



Monatschrift zur Pflege  
des Gitarre- u. Lautenspiels

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

Charlottenburg, Kantstraße 52

Jahrg. X

Hest 9/10

# Die Gitarre

Zeitschrift zur Pflege des Gitarren- und Lautenspiels und der Hausmusik. Organ 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 9/10

**Inhalt:** Erwin Schwarz-Reiflingen: Spanische Reise (2. Fortsetzung und Schluß). / Dr. Adrian Vander: Francisco Alfonso. / Lotte Schmidt: Über die künstlerische Wiedergabe des Gitarreliedes. / Das X. Musikfest vom 11. bis 14. Oktober 1929 in Berlin. / Adolphe Ledhuy: Aguado. / Neuer-scheinungen. / Konzertberichte.

**Inhalt der Notenbeilage:** Dionysio Aguado: 18 leichte Übungsstücke.

## Spanische Reise.

(2. Fortsetzung und Schluß.)

Erwin Schwarz-Reiflingen.

Gitarristisches aus Barcelona.

Im „Rhin D'Oro“, einem nach unserm Berliner „Rheingold“ benannten Lokal, wo ich mit Llobet am Tage meiner Ankunft zu Abend aß, traf ich gerade den Wochentag, an welchem sich hier regelmäßig ein kleiner Kreis ausgezeichneter Musiker versammelte, der zur musikalischen Elite der Stadt gehörte. Unter ihnen der auch in Deutschland bekannte Geiger Costa, der Komponist Grau, von dessen Werken wir im letzten Winter einiges in Llobets Bearbeitung hörten, und nicht zuletzt Llobet selbst als stillschweigend anerkanntes Oberhaupt dieser Gesellschaft kluger und hochgebildeter Musiker.

Es war mir eine ungewohnte und erhebende Freude, hier — und so ist es wohl auch in andern musikalischen Zirkeln der Stadt — einmal die Gitarre als selbstverständlich ebenbürtiges Instrument anerkannt zu sehen, während man bei uns in Deutschland leider immer noch unter Musikern eine Lanze für die Gitarre einlegen muß und manchem Vorurteil begegnet.

Ein anderes Mal, als ich Francisco Alfonso zum erstenmal aufsuchte und ihn bei dieser Gelegenheit hörte, kam dieser gerade von Casals, dem in Deutschland geschätzten Cellisten, dem er sein Programm vorgetragen hatte, das er einige Tage später im Mozartsaal spielte.

Man darf es nie vergessen, daß dieses Verdienst um die Gitarre nächst Tarrega in erster Linie Llobet zukommt, der sicherlich der erfahrenste Gitarrist und klügste Kenner der Technik des Instrumentes der Gegenwart ist. Erst in diesem Rahmen, in Spanien selbst, im Vergleich mit vielen anderen Musikern wird man die verfeinerte, kultivierte Gitarrenkunst eines Llobet ganz verstehen. Segovia, auf dessen Name vielleicht der Leser schon wartet, ist der überzeugendere, mit Musik bis zum Rand gefüllte Virtuos, der sein Publikum durch die Größe seiner Erscheinung zwingt, gleichgültig, ob er in Deutschland, Japan, Amerika oder Rußland spielt. Llobet dagegen mehr die kultivierte Spitze einer nationalen Kunst, die zu gleichen Teilen im Volkskundlichen wie im Modernen wurzelt.

In einer der nördlich von der Rambla gelegenen schmalen, pittoresken Gassen der Altstadt liegt Llobets Geburtshaus, nicht weit von dem Atelier seines jüngst verstorbenen Vaters, eines bekannten Bild-

hauers. Die angesehene Werkstatt für kirchliche Kunst wird heute von dem Bruder Llobet weitergeführt. Hier sah ich auch jenes bekannte Kuriosum des Gitarrebaus, ein Instrument von Torres aus . . . Pappe, durch welches der Meister die Richtigkeit seiner Konstruktion seinen Fachgenossen bewies.

Noch viele andere persönliche Beziehungen verknüpfen mich mit Barcelona. Mit besonderem Dank erinnere ich mich an den stets hilfsbereit und begeistert für alle gitarristische Belange eintretenden Herrn H. Sonntag, dem das Zustandekommen der Rodés-Konzerte zu danken ist, und an Herrn Dr. A. Vander, Schüler und gleichzeitig Mentor von Alfonso, die wir beide anlässlich des X. Musikfestes in Berlin begrüßen konnten.

Betrachtet man die gitarristische Bedeutung Barcelonas, so wird man ihr neidlos die erste Stelle einräumen müssen. Diese Stadt, in der ein Sor, Llobet u. a. geboren wurden, in der sich zu allen Zeiten und auch heute die meisten konzertierenden Gitarristen aufhalten, hat die Macht einer lebendigen Tradition, die im Alten, aber stets Gegenwärtigen ruht und ihren blühenden Nachwuchs hat.

Alle andern spanischen und südamerikanischen Städte, Madrid eingeschlossen, können nicht mit dieser Metropole gitarristischer Kunst wetteifern. Und doch ist es eine heimliche Königin, diese Stadt am Fuße der Pyrenäen und blauen Mittelmeer. Sie macht nicht viel Wesens davon. Es gibt keine Fachzeitung, keinen gitarristischen Bund, sondern eine Schar ausgezeichneter Virtuosen, die ein durchschnittliches Spielniveau haben wie sonst nirgends in der Welt. So ist Barcelona eine gitarristische Energiequelle, die noch lange die Welt mit Gitarresolisten versorgen wird. Es sei nur daran erinnert, daß Llobet, Pujol, Maza, Rodés, Alfonso und Parras, die wir auf den Musikfesten in Berlin und später dann in Deutschland hörten, aus Barcelona zu uns kamen.

Was man als Deutscher schmerzlich vermißt, ist das Fehlen einer Organisation. Alle Konzerte bleiben der Privatinitiative überlassen, es gibt kein Mitteilungsblatt, keine Bibliothek, keine Stelle, wo man Literatur und Instrumente erhalten kann. Mehr durch Zufall findet man, was man mit heißem Bemühen vielleicht seit Jahren sucht.

Wie ich schon erwähnte, ist in Barcelona — Du glückliche Stadt — eine Überproduktion guter Gitarristen, weshalb deren prominente Vertreter schon vor dem Kriege nach dem Ausland drängten. Als erster faßte Llobet in Paris Fuß, das er dann bei Ausbruch des Weltkrieges wieder mit seiner Vaterstadt vertauschte. Später folgte Pujol, der heute seine Wirksamkeit als Virtuos und Lehrer zwischen Paris und London teilt. In Argentinien lebt Domingo Prat. Sainz de la Maza hält sich oft in Madrid oder Argentinien auf. Llobet war jetzt über ein halbes Jahr in Südamerika.

Man darf nun trotzdem nicht annehmen, daß es in Barcelona Tausende von Gitarristen gibt. Im Gegenteil, die Zahl der Punteadospieler ist ziemlich klein wie überhaupt in ganz Spanien, was vielleicht Verwunderung erregen wird, jedenfalls viel kleiner als in Deutschland.

Ein Gitarrekonzert in Barcelona (Francisco Alfonso).

Der für Gitarrekonzerte übliche Saal ist der „Sala Mozart“, der wohl etwa 500 Personen faßt. Es ist ein Raum in etwas veralteter Architektur, bei weitem aber behaglicher als z. B. der wesentlich

größere „Palau“ mit seinem an Fieberträume erinnernden neukatalonischen Stil.

Es war schon recht spät für unsere Begriffe. Konzerte und Theater beginnen mit Rücksicht auf die allerdings jetzt im Februar nicht vorhandene Tageshitze um  $\frac{1}{2}$ 10 Uhr. Die Programme werden — eine nachahmenswerte Einrichtung — gratis am Eingang verteilt. Erfreulich auch das Bild der in langen Reihen an der Kasse auf Abfertigung wartenden Besucher und des vollen Saales. Man wird von einer Konzertmüdigkeit in Spanien nicht sprechen können, besonders, da Kino und Radio im Lande nur eine untergeordnete Rolle spielen.

Im Saal fällt auf, daß als Konzertbesucher fast ausschließlich Herren erschienen sind. Die Frau nimmt ja bekanntlich in Spanien nur selten an Geselligkeiten und öffentlichen Veranstaltungen teil. Man legt die Garderobe nicht ab und behält den Hut bis zum Beginn des Konzertes auf. Alles wandelt sich laut unterhaltend und zigarettenrauchend in den Korridoren umher. Bekannte werden begrüßt. Ich werde als deutscher Gitarrist und interessantes Schauobjekt überall meinen spanischen Kollegen vorgestellt, was ich mir gern gefallen lasse. Die Gitarristen Romea und Nogués y Pon, beide in ihrer Eigenschaft als Kritiker von Tageszeitungen, sind anwesend.

Der Saal wird verdunkelt, das Konzert beginnt. Die Klänge der Gitarre durchziehen den Raum. Das Publikum ist jetzt muckmäuschenstill, um nach Schluß der Vorträge in stürmischen, südlichen Beifall auszubrechen. Eine Besprechung des Konzerts soll hier nicht erfolgen, der Leser findet Francisco Alfonso eingehend anläßlich seines ersten deutschen Auftretens in Berlin am 28. Oktober 1929 gewürdigt.

#### Über den Gitarreunterricht in Spanien.

Es ist eine bekannte Tatsache, daß ein Land, das hervorragende Virtuosen besitzt, keineswegs in gleicher Zahl gute Pädagogen aufzuweisen braucht. Spanien macht hierin keine Ausnahme. Es gibt auch heute noch keine Schule des modernen Gitarrespiels. Fortéas Versuch, eine solche zu schaffen, blieb im Anfang stecken. Pujol trägt sich mit der Absicht, eine Methode zu schreiben. Von Segovia gibt es ein schmales Heft mit Skalen. Auf die von Manuel M. Ponce in der Ausgabe Segovia angekündigten „Leichten Etüden“ (24 Préludes) darf man gespannt sein. Von Llobet werden wir wohl nie ein solches Werk zu erwarten haben, da er zu ausschließlich Künstler ist und sich wenig für Dinge des Unterrichts interessiert. Tarrega, der wirkliche oder anonyme Lehrmeister aller modernen Gitarristen, hat bekanntlich seine zahlreichen Studien nie gesammelt. Sie sind in alle Welt zerstreut. Ob es Pujol gelingt, sie wiederaufzufinden, bleibt abzuwarten. So hilft man sich bis zum heutigen Tag mit der hundertjährigen Aguadoschule, soweit man im Unterricht überhaupt eine Methode benutzt. Dieses ausgezeichnete Werk und die Sorschule widerlegen die Ansicht, daß es überhaupt keine hervorragenden Pädagogen in Spanien gibt. Doch gehören diese Arbeiten einer vergangenen Epoche an, der die Gegenwart nichts Gleichwertiges an die Seite zu stellen vermag.

#### Die Musikalität der Spanier.

Man kennt in Spanien nur wenig den Typ des allseitig oder doch nach mehreren Seiten gebildeten Musikers, wie wir ihn in Mitteleuropa häufig finden. Der Spanier ist oft musikalisch und künstlerisch begabt,

jedoch in einem anderen Sinne als bei uns. Das Konzertleben, wie wir es in Madrid und Barcelona finden, ist jung. Die über die Landesgrenzen hinaus bekannten Musiker wie Casals, Manén, Segovia, Llobet, Pujol haben mangels genügender Anregung in ihrer Heimat ihre letzte musikalische Ausbildung, die sie zu Meistern reifen ließ, im Auslande vollendet.

Der Deutsche ist in erster Linie Musiker, dann erst Virtuos. Beim Spanier ist es umgekehrt. Sein technisches Interesse ist oft größer als sein musikalisches. Es gibt in Spanien keine durchschnittliche Musikkultur wie bei uns; die Musik ist nicht — wenn man so sagen darf — Gegenstand des täglichen Bedarfs.

Kammer- und Orchestermusik werden wenig getrieben. Das Klavier hat bei weitem nicht die Verbreitung wie in Deutschland, auch mechanische Musikapparate sind relativ selten. Ein solcher Boden muß natürlich der Gitarre sehr günstig sein, weshalb sich das Instrument stets in der allgemeinen Gunst erhalten hat.

Spanien hat auch keine eigene Oper. Es finden nur Gastspiele von deutschen und italienischen Ensembles statt. Man kennt keine Dirigenten, wie wir sie in Deutschland in großer Zahl besitzen. Man spielt auch nicht Kammermusik mit Gitarre, noch nicht einmal Gitarrenduette.

Der Italiener ist Sänger. Alle italienische Kunst ist mehr oder weniger mit dem Vokalen verwandt. In diesem Lande mußte die Oper ihre große Blütezeit haben. Die italienische Sprache, der Reichtum an Sängern luden förmlich dazu ein.

Die Kunst Spaniens ruht im Tanz, der einen fast unerschöpflichen Reichtum an Formen hat. Die Namen fast aller spanischen Kompositionen deuten auf diesen Ursprung. Aber auch hier ist es bezeichnend für die Mentalität des Spaniers, daß er immer Einzelgänger, Virtuos ist — und damit kommen wir zum Kernpunkt der Sache.

Im Vordergrund steht in Spanien die solistische Leistung. Eine Ensemblekunst gibt es nicht. Alle Tänze sind Einzelleistungen. Aus der Gruppe der Tänzerinnen löst sich immer nur eine Solistin, während die anderen sie mit Händeklatschen begleiten. Genau so in der Instrumentalmusik, wo der konzertierende Virtuos alles gilt.

Dagegen spielt der Gesang nur eine geringe Rolle. Die Volkslieder sind meist kurze „coplas“, die den Tanz unterbrechen. Aus ihnen entstanden dann längere Gesänge. Der Spanier singt nur wenig. Seine Sprache und Kehlbildung deuten schon darauf hin. Es gibt im Lande daher auch nur wenige Chöre, die, soweit sie konzertmäßig auftreten, eine reiche, gehaltvolle Literatur in der Kirchenmusik haben, die bekanntlich in der Musikgeschichte Spaniens die wichtigste Rolle spielte. Dagegen sind nur wenige Opern vorhanden, die, wie die Werke Sors auf diesem Gebiet, meist im Auslande aufgeführt wurden.

#### Nochmals der Gitarreunterricht.

Der Durchschnittspieler hat eine viel leichtere Hand. Auch der Rasgadospieler, der ja eigentlich nie eine Ausbildung hat, läßt seine Finger mit einer Geschwindigkeit über die Saiten schnellen, die bewunderungswürdig ist.

Die Überlegenheit der spanischen Virtuosen beruht in erster Linie auf einer angeborenen, manuellen Begabung, die als glückliche Natur-

anlage eben da ist, genau so wie die Kehlfertigkeit bei den Italienern. Nicht die maßgebliche Schule, die Tradition, sind die alleinigen Ursachen für die Überlegenheit, sondern beide sind erst Folgen. Ein durch viele Generationen hindurch vererbter und kultivierter „Handsinn“ ließ die allein richtige Haltung beider Hände finden, die hier eine Selbstverständlichkeit ist, die keiner großen Worte oder eines längeren Unterrichts bedarf. Mit einem gar nicht umfangreichen Fundus an Spielstücken, der von den bekannten Virtuosen bestimmt wird, arbeiten die Lehrer. Der Unterricht besteht fast immer in einem Vorspielen kurzer und leichterer Konzertkompositionen (Tarrega: Präludien, l'agríma; Aguado, Studien), die der Schüler so oft nachspielt und üben muß, bis er sie beherrscht. Und so schließt sich ein Vortragsstück an das andere. Ein geregeltes Studium nach einer Schule oder Etüdensammlungen von Sor, Coste, Aguado gibt es nicht. So ist es gar nicht verwunderlich, daß man Sors Etüdenwerke 31, 35, 12, Costes op. 38, Carcassís op. 60 in Spanien kaum kennt.

Man wird die Begrenztheit dieser Methode ohne weiteres einsehen und sie nicht auf deutsche Verhältnisse übertragen wollen. Hier in Spanien ist sie berechtigt, da das Schülermaterial ein ganz anderes ist. Die Geschicklichkeit der Hand ist von der ersten Stunde an da, der Lehrer benutzt sie. Ihn interessieren in erster Linie die konzertmäßigen Fortschritte seiner Schüler. Parras' kleines Töchterlein (zehnjährig) spielte mir auf der großen Gitarre ihres Vaters die Alhambra von Tarrega vor. Der elfjährige Alfonso gab einen ganzen Gitarreabend (vgl. Seite 72) usw. Während der deutsche Gitarrist im Durchschnitt ein leidlicher Blattspieler ist, der einen einfachen Duopart prima vista spielt, ist dies der Spanier nur selten. In Spanien benutzt man vielleicht zu wenig Literatur, bei uns zu viel. Während dort jedes Stück auswendig gelernt wird und der Schüler sich unabhängig vom Notenbild mit seinen Händen und dem Vortrag beschäftigen kann, arbeiten wir vielseitiger und breiter. Der spanische Unterricht ist mehr zweckbetont, der unserige mehr allgemein musikalisch. Das Bild der gefeierten Virtuosen vor Augen, sucht der Schüler baldmöglichst deren Repertoire zu erlernen, während wir mehr Hausmusik treiben. Man mag das Für und Wider erörtern, so viel man will; Tatsache bleibt, daß die Einstellung zur Musik und das Schülermaterial in beiden Ländern grundverschieden sind. Es wäre daher falsch, wollte man kritiklos die spanische Lehrmethode ohne Abänderung bei uns übernehmen. Soweit es sich um technische Dinge handelt, wird man dies in jedem Punkt tun können. Es gibt keine andere „richtige“ Methode als die spanische. Nur den Weg, den wir dazu zu gehen haben, wird etwas anders und weniger begrenzt sein müssen.

#### Ausblick.

Deutschland ist heute der beste gitarristische Anwalt Spaniens. Seine Virtuosen sind gern gesehene Gäste in unseren Konzertsälen. Wir lernen von ihnen und der von ihnen geschaffenen Literatur und sind dankbar für alle Anregungen. Die spanischen Solisten sind unsere Lehrmeister. Die erfreuliche Wendung zum Besseren in unserer Bewegung haben wir in erster Linie den Spaniern zu verdanken.

Bis wir allerdings in Deutschland einen gitarristischen Durchschnitt

haben wie jenseits der Pyrenäen, wird wohl noch lange dauern. Zu zahlreich sind die Hemmungen, die Vorurteile, die ein künstlerisches Gitarrespiel nach der Methode Tarrega hat. Viele wertvolle Kräfte wurden uns durch die dilettantische Ausübung eines reinen Akkordspieles entzogen. Wir haben einen Ballast von — ach so überflüssigen „Lautenliedern“, unter denen die wenigen guten Sammlungen fast ersticken, zahlreiche veraltete Schulen, eine Unzahl fehlerhaft konstruierter Instrumente, viele Lehrer, die mangels geeigneten Studiums ihre Kenntnisse im Selbstunterricht erwarben u. a. m.

Wir haben aber andererseits auch eine Luise Walker, die mit den besten spanischen Solisten wetteifert. Wir sind fleißig, gründlich und fortschrittlich. Und wir werden sicher nicht ruhen und rasten, als bis wir unser Vorbild erreicht haben.

Dieser Ausblick des Verfassers auf Deutschland und überhaupt alle anderen Länder außerhalb Spaniens, die ja in gleicher Lage sind, sollte nicht unterbleiben, wenn die „Spanische Reise“ fruchtbar werden soll. Die Gitarristik war und wird immer eine Kunstübung bleiben, die keine Landesgrenzen kennt. Trotzdem wollen wir dafür Sorge tragen, daß Deutschland in absehbarer Zeit auch gitarristisch den Ruf hat, den seine Musik in aller Welt besitzt.

## Francisco Alfonso.

Dr. Adrian Vander, Barcelona.

Unter den jungen spanischen Gitarrevirtuosen, von denen der bedeutendste wohl Francisco Alfonso ist, nimmt dieser insofern eine Sonderstellung ein, als sich bei ihm durch glückliche Umstände besonders deutlich die Fortsetzung der Tradition Tarregas verfolgen läßt.

Fr. Alfonso wurde am 15. Oktober 1908 in Barcelona geboren. Sein Vater, ein guter Spieler der Gitarre und gründlicher Kenner des Instruments, war ein Verehrer Tarregas und dessen intimer Freund. In der Calle Valencia wohnten beide Familien Haus an Haus. Freundlich-bahnter Verkehr bahnte sich schnell an, als beide ihre gleiche Liebe für die Gitarre entdeckt hatten. Der Vater Alfonsos spielte schon ein Jahrzehnt die Gitarre, als er die Bekanntschaft Tarregas machte und unter Leitung des Meisters nun gründlich umlernte. Seine Kenntnisse kamen dem jungen Francisco zugute, der schon als Kind sichtbare Vorliebe für die Musik zeigte. Wenn der Vater spielte, saß der Knabe aufmerksam daneben und verfolgte mit stillem Eifer das Spiel. Im Alter von acht Jahren erhielt er seine erste Gitarre, ein kleines Instrument, das den Maßen der kindlichen Hand angepaßt war.

Der Vater war sein erster Lehrer. Der junge Alfonso brauchte nicht die vielen Irrwege zu gehen, wie so manche Gitarristen, die erst in späteren Jahren zur richtigen Methode kommen. Er lernte gleich in den ersten Stunden die richtige Haltung, den richtigen Anschlag und gute Literatur kennen. Ein Jahr später gab ihn der sorgliche Vater in die Hände Emilio Pujols, der als erfahrener Gitarrist und Schüler Tarregas besonders geeignet war, das weitere Studium zu leiten.

Schon nach drei Jahren betrat der Elfjährige das Konzertpodium in dem 500 Personen fassenden Saal des Teatro Escuela und fand großen Erfolg bei Publikum und Presse. Das Programm bestand aus großen und schweren Werken, wie einigen Studien von Sor, Präludien, Allegro





Francisco Alfonso

brillante, Capricho Arabe, Danza Mora, Alhambra, Yota Aragonesa von Tarrega u. a. m., die von ihm so sauber und ausdrucksvoll gespielt wurden, daß die Aufmerksamkeit der Zuhörer, besonders aber der anwesenden Gitarristen, erregt wurde.

Dieser unzweifelhafte Erfolg bestimmte seine zukünftige Laufbahn als Musiker und Gitarrist. Der junge Künstler besuchte weiter die Schule, erhielt in dreijährigem Besuch der Akademie Farga eine gründliche musikalische Ausbildung und setzte bei Emilio Pujol und im Jahre 1917 bei Miguel Llobet seine gitarristischen Studien fort. Als er dann sechs Jahre später als Siebzehnjähriger zum zweitenmal in einem Konzert vor die Öffentlichkeit trat, war er nicht mehr das Wunderkind, sondern der reife Künstler und Meister der Gitarre, der, künstlerisch gleichberechtigt, in die Reihe der bekannten Solisten trat. Sein Konzert erregte die Aufmerksamkeit weiter Kreise auch außerhalb Barcelonas. Die „Cultural Guitarrística“ in Madrid verpflichtete ihn für acht Konzerte in verschiedenen Städten Spaniens. In Barcelona gab er im letzten Jahre nicht weniger als 5 Konzerte. Sein Erstauftreten in Deutschland in einem Konzert am 28. Oktober 1929 in Berlin wurde ein großer Erfolg.

Alfonso ist, wie Tarrega und Pujol, Kuppenspieler. Er verbindet, wie die Presse (El Deluvio) schreibt, „eine wirklich vollkommene Technik mit einem schönen Ton. Sein Spiel ist unaufdringlich und doch in jeder Note korrekt“.

## Über die künstlerische Wiedergabe des Gitarreliedes.

Von Lotte Schmidt, Danzig.

Herr Th. Rittmannsberger, Wien, hält es für wünschenswert, wenn sich an seine Ausführungen „über die künstlerische Wiedergabe des Gitarreliedes“ eine Diskussion anschließen würde. Ich erachte eine solche Aussprache über dies Kapitel nicht nur für wünschenswert, sondern sehe darin eine bitterernste Notwendigkeit.

Mein persönlicher Standpunkt ist der: Man beseitigt ein Übel nicht, indem man es umgeht, sondern man muß es bei der Wurzel packen!

Die geteilte Wiedergabe des Gitarreliedes für Konzertsaal wie Hausmusik als ein z i g W ü n s c h e n s w e r t e s zu verlangen, wäre ein sehr bedenkliches, sogar gefährliches Zugeständnis an den Dilettantismus, der dieses Kunstgebiet in so erschreckender Weise beherrscht. Man wird für das Gitarrelied darin keinen Aufstieg sehen, daß man den Gitarresängern von mittelmäßigem oder halbem gesanglichen wie spieltechnischen Können den Rat gibt: suche dir einen Partner, denn deine Befähigung reicht nicht dazu aus, beides zu einem künstlerischen Ganzen zu vereinigen! Denn an dem liegt es: mangelndes Verständnis, daß die Gitarre wie jedes andere Instrument ein jahrelanges ernstes Studium verlangt, zu dem dann für den Gitarresänger noch das Gesangsstudium hinzutritt.

Und darum möchte ich — in erster Linie für den Konzertsaal — die Forderung aufstellen: Säubert das Konzertpodium von dem Heer der Gitarredilettanten, jenen Nichtkönnern, die es glücklich soweit gebracht haben, daß das ernste Musikpublikum einem „Liederabend zur Gitarre“ mit Mißtrauen resp. Nichtbeachtung gegenübersteht und die Musikrezensenten es gar nicht der Mühe für wert halten, derartige „Konzerte“ zu besuchen.

Was für Stimmen hören wir meistens zur Gitarre? Günstigenfalls eine hübsche Naturstimme, der naturgemäß Grenzen gesetzt sind — die ein dementsprechendes Programm singt; mit dem Erfolg, nach einigen Jahren „ver“sungen zu sein. Oder: wenn es für die Bühne nicht gereicht hat, für die Gitarre reicht es noch immer!

Wohl mancher hat sich schon oft die Frage vorgelegt: woran liegt es, daß gerade das „Lied zur Gitarre“ solche stümperhafte Behandlung erfährt. Bei welcher berufsmäßigen Musikausbildung wird nur annähernd soviel Unverfrorenheit gezeigt wie hier!? Wird ein Klavierspieler sich anmaßen, mit der „klappernden Mühle am Bach“ ein Klavierkonzert zu geben?, wird ein „Opernsänger“ mit einigen allein einstudierten Rollen — ohne jede Ausbildung glauben dürfen, ein Engagement zu finden?

Ich will jetzt nicht einmal von denen sprechen, die sich durch instrumentalen wie gesanglichen „Selbstunterricht“ ihre Konzertlaufbahn erschlossen haben, sondern von denen, die in den Händen von „Gitarrelehrern“ waren. Und da ist es vielleicht doch einmal sehr nötig, das dunkle Kapitel „Gitarrelehrer“ zu beleuchten!

Solange wir in den Zeitungen Inserate derartiger „Pädagogen“ finden, die sich anheischig machen, „gründliche Erlernung des Gitarrespiels in 8 Stunden zu lehren, solange es „Lehrer“ gibt, die selber nicht über den fünften Bund hinauskommen (das gibt es alles!) so lange brauchen wir uns über diesen gitarristischen Spielernachwuchs nicht zu wundern.

Der Gitarrelehrer hat seinen Schüler völlig in Händen, allerdings unter der Vorbedingung, daß er selber ein Könnender ist.

Es ist auch nicht nötig, daß jeder nach den ersten Stunden ein „Liedchen singen und begleiten“ kann! Jene Singerei auf Vereinsfestlichkeiten und dergl., die den halbfertigen Schüler entweder unsicher oder arrogant machen, ist überflüssig. Bei solchen Gelegenheiten — was macht nicht ein bißchen Applaus — hat schon mancher den Spleen bekommen, „konzertfähiger Künstler“ zu sein.

Und schließlich: eine Gitarrestunde hat wie jede andere Stunde auch nur 60 Minuten, und da ist es entschieden abzulehnen, den Gitarreunterricht noch mit Gesangsstudien zu verquicken, das sind Halbheiten! Und besonders für den, der in den Konzertsaal hinauswill, gilt es: sich im Gitarrespiel wie Gesang in getrenntem erstem Studium auszubilden. Und wer dann an seinem Gesangstudium noch letzte Feilarbeit tun will, der versenke sich in das weite, interessante Gebiet der Phonetik, eigne sich die für einen Sänger unerläßlich notwendigen anatomischen Kenntnisse an. Denn nur der wird seinen Körper meistern, der ihn kennt. Den Sänger, der Atem- und Sprechtechnik vollendet beherrscht, wird dann das Spiel auch der Gitarre nicht hindern. Das Stehen oder Sitzen beim Singen wird für ihn nur eine Sache des persönlichen Geschmacks sein (ohne „Sensationsgelüste!“) und nicht des technischen Könnens. Werfen wir doch einen Blick zur Bühne! Da würde es den Sängern, „die sich nur stehend am sichersten in der Gewalt haben“, übel ergehen, und die große Oper bietet doch vielleicht noch höhere, gesangstechnische Schwierigkeiten! Hinter jenen meisterhaft vollendeten Leistungen steht allerdings: Arbeit!

Gitarrespieler, die ihr durch natürliche Begabung und unermüdlichen Fleiß zur künstlerischen Wiedergabe des Gitarreliedes befähigt wäret, erarbeitet sie euch!

Und dann stellt über euer künstlerisches Schaffen nie das Wörtchen „fertig“!

Der Begleitsatz des Gitarreliedes braucht sich wahrlich nicht nur in den „Hauptakkorden“ zu bewegen, soll aber auch nicht in technische Akrobatik ausarten. Denn in dem Augenblick begleitet die Gitarre den Gesang eben nicht mehr.

Mögen meine Worte von allen recht verstanden werden! Wer an geteilter Vorführung des Gitarreliedes Freude hat — wer vor allem das Glück hat, einen feinempfindenden Partner gefunden zu haben — oder sich anderseits nur zu einem: Gesang oder Gitarre entschließen mußte, mag hierin Genüge finden.

Wer aber in ehrlicher Hingabe für Gesang und Spiel eine ganze Persönlichkeit einsetzt, dem gebe man getrost den Weg frei, denn dieses Ziel ist zu erreichen!

## Das X. Musikfest vom 11.–14. Oktober 1929 in Berlin.

### I. Tag: Lied zur Gitarre, Kammermusik.

Der erste Tag des Musikfestes war dem Lied und der Kammermusik gewidmet. Es war für viele sicher eine Überraschung, daß Aniela Szubert, die Sängerin des Abends, sich nicht selbst auf der Gitarre begleitete, sondern sich von Erwin Schwarz-Reiflingen begleiten ließ, der seinen Part musikalisch sicher und ausdrucksvoll ausführte. Diese Trennung von Sänger und Spieler, beim Klavierlied fast immer die Regel, hat sich, wie dies Beispiel zeigte, auch beim Gitarrelied vortrefflich be-

währt. Ganz besonders gereichte sie dem Gitarresatz der Degnerschen Lieder zum Vorteil, der sonst unter den Händen eines Lautensängers wahrscheinlich sehr schlecht zur Geltung gekommen wäre, da er ziemlich schwer und spröde und nicht allzu klangvoll ist. Die Kinderlieder, die den Schluß des Programms bildeten, sind für Komponist und Sänger gleichermaßen ein Erfolg gewesen. Aniela Szubert sang sie mit angenehmer Stimme, die nur in der Höhe nicht recht befriedigt, und unübertrefflichem Vortrag. Befremden mußte es nur, daß man, um zu diesem Höhepunkte zu gelangen, eine Reihe Lieder anhören mußte, die etwas langweilig wirkten und zum Teil in besseren Kompositionen bekannt sind. Die Beschränkung auf einen einzigen Komponisten ist unbegreiflich und durch die Güte des Gebotenen nicht entschuldigt.

Der instrumentale Teil des Abends brachte zuerst eine Sonate für Violine und Gitarre von Giuliani. Leider war die Wiedergabe in bezug auf Virtuosität und Schwung bei beiden Spielern durchaus nicht vollendet und daher die Wirkung nur recht flau.

Bedeutend besser gefiel das Trio von Uhl. Erwin Schwarz-Reiflingen (Gitarre), Fritz Laur (Violine) und Herbert Scholz (Viola) musizierten echt kammermusikalisch, so daß das technisch nicht einfache Werk zur vollen Wirkung kam. Nur wäre es zu wünschen, daß die Streicher sich etwas mehr Zurückhaltung auferlegten, da die Gitarre in diesem Trio auch die Stelle des Basses zu vertreten hat. Über die Komposition ist im vorigen Heft schon ausführlich geschrieben worden. Man kann nur hoffen, daß der Komponist dieses Werkes, das eine außerordentliche Besserung der modernen Gitarreliteratur darstellt, noch weitere für oder mit Gitarre folgen läßt.

Erich Schütze.

## II. Tag. Gitarresoli: Rosita Rodés.

Am zweiten Tag des Musikfestes hörten wir erstmalig in Deutschland Rosita Rodés aus Barcelona. Die junge spanische Gitarristin, der als Meisterschülerin von Miguel Llobet schon ein gewisser Ruf voranging, bestätigte in Spiel und Auffassung den Geist des großen Virtuosen. Sie ist wie Llobet Nagelspielerin und verfügt über eine reiche Skala von Anschlagseffekten, die besonders in den immer gern gehörten katalonischen Volksliedern zur Ausführung kamen.

Bewunderungswert ist die leichte, flüssige Technik, bewundernswert auch der Vortrag, besonders der spanischen Stücke, die aus drei Jahrhunderten stammend von einer alten Pavana von G. Sanz (1674) bis zu dem modernen Nocturno von P. M. Torroba reichen. Von den hier unbekannteren Kompositionen interessierten besonders „Estilo popular criollo“, eine prachtvolle Bearbeitung kreolischer Volksmelodien von Llobet und die musikalisch und gitarristisch gleich interessante „Andaluza“ von Fortea.

Rosita Rodés weist die charakteristischen Eigenarten ihrer Nation auf: rassisches Temperament, das in jugendlicher Vitalität zu schnellen Tempi drängt, liebenswürdiger Vortrag und eine selbstverständliche Beherrschung des Instrumentes, die immer wieder in Erstaunen setzt. Man kann auch hier wieder die Eigenart der spanischen Virtuosität studieren. Das Technische ist bis auf die letzte Ausbildung der Anschlagsregister in fast vollendeter Form vorhanden. Das Musikalische wächst mit den Jahren, während bei uns das Verhältnis meist umgekehrt ist. Leider war bei einigen Kompositionen das Instrument arg

verstimmt. Das angeregte Publikum erzwang sich immer neue Zugaben.

Daß die sympathische Künstlerin, die am Anfang ihrer Laufbahn steht, in nicht allzu langer Zeit zu den ersten ihrer Zunft zählen wird, kann man heute schon prophezeien.

Überprüft man die im Konzertsaal gewonnenen Eindrücke an Hand der von einigen Stücken vorhandenen Schallplatten, so ergibt sich ein noch deutlicheres Bild. Die bei einem Erstauftreten immer vorhandenen Hemmungen fallen weg. Musik und Vortrag, ohne das Bild der die Aufmerksamkeit (besonders bei Gitarristen) in Anspruch nehmenden Technik, treten hervor. Freilich kann die Platte nie die volle Schönheit des Gitarrentums wiedergeben.

### III. Tag. Gitarrensolí: Luise Walker.

Luise Walker hat sich in den letzten Jahren in überraschender Weise entwickelt. War man früher noch geneigt, Musik und Technik einer kritischen Betrachtung zu unterziehen, so ist das heute nicht mehr nötig. Beides deckt sich in vollkommener Weise. Sie ist zu einer sicheren Kenntnis des Instruments vorgedrungen und beherrscht dieses wie die besten spanischen Meister. Die Gitarre gehorcht ihrem kleinsten Wink. Sie gestaltet den Ton, färbt ihn, läßt ihn singen und über den Bässen schweben, daß es eine Freude ist.

Das eine, wodurch sich der Künstler von dem technisch fortgeschrittenen Liebhaber unterscheidet, ist bekanntlich die Monumentalität des Vortrags, das Wissen um die Architektur des Kunstwerkes. Dann aber die Beseelung des Tones, die bis zu den Herzen der Zuhörer dringt, die sorgfältige Dynamik und Differenziertheit des Tones, die das Wort von der „Klangarmut der Gitarre“ ad absurdum führt. Luise Walker vereinigt alles zu einem glücklichen Ganzen.

So kann sie ein Experiment wagen, das man sich wohl vielleicht nicht gefallen lassen würde, nämlich den Vortrag des Adagio aus der Mondscheinsonate von Beethoven. Ihrer großen Künstlerschaft gelingt es, daß sie den Vergleich mit dem Klavieroriginal, gespielt von bekannten Pianisten, nicht zu scheuen braucht. Das Programm war überhaupt sehr interessant. Wohl aus dem Gefühl heraus, daß spanische Gitarrenkompositionen nicht ausschließlich den Kern des Programms einer deutschen Künstlerin bilden dürfen, fanden sich zahlreiche Übertragungen von Bach, Rameau, Haydn, Schubert, Beethoven u. a. So waren der erste und letzte Teil am eindrucksvollsten, da sich hier am besten Individualität und Programm deckten. Wenn es Luise Walker nun noch gelänge, ähnlich wie Segovia, namhafte Tonsetzer zur Komposition anzuregen, hätten wir in ihr das Vorbild für eine deutsche Gitarrenkunst.

### IV. Tag. Hausmusikabend.

Der Hausmusikabend, der die Bekanntschaft mit vorwärtsstrebenden Künstlern der Bewegung vermitteln soll und so etwas wie ein Versuchspodium für das Musikfest ist, oder Studio, wie man jetzt wohl sagt, bot leider nur eine schmale Ausbeute. Sicher war der Raum nicht ideal. Biertragende Kellner sind nun einmal nicht stimmungsfördernd. Man wird im nächsten Jahr vielleicht besser einen intimen Konzertsaal und anschließend einen anderen Raum für ein zwangloses Zusammensein der Gäste des Musikfestes wählen.

Einleitend gedachte der Vorsitzende Herr Felix Busse der

vergangenen zehn Jahre Musikfest und ließ sich noch einmal in großen Zügen die Entstehung und Entwicklung dieser bedeutsamen Veranstaltung vor unseren Augen entstehen.

Das weibliche Element, das auf diesem Musikfest (L. Walker, R. Rodés) überzeugend bewiesen hatte, daß es nicht immer das schwächere Geschlecht ist, setzte seinen Angriff auf dem Hausmusikabend fort. Den künstlerischen Höhepunkt bot Helga Petri (Dresden), eine Lautensängerin seltenen Formats, die sich nicht nur gut zu begleiten weiß, sondern ihre geschmackvoll ausgewählten Lieder (unter ihnen Kabinettstückchen der Liedkunst) zu kleinen Erlebnissen zu gestalten wußte. Auch Hildegard Pook (Braunschweig), eine Schülerin von Marieluise Woratz, verfügt über eine ausgebildete Gesangsstimme, gutes Spiel und ebensolchen Vortrag. Sie gab in eigenen Liedern beachtenswerte Gaben ihres Könnens. Tony Jäckel (Berlin) bestätigte früher hier niedergeschriebener Meinung. Stimme, Begleitung, Vortrag, jedes für sich gut, nur fehlt die dahintersteckende Persönlichkeit und ein Schuß Temperament. Von Rolf Hassel (Berlin) ist sein gutes, gewandtes Spiel zu rühmen. Amand Polten (Halle) hinderte eine Indisposition an der Entfaltung seiner Mittel, so daß eine Kritik auf einen geeigneteren Zeitpunkt verschoben werden muß.

In einer Serenade von Carulli, gespielt von Carl Henze (Berlin) und Erich Bürger (Berlin) war das Gitarreduo vertreten. Beide Herren erwiesen sich als zuverlässige, gewandte Gitarristen. Man wünschte sich für diese Vorträge einen intimeren Raum, besonders aber auch für die Soli auf der alten Laute von Erich Schütze (Berlin), der als sonst wohlbewandertes und musikalischer Lautenist diese nicht recht in ihrer Klangschönheit zur Geltung bringen konnte.

Erwin Schwarz-Reiflingen.

#### **Gitarrensoliabend: Francisco Alfonso.**

Vierzehn Tage nach dem Musikfest gab der zu dieser Veranstaltung bereits anwesende junge spanische Gitarrist Francisco Alfonso sein erstes Konzert in Deutschland im Meistersaal (Berlin).

Es war ein gitarristisch bemerkenswerter Abend, da Alfonso die Vorzüge des Kuppenspieles in helles Licht zu setzen wußte. Ein weicher, voller Ton, den man sich klanglich vielleicht noch differenzierter wünschte, füllte den Saal und brachte uns die Schönheit des Gitarreton an sich recht zu Bewußtsein. Dem Problem des Tones wird ja von seiten der Nagelspieler meist nicht genügend Beachtung geschenkt. Die Frage, ob Kuppe oder Nagel, wird durch solche Veranstaltungen natürlich nicht entschieden. Sie ist nur individuell zu lösen, doch sollte jeder Nagelspieler von Jahr zu Jahr seinen Anschlag überprüfen.

Alfonso verfügt über eine blendende, zuverlässige Technik, was schließlich kein Wunder ist, wenn man weiß, daß er bereits als Elfjähriger sein erstes Konzert gab. Wir hörten von ihm die Yota von Tarrega-Llobet in so bravouröser Form, wie man sie dem Kuppenspiel bis jetzt abgestritten hat. Das Programm enthielt noch manches andere bemerkenswerte und unbekanntes Stück wie z. B. die ungedruckten Seguidillas von Tarrega, spanische Tänze von Sainz de la Maza u. a. m.

Uns Deutschen steht Alfonso's Kunst besonders nah, da er sehr

sorgfältig in der Tongebung die Stücke nicht zu schnell spielt, so daß sich unsere Auffassung etwa der Komposition von J. Seb. Bach mit seiner Interpretation deckt. Alfonso spielt mit der vollen Hingabe und Inbrunst des echten Künstlers und Musikers, so daß man auf die weitere Entwicklung der jungen, erst im Anfang des zweiten Jahrzehnt stehenden Gitarristen mit Recht gespannt sein darf.

Erwin Schwarz-Reiflingen.

## Aguado.

Adolphe Ledhuyé, Paris.

Seit vier Jahrhunderten wird die Gitarre in Spanien als kultiviertes Musikinstrument gepflegt. Man findet den Beweis schon in einer 1552 in Salamanca erschienenen Schule von Pisador „Libro de cifra para tañer vihuela“. Seit dieser Zeit gab es in Spanien eine große Zahl geschickter Lehrer für das Instrument, die mit Geschmack zu spielen wußten, die auch in ihrem Spiel deutlich Melodie und Begleitung trennten. Aber man muß hier bemerken, daß diese Meister es nicht verstanden, das exakt niederzuschreiben, was sie mit großem Erfolge vorspielten. Man kann dies deutlich an den Kompositionen von Laporta, Ferandiere, Arizpacochaga, Abreu und dem Pater Basilio und einigen anderen erkennen. Sie alle waren hervorragende Spieler und Virtuosen, die aber eine einwandfreie Schreibweise für Gitarre nicht kannten.

Das war der Zustand der Gitarre, als Dionysio Aguado y Garcia am 10. April 1784 in Madrid geboren wurde. Im Alter von sechs Jahren übergab sein Vater die musikalische Erziehung seines Sohnes Miguel Garcia, Priester des Ordens von St. Basil, der besser unter dem Namen „Pater Basilio“ bekannt ist. Dieser vorzügliche Gitarrist hatte ein solches Ansehen, daß sein Zimmer oft von Liebhabern und Neugierigen gefüllt war. Am Abend bildeten sich vor seinem Fenster Gruppen von Zuhörern, die ihm mit Vergnügen lauschten.

Als Schüler Basilius lernte Aguado nach der Schule von Moretti. Seine außerordentliche Begabung ließ ihn bald seinen Lehrer überflügeln. Klarheit, Sauberkeit und Genauigkeit des Vortrags waren die Eigenschaften, die man dem Spiel Basilius und Aguados nachrühmt. Aguado hatte das Gitarrespiel in der damals üblichen Weise gelernt: Note für Note, Tonleiter auf Tonleiter, alles mit großer Beweglichkeit, nämlich das, was die älteren spanischen Gitarristen mit „sehr stark“ bezeichneten.

Sor schreibt in seiner großen Schule dazu: „Der Lehrer von Aguado lebte in einer Zeit, in der man von den Gitarristen nichts verlangte als blendende Passagen, mit denen man erstaunen und verblüffen wollte. Einem Gitarristen dieser Epoche war jede Musik, die außerhalb seines Instruments lag, fremd. Er wollte nicht einmal etwas anderes hören. Quartette nannte er „Kirchenmusik“. Und ein solcher Lehrer übermittelte Aguado die Kenntnisse, die sein technisches Spiel ausmachten. Aguado aber fühlte die gute Musik, und seit er ohne anderen Lehrer als seinen guten Geschmack und eigenes Nachdenken weiter arbeitete, kultivierte er eine Richtung, die musikalischer war als die der übrigen Gitarristen. Er erwarb eine gewisse Berühmtheit, auf die ihn seine Bescheidenheit wenig Wert legen ließ.“

Federico Moretti war der erste, der in seinen Kompositionen zwei Partien notierte, die Melodie und die Begleitung. Ihm folgte Ferdinand Sor, der das Geheimnis fand, eine reizvolle Melodie mit einer einwandfreien, ausgewählten Harmonie zu vereinigen.

Aguado hatte in gleicher Weise nach dem Beispiel Morettis gearbeitet. Da diese Methode eine ganz abweichende Behandlung der Gitarre und einen neuen Fingersatz verlangte, gab er 1819 in Madrid eine Sammlung von Etüden heraus, die alle seine Beobachtungen und Erfahrungen enthielt, die für die genaue Praktik notwendig waren. 1826 reiste er nach Paris mit dem einzigen Zweck, Sor kennenzulernen, dessen Kompositionen er gesehen hatte. Er war entzückt, diesen großen Meister zu hören, und dieser war ebenso erfreut, Aguados Bekanntschaft zu machen. Beide wohnten in Paris im gleichen Hause, wo Sor für sich und seinen Freund sein großes Duo „Les deux amis“ komponierte. Interessant ist es, daß Sor Kuppenspieler, Aguado Nagelspieler war.

Ein Jahr früher war bereits Aguados „Metodo para guitarra“ erschienen. Unter den neuen Eindrücken änderte er einige seiner Ansichten und gab eine verbesserte französische Ausgabe heraus, die ihm sein Freund und Mitarbeiter, Major F. de Fossa, besorgte. Aguado kehrte dann in seine Heimat zurück, hielt sich dann aber von 1835 bis 1838 wieder in Paris auf, wo er in Konzerten und Gesellschaften als Virtuos sich einen Namen machte. Er lebte dann weiter in Madrid, wo er am 29. Dezember 1849 starb.

Dem Studium und der Vervollkommnung der Gitarre galt sein ganzes Leben. Unermüdlich arbeitete er an der Verbesserung seiner Schule bis zu seinem Tode, wovon ein umfangreicher Briefwechsel mit F. de Fossa Zeugnis ablegt. Die letzte Auflage seiner Methode blieb bis heute Manuskript.

Die Notenbeilage dieses Heftes enthält eine Folge von 18 leichten Übungsstücken von Aguado, die bisher unbekannt sind und die in der noch unveröffentlichten 3. Auflage der Schule enthalten sein werden. Eine ähnliche Veröffentlichung von „12 leichte Übungsstücke von Dionysio Aguado“ erfolgte in der Notenbeilage „Die Gitarre“ Jahrgang VII Nr. 112. Zu beziehen durch den Verlag „Die Gitarre“. Preis 0,60 Mark.  
(Die Redaktion.)

---

### Neuerscheinungen.

**Lieder mit Gitarrenbegleitung von Schubert.** Neuausgabe, Joseph Zuth, im Ed. Strache-Verlag, Wien. Dr. Jos. Zuth sei bedankt: Er hat die langersehnte erste, für den Spieler praktisch wirklich brauchbare, vollwertige Schubertsammlung mit Gitarre uns beschert. Während ältere, noch greifbare Schubertalben den Weisen aus reiner Musizierfreude Gitarrenbegleitungen beigegeben, entstanden ähnliche Sammlungen in neuerer Zeit mit Rücksicht auf Schuberts

Betätigung als Gitarrist. (Gilt besonders von der Ausgabe von F. Schmid.) Originalsätze enthält der genannten Alben keines. Wenn Benutzer obiger Ausgabe dies annehmen, liegt das an irreführenden Notizen des Herausgebers, dessen Auslassungen über das Thema Schubert und Gitarre überhaupt geringwertig sind. — Daß urteilslose Köpfe dieselben trotzdem wörtlich ausschreiben und noch als eigenes Produkt öffentlich ausgeben, ist ein Sonderkapitel! — Originale enthält auch vorliegen-



des Schubertheft nicht, doch schrieb die Gitarrensätze kein Geringerer als Diabelli, Schuberts Verleger, und weiter nennt man uns als Bearbeiter die Wiener Altmeister Mertz und F. Wanczura. Und da weiß der Spieler, daß er hier weder allzu bequeme Klampfenarrangements noch eine sklavisch am Klaviersatz klebende ungitarrliche Bearbeitung vor sich hat. Sondern echte, vollkommene Gitarrensätze. Wenn sie auch keine Originale sind — sie wirken wie Originale, und darauf kommt's an.

Emil Engel, Hannover.

### Konzertberichte.

**Berlin.** Zum Schluß noch einige Worte über das Musikfest der Deutschen Gitarre- und Lautenspieler, dessen erstes Konzert ich gehört habe. Es ist sehr zu begrüßen, daß den Zupfinstrumenten jetzt wieder erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt wird. In Süd-

deutschland und in den romanischen Ländern hat die Gitarre ja nie aufgehört, Volksinstrument zu sein, während sie im Norden von dem alles mordenden Klavier völlig verdrängt war. Endlich findet man auch hier den Weg zur Zupfgeige zurück und beginnt zu erkennen, daß sie für die Ausbildung des musikalischen Gehörs und des Musiksinns überhaupt eine wichtige Rolle spielen kann. Aniela Szubert sang mit angenehmer Stimme poetische und stimmungsvolle Lieder von Fritz Degner, deren Gitarrebegleitung Erwin Schwarz-Reiflingen meisterhaft ausführte. Ein Trio für Geige, Bratsche und Gitarre von Alfred Uhl war an und für sich recht interessant, doch zeigte es sich hier, daß der Gitarreklang zu schwach ist, um bei einem solchen Trio die gehörige feste Baßgrundlage abzugeben.

(„Der Tag“, Berlin.)

Carl Krebs.

Heft 11/12 erscheint  
Ende Dezember 1929.

Ercole Tomei

Unterricht in Gesang  
und Gitarre

Berlin, Wilhelmstraße 140  
Telephon: Hasenheide 5094

### Chr. Bachmann, Hannover-Kleefeld

„Die Goldene Gitarre“ ausgewählte Perlen alter Lauten- u. Gitarrenmusik. Für den Vortrag bearbeitet von Erwin Schwarz-Reiflingen.

3 Hefte je RM. 2.—

### Meisterwerke für zwei Gitarren von Ferd. Carulli.

Neubearbeitung und Fingersatz von Simon Schneider, op. 34, 6 Duos, 2 Hefte je RM. 2.—, op. 96, Serenade A-Dur, D-Dur, G-Dur je RM. 2.—, op. 128, 6 Nottornos, 2 Hefte je RM. 3.—.

## Ridewanz und Hoppeldeia

15 Lieder zur Laute von **Franz Lorenz**

... „Neuzeitliche, echt sangbare Melodie, interessante Harmonisation sind die Vorzüge dieser soeben erschienenen Lieder. Eine wertvolle Bereicherung des Konzert-Programms.“

Preis komplett in einem Bande

■ **MARK 1.50** ■

Musik-Verlag „**Volkskunst**“ Berlin N 58, Stargarder Straße 73

## 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 77 41.

## 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 Vorbereitung.)

Verlangen Sie unseren ausführlichen 4 seitigen Schwarz-Reiflingen-Prospekt

enthält: genaue Inhaltsangabe der einzelnen Teile seiner Schule, Urteile hervorragender Fachleute und Anführung sämtlicher bei uns erschienenen Werke Schwarz-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 Ausfüh. M. 140.—

**Spanische Meistergitarren:**

Mod. 17 Palisander, Valenciamech.  
etc. Modell Torres M. 180.—

Mod. 18 wie Mod. 17 mit besten  
Tonhölzern (siehe Abbild.) M. 240.—

Mod. 19 Dorachillo od. Palisander  
Modell Torres (Ramirez) 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. Estesos, J. Rowies

**Berlin-Charlottenburg, Kantstraße 52**

Telephon: Steinplatz C 1 2393.

Palisander, getünzte Decke,  
dunkler Korpus, Valencia-  
Mechanik mit Knochenwelle,  
Mensur 65 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 Örtner, A. und J. Cottin, A. Zurfluh, 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, Mandoloncellos „System Gelas“  
usw. zum Preise von M. 80.— und M. 90.— usw.

Man verlange Sonderprospekt.

