

MUSIK IM HAUS

Karoline Volkmann

WIEN—LEIPZIG

15. JANUAR 1927

MUSIK IM HAUS

WIEN LEIPZIG
ANTON GOLL B. SCHOTTS SÖHNE

REDAKTION UND VERLAG: WIEN, V. LAURENZGASSE 4.

6. Jahr.

15. Jänner 1927

1. Heft.

INHALT:

DR. ADOLF KOCZIRZ, Wiener Handschriften
von Mauro Giuliani.

DR. ALFRED EINSTEIN, Gambe und Laute.

PROF. KARL LIEBLEITNER, Über unsern Jodler.

KARL KOLETSCHKA, Al'öd.

PROF. CARL LAFITE, Beim „Schwarzen Adler“.

FACHLEHRER FRANZ NOWY, Von einer Laute.

Musikliteratur — Kunst und Wissen —
Zeitgeschichte — Nachrichten.

MUSIKBEILAGEN:

S. Molitor, Marsch für 2 Gitarren —

A. Bertrand, Adagio für die Harfe.

KUNSTBEILAGEN:

Handschriftprobe aus Giulianis

„Le Rossiniane“ —

Rekonstruierte Laute von Franz Nowy.

BEZUGSPREISE. Vierteljährlich für Österreich: S 2.50; für Deutsch-
land: R.-M. 2.—; für die Schweiz: Fr. 2.50; für die Tschecho-
slowakei: Kš. 16.—; für alles übrige Ausland: jährlich 2 Dollar.

ANZEIGENPREISE. Für einmalige Einschaltung $\frac{1}{4}$ Seite: S 100.—;
 $\frac{1}{2}$ Seite: S 60.—; $\frac{1}{4}$ Seite: S 35.—; $\frac{1}{8}$ Seite: S 20.—. Bei
wiederholter Aufgabe des gleichen Wortlauts Preisermäßigung.

Schott's Gitarre-Archiv

NEUERSCHEINUNGEN.

Für Gitarre allein:

		Mk.
Nr. 27/29	CARULLI-BREVIER, 63 ausgewählte Stücke als Ergänzung der Schule (Hülsen)	3 Bände je 2. —
Nr. 40	CARULLI, Drei Sonaten (Ritter)	2. —
Nr. 34	COSTE, op. 38, 25 Etuden (Ritter)	2.50
Nr. 42	COSTE, op. 53, 6 Originalstücke (Meier)	2.50
Nr. 30/31	GIULIANI, op. 1a, Studien (Ritter), Heft I 2.50, Heft II	2. —
Nr. 32	GIULIANI, op. 48, 24 Etuden (Ritter)	2. —
Nr. 35/36	LEGNANI, op. 20, 36 Capricen (Ritter), 2 Hefte je	2. —
Nr. 37	LEGNANI, op. 250, 6 leichte Capricen (Götze)	2. —
Nr. 41	MARSCHNER, op. 4, 12 Bagatellen (Götze)	2. —
Nr. 33	SOR, op. 60, Einleitende Etuden (Götze)	2. —

Moderne spanische Musik:

Nr. 101	CHAVARRI, 7 Stücke für Gitarre	2.50
Nr. 105	FALLA, Homenaje (Dem Gedächtnis von Claude Debussy)	2. —
Nr. 102	TURINA, Fandanguillo (Segovia)	1.50
Nr. 103	TORROBA, Nocturno (Segovia)	1.50
Nr. 104	TORROBA, Suite castellana (Segovia)	1.50

Zwei Gitarren:

Nr. 39	CALL u. GAUDE, Duette (Meier)	3. —
--------	-------------------------------	------

Gitarre und Klavier:

Nr. 22/25	DIABELLI, 30 sehr leichte Stücke (Meier), 4 Hefte je	2. —
-----------	--	------

B. Schott's Söhne, Mainz—Leipzig.

ZEITSCHRIFT FÜR DIE GITARRE.

I.

LEITARTIKEL UND AUFSÄTZE.

		Seite
Agafóschin P.	Brief aus Moskau	110
Arndt Willy	Meine Heimat	42
	Vom altdeutschen Volkslied	2
Beran Alois	S. S. Zajaítzkij, der Arzt und Gitarrist	73
	V. A. Rußanow	26
	Über den Stand der sechssaitigen Gitarre in Rußland, I. 100, II.	150
	Das russische und ukrainische Volkslied	174
Bohr Heinrich	Heinrich Albert	6
	Zum „Wiegenlied“ (dazu die Musikbeilage, 30. Folge)	15
Haas Robert	Die Tabulaturbücher für Laute und Gitarre in der Musiksammlung an der Nationalbibliothek in Wien I. 34, II.	55
	Karl Maria von Webers Theaterlieder zur Gitarre	97
	Ein Trauermarsch Anton Diabellis für Gitarre (dazu die Noten- beilage, 33. Folge)	77
Halbe Max	Hans Richard Weinhöppel	53
Harlan Peter	Reinhold Vorpahl (Nekrolog)	82
Koczirz Adolf	Der letzte Alt-Wiener Mandorist: Joseph von Fauner, I. 4, II. 121, III.	170
Koletschka Karl	Kritik	84
Kolon Viktor	Die Pariser Gitarre von Paganini — Berlioz	50
Laible Friedrich	Sven Scholanders Sendung	32
Liebleitner Karl	Was ist ein Volkslied?	8
	Einiges über den Landler	153
Mandel Kurt	Aus des Lautenliedes heimischer Pflegestube	81
	Oswald Rabel — Ewald Cwienk	130
	Armin Knab	178
Nils M.	Robert Kothe	103
Orel Alfred	Ein Burgschauspieler als Gitarrist (C. L. Costenoble, 1769—1837)	30
Radke Hans	Paganini und die Gitarre I. 124, II.	145
Zuth Josef	Kaiser Josephs I. Aria für die Laute (dazu Notenbeilage in der 34. Folge)	105

II.

KONZERT UND UMSCHAU.

- INLAND: Berlin: 16, 87, 185 — Cassel: 64 — Dresden: 135 — Graz: 43 — Honef a. Rh.: 43 — Innsbruck: 64 — Karlsruhe: 137 — Krems: 17 — Leipzig: 17 — München: 137 — Perchtoldsdorf: Freilichtaufführung des Sagenspieles »Der Schatz« (Strobl-Prusik), 157 — Traismauer b. W.: 87 — Villach: 66, 88 — Wien: 66, 67, 18 — Wiener-Neustadt: 43.
- AUSLAND: Bielitz: 186 — Brünn: 64 — Budapest: 17 — Buenos-Aires: 16 — Danzig: 17 — Haslemere (England): Aufführung alter Kammermusikwerke des 16. u. 17. Jahrh., Leitung Arnold Dolmetsch: 88, 156 — Karlsbad: 17, 44, 64, 136, 186 — Kattowitz: 113, 157, 158, 186 — Litschau: 137 — Moskau: 89 — Muschketow (Rußland): 44 — Ostrau (Mähr.): 44, 65 — Reichenberg: 65 — Schönbach b. Eger: 43, 88, 113, 187 — Tokio: 44 — Troppau: 66.

III.

BESPRECHUNGEN.

BÜCHER UND ZEITSCHRIFTEN: Allg. deutscher Sängerschaftskalender, 159 — Wilhelm Altmann, 63 — Heinz Amelung, 184 — Hugo Bieber, Der Weg der deutschen Dichtung, 185 — Boehn Max, Der Tanz, 185 — Gustav Bosse, Almanach der deutschen Musikbücherei, 62 — Kurt Delbrück, Die Liebe des jungen Beethoven, 62 — Der Fährmann, 159 — Der getreue Eckart, 14 — R. Engelsberg, 86 — Robert Haas, Die Wiener Oper, 62 — Josefa Metz, Von Hans Sachs bis Wilhelm Busch, 184 — Alfred Orel, Wiener Musikerbriefe aus zwei Jahrhunderten, 15.

MUSIKALIEN: Heinrich Albert, 13 — J. S. Bach, 162 — Heinz Bischoff, 14, 85 — K. Blume, 13 — Elisabeth Bronsch, 86 — Commenda, 134 — Carcassi, 162 — Ernst Dahlke, 161 — Lotte Dockhorn, 13 — Ludwig Egler, 114 — Epstein, 159 — Jar. Fiala, 114 — Giuliani, 161, 162 — Gondy, 162 — Walter Götze, 38, 161 — Walter Hensel, 12 — Karl und Bruno Henze, 85 — Ferdinand Hiller, 39 — Kinsky, 182 — M. Kníže, 135 — Karl Kruse, 39 — Joseph Küffner, 13 — Richard Laesecke, 39 — Legnani, 161, 162 — Karl Liebleitner, 86 — Locatelli (Pietro), 25 — Loretti, 183 — Georg Meier, 161 — Gustav Moissl, 13 — Mozart, 159 — R. Naumann, 13 — Hans Neemann (Karl Kohaut, Konzert in F-dur für Laute, 2 Violinen und Violoncello), 39, 61 — Lorenz Obermaier, 40 — Anton Orel, 40 — Jakob Ortner, 60, 162 — Paul, 61 — Karl Pfister, 13 — Fr. Portius, 134 — Prusik, 183 — Walther Pudelko, 40 — Hans Ritter, 161 — Martin Schlenso, 135 — Hans Schmid-Kayser, 13, 41, 61 — Erwin Schwarz-Reiflingen, 41, 161 — Friedrich Smetana, 114 — Niels Sörnisen, 13 — Fr. Schubert, 182 — R. Schumann, 38 — Andreas Weissenbäck, 114.

IV.

BILDER UND KUNSTBEILAGEN.

30. Folge: Heinrich Albert — Heinrich Scherrer.
31. Folge: Sven Scholander — Willy Arndt.
32. Folge: Die Pariser Gitarre von Paganini und Berlioz — Richard Weinhöppel (Hannes Ruch) — Napoleon Coste.
33. Folge: Arnold Dolmetsch — Franz Friedrich Kohl.
34. Folge: Robert Kothe.
35. Folge: Oswald Rabel — Ewald Cwienk — Paganinis Terzgitarre (Mus.-hist. Museum, Köln).
36. Folge: Das Kammerquartett Reisner — Paganinis Mandoline.
37. Folge: Armin Knab.

V.

MUSIKBEILAGEN.

30. Folge: Egon Fritz Pamer, Etude — Heinrich Bohr, Schlummerlied.
31. Folge: Gustav Moissl, Lied zur Gitarre — Franz Ritter, Kleines Präludium für Gitarre allein.
32. Folge: Josef Mayer-Aichhorn, Ganz im Geheimen, Lied zur Gitarre (Liesl Wunderler) — Heinrich Bohr, Ballade für Gitarre allein.
33. Folge: Anton Diabelli, Trauermarsch für Gitarre — Karl Pfister, Wiegenlied der alten Wärterin.
34. Folge: Kaiser Josephs Aria für die Laute — A. Beran, Harmonische Studie, dreistimmiger Satz.
35. Folge: Unveröffentlichte Kompositionen von Niccolò Paganini für Gitarre — I. Minuetto — II. Minuetto, detto il Matto.
36. Folge: Otto Steinwender, Unter blühenden Linden — Johann Pilz, Lied zur Gitarre.

VI.

NEKROLOGIE.

Paul de Witt, 17 — Georg Frommhold, 88 — Robert Kjaass, 16 — Erwin Marhold, 64 — Maximilian Reisner, 113 — Reinhold Vorpahl, 82.

VII.

HANDBUCH DER LAUTE UND GITARRE.

Franz Nowy, 137 (Aufzeichnungen von Gitarren, die als bemerkenswerte Arbeiten gelten) —
Berichtigungen und Ergänzungen, 139. K.

JOSEF ZUTH

Handbuch der Laute und Gitarre

(LEXIKON)

Ein Nachschlagewerk über alle Gebiete der modernen und historischen Lauten- und Gitarrenkunst in Lieferungen (Lex. 8°, je 50 S., Petit-Lettern, zweispaltig) auf holzfreiem Papier in vornehmer Ausstattung. — Die Gesamtausgabe umfaßt mindestens sechs Lieferungen.

P r e i s d e r E i n z e l l i e f e r u n g :

S 3.60 für Österreich — Rm. 2.40 für alles Ausland.

Der Bezug der 1. Lieferung verpflichtet zur Abnahme des ganzen Werkes.

PRESSE-URTEILE:

Das Handbuch berücksichtigt in seinen Tausenden von Registernamen nicht nur die Literatur und Musik der Gitarre, es erstreckt sich auf alle Zweige der Spieltechnik, des Instrumentenbaues, ist ein bio- und bibliographisches Nachschlagewerk und erweist sich, was Vornehmheit der Ausstattung betrifft, als eine würdige Bereicherung jeder Bibliothek.

Musik-pädag. Zeitschrift, Wien.

Das ist ein prächtiges musikalisches Dokument für alle Zeiten! Beleuchtet doch der Verfasser, dessen Persönlichkeit unter den Musikschriftstellern unserer Tage immer reicher entwickelt und eminent selbstständig gestaltend hervortritt, mit liebevollster Sorgfalt und Scharfsinn, dank seiner Art Geschichtschreibekunst, die als getreu wiederschöpferisch zu bezeichnen ist, das gesamte Musikleben, wie dies aus der Pflege der Lauten- und Gitarrenkunst in kultureller Größe emporgewachsen ist.

Österr. Musikerzeitung, Wien.

In vieljähriger gewissenhafter Tätigkeit ist alles brauchbare Material aus der Lautenistik und Gitarristik gesammelt, geprüft und gesichtet und in übersichtlicher lexikographischer Form verarbeitet.

Deutschösterr. Tageszeitung, Wien.

Ce dictionnaire, dont le besoin se faisait depuis longtemps sentir, est appelé à rendre de grands services à tous ceux qui s'intéressent au luth et à la guitare.

Revue de Musicologie, Paris.

Verlag A. Goll, Wien - Wollzeile 5.

MUSIK IM HAUS

6. JAHR

15. JÄNNER 1927

1. HEFT

WIENER GITARRENHANDSCHRIFTEN VON MAURO GIULIANI.

ADOLF KOCZIRZ, WIEN.

Die Wiener Giuliani-Autographen, die wir hier etwas näher ins Auge fassen wollen, sind an folgenden Stellen verwahrt: in der Nationalbibliothek, im Musikarchiv der St. Peterskirche und im Museum der Gesellschaft der Musikfreunde. Ihre Zahl ist eigentlich recht bescheiden; die meisten Vorlagen von des Meisters Hand sind, nachdem sie den Notenstein passiert hatten, den Weg alles Irdischen gegangen; und was auf die Nachwelt gekommen ist, hat sein Dasein wohl mehr oder weniger besonderen Umständen zu verdanken.

Morphy verzeichnet in seinen „Spanischen Lautenmeistern des 16. Jahrhunderts“ in einem Versuche einer Bibliographie der Tabulaturbücher für Laute und Gitarre in Band I unter Nr. 73 eine Handschrift der Hofbibliothek Wien „Lauten-Buch für zwei Gitarren“ von Giuliani (Mauro), Bolonese — für die Giulianizeit eine durchaus unwahrscheinliche, auch sachlich unrichtige Verquickung von Laute und Gitarre. Tatsächlich verhält sich, wie wir gleich sehen werden, die Sache auch ganz anders. Es handelt sich da um die Handschrift Nr. 18978, ein Autograph Giuliani in einem Papierband mit gold-roter Etikette GIULIANI, Vorsetzblatt, 6 zehnliniigen Notenblättern, wovon 11 Seiten beschrieben sind. Der auf dem ersten Notenblatt von Giuliani handgeschriebene Titel lautet: 12 Neue Ländler für zwei Gitarre von Mauro Giuliani op. 92. Der grammatikalische Verstoß „Gitarre“ anstatt „Gitarren“ zeigt, daß Giuliani trotz geraumem Aufenthalt in Wien mit dem Deutschen auf Kriegsfuß stand. Die Handschrift ist über dem Titel als „Originale“ bezeichnet. Dieses Attest stammt jedenfalls von dem bekannten Wiener Autographensammler Aloys Fuchs, von dem diese Erwerbung im J. 1831 herrührt¹⁾. Die Ländler sind für Terzgitarre und gewöhnliche Gitarre komponiert und partiturmäßig notiert. An einzelnen Stellen finden sich Ausbesserungen mit Rotstift, beim Ländler Nr. 10 ist über die ursprüngliche Nummer die rote Ziffer 4 geschrieben.

Die 12 neuen Ländler würden der Opuszahl 92 nach in die Serie der drei, je 12 Ländler umfassenden Sammlungen für die gleiche Besetzung fallen, die bei Artaria & Comp. gestochen wurden. Es sind dies op. 75 (Verlags-Nr. 3051), Raccolta prima: XII Ländler con Finale per una o due Guittarre, ferner op. 80, Raccolta seconda (Verl.-Nr. 3052): 12 Laendler per due Chitarre und op. 94

(Verl.-Nr. 3056), Raccolta terza: XII Laendler per due-Chitarre. Im Verzeichnis des Musikverlages der Kunst- und Musikalienhandlung Artaria & Comp., Wien, Kohlmarkt Nr. 9, S. 41 ff. „Musique de Guitarre: Pièces diverses pour la Guitarre avec accompagnement“ ist unter den dort angeführten Opuszahlen die Nummer 92 nicht enthalten. Der 1. Jahrgang der Wiener allgem. musikal. Zeitung von 1817 kündigt unter anderem von Giuliani an: ohne Opusangabe 12 Ländler samt Coda für eine oder 2 Gitarren, op. 76 Potpourri für Flöte oder Geige und Gitarre aus der Oper Tankred und op. 77 Cavatine (di tanti palpiti) aus Tankred mit Variationen für Singstimme mit Gitarre oder Pianoforte. Op. 92 wird demnach noch aus der Wiener Zeit Giulianis zwischen 1817 und 1819 datieren.

Das Musikarchiv der St. Peterskirche besitzt die Handschrift von Giulianis op. 123 „Le Rossiniane“. Die Handschrift umfaßt 12 Seiten zehnliniiges festes Notenpapier. Beschrieben sind Seite 2—11, von letzterer bloß 6 Liniensysteme, im 8. Liniensystem steht „Fine“.

Der Notenteil besteht aus 8 Sätzen u. zw. 1. Satz: Introduzione. Allegro con brio; 2. Satz: Maestoso, mit der Fußnote ⁽¹⁾: Finale 1:^{mo} nel Barbieri di Siviglia; 3. Satz: Andantino mosso, mit der Fußnote ⁽²⁾: Aria nell' Aureliano in Palmira; 2. Teil mit der Fußnote ⁽³⁾: Cavatina nel Barbieri di Siviglia; 4. Satz: Andante sostenuto, mit der Fußnote ⁽⁴⁾: Sestetto nell' Opera la Cenerentola; 5. Satz: Allegro, mit der Fußnote ⁽⁵⁾: Aria nell' Opera La Gazza ladra; 6. Satz: Maestoso, 2. Teil mit der Fußnote ⁽⁶⁾: Terzetto nel Barbieri di Siviglia. Die Fußnoten sind offenbar bei der Redaktion für den Notenstein überall mit Rotstift abgestrichen worden. Der Titel lautet: Le Rossiniane per Chitarra, o Lira Composte da Mauro Giuliani Opera 123. Das mit Roma 1. Ottobre 1823 datierte Werk ist von Giuliani als eigenhändig geschrieben unter Beidruck seines Namensstempels bekräftigt. Wir geben anbei die Lichtbildaufnahme der Seite 2 des Notenteiles ²⁾. Bemerkenswert ist, daß Giuliani noch für die Lira, das ist die Gitarre in griechischer Lyraform, schreibt. Diese Type muß also zu jener Zeit noch da und dort ihre Liebhaber gehabt haben, obwohl bereits im J. 1806 sich Simon Molitor wenig günstig über den akustischen Charakter der mehr dekorativ wirkenden Lyragitarre ausspricht ³⁾.

Die Datierung der Rossiniane zerstört, auch wenn wir von anderen authentischen Schriftstücken des Meisters früheren und späteren Datums aus Rom und Neapel (1822—1829) absehen, die Legende, daß Giuliani bald nach seiner Rückkehr von Wien in sein Vaterland (1819) gestorben wäre. Die Leipziger allg. musik. Zeitung kündigt erst im Jahrgang XLV (Jahr 1843—1844) von Mauro Giuliani Variationen für die Gitarre als oeuvre posthume bei Mechetti in Wien an.

Wie nun ist die Giuliani-Handschrift ins Musikarchiv von St. Peter gekommen? Antwort auf diese Frage gibt uns das Vorwort des von Kapellmeister Karl Rouland verfaßten Kataloges des genannten Archivs.⁴⁾ Sein Amtsvorgänger war Diabellis Schwiegersohn Josef Greipel. „Diabelli, der bekanntlich

den größten Musikalienverlag in Wien hatte (Anton Diabelli & Cie)“, berichtet Rouland, „war als Schwiegervater des vorerwähnten Greipel ein eifriges Mitglied des Kirchenchores, legte viele der im Archiv befindlichen, geschriebenen Werke in Druck, beschenkte das Archiv mit diesen gedruckten Werken im großen Maße und legte auch die Autographe weltlicher Werke nach deren Drucklegung in das Archiv der St. Peterskirche.“ Greipel, der nach 50 jähriger Tätigkeit 1897 starb, hatte der Kirche das ihm gehörige, in einem Archivkasten verwahrte Notenmaterial testamentarisch vermacht. Bei der von Rouland in hochverdienstlicher Weise durchgeführten Sichtung und Neuordnung des seit langen Jahren vernachlässigten Archivs wurden 17 Autographen von Franz Schubert aus den Jahren 1814 bis 1828, das Manuskript von Beethovens Rondo in B-dur für Pianoforte und Orchester⁵⁾, sowie eine stattliche Reihe von Autographen verschiedener anderer Tonsetzer (Assmayr, Bibl, Czerny, Diabelli, Gänsbacher, Gyrowetz, Kreutzer, Lindpaintner, Sechter, Ferdinand Schubert, Seyfried, Proch, Preyer usw.) zu Tage gefördert. Was speziell die Gitarre anbelangt, so sei der Vollständigkeit halber erwähnt, daß außer Giuliani der Katalog noch folgende Bestände ausweist: Leop. Jansa, op. 25, II. Heft: Andante mit Variationen. Diabelli: Der Wechsel der Jahreszeiten (Lieberkühn): „Wie schön ist der Wechsel der Zeiten“, für drei Singstimmen, Czakan (Stockflöte) und Gitarre; Hoffnung (Schiller): „Es reden und träumen die Menschen viel“, für die gleiche Besetzung. Auf dem Wasser zu singen (Stollberg), für drei gleiche Singstimmen, eine Baßstimme, Czakan und Gitarre. Dreistimmige Frauenchöre für Czakan (Pianoforte oder Physharmonika) mit Gitarre: Nr. 1: Frühlingslied; Nr. 2: Wenns immer so wär; Nr. 3: Eintracht und ein anonymes Tischlied: „Gesund und frohen Mutes genießen wir des Gutes“, für drei Singstimmen, Czakan und Gitarre.

Das Museum der Gesellschaft der Musikfreunde verwahrt neben einigen Handschriften anderer Gitarrenmeister (Granada, Legnani, Regondi und G. Weber) von Giuliani zwei Autographen mit Variationen über ein Thema von Mozart und von Caraffa. Die erstere Handschrift ist betitelt: Raccoltà di Variazioni di Mad:^{ma} Catalani⁶⁾ ridotte per il Flauto, o Violino, e Chitarra da Mauro Giuliani parte I^{ma}. Es sind vier zusammengeheftete Notenblätter, Großquart, 2. Seite: Oh dolce Conento di Mozart, Geige oder Flöte und Gitarre partiturmäßig notiert, die Tempobezeichnung Maestoso ist mit Rotstift beigelegt; 3. Seite Thema, Seite 4–7 Variationen, die letzte Seite ist leer. Das Manuskript wurde nach der oben rechts auf dem Titelblatt angesetzten und von Aloys Fuchs, Wien, den 30. May 1826 unterschriebenen Notiz „Für die Sammlung von Handschriften des österreich. Musikvereines übergeben.“ Im Titel steht unter Mauro Giuliani von Fuchsens Hand die Bemerkung „Original Manuscript“ und unter parte I^{ma} „Sind im Stich erschienen bey Mollo.“

Die zweite Handschrift führt den Titel: Gran Variazioni per Chitarra sopra l'Aria favorita: Oh! cara memoria del Sig. Caraffa⁷⁾ Composte da Mauro Giuliani, op. 114 und ist ein Seitenstück zu dem Autograph der „Rossiniane“,

op. 123, insofern als sie rechts unten ebenfalls mit dem Vermerk „mano propria Roma 1. Ottobre 1823“ und dem Namensstempel Giulianis versehen ist. Es sind sechs geheftete Blätter festes Notenpapier, die Schrift ist sorgfältig, die wenigen Korrekturen sind sauber durchgeführt. Die letzte Seite ist leer. Von Interesse ist, daß Giuliani für die Tempobezeichnung der Introdutione (Andante sostenuto) sowie für das Thema (Maestoso) den Mälzel'schen Metronom⁸⁾ heranzieht. Die Handschrift stammt aus dem Vermächtnis des Grafen Viktor Wimpffen.⁹⁾

¹⁾ Freundliche Angabe des Leiters der Musiksammlung der Nationalbibl., Dr. Robert Haas.

²⁾ Herrn Kapellmeister Regierungsrat Karl Rouland gebührt mein bester Dank für sein Entgegenkommen bei Benützung der Handschrift.

³⁾ Vorrede zur „Großen Sonate f. d. Guitare allein.“

⁴⁾ Wien 1908, Kommissionsverlag von Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.

⁵⁾ Die Beethovenhandschr. kaufte die Gesellsch. d. Musikfr., 16 Schubertautographen wurden von der Hofbibl. erworben. Die 17. Handschr.: Phantasie f. Pianofte und Violine, op. 159, ist leider unvollständig, es fehlen die ersten zwölf Seiten. Eine kleine Abweichung von der Druckausgabe (Breitkopf & Härtel) stellt Rouland im Violapart fest: A-dur-Teil, 5. Takt, Triolen-Figur, wo im Autograph anstatt der zwei cis deutlich zwei d zu lesen sind.

⁶⁾ Angelica Catalani (1780—1849), gefeierte Bravoursängerin jener Zeit.

⁷⁾ Michele Enrico C. de Colobrano (1787—1872), Sohn des Fürsten Colobrano, Herzogs v. Alvitto, diente als Offizier in der neapolitanischen Armee und war Adjutant Murats. Nach Napoleons Sturz wandte er sich ganz der Musik zu, schrieb eine stattliche Anzahl von Opern, auch Kirchenwerke.

⁸⁾ Das Patent darauf erwarb M. im J. 1816. Der eigentliche Erfinder war Dietrich Nikolaus Winkel in Amsterdam.

⁹⁾ Dr. Eusebius Mandyczewski, Zusatzband zur Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfr., Wien 1912, S. 100.

GAMBE UND LAUTE.

ALFRED EINSTEIN, MÜNCHEN.

In verklungenen Zeiten hat der Verfasser dieses Aufsätzchens einmal ein Buch über die Literatur für Gambe verbrochen und in die wenigen erhaltenen Dokumente besagter Literatur aus dem 16. und 17. Jahrhundert eine Art von musikgeschichtlichem Zusammenhang zu bringen versucht. Wenn ihm die Aufgabe heute wieder zufiele, so müßte er diese versprengten Denkmäler (die sich seitdem kaum vermehrt haben), im Gegensatz zur heute beliebten und immer beliebteren Methode, das musikalische Objekt streng abgegrenzt zu betrachten, wie der Anatom den Körperteil einer Leiche, — er müßte sie vor einen noch reicheren musikgeschichtlichen und kulturgeschichtlichen Hintergrund stellen, er müßte zu ihrem Verständnis noch mehr an zeitgenössischen Akten, Aufzeichnungen, Bemerkungen der Theoretiker, Anspielungen und Darstellungen der Dichter und Novellisten heranziehen. Denn diese Musik hat eben gelebt, man wird ihren

Sinn und Zauber niemals durch bloße Analyse erkennen und bannen, sondern nur durch Rekonstruktion der Umstände, unter denen sie entstanden, geliebt und genossen worden ist, unter denen sie ihre Wirkung ausgeübt hat.

Laute und Gambe gehören geschichtlich zusammen, sie sind Zwillingsschwwestern in der großen Instrumentenfamilie, sie haben auch ziemlich gleichzeitig ihre für die Renaissance entscheidende Form erhalten, oder zum mindesten: die Gambe ist nach dem Ebenbild der Laute erschaffen. Das ist neuerlich angezweifelt worden; aber es hat sich auch neuerlich ein gewichtiges Zeugnis dafür gefunden, das des Johannes Tinctoris, eines mit eminentem historischen Sinn begabten Mannes, der um 1485 die gemeinsame Abstammung der Laute und Gambe aus der sogenannten Lyra postuliert, — ein Postulat, dessen Richtigkeit wir nicht untersuchen wollen, aus dem aber die Erkenntnis jener Verwandtschaft klar herausleuchtet: „Jetzt heißt die Lyra gemeinhin überall Laute, vielleicht zur Unterscheidung von einigen andern Instrumenten, die aus dieser selben Lyra im Lauf der Zeit an verschiedenen Stätten entwickelt (erfunden) worden sind, nämlich, dank den Hispaniern: aus der Lyra ging das Instrument hervor, das sie selber und die Italiener Viola nennen, die Franzosen aber halbe Laute . . .“ (siehe Weinmann, Riemann-Festschrift S. 271). Laute und Gambe sind dann im 16. Jahrhundert lange einen gemeinsamen gesellschaftlichen Weg gegangen und sie sind die erst aristokratischen, dann die bürgerlichen Instrumente *kat'exochen*, im Gegensatz zu allen andern Instrumenten, den Bläsern, und vor allem zu den „Armgeigen“, die gleichsam ihre Stiefgeschwister sind. Diese Nobilität der Gambe spricht sich häufig in drolliger Form aus und spricht sich noch überraschend spät aus; für Cerone („El Mellopeo“, 1613, S. 1043 f.) etwa ist der Rangunterschied schon im Gehen und Sitzen begründet: „...ay dos especies de Vihuelas; las vnas de braços, y las otras de piernas; (llamadas vulgarmente Vihuelas de arco) y dize se de piernas, porque tañendo se tienen entre las piernas. Las de braços, siruen estando en pie el Tañedor, ò caminando; y son de sonido mas agudo de las otras de arco: las (1044) quales siruen solamente para las Musicas que se hazen, estando el Tañedor assentado y firme. Estas no solamente van mas baxo de las otras de braço, sino que tambien son mas cumplidas y mas perfetas; y por consiguiente, son mas harmoniosas y mas musicales: y todo esto procede por las diuisiones multiplicadas, que en ellas se hallan. Que no por otra causa son mas vsadas estas en los Conciertos, que no son las otras, sino porque siruen mas perfetamente; pues hazen salir las obras con mas suaue harmonia; y son mas accomodadas al acompañamiento de las voces humanos.“ Und ganz ähnlich Zacconi (1592, *Pratica di Musica*, 1, fo. 217), den der wackere Cerone offenbar ausgeschrieben hat: „...chi m' adimandasse perche causa si trovano le .. Viole da gamba & quelle da braccio: io direi che le non si trovano per altro che per potersene servire per le case & per le vie, non essendo conveniente, ne men si facile il portar le Viole da gamba per le vie, come sono piu commode da sonar in casa & fanno piu soave harmonia“

... quelle da gamba non solo vanno piu basso che non vanno quelle da braccio: ma anco sono piu compite & perfette, per le divisioni multiplicata che in esse si trovano: che non per altro si veggano piu ne i concerti esser adoprate, che non sono le altre; se non perche piu perfettamente servano alle compositioni.“ Die Gambe wie die Laute waren „gehobene“ Instrumente; aus den Kammern der „giudiziosi Gentilhuomini, Signori e Prinzipi“ wandert die Gambe in die Bürgerhäuser; ihre Beliebtheit ist nur seltsamerweise mehr der Mode unterworfen als die dauerndere der Laute: sie wandert aus Spanien nach Italien, wo es am Ende des 16. Jahrhunderts schon keinen bedeutenden Spieler mehr gibt; sie wandert aus Italien nach Frankreich, wo, nach Felix Platters Zeugnis, um 1550 die „Violen und Zithern“ erst aufkommen, nach Deutschland, Holland und England, wo sie sich am längsten hält und ihre höchste Blütezeit erlebt.

In all diesen Wanderungen fällt bei der Gambe wie bei der Laute ihre Doppelstellung auf als Instrument des Liebhabers wie des Kunstspielers, der Gegensatz und Zusammenhang zwischen dem Dilettanten und Virtuosen. Es ist ein Gegensatz, wie er sich auch sonst bei gesellschaftlich zugelassenen, gleichsam akkreditierten Instrumenten zeigt, wie zum Beispiel beim Virginal der Zeit Shakespeares, oder bei der Flöte im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts, wie ihn aber die Geige in alten Zeiten nicht kennt: sie ist Berufsinstrument wie die Orgel, auf der es einst wie heute keine Dilettanten gegeben hat und gibt. Das hängt natürlich bei beiden Instrumenten mit ihren inneren Möglichkeiten zusammen. Beide befriedigten bei einfachsten Mitteln, beide dienten als Stütze des Gesangs, beide aber waren der höchsten virtuosen Ausbildung fähig, einer geistvollen Andeutung polyphonen Spiels, eines Reichtums an Figuration, der sich besonders in den improvisierten Formen der freien Phantasie, der Variation offenbarte. Und so zeigt auch bei beiden die erhaltene Literatur ein doppeltes Gesicht: dort die bescheidenen „Albums“ der edlen, aristokratischen, patrizischen, bürgerlichen Liebhaber, angefüllt mit dem internationalen Tanzgut des Tages, mit Modemelodien, Dokumente mehr von kulturgeschichtlichem als musikalischem Interesse; hier die Virtuosenwerke der Zeit, voll von deren letzten „technischen“ Leistungen, Niederschlägen einer stupenden Kunst der Improvisation. Aber jener Gegensatz und jene Verbindung erklärt sich auch aus äußeren Umständen. Hier fand der „Künstler“ zum erstenmal ein Publikum, das sein Können verstand, ohne es zu erreichen, erreichen zu wollen; das Publikum wechselt und erweitert sich: aus der fürstlichen Kammer wird der Saal des Patriziers, wird schließlich das öffentliche Lokal; ein deutscher Gambist, August Kühnel ist es, der das moderne Konzertwesen inauguriert, mit Subscription, Einzel-Einlaßkarten, Voranzeige oder Konzertnotiz — es fehlt nur das Plakat und allerdings auch noch der Agent. Ich kann mir nicht versagen, aus der „London Gazette“ Numb. 2088 vom 19.—23. November 1685 dies Advertisement nach dem Original hierherzusetzen, obwohl es auch schon von Hawkins (Hist. of Mus. V, 3) wiedergegeben ist:

„Several Sonata's composed after te Italian way, for one and two Bass-Viols, with a Thoroug-Basse, being, upon the Request of several Lovers of Musick (who have already subscribed) to be Engraven upon Copper-Plates, are to be perform'd on Thursday next, and every Thursday following, at Six of the Clock in the Evening, at the Dancing-School in Walbrook, next door to the Bell Inn; and on Saturday next, and every Saturday following, at the Dancing-School in York-Buildings. At which places will be also some performance upon the Barritone, by Mr. August Keenell, the Author of this Musick. Such who do not subscribe, are to pay their Half Crown, towards the discharge of performing it.“ Kühnel hat hier gepflanzt, wo andre ernten sollten; die Gambe starb wie die Laute, weil die Formen des häuslichen und öffentlichen Musizierens sich änderten und diese „stillen“ Instrumente sich diesen Formen nicht mehr fügten. Bei der Laute oder Gitarre ist jener alte Zusammenhang zwischen Dilettantismus und Virtuosität wieder aufgelebt, heute wie vor mehr als hundert Jahren. Bei der Gambe wird das wohl vergeblich zu hoffen sein — sie wird nicht von jener Woge volkstümlichen, gemeinsinnigen Musizierens getragen, die die Gitarre trägt: es fehlt ihr an einer reichen und uns Heutige unmittelbar ansprechenden, in der klassischen Musiksprache wurzelnden Literatur. Aber die Freunde der Laute und Gitarre mögen ihrer, als der einstigen schwesterlichen Rivalin ihres Instruments, liebevoll gedenken.

ÜBER UNSERN JODLER.

KARL LIEBLEITNER, MÖDLING.

„Ihr lieben Vöglein, singt nur fort,
so lang's vermag die kleine Brust;
singt von des Frühlings Herrlichkeit,
singt von des Frühlings Lieb und Lust!“

Wem wäre nicht dieser Wunsch schon aus dem Herzen gequollen, wenn er an einem gnadenreichen Frühlingstage waldein, waldaus gewandert ist! Und wie viele haben es nicht versucht, den herzerquickenden Vogelsang nachzuahmen! Von Lenau wissen wir, daß es ihm prächtig gelungen ist, und ich kannte einen steirischen Holzknecht, der mit Hilfe eines weichen Blättchens, das er in den Mund nahm, Vogelstimmen so täuschend wiedergeben konnte, daß alles mit hellem Entzücken lauschte. Mit dem saß ich einmal vertraulich beisammen und da erzählte er mir, wie er am liebsten im Walde allein arbeite; da lockte er alle Waldsänger heran und singe mit ihnen. Singen nannte er ihr Tirilieren und verwies mir das Wort: pfeifen, das ich im Gespräche unabsichtlich gebrauchte. „Der Vogel singt und schlägt“, sagte er belehrend, „wie man einen

Jodler singt; und der muß auch den Schlag haben, sonst wird nichts draus“. Damit meinte er den deutlich hörbaren Übergang von der Brust- zur Kopfstimme. Ihm waren Vogelsang und Jodler dasselbe und wirklich kenne ich einige Jodler, die ihn bewußt nachahmen, wie z. B. der Finkenschlag, der Gesang des Steinrötels (der Gebirgsnachtigall) und der Amsel in den Liedern erklingt: „Da der Vogel auf dem Baum saß . . .“ (Schlesien), „O du scheane siaße Nachtigall!“ (Tirol) und „Sitzt a klans Vogerl am Tannabam . . .“ (Nied.-Österr.). Während jedoch im Vogelsange nur hie und da glückliche Versuche einer rhythmischen Gliederung wahrnehmbar sind, ist diese im Jodler unerlässlich. Ich begreife daher das überlegene und zugleich mitleidige Lächeln, womit eine vorzügliche Jodlergruppe aus Pottschach in Niederösterreich einen jungen Burschen abfertigte, der ein unzusammenhängendes Kauderwelsch von Jodlerfragmenten hervorstieß und Anspruch erhob, dafür „preisgekrönt“ zu werden.

Der echte Jodler ist ein streng rhythmisches musikalisches Gebilde meist von vier zu vier Takten. Wird er einstimmig gesungen, dann hört man bloß das liebliche musikalische Thema:



Diesen Jodler sang mir der vorhin erwähnte steirische Holzknecht vor; er sang ihn eine Terz höher, sehr langsam und andächtig, wobei er ab und zu die Augen schloß. Wer ihn gehört hätte, würde nie in seinem Leben die Begriffe jodeln und johlen vertauschen.

Selten jedoch erklingt ein Jodler einstimmig. Das menschliche Ohr verlangt zur Melodie gerne Harmonie und deshalb sucht ein Sänger, wenn er nicht ein einsamer Spatz ist wie unser Holzknecht, oder eine Jodlerin „einen Gspan“, „eine Gspanin“, der oder die „zuwisingt“. Da ist nun dreierlei möglich: Erstens die zweite Stimme bewegt sich in der gleichen Richtung wie das Thema, sie „geht drüber oder drunter“, d. h. der Sänger „überschlägt“ oder er „sekundiert“. Hier ein Beispiel:



Diesen Jodler lernte mein Freund, der nun längst verstorbene Bildhauer Jakob Gliber, in seiner Heimat, in Ainet in Tirol am Fuße des Großglockner; er sang ihn mit überaus kräftiger Stimme, andächtig wie ein Gebet, die zwei letzten Takte leise verklingend. Die Melodie ruht in der Oberstimme und diese sang er auch, als er als steinalter Mann auf der Glocknerspitze stand und singend Abschied nahm von seinem heißgeliebten Berge.

Zweitens kann die Begleitstimme eine Gegenbewegung zum Thema wählen und so entsteht ein Wechseljodler, den man in manchen Landstrichen auch einen „Füreinander“ nennt. Mein erster Jodler, den ich Ende der Siebzigerjahre aufgeschrieben habe, war ein „Füreinander“ aus dem Pustertale und der ist mir besonders lieb, weil ich mir durch ihn die Liebe meines damaligen Professors und späteren Freundes Dr. Josef Pommer ersungen habe. Dieser Jodler wird zweimal gesungen, erst ziemlich langsam, wobei man jeden tieferen Ton recht kräftig anfassen muß, das zweitemal rasch und übermütig.



Drittens gibt es Jodler, bei denen es möglich ist, daß die Begleitstimme ein Viertel später einsetzt als der „Ansänger“ und genau dasselbe singt; das ist dann ein „Nacheinander“. Solch raffinierte Stücke sind in Steiermark gar nicht so selten, als man eigentlich denken sollte; sie gleichen aufs Haar einer lustigen Jagd, wobei der Ansänger immer rascher dahineilt und von der Begleitstimme ebenso energisch verfolgt wird. Schrankenlose Heiterkeit ist jedesmal das Ende eines „Nacheinander“. Wer von meinen Lesern will mit einem willfährigen Freunde nachstehenden Jodler versuchen? Er möge nur kühn eine Terz oder Quart höher einsetzen, dann klingt er besonders schneidig.



Wie schön, wie erhaben sind aber erst die dreistimmigen Jodler! Diese sind meist ernst und hört man einen solchen gut gesungen, dann begreift man den Bauernburschen, der mir einmal sagte: „So a dreispaniger is für uns a Vater-unser.“ Ich kann es mir nicht versagen, wenigstens einen an dieser Stelle wiederzugeben. Er heißt in der nordöstlichen Steiermark, wo ich ihn 1892 aufgeschrieben habe, „Der Übergang über d' Alm“.



Diese Jodler sind durchwegs Solojodler. Etwas unendlich Prächtiges sind jedoch auch die Chorjodler, an denen sich eine ganze Arbeitsgemeinschaft oder eine Wirtsstube beteiligt. Ich muß gestehen, ich betrachte jene als den Triumph des Volksgesangs. Da hat jeder Sänger volle Freiheit, im Rahmen eines musikalischen Gedankens zu tun und zu treiben, was ihm der Augenblick und das Vöglein in seiner Brust eingibt. Da wird jeder zum Künstler und der Jodler rundet sich zum Kunstwerk, das, kaum entstanden, wieder für immer verklingt. Nicht nur dem Mimen, auch dem Jodler „flieht die Nachwelt keine Kränze“. Sind die echten Sänger beisammen, so wird so ein achttaktiger Sang auf 24, 36, ja 48 Takte ausgedehnt. Manchmal meint man, daß die Sänger jetzt schließen, da gibt einer dem Jodler durch eine kurze Kadenz eine neue Wendung und augenblicklich fällt der ganze Chor wieder freudig ein. So kommt es auch, daß derselbe Jodler an verschiedenen Tagen verschieden klingt, ein einziger neu hinzugekommener Sänger ist oft ausschlaggebend.

Besonders wertvoll erscheinen mir die Jodler, die zu gemeinsamen Arbeiten gesungen werden, wie z. B. der „Steftenschlager“ beim Einrammen dicker Piloten: In schwindelnder Höhe setzt der Vorarbeiter zu einem zweitaktigen Jodlermotiv ein, während der Rammklotz, „der Bär“, gehoben wird, und ebenso kurz antworten die Arbeiter im Chor bei dessen dröhnendem Fall. Vor mehr als einem Vierteljahrhundert hörte ich in Vorau in Steiermark einen Mäherjodler, ein Juwel unter seinesgleichen. Dabei sangen die Männer abwechselnd den Dreiklang auf dem Grundton und der Dominante, wobei sie aus tiefster Brust das Wort „Hore“ hervorholten und dabei mächtig im Takte die Sensen schwangen; die Frauen und Mädchen jedoch sangen beim Garbenbinden den eigentlichen Jodler. Der deutsche Volksgesangsverein Wien und Umgebung hat bei seiner großen Deutschlandsreise 1923 diesen „Hore“ oft und oft gesungen und jedesmal volles Verständnis und begeisterten Beifall geerntet.

Es wäre seltsam, wenn sich der Jodler, dieser kernige Ausdruck von Lebensfreude und Herzensinnigkeit, nicht den Almliedern hinzugesellte – in den Alpen ist er ja zuhause und in die Ebene steigt er nur selten und ungern (der Alt-Wiener Jodler ist, so schön er auch sein mag, etwas wesentlich anderes als der Gebirgsjodler). Zu Hunderten zählen die Lieder, die echte Jodler beherbergen. Diese treten entweder am Schlusse jeder Strophe auf, oder sie drängen sich zwischen die Zeilen; in jedem Falle schmücken sie diese in hervorragender Weise. Selten dagegen sind die Lieder, die einen Jodler als steten Begleiter aufnehmen. Das ist so originell, daß ein Beispiel wohl am Platze sein dürfte; es stammt aus Gastein:



2. Wanns Wirtshaus a Kirchn war,
's Diandl der Altar,
da mecht i der Pfoarer sein
siebn an acht Jahr!

3. Bin auf und auf ganga
durchs ganze Tirol,
hat ma koan Diandl gfalln
als mein Schwarzza, woascht wohl!

4. Mei Alte hat an Kropf
und mei Schuach hat a Loch;
Den Kropf schneid ma weg,
kriagt mei Schuach an schen Fleg.

Bevor ich jedoch schließe, laßt mich noch einer genialen Jodlersängerin gedenken: es war die „Michlin auf der Ebm“. (Dies ist der Haus- oder Vulgärname, den Schreibnamen weiß ich nicht.) Ihr Heim stand einige Wegstunden von Vorau entfernt und so kam sie nur an Sonn- und Festtagen in den Markt zur Kirche. Hernach blieb sie mit ihrem Manne bis am Abend im Gasthaus und da wurde gesungen und gejodelt, stundenlang. Das heißt: die ganze Wirtsstube sang die Lieder und sie begleitete jedes mit einem selbsterfundenen Jodler, so feinfühlig und originell, daß sie vom ersten bis zum letzten der Mittelpunkt aller Lieder war. Gern fügten sich die Männer ihrem Willen und wohl selten hatte ich Gelegenheit, die Macht des Volksliedes auf eine ländliche Bevölkerung so zu bewundern, wie in jenen längst verschwundenen Tagen.

Viel gäbe es noch über diese Lieder ohne Worte zu sagen, (vielleicht erhalte ich auch einmal hierüber das Wort!) doch zieht es schon wie Frühlingsahnung durch mein Herz und wenn dann wieder Amsel- und Drosselruf durch die Baumkronen klingt, erschallen auf den Hochalmen wieder unsere Urlaute der Bergfreude, Liebessehnsucht und Erdenseligkeit und auch unserem Herzen entringt sich der Jubelruf:

„Und sänget ihr auch immer fort,
viel tausend Jahre, Tag und Nacht, —
ihr sänget nimmer doch genug,
so schön hat Gott die Welt gemacht.“

AL (UD.¹)

KARL KOLETSCSKA, WIEN.

Wohl niemand, der sich mit der Gesamtliteratur auf dem Gebiet der Lautenmusik befaßt, der also auch fremdsprachliche Werke in den Kreis seiner Betrachtungen einzubeziehen genötigt ist, wird, auch bei noch so geringer philologischer Begabung, an der in die Augen springenden Erscheinung des etymologischen Zusammenhanges des ins Deutsche übergegangenen Begriffes „Laute“ mit den dafür in den andern Sprachen bestehenden Ausdrücken vorbeisehen können.

An dem italienischen „liuto“, französischen „luth“, provenzalischen „laut“, spanischen „laúd“, portugiesischen „alaúde“ und dem englischen „lute“ läßt sich mühelos die gemeinsame Wurzel erkennen. Verfolgt man den sprachgeschichtlichen Werdegang des Wortes, vergleicht man das mittelhochdeutsche „lûte“, das altitalienische „liudo“ und das altfranzösische „lëut“), so treten die einheitlichen Stammerkmale nur noch schärfer hervor. Alle diese einander so ähnelnden Sprachformen für einen Begriff führen auf das arabische „'ūd“ zurück.

Die oft wechselnde Voranstellung des Artikels „el“, beziehungsweise „al“ ist darauf zurückzuführen, daß einzelne Autoren sich des neuarabischen el, andere wieder sich des altklassischen al bedienen.

Will man den Ursprung des Wortes dartun, so ist sinngemäßer al zu gebrauchen.

Unterschiedlich ist auch die Verwendung von „'ūd“ und „'aud“. Im Arabischen ist im allgemeinen die Schrift unvokalisiert und das dem „'ūd“ vorge setzte Häkchen (') ist die Abkürzung von „'e“, des arabischen Buchstaben „ain“, eines Kehllautes, für dessen Wiedergabe sowohl im Deutschen als im Romanischen ein entsprechendes Zeichen fehlt. Einige Lexikographen, so beispielsweise Wahrmund im deutsch-arabischen Teil seines Wörterbuches, übertragen das „'e“ mit „a“, schreiben also „'aud“, wobei Wahrmund allerdings das „a“ etwas kleiner als die übrigen Buchstaben nimmt.

Was nun noch die Bedeutung von „al 'ūd“ anlangt, so bringen die beiden größten nationalen Lexikographen der Araber, Djauhar in seinem „Sahāh“ und Firuzabādī in dem Standwerk dem „Qāmūs“ dafür „Schildkröte.“)

Der große Kenner des Arabischen, Freytag hat diese Bedeutung in seinem „Lexicon arabico-latinum“ übernommen und übersetzt „'ūd“ mit „testudo“ und „chelys“, also mit Schildkröte, aus deren mit Saiten überzogener Schale Hermes die erste Lyra verfertigt. Testudo in der Bedeutung „gewölbtes Saiteninstrument“ findet sich übrigens schon bei Vergil und Horaz.⁴⁾

Diese knapp gehaltenen Ausführungen mögen als bloßer Niederschlag selbst beobachteter Unsicherheiten, wie sie vielfach in Abhandlungen über die Laute und ihre Geschichte herrschen, gewertet werden, wobei der Wunsch bewegend war, durch Angabe einiger verlässlicher Quellen etwaige Mißverständnisse in dieser Frage beseitigen zu helfen.

¹⁾ Bei der Benützung des arabischen Quellenmaterials war mir in entgegenkommenster Weise der Kenner des Arabischen, Herr Oswald Schwarz-Wien, behilflich.

²⁾ Meyer-Lübke: Romanisches etymologisches Wörterbuch, Nr. 388.

³⁾ Wahrmund bringt für Schildkröte nur das neu-arab. Wort „zulhafa“.

⁴⁾ K. E. Georges: „Kleines lat.-deutsches Handwörterbuch“, Hannover und Leipzig.

BEIM „SCHWARZEN ADLER“.

CARL LAFITE, WIEN.

Ein schrilles Glockenzeichen; ein zweites. Und nun läuft eine Spannungswelle durch den langgestreckten, schmalen Saal: vom Eingang her durch die vollbesetzten Tischreihen bahnt sich ein kleiner, mit bürgerlicher Sorgfalt gekleideter Herr den Weg, im schwarzen Schlußrock mit Vaternördern und Kaiserbart, nach rechts und links hin verbindlich grüßend. Und Herr Kapellmeister Johann Sioly erklettert das Podium und „exekutiert“ auf dem Klavier den Eingangsmarsch. Eine sentimentale Blondine, die nun das „Vergißmeinnicht“ von Suppé vorträgt, erfährt wohlwollende Ablehnung. Der fescbe Tenor, der mit schmetternder Stimme und ohne viel geistige Hemmungen dem lieben Tannenwald Lebewohl zuruft, wirkt schon weit besser. Mancher vorstohlne Blick aus feurigen Mädchenaugen verheißt ihm Sympathie. Aber das richtige muß erst kommen. Und siehe da: zwei Männer von einer Gegensätzlichkeit, wie die kühnste Phantasie sie kaum ersinnen kann, stehen plötzlich auf den Brettern, umbrandet von grenzenlosen Empfangsjubel. „Ein Duett“ ... und Seidl und Wiesberg heben an ... Worin mag die enorme Wirkung begründet sein, die von ihnen ausgeht? Der springlebendige, quecksilberne Seidl mit dem vielsagenden, in tausend Facetten geübten Mienenspiel und dem durchdringenden, hellfärbigen Tenor, und der phlegmatische, schwerblütige Wiesberg mit dem undurchdringlichen Antlitz und dem rauhen Baryton, in dem plötzlich Töne von seltsamer Wärme und Schönheit aufleuchten — sind sie nicht eigentlich Antipoden? Aber das ist ja gerade; dieser Kontrast, in dem die Beiden einander so wundervoll ergänzen, bringt die merkwürdig geschlossene, einheitliche Leistung zustande, der sich niemand entziehen kann. Seidl ist der eigentliche Humorist; er geht darauf aus, daß die Leute über ihn lachen, und der Saal stöhnt vor Heiterkeit. Aber Wiesberg ist innerlich ein Tragiker, mit ethischen Grundsätzen; wenn er singt vom „ersten Schnee“ oder vom „Herz in der Brust“, so spürt man hinter der trockenen Maske eine starke, tiefe Empfindung — man merkt deutlich, daß hier einer predigt, den die Wiener Art liebt und sie für voll nimmt — mit einem Ernst, der manchmal gütig verstehend, manchmal wieder grimmig anklagend zur Sache spricht. Von jeder Laszivität meilenfern, scheint dieser Abkömmling des alten J. B. Moser aus den Sechzigerjahren, den seine Gegner spottend den „Herrn Professor“ nannten, in der „Pablatschen“ so etwas wie eine Art Kanzel zu erblicken, von der aus man auf seine Hörer moralisch wirken kann. Aber auch er bleibt nicht unerbittlich im Seriösen haften; nur im Solo, da läßt er sich nicht ablenken. Mahnend singt er den Zeitgenossen ins Ohr: „Zu spät“ — er rät zur Bescheidenheit, zur Anhänglichkeit an die heimatliche Scholle („Das hat ka Goethe g’schrieb’n“), er beklagt das langsame Absterben der gemütlichen Alt-Wiener Verhältnisse („Andre Straßen, andre Leut — pfüat di Gott, du alte Zeit“).

Aber später folgen jene berühmt gewordenen Duette, in denen Seidls bewegliche Komik und Wiesbergs unerschütterlicher Gleichmut, innig gesellt, Lachtränen rollen machen: „Die Mondscheinbrüder“, das Lied vom „Kongoneger“ — und rauschender Beifall entrückt Interpreten und Komponisten — immer ist es Johann Sioly — in bürgerliche Himmelssphären . . .

Das war ein Volksängerabend beim „Schwarzen Adler“ in der Taborstraße, 1885. Als dreizehnjähriger Kavalier saß ich hinter einer Säule bei einem Glas Bier, die ganze lange Produktion hindurch. Gott weiß, wie ich den heimatischen Gehegen damals entkommen bin; sicher ist, daß es mich, den zuhause doch an ernste Musik Gewöhnten, immer wieder in die Gefilde jener heiteren Volkskunst zog, die damals ihre letzte Hochblüte entfaltete. Mag sein, daß von den lockeren Geistern des alten Sperlgrundes, an den mein Vaterhaus grenzte, etwas in mich, den seriösen Musikschüler, gefahren war; denn eine so ausgesprochene Vorliebe für die Eigenart der „Singspielhallen“ war bei einem Buben aus der guten Gesellschaft doch etwas schwer verständlich. Es blieb auch nicht bei jenem ersten Streich; ich mußte auch die übrigen Wiener Barden studieren, war bei Amon und Nagel, bei Krischke und Maier, auch bei Luise Montag und Guschelbauer zu Gast — dem einzigen übrigens, dessen Wirkung an die von Seidl und Wiesberg heranreichte — denn die anderen waren unpersönlicher, schwächer, auch nicht so unbedingt „moralisch“ wie die vielgefeierten Interpreten Siolys, die noch immer volle Häuser erzielten, als die Kollegenschaft gegen das sinkende Interesse der Hörerkreise schon sehr zu kämpfen hatte. Eine neue Aera rückte langsam, aber unaufhaltsam herauf; das Kabarett, mit allerhand literarischen Ambitionen verknüpft, warf seine Schatten voraus, eroberte sich langsam die inneren Stadtbezirke. Immer mehr wurden die echten Volkssänger nach der Peripherie zu gedrängt; noch triumphierten die alten Namen, noch gab es erfolgreichen Nachwuchs: die Leopoldine Kutzl, Adolphi, Martin Schenk, die Brüder Menzar und viele andere; der junge Ludwig Gruber, ein Wiener-Liedertalent von urwüchsiger Prägung und außergewöhnlicher Fruchtbarkeit, Sieczinsky begann sich durchzusetzen, Dittrich, Kronegger, Fiebrich, Allmeder, Karl Haupt. Allein die Tage der rechten, harmlosen Fröhlichkeit wurden immer seltener, je mehr die Jahrhundertwende heranrückte; und wenn schließlich im Kabarett „Nachtlicht“ nach Abwicklung des literarischen Programms Philipp Brady, der einstige Tenor und Mitternachtspächter, Schlag 12 Uhr anstimmte „Drahn ma um und drahn ma auf“, so war das nicht viel mehr als ein Kompromiß. Die guten alten Lieder, in denen so viel Wärme, Geradheit und Lebensphilosophie steckte, wanderten aus; die Heurigenschenken boten ihnen noch eine Zeitlang Asyl, bis auch dort die „neue Mod“ den Stil zu verfälschen begann . . .

Heute gehören die Wiener Volkssänger der Legende an. An der enormen Wirkung aber, die gerade heutzutage ein altes Wienerlied im Ausland hervorruft, kann man deutlich erkennen, daß diese schmuck- und anspruchslose Kunst nicht nur eine Unterhaltung für die niederen Schichten, sondern ein echter, vollwertiger Abglanz der Wiener Volksseele war — gutherzig, naiv und voller Musik.

VON EINER LAUTE.

FRANZ NOWY, WIEN.

Ein Jahrhundert fast hat der Lautenbau in Wien geruht; aber dem Kunstfreund blieben die alten Meisterinstrumente Anregung und Quelle für Betrachtungen und Studien...

Welcher Gegensatz zwischen dem Einst und Jetzt: die früheren technischen Mängel bei Herschaffung und Zurichtung des Materials und die modern eingerichteten Werkstätten mit ihren Maschinen — die lange Arbeitszeit bei Talglicht und Öllampe ehemals und der heutige Achtstudentag mit tagheller Beleuchtungsmöglichkeit — einst Liebe und Begeisterung zu Arbeit und Werk, patriarchalisches Zusammenstehn von Meister, Gehilfen und Lehrlingen in den Arbeitsstätten aller Berufe, jetzt allgemeine Unlust zum Gewerbe, Ablenkung der Arbeiterjugend durch Spiel und Sport, Flucht der Intelligenz vor dem Handwerk...

Trotz aller technischen und sozialen Errungenschaften. —

Im Herbst 1909 erging von einem Mitglied des österr. Kaiserhauses Auftrag, eine alte, prachtvolle Tirolerlaute aus den Beständen der Musikinstrumentensammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien getreu nachzubilden.

„So etwas kann man nur in München, nicht in Wien“, meinte anlässlich der Bestellung eine damals bedeutende Persönlichkeit aus dem Bereich der hohen Auftraggeberin. Trotz meiner sachlichen Einwände und Beweise wäre diese für das Wiener Kunstgewerbe so ehrende Zuweisung abgeändert worden, hätte sie nicht Sankt Bürokratius für mich gerettet. Denn auch eine Erzherzogin vermochte es nicht durchzusetzen, daß die Originallaute dem Meister zur Nachbildung in die Werkstätte überstellt worden wäre; nicht in Wien, geschweige nach auswärts. Und nach Lichtbildern anfertigen? Das ging nicht an.

An vier Vormittagen skizzierte ich die Laute in einem Arbeitszimmer des Museums und trotz höflicher Ablehnung brachte eine Woche später ein Museumsdiener gute Gipsabgüsse der Körperform und des Schallochgitters.

In etwa 800 Arbeitsstunden der Monate November—Dezember bewältigte ich die Arbeit, ohne einen Hilfsmann in Anspruch zu nehmen, überreichte die fertige Laute persönlich, empfing viel Lob, ein Anerkennungsschreiben und 2500 Kronen österr. Währung. Und damit ich nicht in den Verdacht komme, gelegentlich Reichtümer gesammelt zu haben: Im großen Völkerringen habe ich Kriegsanleihe gezeichnet.

In Kürze eine Beschreibung der Bestandteile der Laute: (Siehe die Abbildungen):

Ebenholzkörper mit 9 breiten Rippen und zwischengelegten Elfenbeinadern; die schöne feinjährige Fichten-Resonanzdecke mit schwarz-weißer Randeinlage (Ebenholz—Elfenbein); die Gitterschnitzerei im Schalloch echt vergoldet;

Hals und zurückgelegter Wirbelkopf mit schachbrettartigem Mosaik, an 2000 Einlegeteilen, Ränder geadert. Der Aufsatz für 4 Baßsaiten war Holzschnitzerei gothischen Stils mit Elfenbeinadern, und ein Faunkopf, Elfenbeinschnitzerei, diente als Wirbellager für die Quintsaiten. Die 24 Ebenholzwirbel verzierte je ein Elfenbeinknöpfchen. —

Damals war ich stolz auf meine Arbeit; heute genügt mir das Bewußtsein, den Beweis erbracht zu haben, daß Wiens Musikinstrumentenbau die guten alten Überlieferungen hochzuhalten und zu pflegen imstande ist.

MUSIKLITERATUR.

DIE LIEDER FRITZ EGON PAMERS.

Bei einer Sichtung des kompositorischen Nachlasses Fritz Egon Pamers zeigt sich, daß sich dieser Künstler auf den verschiedensten Gebieten musikalischen Schaffens betätigt hat. Es finden sich Instrumentalwerke für Klavier, Violine, Gitarre, Streichquartett usw., Chorkompositionen für verschiedene Besetzungen, Begleitmusiken zu Dramen und Tanzdichtungen, Orchesterwerke und endlich auch eine Kammeroper „Das Märchen von der Sejungfrau“ vor. Am zahlreichsten ist aber die Liedgattung vertreten. Dies hat seinen Grund in der stark lyrischen Begabung des Komponisten, die sich auch in Werken außerlyrischen Genres gelegentlich bemerkbar macht. Aus dieser Erkenntnis heraus nannte z. B. Fritz Pamer selbst seine Oper ein „lyrisches Bühnenspiel“. Die Liedkomposition finden wir bei ihm immer gleich liebevoll gepflegt. Zunächst begnügt er sich damit, die Begleitung dem Klavier anzuvertrauen, später zieht er Orchesterbegleitung vor und instrumentiert wohl auch einzelne, bereits für Klavier gesetzte Lieder für Orchesteraccompaniment um. Die Neigung Fritz Pamers zum Liedgenre zeigt sich auch in der Wahl eines Dissertationsthemas: Die Lieder Gustav Mahlers, das er in einer eingehenden, gründlichen Arbeit behandelte und mit dem er sich an der Wiener Universität das Doktordiplom für Musikwissenschaft erwarb.

Beginnen wir unsere Besprechung mit dem Zyklus „Ein Lied vom Leben“, der neun

Gesänge nach Texten aus Rabindranath Tagores „Gärtner“ zu einem wohlgerundeten Ganzen zusammenfaßt und sowohl formal als auch inhaltlich eine, für den neunzehnjährigen Schöpfer erstaunliche Reife zeigt. Die Auswahl der Gedichte beweist, wie sehr schon damals der Künstler am Dasein litt und sein grüblerischer Sinn den Rätseln des Lebens und Todes nachhing. Die in Fatalismus und Resignation getauchten Texte des indischen Dichters kommen im Gewande der Pamer'schen Musik unserem europäischen, sich mehr in Aktivismus auslebenden Empfinden wesentlich näher. Das in der Dichtung nur scheu, gleichsam unter der Oberfläche fortglimmende Gefühl weiß der Komponist zu hellen Flammen zu entfachen, und der dumpfe Schmerz wird unter seiner Hand zum gequälten Aufschrei. Dabei sind die Mittel sehr ökonomisch verwendet, jede unnötige Zutat ist vermieden. Man braucht nur die in ihrer Einfachheit und Schlichtheit tief ergreifenden Gesänge „Geh nicht, Geliebter, ohne Abschied von mir“ und „Traue der Liebe, auch wenn sie Kummer bringt“ anzuhören, um sich von der ehrlichen, einer jeden Effekthascherei aus dem Wege gehenden, rein künstlerischen Absicht Fritz Egon Pamers zu überzeugen. Von Einzelliedern seien erwähnt das oft gesungene und infolge seines hinreißenden Schwunges immer wieder zur Reprise verlangte „Dir“, das mit Wehmut getränkte „Wiegenlied“, dessen Schlußstrophe wie ein Motto auf das Leben des unglücklichen Künstlers anmutet:

„Konnt doch nicht schlafen das Leid,
 Still in der Einsamkeit
 Tönt's mir im Herzensgrund
 Zu jeder, jeder Stund.“

Zu den beiden letzten Liedern lieb die feinfühligste Lyrik der Dichterin Nesti Lyro-Wollek die Worte. Frischen volkstümlichen Zug zeigen die Komposition eines Volkslieds aus dem 16. Jahrhundert „Der Maie“, sowie das „Tandaradei“, dessen Worte von Walter von der Vogelweide stammen. Die „Fensterpromenade“ (Text von Ferdinand Bronner) und die „Zehn kleinen Negerbub'n kehren die grotesk-komische Note hervor, lassen aber einen innigen Grundton nicht vermissen. Besonders bemerkenswert bei dem ersteren das originelle Hauptthema, bei dem letzteren die geschickte, in Tonmalerei sich ergehende Variationskunst. Das „Nokturno“ (Text von Michael Skubl) interessiert in erster Linie durch den koloristischen Reiz seiner Klavierbegleitung, die „Sonnenflecken“ (Dichter unbekannt) durch die originelle Art, optische Eindrücke ins Akustische zu übersetzen. Bemerkenswert ist ferner, daß sich eine Pamer'sche Vertonung des Heinertextes „Regenwetter“ neben der sehr bekannten Komposition eines Richard Strauß zu behaupten vermochte. Nicht eigentlich den Liedwerken im engeren Sinne beizuzählen ist das „Chinesische Intermezzo“, das uns als einziger, vollkommen vollendeter Teil aus dem großen, zyklischen Werke, betitelt: „Die Messe der Schlafenden“ erhalten ist. Es umfaßt vier Gesänge, die in ihrer ganzen Haltung der symphonischen Umgebung (die vorangehenden Sätze lauten, wie die Skizzen verraten, Kyrie, Gloria mundi, Chor der Gewesenen; die nachfolgenden Passacaglia mortis und Ite missa est) Rechnung tragen und so über den reinen Kammerstil bereits hinausgewachsen sind.

Man würde Unrecht tun, wollte man Pamer für diese oder jene „Richtung“ beanspruchen. Der Künstler hatte eine gediegene musikalische Schulung durchgemacht, die ihn Gelegenheit bot, sich mit den Werken der klassischen Musikliteratur vertraut zu machen. Er ist an den Schöpfungen der Großen der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit nicht taub vorübergegangen und hat so

mancherlei Eindrücke in sich aufgenommen, die seine Schaffenstätigkeit befruchten konnten. Er hat aber auch Individualität genug besessen, um diese Eindrücke in seinem Sinne zu verwerten und so tragen seine Werke — einige Erstlingsarbeiten ausgenommen — durchaus originelles Gepräge. An sich für Neuerungen äußerst empfänglich und stets auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, ging Pamer, soweit dies sich an den fertiggestellten Werken kontrollieren läßt, gleichwohl der radikalen Moderne aus dem Wege. Doch lassen letzte Entwürfe die Anbahnung einer Hinwendung nicht unmöglich erscheinen. Der frühzeitige Tod des Künstlers hat die Beantwortung dieser wie vieler anderer Fragen illusorisch gemacht. Roland Tenschert, Salzburg.

RUDOLF SÜSS „LYRISCHE SUITE“. VERLAG A. GOLL, WIEN.

Mancher Musikverständige ist beim ersten Blick leicht geneigt, ein abfälliges Urteil über die Gitarre zu fällen. Denn was vor allem in die Augen springt, ist eine ungeheure Fülle seichter Begleitsätze, deren Zweck es ist, im Verein mit entsprechenden Weisen gewissen Wortlauten einen musikalischen Vortrag zu ermöglichen oder nicht minder armer Virtuosenkitsch, der mit der nötigen Fertigkeit vortragen, dem Spieler leicht zur erstrebten Verherrlichung verhilft.

Natürlich wird sich derjenige, der Feierstunden in musikalischem Erleben zu finden hofft und im Reiche der Töne reiche Gefühlswelten und Geist begehrt, nach diesem Eindruck bedauernd abwenden. Allein die Gitarre verfügt auch über gute Musik. Das kann ein Blick in das vorliegende Heft beweisen.

Die Suite umfaßt vier Sätze. Ein Adagio und ein Menuett (Wachau-Ländler) werden von einem Präludium und einem Finale umrahmt. Schon wenige Takte tun unzweifelhaft kund, daß der Tonsetzer gediegene Ziele verfolgt. Vor allem überrascht ein Reichtum von wohlklingenden Akkorden, unter denen verkürzte Nonenharmonien bevorzugt erscheinen und die durch zahlreiche Vorhaltbildungen eine reizvolle Steigerung erfahren. Die Art der ansprechenden Melodik, wie der Umstand, daß sich sämtliche Sätze dreiteiliger Taktarten

bedienen, machen ihre niederösterreichische Herkunft zur Gewißheit.

Nur wenige einfache Motive gelangen zur Verwendung und werden ausführlich durchgeführt, was eine wesentliche Bedingung für die Einheitlichkeit der Sätze bildet, die im 2. und 3. Satz am besten erreicht erscheint.

Der Meinungsgehalt der Suite ist durch die Beifügung „lyrisch“ gekennzeichnet. Diese Suite ist keine Konzerthausmusik mit starken Effekten, sondern ins Weite schweifende Träumerei, die auf den Flügeln reinen Frohsinns oder leichter Schwermut sanft dahingleitet.

Das neue Werk — insbesondere der 2. und 3. Satz — wird dem als Liedertöner rühmlich bekannten Tonsetzer nun auch die Herzen der Freunde guter Spielmusik zu gewinnen wissen.

„LIEDERSANG UND LAUTENSCHLAG“.
VERLAG ULLSTEIN, BERLIN.

(Deutsche Lieder zur Laute herausgegeben und bearbeitet von Erwin Schwarz-Reiflingen.)

Die Sammlung enthält Gitarrlieder im Ursatz — an Komponisten seien Scherrer und Ruch genannt — sowie eine Menge von Bearbeitungen. Der Gedanke, gute Lieder, die von anderen Instrumenten begleitet sind, für die Gitarre einzurichten, ist sehr verdienstvoll. Es ist sicher ebensowenig anzufechten, Klavierlieder für die Gitarre zu bearbeiten, als Orchesterlieder für Klavier. Allein, eine derartige Arbeit setzt ungemein viel Feingefühl und Verständnis für die Satztechnik verschiedener Zeiten und Meister voraus. So ist es unverständlich, warum Bd. 2, S. 10, Nr. 7, Bearbeitung von Schuberts „Lindenbaum“ die Begleitfigur verändert wurde, die im Ursatz auf das 4., 5. und 6. Achtel den aufsteigenden Dreiklang, hier aber nur Grundton, Quint und Oktav bringt, obwohl

die Ausführung im Sinne Schuberts keine technische Erschwerung bedingt hätte. Ganz zu schweigen von den grausigen Quinten in Bachs „Komm süßer Tod“. Auch eine Kenntlichmachung von Ursätzen und Bearbeitungen wäre notwendig gewesen. Karl Prusik.

ZUR MUSIKBEILAGE.

Die Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien verwahrt unter Signatur X. 5252/E: „Recueil de petites Pieces favorites“ publié par S. Molitor (Liv. 3), kleine Stücke von verschiedenen Autoren; das letzte trägt die Überschrift „Marche Francoise pour deux Guitares“, nennt keinen Autor, stammt also von Molitor selbst. Es sei hier abermals darauf hingewiesen, daß S. Molitor, der Reformator der Alt-Wiener vorgiulianischen Gitarrenepoche, Simon Franz M. heißt. Die Scheinexistenz eines Sebastian M. schleppt sich, trotz der die Pseudo-Molitore längst aufgeklärt wurden (Zuth, „Simon Molitor und die Wiener Gitaristik [um 1800]“, Wien 1919), immer wieder in unkritischen Kompilationen fort.

Das Adagio von Aline Bertrand verwahrt handschriftlich die Musikabteilung der Nationalbibliothek in Wien; seine Veröffentlichung ist dem allzeit bereitwilligen Entgegenkommen des Bibliothekars, Univ.-Doz. Dr. Robert Haas zu danken. A. Bertrand, eine der ausgezeichnetsten Harfenvirtuosinnen war 1798 zu Paris geboren, Nadermanns, seit 1815 Bochsas Schülerin. Ihre Kunstreisen führten sie 1828 nach Wien, wo sie neben Paganini glänzend bestand. Am 13. März 1835 starb sie zu Paris an den Folgen einer Krankheit, die sie sich auf einer Tournée geholt. — Ein Allegretto in As aus 1833 (Handschrift) liegt auch im Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Zuth.

VOLKSHOCHSCHULE AN DER URANIA IN WIEN.

SOMMERSEMESTER (BEGINN 15. FEBER):

DR. JOSEF ZUTH UND LIESL WUNDERLER:

EINFÜHRUNG IN DAS GITARRENSPIEL (I.) — STAMMHAUS, SAMSTAG 7—8 UHR.
EINFÜHRUNG IN DAS GITARRENSPIEL (II.) — STAMMHAUS, SAMSTAG 8—9 UHR.

KUNST UND WISSEN.

VOM BÜCHERTISCH.

Es ist wohl selbstverständlich, daß den Lesern der Zeitschrift „Musik im Haus“ jene Bücher nahezubringen sind, die mit Musik engste Berührung pflegen. So sei diesmal von Dichtungen gesprochen, die aus dem Gefühls- hauch musikalischen Erlebens quellen sollen, von neuen Büchern deutscher Lyrik, wie sie der Zufall dem Betrachter auf den Tisch gelegt hat. Vielleicht schöpft ein liedfroh gestimmter Leser aus der Besprechung Anregungen zu musikalischem Schaffen als Klanginterpret dieser Lyrik.

Freilich, wer heute im deutschen Gedichte nur das Lied, nur die Musik der Empfindung sucht, wird spärliche Ernte halten können. Wenn man von den vielen Gedichten, die nur gereimte Gedanken und nicht immer ganz neue sind und die leider auch gedruckt werden, absieht, so findet man selbst unter jener Lyrik, die wir zu der guten zählen, viele Dichtungen, in denen das Sinnierende die Oberhand behält und dadurch den Rhythmus mit einer Schwere erfüllt, die von Sangbarkeit nicht mehr viel spüren läßt.

Zwei Gedichtbände „Eros“ von Georg Albert und „Neue Gedichte“ von Konrad Paulis (Amalthea-Verlag, Wien) sind wohl noch tastende Versuche zu nennen. Da und dort packt ein Bild durch seine Plastik, klingt ein Rhythmus auf, daneben aber begegnet man den banalsten Wendungen, denen man die Mühe, sie in einen Vers zu fassen, anmerkt. Eine sorgfältigere Auswahl der Gesamtheit, eine kritische Feile im einzelnen wäre hier wohl anzuraten gewesen.

Etwas skeptisch nimmt man einen dritten Band zur Hand, weil sein Titel „Gefühl ist alles“ ungeschickt oder geziert anmutet. Wenn man den Band aber ernstlich durchblättert, dann begegnet man neben Unreifem, Schwerfälligem einem wirklichen Können, das selbst das Schwerfällige, weil es aus bodenständigem Bauernblut kommt, entschuldigt. Da ist ein Gedichtchen „Königskerzen“, von dem ich den liedfrohen Lesern eine Strophe vorsetze:

„Ohne Geruch, doch wie Gold, so gleißend
Brennen die Flammen, vielverheißend,
Aus weichem, mattsamtem, lichtem Grün
Und wie ohne Mühn ... leuchten und glüh'n ...
Sie von allen Blumen ... allein
Ganz spät noch in letztes Leben hinein ...“

Der Dichter dieser Verse ist Ernst Hollmann; das Bändchen ist im Amalthea-Verlage erschienen.

Gleichfalls im Amalthea-Verlage erschienen zwei Bände: „Gedichte“ und „Unartige Sonette“ von Otto Boehn. Die „Unartigen Sonette“ scheinen den „Unartigen Musenkindern“ den Titel abgelautet zu haben. Der Musiker wird nicht allzuviel in dem schmalen Bändchen finden, sucht er aber eine heitere, doch immerhin besinnliche Unterhaltung, dann kann er das Bändchen zur Hand nehmen. Die etwas gezierten Gruppenüberschriften verraten Humor und Geschmack. Da gibt es „Erbauliches, Fräuliches, Unverdauliches, Trauliches, Beschauliches und Vertrauliches“. Trotzdem verrät Otto Boehn auch in diesem Bändchen den Dichter, als der er sich in einem anderen Bändchen vorstellt. Sein „Sommerdämmern“ im Bande „Gedichte“ ist ein vollendetes Lied.

Weniger reine Lyrik, aber ein Buch der Probleme und doch aus tiefstem Empfinden geboren ist „Der Triumphzug des Eros“ von Paul Wertheimer (Amalthea-Verlag). War in dem Buche „Eros“ von Albert kaum etwas von dem Allgewaltigen zu spüren, hier lebt er sich aus, glüht und sprüht in berausenden Gesängen, in schwülen, schweren Gedanken. Das Unausprechliche der ewigen Zweifelt, Mann und Weib, vom ersten bis zum letzten Kampfe wird in diesem Buche dichterisches Erlebnis, das Karl Windhager in acht meisterlichen Lithographien mitgedichtet und weitergedichtet hat.

So wäre die Ernte nicht gerade reich, die der Musiker aus diesen Lyrikbänden heimtragen könnte, wäre nicht noch von einem Dichter zu berichten, in dessen Versbuche fast jede Seite ein Lied enthält, ein wahres, wirk-

liches Lied aus reinem Gefühl geboren und wie im dumpfen Unbewußten, in Rhythmik und Musik gegossen. Das Versbuch heißt: „Die kleine Welt vom Turm gesehen“ (Alfred Richard Mayer, Verlag Berlin) und ist von Siegfried von Vegesack. Vegesack ist noch jung, da und dort klingt ein wenig Rilke, ein wenig Werfel in seinen Versen mit. Aber überall steckt die große Persönlichkeit und man spürt sie fast aus jeder Zeile. Es ist schwer, dem Leser eine charakteristische Probe vorzusetzen, man müßte eigentlich fast alle Gedichte zitieren, denn die meisten sind echte und wahre Lyrik und viele, viele rufen nach Musik. Der Zeit entsprechend, und gerade weil es volkstümlich ist, sei das Gedicht „Weihnacht“ hieher gesetzt:

„Verwundert stehen Esel und Rind:
In ihrer Krippe liegt ein Kind
Nackend im Stroh, nackend im Stroh.

Drei Könige aus dem Morgenland
Und Hirten kommen hergerannt
Und sind so froh und sind so froh.

Anbetend fallen sie ins Knie:
„Gebenedeit seist du, Marie,
Gebenedeit! Gebenedeit!“

Die junge Mutter lächelt schwer:
Sie ahnt — weiß selber nicht — wo her,
Ein bitter Leid, ein bitter Leid.“

Johann Pilz.

KUNSTSCHAU.

Der diesjährige Herbst hat auf dem Gebiete der bildenden Kunst eine Fülle von Verkaufsausstellungen geboten, die nicht nur Vollwertiges brachten, sondern auch da und dort ein junges Talent zeigten. An dieser Stelle soll nur einer Künstlervereinigung gedacht sein, die immer wieder Neues und neue Vertreter der bildenden Kunst in ihren Ausstellungen bietet. Sie ist immer wechselnd, immer interessant in ihren Ausstellungen und mag sie selbst manchmal mit dem Gebotenen daneben treffen, das Wechselvolle reizt an jedem Eröffnungstage den Beschauer. Es ist die „Kunstgemeinschaft“, die im Palmenhaus des Burggartens ihre Herbstausstellung eröffnet hat. Man begegnet wenig alten Gesichtern

unter den Mitgliedern dieser Vereinigung und wenn man noch vor dem Firnisstage so manchen jungen Künstler selbst Hand anlegen sieht, so freut man sich an dem jugendfrischen Idealismus und der unausrottbaren Begeisterung ihrer Vertreter. Ihre diesjährige Herbstausstellung bietet zunächst zwei Kollektivausstellungen: Hans Tschelan und Konrad Meindl. Es muß der Jury rühmlich angekreidet werden, daß die beiden Kollektiven wirkliche Lebensbilder der Künstler in deren Schöpfungen bieten. Meindl und Tschelan sind Rumplerschüler. Aber welchen Unterschied bieten sie in ihrer künstlerischen Eigenart. Tschelan hat seine Schule zur vollendeten Technik entwickelt, holt aus der Genremalerei seine Sujets und bringt besonders aus der slovakischen Landschaft und ihren Dörfern seine Motive. Geht er darüber hinaus (sein Nero), vermag er nicht mehr zu fesseln. Konrad Meindl ist der Schillernde, Brillierende, der durch hundert Schulen und Landschaften gegangen ist, der neben einer Pariser Tänzerin eine Zigeunerin von Sevilla, einen marokkanischen Schlangenbeschwörer, den lebendigen Markt von Tanger in der grellen Glut des tropischen Himmels zeigt, und der heute nach einem Studium exotischer Tanzbewegungen, grobschlächtiger Urvölkertypen beim raffiniertesten Farbstiftporträt berühmter Künstlerinnen und bekannter Damen der Gesellschaft hält. Er ist dadurch gewiß der interessantere der beiden zu nennen, wenn man ihm auch ein allzugroßes Raffinement, etwas wie Überkultur vorwerfen kann.

Unter den alten und neuen Mitgliedern fällt vor allen August Rieger durch seine farbenfrischen Impressionen auf, der neben dem Otto Pirkhert und Bildhauer Urbania in erster Linie zu erwähnen sind.

Soll der Bericht aber zum Besuche der Leser einladen und zu einem selbständigen Urteil reizen, dann muß er die vielen anderen Künstler und ihre Schöpfungen verschweigen. Das neue Leben und Kunstschaffen, wie es gerade die Kunstgemeinschaft bietet, müßte jeder aus eigener Anschauung sehen, um im jugendlich Unfertigen den ringenden Künstler, im Gereiften den vollendeten Techniker zu erkennen. Dazu bietet die Kunstschau, wie keine zweite Ausstellung, die beste Gelegenheit.

Johann Pilz.

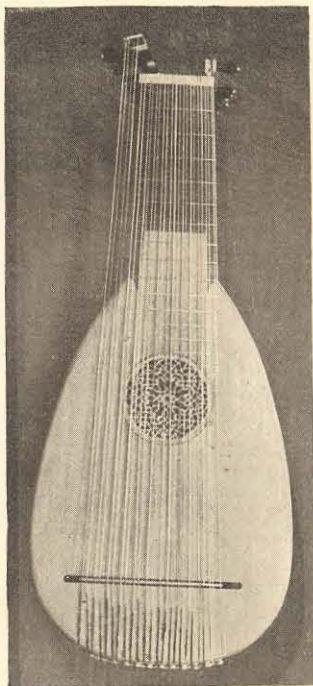


Illustration eines historischen
Lautes, bei dem oben folgende
in der 2. Ordnung mit
Fam. 1644,
Gedruckte Instrumente 1644/2

ZEITGESCHICHTE.

CHARKOW (Rußland). Der russische Gitarrhistoriker P. W. Maschkjéwitsch erwidert in folgenden Worten auf die Ausführungen Agafóschin's über die siebensaitige Gitarre in unsrer Zeitsch. vom 15. Juli 1926:

„Der Rangstreit zwischen der sechs- und siebensaitigen Gitarre ist längst nach allen Richtungen erörtert, erwies sich als unlösbar und ist für jeden ernstesten Gitarristen eigentlich erledigt. Nur der Umstand, daß meine eigenen Landsleute versuchen, die siebensaitige Gitarre im Auslande in Mißkredit zu bringen und geflissentlich ihre Vorzüge verschweigen, nötigt mich, nochmals längst Gesagtes zu wiederholen. Ich begegne hiemit den Einwänden Agafóschin's in derselben Reihenfolge, in welcher er sie anführt.

I. Harmonische Eigenheiten: Das Widersinnige der Behauptung, es seien die Septakkorde auf der siebensaitigen Gitarre schwerer spielbar, ergibt sich schon aus der bloßen Betrachtung der Terzenstimmung dieses Instrumentes; eben diese ermöglicht es in besonderem Maße, nicht nur in den engen, sondern auch in den weiten Lagen der Akkorde der Vollstimmigkeit zu entsprechen.

Die Schule der siebensaitigen Gitarre stellt das Barré nicht an die erste Stelle; sie warnt nur vor dem Mißbrauche der Daumengriffe. Manche Spieler bedienen sich ihrer wie der Cellist bei hochgelegenen Akkorden mit niedrigen Bässen. Dies läßt sich aber mit wenigen Ausnahmen, z. B. beim Greifen mancher fünfstimmigen Akkorde vermeiden. Freilich halten sich nicht alle Gitarristen nach den Vorschriften der Schule, und so ist eben der Daumengriff auch bei Spielern der sechssaitigen Gitarre ein häufiger Mißbrauch. Segovia fand, daß kein einziger Moskauer Gitarrist der sechssaitigen Gitarre das Barré in vollem Maße anzuwenden weiß.

II. Melodische Eigenheiten: Wohl ist die Ausführung der Skalen auf der siebensaitigen Gitarre infolge der vorhandenen zwei Quartan inmitten von Terzen nicht einheitlich

zu nennen, sie ist es aber auch nicht auf der sechssaitigen wegen der einen Terz inmitten von Quartan. Da aber die zwei Quartan der siebensaitigen Gitarre im Oktavenverhältnisse zu einander stehen und somit gleiche Griff-typen aufweisen, so bedeuten sie keine erhebliche Unterbrechung der Terzstimmung, wie es die eine Terz in bezug auf die Quartstimmung der sechssaitigen Gitarre ist. Die Tonleiter ist deshalb auf beiden Gitarren gleich „chaotisch“; einheitlich ist sie nur auf den Streich- und Tasteninstrumenten.

Die Gitarristen der russischen Stimmung spielen ungern Skalen, nicht weil das Tonleiterspiel auf ihrem Instrumente „chaotisch“ ist, sondern weil der Russe im allgemeinen kein Freund zäher systematischer Anstrengung ist; aus diesem Grunde geht auch der russische Spieler der sechssaitigen Gitarre dem Tonleiterspiel aus dem Wege. (Siehe Schriften von Tschumakow, Dimitrijew u. a.) Das Herumspringen von einer Lage in die andere hängt nicht von der einen oder anderen Stimmung der Gitarre ab, sondern von der Schulung und Erfahrung des Spielers. Der Stümper fingert auf jedem der Instrumente planlos auf und ab.

Die Melodieführung ist auf der russischen Gitarre schwieriger wie auf der sechssaitigen, weil der Übergang von einer Saite zur anderen eine viel differenziertere Kenntnis des Timbres verlangt. Dazu aber existiert die Schule, um den Schüler mit allen Eigenheiten und Farben vertraut zu machen. Wenn es unmöglich wäre, auf der siebensaitigen Gitarre den zersplitterten Eindruck zu vermeiden, so würde es musikalisch hochgebildeten Menschen wie Sichra, Morkow, Axénow u. a. nicht eingefallen sein, auf ihr zu spielen und es wäre nicht geschehen, daß drei große Künstler der sechssaitigen Gitarre Makárow, Sokolówskij und Golíkow, als sie sich mit Zimmermann, dem großen Repräsentanten der siebensaitigen Gitarre zu einem Wettspiel zusammenfanden, es vorzogen, ihre Instrumente im Futteral zu belassen, nachdem sie diesen spielen gehört hatten.

III. Bequeme Tonarten: Die Ausführungen Agafóschin's sind auch in diesem Punkte nicht stichhältig und nicht einmal auf die sogenannten „Gehörspieler“ anwendbar, welche nicht aus „instinktivem Gefühl“ ihre Gitarre umstimmen, sondern wohl wegen der mangelhaften Ausbildung des kleinen Fingers der Greifhand, dessen richtiger Gebrauch ihnen das Umstimmen überflüssig erscheinen ließe.

IV. Allgemeiner Eindruck: Die kurzsichtige Meinung, die russische Gitarre sei einfach in der G-Dur-Tonart eingeschlossen, ist ebenso absurd wie die Behauptung, die sechssaitige Gitarre wäre bloß auf die E-Dur-Tonart beschränkt. Rušanow kommt in einer Stelle des II. Teiles seiner Schule zu dem Schlusse, daß der siebensaitigen Gitarre alle Tonarten im weitesten Ausmaße zur Verfügung stehen. Nur mußten unsere Komponisten mit dem Dilettantismus russischer Spieler und deren Furcht vor vielen Vorzeichen rechnen. Im übrigen enthält bereits die sehr bescheidene Aufzählung Morkow's, der die Dur- und Moll-Tonart in C, G und D, die Molltonart von E, D und A als bequem bezeichnete, neun leichte Tonarten, womit die Schätzung Agafóschin's bedeutend überboten wird.

V. Die Literatur. Das russische Volkslied nimmt in der Literatur der siebensaitigen Gitarre keinen größeren Raum ein, als die Variationen auf ein italienisches Thema in jener der sechssaitigen Gitarre. Auf Grund des russischen Volksliedes sind so viele unsterbliche Meisterwerke entstanden, daß wir uns glücklich schätzen, solche zu besitzen. Aber schon Sichra, Wissótzki und ihre Nachfolger verweilten nicht bei dieser Form; daß sie von einigen Komponisten, nach der langen Zeit des Verfalles der Gitarre wieder aufgenommen worden ist, bedeutet einen der Vergangenheit entrichteten Tribut.

Agafóschin's Schätzung der siebensaitigen Gitarre beruht mehr auf Einseitigkeit als auf Gründlichkeit. Er, der die russische Gitarre, der er in der Erreichung mancher Ziele sehr verpflichtet wäre, verlassen hat, gewann aus der Bekanntschaft mit ihr nichts mehr als das Gefühl der Feindseligkeit. Andere Vertreter der sechssaitigen Gitarre urteilen anders. So z. B. Kotikow, der sich einer gründ-

lichen Ausbildung auf beiden Gitarren unterzogen hatte oder Slanskij, der sich eifrig mit dem Arrangement für die sechssaitige Gitarre aus dem Literaturschatze der siebensaitigen befaßte, vor allem aber Stockmann, dessen Bedeutung als Autorität wohl niemand anzuzweifeln wagt. Die Anhänger der russischen Gitarre bezeugten stets gewissenhafte Objektivität gegenüber der sechssaitigen Gitarre und ihrer Literatur. Die Zeitschrift „Gitarre und Gitaristen“ hat immer bereitwillig und reichlich Stücke für beide Stimmungen gedruckt. Segovia wurde mit großem Enthusiasmus, ohne Rücksicht darauf, auf welchem Instrumente er spielt, aufgenommen.

Man kann es dem Russen ebensowenig zum Vorwurf machen, sich mit der Gitarreliteratur des Abendlandes bekannt zu machen, als an der poetischen Literatur gleichen Herkommens Interesse und Gefallen zu finden. Eine Lücke besteht wohl in der Literatur der siebensaitigen Gitarre: Der Mangel an Ensemblestücken, eine Erscheinung, die in der Schwierigkeit ihre Erklärung findet, Liebhaberkreise hierzuland zu organisieren. Auch dem wird eines Tages abgeholfen werden.

VI. Gründe der Verbreitung der russischen Gitarre. Der Hauptgrund hiefür ist der, daß eben diese dem Charakter der russischen Musik, wie dem musikalischen Empfinden des russischen Volkes entspricht. Bis heute zeigt dieses Instrument die weiteste Verbreitung, trotzdem es in den Städten Rußlands nie an großen Konzertanten mangelte. Viele ließen sich dauernd hier nieder und propagierten in bester Weise das Instrument. Doch schließlich waren so manche von ihnen genötigt, für die russische Gitarre zu schreiben.

Schlußfolgerung: Die Idee der Schaffung der russischen Gitarre ist genial und in den Gesetzen der Harmonie und dem Wesen der russischen Musik begründet. Dieses Instrument erschien zu einer Zeit auf dem Plan, als man in den oberen Schichten Rußlands alles Heimische als unfein und plump gering schätzte. Es ging aber daran nicht zu Grunde, sondern lebte immer mehr auf und setzt seine Entwicklung in demselben Maße fort, wie sich unser politisches und wirtschaftliches Leben entfaltet. Wird die russische Gitarre profaniert,

so liegt dies nicht etwa daran, daß ihre Stimmung auf einer Erleichterung des Spieles begründet wäre, sondern nur das in dumpfer Kulturlosigkeit befindliche Volk erleichtert sich die Handhabung des Instrumentes. Bis sich die allgemeine geistige Verfassung heben wird, dann wird auch das Instrument an Größe wachsen und seine Komponisten hervorbringen.

Man darf ebensowenig wie die Gitarre Ferdinand Sor's die eines Sichra ernie-

drigen wollen und mit ihr das ganze russische Volk.

Stockmann sagt: „Ich kam zur Überzeugung, daß beide Systeme daseinsberechtigt sind. Wenn es irgend jemandem einfiel, die russischen Gitarristen zu bewegen, ins andere Lager überzutreten, so würde ich als erster energischen Protest dagegen erheben und diesen Versuch als eine Schädigung der Gitarrmusik betrachten.“

(Übertragung ins Deutsche von Alois Beran.)

NACHRICHTEN.

Der Hamburger Komponist Hermann Erdlen hat für seine „Passacaglia und Fuge“ über ein Thema von E. Lendwai für großes Orchester, op. 1, bei dem internationalen Musik-Preisausschreiben anlässlich der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung in Philadelphia den Symphonie-Preis in der Höhe von 1000 Dollar zugeteilt erhalten.

Dem Leiter der „Wiener Lutinisten“, Richard Schmid, wurde der Titel eines Professors verliehen.

Luise Walker gab Samstag, den 4. Dez., im Festsaal des Industriehauses ein Gitarrenkonzert, das überaus herzlich aufgenommen und mit außergewöhnlicher Anerkennung von der Wiener Tagespresse besprochen wurde. Die Vortragsfolge brachte: Bach, Beethoven, Schumann, Visée, Giuliani, Sor, Tarrega, Alard, Granados, Albert.

Alfred Rondorfs Gitarre-Kammermusik-Ensemble konzertierte am 11. Nov. im kleinen Konzerthausaal. Gespielt wurden: Schuberts Quartett für Flöte, Gitarre, Bratsche

und Violoncell, Mayseders Konzertpolonaise für Geige und Gitarre und Matiegkas Bearbeitung der Serenade in D von Beethoven für Geige, Bratsche und Gitarre; Gesang und Gitarre vertraten: Schuberts Kantate zur Namenstagsfeier (3 Männerstimmen und 2 Gitarren, 1813) und moderne Kunstlieder von H. Seifert. — Mittwoch, 8. Dez., spielte die Kammermusik-Vereinigung im Radio-Wien: Schubert, Quartett — Paganini, Sonate in D für Geige und Gitarre — Küffner, Serenade (op. 39) für Klarinette, Bratsche und Gitarre.

Der ausgezeichnete Cellist Heinz Hausknecht hat sein neugegründetes Kammer-Trio durch einen stilvollen Vortragsabend im Klubsaal der Wiener Urania gut eingeführt.

Komponist Theod. Rittmannsberger und Kammersängerin Pauli Paulfri unternahmen eine Konzertreise durch Österreich, die Nachbargebiete Deutschlands und der Tschechoslowakei. Der Pressedienst in Salzburg berichtet von den lebhaften Sympathien, die beide bei Hörern und in der Kritik fanden.

Inhalt der Zeitschrift und Musikbeilage sind Eigentum des Herausgebers. Für unverlangte Manuskripte wird keinerlei Haftung übernommen. Der Schriftleitung zugestellte Bücher und Musikwerke werden nach Maßgabe ihrer Bedeutung und des verfügbaren Raumes besprochen. Entgeltliche Ankündigungen nur im Inseratteil; für den Inhalt sind die Einsender verantwortlich.

EIGENTÜMER, HERAUSGEBER UND VERANTWORTLICHER SCHRIFTLEITER: DR. JOSEF ZUTH,
WIEN, V. BEZIRK, LAURENZGASSE 4. TELEFON: 57-2-59.

Druck von Guberner u. Hierhammer, Wien, IV. Schleifmühlgasse 5.

Blätter für Hausmusik

Kleinkunst aus Zeit
und Vergangenheit.

MINIATUREN

Originelle Stücke aus klassischen Lehr-
werken für Gitarre allein
S 2. -

ALTE DEUTSCHE VOLKS- LIEDER

mit Gitarrensatz von Alois Beran
S 2. -

JOSEF MAYER-AICHHORN

Ab'nd am See
Wandern in Gott'snam
zwei Lieder zum Klavier,
Worte von Karl Jäger (Urania)
S 1.50

AUS DEN EINZELAUSGABEN

Liesl Wunderler: 'S Zeiserl
Von der hohen Alm
Lieder zur Gitarre
S -.75

Hannes Ruch: Zwei Gitarrstücke
für Gitarre allein
S -.60

Karl Prusik: Anmutiger Tanz
für 3 Gitarren
S -.60

VERLAG ANTON GOLL
WIEN - WOLLZEILE.

LUISE WALKER

GITARRSOLISTIN
WIEN, III. OBERZELLERGASSE 14
KONZERT UND UNTERRICHT.

HEINRICH ALBERT

KAMMERVIRTUOSE
MÜNCHEN, 2. N. W. AUGUSTENSTRASSE 26
HOHE SCHULE DES GITARRSPIELS.

FRANZI WILD-ALBERT

WIEN, IX. LIECHTENSTEINSTRASSE 42
KUNSTGESANG UND GITARRENSPIEL.

LIESL WUNDERLER-ZUTH

ASSISTENTIN DER URANIA-GITARRENKURSE
WIEN, V. RAMPERSTORFFERGASSE 21.

VICTOR KOLON

WIEN, I. HAUPTPOSTFACH
GITARRE.

LUDWIG EGLER

LEHRER FÜR GITARRENSPIEL AM
BADISCHEN KONSERVATORIUM
KARLSRUHE, ROGGENBACHSTRASSE 19.

KARL FRIEDENTHAL

LEHRER FÜR MANDOLINSPIEL AM
NEUEN WIENER KONSERVATORIUM
WIEN, III. LINKE BAHNGASSE 15.

ENGELBERT WEEDER

LIEDER ZUR GITARRE
BIELITZ (BIELSKO), KUDLICH 2.
EIG. LIEDERABENDE U. KONZERTMITWIRKUNG.

Gute Gitarren- und Mandolinen-Musik:

A. H. LORETI

Segoviana Suite pour guitare concertante (Segovia gewidmet)

Tägliche Übungen für Mandoline

Erprobte Konzertstücke für Mandolinenorchester

Nr. 1 Donizetti, Vorspiel zum 3. Akt von „Lucrezia Borgia“

Nr. 2 Offenbach, Zwischenspiel und Barkarole aus „Hoffmanns Erzählungen“.

„Die Spielleute“. Kompositionen und Bearbeitungen für Mandolinenquartett mit Ergänzungsstimmen (verschiedene Bearbeiter) bis jetzt 30 Nummern erschienen.

ADOLF MEYER

Alte und neue Volkslieder (45)

Alte und neue Lieder (24)

Aus des Knaben Wunderhorn

Balladenbuch für Sänger zur Laute

Kleine Weihnachtsfantasie

Lieder aus der Heimat (30)

Melodische Etuden

Sang und Tanz für frohe Wandervögel

Lehrgang zur gründlichen Erlernung des Lautenspiels.

Giampietro, Gitarreschule.

Rhyn, H. a., „In des Gartens dunkler Laube“ (33 Duette).

Auswahlsendungen.

VERLAG HUG & Co.
ZÜRICH UND LEIPZIG.

GEBRÜDER PLACHT

Violinen, Lauten, Gitarren,
Mandolinen, Bestandteile,
Saiten usw.

- Nur preiswerte Instrumente. -

WIEN, I. ROTENTURMSTRASSE 14.

Der junge Quartettspieler.

Ausgewählte Tonstücke
zur Anregung und Förderung im Zusammenspiel für das Streichquartett.

Übertragen und eingerichtet
von

KURT ERBE.

Stücke von Bach, Händel, Mozart,
Beethoven, Mendelssohn, Schumann,
A. Henselt, Rubinstein, K. Hofmann
und K. Erbe.

Partitur (Taschenformat)

Ed.-Nr. 2403 Mk. 1,20.

Stimmen (Violine I II, Viola, Cello)

Ed.-Nr. 2470 Mk. 2.—.

Weitere Werke für das Zusammenspiel verzeichnen
unsere Prospekte „Kammermusik und Orchester-
werke“ sowie „Violinmusik“.

Steingräber-Verlag, Leipzig

(Unterrichts-, Vortrags- u. Konzertmusik
für alle Instrumente und für Gesang).

„DIE GEIGE“

und verwandte Instrumente.

Eine Monatsschrift für die Streichinstrumente mit
Abbildungen wertvoller Instrumente, Maße und
Beschreibungen.

Jährlicher Bezugspreis Mk. 6.60.

Probehefte gratis.

Herausgeber:

Geigenbauer Otto Möckel

Berlin W. 50, Ansbacherstraße 4.

Anton Jirowsky

Werkstätte für künstlerisch. Geigen-
und Gitarrenbau und fachgemäße
Reparaturen

!! Saitenspezialitäten !!

Wien, III. Lothringerstr. 16

Telefon 97.306.

Verlag des Bibliographischen Instituts,
LEIPZIG.

Soeben erscheint
in siebenter, neubearbeiteter Auflage:

MAYERS LEXIKON

12 Halblederbände.

Über 160.000 Artikel auf 20.000 Spalten Text, rund
5000 Abbildungen und Karten im Text, fast 800 z. T.
farbige Bildertafeln und Karten, über 200 Textbeilagen.

Band I, II, IV und V je 30 Mark,
Band III 33 Mark.

Sie beziehen das Werk
durch jede gute Buchhandlung
und erhalten dort auch kostenfrei
ausführliche Ankündigungen.

FRANZ NOWY

Saiten-Instrumenten-Macher

Wien, V. Schönbrunnerstr. 58

Fachlehrer an der gewerbli. Fortbildungsschule
für Musikinstrumentenbau in Wien.

Handelsgerichtl. beeid. Schätzmeister.

Eigene Meister-Werkstätte und Saitenspinnerei.

Kunstgerechte Reparaturen.



Karl Kobald

BEETHOVEN

Seine Beziehungen zu Wiens
Kunst und Kultur,
Gesellschaft und Landschaft

436 Seiten und 80 teils farbige Bild-
beigaben.

Geheftet Rm. 7. —, Ganzleinen Rm. 8.50.

*

Die Musikstadt Wien rüstet zu ihrer großen
Beethoven-Zentenar-Feier. — Ein einzig-
artiges Fest, zu dem die gesamte Kulturwelt
ihre Vertreter in die Donaustadt entsenden
wird, eine Huldigung aller Nationen vor dem
größten Genius der Tonkunst. Aus Anlaß
dieser Feier schrieb der durch seine ausge-
zeichneten Werke „Alt-Wiener Musikstätten“,
„Schubert und Schwind“, „In memoriam
Anton Bruckner“ bekannte Dichter Karl
Kobald ein Beethoven-Buch, welches
durch die Fülle des kunst- und musikhisto-
r. Stoffes, durch die einzigartige lebendige
Darstellung sowie durch das dem Werk bei-
gegebene reiche, meist neue Bildermaterial
geeignet ist, einen hervorragenden Platz in
der Beethoven-Literatur einzunehmen. —
Das neue Beethoven-Werk ist mehr als eine
bloße Biographie, es ist die meisterhafte
Schilderung einer ganzen großen
Kulturepoche durch das Medium eines
ästhetisch feinen, hochgebildeten Geistes.
Dieses Beethoven-Buch wird zur Erkenntnis
der in der Geschichte der Menschheit einzig-
artigen Erscheinung Beethovens beitragen,
doch es wirft auch hell leuchtende Strahlen
auf jene schöne große Zeit der Alt-Wiener
Kunst, die neben den schönsten und feinsten
Kulturepochen aller Zeiten und Völker
ewig mit berechtigtem Stolz ihre genialen,
unvergänglichen Werte und Schönheiten
behaupten wird.

AMALTHEA-VERLAG

ZÜRICH · LEIPZIG · WIEN.

Erwin Schwarz-Reiflingen Schule des Gitarrenspiels

mit einem Anhang

zum Spiel der doppelchörigen Laute und Theorbe
in alter und moderner Stimmung nach der Tabu-
latur und Notenschrift.

- Teil I Unterstufe . . . R.-M. 3.50
Teil II Mittelstufe . . . „ 4.50
Teil III Oberstufe . . . „ 4.50
Teil IV Virtuose Oberstufe in Vorbereitung
Teil V Das Spiel der doppelchörigen
Laute u. Theorbe in Vorbereitung

Verlangen Sie unseren ausführlichen
4 seitigen Schwarz-Reiflingen-Prospekt
enthält: genaue Inhaltsangabe der einzelnen Teile
seiner Schule, Urteile hervorragender Fachleute
und Anführung sämtlicher bei uns erschienenen
Werke Schwarz-Reiflingen's.

HEINRICHSHOFEN'S VERLAG
MAGDEBURG.

Sing' mar oans!

Salzburger Volksweisen.

Volkslieder, Jodler, Juchezer und Rufe
aus der Sammlung Otto Denggs u. a.
Ausgewählt von Dr. Kurt Rotter.
Bilder von K. F. Bell. 96 Seiten, geb.

S 4.—.

Geleitwort hiezu S —.50.

Spiel' mar oans auf!

Salzburger Bauertänze.

Aus der Sammlung Otto Denggs.
Ausgewählt von Dr. Kurt Rotter.
16 Seiten, geheftet.

S 2.—.

Verlagsprospekte kostenlos!

Deutscher Verlag für Jugend u. Volk
Wien, I. Ges. m. b. H. Burgring 9.

IGNAZ METTAL

Meisterwerkstätte für Saiteninstrumente

MANDOLINEN
BALALAIKAS
DOMRAS

SPEZIALITÄT:

TON-GITARREN

eigene und fremde Modelle
(ausschließlich Handarbeit)

Konzert-Saiten bester Beschaffenheit.

SCHÖNBACH BEI EGER.

„DER FÄHRMANN“

Österreichische Monatsschrift

Reich illustrierte Hefte von ca. 70 Seiten
Umfang; mindestens 1 Kunstbeilage.
Tadellose Ausstattung.

Literatur, Theater, Musik
und bildende Kunst.

BEILAGEN:

„REISE, GESELLSCHAFT,
SPORT, SPIEL“
und „DIE FRAU“

Literarische Umschau.

Preis pro Heft S 1.—

VERWALTUNG:

Wien, XVI. Hasnerstrasse 103, I./9.

Soeben erschienen:

WIENER LIEDER-ALBUM

mit Gitarrenbegleitung.

150 der besten Wiener Lieder aus der alten und neuen Zeit.

Taschenformat 13 × 19 cm. 407 Seiten.

Aus dem Inhalte:

Der erste Schnee
 Das hat ka Goethe g'schrieb'n
 Mei' Mutterl war a Wienerin
 S' Glück is' a Vogerl
 Vogerl fliaht in d' Welt hinaus
 Du guater Himmelvater
 Wiener Wald
 Dann schließ ich meine Äuglein zu
 Mir hat amal vom Himmel tramt

Mondscheinbrüder
 S' Herz von an echten Weana
 Der erste Ball im Himmel
 S' wird schöne Maderln geb'n
 S' Schwalberl
 Und die Erd'n draht sich ruhig weiter
 S' Haneferl
 S' Herz in der Brust
 Der alte Drahrer

u. s. f.

Mk. 6.—

Die zum ermäßigten Subskriptionspreise vorausbestellten Exemplare, welche noch nicht abgeholt wurden, liegen zur Abholung bereit.

Anton Goll, Wien, I. Wollzeile 5, Fernruf 76-2-15.

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. ==

JOSEF ZUTH:

**Volkstümliche
Gitarrenschule**

Verlag Hohler & Schäfler, Karlsbad,
 Č. S. R.

Preis Mk. 2.—

Ludwig Reisinger

WIEN

VII. ZIEGLERGASSE 33

Gegründet 1887.

Anfertigung aller Saiteninstru-
 mente in erstklassiger Ausführung

Eigene Saitenspinnerei.

Darmsaiten und überspinnene
 Saiten bester Qualität.

*

Konzert-Gitarren

große Form mit Flachgriffhals
 sonorer Klang — edler Ton
 ausgeglichen in allen Lagen

==== Preis S 250. — =====

**MUSIK FÜR
GITARRE**



**VERLAG
ANTON GOLL
WIEN
I. WOLLZEILE 5
FERNRUF 76-2-15**