen Gitarrespiel und dem Gesange zur Laute gezogen hat. Sie muß also zwei verschiedenen Bedürfnissen und Forderungen Rechnung tragen. Wir können an dieser Frage nicht vorübergehen und müssen uns einmal darüber klar werden. Es ist mir von mancher Seite verübelt worden, als ich in meinem letzten Aufsatz den Satz prägte, daß die Lautensingerei mit dem künstlerischen Lautenspiel nichts gemein hat. Dieser Satz war auf einen bestimmten Fall gemünzt und, um seinen Sinn einmal klar zu machen, nehmen wir ein Beispiel aus der Praxis: Wenn eine Lehrstelle für künstlerisches Lautenspiel an einer

Prof. Romolo Ferrari, Modena.

höheren muſikaliſchen Lehranſtalt errichtet werden ſoll, ſo handelt es ſich um eine inſtrumentale Ausbildung der Lernenden, nicht aber um Geſangsſtudien, für die ja an jeder Muſikakademie Lehrkräfte in genügender Anzahl vorhanden ſind. Eine inſtrumentale Ausbildung aber in dem Sinne, wie ſie von einer höheren Lehranſtalt gefordert werden muß, umfaßt das geſamte Studienmaterial, das für das Inſtrument vorhanden iſt und erfordert die Beherrſchung und Kenntnis dieſes Materials. Es kann daher nur ein Soliſt dieſen Poſten ausfüllen, und zwar nur einer, der ſich den Rang einer anerkannten Künſtlerſchaft erworben hat. Der Sänger zur Laute beginnt nicht mit dem Inſtrument, ſondern kommt vom Geſange her und erwirbt ſich nur ſo viel Kenntniſſe und Beherrſchung des Inſtrumentes, als er für ſeine Zwecke notwendig hat und ſo iſt ſeine inſtrumentale Ausbildung nicht nur eine lückenhafte, ſondern auch eine ſtark begrenzte. Daran ändert weder der Erfolg etwas, noch die Anerkennung, die er in ſeinem Wirkungskreis findet. Die inſtrumentale Ausbildung macht aber dem Lernenden ſowohl das eine, als auch das andere Gebiet zugänglich und daher muß ſie auch, wenn es ſich um Gitarre und Laute handelt, als erſte Forderung aufgeſtellt werden. Für den Lehrerberuf ergibt ſich daher die Frage, ſoll für beide Kunſtgattungen den Geſang zur Laute und das Soloſpiel bei einer Prüfung ein einheitliches Programm aufgeſtellt werden, oder hat jede das Recht für ſich Sonderbeſtimmungen zu beanſpruchen. Die Anſichten darüber werden wohl ſehr verſchieden ſein, und die Entſcheidung kann nur unter Berückſichtigung der Verhältniſſe und mit einem Ausblick auf die weitere Entwickelung getroffen werden.

Pietro Paolo Melli,

Lautenſpieler im Jahre 1600.

Von Prof. Romolo Ferrari, Modena.

Unter den unzähligen Lautentabulaturen, die in das moderne Notenſyſtem umgeſchrieben ſind, hat man die Arbeiten von Pietro Paolo Melli vergeſſen. Dieſer geniale und fruchtbare Komponiſt hat aber gleichfalls das Recht, einen Platz in der Geſchichte der Laute einzunehmen. Ich nehme an, daß die Exemplare ſeiner in Venedig gedruckten Tabulaturen ſehr ſelten und nur in wenigen Stücken vorhanden ſind, weil ich, wie ich nochmals erwähnen muß, nie Gelegenheit fand, auf Arbeiten dieſes bedeutenden Lautenſpielers zu ſtoßen, die in die moderne Notenſchrift umgeſetzt waren.

Als ich in der großen Bibliothek von Modena nachforſchte, ſtieß ich auf ein Buch, in Pergament gebunden, das trotz ſeines Alters (16. Jahrhundert) ſich noch in tadelloſem Zuſtande befand.

Dieſer kleine Band enthält eine Anzahl von Arien und Tänzen, Schöpfungen von Melli, und manche darunter ſind ſehr wertvoll und von ausgezeichneter Wirkung auf der Laute.

Seit einigen Jahren bin ich im Beſitz einer ſehr ſchönen alten Laute vom Lautenbauer Valentino Denza aus Treviſo, die man aber wegen einer Beſchädigung am Boden nicht mehr beſaiten konnte, und deren Taſtatur nicht

mehr den heutigen Anſprüchen entſprach. Ich vertraute ſie dem Lautenbauer Maſetti in Modena an und ſeiner Geſchicklichkeit gelang es das Inſtrument wieder ſpielbar zu machen, ſo daß man die alten Arien von Melli getreu darauf wiedergeben kann. Dieſes Inſtrument war es auch, das mich veranlaßte die Bibliothek zu durchſtöbern und dem ich die Entdeckung des genannten Werkes verdanke:

Über Melli als Lautenſpieler fand ich nur folgendes:

Melli Pietro Paolo — Lautenſpieler und Komponiſt, geboren zu Reggio Emilia in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war unter dem Namen Melli Reggiano bekannt, wegen ſeinem Geburtsort. Er ſtand im Dienſt des Kaiſers Ferdinand II., welcher 1619—1637 regierte. Es gibt drei Sammlungen von ihm betitelt:

Prime muſiche (1. Band) Madrigale, Arien, Scherzi uſw. — mehrſtimmig. Seconde muſiche (2. Band) idem 1609 (vierſtimmig). Terze Muſiche (3. Band) idem 1609 (vierſtimmig).

Die Sammlung der Kompoſitionen von Melli für die Laute oder beſſer Archiliuto hat den Titel:

Di
Pietro Paolo Melli
da Reggio
Lautenſpieler und Kammermuſiker S. M. Ceſarea
Tabulatur der theorbierten Laute
Zweiter Band

In welchem enthalten ſind Corrente (Lauf), Vole (Volte), Cagliarde (alte Tänze), Präludi (Vorſpiele) und Taſtata (Anſchlagsübungen). Ein Capricio (Phantaſie), eine Corrente und eine Volte chromatica (melodiſch). Eine Arie aus Florenz — Spaziergang des Verfaſſers. Ein Präludium und eine Konzert-Corrente für zwei Lauten. Später wurde eine Volte und eine Cagliarda hinzugefügt.

Neu komponiert und veröffentlicht mit allen Vorrechten. In Venedig
bei Giacomo Vinſenti 1616

Von Mellis Tabulaturen habe ich die beliebte Corrente umgeſchrieben. Sie iſt ziemlich intereſſant und man kann ſie ſehr gut auf einer Gitarre mit 3 Kontraſaiten ſpielen. Wer ſie in der Originaltonart ſpielen will, braucht nur um einen halben Ton zu transponieren.

Neue Kammermuſik.

Der Kammermuſikabend, den der Münchner Tonkünſtler-Verein am 26. Februar ausſchließlich der Gitarre widmete, erhält inſofern höhere Bedeutung, als er einer offiziellen Anerkennung der Gitarre gleichkam und die Werke moderner Tonſetzer zu Worte kommen ließ. Es gebührt ihm daher auch eine eingehendere Betrachtung, als ſie im Rahmen einer kritiſchen Beſprechung gegeben werden kann. Vier zeitgenöſſiſche Komponiſten hatten dieſesmal das Wort. Der bereits verſtorbene Georg Stöber mit ſeiner ſchon mehrfach gehörten

Serenade, Fred Alwe mit dem Thüringer Reigen, Guſtav Kaleve mit ſeiner Serenade und Matthäus Römer mit einem Trio in 4 Sätzen. Alle dieſe Werke ſind für die reine gitarremäßige Kammermuſik geſchrieben für das Gitarre-Trio in der Beſetzung von einer Terz-, einer Prim- und Quintbaßgitarre. Der Thüringer Reigen Op. 26 von Alwe iſt ein gefälliges leicht ins Ohr gehendes Stück, das nicht mehr will, als eine Tanzform in eine geſchloſſene muſikaliſche Form zu bringen und das Thema in geſchickter Weiſe abwandelt und variiert. Es iſt gitarremäßig empfunden, klingt gut und ſtellt an die Spieler nicht allzu große Anforderungen. Es iſt gute Muſik, ohne tiefere Probleme und ohne mehr ſcheinen zu wollen, als es iſt, und für die Gitarremuſik entſchieden ein Gewinn.

Guſtav Kaleve geht andere Wege, er iſt der Modernſte von allen, ſchon die Tonart As-Dur, die der Gitarre, wenn auch nicht fremd, ſo doch ungewohnt iſt und typiſche Klangwirkungen, wie leere Saiten nicht zuläßt, zeigt, daß es ihm auf eine andere Tonſprache ankommt, die ganz andere Mittel erfordert und weit über die gebräuchlichen und gewohnten Tonmittel des Inſtrumentes hinausgeht. Die Themen erſcheinen ein wenig kurz und in das Werk hineingeſtellt, als miteinander verbunden, es iſt mehr geiſtreich und intellektuel, als empfunden, dabei aber doch in jedem Teile intereſſant und feſſelnd. Gitarremäßig iſt es eigentlich nicht, wenigſtens nicht in dem Sinne, daß es die typiſchen und eigentümlichen Klangwerte des Inſtrumentes verwertete und zum Ausdruck kommen läßt, ſondern das Inſtrument dem Zwecke unterordnet. Daher enthält es auch eine Fülle techniſcher Schwierigkeiten, die nur erfahrene und bewährte Spieler bewältigen können. Immerhin muß auch hier die Gitarre für dieſes Werk dankbar ſein, das ihre Literatur um ein intereſſantes und muſikaliſch wertvolles Werk bereichert.

Das Trio in 4 Sätzen Op. 20 von Matthäus Römer iſt das Gitarremäßigſte unter dieſen neuen Werken. Der Komponiſt kennt das Inſtrument, ſpielt es ſelbſt und hat ſchon viele wertvolle Sachen dafür geſchrieben, darum wählte er auch die Form die der Gitarre aus ihrer klaſſiſchen Zeit am nächſten lag und ſich ihren Ausdrucksmöglichkeiten am beſten anſchmiegte.

1 Präambel mit Fughetta.

In ſehr lebhaftem $^6/_8$ Takt werden Teile des Fughettathemas lebens- und muſikfreudig vorausgenommen. Präambel heißt: „Vorher ſpazieren gehen", alſo bedeutet Präambel ein freies ſich Hin- und Hertummeln in einem ſpäter ſtreng auftretenden Thema und iſt ſomit eine Art Präludium. Nach einer raſchen Modulation in C-Dur nach As-Dur erſcheint das Themenſtück über einem C-Dur-Zwiſchenſpiel fugiert, in 4taktigem Aufſtieg durch die 3 Inſtrumente, wobei der Kontrapunkt als Umkehrung des Themas auftritt. Nach Sextengängen in der Umkehrung bei den Oberſtimmen beginnt ein pp-C-Moll-Zwiſchenſpiel mit Modulationen und enharmoniſchen Umdeutungen zu einem kreſzendierenden Aufſtieg, dem die erneute Umkehrung in Sextengängen folgt. Harmoniſch reizvoll wirkt die Umdeutung der Septime als alterierter Leitton (ceg b ais G-Dur). Die Repriſe nimmt nach einer retardierenden Kadenz das Thema wieder auf und eilt über einen kurzen Orgelpunkt zur Fermate, der ſich das leichte und duftige Fughettenthema anſchließt. Der Fughetta iſt der Titel „Barbarazweige" beigeklammert und das Zwiegeſpräch zweier Liebenden zugrunde gelegt, das in zartblühender Erfüllung ausklingt.

2. Eigenſinniger Baß:

Die Formenlehre nennt ein ſolches Stück Paſſacallia. 12 mal tritt das Thema gis a b h cc des c ff ee aaa in düſterer geheimer $^2/_3$ Bewegung auf. Achtel, Sechzehntel, Zweiunddreißigſtel, Quintolen, Sextolen umſpielen es, bis es in ganztaktiger Erweiterung von Oktolen umſungen wird. Beim 14. Mal erſcheint das Thema wieder in Achteln mit erſterbender Kadenzfermate (B-Dur über A-Moll). Ein 15. Mal huſcht es geſpenſterhaft in Uniſonotriolen zum pp-Schluß.

3. Um Mitternacht.

Dieſer Satz iſt dem 1. Gitarrequartett entnommen. Der Komponiſt hat ſich in die einſame Höhe des Glockenturm verſetzt, wo er den Ausgang des alten Jahres in wehmütiger Stimmung auskoſtet. Ein klagendes chromatiſches Motiv wird durch eine ſangliche Melodie unterbrochen. Ein ganz zarter H-Moll-Flageolett-Akkord ſchließt ab. Die Gitarren werden in ihrer zarteſten und höchſten Stimmung behandelt.

4. Scherz.

Dieſer Satz iſt ein markantes Lachſtück mit 2 ausgelaſſenen Themen. Das Gelächter als Mittelſatz iſt auf einem Nonenakkord mit kleiner und großer None ruhend auf dem Grundton aufgebaut. Eine heitere One-Step-Melodie führt zur Reprise, die 4 Themen purzeln durcheinander und auf einem erſchöpften Grinſen platzt nach einer Atempauſe der A-Schlußakkord. Iſt ſchon aus dieſer muſikaliſchen Analyſe erſichtlich, daß es ſich hier um ein ernſtes und über den Rahmen der meiſten Gitarre-Kammermuſikwerke hinausgehendes Werk handelt, ſo muß dem einfallreichen und auf den Klang der Gitarre eingeſtellten Werk noch ein beſonderes Lob gezollt werden. Die Gitarre wird hier ganz beſonders, wie auch in den übrigen vorher genannten Werken über den Rahmen ihres bisherigen Wirkungskreiſes hinausgehoben und unter die künſtleriſchen Inſtrumente eingereiht, ſowie ihre Entwicklungsmöglichkeiten um ein Beträchtliches erweitert.

Die Wiedergabe der genannten Werke, denen die Sor-Sonate Op. 25 in einer neuen Bearbeitung, ſowie ein Präludium und Fuge von Bach, in der Einrichtung von Römer vorausging, erfuhr durch das Münchner Kammertrio eine in jeder Hinſicht vorzügliche Wiedergabe. Das exakte Zuſammenſpiel und die Technik, die alle Schwere überwunden hat, meiſterte mit einer Selbſtverſtändlichkeit die ſchwierigſten techniſchen Stellen und holte aus den Gitarren überraſchende Klangreize und Klangfarben hervor, die den Beifall und die Anerkennung der zahlreichen Zuhörerſchaft vollauf verdiente.

Es ſeien noch einige Worte der neuen Bearbeitung des Sorſchen Werkes gewidmet, das immer eins der ſchönſten Werke der Gitarre-Kammermuſik bleiben wird. In letzter Zeit werden viele neue Bearbeitungen angekündigt und ihr Erſcheinen damit begründet, daß es an dieſer Literatur fehle. Es kommt nicht ſo ſehr darauf an, daß dieſe Literatur, die ein neues Gebiet des Gitarreſpiels umfaßt, ſich eines raſchen Wachstums erfreut, ſondern daß die Wahl, Sorgfalt und Erfahrung, ſowie das muſikaliſche Wiſſen und Können dieſen Werken, ſoweit es ſich um Bearbeitungen handelt, Ewigkeitswerte ſichert. F. Buek.

Ist es ein Traum?

Ist's ein Traum?

Die Nörgler scheinen verstummt. Mißgunst und Neid, die scheelsüchtigen Widersacher stehen in den hintersten Winkel gedrängt. Niemand achtet ihrer und in Eintracht und Freundschaft plaudern die Gitarrefreunde und man sieht es ihren Mienen an, daß es nicht um Alltagsphrasen geht, sondern ein gitarrist. Ereignis ihre Feststimmung prägt.

Es gäbe keine Sondergruppen mehr. Alle die kleinen, bisher streng emanzipierten Zirkel und Zirkelchen wären in den großen Verbänden bedingungslos aufgegangen, die Eigenbrötler und Besserwisser begeistert in deren Reihen getreten, nachdem sie nicht mit ihren bisherigen Beratern in den Winkel gedrängt werden wollten. Überall erwache wieder das Vertrauen. Aus Feinden seien Freunde geworden, die Apostel des gitarr. Weltgedankens könnten unbehindert für die Verbreitung des einzig wahren gitarr. Evangeliums wirken und werben und an allen Orten ströme die Schar der bisher Säumigen und neuen Jünger der neu gekräftigten hausmusikalischen Gitarrengemeinschaft zu. Alle Machtgelüste und Prestigesorgen seien wie weggeblasen, seit man die beiden Schächer, Neid und Mißgunst, aus dem Kreise ausgetrieben habe. Die führenden Fachorgane stünden mit gutem Beispiel an erster Stelle und hätten den alterprobten taktischen Grundsatz, getrennt marschieren — vereint schlagen, auf idealste Weise der Gitarre nutzbar gemacht. Was München und Prag schon früher taten, nur ein gemeinsames Organ zu besitzen, sei doch jetzt im deutschen Kulturgebiet Allgemeingut geworden. Der deutsche Süden um München, der deutsche Norden um Berlin, Österreich um Wien, die Brüder der Tschechoslowakei um Prag, usw. Sie stünden alle festgefügt um ihre Zentren und von dort aus sei die Leitung einer einheitlichen, alles umfassenden, doch in den örtlichen Belangen Selbständigkeit gewährenden Zentralzeitschrift für die deutsche Gitarristik praktisch eingeleitet worden. Aus den, den einzelnen Verbänden durch ihre Mitglieder verfügbaren Geldmitteln sei das Kapital zusammengesteuert, um ein einziges Fachorgan, über allen Alltags- und Verlagssorgen führen zu können. Bisher inhaltlich und finanziell zersplittert und dadurch verteuert, erscheine dieses Organ jetzt monatlich, reich geschmückt, wertvoll durch den alles erschöpfenden Inhalt und durch die Verringerung der Spesen für die einzelnen Verbände wesentlich verbilligt. Der Ausfall der wenigen bisherigen Doppelbezieher der verschiedenen Zeitschriften sei durch das dadurch bedingte erhöhte Interesse der solange Abseitsgestandenen weit überholt.

Und werde sich dieser Idealzustand dauernd halten lassen? Warum nicht, wenn es uns gelingen würde, die beiden bisherigen Störer der gitarrist. Eintracht in ihrem Winkel festzuhalten. Auch die Gitarristen werden schließlich einsehen, daß sie ohne diesen Schächern nicht nur bestehen können, sondern viel, viel weiter und rascher ihrem idealen, bisher meist nur als Phrase gebrauchtem Zukunftsbild näher kommen. Haben sie es schließlich erreicht, so sind sie für immer gegen die Lockungen von Mißgunst und Neid gefeit.

Dem Charakter und Wesen der einzelnen deutschen Stämme entspräche ihre Organisation um die Zentren in München, Berlin usw. und entspräche dem getrennten Marschieren. Vereint schlagen bedinge den Sieg durch das vereinte

Kampfmittel, der Zeitſchrift, der jetzt endlich als einem Organ erhöhtes Intereſſe gebühre, weil es dem einzelnen Gitarriſten ein erſchöpfendes Bild der Fortentwicklung von Monat zu Monat vermittle. Und das Wertvollſte:

Jeder ernſte Sachfreund ſei dadurch lückenlos über das Werden und Wachſen unſerer Beſtrebungen orientiert. Die Zugehörigkeit zu einem Landesverband bedeute für die Einzelnen das Hineinwachſen in die Geſamtheit der deutſchen Gitarriſten. Wer dann noch abſeits bliebe, brauche für uns nicht mehr zu zählen. Etwaige geldliche Gewinne aus dem Organ blieben durch dieſe Art der Führung nach wie vor den früheren Verbänden erhalten, da die Zentralzeitſchrift mit den bisher ausgewieſenen Auslagen der einzelnen Gitarrezeitſchriften nicht nur das Auslangen finden muß, ſondern durch verſchiedene Erſparungen reichhaltiger geſtaltet werden könne. Auch die Verleger fänden wieder Intereſſe an der Gitarre, nachdem ſie früher berechtigte Scheu zeigten, ihr Geld für eine zerſplitterte, oft nicht vorurteilsfrei geführte Sache einzuſetzen. Überall wehe ein friſcher Zug nach aufwärts.

Ein aus dem Herzen übervoll ſprudelnder Jubelruf ließ mich leider aus den Wolken fallen und bitter ſchmeckte die Erkenntnis:

Es war bloß ein Traum!

Möchte er doch die Erkenntnis bringen, daß der Zuſammenſchluß Aller Erfolg bringen muß und nur dieſer unſere Arbeit ſprunghaft vorwärtsbringen kann. Möge aber dieſe Erkenntnis auch zur erfolgverheißenden Tat werden für uns Gitarrefreunde und Idealiſten einerſeits, vor allem aber für das von uns in Worten ſo heiß geliebte Inſtrument, die Gitarre.

Beides — Erkenntnis und Tat — erwarten wir von den hiezu verantwortlichen Führern. Th. R.

Bund Deutſcher Gitarren- und Lautenſpieler in der Tſchechoſlowakei.

Hauptleitung: Kladno, Poldihütte, Hugo Droechſel.

Die Mitteilungen erfolgen in der nächſten Nummer.

Konzertberichte.

Die Ernte des Jahres.

Konzertbericht aus Wien von Max Danek.

Das „alles fließt" des alten Philoſophen bedeutet heute im gitarriſtiſchen Getriebe Wiens: „alles kämpft" — nämlich um den Platz an der Sonne des Publikums; die alten, um ihn zu behaupten, die neuen, jungen, ihn zu erringen. So brachte uns die Spielzeit 1927/28 eine bunte Fülle von Darbietungen, von denen nur die bemerkenswerteſten hier beſprochen werden ſollen.

Der ſachliche Beurteiler, deſſen Aufgabe es nicht iſt, hier Lob und da Tadel wie ein unerforſchliches Geſchick von Göttern zu ſpenden, der alle die verſchiedenartigen Erſcheinungen von einem Geſichtspunkte aus zu betrachten gewohnt iſt, und der alles Geſchehen nach einem beſtimmten Ziele — dem höchſten Gipfel der Entwicklung zu — zu drängen trachtet, kann als das allen Veranſtaltungen gemeinſame Merkmal äußerſte Anſpannung aller Kräfte und ein hohes künſtleriſches Niveau freudig feſtſtellen.

Llobet, nach mehrjähriger Pause wieder gern gesehen, zog seine alte begeisterte Gemeinde an, sie zu neuen Begeisterungsstürmen hinreißend. Sein Programm bot an zwei Abenden eine Fülle des Interessanten und Bedeutenden. Im rein musikalischen, in Stücken programmatischen Charakters wie in lyrischen Ergießungen ist er von monumentaler Größe, doch litt die Wiedergabe unter der geringen Tonentfaltung seines Instrumentes. Besonders empfand man diesen Mangel am Instrument in den rein technischen Stücken; bei dem überstürzenden Tempo Llobets kam leider so manche kostbare Einzelheit nicht zur Geltung.

Doch das Publikum war in beifallsfreudigster Stimmung und erzwang noch eine ganze Reihe von Zugaben. Vor Llobet hörte man Luise Walker, einmal im Rundfunk als Einlage in einem Mandolinenorchesterkonzert und darauf in einem eigenen Abend. Beidemale bestätigte sie die Tatsache, auf dem Gipfelpunkt technischen Könnens und korrektester Spielweise angelangt zu sein; hierin ist sie schlechthin vollendet. Im rein musikalischen jedoch wie in der stilistischen Auffassung scheinen aber bei ihr autoritative Bindungen stärker zu sein als eigenes musikalisches Erleben und Gestalten.

So kam sie im Rundfunk dem wahren Charakter von Mozarts türkischem Marsch — der eben mehr mozartisch-barock als janitscharenhaft türkisch ist — viel näher als in der späteren Aufführung, und Tarregas feinfühlige Gemütsergüsse — die vorgesetzten Frauennamen sind ja schon selbst das Programm — ist die einseitige Betonung des rein technischen, wodurch die kleinen Kostbarkeiten Gefahr laufen den Charakter von Effektstücken anzunehmen, nicht zuträglich. In diesem Sinne erschließen sich der jungen Künstlerin noch ungeheure Möglichkeiten, die sie hoffentlich richtig erkennen und ausnützen wird.

Pujol erbrachte den Beweis, daß selbst bei seinem ehrlichen und reinen Willen und bei seiner Musikalität und hervorragenden Technik der Kuppenanschlag bei der Wiedergabe virtuoser Musik versagen muß. Über diese Tatsache kann den Kenner, der selbst in jahrelangem Mühen alle Anschlagsarten durchgekostet hat, auch der stärkste Publikumsbeifall nicht hinwegtäuschen.

Sein Konzert aber war insofern interessant, als man in Wien zum ersten Male einen Verfechter des Kuppenanschlages kennen lernte, der für seine Überzeugung in das Feuer einer öffentlichen Aufführung geht, und der es nicht bei den theoretischen und rhetorischen Ausfällen bewenden läßt sondern sich mit dem Instrument in der Hand der Kritik stellt. Diese seine Mannhaftigkeit sei anerkennend wenn auch mit dem Konzert der beabsichtigte Zweck nicht erreicht wurde.

Von den aufstrebenden jungen Talenten Wiens verdient Friedl Hinker hervorgehoben zu werden, an dem man von Konzert zu Konzert einen stetigen Aufschwung sowohl in technischer wie in musikalischer Beziehung erkennt.

Er beherrscht die Technik und doch bringt er nicht leblose Technik; er findet in der Literatur so z. B. bei Sor musikalische Kostbarkeiten, die Virtuosen sonst unbeachtet lassen und sucht sich mit thematischen und klanglichen Problemen erfolgreich auseinanderzusetzen.

Seine Vielseitigkeit spricht aus einem ansehnlichen Soloprogramm und außerdem aus seinen Bearbeitungen für drei Gitarren, die er mit seinen Partnern Stelzer (Primgitarre) und Schindler (Quintbaß) kultiviert zum Vortrag bringt.

Zum Beschluß erschien noch nach langjähriger Pause Heinrich Albert vor dem Wiener Publikum. Seine Bedeutung für die Gitarristik ist heute bereits eine historische und so gewann auch sein Abend, der seine zahlreichen Freunde, die ihn aus früherer Zeit kennen, vereinigte den Charakter eines freundschaftlichen Wiedersehensfestes.

München. Nach mehrjähriger Pause trat Sepp Summer wieder einmal mit Liedern zur Gitarre vor die Öffentlichkeit. Die Entwicklung Sepp Summers hat die Wege des rein Volksümlichen verlassen und strebt mehr einem Kunststil zu. Das zeigt sich in seinen Begleitungen, die immer reicher und tonmalerischer werden, in der Wahl seiner Texte, ja selbst in der Behandlung der Sprache, die alle Reste des Dialektes abzustreifen sucht. Er begnügt sich nicht mehr mit harmonischen Unterstreichungen seiner Melodien, er sucht zu charakterisieren und durch Vor- und Nachspiele den Sinn und Stimmungsgehalt des Liedes zu illustrieren. Diese Entwicklung ist bei einer Persönlichkeit, wie Summer logisch und vielleicht auch notwendig, aber man wird sie vielleicht von mancher Seite ein wenig bedauern. Die ursprüngliche Wirkung, die von seiner Kunst sonst ausging, der unmittelbare Kontakt, den seine urmusikalische Natur rein gefühlsmäßig

zwiſchen ſich und den Zuhörern herzuſtellen wußte, laſſen jetzt mehr ein analytiſches vom Intellekte beeinflußtes Inſichaufnehmen in Erſcheinung treten. Sein Vortrag, der früher als unmittelbares Erlebnis den Zuhörer in ſeinen Bann zog, errichtet nun einen gewiſſen Abſtand der die Beherrſchung aller Mittel vom Podium herab auf das Publikum wirken läßt und es da, wo es nicht immer gleich mitgehen kann zum Mitgehen zwingen will. So bedeutet ſein Auftreten ſozuſagen zugleich eine Kampfanſage, gegen die Konzeſſion an den Geſchmack der Zuhörer, gegen den billigen Erfolg und das Unterhaltungsbedürfnis. Sie kommt zum Ausdruck auch bei der Vertonung längſt volkstümlich gewordener Melodien-Texte, deren Melodien man ſich gar nicht anders denken kann und die ſo tief wurzeln, daß ihre neue Vertonung, ſelbſt wenn ſie berechtigte eigene Wege geht, nicht ohne Widerſpruch aufgenommen werden wird. Ob er ſich in dieſer Richtung durchſetzen wird? Bei einer Perſönlichkeit wie Summer möchte man es faſt glauben.

B.

Beſprechungen.

Das Münchner Gitarre-Kammer-Trio hat beſchloſſen aus dem Beſtande ſeines Repertoirs einzelne Stücke den Gitarreſpielern zugänglich zu machen und der Verlag B. Schott's Söhne in Mainz wird ſich in dankenswerter Weiſe um die Herausgabe dieſer Werke bemühen. Demnächſt erſcheinen in dem genannten Verlage Schubert's „Moment muſical", Alwes Thüringer Reigen und ein Rondo von Giuliani für die Beſetzung einer Terz-, Prim- und Quintbaß-Gitarre.

Schuberts „Moment muſical" gehört zu den Werken, die durch die Bearbeitung für Gitarre nichts von ihrem Klangreiz und Klangzauber eingebüßt haben, ſondern im gegebenen Falle eher noch gewonnen haben, was von der Kritik mehrfach betont worden iſt. Den Gitarreſpielern wird damit ein klaſſiſches Werk geboten, das durch die einwandfreie Bearbeitung und bei verhältnismäßig geringen techniſchen Schwierigkeiten äußerſt dankbar iſt.

Der Thüringer Reigen von Alwe iſt eine Originalkompoſition für Gitarretrio. Das hier zu einer geſchloſſenen muſikaliſchen Form verarbeitete Tanzmotiv bereichert die moderne Hausmuſik um ein klangſchönes und melodienreiches Werk und ſtellt gleichfalls keine allzu hohen Anſprüche an die Technik der Spieler.

In dem Rondo von Giuliani iſt endlich ein Werk der alten Gitarreliteratur den Gitarreſpielern in anderer Form wieder zugänglich gemacht. Die urſprüngliche Faſſung für Gitarre und Klavier, die den heutigen Verhältniſſen nicht mehr entſpricht, hat durch die Bearbeitung eine neue Form erfahren, die dem Werke nur zugute kommt, es der Vergeſſenheit entreißt und es neu zum Erklingen bringt.

Daß die Werke in der Bearbeitung einwandfrei und aus dem Weſen der Gitarre geboren ſind, ſo wie in vielen Konzerten auf ihre Wirkung erprobt und ſich bewährt haben, bedarf kaum einer Erwähnung.

F. Tarrega „Preludio de Chopin", „El Columpio" erſchienen bei Alier-Madrid, Auslieferung für Deutſchland und Öſterreich bei Schleſinger, Berlin-Lichterfelde. Daß unter den nachgelaſſenen, wenig geſichteten und in der Korrektur flüchtig geleſenen Kompoſitionen von Tarrega ſeltener wertvolle Stücke zu angenehmen Überraſchungen Anlaß bieten, iſt eine bekannte Tatſache. Der bisher erſchienene Nachlaß hat an Anzahl die von Tarrega noch ſelbſt herausgegebenen Werke bereits überſchritten. Als neueſte Stücke von „obras pósthumas" ſind zu nennen: „El Columpio" (ganz niedlich und jedenfalls als graziöſe Vortragsſtudie von rechtem Nutzen); ferner eine intereſſante Bearbeitung des bekannten e-Moll-Präludiums (Largo Nr. 4) von Chopin. Tarrega ſetzt das Stück in a-Moll und die ſchwermütige Weiſe klagt aus den tiefen Gitarreſaiten. H. Thienemann

Mitteilungen.

Wir erſuchen unſere Mitglieder und Abonnenten den für das erſte Halbjahr fälligen Beitrag einzubezahlen. Die bis zum 1. Juli noch nicht bezahlten Beiträge werden mit der nächſten Nummer durch Nachnahme erhoben.

Was Empfänger meiner **Torres-Gitarren** schreiben:

A. N. Mandolinen- und Lautenmusikverein in B. 4. 3. 28.
Ich trete für Ihre Firma ein, weil ich für meinen Sohn die von Ihnen an meinen Freund Liesegang gelieferte Torres-Gitarre übernommen habe und mit derselben sehr gut zufrieden bin.

A. E., Dirigent der Mandolinen- und Gitarre-Vereinigung in K. 1. 3. 28.
Weitere Bestellungen auf Torres-Gitarren lasse ich in Kürze folgen, da die Instrumente großen Beifall finden. Sie haben jedenfalls an mir einen Dauerkunden gewonnen durch Ihre erstklassige Bedienung.

Prof. J. O., Staatsakademie für Musik in W. 26. 3. 28.
Im Besitze der drei Instrumente bin ich mit den Torres-Gitarren zufrieden. Hoffe davon in der nächsten Zeit nachbestelleu zu können.

P. B., Kammermusiker in D. 2. 4. 28.
Die ausgezeichnete Torres-Gitarre ist wieder zur vollen Zufriedenheit ausgefallen. Verbindlichsten Dank für dieses herrliche Instrument.

Konzert-Kontra-Gitarren
mit freischwingenden Bässen,
Modell Emberger, wunderbare Tonfülle.

Mandolinen
Marke Herwiga-Solist

Ansichtssendung. / Teilzahlung. / Vereine erhalten Rabatt. / Katalog umsonst.

Wilh. Herwig, Markneukirchen 206
Gegründet 1889.

GITARRE, sehr schön gearbeitet, bes. für vorgeschrittene Schüler geeignet, ist sehr billig wegen Auswanderung zu verkaufen. Näheres **Ludwig Stegmiller, Binswangen** bei Wertingen, Schwaben (Bayern).

Schott's Gitarre-Archiv

In Kürze erscheinen aus dem **Repertoire** des

Münchener Kammertrios

für 3 Gitarren:

1. Franz Schubert op. 94 **Moment musical**
2. M. Giuliani op. 68 Nr. 2 **Rondo**
3. F. Alwe op. 26 Nr. 2 **Thüringer Reigen**

—

Die von der Fach- und Tagespresse des In- und Auslandes als unübertroffen bezeichneten Programmstücke des Münchener Gitarre-Kammertrio gehören in die Bibliothek aller Gitarristen.

—

Bestellung auf obige Werke und illustr. Gitarre-Archiv-Katalog durch den Musikalienhandel.

B. Schott's Söhne, Mainz u. Leipzig

Neuerscheinungen in
Schott's Gitarre-Archiv

Edition Andrés Segovia
Moderne spanische Musik

G.-A. No.		M.
102	Joaquin Turina, Fandanguillo .	1.80
103	F. Moreno Torroba, Nocturno .	1.80
104	F. Moreno Torroba, Suite castellana . . . . . Fandanguillo, Arada, Danza	1.80
109	Manuel M. Ponce, Thème varié et Finale . . .	1.80
110	Manuel M. Ponce, Sonata III . Allegro moderato, Cancion, Finale	2.50
111	Manuel M. Ponce, Tres canciones populares mexcianas	1.80
112	Manuel M. Ponce, Preludio .	1.50
113	F. Morena Torroba, Burgalesa	1.50
114	F. Morena Torroba, Preludio .	1.50
115	F. Morena Torroba, Serenata burlesca	1.50

Klassische Transkriptionen
Joh. Seb. Bach
Eine Sammlung v. verschied Stücken aus Werken f. Laute, Violine od. Violoncello-Solo u. anderen

G.-A. No.		M.
106	Vol. I Prélude — Allemande — Minuetto I — Minuetto II . . .	1.80
107	Vol. II Courante — Gavotte .	1.80
108	Vol. III Andante-Bourrée-Double	1.80

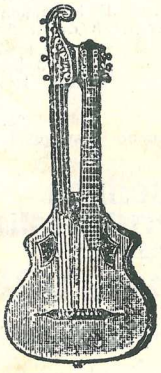
Illustrierter Gitarre-Archiv-Katalog durch jede Musikalienhandlung.

B. Schott's Söhne. Mainz u. Leipzig

KARL MÜLLER

Kunst-Atelier für Geigen-, Gitarren- und Lautenbau

Zeugg. 229 **AUGSBURG** Telef. 1069



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

Lauten, Wappen- und Achterform-Gitarren, Terz-, Prim- u. Baß-Gitarren

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

Reparaturen in kunstgerechter Ausführung. / Garantie f. Tonverbesserung. / Beste Bezugsquelle f. Saiten.

Spezialität:

auf Reinheit u. Haltbarkeit ausprobierte Saiten. Eigene Saitenspinnerei.

Aguado

Studien für die Gitarre

neu herausgegeben

von

Bruno Henze

Mk. 3.—.

Zum Studium unentbehrlich!

Verlag Schlesinger

Berlin-Lichterfelde

Lankwitzerstr. 9.

Fort mit unreinen Darmsaiten!

Wirklich quintenrein und haltbar sind

Rothe-Saiten,

dieselben kosten E. 80 Pf., H. 1 Mk., G. Mk. 1.20. D. A. E. 30, 35 u. 40 Pf., Contrabässe 50—60 Pf. Ferner liefere ich glattgeschliff. Silber-Saiten-Bässe, welche dauernd blank bleiben. D. A. E. zu 40, 50 u. 60 Pf. Contrabässe 75 Pf. G. u. H. Seide besponnen Marke Vorpahl 30 Pf. Gleichzeitig empfehle ich meine selbst gebauten Meisterinstrumente.

G. Wunderlich, Kunstgeigen- u. Lautenbaumeister **Leipzig,** Zeitzerstr. 21. Eigene Saitenspinnerei.

Pet. Harlan, Martneukirchen

Allerbeste

Konzert-Gitarren

nach **Torres.**

Auch einfache Sologitarren, Lauten, Saiten.

Umtausch und Rückgabe gestattet.

KONZERT-ANZEIGE

Gitarren-Mandolinen-Vereinigung

Redlinger

Donnerstag den 3. Mai 1928 abends 8 Uhr

Bürgersaal im Rathaus Berlin-Friedenau

Orchesterspiel / Gitarre-Solo / Mandolinen-Solo

Karten von M. 2.— und 1.50 bei **F. Redlinger, Berlin-Friedenau,** Sponholzstr. 27 oder Abendkasse.

Verantwortlicher Schriftleiter: Fritz Buek, München, Reitmorstr. 52.