



Die Gitarre

Monatschrift zur Pflege
des Gitarre- u. Lautenspiels

u. der Hausmusik
Herausgegeben von
E. Schwarz Reiflingen
Verlag: Die Gitarre

Charlottenburg, Kantstraße 52

Jahrg. X

Heft 3/4

Die Gitarre

Monatsschrift zur Pflege des Gitarren- und Lautenspiels und der Hausmusik. Zeitschrift des Bundes deutscher Gitarren- und Lautenspieler und des Musikpädagogischen Verbandes der Deutschen und Österreichischen Gitarren- und Lautenlehrer.

Begründet und herausgegeben von

Erwin Schwarz-Reiflingen, Berlin-Charlottenburg,
im Verlag **Die Gitarre, Berlin-Charlottenburg, Kantstraße 52.**

Telephon C 1 Steinplatz 2393.

Postscheckkonto: Verlag Die Gitarre, Berlin 70281. Postsparkassenkonten in Wien Nr. 90364 und Prag Nr. 59653.

Deutsche Bank, Depositenkasse J, Berlin-Charlottenburg.

Der Bezugspreis für Deutschland beträgt halbjährlich einschl. Notenbeilage und Postgeld 3,— M., vierteljährlich 1,50 M., Einzelheft (mit Noten) 1,— M., für Deutsch-Österreich halbjährlich 4 Schilling, Tschechoslowakei 20 Kronen, Schweiz 3,75 Fr. Es erscheinen jährlich sechs Hefte mit je einer vierseitigen Notenbeilage. Der Betrag wird am besten für das Halb- oder Vierteljahr im voraus entrichtet, Einzahlung für Deutschland auf das Postscheckkonto Berlin 70281, für Deutsch-Österreich Postsparkassenkonto Nr. 90364, für die Tschechoslowakei Postsparkassenkonto Nr. 59653, das übrige Ausland in Landeswährung durch Einschreibebrief (rekommandiert).

Abonnements können mit jedem Vierteljahresersten begonnen werden. Erschienene Hefte werden nachgeliefert. Zu beziehen direkt durch den Verlag oder jede Buch- und Musikalienhandlung.

Inseratpreis für $\frac{1}{8}$ Seite 8,50 G.-M., $\frac{1}{4}$ Seite 15,— G.-M., $\frac{1}{2}$ Seite 24,— G.-M., $\frac{1}{1}$ Seite 42,— G.-M., bei 3maliger Wiederholung 15 v. H., bei 6maliger 20 v. H. Ermäßigung. Erfüllungsort Berlin-Charlottenburg.

Der Herausgeber richtet an alle Freunde und Bezieher des Blattes, denen es um Förderung und Vertiefung des Gitarren- und Lautenspiels im musikalisch-edlen Sinne zu tun ist, die Bitte, die Arbeit durch Bezug des Blattes zu unterstützen und dem Verlag Anschriften von Interessenten mitzuteilen.

DIE GITARRE

JAHRG. 10

1929

HEFT 3/4

Inhalt: Erwin Schwarz-Reiflingen: Spanische Reise. / Theodor Krüger: Zehn Gebote für Liebhaber alter Musik. (Fortsetzung und Schluß.) / Emil Engel: Der Dichter und die Gitarre. II. Theodor Körner. / W. Maschkewitz: Zur Geschichte der Gitarre in Rußland. / J. Nogués Pon. / Konzertberichte. / Besprechungen.

Inhalt der Notenbeilage: Fünf Brahmslieder: a) Schwesterlein. b) Da unten im Tale. c) Mein Mädels hat einen Rosenmund. d) Sandmännchen. e) Wiegenlied.

Spanische Reise.

Erwin Schwarz-Reiflingen.

Von allen europäischen Kulturländern ist Spanien sicher das unbekannteste. Getrennt vom übrigen Europa durch den steinernen Wall der Pyrenäen, umgeben von Meeren, konnte sich hier eine höchst reizvolle, eigenartige Kultur entwickeln, die besonders in der Kunst eigene Wege ging.

Wenn dies im allgemeinen schon für die Baukunst und Malerei gilt, so in noch höherem Maße von der Musik. Das meiste, was wir von ihr zu kennen glauben und in uns den Begriff „spanisch“ erweckt, wie z. B. die Oper „Carmen“ von dem Franzosen Bizet, die zahlreichen spanischen Tänze in Bearbeitungen von Yradier, Sarasate u. a. m. sind meist Werke französischer Herkunft, in denen die ursprünglichen Melodien in eine glattere, salonmäßige Fassung gebracht wurden. In ähnlicher Weise sind auch zahlreiche Virtuosen, die ihre Ausbildung in Paris erhielten, von dort beeinflusst. Trotz der räumlichen Entfernung hat jedoch die deutsche Musik in den letzten Jahrzehnten überall Eingang gefunden. Man hat heute Gelegenheit, in Madrid und Barcelona deutsche Operngastspiele und zahlreiche deutsche Solisten zu hören. Trotzdem wird man nicht sagen können, daß die spanische Volksmusik davon beeinflusst wird.

Ist schon jede echte Kunst national gebunden, so ist dies im höchsten Maße in Spanien der Fall. Die Herrschaft der Folklore ist hier überragend. Denkt man sich die Anregungen weg, die die spanischen Komponisten vom Volkslied und Volkstanz her erhielten, es würde sehr wenig übrigbleiben. Damit soll nicht gesagt werden, daß den spanischen Musikern die schöpferische Fantasie fehlt. Immer jedoch bleibt der Künstler hier Instrument des Volkes. Er ist, in dem unerschöpflichen, formenreichen und stets lebendigen Born der Volksmusik lebend, deren künstlerische Spitze, ihr kultivierter Ausdruck. Es gibt bezeichnenderweise keinen einzigen Künstler, der sich von diesem Mutterboden entfernen dürfte, ebenso wie wir keine spanische Tänzerin kennen, die Tänze mitteleuropäischer Herkunft auf ihrem Programm hat. Man wird daher alle gedruckte spanische Musik in erster Linie als künstlerisch geformte Volksmusik anzusehen haben und gut tun, sich diese nie getrennte Verbindung immer vor Augen zu halten. Diese Beschränkung ist ihre Stärke. Sie ist das, was wir unter „spanischer Musik“ zu verstehen haben.

Am Nord- und Südabhang der Pyrenäen, die nur einen schmalen, oft von Bergen und Schluchten unterbrochenen Saum am Meere freilassen, winden sich durch Tunnels und über Kunstbauten, zwei Eisenbahnlinien nach Bilbao und Barcelona, den beiden ersten größeren Städten, die der Fremde kennenlernt. An beiden Stellen hört man Laute einer Sprache, die nicht in das spanische Lehrbuch hineinpassen will. Bilbao ist der Mittelpunkt der drei baskischen Provinzen, das zehnmal größere Barcelona die Hauptstadt von Katalonien, die beide durch Sprache, Kultur und zum Teil auch in der Kunst von dem übrigen Spanien oder Kastilien, wie es landesüblich heißt, getrennt sind.

In Portbou, dem kleinen Grenzort, trifft man nach zwanzigstündiger Fahrt von Paris mit dem Westexpress im Morgengrauen ein. Es ist bitter kalt. Die Kältewelle, die in Deutschland Temperaturen bis 20 Grad unter Null brachte, hat auch hier „fern im Süd“ die Quecksilbersäule bis auf den Nullpunkt sinken lassen. Man empfindet die Kälte trotzdem viel stärker, da es nur wenige Einrichtungen gibt, die ihr begegnen. Die Eisenbahnwagen sind leicht gebaut, die Fenster schließen schlecht. Es finden sich hier wie in den Häusern nur Andeutungen von Heizkörpern bzw. fehlen diese ganz. Die auf sommerliche Temperaturen berechnete Hausanlage mit Steinböden und -wänden, die landesüblichen leichten und fettarmen Speisen erfordern eine tüchtige Umstellung der Lebensweise, die dem aus dem Norden kommenden Fremden ebenso wie der Sommer mit seinen ungewohnten Hitzegraden leicht zum Verhängnis werden kann.

Die Zollformalitäten sind bald erledigt. Es bleibt noch genug Zeit für ein die Lebensgeister aufmunterndes Frühstück. Den Anschluß an den an der Grenze endenden Express vermittelt ein wesentlich gemütlich fahrender Zug, der sich von Station zu Station bis Barcelona immer mehr mit Reisenden füllt, die sich zu ihrer Arbeitsstätte begeben. Die Fahrt ist wundervoll. Landeinwärts die großartige Gebirgswelt der Pyrenäen, einzelne Häuser in der charakteristischen Bauweise des Südens, Dörfer, Wälder, Berge, Täler und zum Meer rauschende Bäche. Auf der anderen Seite das gewaltige Meer, das immer wieder gegen den klippenreichen Strand anbrandet. Viele Tunnels, die überraschende, stets wechselnde Ausblicke auf das Meer freigeben. Allmählich wird das Land ebener. Landhäuser und Fabriken tauchen auf und künden die Nähe von Barcelona an.

Barcelona.

Man spürt es gleich beim Austritt aus dem Bahnhof, daß man in eine moderne, arbeitsame Stadt kommt. Straßenbahnen und Autos suchen klingelnd und tutend ihren Weg durch die immer bevölkerte Rambla, die breite Hauptstraße Barcelonas. Selbst eine Untergrundbahn hat die Millionenstadt aufzuweisen. Das Wachstum der Stadt, die schon Madrid überflügelt hat, ist außerordentlich. 1912 noch 600 000 Einwohner zählend, ist heute schon eine Million erreicht. In dieser Beziehung scheint man überhaupt sehr optimistisch zu sein. Dafür ein kleines Beispiel. Die Adresse meiner Pension, die ich wie in den Vorjahren aufsuchen wollte, hatte sich verändert. Man nannte mir die Nummer 72 einer mir nicht bekannten Straße, die am Plaza de Cataluña, einem Verkehrsmittelpunkt, etwa mit dem Hause Nummer 600 begann. Auf der Suche nach der mir angegebenen Nummer fand ich,

daß die Straße schon mit der Nummer 500 aufhörte. Man hatte vorsorglich gleich mit dem halben Tausend zu zählen angefangen. Die ersten 500 Nummern sind erst projektiert. Die Einheimischen aber verstanden der Kürze halber unter 72 eben 572.

Cervantes Wort „en sitio y en belleza unica“ (in einzigartiger Lage und Schönheit) trifft auch heute für das am Meer und Gebirge malerisch gelegene Barcelona zu. Um den alten Stadtkern, der vom Hafen an landeinwärts links und rechts von der Rambla liegt, haben sich immer neue Viertel gebildet. Der Wechsel von niederen Schuppen, Werkstätten, Garagen mit sechs- bis achtstöckigen Wohnhäusern ist oft grotesk, besonders wenn diese im neukatalonischen Stil erbaut sind, einem sonderbaren Gemisch von Jugendstil und Zuckerguß. Man kann hier alle Architektensünden, an denen jede schnell wachsende Stadt zu leiden hat, studieren. Wundervoll und scheinbar gar nicht zur Großstadt passend, ist das alte Viertel mit seinen schmalen Gäßchen, die manchmal kaum einen Wagen hindurchlassen. Oft streifte ich mit meinen lebenswürdigen Führern Miguel Llobet und Francisco Simplicio durch das sinnverwirrende, nur durch wenige kleine Plätze unterbrochene Quartier. Hier wurde Llobet geboren, hier mag auch, heute unbekannt, das Geburtshaus Sors stehen, der in der nahen Kathedrale getauft wurde. Viele Generationen von Gitarristen haben hier dieses alte unregelmäßige Steinpflaster betreten. In Barcelona erschien die älteste Gitarrenschule von Amat, die älteste Schule für unser Instrument überhaupt, die wir kennen. Und viele Jahrhunderte weiter reicht es zurück bis in jene Zeit, als 713 die Mauren hier herrschten, die den Spaniern neben vielem anderen Kulturgut auch die Gitarre brachten.

An einer Ecke stehen zwei Musikanten, ein Bandurrispieler und ein blinder Gitarrist. Sie spielen zumeist Schlager aus der neuesten Zarzuela, der nationalen Form der Operette. Es sind keine künstlerischen Offenbarungen, die hier zu hören sind. Man geht bald vorüber wie die meisten Passanten. Hin und wieder, besonders an kleinen Orten, findet man einzelne Gitarrenspieler, die alte Volkslieder in Rasgueadomanier begleiten. Leider werden auch sie von der lautstärkeren, fahrbaren Drehorgel verdrängt, die besonders aus der Ferne täuschend einer Gitarre ähnlich klingt. Das Instrument muß eine andere Konstruktion haben, als sie bei uns üblich ist. Die Klangfarbe ist eine andere. Da die Drehorgeln meist Tänze spielen, wird man manchmal Zeuge von improvisierten Volkstänzen, an denen sich die kleinen 5- bis 6jährigen Mädchen ganz in der Weise, wie wir sie von spanischen Tänzerinnen kennen, beteiligen. Man kann an diesen Alltagsszenen beobachten, wie diese Rhythmen dem Volke im Blut liegen.

Der Tanz.

An lauen Sommerabenden, nach getaner Arbeit, klingt in den Dörfern und Vorstädten die Gitarre oft zu den Tänzen. Man findet hier noch die ursprüngliche Einheit Tanz, Gesang und Spiel. Der Gitarrespieler beginnt den Tanz mit einem Präludium, das in ausgeprägtem Rhythmus den Tanz bringt. Der Anschlag erfolgt in der in einem früheren Heft der „Gitarre“ (Jahrgang VI, Heft 11/12, Text und Noten) beschriebenen Rasgueadomanier, bei der die zur Faust geballte und geöffnete Hand mit dem Daumen bzw. den Nägeln der übrigen Finger über

die Saiten schnell. Die Gitarre kommt dadurch in tremoloartiges, summendes Schwingen. Die betonten Takteile werden durch Kastagnetten, Tambourins bzw. begeistertes Händeklatschen und Fußestampfen der Zuhörer und unbeteiligten Tänzerinnen hervorgehoben. Ob der Tanz einzeln oder zu zweien ausgeführt wird, immer hat er den von unseren Rundtänzen ganz abweichenden Charakter der menuettartigen Bewegungen und Schritte an Ort und Stelle, weshalb er in Ermangelung einer Tanzfläche auf einem Tisch oder einer Kiste ausgeführt werden kann. Dann und wann wird eine kurzzeitige „Coplá“ dazu gesungen. Begeisterte Zurufe feuern Tänzerinnen und Spieler zu immer schnelleren Leistungen an. Dann ebbt das tänzerische Bacchanal durch ein langgezogenes „ay“ wieder zum schwermütigen klagenden Moll zurück. Eine uralte arabisch-maurische Melodie klingt auf. Die Gitarre begleitet dazu in scharfer Dissonanz. Melodie und Begleitung gehen getrennte Pfade. Die letzten Zeugen orientalischen Musikempfindens auf europäischem Boden.

Der Formenreichtum der spanischen Volkstänze und Volkslieder ist außerordentlich. Jede Provinz hat Eigenes, Lokales aufzuweisen. Die Katalanen, Aragonier, Valencianer, Gallegos, Murcianer, Andalusier usw., sie alle haben ihre ausgeprägte Musik, die sich lebendig von Generation zu Generation forterbt.

Man hat versucht, die Rasgueadorhythmen aufzuzeichnen. Aber wie kümmerlich nehmen sich diese Akkorde auf dem Papier aus. Alle die feinen, unwägbaren Anschlagsnuancen, die unmerklichen Dehnungen und Rubati fehlen. Auch das Rasgadospield ist für den Nichtspanier unerlernbar. Diese bewunderungswürdige Leichtigkeit der Hand, das Empfinden für den spanischen Tanzrhythmus muß angeboren sein. Das meiste davon wird uns Deutschen wohl immer verborgen bleiben, genau so wie der Sinn für die feinen Nuancen des Tanzes, den wir manchmal vielleicht langweilig finden, der den Spanier aber zur Raserei bringt, daß er unartikulierte Laute des Entzückens ausstößt. Man findet hier ein ähnliches Sachverständnis auch bei dem einfachen Spanier wie bei den Stierkämpfen, bei denen eine geschickte Bewegung des Toreros stürmisch bejubelt wird.

Die spanischen Gitarristen bilden zwei große Gruppen: die Rasgadospielder, deren Mitwirkung bei den Tänzen oben geschildert wurde, und die Punteado(Stimmen-)spielder, die das Gitarrespiel in der bei uns und in allen Kulturländern üblichen Form betreiben. Die letzteren wollen von den Rasgadisten nichts wissen. Deren für uns so reizvolle, eigenartige Kunst gilt bei ihnen nicht als solche. Sie ist das Spiel der Gassen, die Übung der Dilettanten. Und trotzdem hat Spanien berühmte Rasgadospielder wie Patino, Angel Baera, Manuel Alvarez, Roman Garcia und viele andere. In allen Städten gibt es Lehrer für das Rasgadospield, wenngleich auch die Mehrzahl der Spielder Auto-didakt ist. Die Punteadospielder bilden die dünne, aristokratische Oberschicht der großen Masse der Gitarristen. Wie klein diese im Verhältnis zu der letzteren ist, geht aus der Anzahl der für beide Gruppen hergestellten Instrumente hervor. Nur wenige Meister arbeiten die prachtvollen Meistergitarren, von denen noch über die Hälfte außerhalb des Landes abgesetzt wird. Dagegen gibt es z. B. für die Spielder des volkstümlichen Spiels u. a. in Valencia eine Gitarrenfabrik, die 60 000 Instrumente im Jahre herstellt.

(Fortsetzung folgt.)

Zehn Gebote für Liebhaber alter Musik.

Ein Mahnwort zur Renaissance alter Meister.

Theodor Krüger, Celle.

(Fortsetzung und Schluß.)

das fünfte Gebot:

Spiele dein Instrument in dem Originalschlüssel, in dem es früher notiert wurde. Die Wahl des Schlüssels war nicht zufällig, sondern entschied über die in Frage kommende Besetzung, wie bei Praetorius zu lesen ist. Bewegt sich dabei die notierte Stimme, besonders in den alten Orchestersuiten und Madrigalen, immer nur innerhalb des Linien-systems, was für den Tonsetzer die Gewähr schuf, den Umfang der betreffenden Stimme oder des Instrumentes nicht überschritten zu haben, so liegt der Hauptvorteil darin, daß der Spieler nun unmittelbar aus der betreffenden Diskant-, Alt-, Tenor- oder Baßstimme des Sängers spielen oder mitspielen kann, eine Übung, die bekanntlich früher allgemein war. Bei den Blockflöten kann man sogar bei Verwendung der verschiedenen Singschlüssel die gleiche Schreibung bei allen Flötengrößen erreichen und dadurch die Vorteile der heute üblichen transponierenden Schreibweise, zu der Waldemar Woehl rät, nur durch Schlüsselwechsel erreichen, so daß ein Spieler ohne besondere Mühe alle Flötengrößen beherrscht und doch die Note jeweils in ihrer wirklichen Höhe abliest, da die Flötenstimmungen dem Schlüsselssystem angepaßt wurden. Für die Laute ist die Originalnotierung natürlich die Tabulatur, die ausschließlich zu verwenden ist. Mehrere Tabulaturen zu erlernen (deutsche, französische, italienische, spanische), darf nicht abschrecken, es macht von der Stimmung des Instrumentes unabhängig, weil die Tabulatur eine Greifschrift ist. Eine bis dahin unbekannte Stimmung neu zu erlernen, erfordert aber bestimmt ebensoviel Zeit wie alle Tabulaturen zusammen, die dann ein Spiel nach der Originalnotierung gestatten. Ein rechter Lautenspieler sollte allerdings sein Instrument neben den Tabulaturen auch leidlich nach Notenschrift beherrschen und den Baßschlüssel lesen können, damit er sich wenigstens eine Generalbaßstimme selbst aussetzen und nötigenfalls intabulieren kann, wie es früher geschah. Auch für den Gambenspieler ist die Kenntnis der Lautentabulaturen von großem Vorteil, zumal Gambenstücke in Tabulatur aufgezeichnet und erhalten sind. Lauten und Mittelgamben erfahren übrigens durch die Originalstimmung eine Verschiebung ihrer Tonhöhe nach oben, darum lautet

das sechste Gebot:

Verwende auf allen Saiteninstrumenten möglichst dünne Saiten. Eine zu starke Anspannung nähert die Zerreißungsgrenze und verschärft den Ton, der damit entstellt wird. Gleichzeitig beeinflußt sie die Resonanz des Instrumentes ungünstig. Das gilt besonders für die Gamben aller Größen, wenn man, wie wir es tun, den Bogen nach rechter Gambenart mit untenliegendem Handgelenk führt, wodurch jedes scharfe Angreifen der Saiten unmöglich wird. Dies führt auf

das siebente Gebot:

Dulde kein falsches Material an deinen Instrumenten. Die Mechanik als moderne Stimmaschine an dem feingeschwungenen Hals einer sonst ganz stilgerechten Theorbe zu sehen, kann geradezu verletzend wirken.

Schlimmer ist es noch, wenn falsches Material auch auf den Toncharakter Einfluß hat, wie etwa moderne Stahlsaiten in einem Klavichord, Cembalo oder alten Hammerklavier. Der Tonunterschied ist oft frappierend. Konnte ich mich schon bei dem Nachbau einer alten Trommel aus Teilen heutiger Trommelinstrumente von dem großen Einfluß der bloßen Formveränderung auf den Klang überzeugen, so war ich von der Tonveränderung geradezu überrascht, die einfache Tambourinschellen hervorriefen, als ich statt der galvanisch vermessigten aus Eisenblech solche aus reinem Messingblech anfertigte und einbaute. Ganz ähnlich erging es mir mit einem Triangel in alter Form, den ich mir statt aus Stahl in Eisendraht schmieden ließ. Diese unbeabsichtigten Tonveränderungen nach dem modernen Klangideal hin zu vermeiden, ist außerordentlich wichtig, nur mit der Singstimme, dem vornehmsten Musikinstrument, muß beim Zusammenwirken mit alten Instrumenten eine starke Veränderung dringend angestrebt werden. Somit heißt

das achte Gebot:

Betrachte in diesem Zusammenhang auch die Singstimme durchaus als historisches Instrument, das sich dem Klang und der Stärke der anderen unbedingt anzupassen hat. Nur dann ist das häufig zu beobachtende üble Mißverhältnis zwischen Wollen und Vollbringen der Begleitinstrumente hintanzuhalten. Vor allem ganz leichte Tongebung, der Sänger muß größte Bescheidenheit üben, wenn nicht der Eindruck einer unorganischen Verbindung entstehen soll, wie ihn so mancher Sänger zur „Laute“ (lies: Gitarre) ungewollt demonstriert, der seine schlichten, kleinen Liedlein hinausschmettert und sein Instrument dadurch zur Ohnmacht verdammt. Diese Erwägungen geben Anlaß für

das neunte Gebot:

Erwirb dir Stilkenntnis und glaube nie, darin genug getan zu haben. Nur sie bewahrt dich nach Möglichkeit vor Geschmacklosigkeiten. Eine häufig auftretende ist das Zusammennehmen aller gerade erreichbaren „Tonwerkzeuge“ zu irgendeiner „Aufführung“, die dann unter der Flagge „Alte Musik“ segelt. Nur kein Mischmasch, lieber reinliche Scheidung. Wer also etwa einen Generalbaß auf einer modernen Laute (lies: Gitarre) auszuführen gedenkt, soll das offen sagen und nicht so tun, als handle es sich dabei um die edle Kunst des Lautencontinuo auf einer doppelchörigen Theorbe. Doch hier spielt bereits die Ästhetik mit hinein. Es sollte aber vorwiegend die praktische Seite der ganzen Frage berührt werden. So komme sie denn noch einmal zu Wort für

das zehnte Gebot:

Halte das saubere Einstimmen aller mitwirkenden Instrumente für das wichtigste Geschäft bei der Darbietung alter Musik. Lauten und Gamben haben ein gebundenes Griffbrett, lassen also nicht entfernt die momentane Korrektur des Tones zu wie Instrumente mit glattem Griffbrett (heutige Streichinstrumente). Daß dabei fortwährend auftretende Differenzen der Bundinstrumente untereinander und auch mit dem Klavier und den Flöten zu schlichten sind, versteht sich von selbst. Aber es ist trotzdem eine wundervolle Musik mit ihnen zu machen, wenn bei der Anbringung der aufgebundenen Bünde und der Einstimmung die nötige Sorgfalt beobachtet wird oder, wie es Arnold Dolmetsch ausdrückt, wenn die Instrumente besaitet, gebunden und gestimmt wurden von einem Meister.

Der Dichter und die Gitarre.

II.

Theodor Körner.

Von Emil Engel, Hannover.

Die Musen der Dichtung und der Tonkunst sind Geschwister; aus ihrem vereinten Wirken entsteht das Lied, das Oratorium, die Oper; aus ihrer vereinten Gunstbezeugung die Erscheinung des dichtenden Musikers — des musizierenden Dichters. Metrum, Rhythmus, Klangwirkung, Themenfindung und -ausarbeitung nach Gesetzen der Steigerung sind Kunstprinzipien sowohl der Ton- als auch der Wortdichtung. So liegt's denn nah, daß der Dichter, der ohnehin gewisse Schönheitsregeln der Musik befolgt, in dieser, seiner eigenen verschwisterten Kunst sich als Ausübender betätigt und Musik ihm unbewußt zur Lehrmeisterin oder bewußt zur Anregerin wird. Zur Inspiration dichterisch veranlagter Gemüter ist unter den Musikinstrumenten in besonderem Maß die Gitarre berufen, die, noch umweht vom Geist der alten Troubadours, infolge ihres leichtverbindbaren Akkordmaterials das Zustandekommen liedartiger, also versmaßlicher Gebilde begünstigt. Das Ungezwungene und Malerische ihrer Handhabung und die Möglichkeit, das Instrument in Sommerlauben und mondbeglänzte Gassen mitzuführen, macht es erklärlich, daß Dichter die Gitarre zum Lieblingsinstrument erkoren haben.

In gitarristischen Kreisen allgemein bekannt ist's, daß der jungverbliehene Theodor Körner in friedlichen Jahren ein fleißiger Gitarrenspieler war. Die Lust zum Fabulieren wie auch zum Musizieren war in seinem Falle väterliches Erbteil. Auf mehreren Instrumenten bewandert, genoß die Gitarre Körners entschiedene Gunst. Ständige Gefährtin war ihm die Gitarre; sei es, daß sie dem poetischen Studiosen in die jeweils bezogene Musenstadt folgte oder nach Semesterschluß anbrechende Ferientage mit ihren Klängen würzen half. Von letztgenannten lastenfreien Tagen entwirft Körner in „Sängers Wanderlied“ ein dichterisches Abbild. Ein paar Zeilen daraus zur Probe:

„Nicht rast ich, wenn der Tag verglüht,
Greif in die Saiten ein.
Und grüße noch mit stillem Lied
Des Abends Dämmerchein.“

Und dieses „in die Saiten greifen“ und Liedersingen ist bei Körner nicht als poetische Floskel zu werten, sondern ganz wörtlich aufzufassen. Der Dichter erfreute sich einer wohltonenden in namhaften Liedertafeln erprobten Baßstimme, und von seinen aufs Gitarrenspiel verwandten Bemühungen legt das im Dresdener Körnermuseum aufbewahrte Gitarrenbuch beredtes Zeugnis ab. In Handschrift enthält dasselbe vom Dichter selbst in Musik gesetzte Lieder und Gesänge mit Gitarrenbegleitung. Die Melodien sind gesänglich effektiv, von schön geschwungener Linienführung, die auf das Studium zeitgenössischer Italiener zurückzuführen wäre; das Akkompagnement im akkordierenden Stil damaliger Gitarrenspieler, schlicht und durchsichtig und mit sicherer Hand den Weisen unterlegt.

Die naheliegende Vermutung, daß Körners Liebe zu der ihm zu musikalischer Produktion begeisternden Gitarre auch literarischen Ausdruck gefunden, bestätigt sich bei Durchsicht seiner Verse. Vorweg sei bemerkt, daß der Dichter in diesen statt Gitarre stets Zither schreibt, welche stamm- und klangverwandte Benennung er vielleicht bevorzugt, weil sie dem griechischen Cythara näher steht und somit poetischer sich ausnimmt. Der Leser denke also nicht an die plattleibige Wiener Zither!

„An meine Zither.“

Singe in heiliger Nacht, du meines Herzens Vertraute,
Freundliche Zither, ein Lied hier, wo die Liebste wohnt!
Sanft umflüstre dein Ton den süßen Traum der Geliebten
Und des Sängers Bild zaubre der Schlummer ihr vor. —
Ach! wie gleicht dir mein Herz, da sind die Saiten Gefühle
Und ist's die Liebe nicht auch, die es zum Wohllaut gestimmt?

Ein weiteres hierhergehöriges Beispiel wäre die Ballade vom greisen Spielmann, worin es heißt, daß ihm „Die Zither lag zur Seite, die Luft war rein und mild“, ebenso auch die Widmung zu „Leyer und Schwert“, in welcher der Dichter sich selbst als den „verwegenen Zitherspieler“ bezeichnet. In Prosa schreibend gebraucht Körner, z. B. in der Erzählung „Woldemar“, freilich stets die Bezeichnung Gitarre; natürlich auch als Briefschreiber. So berichtet er aus heißem Schaffen an seinem dramatischen Zriny heraus, er arbeite alles im Garten. „Ein Kastanienwäldchen breitet die nötige Kühle um mich her, und die Gitarre, die hinter mir am nächsten Baume hängt, beschäftigt mich in den Augenblicken, wo ich ausruhe.“ Und wenige Tage danach fügt er hinzu: „Die Nächte sind jetzt herrlich. Da häng' ich mir immer die Gitarre um und schweife in den nahen Ortschaften umher.“ Auch vor diesen, seinen glücklichen Döblinger Tagen hatte Körner schon diesen Brauch gepflogen, wie aus einer Reimschilderung älteren Datums hervorgeht:

In der Hand mein Saitenspiel, wand'r ich meine Wege
Und geträumter Freuden viel werden in mir rege. —
Und die Saiten schlag ich an, lass' die Lieder klingen:
Kleine Sterne ziehn heran auf gar leichten Schwingen.

Körner musizierte freilich nicht nur im idyllischen Alleinsein, seine Gitarre erklang häufig in schönggeistigen Gesellschaftskreisen. Bei solcher Gelegenheit gewann Körner der Gitarre einen neuen Liebhaber, der ihren Liederschatz um köstliche Perlen vermehren sollte: Franz Schubert. Diesem die gitarristische Anregung gegeben zu haben, das soll Körner unvergessen bleiben.

Eine Dankesepistel, die der als Geburtstäger reich bedachte aus Wien nach Hause sandte, sei hier noch angeführt. „Den ersten Gruß“, heißt es darin, „brachte mir Herle, indem er mir in Deinem Namen, liebster Vater, eine schöne, tonkräftige Gitarre überreichte. Zugleich hatte meine gute Toni ihm ein Gitarrenband mit der Aufschrift: Zum Angebinde von Deinem Vater!, übergeben.“ Leider war es dem jungen Dichter nicht vergönnt, sich dauernd des neu erworbenen schönen Instruments zu erfreuen. Die Kriegstrommel überstimmte seiner zarten Saiten Ton, und ehe ein Jahr vergangen, lag Theodor Körner drunten, unterm Rasen.

Zur Geschichte der Gitarre in Rußland.

W. Maschkewitz, Moskau.

Sieht man von den altrussischen Vorläufern der Gitarre ab, von denen sich weder Instrumente noch literarische Denkmäler erhalten haben, so kann man nach Stählin, Nachrichten von der Musik in Rußland, von einer Kultur des Instrumentes erst seit dem Zeitalter der Königin Elisabeth sprechen. Es waren Italiener, die aus ihrer Heimat Gitarre und Mandoline mitbrachten. In Moskau und Petersburg versuchten sie festen Fuß zu fassen, doch war die Verschiedenheit der west- und osteuropäischen Musikauffassung zu groß, als daß das Volk die Instrumente annahm. Noch in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts genoß die Gitarre keine Popularität. Ihre volkstümliche Verbreitung beginnt erst im nächsten Jahrhundert.

I. Die sieben-saitige Gitarre.

Wahrscheinlich ist die sieben-saitige Gitarre, die die Stimmung D — G — H — d — g — h — d¹ hat, von Rußlands berühmtestem Gitarristen Andreas Ossipowitsch Sichra erfunden worden. Wenigstens können wir dies aus dem einzigen sich erhaltenen Dokument seines Schülers M. A. Stachowitsch (1824—1858) schließen, der in seiner Geschichte des Instruments darüber schreibt, uns aber keine genauen Daten und Angaben macht. Nach dieser Quelle fallen die ersten Versuche in das Jahr 1790, als Sichra in Wilna lebte. Vollendet wurde das Instrument im Jahre 1805. Mit diesem Zeitpunkt setzt eine außerordentliche Verbreitung der sieben-saitigen Gitarre ein, die bald ein Volksinstrument wurde.

A. O. Sichra.

A. O. Sichra wurde im Jahre 1772 in Wilna geboren. Seine Vorfahren waren Tschechen, die im 17. Jahrhundert in Polen wohnten. Sein Vater war als Musiklehrer in den adeligen Häusern Westrußlands tätig und ließ seinen Sohn gleichfalls Musiker werden. Anfänglich studierte der junge Sichra die Harfe. In jungen Jahren war er schon in Wilna ein geschätzter Virtuos und Konzertspieler. Was ihn bewegen hat, später dieses Instrument gegen die sechssaitige Gitarre umzutauschen, die er wohl zufällig kennenlernte, ist unbekannt. Jedenfalls wurde er begeisterter Gitarrist und gewann als Pädagoge, Komponist und Bearbeiter ausgezeichneten Ruf.

Von dem Leben Sichras ist wenig bekannt. Im Jahre 1820 siedelte er von Moskau nach Petersburg über, wo er bis zum Ende seines Lebens wohnte und auf der Höhe seines Ruhmes stand. Sehr oft trat er in Konzerten mit seinen Schülern auf. Zum Vortrag kamen außer Soli für Gitarre Duette für Terz- und Primgitarre und Werke in größerer Besetzung. Die Lebensführung dieses russischen Tarregas war sehr bescheiden. Unermüdllich widmete er sich der Vervollkommnung seines Instrumentes und genoß Ansehen und Hochachtung bei allen Gitarrespielern bis zu seinem Tode am 3. Dezember 1850 in Petersburg.

Sichras Schule der sieben-saitigen Gitarre ist bis heute das beste Lehrwerk für dieses Instrument, besonders was die Ausbildung der rechten Hand betrifft. Leider ist das Werk erst kurz vor dem Tode des Meisters geschrieben und daher ganz kurz gehalten. Sichras Kompositionen er-

schiene n zumeist in der Form von monatlich ausgegebenen Gitarrejournalen („Journal pour la Gitarre à sept cordes“ und „Journal für Gitarre“), die jedoch keinen Text enthielten. Ihre Gesamtzahl beträgt über 200. In ihnen spiegelt sich die Entwicklung der sieben-saitigen Gitarre vom ersten Anfang bis zur Vollendung wieder. Neben einfachen Liedern finden sich großartige Konzertkompositionen. Studien wechseln mit Bearbeitungen russischer Lieder, Fantasien über Opern-melodien, Originalkompositionen und Duetten u. a. ab. Besonders zu nennen sind seine bekannten vier Etudensammlungen, die eine klassische Schule zur Vervollkommnung der Gitarre sind. Alle Virtuosen-eigenschaften der sieben-saitigen Gitarre, glänzende Passagen, edler Gesang mit harfenartiger Akkordbegleitung kommen darin zur Geltung. Charakteristisch ist allen Kompositionen, daß sie von der gründlichen Erfahrung eines guten Musikers zeugen, der musikalisch und technisch seine Ideen dem Charakter des Instruments anzupassen wußte.

Zu den besten Schülern Sichras gehören S. N. Aksenow, Altjeroff, P. Belochein, Ladigensky, W. J. Morkoff, O. A. Petroff, W. S. Serenko, M. A. Stachowitsch, W. J. Swintzoff, F. M. Zimmermann und Warlamoff. Sie gingen verschiedene Wege.

Serenko und Swintzoff vervollkommneten die Technik der rechten Hand. Morkoff schrieb vorzügliche Duette und Quartette für Prim-gitarre. Zimmermann wurde bekannt als Komponist und Virtuose, der sogar seinen Lehrer übertroffen haben soll.

S. N. A k s e n o w.

Simon Nikolajewitsch Aksenow baute selbständig das Werk seines Lehrmeisters Sichra aus. Es gelang ihm, die künstlichen Flageolettöne zu entdecken. Daneben fand er neue Glissando- und Vibrato-wirkungen. Seine Bestrebungen gingen auf großen Ton des Instrumentes und einwandfreie Stimmführung. Zu seinen schönsten Schöpfungen gehören eine Fantasie und Bearbeitungen russischer Lieder, in denen alle diese Effekte zur Anwendung kommen. Welche Hochachtung Sichra seinem begabten Schüler zollte, geht aus einer Widmung hervor, die er einer seiner Kompositionen voranstellte: „Lieber Freund! Ich hatte das Vergnügen, Dein Führer in der Musik zu sein. Deine Be-gabung ist von Erfolg gekrönt. Meine Widmung an Deinen Namen diene als Zeugnis, daß ich meinen Ruhm in Deinem Talent finde und meine Ehre in der Freundschaft zu Dir. In ewiger Ergebenheit und Freundschaft Dein A. O. Sichra.“ 15 Jahre vor seinem Tode gab Ak-senow das Gitarrespiel ganz auf. Religiöse Zweifel quälten ihn und ließen ihn sich jeder künstlerischen Betätigung enthalten. Er starb am 30. Mai 1853 im Dorfe Loscherkasch. Das Jahr seiner Geburt wird mit 1773 und 1784 verschieden angegeben.

M. T. W y s s o t z k i.

Michael Timofejewitsch Wyssotzki wurde im Jahre 1791 als Sohn eines Leibeigenen geboren, der auf dem Gute des Poeten Cheraskow beschäftigt war. Zu den Gästen des Gutes gehörte Aksenow, dem als erstem das Talent des Knaben auffiel und der ihm dringend das Studium ans Herz legte. Er gab ihm auch Unterricht, so oft er nach dort kam. Der junge Wyssotzki machte außerordentliche Fortschritte. Sechs Jahre nach dem Tode des Cheraskow im Jahre 1813 siedelte er als Freigelassener nach

Moskau über und hielt sich dort bis zu seinem Tode am 16. Dezember 1837 auf. In kurzer Zeit war Wyssotzki ein berühmter Gitarrist, den man oft auf Gesellschaften hörte, zu denen er eingeladen wurde. Trotz seines hohen Unterrichtsgeldes von 15 Rubel (30 Mark) für die Stunde war er ein gesuchter Lehrer, dem es unmöglich war, die Nachfrage zu befriedigen. Zu seinen Schülern, die später bekannt wurden, gehören A. Grigorjeff, J. J. Ljachnoff, N. J. Lipkin, Pusin, Taljeff, Kladowshikoff, M. A. Stachowitsch, A. Svigorjef, A. A. Wetvoff und Zsesireff.

Wyssotzki besaß in hohem Grade die Gabe, die in seinen Schülern schlummernden musikalischen Fähigkeiten zu wecken. Da er selbst ein temperamentvoller Spieler war, der vor einer musikalischen Elite in Moskau in Konzerten glänzte, gab er durch sein Spiel die stärkste Anregung. Dabei verzichtete er auf nur äußerliche Effekte. Er wendete nie künstliche Flageolets an und spielte nie über die 14. Lage hinaus, und dann auch nur auf der Quinte. Die ganze Kraft und Schönheit seines Spiels lag im Ausdruck, in der Melodie und Harmonie. Er entzückte seine Zuhörer durch sein klangvolles, kraftvolles Spiel, durch seine originelle Auffassung. Er konnte unermüdlich viele Stunden lang präledieren. Seine Musik fesselte und bezauberte und hinterließ einen unauslöschlichen Eindruck. Interessant ist die Vorliebe, die Wyssotzki für die Zigeunermusik hatte. Er ließ die Zigeuner zu sich kommen und unterrichtete sie in seinem Sinne. Er bemühte sich, deren Musik künstlerisch zu vertiefen, was ihm besonders in neu komponierten Liedern gut gelang. Mit Sichra war Wyssotzki befreundet. Dieser besuchte ihn, wenn er in Moskau war, und verabschiedete sich stets in großer Freundschaft. Bis zu seinem Tode am 17. Dezember 1837 lebte Wyssotzki in Moskau. Er hinterließ eine große Anzahl von Kompositionen, die zum Teil bei Gutheil in Moskau erschienen. Wie auch bei den übrigen russischen Komponisten stand das Volkslied im Mittelpunkt seines Werkes. Daneben erschienen zahlreiche Präludien, Studien, eine Gitarrenschule, Tänze, Fantasien u. a. m. Seine Kompositionen gehören zu den dankbarsten und gehaltvollsten für die sieben-saitige Gitarre. Die in ihnen verborgenen unerschöpflichen Schönheiten werden nie veralten, ebenso wie der Reichtum des russischen Liedes, da beides eng miteinander verknüpft ist.

(Ein zweiter Artikel über die Geschichte der sechssaitigen Gitarre in Rußland folgt.)

J. Nogués Pon.

Biographische Notizen, von ihm selbst mitgeteilt.

„Ich machte meine Studien über Gesang und Gitarre unter der Leitung eines einzigen Lehrers, Miguel Mas Bargalló, und erhielt bei allen Gitarrenexamen an der städtischen Musikschule von Barcelona die Qualifikationen als Stellvertreter und die ersten Prämien.

Mit 18 Jahren (am 29. September 1894) bekam ich auf meine Bewerbung die Stelle eines Gitarrenlehrers an der städtischen Blindenschule zu Barcelona.

Mit meinen Unterrichtsstunden beschäftigt, gab ich trotz meiner Jugend verschiedene Konzerte in Barcelona und den hauptsächlich

Städten Kataloniens und erhielt in der Musikkritik die höchste Anerkennung.

Nachdem ich im Jahre 1910 in die Direktion der städtischen Blindenschule berufen war, welches Amt ich bis 1917 innehatte, zog ich mich bis 1918 vom öffentlichen Leben zurück. Meine pädagogischen Studien, für welche ich den Titel eines approbierten (staatlich zugelassenen) Lehrers und der Spezialrichtung Montessori bekam, erlaubten mir nicht, meine Tätigkeit als ausübender Künstler weiterauszuüben.

Erst als ich von dem erwähnten Direktoramt 1917 frei war, widmete ich mich aufs neue der Gitarre, gab mehrere Konzerte im Mozartsaal von Barcelona und anderen größeren Orten Kataloniens, von der Musikkritik immer mit dem höchsten Lobe überschüttet, bis ich auf Einladung des Vereins zur Pflege der Gitarrenmusik in Madrid am 21. Juni vorvergangenen Jahres im Saal des Konservatoriums einen Vortragsabend veranstaltete, dessen Erfolg in der Presse und beim Publikum mir einen Kontrakt für 16 Konzerte einbrachte, die ich unter den Auspizien der Sociedad Daniel im Monat Juli in elf bedeutenden Städten Andalusiens und vier weiteren Städten des nördlichen Spaniens der Reihe nach ausführte. Von dieser Konzerttournee hebe ich mir noch enthusiastische Zeitungsbesprechungen auf, besonders aus San Fernando, aus Cadix, wo ich zwei Konzerte gab, und aus Victoria.

Ich habe 16 -Kompositionen für Gitarre geschrieben, von denen einige von anderen Gitarrenkünstlern (Alfredo Romea und Gonzalo González) und von mir selbst in verschiedenen Konzerten vorgetragen wurden.

Im Februar 1923 wurde mir auch auf Bewerbung der Professorposten für Gitarre und spanische Mandoline an der städtischen Musikschule übertragen, den zuvor mein Lehrer Miguel Mas Bargalló innehatte, den ich ausfüllte zugleich mit dem schon obenerwähnten als Professor der Blindenschule.

Ogleich meine Lieblingsmusik immer die der Klassiker der Gitarre war (Sor, Aguado, Mas, Tarrega, Coste usw.), habe ich doch in bestimmten Zeitabschnitten alle Genre kultiviert, die sich auf Transkriptionen von Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Mendelssohn, Albeniz usw. beziehen.

Zurzeit gebe ich fast ausschließlich der Gitarrenmusik den Vorzug, das ist der richtige Weg zum Verständnis wie zum Lernen für den Gitarrenspieler.

Aus meiner pädagogischen Tätigkeit sind schon bedeutende Gitarrenkünstler hervorgegangen; unter ihnen ragt besonders Baldomero Zapater hervor, der hier in Deutschland Konzerte gibt, sowie ferner Gonzalo González, der besonders auch erfolgreiche Konzerte im Mozartsaal von Barcelona gegeben hat.

Seit April 1920 habe ich auch das Amt eines Musikkritikers des „El Dia Grafico“, einer angesehenen Zeitung Barcelonas.

J. Nogués Pon.“

J. Nogués Pon ist einer jener ausgezeichneten spanischen Gitarristen, die in Deutschland leider noch unbekannt sind. Zum Teil liegt das an den umfangreichen Aufgaben, die der Künstler in seiner Heimat



J. Nogués Pon.

zu erfüllen hat. Nogués ist Gitarresolist, Lehrer und Musikkritiker an der angesehenen Zeitung „El Dia Grafico“ in Barcelona. Aus dem letzten Umstand geht schon hervor, daß er ein guter, auch auf anderen Gebieten kenntnisreicher Musiker ist. Als Inhaber des einzigen offiziellen Lehrstuhles für Gitarre in Spanien an der „Escuela Municipal de Música“, dem Städtischen Konservatorium in Barcelona, hatte er Gelegenheit, eine Reihe bekannter Gitarristen, wie Baldomero Zapater und Gonzalo González auszubilden. Er ist der Nachfolger von Miguel Mas Bargalló, dem künstlerischen Zeitgenossen Tarregas, von dem noch in einem späteren Aufsatz die Rede sein soll.

Vor mir liegt ein 16 Seiten starkes, eng bedrucktes Heft mit zahlreichen Kritiken über Gitarrenkonzerte in allen Teilen Spaniens. Die Presse rühmt übereinstimmend sein ausdrucksvolles Spiel, seine Virtuosität und Stilreinheit. Auf seinen Programmen bevorzugt Nogués die Werke von Sor und anderen Meistern für Gitarre. Übertragungen finden sich nur in geringer Zahl. Nachstehend seien zwei Spielfolgen mitgeteilt: I. Zwei Menuetts, Largo, Andante mit Variationen und Etüde von Sor, Alhambra und Capricho arabe von Tarrega, Etüde von Aguado, Scherzo und Nocturno von Mas Bargalló, Romanze von Mendelssohn, Spanischer Tanz von Granados. — II. Zwei Menuetts, Trauermarsch und Etüde von Sor, Mazurka, Andalucia und Etüde von Nogués, Meditation und Bolero von Coste, drei Stücke in Menuettform von Ferrer Esteve, Barcarole von Sagi und Malaga von Mas Bargalló. E. Sch.-R.

Konzertberichte.

Borna b. Leipzig. Zu dem für ihre Beamten, Angestellten und Arbeiter am 5. Februar veranstalteten Musikabend hatte die Oberbergdirektion Borna der Deutschen Erdöl-A.-G. sich den Gitarristen Gerhard T u c h o l s k i - Berlin verschrieben. T. spielte im ersten Teil Sor, im zweiten Übertragungen alter Lautenmusik, darunter Stücke von Visée und Joh. Seb. Bach und schloß mit spanischer Gitarrenmusik. Was die Programm-anlage anbetrifft, so dürfte sich's für die Zukunft empfehlen, nicht alle Glanznummern erst im letzten Teil zu bringen. Die technisch anspruchsvollen Variationen Sors über ein Thema von Mozart waren auf eine so lange Vortragsstrecke bei einem Publikum, das die Gitarre als Soloinstrument zum ersten Male kennenlernt, etwas wenig, um das Interesse gleich im ersten Anlauf ganz zu gewinnen. Schließlich aber mußte man doch feststellen: Hier ist der Gitarre ein Meisterspieler entstanden, der durch die hypnotische Kraft seiner Vortragskunst, seiner Anschlagsnuancen wie seines reifen technischen Könnens überhaupt die Hörer in seinen Bann zwingt. Mit solchen Mitteln, zu denen eine nie versagende Spielsicherheit hinzutritt, gestaltete er die verträumte Legende von Albeniz, die Katalanische Volkswaise, Tarregas Erinnerungen an die Alhambra sowie die Spanischen Volksmotive von Arcas-Tarrega, denen durch schwierige Glissandostellen auch die humoristische Seite nicht fehlte, zu Charakterbildern von großer Eindringlichkeit. Im zweiten Teil fesselten besonders Präludium und Bourrée von J. S. Bach. Möchte es dem ausgezeichneten Künstler vergönnt sein, noch vielerorts für unser Instrument erfolgreich zu werben. Paul Kurze.

Wien. Die Konzertvereinigung Rondorf, die von ihren Abenden im Radio und ihren langjährigen Konzerten bekannt ist und sich die schwierige, aber sehr dankbare Aufgabe gestellt hat, die vergessenen, schönen Werke aus der Blütezeit der Gitarrekammermusik zu neuem Leben zu erwecken, hatte am 3. November einen besonders wohlgelungenen

Abend im kleinen Konzerthausaal. Die jungen, ausgezeichneten Musiker sind fein aufeinander abgestimmt und bieten eine schöne, abgerundete Leistung. Wir hörten ein Trio von Paganini für Gitarre, Geige und Cello (Nachlaßwerk), einige Gitarresoli, Schubertlieder mit ihrer Originalgitarrebegleitung und schließlich ein fein und sauber gearbeitetes Quartett für Geige, Viola, Gitarre und Fagott von dem begabten Wiener Komponisten K. Schmetterer. Abgesehen von dem Gitarrevirtuosen Rondorf, dessen Qualitäten bekannt sind und oft gewürdigt wurden, fiel Konzertmeister Karl Baltz durch sein durchgeistigstes Spiel und der vorzügliche Fagottist, der Philharmoniker Richard Harand, auf. Ein bis auf den letzten Platz gefüllter Saal bewies das Interesse, das im Publikum für diese Art Musik vorhanden ist.

Hans Deutsch.

Barcelona. Herr Marti Ferret, Leiter unserer spanischen Sprachkurse und begabter Redner, hatte zugesagt, Herrn Gonzalez, dem der Ruf eines bedeutenden Künstlers vorausgeht, für einen musikalischen Abend zu gewinnen. Und Don Gonzalo Gonzalez kam, kam mit seinem wundervollen Instrument, mit der ganzen Liebenswürdigkeit seiner Rasse und mit Händen, die die Saiten wie im Traum berühren.

Schon mit seiner „Siciliana“ von Sor, legte er Zeugnis ab von seinem Sich-bewußt-werden der Tiefe des eigenen Innern, des Einsamseins mit all seiner großen Kunst, die über alles Laienhafte weit hinausragt, was wir sonst vom Typ der Gitarrenspieler gewohnt sind. Er sitzt an einem kleinen Tisch, dieser Meister seines Instruments, horcht hinein und in sich hinein und lauscht seinen eigenen Tönen die letzten Geheimnisse ab. Wundervoll dann sein Preludio von Aguado, das wie vom Fernwerk einer Orgel zu kommen scheint, fein gebunden, dabei ganz schlicht ohne jeden erzwungenen Effekt mit einer Kultur, die etwas ganz Eigenartiges ist. Von Tárrega das „Capricho árabe“ zu hören, ein Zugstück des Kinos und der Flamencos, ist etwas so Gehaltvolles, melodisch Reines und frei von der berüchtigten süßlichen Sentimentalität, daß man dem Künstler dankbar sein muß für diese musikalische Dichtung. Auch dann, wenn er „castizo“ spielt, rückt er weit ab vom Gitarrengeräusch der „Klampie“ und ent-

windet der südlichen Materie den Hang zum rein Tänzerischen, adelt alles, auch das Volkstümliche seiner Melodien, und bleibt immer Künstler. Es folgten so noch „Málaga“ von Más und als Zugabe auf die Dankesbezeugungen, die ihm reichlich und aufrichtig zuteil wurden, „Preludio“ von Tárrega und „Menuett“ von Sor, beides Stücke, die ganz auf Gonzalez zugearbeitet sind und die er dann auch ausgezeichnet, das letztere mit feinem Rhythmus, zu Gehör bringt.

Der Abend gab uns viel, wozu wesentlich Herr Marti Ferret beitrug, der einen vorzüglichen Vortrag hielt über „La Guitarra Española“ in dessen Verlauf er einen sehr anschaulichen Überblick gab über die Geschichte dieses Instrumentes im Kommen und Gehen der Geschlechter. Auch ihm wurde herzlich gedankt. Hi.

Besprechungen.

a) Manuskripte.

Manuskriptlieder von Paul Kurze.

Die Lieder von P. Kurze bilden eine sehr erfreuliche Bereicherung auf dem Gebiete des wirklich guten Gitarreliedes. Mehr noch als die jüngst in der Gitarre erschienenen veröffentlichten kleineren Lieder betritt hier Kurze eigne neue Wege und wendet mit Kühnheit, aber innerer Berechtigung zwar für das moderne Klavierlied bekannte, für das Gitarrelied aber bisher noch nicht gebräuchliche musikalische Mittel an. Diese stellt er ganz in den Dienst des seelischen Ausdrucks und erreicht damit, oft unter Verzicht auf eine eigentliche Melodie, besondere, starke und eigenartige Wirkungen. Daher kann man seine Lieder mit Recht wirklich als modern im besten Sinne bezeichnen.

Fritz Degner.

b) Gedruckte Werke.

Zwanzig Solostücke von Hannes Ruch, Hofmeister, Leipzig.

Wem klingt nicht eine feingezogene Melodie im Ohr, hört er den Namen Hannes Ruch? Und wer trauert nicht, daß, der so hieß, von uns gegangen? Besser aber noch als trauern ist's, die Gitarre zu stimmen und was Schönes zu spielen vom Meister Ruch; das ist die schönste Ehrung des Verblichenen; so lebt er weiter unter uns!

Wie die früher (gleicher Verlag) erschienenen Gitarrestücke sind auch diese kurz, kurzweilig, vielseitig im

Inhalt, stilistisch, eigenartig. Klasse für sich innerhalb der neuen Sololiteratur. Und diese „letzte Ernte“ ist das Schönste, Reifste, was Hannes Ruch für die alleinspielende Gitarre geschrieben hat. Spielt mal die „Romanzen“, den „Traurigen Abschied“ oder das originelle „Albumblatt“, und ihr werdet mir recht geben. Auch Keckes, Muntres und Drolliges findet sich in den beiden je zehn Stücke enthaltenden billigen Heftchen, wenn ihr derartiges sucht.

Etwas strenger in der Schreibart sind die **Zwölf Duette für zwei Gitarren von Hannes Ruch**, ebenda verlegt. Schon die Titel der einzelnen Stücke, Tempo di marcia, Andante, deuten das an. Durch wohlklingende, frischgeschriebene Satzweise zeichnen sie sich aus. Die Melodie liegt teilweise in den Bafsaiten, was fürs Duett eine interessante Neuerung bedeutet. Fein ist gleich der einleitende Marsch mit dem durch eigenwilligen Periodenbau aufgehenden Hauptsatz. Reizend kapriziös das kurze, zweimal abgeänderte Andante in C; ein echter Hannes Ruch! Ebenso auch die beiden den Schluß der Sammlung bildenden Duos in Molltonarten.

In diesem Zusammenhang muß ich noch auf die **Ruchgabe, Hannes Ruchs schönste Lautenlieder** (Hofmeister) hinweisen. Sie enthält, was der Titel sagt, das „Larida“, das „Kurz ist der Frühling“, den „Alten Kakadu“ und wie die immer wieder zündenden Lieder noch heißen. Nur in relativ teuren Einzelausgaben oder in Sammlungen steckend, bisher käuflich, kann man sie jetzt billig und in eins geheftet erstehen. Also, wer da diese Liedperlen noch nicht vollzählig besitzt oder — sie gar noch nicht kennen sollte, der greife schleunigst nach besagter hocheurefreulicher Gabe!

Emil Engel-Hannover.

Diesem Heft sind Kataloge der Firmen N. Simrock-Berlin bzw. B. Schotts Söhne-Mainz beigelegt, die der Aufmerksamkeit unserer Leser empfohlen werden.

Zahlreiche Bezieher sind noch mit ihren Zahlungen im Rückstand. Wir bitten diese durch beiliegenden Postscheck auszugleichen bzw. nehmen wir an, daß bei Nichteingang das nächste Heft unter Nachnahme gesandt werden soll.

Verlag „Die Gitarre“.

Hochschule für Gitarre

Solo / Lied / Kammermusik

**Kammervirtuos
HEINRICH ALBERT**

MÜNCHEN 2, N. W. 6,
Augustenstr. 26

Sven Scholander Lieder zur Laute

Deutsches Sekretariat

(Leitung: M. Partenheimer)

Berlin W 30, Goltzstr. 24
Fernsprecher: Nollendorf 7741.

Spanische Bässe

Marke „Valencia“

in der gleichen Qualität und Stärke wie sie Llobet, Segovia und Pujol benutzen, sind unübertroffen an Klangschönheit u. jed. Gitarristen unentbehrlich.
Preise: D (M.0,50), A (M.0.60), E (M.0,70).

Alleinvertrieb:

Werkstätten „Die Gitarre“, Berlin - Charlbg.

Kantstraße 52.

**Das umfassende moderne
Unterrichtswerk ist die**

Schule des Gitarrenspiels

mit einem Anhang

zum Spiel der doppelchörigen Laute und Theorbe in alter und moderner Stimmung von

Erwin Schwarz - Reiflingen

Teil I: Unterstufe M. 3.50 Teil II: Mittelstufe . . . M. 4.50

Teil III: Oberstufe M. 4.50 Teil IV: Virtuose Oberstufe M. 5.—

Teil V: Das Spiel der doppelchörigen Laute u. Theorbe (in Vorbereitg.)

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-Reiflingens.

**Heinrichshofen's Verlag
Magdeburg**

Echte
Spanische Meistergitarren



aus unseren Werkstätten
in Barcelona und Madrid

nach den Modellen von Antonio de Torres,
Manuel Ramirez und Enrique Garcia

sind allen Nachahmungen, sogenannten
„Torresgitarren“ usw., weit überlegen.
Instrumente der gleichen Meister werden
von Andres Segovia, Luise Walker,
Daniel Fortea, Juan Parras, Sainz de
la Maza, Luisa Anido u. a. gespielt.

Spanische Sologitarren:

Mod. 1 große Form, Palisander M. 100.—
Mod. 2 wie 1 in besserer Ausführ. M. 140.—

Spanische Meistergitarren:

Mod. 17 Palisander, Valenciamech.
etc. M. 180.—
Mod. 18 Modell Garcia
(siehe Abbildung) M. 240.—
Mod. 19 Dorachillo od. Palisander
Modell Torres M. 300.—
Mod. 20 Mod. Garcia, Palisander M. 400.—
Mod. 21 a, b, c usw., Meistergitarren
M. 500.—, 600.—, 700.— bis 1000.—

Werkstätten „DIE GITARRE“

(Barcelona — Madrid — Paris)

Alleinvertretung von

P. Simplicio, S. Hernandez, D. Estesio, J. Rowies

Berlin-Charlottenburg, Kantstraße 52

Telephon: Steinplatz 2393.

Palisander, getönte Decke,
dunkler Korpus, Valencia-
Mechanik mit Knochenwelle,
Mensur 63 cm. Die Maße des
Griffbrettes, Saitenhöhe usw.
entsprechen genau den Torres-
gitarren v. Llobet bzw. Segovia

Man verlange unseren Katalog
und Sonderliste spanischer Gitarren.

Die echte Gelas-Gitarre

mit doppelter Resonanzdecke der Firma
J. Rowies, Paris

Konstruiert von dem spanischen Gitarrevirtuosen Lucien Gelas, wie sie Heinrich Albert, Luise Walker, Emilio Pujol, Prof. Jakob Ortner, A. und J. Cottin, A. Zurluh, C. Mezzacapo u. a. m. spielen, ist seit dem 1. Okt. 1925 wieder erhältlich, und zwar für Deutschland, Deutsch-Österreich, Tschechoslowakei, Jugoslawien und Ungarn u. a. ausschließlich durch den **Alleinvertrieb** für diese Länder

Werkstätten, Die Gitarre

Berlin-Charlottenburg, Kantstraße 52. Tel. Steinpl. 2393.

Preis des Instrumentes M. 130.—

Sonderanfertigung für Konzertzwecke M. 160.—

Urteile über die Gelas-Gitarre:

Ich bediene mich seit 1914 einer Gelas-Gitarre in meinen zahlreichen Konzerten in Deutschland und Österreich und bin glücklich, Ihnen bezeugen zu können, daß ich meine Erfolge in erster Linie der Überlegenheit des Systems „Gelas“ verdanke.

Meine Gitarre zeichnet sich durch einen warmen und vollen Ton aus, der von großer Tragfähigkeit selbst in den größten Sälen ist. Sie hat außerdem den Vorteil der leichten Spielbarkeit bei geringster Kraftanstrengung.

Kammervirtuos Heinrich Albert.

Ich freue mich, Ihnen mitteilen zu können, daß die Gitarre, welche Sie meiner Prüfung unterworfen haben, alle die Eigenschaften vereinigt, welche sich der Virtuos wünschen kann. Ich beglückwünsche Sie dazu. Sie haben die Gitarre mit einem auserlesenen Klang und einer Stärke des Tones ausgestattet, wie sie unbekannt bis auf diesen Tag waren und welche sie meiner Meinung nach zu einem wahrhaften und echten Meisterwerk macht.

Miguel Llobet.

... Der Ruf der Gelas-Instrumente ist nicht mehr zu übertreffen. Besonders die Gitarre, das letzte Konzertmodell, das ich besitze, ist ein Wunder an Klangschönheit. Alle diejenigen, die ihn hören, freuen sich ebenso wie ich, das wieder anzuerkennen. Besonders vom Standpunkt der absoluten Klangfülle aus ist die Gitarre mit nichts anderem zu vergleichen.

Emilio Pujol.

Mandolinen, Mandolen, Mandolncellos „System Gelas“
usw. zum Preise von M. 80.— und M. 90.— usw.

Man verlange Sonderprospekt.

