

ZEITSCHRIFT FÜR DIE GITARRE

HERAUSGEGEBEN VON DR. JOSEF ZUTH

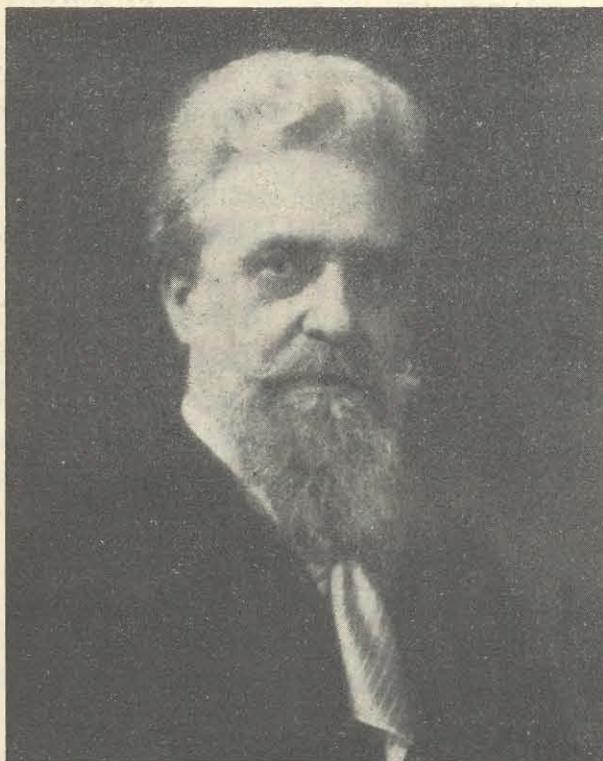
Erscheint achtmal im Jahr.

Schriftleitung und Verwaltung:
Wien, V. Bezirk, Laurenzgasse 4.

Jahresbezugspreis:
Sch. 6.—, G.-M. 4.—, K.č. 35.—, Frc. 6.—

INHALT: Franz Friedrich Kohl †. — K. Koletschka: Kammermusik. — Dr. Karl Prusík: Eine kurze Betrachtung der Gitarrenwerke von Simon Molitor und Ferdinand Sor. — Dr. Josef Zuth: Neuauflagen und Bearbeitungen des Carullischen Lehrwerkes. — Dr. Theodor Haas: Schönbergs Serenade op. 24, mit obligater Mandoline und Gitarre. — Alois Beran: Das russische und ukrainische Volkslied. — Franz Janu: Grundlegende Flageolettübungen. — Aus unserer Bücherstube. — Aus dem Konzertsaal.

FRANZ FRIEDRICH KOHL †.



Während dies Heft im Druck steht, geht uns unvermittelt die Trauerbotschaft zu, daß Franz Friedrich Kohl verblieben ist.

Am 13. Jänner 1851 wurde er zu St. Valentin auf der Haide im oberen Vintschgau geboren, studierte am Bozener Gymnasium und an der Innsbrucker Universität, betätigte sich erst als Mittelschullehrer, trat 1882 in das Wiener naturhistorische Museum ein, wo er reiche, redliche Arbeit leistete. Seine Fachabhandlungen und wissenschaftlichen Veröffentlichungen umfassen viele Bände. Als Förderer der deutschen Volksliedsache und Herausgeber der „echten Tiroler Volkslieder“ hat er sich bleibende Verdienste erworben.

Im Folgeheft wird eine Freundeshand dem Forscher

und Menschen Kohl, dessen Tod wir schmerzlich beklagen, die Nachrede schreiben.

KAMMERMUSIK.

Sicher der musikalischeste Begriff im Wortschatz der Musikwissenschaft. In seiner Schlichtheit birgt er gleichzeitig die ganze Ehrlichkeit musikalischen Schaffens, das, einzig darauf eingestellt, in Form und Inhalt klar und durchsichtig zu sein, auf alle Äußerlichkeiten rein klang sinnlicher Wirkung im voraus verzichtet.

Jedes Instrument wird, bei selbstverständlicher Unterordnung zum Wohle des Ganzen, ein vollwertiger Vertreter seiner Kunst.

Das Wort „Kammermusik“ reicht in jene Zeit zurück, da die Kunst im Gefolge des Herrentums Schutz und Förderung genoß. An den Fürstenhöfen, auf den Besitzungen des Adels wurde Musik betrieben, beschränkt auf den engen Kreis des Mäzens, der, entweder selbst am Instrumente tätig oder bloß als Zuhörer, sich und seinen Vertrauten erlesenen Kunstgenuß verschaffte.

Diese Art der Musik stellte sich zwischen die Kirchenmusik einerseits und das musikalische Theater, die Oper, andererseits, daß sie unter Ausschluß der Öffentlichkeit, durch Heranziehung weniger Instrumente, denen aber umso größere solistische Betätigung eingeräumt wurde, höhere künstlerische Anforderungen sowohl an den schaffenden als auch an den ausübenden Musiker stellte.

Selbst die „collegiae musicae“ des 17. und 18. Jahrhunderts, desgleichen die italienischen „Akademien“ jener Zeit, an denen auch eine größere Zahl von Zuhörern teilnahmen, boten intimere Reize und bei weitem wertvollere Leistungen, wie etwa unsere pomadisierte Salonmusik.

In dieser Zeit war der Gegensatz zwischen Berufsmusiker und Dilettanten im besten Sinne des Wortes nicht so schroff, als es heutzutage der Fall ist, und größeres Können verband sich mit dem oft idealeren Willen zu fruchtbarster künstlerischer Arbeit.

Die Namen Esterhazy, Lichnowsky, Rasumofsky u. a., mit den unsterblichen Namen Haydns und Beethovens verknüpft, sind die sprechendsten Beweise hiefür.

Mit dem Beginne des 19. Jahrhunderts, als mit dem Ausbau der Konzertsäle, der Vergrößerung der Orchester und Chormassen begonnen wurde, da man ferner daran ging, das Quartett, das Trio

und Duo, ja selbst das intime Lied in den Konzertsaal zu verpflanzen, schwand allmählich der Sinn für die eigentliche Bestimmung dieses Zweiges der Musik. Die Orchester und Singvereinigungen schieden das Berufskünstlertum vom ausübenden Kunstfreund fast gänzlich, und mit dem neuen Streben, auf die Masse zu wirken, wurde diese edelste, weil individuellste Kunstgattung, in den Hintergrund gerückt.

Der Saal hatte über die Kammer gesiegt.

Erst in jüngster Zeit machen sich wieder Zeichen bemerkbar — es mag daran nicht zum wenigsten der Krieg mit seinen psychischen Umwälzungen Anteil haben — die eine Rückkehr zu einfacheren Formen auch auf musikalischem Gebiete erkennen lassen; und die Hoffnung grünt, daß mit fortschreitender Verinnerlichung, im Sichselbstbesinnen auch die Kammermusik wieder aufleben und mithelfen wird, den Menschen jenen künstlerischen Frieden zu bringen, nach dem sich der bessere Teil unter ihnen sehnt.

K. Koletschka.

EINE KURZE BETRACHTUNG DER GITARRWERKE VON SIMON MOLITOR (1766–1848) UND FERDINAND SOR (1780–1839).

VON DR. KARL PRUSIK.

Keine mächtigen Geister zwar, deren Schöpferkraft großzügige Veränderungen im steten Wandel musikalischen Gestaltens hervorrief, jedoch zwei tüchtige Meister, die die Mittel ihrer Zeit zu verwenden wußten und deren Größe darin besteht, jene der Gitarre gewonnen und eine neue überaus feinfühligte Kunst geschaffen zu haben.

Wenn wir uns im Reiche der Musik nach dauernden Werten umsehen, so finden wir solche zu allen Zeiten musikalischen Werdens. Zwei Kennzeichen tragen alle diese Werke, sei es nun einer jener ergreifenden uralten einstimmigen Kirchengesänge, sei es ein sehnüchziges Madrigal von Dowland, ein Choral von Bach, ein Schubertlied, ein Scherzosatz von Beethoven, ein Straußwalzer oder ein schlichtes Volkslied — nämlich daß sie uns einerseits das tiefe Fühlen wieder erwecken, aus dem sie entsprungen sind, andererseits jenes

Gefühl der Befriedigung hervorrufen, das wir als musikalische Form bezeichnen.

Je echter der Musiker, desto mehr und ausgeglichener müssen diese beiden Grundfesten sein. Schaffen beherrschen, desto geringer dürfen Ehrgeiz oder Gewinnsucht, der eine zur Künstlichkeit, die andere zur Oberflächlichkeit führend, und andere Hemmungen in seinem Seelenleben von Einfluß sein. Molitor und Sor aber sind zwei echte Musiker.

Um zu tieferem Verstehen der Werke dieser Meister vorzudringen, ist es zunächst notwendig, sich von den äußeren Umständen, das heißt von den räumlich-zeitlichen Beziehungen, die über dem Willen des Einzelnen stehen, eine Vorstellung zu machen. Ein Blick auf die Jahreszahlen sagt schon sehr viel. In ihren Grenzen liegt die Höhe des Wiener klassischen Stiles, der Beginn der Romantik. Wenn nun noch angeführt wird, daß Simon Molitor, ein Württemberger, die Hälfte seines Lebens in Wien verbrachte, während der Spanier Sor auf seinen Reisen, die ihn aus seiner Heimat nach Paris, London und Moskau führten, genügend Gelegenheit hatte, mit der vorherrschenden Musikrichtung vertraut zu werden, so ist es ohneweiters klar, daß die beiden im Banne der Wiener Großmeister stehen mußten.

Die engere Abhängigkeit jedoch kann wohl nur in inneren Notwendigkeiten, in der leiblich-seelischen Veranlagung begründet sein. Es ist auch mit Rücksicht darauf durchaus verständlich, daß der weisenfrohe Südländer in die Gefolgschaft des ihn heimatlich anmutenden Mozart geraten mußte, während der auch auf Gebieten des Verstandes tätige Deutsche — Molitor war lange Zeit Beamter und betrieb auch wissenschaftliche Arbeiten — Beethoven bevorzugte.

Schon äußerlich läßt sich diese Hinneigung Sors zu Mozart feststellen. Unter den Gitarrbearbeitungen Sors finden wir Mozart an erster Stelle — siehe op. 19 —, und eines der gelungensten Werke Sors — op. 9 — ist eine Variationenreihe über einen Mozartgedanken. Doch abgesehen davon genügt es, einen von den Sätzen, insbesondere der jüngeren Arbeiten vorzunehmen, um Mozart in Weise und Klang zu spüren. Es mag auch durch ähnliche Gemütsverfassung und Schicksale bedingt sein, — trotz äußerer und innerer Künstlererfolge steter Kampf mit der Not — daß über Sors Musik als Grundstimmung



S. MOLITOR

die gleiche sanfte Schwermut liegt, die sich gelegentlich zu erschütternder Schmerzlichkeit und Trauer steigert, daß wie lichte Stunden im sorgenvollen Leben daraus neckische, von Geist sprühende Allegretto-sätze und Valses, prächtig einerschreitende Allegri und Märsche auftauchen.

Dagegen ist die Grundstimmung bei Molitor bedeutend heller als bei Beethoven, seine Lebensbejahung geht nicht durch so viele düstere Pforten, wie die des großen Meisters, ist auch weniger von Überlegung beschwert; er nähert sich, was das Gefühlsleben betrifft, trotz der Verwandtschaft im Satz, weit mehr dem frohgemuten Haydn. Wohl versteht auch er es, ernste Töne anzuschlagen, — und wessen Leben wäre auch voll ungetrübter Freude — doch geben diese gerne und ausgiebig frohen, mitunter bis zu unbändiger Heiterkeit sich steigernden Gedanken Raum.

Als Beispiel sei die Große Sonate op. 7 vorgenommen. Mit wuchtigen Akkordschlägen, unterbrochen von gebieterischen Oktavengängen und seufzenden Sexten und Terzen bereitet ein Adagio den Allegrosatz vor. Dieser beginnt mit wilden Klagen, die im Widerstreit gegen unerbittlich verneinende Gedanken stehen. Doch dieser Hader währt nicht allzulang. Schon im Takt 17 wird einer versöhnlicheren Stimmung Platz gemacht. Wenn es mitunter auch noch zu leidenschaftlicher Bewegung kommt — Takt 65 — 82, 91 — 99, so ist doch eine frohe Grundstimmung bereits vorherrschend, die von Takt 100 an endgültig das Feld behauptet.

Das folgende Andante ist vorwiegend heiter, ausgesprochen lustig der Mittelteil in F, wenn es auch stellenweise zu sehnsüchtiger Schwärmerei neigt.

Spukhaft und unheimlich jagt das scherzomäßige Allegretto des folgenden Menuetts vorüber. Doch es war nur ein Scherz. Das lehrt uns das übermütige Trio. Im Schlußbrondo wird froh und ausgiebig weitermusiziert. Ähnlich ist es in den übrigen Werken, mit Ausnahme des Trauermarsches. Dieses Vorherrschen froher Gefühle mag wohl auch in den besseren Lebensverhältnissen — Molitor starb wohlhabend — begründet sein.

Wenn wir nach dieser gefühlsmäßigen Betrachtung Sor und Molitor in Bezug auf den Satzbau vergleichen, so müssen wir sagen,

daß in den großen Formen Molitor entschieden der Überlegene ist. Sor ist der Steigerung nur in kurzen Sätzen fähig, die daher auch seine besten Stücke sind und neben Variationswerken den größten Teil seines Schaffens für die Gitarre ausmachen. — In den großen Formen zeigt sich nur ein Nebeneinander, ein bunter Wechsel schöner, kleiner Gebilde, die durch das Festhalten an gewissen äußerlichen Formgesetzen einigen Zusammenhang erhalten. Die Steigerung, die die große Form erst als Notwendigkeit erscheinen läßt, wie bei Molitor, fehlt. Wohl läßt auch er es nicht an Versuchen fehlen, in den Durchführungen seiner Sonaten Steigerungen herbeizuführen. Allein, ihm fehlen wichtige Mittel Molitors: der gesteigerte Tonartenwechsel, sowie die Gedankenverkürzung und -Ineinanderschiebung.

Seine Akkordzerlegungen vor Eintritt der Wiederholung sind kein ausreichender Ersatz hierfür. Doch, wie gesagt, das Schwergewicht liegt im Schaffen Sors auf den kleinen Formen. In seinen Menuett- und Etudensammlungen, in seinen Divertissements und Variationenringen, findet sich eine solche Fülle vollendeter Kostbarkeiten, daß uns nichts übrig bleibt, als freudig und bewundernd dem Meister ins Grab zu danken.

Sor sowohl als auch Molitor gingen vom Streichtrio-(Quartett)-satz ihrer Zeit aus, den sie mit sinngemäßen Einschränkungen auf die Gitarre übertrugen, wobei sie mit sehr feinem Gefühl — insbesondere Sor — die mannigfachen Klangfarben und Tonverbindungen der Gitarre auszunützen verstanden. Molitor fordert strenge die deutliche Unterscheidung der verschiedenen Stimmen. Er verwendet zu diesem Zwecke Pausen in reicher Zahl, die bei strenger Beachtung den Stücken einen wunderbaren Reiz verleihen, die aber auch eine eigenartige Dämpftechnik voraussetzen.

Was bis jetzt an Werken Molitors auffindbar war, ist beim Verlag A. Goll in Wien erschienen. Es sind die Sonaten op. 11, 12 und 15, ein Rondo op. 10, sowie ein Trauermarsch für Gitarre allein und zwei prächtige Sonaten op. 3 und 5 für Geige und Gitarre, vielleicht das Beste in dieser Art.

Von Sor liegen gegenwärtig 36 opera bei Simrock-Berlin auf: die Sonaten op. 14, 15, 22, 25, die Divertissements op. 1, 2, 5, 8, 13, 23, 32, die pièces de société op. 33, 34, die Fantasien op. 4, 7, 10,

12, 16, 30; weitere Variationenwerke sind die opera 3, 9, 11, 20, 26, 27, 28, ein Fantasiestück „Les Adieux“ op. 21, Sammlungen von Tanzstücken op. 17, 18, 24, Übertragungen aus der Zauberflöte op. 19, Etudenwerke op. 6, 29, 31, 35 und drei Duos op. 55.

Zu Lehrzwecken hat der genannte Verlag auch eine Auswahl von Stücken herausgegeben — vier Hefte — die mit einem zwar den Absichten Sors nicht immer Rechnung tragenden, aber für Anfänger höchst vorteilhaften Fingersatz versehen sind. — In letzter Zeit ist überdies ein überaus wertvolles Duoheft in einem französischen Verlag erschienen. Hoffentlich gliedert es der Verlag Simrock auch seiner Sammlung an.

NEUAUSGABEN UND BEARBEITUNGEN DES CARULLISCHEN LEHRWERKES.

II.

VON DR. JOSEF ZUTH.

Die Probstsche Ausgabe ist einer Reihe von Nachdrucken vorbildlich geworden. Darauf, beziehungsweise auf die fünfte französische Auflage, fußen die Nacharbeiten der Verlagshäuser:

J. Schuberth & Co., Leipzig — Anton J. Benjamin, Hamburg — Henry Litloff, Braunschweig — C. F. Peters, Leipzig — Universal-Edition, Wien — Friedrich Hofmeister, Leipzig — Robert Rühle, Berlin.

Die Edition Schubert führt ihre Carulliausgabe¹⁾ unter den „empfehlenswerten, wohlfeilen Bänderausgaben“ mit der Nr. 2158 an. Das Titelblatt heißt: „Carulli F. / Neue praktische Guitarre- / Schule. Eine faßliche Anleitung, / Schüler gründlich und schnell zu bilden, / enth. die nöthigsten Vorkennt- / nisse und Regeln, den Fingersatz, / sowie viele Übungsstücke und Bei- / spiele in den gebräuchlichsten Dur- / und Moll-Arten. / Eigenthum der Verleger. — Eingetragen in das Vereinsarchiv. / J. Schuberth & Co., Leipzig, Dorrienstr. 1.“

Angezeigt ist diese Ausgabe im 40. Jahrgang der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung: „Carulli, Vollst. Gitarreschule.

¹⁾ Exemplar in der Bibliothek der gitarristischen Vereinigung in München (Nr. 1700 invent.).

Neue Ausgabe mit Schubert's musikal. Fremdwörterbuch als Prämie. . . 1 Thlr.“ Also ist das Erscheinungsjahr nicht nach 1838 anzusetzen. Das erste Blatt enthält eine „Skala“, das Bild einer Gitarre, auf deren unnatürlich breiten Griffbrett Bünde und Saiten mit den Notenbildern für die Griffe eingezeichnet sind. Einleitung und Text bis zur C-dur-Übung sind in kleinen, halbspaltigen Druckzeilen getreu dem Wortlaut der Probst'schen Ausgabe wiedergegeben. Der Fingersatz der Anschlaghand verlangt — abweichend von der Vorlage — durchgehends den Wechselschlag; er ist in allen Skalenübungen gewissenhaft vermerkt. Aber auch aus der vierten Auflage des französischen Urdrucks, der den späteren italienischen Ausgaben, einem Typus für sich, als Unterlage gedient hat, sind kennzeichnende Fassungen übernommen, wie die eines e-moll-Übungsstückes und einzelne Vorübungen zur Binde-technik. Auffallend ist in der d-moll-Übung, Takt 26, die Fehlbezeichnung „piccola barra“, die sich durch italienische und deutsche Drucke nachschleppt und ihre Ursache in einer irrtümlichen, zufälligen Vorzeichnung hat. Ähnliches ist im 10. Takt der Dezimenübung festzustellen, wo ein Druckfehler (h^2 statt d^3) Anlaß zu einem Fingersatz gab, der in späteren Ausgaben bei der richtiggestellten Note stehen blieb und neue Verwirrung anrichtete.

Nach Carullis Ableben erschien ein spanischer Druck:²⁾ „Metodo completo de Guitarra, que contiene el modo mas fácil y sencillo para aprender a tocarla, con una colección de piezas de dificultad progresiva y seis estudios compuesto e dedicado a los maestros (!) y aficionados de este instrumento por Dⁿ Fernando Carullí. Parte I. II. En Hamburgo almacén de música de Anton J. Benjamin.“

Wie bereits erwähnt, brachte die fünfte Pariser Ausgabe neben dem ersten Band, der einer verbesserten vierten Auflage gleichkommt, einen zweiten Teil, der in neuen Kompositionen, Etüden und Studien eine notwendige Ergänzung der Griff lagenübung brachte. Die spanische Übersetzung, die laut Mitteilung des Verlages „A. J. Benjamin“ von einem früheren Verleger übernommen wurde, ist nach der Datierung des ersten Teiles im Jahre 1842 entstanden und in Paris gedruckt. Da das gesamte Carullische Lehrwerk textlich nicht sonderlich bedacht

²⁾ Den ersten Teil stellte der Verlag Anton J. Benjamin in Hamburg, den zweiten Richard Möller aus Hamburg zur Verfügung.

ist, dem zweiten Band als Etüdenwerk für reifere Spieler das erläuternde Wort überhaupt mangelt, konnte die fremdsprachige Ausgabe der neu-deutschen Gitarristik kein Gebrauchshindernis bedeuten. Gegenwärtig sind beide Teile der spanischen Ausgabe vergriffen. Bemerkenswert ist bei diesem sorgfältig durchgesehenen, fehlerfreien Nachdruck der Vorlage die Übernahme der italienischen Spielpraxis: Daumenschlag auf den Baß-, Wechselschlag auf den Melodiesträngen.

Die drei folgenden Verlagsausgaben, Kollektion Litolff, Edition Peters und Universaledition sind keine Nachdrucke im Sinne der bisher genannten: Die Nacharbeiter Schick und Krempf haben ihren Neuausgaben Anhänge mit Liedern und Stücken eigener Arbeit beigegeben, weichen also vom Original ab. Immerhin können diese drei Drucke nicht als Bearbeitungen gelten, da die Zutaten im Lehrwerk selbst unwesentlich sind und Aufbau und Inhalt unverändert lassen.

Mit der Verlagsnummer 1163 erschien die Litolffsche Ausgabe,³⁾ nach der Mitteilung des Verlages im Jahr 1880. Innentitel: „Collection Litolff / Guitarrschule / von / F. Carulli / Neuausgabe / Braunschweig / Henry Litolffs Verlag.“ Der Bearbeiter nennt sich nicht. Wer aber die Liedbearbeitungen des alten Leipziger Gitarristen Otto Schick kennt und einen Vergleich mit der späteren Petersausgabe anstellt, auf der Schick als Bearbeiter zeichnet, sieht auf den Blick, daß die gleiche Hand für Litolff und Peters den ersten Teil der Probstausgabe nachschrieb, daß der gleiche Tonsetzer die naiven Liedbegleitungen der Anhänge verfertigte. Und bei genauerem Zusehen kann man gleiche auffallende Fassungen, gleiche bedenkliche Fingersätze aus der Litolffschen in der Petersausgabe wiederfinden. Sogar offensichtliche Fehler in der Fingersatzbezeichnung sind getreulich übernommen. Allerdings scheint bei der Wortfassung der Einleitungen das Bestreben zu herrschen, durch Änderung in der Textierung das völlige Gleichlauten in beiden Ausgaben zu vermeiden. Von den 22 Liedern des Anhangs finden sich sechs in der Edition Peters wieder: Unterländers Heimweh — Mailüfterl — Freut euch des Lebens — Steirerland — Abschied vom Dirndl — Gebet aus Freischütz.

Neun Jahre nach der Litolff- kam die Petersausgabe⁴⁾ mit der

³⁾ Das Besprechungsexemplar stellte der Verlag Litolff in Braunschweig bei.

⁴⁾ Benützt wurde ein Verlagsexemplar.

Verlagsnummer 2480a und dem Titel: „Gitarreschule / von / F. Carulli / Herausgegeben / von / Otto Schick. / Eigentum des Verlegers / Leipzig / C. F. Peters / 7317.“ Im Eingang ist die Ausgabe Peters mit der Nacharbeit Krempls in der Universaledition gleichgehalten, der Text stimmt fast durchgängig und nahezu wörtlich überein, was den Schluß zuläßt, daß den beiden Nacharbeitern die gleiche Übersetzungsquelle – jedoch nicht die Probstsche! – vorgelegen hat. Auch das Übungsmaterial ist bis auf kleine Lückenfüllungen in der Universaledition gleich. Im allgemeinen kann gesagt werden, daß die Petersausgabe ein mattes Spiegelbild der jüngeren Krempel-Bearbeitung ist. Die außerordentliche Verbreitung der Schicka Ausgabe ist wohl dem Umstand zuzuschreiben, daß sie einem angesehenen Verlagshaus entstammt.

Aus seiner Vorlage entnahm Schick 31 Übungsstücke und die 3 Liedbeispiele der Urausgabe. Der Anhang enthält 20 Liedbearbeitungen und 6 Solostücke eigener Arbeit. Unter diesen ist Nr. 1 (Walzer) ein Plagiat aus Carulli, op. 211, Nr. 17.

(Fortsetzung folgt.)

SCHONBERGS SERENADE, OP. 24, MIT OBLIGATER MANDOLINE UND GITARRE.

VON DR. THEODOR HAAS.

Bevor in das Thema der Abhandlung eingegangen werden kann, ist es unerläßlich, eine kurze und — soweit dies möglich ist — knappe Charakterisierung des vielumstrittenen Künstlers Arnold Schönberg zu geben, da sonst den nicht orientierten oder den gar unrichtig eingestellten Leser wenig Gewinn erwartet. Um hiebei leichter verständlich zu wirken, möchte ich einen Vergleich zu Hilfe rufen, den ich aber gleich im vorhinein gewissermaßen wieder abzubitten genötigt bin. Ich bin mir nämlich vollauf dessen bewußt, daß ein Vergleich der Musik mit der bildenden Kunst absolut unstatthaft ist, weil Musik ein Ereignis, ein Geschehen, kurz: Bewegung ist, während die bildende Kunst Gegenstände, Sachen, kurz: Ruhe zur Darstellung bringt. Die Musik vollzieht sich in der Zeit; die bildende Kunst gehört dem Raume an.

Wiewohl also der Vergleich auf allen vier Füßen hinken wird (muß!), wird man Schönberg am richtigsten erkennen, wenn man ihn als jene Erscheinung in der Tonkunst auffaßt, welcher in der bildenden Kunst als korrespondierende Gestalt Kolo Moser vorangegangen ist. Kolo Moser hat das Ornament auf seine

einfachste, ursprünglichste Form: den Kreis, das Quadrat, die Linie zurückgeführt. Im gleichen Bestreben löst Schönberg die Musik in ihren ursprünglichsten, einfachsten Bestandteil: das Intervall auf. Kolo Moser hat die ornamentale Kunst von allen, im Laufe der Zeiten üppig emporgeschossenen Trieben zu befreien versucht, welche die Urformen bis zur Unkenntlichkeit überwuchert haben. Er kam hiebei in seiner radikalen Art zurück auf die primitivsten geometrischen Formen: Dreiecke, Vierecke, parallele Linien, so daß er von Witzbolden als der Erfinder der Rechenhefte und „Faulenzer“ verlacht wurde. In ganz gleicher Weise reduziert Schönberg die Musik auf ihre einfachste Formel: das Intervall. Auch er ist radikal, erkennt er doch sogar in den Intervallen unserer Diatonik die erste Komplikation und geht daher noch einen Schritt weiter, zum reinen, gleichmäßigen Halbton-Intervall. Schönberg anerkennt nur die zwölf temperierten Halbtöne innerhalb der Oktave, welche sämtlich als gleichberechtigt sanktioniert werden, ohne Rücksicht auf das Empfinden des Hörers. Seine Musik nennt sich daher „Zwölf-Töne-Musik“. Ganz so wie ein kühner Mathematiker eine durch vielfache Multiplikationen und Einkleidungen unkenntlich gewordene Gleichung durch Abstriche und immer weiter greifende Kürzungen auf die verborgen gewesene Stammform $1=1$ bringt.

Es ist die gewöhnliche Ironie des Schicksals, daß Schönberg als „kompliziert“ gilt. Kolo Moser konnte das nicht passieren, weil das Auge viel rascher aufnimmt und erkennt als das Ohr. Allerdings sind die Erzeugnisse der bildenden Kunst eben jederzeit zu sehen und jedermann zugänglich, während die Schöpfungen der Tonkunst für die allermeisten Menschen erst durch ihre Aufführung existent werden. Denn die Kunst des Lesens musikalischer Werke ist nur sehr wenigen eigen. Die überwiegende Mehrzahl ist von der Vorführung des Geschriebenen abhängig.

Daß Schönbergs neuartige Bestrebungen ausgedehntem Mißverständnis begegnen, wird weiters noch dadurch begünstigt, daß er an das Ausdrucksmittel der üblichen Notenschrift gefesselt ist. Die Zwölf-Töne-Musik würde viel rascher begriffen werden, wenn die zwölf Töne mit den Buchstaben A bis L bezeichnet würden; denn die Beibehaltung der sieben alten Buchstaben mit Anhängung der Silben = is oder = es muß hier Verwirrung hervorrufen, weil dabei immer das Gefühl der Erhöhung oder Erniedrigung der normalen Tonstufen, also das Gefühl von etwas Abnormalem erhalten wird, was nach dem Gesagten der Tendenz der Zwölf-Töne-Musik zuwiderläuft. Allerdings wäre mit der Bezeichnung durch zwölf neue Buchstaben auch nicht viel gewonnen, solange noch die Kreuze und Beens mitgeschleppt werden müssen.

Das Vereinfachungsbestreben Schönbergs erstreckt sich weiters auch auf die Wahl der Instrumente. Auch hier hält der Vergleich mit Kolo Moser stand. Den Instrumenten des Musikers entsprechen die Farben des Malers. Kolo Moser verwendete aus der ganzen Skala der Farben mit Vorliebe nur die beiden Gegenpole Weiß und Schwarz (= Licht und Schatten). Ähnlich verzichtet Schönberg absichtlich auf die Farbenpracht des modernen Orchesters und bedient sich lediglich einiger

weniger Instrumente, dieser aber durchwegs in solistischer Verwendung. Schönbergs Manier besteht darin, daß kein Instrument zum Mitläufer, zum Statisten, zum „Stimmvieh“ herabgewürdigt wird. Jedes wird als Soloinstrument gewertet und geachtet.

Und hier also setzt unser spezielles Interesse ein, weil unter diesen solistisch behandelten Instrumenten Schönberg kürzlich auch die Mandoline und Gitarre herangezogen hat. Eines seiner allerletzten Werke ist die *Serenade* op. 24¹⁾ für Klarinette, Baßklarinette; — Mandoline, Gitarre; — Geige, Bratsche, Violoncello und eine tiefe Männerstimme. Man sieht auf den ersten Blick, daß die Wahl der Instrumente ganz dem Charakter einer Serenade im strengen Sinne der Formenlehre entspricht, also der „Abendmusik“, dem Ständchen, der Musik im Freien, bei der die Ausführenden, ihre Instrumente unterm Arm, aufmarschieren und am Orte ihrer Absicht Aufstellung nehmen. Schönberg schließt sich der alten, ursprünglichen, nicht der neuzeitlich für den Konzertsaal herausgebildeten Form an, die mit ihrem Urbild wenig mehr zu schaffen hat, und wo durch die orchestermäßige Instrumentierung (Überwiegen des Streicher-Chores) der eigentliche Sinn des Ganzen verloren ging. Der alten strengen Form entspricht es auch, daß die Stimmen nur einfach besetzt sind. Auch die Einführung des Gesanges, dem der Vortrag eines Sonettes von Petrarca (im IV. Satze) obliegt, nähert sich mehr der ehemaligen „serenata“, wiewohl der Gesang auch seinerzeit kein unerläßliches Beiwerk war.

Dagegen ist es wieder ganz im Geiste der Urform, daß Schönberg an den Anfang und Schluß marschartige Sätze stellt. Die dazwischen liegenden fünf Sätze sind: Menuett, Thema mit Variationen, Sonett von Petrarca (Gesang), Tanzszene, Lied ohne Worte. Also alles in allem auch in dieser Hinsicht wieder beabsichtigte Einfachheit.

Schönberg verwendet nun in der Serenade eine Mandoline zusammen mit einer Gitarre, eine Zusammenstellung, die nichts neues bedeutet und wiederholt gebraucht wurde (z. B. in *Othello* von Verdi). Allein in Italien ist der Gebrauch dieser beiden Instrumente üblicherweise so verteilt, daß die Mandoline Melodieinstrument ist, während der Gitarre die Begleitung obliegt. In der Partitur der Serenade von Schönberg erscheinen Mandoline und Gitarre zusammengefaßt und zwar notiert Schönberg die Gitarre abweichend von der Norm im F- (Baß-) Schlüssel, was ihm deshalb möglich ist, weil er sie fast durchwegs nur in den tieferen Stimmungen verwendet. Er notiert sie außerdem so wie sie klingt, während sie bekanntlich allgemein eine Oktave höher, im G- (Violin-) Schlüssel notiert zu werden pflegt. An einer Stelle des Menuetts ist sogar das große Es gefordert, also ein Ton, der um einen Halbton tiefer liegt als bei normaler Stimmung den gewöhnlichen Gitarren hervorzubringen möglich ist. (Der Ton kann hier vom Cello pizzicato übernommen werden.) Diese tiefe Lage der Gitarre ist bedingt durch die Aufgabe, welche der Mandoline zufällt. Darum mußte dem scheinbar nicht hieher gehörigen Gegenstand mehr Aufmerksamkeit gewidmet werden.

¹⁾ Verlag Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Der äußerlichen Zusammenfassung von Mandoline mit Gitarre entspricht nämlich auch eine innerliche. Schönberg weicht eben hier wesentlich von dem üblichen Gebrauche der beiden Instrumente ab, indem er sie nicht mit getrennten Rollen verwendet, sondern zu einem einheitlichen Zupfinstrumente vereinigt. Ganz ebenso faßt er Klarinette und Baßklarinette zusammen, und ganz ebenso faßt er Cello, Bratsche und Geige zusammen, so daß eigentlich die Serenade neben der menschlichen Stimme der Gattung nach bloß drei Instrumente aufweist: Die Klarinette, das Zupfinstrument und das Streichinstrument. Nur um einen größeren Tonumfang für jedes dieser drei Gattungen von Instrumenten zu erzielen, werden sie entsprechend zusammengesetzt. Man erkennt dies ganz deutlich, da Schönberg in der Partitur die Haupt- und Nebenstimmen durch Einzeichnung eines H oder N erkenntlich gemacht hat. Die einzelnen musikalischen Gedanken beginnen wiederholt beim tieferen Instrumente (Gitarre) und setzen sich im höheren (Mandoline) fort, oder umgekehrt, oder kehren auch noch zur Ausgangsstimmung zurück. Sowohl Mandoline wie Gitarre sind in allen sieben Sätzen der Serenade obligat und stehen nahezu ununterbrochen in Verwendung.

Da Schönbergs Musik nicht auf unseren Tonskalen (Diatonik), sondern auf seiner Musik der zwölf Töne fußt, wobei keiner davon als Grundton (Tonica) fungiert, ergibt sich eine überwiegend größere Anzahl von Intervallen und Stimm-schritten, die nach bisherigen Begriffen als distonierend empfunden werden und daher den landläufigen Tonsinn wenig befriedigen. In der Handhabung der Instrumente bedeutet dies außerordentliche Schwierigkeiten der Ausführung, wovon der Spieler der Mandoline und Gitarre (wegen der Bünde) wohl weniger betroffen erscheint, aber immerhin noch ganz respektablen Anforderungen gewachsen sein muß.²⁾ Von dem für die Mandoline so charakteristischen Tremolo wird verhältnismäßig bescheidener Gebrauch gemacht.

Bei Gestaltung seiner Tonfolgen liebt es Schönberg, den einmal gefundenen Gedanken auch als sogenannten Krebs (dieselben Noten von rückwärts nach vorne gelesen) zu wiederholen. Eine Methode, die schon um das Jahr 1300 herum in der Spielerei der Kanon-Komposition (Krebscanon = canon cancricans) eine Rolle spielte.

Schönbergs Vereinfachungsgedanken erstrecken sich noch auf andere Gebiete, die jedoch aus den hier vorgeschriebenen Grenzen hinausfallen (z. B. die Anlage der Partitur!). Aber das Gesagte genügt, um in Schönberg den richtigen Antipoden von Richard Strauß zu erkennen. Dieser wird von einem Werke zum andern immer überladener, mit jedem Werke werden noch ein paar Musiker mehr ins Orchester hineingestopft. Die Füllstimmen nehmen immer mehr Raum ein. Das Gegenteil bei Schönberg: Die Gurrelieder erforderten noch ein Massenorchester. Seither wurden seine Werke immer asketischer. R. Strauß-Werke gleichen einem üppigen Barockbau, der mit Schnörkeln und Zieraten überladen ist, dessen Gerüst mit Stukkatur verkleidet, mit Säulen (die nichts tragen), mit

²⁾ Die Gitarre spielte in allen bisherigen Aufführungen Hans Schlagradl, die Mandoline Fanny Slezak.

Pfeilern (die nichts stützen) cachiert erscheint. Schönbergs Kunst zeigt dagegen die Nüchternheit des Zweckbaues. Kahle Wände mit sichtbaren Traversen.

Hier meldet sich aber bereits die Frage der Ästhetik, die Frage der Wirkung auf das Empfinden, auf die Sinne des Hörers. Eine Frage, welche das Gebiet objektiver wissenschaftlicher Untersuchung verläßt und auf das subjektive Gebiet persönlichen Geschmacks führt. Eine Frage, deren Lösung zu verschiedenen Zeiten verschieden sein kann. Stilübungen darüber, ob Schönbergs Musik „schön“ sei oder nicht, stehen aber dem Musik-Theoretiker nicht zu. Hier beginnt das Feld der ††† Kritiker!

DAS RUSSISCHE UND UKRAINISCHE VOLKSLIED.*)

VON ALOIS BERAN (KLOSTERNEUBURG).

In den Ländern hoher Kultur und Zivilisation wird die Kluft zwischen Volk und Künstler immer größer. Beide verstehen einander nicht mehr, haben einander nichts mehr zu sagen. Die Volksseele liegt brach und verödet da, ein vertrockneter Quell, während andererseits die Kunst des Künstlers die höchsten Stufen ihrer Ausdrucksmittel erreicht und in Unkunst übergeht.

In unseren Ländern haben zunächst die falschen Kultur- und Bildungs-ideale, die Überschätzung des Segens der Zivilisation und ihr Dünkel gegenüber dem ungebildeten Landvolke, das Anwachsen der großen Städte und die allgemeine Flucht in diese der Volksseele und Volkskunst den Garaus gemacht. Besonders die Großstadt mit ihrer Kulturdiktatur, das Stadtleben, der Kampf ums Dasein daselbst, Amerikanismus sind die tödlichsten Gifte für das Volksgemüt. Der Landbewohner unterwirft sich gedankenlos der geistigen Überlegenheit des Städters. So wie die Naturvölker für wertloses Kinderspielzeug, für farbige Glasscherben aus der Hand des Europäers ihre Schätze lauterer Goldes verständnislos dahingaben, so entäußert sich bei uns das Landvolk seiner alten Trachten, Sitten und Lieder, um dafür elende Fabrikware, Schund und Tand, Gassenhauer und Schmachtfetzen der Großstadt einzutauschen. Ein Volk, bei dem noch wahre Volksgesangskunst anzutreffen ist, sind unsere Alpenbewohner und ihre Volkskunst ist dort am höchsten, wo sie von der Kultur der Großstadt am meisten verschont geblieben ist. Demnach ist es nicht so schwierig, sich das Vorhandensein einer hohen Gesangskunst derjenigen Völker zu erklären, die sich noch ihr einfaches, kindliches Volksgemüt bewahrt haben. Unter anderen sind es die Russen und Ukrainer. Die Kultur der Großstadt vermag das ungeheuer ausgedehnte Landgebiet, das mit Bauernvolk besiedelt ist, nicht so sehr zu durchdringen, wie es in städte-

*) Zwei ukrainische Volkslieder sind von A. Beran übertragen und bearbeitet, in den „Sonderblättern für Hausmusik“ veröffentlicht. (Blatt Nr. 10.)

reichen Industrieländern der Fall ist. Diesem Volke ist die Arbeit kein Fluch Gottes wie den Völkern solcher Länder. Ernte, Heumahd, Heimkehr vom Felde, gehen mit frohem Gesange von statten. Die Arbeit ermüdet nicht, nach dem Tagwerk gehört noch die halbe Nacht dem geselligen Gesang. Noch mehr die langen Abende und Nächte des Winters. Ohne Gesang kein Leben. Der Hirt, der seine Herden vom Morgen bis zum Abend weidet, singt; der Bauer singt hinter seinem Pfluge — und wieviele schöne und innige Weisen sind wohl so entstanden.

Die von mir gesammelten und sorgfältig aufgezeichneten Lieder (über 60 ukrainische und über 40 russische) sind Volkslieder im wahrsten und reinsten Sinne. Nirgends ist Künstelei, nirgends Duselei zu finden. Worte und Weisen sind schlicht, das Gefühl drückt sich knapp und unmittelbar aus. Der musikalische Wert dieser Weisen ist oft außerordentlich hoch. Der reiche Wechsel der Tongeschlechter, der wunderbare Aufbau und die oft sehr eigenartige Gliederung des musikalischen Gedankens — diese Vorzüge besitzen die Ergüsse der russischen Volksseele im ausgedehnten Maße. Hierzu kommt noch eine sehr interessante Erscheinung — die Anlehnung an altgriechische Tonsysteme mit ihren eigentümlichen Wendungen und Schlüssen. Am häufigsten sind mixolydische, phrygische und äolische Formen zu beobachten. Hinsichtlich des Stimmungscharakters dieser Gesänge sei der ebenso törichten wie verbreiteten Meinung entgegengetreten, die in der russischen Lyrik ewig nur die melancholische und verzweifelt schwermütige Weise sehen will. Die russische Psyche ist äußerst temperamentvoll und sanguinisch — entsprechend der Psyche eines Volkes, das sich noch im Jugendalter befindet. Es gibt daher ebenso viele Lieder heiteren, ja ausgelassen heiteren Charakters wie ernster Gemütsstimmung. Freilich wechseln beide Stimmungen oft und in jäher Weise, häufig genug innerhalb desselben Liedes.

Die Sangeskunst steht auch in Bezug auf die eigenartige Rhythmik und lebhaft dynamik sehr hoch: die Stimmittel sind gut, besonders die Bässe mit ihrer markigen und mitunter ungeheuerlichen Tiefe. Über die harmonische Ausführung sei allgemein bemerkt, daß dies einfache Volk von Bauern und Hirten seine komplizierten Gesänge selbst harmonisiert und kunstgerecht im Chore singt. Obwohl die hierbei verwendeten Mittel schlicht und bescheiden sind, so ist der Eindruck dennoch überraschend befriedigend. Die Vierstimmigkeit ist häufig, doch begnügt man sich meist mit der Dreistimmigkeit. Dafür aber ist die Stimmführung so beweglich und fließend, daß durch musterhafte Gegenbewegung der Stimmen, sowie durch kanon- und fugenartige Figuren Vollstimmigkeit erzielt wird. Nebenseptakkorde werden mit großem Geschick angewendet, ebenso Sext- und Quartsextakkorde. Ansätze zu chromatischen auf- und absteigenden Baßgängen sind nicht selten und bilden einen Beleg dafür, daß dem Volke die hiedurch entstehenden Komplikationen verständlich sind.

Mögen diese in aller Kürze angedeuteten Eigenheiten des russischen Volksliedes beitragen, die Aufmerksamkeit der Musikfreunde auf dieses noch vielfach unbekanntes Gebiet des Gesanges und der Volkskunst hinzulenken.

GRUNDLEGENDE FLAGEOLETTÜBUNGEN

VON FRANZ JANU (JOSLOWITZ).

Das Spiel eines Llobet oder Segovia überrascht durch verschiedenartige Klangwirkungen. Dabei spielt das Flageolett eine große Rolle. Das Flageolettspiel hat aber noch den Vorteil, daß es den Tonumfang der Gitarre beträchtlich erweitert, und auch manchen ungreifbaren Akkord spielbar macht.

Bisher wurde noch sehr wenig über das Flageolettspiel geschrieben. Ich will versuchen, einige Anleitungen zu geben und, soweit es der Raum gestattet, Übungsbeispiele anführen, möchte aber diese Übungen nur jenen anraten, die durch gründliches Tonleiterstudium (einfach, in Terzen, Sexten usw.) gute Spielfertigkeit in allen Tonarten erworben haben.

Am meisten werden die künstlichen Flageolettöne verwendet, weil man mit ihrer Hilfe innerhalb dreier Oktaven und sogar noch darüber jeden beliebigen Ton spielen kann. Es sollen daher auch nur solche Glockentöne besprochen werden.

Sie werden hervorgebracht, indem ein Finger der Linken wie gewöhnlich greift, während der Zeigefinger der Rechten die Saite im Mittelpunkt der freien Länge berührt und der Daumen, der Mittel- oder der Ringfinger, im Notfall auch der kleine Finger, die Saite anschlägt. Der leeren Saite entspricht der XII. Bund, dem I., II., III. Griffeld der XIII., XIV., XV. Bund als Berührungsstelle.

I. Chromatische Vorübungen auf einer Saite. Beispiel 1.)*) Die rechte Hand schiebt sich dem Greifen der linken entsprechend gegen den Steg und zurück, so daß der Zeigefinger vom XII. bis zum XVI. Bund tastend gleitet. Die Töne werden im Wechsel . . . oder . . . angeschlagen. Beispiel 2.) Wechsel zwischen I. und V. Lage.

II. Dur- und Moll-Tonleitern. Ebenso wie die Vorübungen im Wechselschlag auszuführen. Auch nach den Typen Fis- und Des-Dur, F- und B-Moll. Möglichst schnell spielen und auch langsam mit schöner Tongebung. Beben der Greiffinger.

III. Dezimen. Die linke Hand greift Terzen, die durch das Flageolett um eine Oktav erhöht werden. Während der Daumen den tiefen Ton anschlägt erzeugt der . . . oder der .. oder . . . im Wechselschlag das Flageolett, der Daumen kann auch wegbleiben, dann schlägt der .. die tiefe Saite an und der . . . bringt das Flageolett hervor.

IV. Sexten. Die linke Hand greift wie früher Terzen, die Glockentöne werden aber auf der tiefen Saite angeschlagen, entweder durch den Daumen oder durch den Mittelfinger. In beiden Fällen wird die höhere Saite nur durch den Ringfinger angeschlagen.

*) Beispiele: siehe Beiblatt.

V. Terzen. Die Linke greift Sexten. Anschlagarten wie unter IV. Wenn die Linke Dezimen greift und der Daumen das Flageolett anschlägt, entstehen ebenfalls Terzen.

VI. Doppeltöne im Einklang. Die Linke greift Oktaven, der Daumen erzeugt die Glockentöne.

VII. Tonleitern in Gegenbewegung. Diese Tonleitern bilden überhaupt ein vortreffliches Mittel, das unabhängige Spiel der Finger zu fördern. Auch Fertigkeit im Flageolettspiel wird auf schnellste und leichteste Weise durch Übungen in Gegenbewegung erreicht. Das Beispiel in C-Dur ist durchgängig in der I. Lage zu spielen. In jeder Dur- und in jeder harmonischen Molltonleiter sind nicht mehr als vier Griffe nötig. Die V. Stufe ist gleich der IV., die VI. der III. usw. Der Unterschied ist nur der, daß bis zur IV. Stufe das Flageolett nur durch den Daumen, von der V. Stufe an durch den Ringfinger hervorgebracht wird. Bei der Durcharbeitung der Tonleitern ergeben sich mehrere Greif-Typen. Das sind jene, bei denen keine leeren Saiten verwendet werden, und wobei mindestens ein Ton auf dem I. Bund gegriffen werden muß. Ich habe sämtliche Dur-Typen und F-Moll melodisch und harmonisch angeführt; die fehlenden Moll-Typen und alle übrigen Tonleitern mit leeren Saiten müssen wegen Raummangel wegbleiben. Ich muß es jedem überlassen, die besten Fingersätze selbst zu suchen. Bei deren Anordnung ist darauf zu achten, daß der Zeigefinger der Rechten keine allzu-großen Sprünge macht. Daher ist zuweilen von der Verwendung der leeren Saiten abzuraten. Die Typen sind selbst in den höchsten Lagen noch zu üben, so weit sich noch eine gute Klangwirkung erzielen läßt.

VIII. Flageolett in Akkorden. Beispiel 14 und 15 zeigen dreistimmige Akkorde. Der Glockenton wird mit dem Zeige- und Mittelfinger erzeugt. Beispiel 16 ist vierstimmig. Das Flageolett wird wieder mit dem Mittelfinger angeschlagen, die übrigen Saiten mit dem Daumen, Ring- und kleinen Finger. Die Übungen 17 und 18 werden ebenso gespielt.

In Übung 19 werden bei jedem Griff dadurch zwei Akkorde erzeugt, daß der Zeigefinger einmal die zweite, das anderemal die dritte Saite berührt. Im ersten Falle ist der Akkord in der weiten, im zweiten in der engen harmonischen Lage. Die Übungen 17 und 19 sind auch in der weiten Harmonie zu spielen, indem die Glockentöne durchwegs mit dem Mittelfinger erzeugt werden. Man kann also diese Übungen auf dreierlei Art spielen: 1.) mit gewöhnlichem Anschlag — der 1. Akkord ist in der Oktavlage. 2.) Flageolett mit dem Mittelfinger — der 1. Akkord ist in Terzlage. 3.) Flageolett mit dem Ringfinger — der 1. Akkord ist in der Quintlage, das ganze Stück hat weite Harmonie.

Schließlich kann man noch den höchsten Ton eines Akkordes im Flageolett spielen, so daß bei einem vierstimmigen Akkord der kleine Finger das Flageolett anschlagen muß.

IX. Flageolett-Akkorde. Die linke Hand greift einen Akkord, während der Zeige- und Mittelfinger der Rechten von den hohen zu den tiefen Saiten

streichen, wobei der Zeigefinger tastend eine krumme Linie beschreiben muß, die durch die Mittelpunkte der freien Saitenlängen bestimmt wird. Es lassen sich daher nur Akkorde spielen, deren Griffbilder eine schöne Krümmung und kein Zickzack ergeben.

Durch einige Übung läßt sich auf diese Weise ein neuer schöner Effekt erzielen. Diese Spielweise kann auch noch im Viertel der freien Länge ausgeführt werden. Die Akkorde klingen dann noch eine Oktav höher. Die Kurven sind bedeutend flacher.

Die knappen Ausführungen dürften zeigen, wieviel Spielmöglichkeiten und Klangreize sich aus der Anwendung der Glockentöne ergeben. Mögen sie alle ernst Bestrebten anregen, weiter zu forschen.

AUS UNSRER BÜCHERSTUBE.

NEUE FACHWERKE:

Theo Bergfreund, Bergsangeln und Trutzlieder. 101 Original-Schnadahüpfel für lustige Leut. Ges. m. Git.-Begl. Augsburg. Böhm & Sohn.

Hans Dagobert Brugger, Schule des Lautenspiels, nach Lehr und Art der alten Meister. Wolfenbüttel, Zwißler.

Napoleon Coste, Leichte Solostücke für die Gitarre (B. Henze). Berlin, Köster.

Ernst Dahlke, Weihnachten. Alte und neue Weihnachtslieder zur Laute. Leipzig, Steingraber.

Adolf Jäckel, Nur für's Gmüt. Lieder zur Laute. Leipzig, Ehrler & Co.

Musik für Alle, Alte und neue Weihnachtslieder zur Laute (E. Dahlke). Berlin, Ullstein.

Paul Neumann, Leichte Vortragsstudien, Heft 3 (f. 4 Git.). Berlin, Köster.

Theodor Rittmannsberger, Lachende Liebe, op. 5. — Kinderlieder, op. 7. — Lieder aus dem Venusgärtlein, op. 9. — Graue Tage, op. 11. Berlin, Vieweg.

Theodor Salzmänn, Kunterbunt. Lust und Leid im Lied zur Laute. Heft 20. Leipzig, Steingraber.

Erwin Schwarz-Reiflingen, Leichte Gitarremusik. 4 Hefte f. Git. allein, Git. u. Viol. und 3 Git. Leipzig, Steingraber.

Hermin Siegmund, Schläs'sche Gebergsbliemla. A Buketla schiene schläs'sche Liedla. Fer gemittliche Leute zum Singa m. Git.-Begl. Breslau, Siegmund.

Udo Weith, Lumpazi. Übermütige Liedlein zur Laute. Wien, Goll.

Josef Wimmer, Vier leichte Ländler für Gitarre. Wels, Wimmer.

Elsa Laura von Wolzogen, Meine Lieder zur Laute, 10. Bd. Leipzig, Hofmeister.

SCHRIFTTUM:

Die Quelle, Monatshefte des österreichischen Schulboten. Wien, Deutscher Verlag für Jugend und Volk. LXXIV./6. Sammelheft, 146 S. Bildschmuck. — Das singende Volk. (W. Hensel, H. Enders, K. Kobald, M. Graf, C. Rotter, G. Moißl).

Musikpädagogische Zeitschrift, herausgegeben von Friedrich Wedel. Wien. Verlag des mus.-päd. Verbandes. Eine reichhaltige, vornehm ausgestattete Monatsschrift. XIV./5—7. 36 S. 4 Bildbeigaben: J. Marx, G. Geiringer, K. Kobald, J. Zuth. — Dr. Jos. Zuth, Leben und Werke (Joh. Pölz, K. Prusik).

- Neue Musikzeitung**, illustrierte Halbmonatsschrift, Schriftleitung Hugo Holle. Stuttgart, Verlag C. Grüniger. Sonderheft zum IV. Donaueschinger Kammermusikfest, 19. u. 20./VII. — Arnold Schönberg, Serenade, op. 24. (E. Stein.)
- Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege**, herausgegeben von Ernst Dahlke. Verlag Bändecker, Essen (Ruhr) XIX./17. — Volksschule und Musikpflege.
- Die Musikantengilde**, herausgegeben von Fritz Jöde. Wolfenbüttel, Zwißlers Verlag. II./8. mit Beilagen: „Musik im Anfang“ und „Musik in der Schule“.
- Der Gitarrefreund**, herausgegeben vom Verlag Gitarrefreund, München. XXV. 9—10. Mit Anhang: „Gitarristische Mitteilungen aus Österreich“. — Neue Quartettliteratur (F. Buek). — Lautendämmerung (H. Bischoff). — Die Gitarre im Radio (F. Buek). — Madrider Erinnerungen an den Gitarristen Don Andrés Segovia (L. Halla).
- Die Gitarre**, herausgegeben von Erwin Schwarz-Reiffingen. Verlag: Die Gitarre, Berlin. V./12. — Die Gitarre in der Kammermusik (H. Deutsch) — Mein System der Gitarrentechnik (H. Albert) — Heinrich Albert (E. Schwarz-Rffg.)
- Muse des Saitenspiels**, herausgegeben von Richard Grünwald. Mit Beilage: Vereinsecho. Verlag: Muse des Saitenspiels, Bad Rhöndorf a/Rh. VI./11.
- Bundesmitteilungen**, herausgegeben vom Bund deutscher Gitarrenspieler in der Tschecho-Slowakei. Warnsdorf. III./10-12. — Volksart im Spiegel des deutschen Volksliedes (F. Meininger). — Die Gitarre im Radio (M. Klinger). — Walter Hensels „Lied und Volk“ (G. Preißler).
- Moderne Volksmusik**, herausgegeben von Julius Huber. Zürich und Leipzig, Verlag Moderne Musik. Jahrg. 1924, Nov.-Heft.
- Reichspost, Abendblatt: Wiener Stimmen**, VI./258. — Gitarrevirtuosentum (Jos. Zuth).

EINLAUF.

Was der letzte Einlauf an Liedern brachte, ist recht erfreulich. Von Theodor Meyer-Steineg, der den Lesern bereits bekannt ist — eines seiner mädchenhaft zarten Lieder erschien als Beilage der Zeitschrift — brachte der Verlag Diederichs, Jena, eine Sammlung „Neue Lieder zur Laute“, die auch das erwähnte Lied enthält. Wenn ich darauf hinweise, daß die übrigen Vertonungen sehr gewählter Dichtungen bei aller Schlichtheit des Satzes voll ähnlicher tiefer Empfindung sind, wird wohl kein Freund Meyer-Steinegs versäumen, das hübsch ausgestattete Heft seiner Sammlung einzureihen.

Eine dankenswerte Bereicherung der Liederauswahl sind ferner die beiden Bändchen Übertragungen von guten Liedern aus verschiedenen Zeitaltern der Musik: die *Liederperlen* (Lyra-Verlag) beschränken sich auf das 19. Jahrhundert — an bedeutenden Namen seien Schubert, Schumann, Mendelssohn genannt — während „Alte und neue Weihnachtslieder zur Laute“ (Steingraber) als älteste Stücke Sätze aus dem 15. Jahrhundert enthalten. Diese beiden Hefte geben wertvolle Einblicke in die Satzweise verschiedener Zeiten und Meister.

Elisabeth Bronsch ist mit einem Heft „Zigeunerlieder“ vertreten. Wenn auch ernster Wille und edle Empfindung unverkennbar sind, so klafft doch zwischen musikalischer Form und Dichtung ein Zwiespalt, der völlige Befriedigung des Hörers unmöglich macht. Es wird oft gewissermaßen der Eindruck hervorgerufen, als seien die Worte den schlichten Weisen unterlegt.

Für Gitarre allein, bzw. für Geige und Gitarre sind bei Heinrichshofen acht hübsch gestochene Hefte erschienen. Am meisten begrüßenswert — abgesehen von einem geschmacklosen Deckblattbild — sind die recht gelungenen Übertragungen von Sätzen Boccherinis, Haydns, Rubinsteins u. a. Die übrigen Hefte enthalten zum größten Teil bereits anderweitig gedruckte Stücke von Kuffner, Sor, Giuliani, Carcassi, Giuliani-Guglielmi, Diabelli und Mertz und sind mit gutem Fingersatz versehen. Höchst verwunderlich ist allerdings das Heft mit Stücken

von Küffner, denn es bringt die Stimme der ersten Gitarre aus den Duos op. 80 losgelöst von der zweiten. So arm ist denn die Gitarre doch nicht, daß man zu derartigen Bereicherungen greifen muß. Weit verdienstvoller, als das Abschreiben von Stücken und

Stimmen aus bereits neu verlegten Werken wäre wohl eine liebevolle Beschäftigung mit den in den Büchereien noch schlummern- den zahllosen Schätzen. Zuweit darf eben der „Geschäftsgeist“ doch nicht gehen.

Dr. Karl Prusik.

VERLAUTBARUNG DER WIENER URANIA.

Dienstag, den 24. Feber 1925, beginnen Dr. Josef Zuth und Liesl Wunderler-Zuth zwei neue Vortragsreihen über „Einführung in das Gitarrenspiel“ (für Anfänger) und „Lied und Gitarrenspiel in der Hausmusik“ (für Vorgeschrittene).

NEUES AUS DEM VERLAGE FRIEDRICH HOFMEISTER IN LEIPZIG.

Dieser Verlag kann das schöne Verdienst für sich in Anspruch nehmen, auf dem Gebiete der Gitarrenmusik einige äußerst erfolgreiche Werke herausgebracht zu haben, die das deutsche Volkslied in die weitesten Kreise eindringen ließen. Da ist vor allem anderen „Der Zupfgeigenhansl“ zu nennen, den Hans Breuer unter Mitwirkung vieler Wandervögel zusammenstellte und dessen Lieder der bayrische Kammervirtuos Heinrich Scherrer mit einer leichten Gitarrenbegleitung versah. Die Auswahl der Lieder aus dem reichen deutschen Volksliedschatz ist so trefflich, daß es ein überflüssiges Beginnen wäre, über die Sammlung, die sich in allen deutschen Gauen eingelebt und zahlreiche Herzen erobert hat, viele Worte zu verlieren. Der Erfolg zeigt von ihrer Güte. Wir wollen hier nur kurz auf die 26. Auflage hinweisen, die 1924 erschien. Besonders gelungen sind die beigegebenen Schattenbilder, wie denn überhaupt die Ausstattung vollendet ist.

Was der „Zupfgeigenhansl“ für das ganze deutsche Gebiet ist, das sind „Unsere Lieder. Singbuch für Österreichs Wandervögel“ für Deutschösterreich. Es ist ein Verdienst von Rudolf Preiß, besonders vom reichen Blütenbaume des älplerischen und sudetendeutschen Volksliedes die schönsten Blüten genommen und sie in dieser Sammlung vereinigt zu haben. Auch sie hat reichen Erfolg gehabt und in Tausenden von Exemplaren

den Österreichern, aber auch den Deutschen im Reich gezeigt, welche Kräfte im Volksliede der Süddeutschen schlummern. Daß Jodler aufgenommen und eine größere Anzahl Lieder nach noch nicht veröffentlichten Aufzeichnungen abgedruckt sind, ist besonders hervorhebenswert. Ausstattung und Bilderschmuck sind vorzüglich.

Neben den Volksliedern erregten im Laufe des letzten Jahrzehnts die Volkstänze nicht nur das Interesse der Gelehrten, sondern man versuchte sie mit Erfolg wieder zu beleben. Unter den Sammlungen, die hier führend wurden und weite Verbreitung fanden, stehen in erster Linie die „Bunten Tänze“, die Anna Helms und Julius Blasche sammelten, beschrieben und herausgaben. 72 Tänze in zwei starken Heften, von denen das erste 1924 schon die siebente Auflage erlebte, geben interessante Einblicke in die Denk- und Gefühlswelt, die den norddeutschen Bauern auf seinen Tanzböden beseelte. Die beigegebenen Beschreibungen, durch Bilder unterstützt, lassen die Art, wie die Tänze ausgeführt wurden, erkennen und erleichtern dadurch wesentlich deren Wiederbelebung in den Vereinen, die sich die Pflege des volkstümlichen Tanzes angelegen sein lassen. Die Tanzliedchen, die beinahe zu jedem Tanz gesungen wurden, beleben die Tänze wirksam. Eine volkstümliche Klavierbegleitung von Wilhelm Köhler-Wümbach bringt uns die Tänze nahe. Der

Ausstattung dieser beiden Sammlungen, die auch wissenschaftlich von größtem Wert sind, hat der Verlag volle Aufmerksamkeit gewidmet.

Nicht so volle Anerkennung kann einer weiteren, in sechs Heften vorliegenden Sammlung „Ball auf der Alm. Ländler und Tänze“ gezollt werden, die von Stefan Seidl zusammengestellt wurde. Sie enthält Ländler, Schuhplattler und Volksweisen aus Bayern, denen anhangsweise altbayrische Tänze, sogenannte „Zwiefache“ beigegeben sind. Alles ist für Klavier arrangiert. Es gibt da recht urwüchsige Tänze, deren Mitteilung umso anerkennenswerter ist, als gerade Bayern auf dem Gebiete der volkstümlichen Tanzliteratur

beinahe gar nicht vertreten ist, obwohl es gleich den übrigen Alpenländern über einen großen Tanzreichtum verfügt. So dankbar wir daher dem Herausgeber dafür sein müssen, daß er uns eine Fülle echter Volkstänze bequem zugänglich machte, so sehr muß man es bedauern, daß er sich nicht enthalten konnte, anstatt das Volk allein sprechen zu lassen, eigene Tanzkompositionen einzustreuen, die vom dritten Heft an immer häufiger auftreten und den Eindruck der Sammlung verwischen. Kompositionen gebe man doch in selbständigen Heften heraus.

Dr. Emil Karl Blümmel.

AUS DEM KONZERTSAAL.

KOMPOSITIONSKONZERT G. ROSANELLI. Das Bestreben, jegliche Art von Musik in den Konzertsaal zu verpflanzen, hat seit Jahren der Gitarre eine hervorragende Stellung in unserem Konzertbetrieb gesichert. Erst wagte sich ein Sänger, eine Sängerin zur Gitarre vor die Öffentlichkeit, später bildete sich eine regelrechte Zunft von „Lautensängern“ und gegenwärtig hört man nicht mehr die Gitarre zum Gesang allein, sondern auch selbständig und virtuos behandelt oder obligatorisch gespielt in Verbindung mit Streich- und Blasinstrumenten. Unter den zeitgenössischen Tonsetzern für die Gitarre ist das Schaffen des Grazers Gedeon Rosanelli recht beachtenswert. In den sechs Jahren seiner sibirischen Gefangenschaft hat sich Rosanelli dem Gitarrenspiele zugewandt; sein ausgeprägter Sinn für Lyrik, seine fein musikalischen Anlagen, seine Sehnsucht nach Heimat und Liebe ließen eine Reihe echt und tiefempfundener Lieder entstehen, die er mit reicher Gitarrenbegleitung untermalte. Die eigenartige Kompositionstechnik, die, ohne eigentlich modern genannt zu werden, doch ganz andere, neue Wege geht, stellt an den Gitarrenspieler derart ungewöhnliche Anforderungen, daß nur ein vollwertiger Künstler die Begleitung übernehmen kann, die Gesangspartie erfordert eine zweite vom Spiel losgelöste Kraft. Die raffi-

nierte Ausnützung aller Ausdrucksmöglichkeiten der Gitarrentechnik, die Auflösung der künstlerischen Einheit von Lied, Vortrag und Spiel sind ein tragisches Hemmnis für die allgemeine Verbreitung der Rosanellilieder, unter denen sich Kleinodien reifer Kunst finden. Wenn Rosanelli selber die Gitarre meistert und Else Hoß-Henninger, sein bester lyrischer Dolmetsch, mit ihrer gut geschulten, überaus angenehmen Stimme dunkler Färbung singt, gibt es eine abgerundete, vollkommene Leistung. Diesmal brachte Rosanelli eine zum Teil neue Auswahl mit. Man muß sie öfter hören, um sich ganz damit vertraut zu machen. Das ist wohl auch der Grund, daß der wärmste Beifall der Hörschaft den besten Liedern aus älteren Folgen galt. So mußte das reizend durchkomponierte, ganz eigenartig aufgefaßte Kinderlied vom „bucklichten Männlein“ und „Die Feder“ mit dem ausgezeichneten Stimmungshintergrund gitarristischer Tonmalerei wiederholt werden. Else Hoß-Henninger war stimmlich auf der Höhe wie immer, Rosanelli schien im ersten Teil arg zerfahren, was sich auch im Spiel ausdrückte. In der Folge fand er sich wieder, fand in seine eigene Kunst und fand auch die seelische Gemeinschaft mit seinen Zuhörern.

Dr. J. Z.

(„Reichspost“, 18. XII. 1924.)

GITARRENKONZERT: LUISE WALKER, kleiner Konzerthausaal, 18. Dezember. Bei musikalischen Wunderkindern ist der Gehörseindruck, den man von ihren Leistungen empfängt, im allgemeinen für die Beurteilung des weiteren Werdeganges zu wenig verlässlich, weil der Gesichtseindruck zu sehr beeinflusst: Die zarte Jugend und der Gedanke an Übungszwang, das naiv kindliche Gehaben und die streng-ernste Kunststätte erzeugen eine Stimmung, die von vornherein zur Nachsicht mahnt. Im Falle Walker scheinen aber diejenigen Recht zu behalten, die vor Jahr und Tag der sympathischen Kleinen eine große Zukunft vorhersagten. Es erweist sich bei jeder neuen Darbietung: Das Mädchel handhabt ihre Gitarre mit vornehmer Ruhe, mit wohlthuender Feinkultur im Spiel, die manchem „Lautenmeister“ Vorbild sein könnte. Das musikalische Ausdrucksvermögen ist hoch entwickelt. Daß nicht alles eigene Interpretation

sein kann, darf bei der großen Jugend der Vortragenden ruhig geschlossen werden; umso lobenswerter ist der Erfolg ihres musikalischen Beraters. Die technische Leistung sei diesmal in ihrer Vortrefflichkeit nur gestreift; eine Untersuchung der Spielweise Luise Walkers und der Einflüsse ihrer Lehrmeister sei gelegentlich Gegenstand einer besonderen Abhandlung. Vorläufig mag der Maßstab ihres Könnens die Wiedergabe der tadellos gebotenen Vortragsfolge sein: J. S. Bach, (Bourrée) — F. Sor, Menuett, op. 11, Nr. 4; Andante, largo op. 5; Grand Solo, op. 14; Variationen über ein Thema von Mozart, op. 9. — N. Coste, Etude, op. 38, Nr. 23. — F. Tarrega, Recuerdos de la Alhambra. — M. Giuliani, Grand-Ouverture, op. 61. — F. Chopin, Nocturne. — J. Viñas, El Enlace. — M. Toroba, Allegretto. — M. Lobet, Katalonische Volksweise. — N. Albeniz, Legende.
Dr. J. Z.

DIE ROBERT SCHUMANN-STIFTUNG

zur Unterstützung notleidender Musiker, Geschäftsstelle Leipzig, Seeburgstraße 100, bittet unter Hinweis auf die Nöte des Winters um Geldspenden. Unterstützungen werden nur an altersschwache bzw. schuldlos in größte Not geratene Musiker oder deren Familien nach gründlicher Prüfung der tatsächlichen Verhältnisse gewährt. Die Verwaltung geschieht ehrenamtlich, alle Spenden kommen restlos und sofort zur Verteilung. Quittung erfolgt in der „Zeitschrift für Musik“.

Leipzig, im Dezember 1924.

Die Verwaltung der Robert Schumann-Stiftung

Professor Conrad Ansorge

Architekt Georg Heinrich

Professor Dr. Karl Straube.



Zur Beachtung! Der Bezugspreis beträgt vom 1. Jänner 1925 an halbjährlich 3 Schillinge (G.-M. 2.—, Kc. 18.—, FrCs. 3.—). — Einzelhefte können durch jede Buch- oder Musikalienhandlung zum Preise von 1 Schilling (G.M. 0.70, Kc. 5.—, FrCs. 0.90) verlangt werden. — Post- und Geldsendungen empfängt der Herausgeber Dr. Josef Zuth, Wien, V. Laurenzgasse 4. (Postscheckkonti: Wien 148.904 — München 52.346 — Prag 79.480 — Zürich VIII. 10.895.)

Die Leitung der Zeitschrift hat an Samstagen um 5 Uhr im Verlagshause Goll, Wien, I. Wollzelle 5, eine allgemeine Sprech- und Beratungszeit angesetzt und erwirkt ihrem Leserkreis nach Möglichkeit Vorzugspreise beim Ankauf von Instrumenten, Büchern und Musikwerken.

Ankündigungen für Kunst und Wissen.

ANKÜNDIGUNGSPREISE:

<p>$\frac{1}{1}$ Seite Sch. 78.— (G.-M. 52.—)</p> <p>$\frac{1}{2}$ Seite Sch. 48.— (G.-M. 32.—)</p> <p>$\frac{1}{4}$ Seite Sch. 30.— (G.-M. 20.—)</p> <p>$\frac{1}{8}$ Seite Sch. 18.— (G.-M. 12.—)</p>	<p>Die Felder für Unterricht und Konzert werden ganz- oder halbjährig vergeben.</p> <p>8 mal. Einschalt. Sch. 30.— (G.-M. 20.—)</p> <p>4 mal. Einschalt. Sch. 18.— (G.-M. 12.—)</p>
---	---

Zuzüglich 10% Inseratsteuer. — Bei gleichbleibendem Wortlaut für viermalige Einschaltung 10%,
für achtmalige 20% Nachlaß.

DER KUNSTGARTEN

WIENER VOLKSBILDUNGSBLÄTTER

SCHRIFTFLEITUNG: HANS BRECKA-STIFTEGGER
DR. SIEGMUND GUGGENBERGER

VOLKSBUNDVERLAG, WIEN, VIII. PIARISTENGASSE 41.

Professor Cav. Raffaele Calace

NEAPEL

empfiehlt allen Musikern seine Weltruf genießenden Erzeugnisse:

**Mandolinen, Mandolen, Lauten, Gitarren,
Violinen, Violen, Celli, Bässe**

sowie alle Bedarfsartikel:

Saiten, Federn, Bögen, Etuis etc.

von der einfachsten bis zur Luxus-Ausführung.

Bestellung und Auslieferung für Österreich:

Generalrepräsentanz Professor Cav. Raffaele Calace,

Wien, VIII. Langegasse 60, III/18.

+

UNTERRICHT UND KONZERT.

+

<p style="text-align: center;">Urania Wien, I. Aspernplatz 1. Vortragskurse für Gitarre Semesterkurse für Mandoline,</p>	<p style="text-align: center;">Liesl Wunderler-Zuth Lehrerin an den Horak'schen Musikschulen Wien, V. Ramperstorffergasse 21. Künstl. Gitarrenspiel.</p>	<p style="text-align: center;">Alfred Rondorf staatl. gepr. Musikpädagoge Gitarrrsolist Wien, XVI. Friedmannsg. 8—10. Spezialunterricht. Konzert.</p>
<p style="text-align: center;">Theodor Rittmannsberger Wien, IX. Währingergürtel 136. Kunstlied zur Gitarre.</p>	<p style="text-align: center;">Dr. Karl Prusik Perchtoldsdorf, Brunnergasse 1. Solospiel, Kunstlied, Kammer- musik, Theorie. Uraniakurse i. d. Zweigstelle VIII.</p>	<p style="text-align: center;">Dr. Josef Zuth Wien, V. Laurenzgasse 4. Gitarre, Mandoline, Theorie.</p>
<p style="text-align: center;">Karl Koletschka Wien, VI. Mollardgasse 40. Gitarrenspiel und Theorie.</p>	<p style="text-align: center;">Franzi Wild-Albert Wien, IX. Liechtensteinstraße 42. Kunstgesang u. Gitarrenspiel.</p>	<p style="text-align: center;">Luise Walker Gitarrrsolistin Wien, III. Oberzellergasse 14. Konzertmitwirkung.</p>
<p style="text-align: center;">Fanny Slezak Mandolinsolistin Wien, VII. Myrtengasse 3. Konzertmitwirkung. Spezialunterricht.</p>	<p style="text-align: center;">Karl L. Kammel Wien-Siebenhirten, Hauptstr. 48. Gitarre und Mandoline.</p>	<p style="text-align: center;">Leontine Pellmann Graz, Kreuzgasse 19. Lehrerin für künstl. Gitarren- spiel.</p>
<p style="text-align: center;">Engelbert Weeder Bielitz, Ulice Kudliča 2. Flöte, Gitarre.</p>	<p style="text-align: center;">Elly Hofmohl Wien, III. Hauptstraße 14. Gitarre, Lied, Theorie.</p>	<p style="text-align: center;">Albertine Hohler Karlsbad, Andreasgasse. Lehrerin für künstl. Gitarren- spiel.</p>
<p style="text-align: center;">Else Hoß-Henninger Konzertsängerin Wien, I. Bartensteingasse 3. Lied und Gitarre.</p>	<p style="text-align: center;">Franz Janu Znaim - Joslowitz Solospiel, Liedbegleitung.</p>	<p style="text-align: center;">Emmy Kurz Wien, II. Pazmanitengasse 16. Künstl. Gitarrenspiel.</p>
<p style="text-align: center;">Andrew Quedritsch-Marek akademischer Tonkünstler Mitgl. d. Burgtheaters u. d. Oper Wien, VII. Stiftgasse 4, Ecke Siebensterng., Tel. 32-8-52. Gitarre, Laute, Mandoline.</p>	<p style="text-align: center;">Wiener Mandolinen-Vereinigung Wien, III. Konzerthaus. — Briefadresse: V. Margaretenstr. 106. Dirigent: Otto Slezak. Übungsabende und Mitgliederaufnahme jeden Dienstag von 7—9 Uhr im Konzerthaus (Holländersaal).</p>	
<p style="text-align: center;">Erster Wiener Mandolinen-Orchester-Verein Gründungsjahr 1909. Dirigent: Direktor Rudolf Schmidhuber. Übungsabende und Mitgliederaufnahme jeden Montag von 7—9 Uhr im Kammersaal des Musikvereinsgebäudes.</p>		<p style="text-align: center;">Horak'sche Musikschule Wien, IV. Heumühlgasse 4. Einzel- und Klassenunterricht im Gitarren- und Mandolinspiel.</p>



Anton Tirowsky

Werkstätte für künstlerischen Geigenbau
und fachgemäße Reparaturen
Wien, III. Lothringerstraße Nr. 16.

!! Saitenspezialitäten !!

für Gitarren, Lauten, Mandolinen, für
sämtliche Streichinstrumente u. für Harfen.

Große Auswahl von Streichinstrumenten.

Lauten, Gitarren, Mandolinen.

Lehrer und Berufsmusiker Preisbegünstigungen.

Teilzahlungen nach Vereinbarung.

+

Die beste Zeitschrift für Bürger- u. Unter-Mittelschüler!

„JUGENDFREUND“

Monatsschrift für zehn- bis fünfzehnjährige Knaben und Mädchen.

Der „Jugendfreund“ bietet Unterhaltung und angenehme
Belehrung in reicher Abwechslung; er berichtet über
interessante Neuigkeiten aus aller Welt.

Spiel und Scherz!

Preisrätsel und Aufgaben!

= Anerkannt vornehme, geschmackvolle Ausstattung! =

Preis samt Zustellung ganzjährig K 33.000.—.

Bestelladresse: Jugendfreund-Verlag, Wien, XV.
Gebrüder Langegasse 6.

+

LUDWIG REISINGER

Meisterwerkstätte für Gitarren und Mandolinen

WIEN, VII. ZIEGLERGASSE 33.

Anfertigung von Meisterinstrumenten nach alten Modellen.
 Bau alter originalgetreuer Lauten.

Neu erschienen:

PRAKTISCHE SCHULE

ALTMANDOLINE für MANDOLON-CELLO
 MANDOLON-BASS von PICCOLO-MANDOLINE

von
THEODOR RITTER

Preis Mk. 3.—.

Das 45 Seiten umfassende, mit gründlicher Sachkenntnis geschriebene Unterrichtswerk
 ist ein **unentbehrliches Spezialstudienwerk** für jeden
Altmandolinisten, Mandolon-Cellisten und -Bassisten.

Die Schule ist eine wertvolle Bereicherung der Lehrmittel-Literatur für Zupfinstrumente,
 füllt eine längst vorhandene Lücke aus und dient auch gleichzeitig Dirigenten
 und Vereinen als ein vorzügliches Nachschlagewerk.

Verzeichnisse über Mandolinen- und Gitarren-Musikalien kostenlos.

Friedrich Hofmeister, Musikalienverlag, Leipzig,
 Postschließfach 181.

+

GEBRÜDER PLACHT

Violinen, Lauten, Gitarren, Mandolinen, Bestand-
 teile, Saiten usw. Nur preiswerte Instrumente.

+

WIEN, I. ROTENTURMSTRASSE 14.

Singende Muse an der Pleiße

Zwölf Lieder nach dem Original
(Sperontes) für Laute bearbeitet
von E. Dahlke. G.-M. 0'50.

Zu beziehen durch jede Buch- u. Musikalienhdlg.
Steingraber = Verlag / Leipzig.

Muse des Saitenspiels

Fach- und Werbemonatsschrift für
Zither-, Streichmelodien- und Lautenspiel

zur Pflege kunstgemäßer Haus- und Kammermusik
mit „Vereins-Echo“ und vierseitiger Musikbeilage.
Herausgeber u. Hauptschriftleiter: Richard Grünwald
Verlag u. Schriftleitung: Muse des Saiten-
spiels, Bad Rhöndorf am Rhein.

In Lieferungen in zwölf Monatsheften
zu je 64 Seiten erscheint

das große Geschichtswerk Deutsche Geschichte

(Von altgermanischer Zeit bis zur
Gegenwart.)

Von Professor Dr. Otto Jauker.

Mit etwa 150 prachtvollen Bildern von Professor
H. Bergmeister und J. Gratz. — Ein Heft kostet
10.000 öst. Kronen, 0'8 Goldmark, 6 tschechische
Kronen mit Zusendung. — Auf bestem, holzfreiem
Papier gedruckt. — Das Abonnement bedingt den
Bezug aller zwölf Hefte. Bisher erschienene (5)
Hefte werden nachgeliefert. Jedem Heft wird ein
Postscheck beigelegt. Bestellung jederzeit möglich.

Geschichte

der deutschen Dichtung.

Von Prof. Dr. Ferd. Kull-Kholwald.

218 Seiten mit 14 Abbildungen,
schön gebunden.

Preis ö. K 40.000.—, Kk. 20.—, G.-Mk. 3.60.

Heimatverlag Leop. Stocker,
Graz, Salzamtsgasse 7.

SCHOTT'S + „MANDORA“

(Mandolinen-Orchester-Archiv)

für 2 Mandolinen, Mandola und
Gitarre in Partitur und Stimmen.

Bearbeitet und herausgegeben von
WILHELM WOBERSIN.

Jede Nummer:

Partitur u. Stimmen zusammen Mk. 1.20
Partitur allein „ 0.50
Jede Stimme einzeln „ 0.30

Mit dieser seit langem erwarteten Ausgabe beginnt
der Verlag eine Sammlung beliebter Werke für
Mandolinen-Quartett und -Orchester, welche unter
Leitung des bekannten Bearbeiters Wilhelm
Wobersin rasch ausgebaut werden soll. Leichte
Spielbarkeit und vollklingender Satz machen
diese Bearbeitungen für Haus und Konzert gleich
geeignet.

Bisher erschienen:

- Nr. 1 Gounod, Chr., Ave Maria
(Meditation), Gedanken über
das 1. Präludium von J. S. Bach
- Nr. 2 Braga, G., Der Engel Lied
(La Serenata)
- Nr. 3 Nevin, E., op. 13, Nr. 4,
Narcissus (Charakterstück)
- Nr. 4 Smith, S., op. 31, Chanson russe
- Nr. 5 Lachner, Franz, Festmarsch,
op. 113
- Nr. 6 Friml, Rud., op. 36, Nr. 2,
Im Zwielflicht, Intermezzo
- Nr. 7 Sammartini-Elman, Canto
amoroso (Liebeslied)
- Nr. 8 Aitken, George, Zwiegesang
(Ständchen)
- Nr. 9 Widor, Ch. M., Serenade
- Nr. 10 Gounod, Ch., Frühlingslied
- Nr. 11 — Faust-Walzer
- Nr. 12 — Faust-Fantasie
- Nr. 13 Waldteufel, E., Frühling und
Liebe, Walzer

Die Sammlung wird fortgesetzt.

Der Hauptvorteil dieser Ausgaben
liegt in der Vereinigung von
Partitur und Stimmen.

B. SCHOTT'S SÖHNE,
MAINZ-LEIPZIG.

SPIELMUSIK. +

Gitarre-Solo :

Klämbt, Fritz, Alte Gitarrenmusik, Folge 1, 2, 3, 4	je Mk.	1.—
— — Lautenmusik des 16. Jahrhunderts, 2 Hefte	„ „	1.25
Schwarz-Reiflingen, Erwin, Altmeister der Gitarre, Heft 1: Carcassi;		
— — — Heft 2: Diabelli; Heft 3: Mertz	„ „	1.80
— — — Beliebte Opernmelodien	„ „	1.80
— — — Leichte Tänze (aus 5 Jahrhunderten)	„ „	1.50
— — — 42 sehr leichte Stücke (zur Einführung in die Spielmusik)	„ „	1.50
— — — Serenade und fünf Sonatinen älterer Meister	„ „	1.50

Klassische Etudenbibliothek für Gitarre

von

ERWIN SCHWARZ-REIFLINGEN.

Band 1. J. Kuffner, op. 80, 25 sehr leichte Übungen	Mk.	1.20
„ 2. F. Sor, op. 60, 25 leichte Etuden	„	1.50
„ 3. M. Giuliani, op. 100, 24 Etuden, Präludien u. Kadenzen	„	1.80
„ 4. M. Carcassi, op. 26, 6 Capricen	„	1.20
„ 5. F. Giuliani-Guglielmi, op. 46, 6 Präludien	„	1.20

Die Sammlung wird fortgesetzt!

Zwei Gitarren :

Schwarz-Reiflingen, Erwin, Leichte Duette aus Meisterwerken alter Gitarrenmusik	Mk.	1.50
— — — Alte Gitarrenmusik	„	1.80

Violine und Gitarre :

Schwarz-Reiflingen, Erwin, Berühmte Stücke (Boccherini, Haydn, Rubinstein, Schubert etc.)	„	1.50
— — — Alte Gitarrenmusik	„	1.80

Drei Gitarren :

Schwarz-Reiflingen, Erwin, 5 sehr leichte Trios von L. de Call	„	1.50
--	---	------

Vier Gitarren :

Schwarz-Reiflingen, Erwin, Quartette	„	1.80
--	---	------

Gitarre und Klavier :

Schwarz-Reiflingen, Erwin, Spielmusik, eine Auswahl älterer Meisterwerke	„	1.50
--	---	------

Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.



Josef Leopold Píck, Wien, VII. Neubaugasse 78

Musik-Instrumenten-Fabrik und Großhandlung

Fernsprecher Nr. 30-6-92.

Gegründet im Jahre 1878.

Echte Tiroler Gitarren, Violinen, Zithern.

Echte italienische Gitarren, Mandolinen, Mandolen.

Lauten, Banjos, Tamburizzen. +

Jazz-Bands und Original Wiener Schrammel-Harmonikas (chromatisch)
eigener Erzeugung. Deutsche Vereine — Preisermäßigung.

Soeben erschien in 2. Auflage:
„DER ZUPFGEIGENHANSL“

Herausgegeben von Hans Breuer
mit leichter Mandolinbegleitung von

THEODOR RITTER

gebunden in Ganzleinen Preis Mk. 5.—.

Theodor Ritter hat es unternommen, der Mandoline ein weiteres Wirkungsfeld als selbständiges Begleitinstrument zu geben. Die Lieder des Zupfgeigenhansls sind, den Klangmöglichkeiten der Mandoline entsprechend, mit einfachen, musikalisch guten Begleitungssätzen versehen, sodaß auch der Mandolinist die schönen Volksweisen allein auf seinem Instrument begleiten kann. Eine fachgemäße Fingersatzbezeichnung soll die Ausführung der Akkord- und Doppelgriffe erleichtern. Für Kreise, die das Zusammenspiel zu zweit und dritt pflegen, besteht nach dem Einleitungswort ebenfalls Verwendungsmöglichkeit.

Allen sangesfrohen Mandolinisten, die sich für das Akkordspiel interessieren, sei dieses in geschmackvoller Buchform erschienene Werk bestens empfohlen.

Verzeichnisse über Mandolinen- und Gitarren-Musikalien kostenlos.

Friedrich Hofmeister, Musikalienverlag, Leipzig,
Postschließfach 181. +

**Einheits-Stenographie und
Stenographie Gabelsberger**

(Berliner Beschlüsse)

lehrt

ALOIS ZUTH

XVII. Richthausenstraße 1b.

Herausgeber, Eigentümer u. verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Josef Zuth, Wien, V. Laurenzgasse 4.

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

Inhalt der Zeitschrift und Musikbeilage sind Eigentum des Herausgebers. — Für unverlangte Manuskripte wird keinerlei Haltung übernommen. — Der Schriftleitung zugestellte Bücher und Musikwerke werden nach Maßgabe ihrer Bedeutung und des zur Verfügung stehenden Raumes besprochen.

Entgeltliche Ankündigungen sind durch + gekennzeichnet; für ihren Inhalt sind die Einsender verantwortlich.