



Der Gitarrefreund

Mitteilungen der Gitarristischen Vereinigung (e. V.)

Herausgegeben unter Mitwirkung hervorragender Kräfte auf der Gitarre und verwandten musikalischen Gebieten vom Verlag Gitarrefreund, München, Sendlingerstr. 75/1.

Verbands-Mitglieder erhalten die Zeitschrift sechsmal jährlich gegen den Verbandsbeitrag von Mk. 6.— für Deutschland u. Oesterreich-Ungarn, Mk. 6,50 für das übrige Ausland, Mk. 7,50 mit „Einschreiben“ franko zugeschickt. — Beiträge von Mitarbeitern, Berichte, zu besprechende Fachschriften und Musikalien, Inserate etc., sowie Beitritts-erklärungen bitten wir zu richten an den **Verlag Gitarrefreund, München, Sendlingerstr. 75/1** (Sekretariat d. G. V.).
Postscheckkonto Nr. 3543 unter „Verlag Gitarrefreund“ beim K. Postscheckamt München.

13. Jahrgang 1912

Heft 4

August—September.

Inhalt: Sor. — Biernath, Der Geschmack unserer Zuhörer beim Solospiel. — Besprechungen. — Inserate



(3. Fortsetzung.)

Sor.

Zum Studium des Taktes wurde folgende Methode angewendet: Ein Stück starkes Papier, ganz ohne Notenlinien, wurde auf einen Ständer befestigt. Figuren mit höherem Werte als eine ganze Note bildeten die oberste Reihe. Diese Werte wurden benannt: „Maxime“ (grösster Wert), „longue“ (lange), „breve“ (kurze). Mit der semi-breve (halbkurzen) begann die zweite Linie. Eine senkrechte trennte sie von zwei „Minimen“ (kleinen Werten, weiss), die wiederum durch eine andere senkrechte Linie von 4 Semi-Minimen (schwarz) geschieden wurden, und diese endlich durch eine weitere Linie von 8 „Achteln“ (Häkchen), und so fort. Alle diese Unterabteilungen hatten den Wert eines Vierteltaktes. Ausser der senkrechten Trennungslinie zwischen jedem Takte waren die vier Viertel noch durch Punkte von einander getrennt.

Auf der ganzen Tafel war kein kleinerer Wert als das „Achtel“ (Häkchen) vorhanden, und alle Zeichen waren in gerader wagerechter Linie geschrieben. Der Lehrer gab einen Ton an, den ein Schüler „ut“ nannte, und dann schlug er Vierteltakt; das Stöckchen zeigte auf „weiss“ und änderte seine Stellung auch im zweiten Takte nicht, den ein anderer Schüler auf „re“ sang. *)

Der Lehrer zeigte dann mit dem Stöckchen auf die ganze Note, und der dritte Schüler sang „mi“. Er wechselte die Stellung (des Stöckchens) bald in der Mitte eines Taktes, bald bei einem Vierteltakt; diese wechselnden Stellungen mussten aber stets während des ganzen Taktes von dem mitbefolgt werden, der den Takt zu singen angefangen hatte, wobei zugleich der betreffende Ton so oft genannt werden musste, wie Taktzeichen angegeben wurden.

Als ich mein Erstaunen darüber äusserte, dass man ohne Schlüssel sang, erwiderte mir Pater Viola, dass man den „Kreuz“-Schlüssel angewandt habe. Ich kannte nur die drei üb-

*) Hier folgt eine unklare, scheinbar durch Auslassung eines Wortes verstümmelte und daher deutlich nicht zu übersetzende, kleine Stelle.

lichen Schlüssel, welche einzig und allein die bestimmte Stellung auf der allgemeinen Klaviatur bezeichnen.

„Um eine Tonleiter richtig abzusingen (zu solfegieren)“, sagte mir dieser Lehrer, „ist irgend ein Vorzeichen nötig zur Angabe der Tonart, der ein irgendwie beliebig transponierter Ton angehört. Bei den Stücken, wo mehr als ein Kreuz vorgezeichnet ist, findet man sich nach folgender Richtschnur zurecht: Das letzte Kreuz, das also am weitesten nach rechts steht, ist allemal die siebente Note von „ut“, und letzteres demgemäss der nächst höhere Ton. Hat man dies einmal, so findet man leicht die übrige Tonleiter. Das Kreuz selbst ist ja ganz ein anderes Ding als nur Vorzeichen zur Bezeichnung der Tonart, es ist gleichsam die Tonart selbst, und diese Tonart ist in diesem Falle das Kreuz der Tonleiter, die man dich „si“ nennen lehrte. Diese Benennung beweist übrigens, dass ein erster Lehrer nicht wusste, dass das Vorzeichen weiter nichts bedeutet, als eine Ankündigung, dass der Note der ihr neue eigene Charakter gegeben werden muss, indem sie sich von dem neuen „la“ soweit entfernt, als es für die Bildung der neuen Tonleiter und für die richtige Annäherung an das Ende dieser neuen Tonleiter nötig ist“.

Auf eine andere Tafel schrieb der Lehrer Takte, die aus allen verschiedenen schwarzen Zeichen zusammengesetzt waren; manchmal improvisierte er eine Melodie, von der er nur den ersten Ton angab. Er gab dann den Taktstock einem der Schüler, der nun seinerseits nach Gutdünken einen Ausgangston zu bezeichnen und nun genau die richtigen Abstände zwischen den einzelnen, von der Stimme zu überspringenden Intervallen einzuhalten hatte. Geschriebene Musik bekamen die Schüler erst in die Hände, wenn sie genügend in die Kenntnis der Intonation und Intervalle eingeweiht worden waren.

Von so guten Beispielen umgeben, säumte ich natürlich nicht, Fortschritte zu machen, und

1924
1307

ich lernte schneller, das niederzuschreiben, was ich sang, als Geschriebenes zu singen. Zur Verfügung hatte ich alle Instrumente, doch war das Studium der Orgel sehr schwer. Man liess mich aber meine Ideen auf dem Klavichord und auf der Violine versuchen.

Die Ferienzeit rückte heran; man teilte uns in zwei Abteilungen ein, damit in jeder die genügenden Stimmen für den Gesang der täglichen Morgenmesse, der „gozos“ (Loblieder), des „Magnifikats“ und des „Salve“ vertreten waren, und woraus nötigenfalls auch ein kleines Orchester zusammengestellt werden konnte. Nachdem diese Anordnungen getroffen waren, reisten wir ab. Beim Weggang aus dem Kloster kamen wir bei der Wohnung vorbei, die ich mit meiner Mutter innegehabt hatte. Ich erinnerte mich, dort meine Gitarre vergessen zu haben. Ich drückte mein Leidwesen darüber dem Pater Viola aus, der aber davon ganz ungerührt war; er sprach von diesem Instrument mit wenig Hochachtung.

Unser Weg führte uns in einer Entfernung von zweihundert Klaftern an dem Kreuzgewölbe unserer Galerie vorüber, und plötzlich vernahm ich das Menuett aus einer Symphonie von Haydn, das unsere Kameraden uns beim Passieren dieser Stelle zum Abschied aufspielten. Es war ein alter Brauch, auf diese Weise die in die Ferien reisenden und aus den Ferien zurückkehrenden Schüler abzupassen. Wir kamen an eine kleine, dem heiligen Michael geweihte Kapelle, wo zwei Reittiere standen. Der Lehrer nahm das eine und man „hiss“ mich auf das andere, das von einem Knechte geführt wurde. Wir ritten dann lange durch die Berge und sahen die Besitztümer des Klosters von allen Seiten.

Ich habe in Frankreich das Werk von Delaborde gelesen, und ich war sehr überrascht, darin bestätigt zu finden, dass das Kloster Montserrat ohne besondere Zuwendungen die grossen Unkosten und die vielen Almosen, die es verteilte, nicht hätte aufbringen können. Die weite Ebene, die sich vor unseren Blicken ausbreitete, ist teilweise von den Besitzungen des Klosters eingenommen, von denen jede unter einem besonderen Intendanten steht. Der Abt von Montserrat ist Herr von mehreren Dörfern und ernennt dort die Gemeindebehörden. Das Kloster hat Häuser und Verwalter in fast allen Städten Kataloniens, und einige in Kastilien, hauptsächlich in Madrid.

Das Ziel unserer Reise war ein Gut, Vina Nueva (neuer Weinberg) genannt. Nach unserer Ankunft begaben wir uns in die Kapelle, wo wir der heiligen Jungfrau einige Loblieder (gozos) darbrachten. Dann wurde die Hymne „Ave maris Stella“ (Sei gerüstet du Stern des Meeres) mit vier Solostimmen gesungen. Diese Komposition hat für mich etwas so rührendes, dass ich meine Tränen nicht zurückhalten konnte, als ich sie einige Jahre später in der Kathedrale von Barcelona hörte.

In jenem Gute traf ich auch den Pater Abt und drei andere Mönche wieder. Nach dem Abendessen begab man sich auf sein Zimmer

und plauderte dort bei musikalischen Uebungen. Ich sang hier mit Beifall ein „Trio“, das ich im Theater gehört hatte; da man mir lebhaft applaudierte, versuchte ich es sofort mit einem neuen, das noch ganz unbekannt war. Ich machte Pater Viola den Vorschlag, ihm die drei Melodiestimmen zu diktieren, wenn er dazu die Begleitung schreiben wolle, und dieser gütige Mönch, der entzückt war, für den Abt eine Ueberraschung vorbereiten zu können, setzte sich zu mir und begann mich nach der Tonart des Trios zu befragen. Daran hatte ich allerdings noch nie gedacht, und ich wusste denn auch nicht, was ich ihm antworten sollte. „Deine Unwissenheit verdriessst mich durchaus nicht“, sagte er mir, „es gibt ja Leute, die da denken, sie seien Musiker, weil sie nach dem Gehör erraten können, wie ein auf dem Klavier angeschlagener Ton heisst. Damit aber täuschen sie sich. Diese Art und Weise der Bezeichnung der Töne zerstört jegliche musikalische Idee, da sie sich ja immer nur auf die Mechanik der Instrumente beziehen kann. In der richtigen Tonleiter gibt es überhaupt absolute Töne als solche nicht, man kann sie nur relativ als solche bezeichnen. Die „Töne“ sind doch keinesfalls etwa die Klaviertasten, sondern immer nur die natürlichen Teile der jeweiligen Tonleiter.“

Nach meiner Rückkehr in das Kloster begannen meine Studien von neuem. Pater Viola gab mir ein Heft, in das er mir folgende Tabelle eingeschrieben hatte:

Töne der diatonischen Dur-Tonleiter:	nach oben	nach unten
8. C sol, fa, ut	fa	fa
7. B fa, mi (♯)	mi	mi
6. A la, mi re	re	la
5. G sol, re, ut	sol	sol
4. F fa, ut (♭)	fa	fa
3. E la, mi	mi	mi oder la
2. D la, sol, re	re	re oder sol
1. C sol, fa, ut	ut	ut oder fa

Er schrieb dann noch ein kurzes und breites Stück Notenlinien dazu und setzte auf die unterste Linie den „fa“ Schlüssel, auf die dritte den „ut“ Schlüssel und auf die oberste den von „sol“. Vor diesen Schlüsseln standen folgende Bezeichnungen: „Variabel zu zweien, variabel zu vieren, unveränderlich“. Die Beispiele genügten, um mir alle Theorien der Tonleiter zu erklären, ja sogar später für die hauptsächlichsten Elemente der Harmonielehre. Die mir aufgeschriebene Tonleiter wechselte ihren Grundton nicht; sie sollte eigentlich nur den Zweck erfüllen, den Schüler daran zu gewöhnen, die Intonationen nach ihrem Rang und ihrer Bewegung zu betrachten und ihm mit der ihnen eigenen Bezeichnung vertraut zu machen. Durch Kreuze oder B konnte natürlich die Stellung der Tonleiter gewechselt werden. Ich wandte zur Erlernung der Noten einige Hinterlist an, und als ich beim Singen auf eine mir vorgelegte Frage nicht zu antworten wusste, nagelte mich der Lehrer bei

der ersten Entgleisung fest, erinnerte mich an die Verwendung der Schlüssel und sagte mir: „Wenn du ein Kreuz siehst, so ist es das mi von sol, oder das zweite mi. Demgemäss musst du beim mi auf fa denken und du wirst das übrige von selbst finden. Vergiss nicht, dass, in der richtigen Musiksprache ausgedrückt, ut und mi ausschliesslich Intonationen der Tonleiter bedeuten, die wohl ihren Platz, niemals aber ihren Charakter ändern. Freilich liegt es näher, sie so zu nennen, wie sie klingen, als nach der mehr oder weniger erhöhten Stellung, die sie gerade einnehmen. Wenn das B sich in ein Kreuz verwandelt, wechselt alles seinen Platz in der Tonleiter. Geht man, nach dem Umfange der Notenlinien, die Tonleiter herauf und herab, so wird man bald eine Stelle finden,

die von den drei Schlüsseln der allgemeinen Klaviatur eingenommen wird.“ Ich begriff seine Erklärung so gut, dass ich mich übte, nach Schluss des Unterrichtes mit Bleistift in ein Uebungsbuch bei jedem Tonwechsel den zugehörigen Schlüssel einzuzeichnen.

Besondere Sorgfalt verwendete ich indessen auf die ganze Namenbezeichnung nicht, und da Pater Viola sah, dass ich alles, was man mir gab, vom Blatte weg sang, so begriff er meinen Widerwillen, etwas noch lernen zu sollen, was nach meiner Meinung keinen weiteren Zweck hatte, als einen Schüler dahin zu bringen, wo ich schon war. Er machte dann kurz entschlossen ein Ende mit dem Tonleiterstudium und begann mit dem Kontrapunkt.

(Fortsetzung folgt.)

Der Geschmack unserer Zuhörer beim Solospiel.

Von Ernst Biernath in Berlin-Schmargendorf.

Dass die Kunst für alle Menschen sei und sie alle für die Kunst — möge das wie bisher von tausend Zungen gepredigt werden; es bleibt dennoch ein grosser Irrtum, so behauptet es Friedrich Rochlitz in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“. Und da wir Gitarristen, besonders die Solospieler unter uns, oft nicht die erwartete Würdigung unserer künstlerischen Darbietungen finden, so liegt es dann meistens an der Urteilsfähigkeit der Zuhörer, d. h. diese werden wohl durchaus unmusikalisch sein. Hielte man ihnen jedoch diese unsere Meinung in freundschaftlicher Weise vor, dann würde man stets zu hören bekommen: Wenn ihnen auch musikalische Intelligenz abginge, so hätten sie doch „Geschmack“ und zwar einen sehr guten, der ihnen ein sicheres Urteil erlaube. — Was sagt nun aber der „Geschmack“ selbst hierzu? Folgen wir oben genanntem Rochlitz. Der Geschmack hat hierin gar nicht zu reden. Er ist der Schuster, der am Schuh des grossen Apollon mäkelte und das mit Recht; dann aber über das Werk überhaupt absprechen wollte und das mit Unrecht. Daher er auch die gerechteste aller Abfertigungen erhielt: Schuster, bleib' bei deinem Leisten! — Schon das Wort „Geschmack“ kann uns gegenüber manchen absprechenden Kritiken auf den rechten Weg leiten. Geschmack als eine gewisse Eigenschaft oder Beschaffenheit des inneren Sinnes führt den Namen vom äusseren Sinne und zwar vom letzten der äusseren Sinne, vom untersten — ein Platz, den ihm nur vielleicht der Geruch streitig machen könnte, den jener aber als ihm gebührend behaupten würde. Der Rang nämlich, den jeder unserer äusseren Sinne einzunehmen berechtigt ist, bestimmt sich nach dem Stoffe, den er dem Geiste zuführt. Ob dieser Stoff mehr für die höheren Kräfte derselben — und die höchste, die Vernunft — geeignet ist, oder mehr für die niederen Kräfte; ob durch

ihn, den äusseren Sinn und was er herbeiführt nur sinnliche Empfindungen und Vorstellungen oder Gefühle und Gedanken, oder Ideen und Tätigkeiten der Vernunft geweckt werden. Da gebührt nun offenbar der oberste Platz dem Auge, der unterste dem Geschmack. Verfeinert kann er werden — der Geschmack des inneren Sinnes und des äusseren; verfeinert bis aufs äusserste: was für höchst gesteigerte, auch kränklich reizbare und raffinierte Schmecker, in beiderlei Sinne des Wortes, umnörgeln und stören uns nicht! Aber seiner Natur nach bleibt er und ihrer Gewöhnung nach bleiben sie, immer nur in den unteren Regionen der geistigen Welt; in den Regionen, wo zwar Vergnügen wächst, viel Vergnügen, sogar augenblickliches Entzücken. Aber höhere geistige Freude nimmermehr — worauf übrigens die Schmecker beiderlei Arten auch gar nicht ausgehen, ihrer nicht bedürfen, sie mithin nicht wünschen; die sie an andern wohl gar bespötteln, weil sie sie nicht kennen, sondern für erkünstelte Träume leerer Einbildung oder höchstens für mattes Mondenlicht ohne Wärme und Farbenschein halten. Fern sei es uns, diesen verfeinerten Geschmack und seine Aeusserungen, wie lästig und störend sie oft auch werden, unbedingt zu verwerfen. Er kann mitunter auch Recht haben — Recht in den Bemerkungen, nun und nimmermehr aber in den Prinzipien. Hatte doch auch jener Schuster Recht — nämlich, als er über die künstlerische Ausführung des Schuhs urteilte; nur aber muss er, dieser verfeinerte Geschmack wie der für die Schuhmacherarbeit verfeinerte Meister, ohne Umstände zurückgewiesen werden, sobald er sich nicht beschränkt auf — Der feine Weltmann Alfieri schildert in seinen antik-modernen Tragödien dort irgendwo die gebildeten Kreise, denen er seine Dichtungen vorzulesen gepflegt und was er durch Beob-

achtung des Eindrucks, den sie gemacht, an Kritik genommen habe. Was stellt er als sicherstes Merkmal dieses Eindrucks, mithin als Kriterium auf, ob einer richtig verstanden und mit Anteil vernommen werde oder nicht? — Einen gewissen Teil des menschlichen Körpers stellt er auf, den niemand gern nennt! Hält dieser sich ruhig, sagt Alfieri, so bin ich verstanden und gern gehört; kommt er aber in gelinde Bewegung, rückt er hin und her, ruppelt er sich, so stehts übel um das eine oder das andere, gemeinlich aber um beides. — Bei dieser Gelegenheit möchte ich aus meiner Tätigkeit als Speziallehrer für Gitarre und Harmonielehre bemerken, dass es als sicheres Kriterium mangelnder musikalischer Intelligenz gelten kann, wenn jemand folgenden Satz aus Dr. Körte's „Laute und Lautenmusik“ nicht versteht und ich ermahne jeden meiner Schüler, von weiterem Unterrichten in Gitarrespiel abstehen zu wollen, der kein Verständnis für diesen Satz besitzt: „Bei der gesamten Gattung von Klängen, die gezupften Saiten entstammen, darf nicht übersehen werden, dass das psychologische Moment des Hörens, das geistige Hören, eine notwendige Ergänzung zur physiologischen Tonempfindung bildet. Der angeschlagene Ton nämlich bleibt, wenn auch bald abklingend, in unserer Vorstellung haften und wir glauben ihn noch zu hören, wenn seine Schwingungen schon dem Zustand der Ruhe nahe sind; wir vermögen ihn sogar auch dann noch mit den zu ihm in melodischer Beziehung stehenden nachfolgenden Klängen zu verbinden, wenn er bereits verklungen ist.“ Wer diese Erklärung nicht begreifen kann, kann auch keinesfalls ein gehörtes

Gitarresolospiel beurteilen, mag er auch noch soviel „Geschmack“ zu besitzen vorgeben.

Dann aber möge jeder Gitarrist sein Talent ernstlich erforschen und deutlich zu erkennen suchen, auch seine Grenzen streng prüfen; dieses sein Talent innerhalb dessen Grenzen üben, vervollkommen, befestigen mit unverdrossenem Eifer und treu ausdauerndem Fleiß! Man beachte ferner, dass die Gitarre in Konzertsälen und überhaupt in weiten Räumen nur dünn und ziemlich tonlos klingt, dagegen im engen Kreise der Häuslichkeit, in kleinen Räumen ihr Bestes, ihre reizvolle Intimität, besonders im Solospiel erst voll offenbart. Das ist in meinem Buche „Die Gitarre seit dem 3. Jahrtausend vor Christus“, Kapitel 11, in der Geschichte vom portugiesischen Abbé Costa in interessanter Weise klar und deutlich dargestellt.

Endlich mögen hier zum Schluss die guten Lehren Platz finden, deren Befolgung Ernst Gottlieb Baron in seinem Buche über Laute und Lautenspiel jedem Virtuosen nachdrücklich empfiehlt. Er sagt: Ein Virtuose tut nicht Unrecht, wenn er denkt, dass alles dasjenige, was vortrefflich ist, wohl verachtet wird, wenn man es allzu oft vorspielt. Die Beachtung dieser Klugheit wird einem Virtuosen unstreitig bei vernünftigen Leuten einen guten Namen machen, vornehmlich auch wenn er nur vor denjenigen gern seine Kunst anbringt, die sie zu schätzen und zu achten wissen. Das beste Mittel, seine Reputation zu erhalten ist: nicht alles auf einmal vorzuspielen. Und es ist besser, von einem Weisen gerühmt werden, als gelobt zu werden von zehn Idioten.

Wie dachte und schrieb man vor 100 Jahren über Gitarre und Gitarristen?

Von Dr. Otto Edelmann, Nürnberg.

A. Musikalisches.

Schon vor Jahren, als der Kampf der Meinungen über unser Instrument am heftigsten tobte, als die eine Partei schrie „Hie Scherrer“, die andere „Hie Giuliani u. a.“, da hatte ich mir schon gedacht, es müsste doch recht interessant sein, unsere alten Gitarremeister einmal im Lichte ihrer Zeit zu sehen. Da ich nun niemand fand, der sich der Mühe unterziehen wollte, alte Tages- und Musikzeitungen durchzusehen, habe ich mir schon immer vorgenommen, dies einmal selbst zu tun, wenn mich der Zufall nach Leipzig führen würde. Denn wenn irgendwo, so war entschieden hier etwas zu finden. Von verschiedenen Gitarremeistern wissen wir direkt, dass sie in Leipzig gewesen sind, z. B. Mertz. Von anderen wissen wir, dass sie um eine bestimmte Zeit in Deutschland waren, und da ist kaum anzunehmen, dass sie das musikalisch sehr rührige und angesehene Leipzig abseits liegen liessen.

Heuer konnte ich endlich die langgehegte Absicht verwirklichen und in der Leipziger städtischen Bibliothek einige Nachgrabungen anstellen, wobei mir von der Bibliothekleitung in liebenswürdiger Weise an die Hand gegangen wurde und ich glaube, dass auch heute noch dafür Interesse vorhanden ist, trotzdem erfreulicher Weise das gespaltene Gitarrevölkchen sich wieder friedlich geeinigt hat. — So mancher wäre wohl gleich mir auf denselben Gedanken gekommen, zunächst einmal die damaligen Tageszeitungen durchzublättern und er wäre wohl ebenso erstaunt gewesen wie ich, dass so ungeheuer wenig daran zu finden ist. Sind doch sogar so welterschütternde Ereignisse, wie die Völkerschlacht bei Leipzig, merkwürdigerweise in der damaligen Tagespresse kaum erwähnt. Konzertberichte fehlen gänzlich. Höchstens findet man annoncenartige Konzertanzeigen, und unter diesen fand ich keine einzige, die sich auf ein Gitarrenkonzert bezogen hätte. Da mir das Jahr be-

kannt war, in dem Mertz in Leipzig konzertierte, habe ich diesen Jahrgang ganz besonders gründlich angesehen, jedoch gar nichts, nicht einmal ein Inserat gefunden.

Ich habe sodann die Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig durchgestöbert, welche von Alfred Dörfel im Jahre 1884 als 100 Jahrfestschrift verfasst wurde. Sie reicht vom 22. November 1781 bis 25. November 1881. Am Anfang dieser Periode ist ja unser Instrument am meisten im Schwung gewesen und so hoffte ich gerade in diesen Jahren sehr viel Schönes und Gutes zu finden, doch ist die Ausbeute sehr gering gewesen. Es ist heute ganz entschieden mehr von Konzerten die Rede, bei denen die Gitarre beteiligt ist als damals, da doch das Instrument in jedem Haus zu finden war.

Bei den eigentlichen Gewandhauskonzerten ist von Gitarre und Gitarristen überhaupt nichts zu finden. Solche werden nur bei den sogenannten Extrakonzerten und Pensionskonzerten angeführt (die allerdings auch im Gewandhaus stattfanden), sodass man fast den Eindruck hat, dass bei den Konzerten der erst angeführten Art ein Massstab an die Darbietungen gelegt wurde, in dessen Bereich offenbar die Gitarre nicht gefallen war. In den Extra- und Pensionskonzerten scheint man etwas toleranter (wie auch heute bei Wohltätigkeitskonzerten u. dgl.) gewesen zu sein, denn ausser Darbietungen auf der Gitarre (übrigens auch nicht viele!) findet man noch allerlei Kuriositäten, eine Stiftgeige, eine Glasharmonika u. dgl. Hieraus sieht man doch, dass schon damals eine graduelle Verschiedenheit der Wertschätzung und des Ansehens auf musikalischem Gebiete bestanden hat, entgegen der Phantasie eingefleischter Gitarristen, die sich allmählich einbildeten, ausser der Gittare habe es damals fast nichts anderes gegeben.

Von den angeführten Gitarristen gehört keiner zu denen, deren Namen uns am allergeläufigsten sind. Leider ist mit der Anführung des Programms keine Kritik verbunden, was ausserordentlich interessant gewesen wäre. Immerhin bietet auch schon die Anführung der Programme genug Interesse.

Die Geschichte der Gewandhauskonzerte ist in einer ganz ausgezeichneten Weise registriert. Die Register sind einerseits nach den ausübenden Künstlern geordnet, andererseits nach den Namen der aufgeführten Komponisten; ferner sind die ordentlichen, die Pensions- und Extrakonzerte voneinander geschieden, und schliesslich ist auch sogar eine Uebersicht über die Instrumente gegeben.

Als erste Notiz findet sich, dass am 30. August 1793 Herr und Madame Schlick ein Violine- und Cello-Konzert gaben. Auch spielten die Konzertegeber ein Duett für Violine, Cello und französische Gitarre. Die gleichen Konzertegeber

traten noch am 22. Februar 1795, am 28. Februar 1796 und am 9. Januar 1800 auf. Jedesmal figurirt unter den anderen Darbietungen ein Duett für Cello und Gitarre. Uebrigens traten die beiden Künstler zuweilen in der Zwischenzeit auch ohne Gitarre auf.

Am 6. Oktober 1803 spielten die Herren Grälius und Bortolazzi unter vielem anderen auch ein Duo für Mandoline und Gitarre.

Am 24. Mai 1811 trug ein Herr W. Lohmayr aus München ausser anderen Gesängen zum Klavier auch italienische und deutsche Romanzen in Begleitung der Gitarre vor.

Am 19. und 25. Dezember 1816 wurde im Konzert „Wild“ unter anderem ein Lied: „Der treue Tod“ von Giuliani vorgetragen; von Gitarre ist jedoch hierbei nicht die Rede.

Am 25. Oktober 1823 fand ein Konzert von Zöglingen der K. Blindenanstalt in Dresden statt, in dem ausser Harfen-, Flöten- und Gesangsstücken auch Variationen von Wolf für Fortepiano und Gitarre gegeben wurden.

Wir finden ferner J. N. v. Bobrowicz, er spielte am 31. Juli 1832 in einem Konzert von Klara Wieck (musikalische Akademie genannt) den Gitarrepart in „Sentinelle“ von Hummel für Piano-forte, Violine, Gitarre und eine Tenorstimme. (Sonst standen noch Spohr, Field, Franz Otto, Eichler, Dorn und Moscheles als Komponisten auf dem Programm).

Am 6. März 1834 findet sich eine Notiz, dass Bobrowicz ein Rondo alla Pollaka von Giuliani für Gitarre gespielt hat. In der ganzen Autorenliste der Gewandhauskonzerte findet sich der Name Giuliani nur 3 mal vor, ferner wird ein Konzertsatz für Gitarre von Giuliani erwähnt, der am 7. Dezember 1835 gespielt wurde, ferner wie vorerwähnt am 19. und 25. Dezember 1816 ein Lied „Der Treue Tod“. Sonst ist Giuliani in der Komponistenliste nicht vertreten, und als Konzertist habe ich von ihm weder in dieser noch in anderen Zeitungen auch nur das geringste entdecken können (womit übrigens keineswegs behauptet und bewiesen sein soll, dass er nicht doch in Leipzig gespielt hat; bei der kurzen mir zur Verfügung stehenden Zeit habe ich natürlich nicht die ganze einschlägige Literatur durchnehmen können. Es wäre recht dankenswert, wenn eines der Leipziger Mitglieder in dieser Beziehung weiter forschen wollte).

Des weiteren findet sich in der Liste der ausübenden Künstler Durand, der am 19. Nov. 1810 folgendes Programm erledigte: Zunächst spielte er ein Violinkonzert und Trio von Kreutzer, sowie von eigener Komposition eine Phantasie und Variation für Violine. Sodann spielte er eine Phantasie auf der Gitarre, wahrscheinlich auch eigener Komposition, leider jedoch nicht näher bezeichnet. Auch eine Sängerin trat in diesem Konzert auf.

Mitteilungen.

Mandolinen-Musik-Verein, Dortmund. Um die Pflege des Gitarre- und Lautenspiels in ausgedehnter Masse stattfinden zu lassen, haben die Gitarristen des Vereins eine separate Abteilung „Gitarre- und Lautenchor“ gebildet. Die Übungsabende finden in den Sommermonaten zunächst nur alle 14 Tage im Vereinslokal „Zum schwarzen Raben“ statt. Wir empfehlen unsern in Dortmund wohnenden Mitgliedern, Damen und Herren, dem bereits 15 Mitglieder zählenden Gitarre- und Lautenchor beizutreten und an der Entwicklung der schönen Bestrebungen, die Förderung des Gitarre- und Lautenspiels als Hausmusik, mitzuwirken. Anmeldungen erbeten an den Vorsitzenden Dipl. Ing. A. Haider, Dortmund, Kaiserstrasse 196. —

Besprechungen.

„Wandervögel“, betitelt sich ein Liederbuch für ein oder zwei Singstimmen mit Gitarre (Mandolinenbegleitung ad libit.), das in Karl Rühles Musikverlag, Leipzig, zum billigen Preis von 1 Mk. gebunden, kürzlich erschienen ist. Eine Griff- und Akkordtabelle geht voraus, der zweistimmige Satz wird vielleicht manchen geselligen Zwecken entsprechen, wenn er auch bei vielen Liedern nach meiner Ansicht höchst überflüssig erscheint, da Text und Charakter derselben sozusagen einen Solosänger verlangen. Wie man das Lied mit Originaltext 4b „Es wächst aus deutschem Boden ein jung Geschlecht empor“ der Melodie von 4a „Ach Elstein“ unterlegen kann, ist mir schlechthin unverständlich. Sonst ist die Wahl der Lieder reich genug, eine Zusammenstellung von Studenten-, populären Kunst- und Volksliedern. Die Begleitungsangaben sind höchst primitiv, dafür aber bei einigen Nummern ganz verfehlt, z. B. bei Nr. 121: O Täler weit, o Höhen, wo in letzter Zeile A dur Septimenakkord: — a moll, — c moll, — F dur, — E dur und d moll ganz gemütlich aufeinander folgen. Indessen „Sind keine Virtuosen, und wollens auch nicht sein“ steht irgendwo am Schluss des Buches, also habeat sibi.

Dieses Motto geht der zweiten Rühleschen Publikation voraus, Spielmanns Lust und Leid, 111 Gesänge von O. Rattmann, die zum billigen Preis von 1 Mk. einen weitaus besseren und sorgfältiger behandelten Begleitsatz aufweist, wenn er auch noch so einfach sich gibt. Alle möglichen Lieder sind auch in dieser Ausgabe zusammengestellt, das Couplet ist vertreten und die Moritat desgleichen, also ein kunterbuntes Durcheinander für Alle und Jeden, der bei bescheidenen musikalischen Ansprüchen mit der Klampfen im Arm sich und Andern etwas zum besten geben will. Und darum: Placet.

Um wesentlich andere Qualität handelt es sich bei den „11 Liedern eines fahrenden Gesellen von Max Schulz“, erschienen bei Hofmeister Leipzig, die wir, wenn nicht ein Irrtum vorliegt, schon früher einmal kurz besprochen haben. Ohne gerade leicht zu sein, dürften diese Lieder mit ihren günstigen Texten von Rud. Baumbach und ihren sehr sanglichen, und für Mittelstimmen gesetzten Melodien vielen Gitarresängern, die über eine ausgebildete Begleittechnik verfügen, sehr willkommen sein. Mancherlei Unbequemlichkeiten lassen sich wohl leicht korrigieren, z. B. in dem Band V „Horch auf du träumender Tannenforst“, wo manche Daumenbezeichnung sehr schwierig, wenn nicht unmöglich für manche Hand auszuführen ist. Warum nicht dafür Barrée? Ist doch viel leichter und klingt besser als ungenügend aufgesetzte Finger bei Inanspruchnahme des Daumens. Der Verfasser sucht manchmal auch etwas zu viel nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, und sehr dies Streben an sich zu begrüssen ist, sollte es doch nicht soweit gehen, um jeden Preis etwas Apartes und ganz Neues bringen zu wollen. Freunde verzwickter Akkorde werden ihm allerdings sehr Dank wissen, nur möchte ich gerne erleben, manche dieser Weisen von einem Sänger gesungen und gespielt zu hören. Warum unnötige Schwierigkeiten? Doch sonst eine sehr achtbare Neubereicherung unserer Original-Gitarrelieder-Literatur. Dr. B.

Robert Kothe, Die achte Folge. 15 alte deutsche Lieder, zur Laute gesetzt. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg. Pr. 2.— Mk.

Hier stehen sie nun alle vereint in einem schmucken Heftlein, die lieben Weisen, mit denen uns Robert Kothe

im vergangenen Jahre erfreute. Die achte Folge, — acht Jahre! Und uns ist es noch wie heute, als unser Freund zum ersten Male das Podium betrat, deutsche Herzen und Gemüter suchend und — findend. Das neue Heft, das jetzt vor uns liegt, zeigt wieder das rastlose Vorwärtstreben dieses eigenartigen Künstlers, der sich von Jahr zu Jahr mehr und mehr vertieft. Ein Satz wie zu dem wundervollen „Mein Seel ist traurig ganz“ gehört zu dem besten, was für unser Instrument jemals geschaffen wurde. Ausser diesem Liede und dem allerliebsten „Ich wollte mich zur lieben Maria vermieten“ möchte ich an dieser Stelle auf keine Einzelheit eingehen. Hier sei der Lautenspieler Kritiker und prüfe selbst, und ich glaube, seine Ausbeute wird eine reiche sein. Franz Ringler.

Neue Werke aus dem Verlage von Fr. Hofmeister, Leipzig. Heinrich Scherrer, **Deutsche Volkslieder zur Gitarre**, Ausgabe in Bänden, für hohe und tiefe Stimme. Bd. I, II je 2.— Mk. Volkstümliche Weihnachtslieder zur Laute oder Gitarre. Für eine oder zwei Stimmen gesetzt Pr. 2.— Mk. Deutsche Volkslieder zur Gitarre Nr. 56. Niederdeutsche Tanzlieder Pr. 1.20 Mk.

Theodor Salzmann, **Zwölf Volkslieder aus alter und neuer Zeit** für zwei Singstimmen und zwei Gitarren. Heft I, II je 2.— Mk.

Mit der neuen Ausgabe der wohlbekannten Scherrerschen Sammlung in Bänden wird wohl sicher ein langgehegter Wunsch denen erfüllt werden, die bisher nicht in der Lage waren, sich die grosse Sammlung anzuschaffen. Ueber Inhalt und Güte der Auswahl braucht hier nichts mehr gesagt zu werden. Scherrers Liedersammlung war bekanntlich in ihrer Art bahnbrechend und wird immer in der Lautenliteratur ihren Platz an erster Stelle behalten. Erwähnt sei noch, dass die neue Ausgabe sowohl für hohe wie für tiefe Stimmen bearbeitet ist, so dass alle diejenigen Lieder, die früher nur für hohe oder tiefe Stimmen erschienen waren, nun allgemein zugänglich sind. — Als neue Gabe beschert uns Scherrer ausserdem ein schönes Weihnachtsliederheft gerade in die Hundstage hinein. Ich habe die Lieder indessen trotz der ungewöhnlichen Zeit gespielt und zwar gerne gespielt. Ausser den altbekannten Liedern (besonders wohlgeklungen sind die Sätze zu „Es ist ein Ros entsprungen“, „Stille Nacht“ und „O du fröhliche“) enthält das Heft dankenswerter Weise eine ganze Reihe von bisher fast unbekanntem alten Krippenliedern, die zum Teil den Krippenspielen, die uns aus Tirol, Oesterreich und dem Salzburgerischen überkommen sind, entstammen und in ihrer Eigenart von seltenem Reiz sind. In bekannter Weise erläutert Scherrer sämtliche Lieder eingehend unter gründlicher Quellenangabe. — Schliesslich sei erwähnt, dass auch ein neues Heft der grossen Scherrerschen Sammlung erschienen ist, und zwar (etwas ausser der Reihe) Heft 56, das drei niederdeutsche Scherzliedchen enthält, u. a. das schöne Lied „Von Herrn Pastur sin Kouh“ das übrigens auch Kothe in seinem letzten Heft in anderer Fassung bringt.

Allen denen, die den Zwiegesang zur Laute üben und gerne leichte und doch nicht abgeschmackte Begleitungen spielen wollen, empfehle ich die beiden Volksliederhefte von Theodor Salzmann. Durch die Beifügung einer zweiten Gitarrenstimme sind hier auch leichte Begleitungen auf zwei Instrumenten ermöglicht, was sicherlich allen Freude machen wird, die sich an die Scherrerschen Zwiegesänge noch nicht heranwagten. Die Auswahl der Lieder ist im allgemeinen gut; bei einigen Liedern hätte ich allerdings eine andere Fassung gewählt. Franz Ringler.

Hamburg (Hamburger Lehrgesangsverein). Eine Ueberraschung bereitete die Solistin **Marianne Geyer**, die Volkslieder verschiedener Nationen mit wirklich hübscher und sympathischer Stimme und einem Charme und einem Raffinement im Vortrage zur Laute sang, dass man sich wirklich eingestehen musste, so etwas unter den unzähligen Lautenkünstlern heutiger Tage noch nicht gehört zu haben. Hoffentlich veranstaltet diese ausgezeichnete Künstlerin, die nicht nur ihr Instrument meisterhaft handhabt, sondern auch eine sorgfältig gebildete Stimme (bei einer Lautensängerin eine Seltenheit!) besitzt, einen eigenen Vortragsabend. — War es bei dem unwiderstehlichen Reiz und der Vollendung ihrer Leistungen ein Wunder, dass das Publikum ihr eine Zugabe nach der andern abtrotzte.

Ignaz Mettal Schönbach

Renommierete Kunstwerkstätte für

Gitarren, Lauten und Saiten

Ehrenvolle Belobungen von vielen Autoritäten.

Weitgehendste Garantie für vorzüglichen Ton, leichteste Spielweise und reinste Stimmung in allen Lagen. — Saiten nur in bester Qualität. — Prämiert mit nur ersten Preisen. Preisliste frei.

Max Zimmer, Nürnberg, inn. Cr.-Klettstr. 15.

Kunstwerkstätte für **Gitarren, Lauten u. Saiten.**

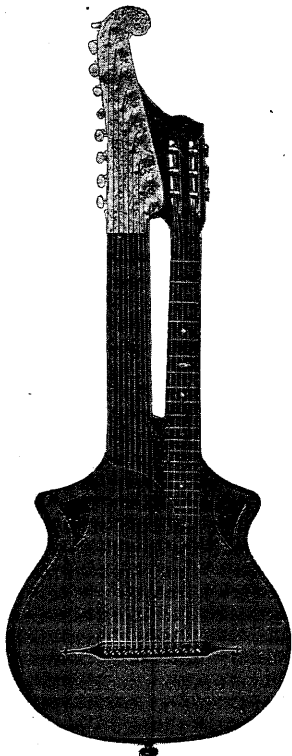
Prämiert auf jeder besch. Ausstellung.

Silberne Medaille 1911 der Gewerbe-, Industrie- und Kunstausstellung Crefeld, höchste Auszeichnung dieser Branche.

Goldene Medaille 1911 der Kgl. bayer. Landes-Gewerbe-Anstalt, zuerkannt „für ausgezeichnete Leistungen und rühmliche Fortschritte auf dem Gebiete des Gitarrebaues.“

Anerkennungsschreiben berühmter Autoritäten, u. a. des Kgl. bayer. Kammervirtuosen Herrn Heinrich Scherrer, München. — Nobile Maria Rita Brondi, Mailand (frühere Schülerin Mozzanis), Kammervirtuosin Ihrer Majestät Marie Sophie von Bayern.

Neuester Preiskourant frei.



Hermann Hauser

Kunstwerkstätte für Instrumentenbau u. Saitenspinnerei

München Bayerstrasse 33.

Spezialität:

Gitarren Terz-, Prim- und Bassgitarren in allen bewährten Modellen.

Lauten 6saitig und mit Kontrabässen.

Meine Lauten sind in ihrer Form und Arbeit nach Originalen alter Meisterlauten gebaut. Die Qualität des Tones ist von höchster Sanglichkeit und Tragkraft.

Garantiert feinste quintenreine Saiten. Reparaturen in kunstgerechter Ausführung.

NB: Bitte genau zu adressieren.



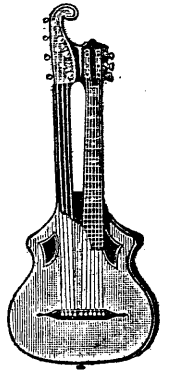
HANS RAAB

Inh. der Firma Tiefenbrunner
Kgl. bayer. und Herzogl. bayer. Hoflieferant
München, Burgstr. 14.

Spezialwerkstätte für Gitarren, Lauten u. Zithern.

Meine Bauart ist noch nicht übertroffen und stehen meine Instrumente immer an erster Stelle. Nur erstklassige und ganz vollendete Arbeit. In Tonfülle und des so herrlichen Schmelzes des Tones unerreicht. — Grösstes und auswahlreichstes Geschäft Münchens. Parterre und I. Stock. — Eigene Saitenspinnerei mit elektr. Betrieb. — Anerkannt die besten Saiten. — Absolut quintenreine Darmsaiten sind bei mir zu haben; der Zug 40 Pfg. — Reparaturen werden kunstgerecht und mit Garantie von Tonverbesserung ausgeführt.

Preisgekrönt mit 14 ersten Medaillen.



Karl Müller

Kunst-Atelier für Geigen-, Gitarren- und Lautenbau
Augsburg, Zeuggasse 197.

Vertretung Berlin:

E. Biernath, Charlottenburg,
Leibnizstr. 35. Tel. Charlottenburg 12078.



Präm. m. d. Silbernen Medaille,
Landes-Ausstellung Nürnberg 1906
zuerkannt für sehr gute und sauber
ausgeführte Streich-Instrumente,
sowie für vorzügliche Lauten
und Gitarren.

**Lauten, Wappen- und
Achterform-Gitarren
Terz-, Prim- u. Bassgitarren**

6 bis 15 sautig; mit tadellos
reinstimmendem Griffbrett und
vorzüglichem Ton.

Reparaturen in kunst-
gerechter Ausführung.

Garantie für Tonverbesserung.

Beste Bezugsquelle für
Saiten.

Spezialität:
auf Reinheit u. Haltbarkeit
ausprobierte Saiten.
Eigene Saitenspinnerei.



6, 10 oder 12 sautig,
reinstimmend und
von hervorragend
schöner Tongabe.

Absolut
quintenreine
Saiten.

F. Jühling

Dresden A. 9

Instrumentenbau, Saitenspinnerei.

Sänger u. Sängerinnen,

welche sich der Konzerttätigkeit widmen wollen,
erteile gründlichen Gitarre- und Lautenunterricht
und studiere alte deutsche Weisen mit denselben
ein. Grosse Auswahl unserer Volkslieder stelle
zur Verfügung.

Adolph Meyer

Königl. Kammermusikus

Kassel, Kölnische Allee 54/III r.

„Die Gitarre seit dem III. Jahrtausend vor Christus“

3 M. netto.

Verlag A. Haack, Berlin W., Geisbergstrasse 40.

Herausgegeben
von

Ernst Biernath,

Speziallehrer für Laute,
Gitarre, Harmonielehre.

Ausbildung für Konzertreife. □ Anleitung zum Harmonisieren von Liedbegleitungen.

Berlin-Schmargendorf, Sassnitzerstr. 6 v. Hpt. Telephon: Pfalzburg 5074.

Filiale: Berlin W., Pragersstr. 14 (am Prager Platz). Anmeldung nur nach Schmargendorf erbeten.