



Monatschrift zur Pflege
des Gitarre- u. Lautenspiels

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

Charlottenburg, Kantstraße 52

Jahrg. X

Heft 1/2

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 1/2

Inhalt: Theodor Rittmannsberger-Wien: Über die künstlerische Wiedergabe des Gitarrenliedes. / Theodor Krüger-Celle: Zehn Gebote für Liebhaber alter Musik. / Alfredo Romea-Barcelona: José Viñas y Dias. / Dr. Anton Mrasek-Wien: Luise Walker. / Erwin Schwarz-Reiflingen: Die spanische Gitarre und ihre Gegner. / Konzertberichte. / Besprechungen von Manuskripten und gedruckten Werken. / Mitteilungen.

Inhalt der Notenbeilage: Karl Friebnegg: Sonate I für Gitarre solo. / Carl Henze op. 37: Habanera.

Über die künstlerische Wiedergabe des Gitarrenliedes.

Von Theodor Rittmannsberger, Wien.

Für die Wiedererweckung und Festigung des Liedes zur Gitarre (Laute) scheint mir die Frage der Interpretation desselben die wesentlichste. Es würde der Sache nur dienlich sein, wenn sich an meine Ausführungen eine rege Diskussion anschließen würde.

Ich verfechte für die Vorführung der Gitarrelieder die geteilte Aufführung durch Sänger und Begleiter und diese nicht nur im Konzertsaal, sondern auch bei hausmusikalischer Pflege. Von mehr der Sensation dienenden Fällen abgesehen, fand ich noch keinen Sänger sitzend am Podium, wenn er die Aufgabe erfüllen will, wirkliche Sangeskunst zu vermitteln; denn dazu muß er allen eventuellen Hemmnissen vorbeugen und hat sich nur stehend am besten, weil am sichersten, in der Gewalt. Der Gitarrist wieder spielt sein Instrument nur in sitzender Stellung. Singt hingegen der Lautensänger sitzend, mit dem Instrument vor sich, so leidet sein Begleitenspiel an der unsicheren Lage des Instruments, die durch die erhöhte Atemtätigkeit beim Singen ausgelöst wird. Stehend, mit der Gitarre vor sich, gleicht diese einem schaukelnden Schiffchen und hemmt den Sänger in der Stimmentfaltung, da ihm durch das Band das Instrument an die Brust gedrängt wird. Das Ende ist Halbheit hier wie dort, die schließlich das Lied zur Gitarre (Laute) zur Unterhaltungsmusik leichten Schlages stempeln und erniedrigen mußte.

Man wird mir sagen, daß zu unseren Liedern die Begleitungen so einfach sind, daß ihre Wiedergabe durch den Sänger selbst gefordert werden kann, um so mehr auch ein Lied möglichst einfache Linie haben soll, um eben Lied zu sein.

Meine Antwort darauf ist kurz: Wer sich durch das Gitarre(Lauten-)lied bloß unterhalten will, ergötze sich weiter wie bisher. Ihm genügt der kurze Genuß einer frohen Stunde, ein einfaches Lied vom „Herz“ und seinem „Schmerz“, eine heitere Weise mit „duolüölü“ und „tralala“, dazu ein bißchen Mimik, wie es Komik oder Tragik des alltag-erleichternden Liedchens verlangen. Der Genießer hört die Melodie, sieht als Beigabe ein mehr oder minder gutes Mienenspiel und behält von dem Begleitinstrument lediglich eine Bänderfahne in Erinnerung.

Man hat schon gesagt, daß mit der Teilung in der Vorführung dem Gitarrelied etwas von seiner Eigenart genommen, ihm dadurch der

Stempel einer besonderen Kunstform und Kunstgattung geraubt wird. Das Urteil sei dem sehr geschätzten Leser überlassen, der sicher mit mir einig ist, daß gerade in dieser eingebildeten Kunstform und -gattung der Quell allen Übels zu suchen ist, das die unserem Instrumente zukommende Wertschätzung in der größeren Masse der Musikgebildeten bisher behinderte. Unsere Liedpflege hat unter günstigster Voraussetzung eingesetzt, doch zerschellte sie, weil ihr die Weiterentwicklung versagt geblieben ist. Aus dieser „Kunstform“ ist heute eine Geschäftsform geworden, weil sie ohne Anregung nach aufwärts geblieben ist. Bringt man „Kunst“ auch gerne in Gegensatz zu „Natur“, so wäre es dilettantische Auffassung, in der Kunst deshalb eine leblose Materie zu sehen, denn auch sie lebt, wächst an und entfaltet sich, bis sie sich nach einer Richtung hin verausgabt hat.

Jeder gibt mir zu, daß wir mit der bisherigen Pflege des volkstümlichen Gitarreliedes am Ende sind, und deshalb halte ich es an der Zeit, dem Kunstlied als wirkliche und echte Kunstform Freunde zu werben. Wir, die wir um eine Fachschrift und damit um eine künstlerische Interessengemeinschaft gesammelt sind, wir wollen und müssen das Instrument gleich hoch dem Gesange heben und pflegen und daher bedacht sein, weil wir die Mißstände kennen und darüber klagen, daß unser Gitarrelied im argen liegt, daß uns für die Wertung desselben nichts als zu hoch und unerreichbar erscheint. Welcher Sänger würde sich heute zu Liedern von Brahms, Reger, Wolf, R. Strauß und anderen am Klavier selbst begleiten, obwohl dieses für die Stimmfaltung weniger Hindernis bereitet, als in unserem Falle die Gitarre? Ein Sänger, der sich wirklich als solcher fühlt, vermeidet die Begleitung durch sich selbst sogar im intimen Kreis, weil er ganz genau weiß, daß er entweder als Sänger oder Begleiter vor sich selbst unbefriedigt abtritt. Und bei der Gitarre?

Nach dem Stande unserer Solistik muß auch die Liedbegleitung von den Hauptakkorden weg und muß im modernen Gitarrelied zu Begleitungen geführt werden, die durch Stimmungsmalerei das Wesen des Liedes vertiefen sollen, Begleitungen, die der Singstimme nicht untergeordnet, sondern nebengereiht sein müssen, so daß schließlich Gesang und Begleitung ein harmonisches Ganzes ergeben, ein musikalisches Kunstgebilde — das Kunstlied zur Gitarre. Erreichen wir diese Kunstform für das Lied, so haben wir die Zukunft auch der Gitarre gesichert, weil dann das Lied ihr die größte werbende Kraft leiht. Zerschellen wir daran, so bleibt die Sologitarristik immer nur Liebhaberei eines kleineren Kreises, was um so betrüblicher wäre, weil die Gitarre dank ihrer farbenreichen Ausdrucksmöglichkeiten im gegenwärtigen Musikleben nicht hintanzustehen brauchte.

Was ich fördern helfen will, ist das Gitarrelied als Kunstgenre. Drum nennen wir in Österreich die leichte, leider meist seichte Art kurzweg Lautenlied, weil wir überzeugt sind, daß das Kunstlied nur durch geteilte Vorführung Anspruch auf Kunst erheben kann und durchgebildete Gitarristen als Begleiter braucht.

Auch ist dieses Gitarrelied bei uns nicht mehr neu, seit als erster Gedeon Rosanelli mit seinen Liedern vor das Publikum trat. Diese stammen aus den letzten Jahren des Weltkrieges, entstanden in den Gefangenlagern Sibiriens, und warben gerade durch die geteilte Vorführung warme Freunde der Gitarre in Kreisen, die bisher auf unser Instrument von oben her oder überhaupt nicht hinhorchten. Für uns



Das Krügersche collegium musicum in Celle.

gilt daher Rosanelli als der Wegbereiter für die geteilte Interpretation des Liedes, und damit ist er der erste, der in Österreich für das Gitarrenkunstlied in die Schranken trat. Auch ich bekenne mich zu diesem Ziele und will allen denen, die sich vor dem Neuen, Ungewohnten scheuen, noch sagen, daß die Vorführung der Lieder durch zwei herzwarne Musikfreunde zum tiefsten musikalischen Erlebnis führt, zum Ineinanderwachsen zweier Körper und Seelen; denn nur, wenn dieses erreicht ist, kann die Wiedergabe des Liedes als künstlerisch vollwertig empfunden werden.

Möchten mir doch recht viele für die Gitarre auf diesem Wege folgen!

Zehn Gebote für Liebhaber alter Musik.

Ein Mahnwort zur Renaissance alter Meister.

Von Theodor Krüger, Celle.

Präambel.

Bach und Händel erlebten bekanntlich schon vor längerer Zeit eine fröhliche Urständ. Inzwischen versucht man dasselbe mit einigen ihrer Zeitgenossen (Telemann) und ging auch noch viel weiter zurück bis zu den Liederhandschriften des 15. Jahrhunderts. Von der musikalischen Jugendbewegung bis zum Fachmusiker und Musikgelehrten sind alle an wirklicher Musikpflege ernsthaft interessierten Kreise mehr oder

weniger von diesen Bestrebungen erfaßt. Eine Flut von Neuausgaben zum Singen und Spielen oder rein wissenschaftlichen Eindringen in die in vieler Beziehung heikle Materie begleitet diesen musikalischen Stilwandel, der sich gegenüber der bis zur Jahrhundertwende ausschließlich herrschenden romantischen Einstellung immer mehr durchsetzt. In diesem Zusammenhang wird auch die Wiederbelebung alter Instrumente akut, obgleich hier vorerst nur sehr wenig befriedigende Resultate zu verzeichnen sind. Das musikalische Schrifttum befaßt sich ebenfalls bereits ausgiebig mit dem ganzen Gebiet. Den Ursachen dieser auffälligen Wiederhinneigung zur Kunst der Altmeister, von deren Formungsprinzipien sich auch schon unsere schaffenden Musiker (Hindemith) erfüllt zeigen, kann hier nicht nachgegangen werden. Es sind aber die gleichen, die auch die anderen Künste vor der Musik einen ganz ähnlichen Entwicklungsgang in der bewußten Abkehr von der Romantik durchmachen ließen. Doch trotz all dieser verheißungsvollen Zeichen für eine bevorstehende Neubeseelung unserer arg verkrampften und mechanisierten Musikpflege aller Gattungen von der Haus- bis zur Kunst- und Konzertmusik, steht ein Musikkreis sofort vor einer Unmenge von Schwierigkeiten und ungeklärten Fragen, sobald er ernsthaft den Versuch zu praktischer Beschäftigung mit alter Musik und gar auf alten Instrumenten wagt. Das Fehlen einer immer ganz klaren Tradition und noch mehr das Fehlen des Austausches von Erfahrungen bedeutet besonders für den streng historisch Eingestellten ein schweres Hindernis. Immerhin sind mit dem eigenen Eindringen in das sehr interessante Gebiet wunderbare Entdeckerfreuden verbunden, die auch erkannte Irrtümer unter Umständen sehr wertvoll machen können. Das weite Feld der alten Musik auch nur einigermaßen eingehend zu behandeln, verbietet der schmale Raum dieser Zeitschrift. So sei denn in der Form kurzer Gebote mitgeteilt, was ich bei der Arbeit mit meinem collegium musicum für die praktische Seite der Frage entweder selber gefunden oder auch nur als Endergebnis anderweitiger Bemühungen für richtig und brauchbar anzusehen gelernt habe, ohne mich absolut und für dauernd darauf zu versteifen. Noch ist alles im Fluß und läßt immer neue Deutungen offen. Um aus dem alten Geiste eine lebensfrohe und gegenwärtige Kunstübung zu machen, bedarf es der Mitarbeit aller sich irgendwie verantwortlich Fühlenden. Da aber die Gegenwartsbedeutung der alten Musik erst wirklich zutage treten kann, wenn man dem Willen ihrer Schöpfer ganz gerecht wird, so lautet

das erste Gebot:

Halte dich in allem an die Originalausgabe, nur sie gibt das Werk ganz unentstellt wieder und bewahrt dich vor vielen Umwegen. Jede Einrichtung auf heutige Musizierart, sei es auch nur die Umschreibung in andere Schlüssel, kann zu allerlei Irrtümern Anlaß geben. Das Original aber spricht eine klare und deutliche Sprache. Die Beschäftigung mit ihm bedingt allerdings die Wiederanerkennung von mancherlei Fähigkeiten, wie etwa das Lesen der alten Schlüssel oder die Kenntnis des abweichenden Gebrauches der Versetzungszeichen. Beide Disziplinen aber haben wieder den größten Einfluß auf die Besetzungsfrage, die ja bei alter Musik eine der brennendsten ist. Der Musikwissenschaftler bevorzugt bei seinen Arbeiten ganz selbstverständlich das Original, der Spieler sollte es ihm nachtun, dann heißt für ihn gleich

das zweite Gebot:

Beschaffe dir ein stilreines Instrument, am besten auch ein Original, doch dürfte dies schwierig sein, denn die sind nur noch sehr wenig zu haben und überdies teuer. So suche durch Besuch von Instrumentenmuseen und -sammlungen am erhaltenen Objekt die Kenntnis der Eigentümlichkeiten und vor allem den Toncharakter der alten Instrumente, damit du stilgerechte Rekonstruktionen beurteilen kannst. Angebliche und noch so sehr patentierte oder gesetzlich geschützte Verbesserungen lehne unter allen Umständen ab, sie hindern dich stark in deiner Arbeit, weil sie vorgeben, die alte Musik noch besser interpretieren zu helfen, als es selbst mit den alten Instrumenten möglich war. Das führt immer zu Stilwidrigkeiten. Die Instrumentenbauer führen noch einen heftigen Kampf um die rechten und echten Formen alter Instrumente. Mische dich nicht in diesen Streit, sondern gib einen ganz klaren Auftrag, damit ist beiden Teilen am besten gedient. Gelang es dir dann, den rechten Mann zu finden, so heißt für dich

das dritte Gebot:

Spiele dein Instrument in der Originalstimmung, die dich keine Fingerakrobatik zu machen zwingt, wie manche greulichen Übertragungen in heutige Stimmung. Erst dann wirst du zur rechten Freude am Spiel der alten Werke kommen können. Das gilt nicht nur für das zunächstliegende Beispiel der Laute, sondern auch für Gamben und Blockflöten. Bist du dadurch gezwungen, andere Stimmungen zu erlernen, so bedenke, daß vor den Erfolg die Götter den Schweiß gesetzt haben. Erst wenn du dich nicht durch eine unpassende Stimmung des Instrumentes an den Werken der Altmeister zu „vergreifen“ brauchst, treibst du deren rechte Pflege. Dies führt auf

das vierte Gebot:

Verlege den Kammerton etwas tiefer, das wird mancherlei Vorteile bieten. Vor allem kommst du der vermutlichen Tonhöhe der alten Instrumente näher. Wir haben unsere Instrumente sämtlich einen halben Ton unter Normal stehen, das gilt sowohl für Instrumente mit festliegender Tonhöhe (Klaviere und Blockflöten) als auch für Saiteninstrumente (Gamben und Lauten), die dadurch mit den heute erhältlichen Saiten in Originalstimmung zu bringen sind, ohne daß wir im vollständigen Gambenquartett oder bei den verschiedenen Lautenstimmungen Schwierigkeiten haben. Den Blockflötensatz ließ ich gleich in entsprechender Stimmung herstellen. Mußt du einmal heutige Streichinstrumente mit den alten zusammen verwenden (Triosonaten), so lasse auch diese ruhig einen halben Ton tiefer einstimmen, wodurch die gegenüber dem weichen Klang der alten Gamben auffällige Schärfe ihres Tones wesentlich gemildert und eine bedeutend bessere Verschmelzung erreicht wird. Die bei aller alten Musik sehr wichtigen Doppelrohrblattinstrumente (Oboen, Fagotte) müßte man schon in tieferer Stimmung besonders anfertigen lassen, denn die Spieler zu dauerndem Transponieren zu zwingen, hieße den gleichen Fehler wie bei der Übertragung in andere Stimmungen begehen, ganz abgesehen von der Tonveränderung, die eine tiefere Stimmung bewirkt. Dasselbe gilt für Blechblasinstrumente (Trompeten, Posaunen, Hörner). Hier sei eine Bemerkung gemacht, die meines Wissens noch nirgends deutlich ausgesprochen ist: Der Blockflötenchor wurde als Vierfußregister auf-

gezeichnet, also alles eine Oktave tiefer. Erst als um 1650 die Diskantflöte in F aufkam, notierte man im wirklichen Klang mit dem französischen Violinschlüssel (auf der untersten Linie), so bei Bach, Händel, Telemann. Berücksichtigt man dies nicht, so entstehen ganz sonderbare Besetzungsangaben, wie sie Waldemar Woehl teilweise macht. Leider kann hier nicht weiter auf diese wichtigen Zusammenhänge eingegangen werden. (Schluß folgt.)

José Viñas y Dias.

Von Alfredo Romea, Barcelona.

José Viñas y Dias erblickte das Licht der Welt am 27. September 1823 in Barcelona. Seine musikalische Erziehung, die sehr vielseitig war, erhielt er in der Musikschule der Pfarrkirche de la Merced seiner Vaterstadt. Der Leiter derselben, P. Farreras, bemerkte sein Talent, und bald zählte der junge Viñas zu seinen Lieblingsschülern. Besonders eigenartig war es, daß er eine Reihe ganz verschiedener Fächer in gleicher Weise studierte und es in allen zu ansehnlichen Resultaten brachte. Viñas war Violinist, Klavierspieler, Gitarrist, Sänger, Musiklehrer, Orchesterdirigent und Komponist. Er war also ein sattelfester, in vielen Dingen geschickter Musiker. Seine besondere Begabung zeigte sich jedoch beim Studium der Gitarre, die er bald virtuos beherrschte.

Im Alter von 21 Jahren machte der junge Künstler seine erste gitarristische Konzertreise, die ihn in verschiedene große Städte von Italien, der Schweiz, Frankreich, Deutschland und England führte. Er ließ in den Theatern und Konzertsälen seine „Zaubergitarre“ hören, wie angesehene Kritiker sein Instrument bezeichneten. Seine Triumphe waren nicht alltäglich. Zahlreiche Zeitungen und angesehene Musiker seiner Zeit berichten dies.

So schreibt einer seiner Biographen, daß die durch sein Spiel im Publikum erzeugte Begeisterung so groß war, „daß er genötigt war, die Gitarre hoch über seinen Kopf zu heben, um sein Instrument vor den Umarmungen und Zudringlichkeiten seiner Bewunderer zu retten“. Als er in Paris ein Konzert zugunsten der an der Cholera Erkrankten gab und diese Veranstaltung zeitlich gerade mit dem Abflauen der Epidemie zusammenfiel, schrieb ein Blatt, „daß die Erleichterung durch die hohe Kunst des Meisters zu kommen schien“.

Besonders pflegte Viñas die klassische Musik. Er war ein getreuer Interpret der beiden genialen Gitarrenmeister Ferdinand Sor und Dionysio Aguado. Daneben widmete er sich aber auch den verschiedenen anderen Gebieten der spanischen Kunst. Er besaß eine prächtige Tenorstimme. Meist war er verpflichtet, in seinen Konzerten im Anschluß an den klassischen Teil zu singen. Er ließ dann seine schöne, wohllautende Stimme in einem Repertoire von andalusischen Liedern hören, die er mit großem Ausdruck und ungewöhnlicher Grazie vortrug.

Viñas war künstlerischer Leiter von verschiedenen Vereinigungen und Akademien für Musik in Barcelona, Madrid und anderen Städten. Zuweilen betätigte er sich auch als Orchesterdirigent. So z. B. auch im Alten Theater von Santa Cruz in Barcelona wiederholt in italienischen Opern. Unter seinem Taktstock sangen zahlreiche bekannte Künstler seiner Zeit. Der Komponist Luis Olona fühlte für ihn besondere Vorliebe und übertrug ihm die Erstaufführung seiner Werke. Später über-



José Viñas y Dias.

nahm Viñas dann die Leitung der Theater Campos Eliseos in Madrid und Principal in Zaragossa. Aber das bewegte Leben an diesen Bühnen, das wenig mit seinen Gewohnheiten und seinem Temperament übereinstimmte, veranlaßte ihn trotz aller Bitten, seine Kraft diesen Instituten zu erhalten, den Abschied zu nehmen.

Er kehrte vollständig zu seiner Familie zurück, widmete sich eingehend dem Studium des Klaviers, der Gitarre und der Violine, dem Gesang und bildete eine Reihe Schüler aus, die sich noch heute mit Liebe und Hochachtung der Stunden bei ihrem Meister erinnern. Unter ihnen verdient besonders genannt zu werden seine Tochter Ampara, eine vorzügliche Mezzosopranistin und Klavierspielerin, die oft in den Konzerten der „Philharmonie“ und anderen Veranstaltungen gefeiert wurde.

Bis in die letzten Jahre seines Lebens erhielt sich Viñas die Kraft und den Wohllaut seiner Stimme, die nach den Urteilen der Kritiker zu den schönsten des Cathedralchors in Barcelona gehörte. Am 3. September 1888, nach einem Jahr schmerzhafter Krankheit, starb er kurz vor Vollendung seines 65. Lebensjahres.

Als Komponist hinterließ der Meister eine Anzahl bemerkenswerter Klavierkompositionen, dann aber auch besonders Werke für Gitarre, die seinen Namen weit über Spanien hinaus auch in anderen Ländern Europas und Amerikas bekanntmachten. Unter ihnen seien besonders

genannt die Fantasie in E-Dur*) („Imitation eines Pianos“), bemerkenswert durch Melodie, Steigerung, Entwicklung des Themas und Klangschattierung, und die Fantasie „La Loca“ mit reichen und originellen Harmonien.

José Viñas gehört zu der reichen Zahl spanischer Gitarristenkomponisten katalanischen Ursprungs, die sich um die Kultur des Instrumentes verdient machten. Sein Name ist es wert, vor dem Vergessen bewahrt zu werden.

Luise Walker.

Das Wiener Gitarrenphänomen.

Von Dr. Anton Mrasek, Wien.

So pflegt man sie zu nennen. Und ich gestehe, daß es eigentlich dieser Ausspruch war, der mich einmal mehr aus Neugierde in eines ihrer Konzerte lockte. Was ich dort hörte, bekehrte mich, der ich dem Instrument als solchem, bisher etwas skeptisch gegenübergestanden war, gründlich, und seither suchte und fand ich reichlich Gelegenheit, festzustellen, daß man Luise Walker nicht treffender bezeichnen kann.

Als sie vor einem halben Jahrzehnte zum ersten Male das Konzertpodium betrat, war sie ein Wunderkind im besten Sinne. Heute ist aus dem Kinde eine Achtzehnjährige voll Anmut und Liebreiz, musikalisch und künstlerisch jedoch aus dem Wunderkinde wahrhaftig ein Wunder geworden.

Wie so oft, verdankt die Gilde der Gitarristen diese große Künstlerin, deren künftige Bedeutung sich heute noch gar nicht voll abschätzen läßt, eigentlich einem Zufall. Luise Walkers Vater, selbst aus einem musikalischen Hause stammend und die Musik nicht minder als seinen Körpersport liebend, empfand Abneigung gegen die mit der Erlernung der gesellschaftsüblichen Instrumente unvermeidlich verbundenen „Musikgeräusche“ und verfiel so auf die Gitarre, selbst ohne Ahnung und Absicht, was er damit aus seiner Tochter machen würde. So wanderte Klein-Luischen zuerst in eine Musikschule, um wie tausend andere Zupfgeige zu lernen. Allerdings ließ der Vater es dabei nicht bewenden, sondern befaßte sich auch selbst gründlich mit dem Instrument und seiner Spielweise, und bei dem Zusammenwirken von Schule und Haus wird anfangs sicherlich letzteres mehr dazu beigetragen haben, das Talent zu entdecken, das sich bei der angeborenen Musikalität des Kindes bestimmt auch auf jedem anderen Instrument durchgesetzt hätte.

Daß Dr. Josef Zuth, der dann durch einundeinhalb Jahre ihr Lehrer war, sehr bald das Ungewöhnliche dieser Begabung erkannte, darf nicht verwundern. Es folgten Lehrjahre bei Jakob Ortner, in denen die Schule und Technik des Münchner Meisters Albert zu ungeahnter Höhe führen sollten. Als Professor Ortner an die Wiener Staatsakademie für Musik berufen wurde, absolvierte Luise Walker unter seiner Führung auch diese, und wurde damit vor allem auch für die gründliche Ausbildung in den musiktheoretischen Fächern gesorgt. Aber nicht genug damit, auch Albert und selbst die großen Spanier Llobet und Segovia waren bei Wiener Aufhalten im gastlichen väterlichen Hause die Förderer

*) Beide Kompositionen und eine größere Anzahl weiterer Werke sind in den Sammelbänden „Spanische Gitarrenmusik“, Bd. I—III (Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig), enthalten.

der letzten technischen Vollendung, und das Mädchen hat ihnen vieles abguckt und abgelauscht, was sich weder lehren noch lernen läßt, wenn es nicht im Blute liegt. Dabei darf aber keineswegs übersehen werden, wieviel Fleiß und Ausdauer, wie viele Opfer an sorglosen Kindheits- und Jugendstunden es gekostet haben muß, um soweit zu kommen, alle technischen Probleme des Instrumentes restlos zu lösen, die größten Schwierigkeiten zu meistern und immer durch neue Spielheiten zu überraschen. Kommt hierzu noch wahrhafte Musikalität und Liebe zum Instrument, dann mußte Luise Walker nicht nur die Virtuosin, sondern die große Künstlerin werden, die sie heute ist.

Hierfür bietet jedes ihrer vielen Konzerte, ob in Wien, Prag oder Berlin einen neuen Beweis. Es zeigt von Selbstbewußtsein, daß sie stets allein den ganzen Abend bestreitet und damit Vorurteile von Eintönigkeit oder Ermüdung der Zuhörer glatt entkräftet. Das Konzert beim Musikfest in Berlin im Oktober 1928 ist nicht minder ein Markstein ihrer bereits über die Grenzen des Heimatlandes hinaus sich durchsetzenden Erfolge, wie der Abend im heißen Juli in Karlsbad, an welchem sie das verwöhnte Publikum des Weltkurortes zu Beifallstürmen hinriß. Ein Walker-Konzert, dessen Leitmotive immer schönste Musikwerte sind, bedeutet stets einen erlesenen Genuß. Die Vortragsfolgen sind sorgfältigst gewählt und halten bei wohlbedachter Abwechslung und Steigerung sich stets auf künstlerischer Höhe. Wenn diese zarten Wunderhände in die Saiten greifen und dem Instrument Klänge von lauterster Reinheit und berückendster Schönheit entlocken, vermag sich ihrem Banne niemand mehr zu entziehen. Man hört, es mag ein alter Meister oder ein modernes Stück, auf dem Programm stehen, Musik, vorgetragen mit unglaublichem Stilgefühl, triebhaftem und doch wohlgezügelterm Temperament, feinstem Empfinden und aller nur erdenklichen Ausdrucksfähigkeit, die manchmal angesichts der Jugend geradezu rätselhaft erscheinen. Wenn dann das Feuerwerk der Virtuosenkünste losbricht, zweifelt man überhaupt, nur eine Gitarre zu hören. Aber auch der kritische Musiker, der sich durch Technik allein nicht so leicht blenden läßt, kommt aus dem Staunen über die Reife und Vollendung dieser Tongebung und Vortragskunst nicht heraus. Wenn es überhaupt noch eines Prüfsteines bedurft hätte, war es das jüngste Konzert in den Ätherwellen des Radio, das Luise Walker und ihr Spiel als einen Höhepunkt der Gitarrekunst beglaubigte und ihr Tausende neuer begeisterter Verehrer mit einem Schläge eintrug.

Bei der Jugend Luise Walkers kann es natürlich auch heute noch keinen Stillstand geben, weder im Streben noch im Erfolg. Es läßt sich noch nicht absehen, welche Bedeutung sie ihrem Namen in der Kunst des Instrumentes noch erringen wird. Bald wird sie darauf angewiesen sein, um ihrem technischen Können volle Entfaltung zu sichern, sich ihre Konzertstücke selbst zu bearbeiten, woran sie heute schon mit feinstem Verständnis geht. Da sie auch schon eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Schülern, die sich aus nah und fern an sie wenden, fortbildet, wird sie sicherlich auch damit sehr bald den Bestrebungen zur Hebung des künstlerischen Gitarrespieles neue Wege und Erfolge bahnen.

Wien hat heute in der Gitarristik seine Vertreterin, die, wie man ruhig behaupten darf, ihre Konkurrenten deutscher Zunge bereits aus dem Felde geschlagen hat und selbst Vergleiche mit ihren größten

spanischen Kunstrivalen keineswegs zu scheuen braucht. Es wird daher bestimmt nicht mehr lange dauern, bis auch der Name Luise Walker als heller Stern am Himmel der internationalen Gitarrewelt glänzen wird.

Die spanische Gitarre und ihre Gegner.

Erwin Schwarz-Reiflingen.

Meine Ausführungen über „Die Torresgitarre“ in Heft 7/8, Jahrgang IX gipfelten darin, daß die spanischen Meistergitarren zurzeit nur von den lebenden Schülern des großen Meisters in einwandfreier Weise nachgebaut werden können und daß der deutsche Gitarrenbau diese reifen Erzeugnisse einer viele Generationen umfassenden Entwicklungsreihe nur erreichen kann, wenn langjährige Studien an Ort und Stelle gemacht werden. Ich wendete mich gegen den empörenden Mißbrauch des Namens „Torres“ für Instrumente, die nur eine gewisse äußerliche Ähnlichkeit mit den Originalen aufweisen, die aber im übrigen in bezug auf Klangschönheit, Spielbarkeit, Bauart, Holz usw. nicht die geringste Verwandtschaft mit diesen haben. Es ist eine lächerliche Überhebung, wenn man glaubt, die jahrhundertelange Tradition und ererbte handwerkliche Geschicklichkeit des spanischen Gitarrenbaues durch äußerliche Kopie und reklamehafte Anpreisung ersetzen zu können. Ebenso wendete ich mich gegen den dilettantischen Mißbrauch, daß der gleiche „Meister“ nebeneinander Zithern, Lauten und Gitarren baut. Die ganze Unterschätzung des Gitarrenbaues, der eine volle Arbeitskraft für sich allein gebraucht, spricht sich darin aus.

An diesen sachlichen Feststellungen, die ich durch Tatsachen erhärtete, wird wohl niemand etwas aussetzen können. Sie sind so unwiderleglich, daß jeder unbeeinflußt und sachlich Urteilende sie unterschreiben muß. Trotzdem riefen sie den Unwillen des Münchener Instrumentenmachers Hauser und seiner beiden Reklamechefs Buek und Bischoff hervor.

In dreistimmigem, mißtönigem Chorus versucht man durch persönliche Verleumdungen und ödes Schimpfen das zu ersetzen, was man mangels tatsächlicher Gründe nicht vorzubringen vermag. Drei Blinde sprechen von der Farbe „Spanischer Gitarrenbau“. Drei Blinde, die niemals ihren Fuß auf Spaniens Boden setzten, die nie in ihrem Leben eine spanische Werkstatt gesehen haben, erlauben sich über Torresgitarren zu schreiben. Ist es da eigentlich notwendig, sich mit diesen „Fachleuten“ auseinanderzusetzen? Mit dem Zither-, Lauten- und Gitarrenmacher Hauser, dem Kunstmaler Buek und dem Tierarzt Bischoff? Spürt nicht jedermann den lächerlichen Übereifer, mit dem hier die geschäftlichen Belange des Herrn Hauser geschützt werden sollen, die geheime Furcht vor der Überlegenheit der echten spanischen Gitarre und den Erfolgen der Werkstätten „Die Gitarre“, die wieder einmal den geheiligten Schlaf Münchens stören?

Herr Buek schreibt u. a.: „Es ist doppelt beschämend, wenn man weiß, daß während des Krieges, als unsere Truppen im blutigen Kampf vor Verdun lagen, aus Paris über die Schweiz einige Gelas-Gitarren bezogen wurden und man heute für dieses unorganische und den deutschen Erzeugnissen nachstehende Instrument in Berlin nur um des Geschäfts willen eine so große Propaganda macht.“ Dazu ist festzustellen, daß 1. E. Schwarz-Reiflingen 1914—1918 im Felde bzw. Lazarett war, 2. die Werkstätten „Die Gitarre“ erst am 1. Oktober 1919 gegründet wurden und die ersten Gelas-Gitarren im Oktober 1925 bezogen wurden. Es

handelt sich also um eine glatte Lüge des Herrn Buek, die bezeichnend für dessen Kampfesweise ist. Besonders pikant wirkt diese patriotische Zähre in dem Auge des aus Rußland stammenden Herrn Buek, der als Urbayer und Urdeutscher natürlich hierzu ein besonderes Recht hat. Sonderbar ist nur, daß der Genannte während des Krieges und nachher bis zu dem Zeitpunkt, wo die Berliner Werkstätten die Originale einführten, für die in München hergestellten Kopien der Gelas-Gitarre nur Worte des Lobes fand und diese überall empfahl. Es handelt sich dabei um das gleiche Instrument, das Heinrich Albert seit 1914 in allen Konzerten spielt, das Miguel Llobet als „mit einem auserlesenen Klang und einer Stärke des Tones ausgestattet, wie sie unbekannt bis auf diesen Tag waren“, Emilio Pujol als „Wunder der Klangsönheit“ bezeichnen.

Genau so verhält es sich mit der spanischen Gitarre. Bis zu dem Zeitpunkt, wo die Werkstätten „Die Gitarre“ in Verbindung mit den bekanntesten spanischen Meistern in Barcelona und Madrid spanische Originalinstrumente herstellten, war die spanische Torresgitarre das Ideal der Sologitarre. Jetzt will man uns mit einmal einreden, daß die Hausersche Kopie den Originalen, die von den Schülern und Nachfolgern Torres, Garcia und Ramirez gebaut werden, überlegen sei. Herr Hauser und Genossen werden wohl lange suchen müssen, bis sie jemand finden, der ihnen diesen Unsinn glaubt. Die Gutgläubigkeit der deutschen Gitarristen wird von ihnen dann doch wohl überschätzt.

Sonderbar ist es weiter, daß das Wohlwollen, daß man dem deutschen Gitarrenbau (lies: Hauser) angedeihen läßt, sich nicht auch auf die deutschen Künstler erstreckt. Man wird die Namen Heinrich Albert und Luise Walker vergeblich in den letzten Jahrgängen der Münchner Zeitung suchen. Beide spielen allerdings Instrumente von Meistern, die für die Werkstätten „Die Gitarre“ arbeiten.

Herr Hauser, der ursprünglich Zithermacher ist, später dann in Scherrers Hauptzeit Lauten baute und sich jetzt mit dem Bau von Gitarren beschäftigt, fragt in nicht zu übertreffender Naivität, warum es unmöglich wäre, daß ein Instrumentenmacher nebeneinander Lauten, Gitarren und Streichinstrumente baut. Die Antwort: Weil es sich eben um Instrumente ganz verschiedener Bauart und Technik der Herstellung handelt, deren jedes eine volle Arbeitskraft und Lebensarbeit verlangt. Solche Binsenwahrheiten verstehen sich von selbst. Die ganze Geringschätzung, die man der Kunst des Gitarrenbaues als abgeschlossenes Gebiet entgegenbringt, klingt aus dieser Frage. Es gibt ja auch keinen konzertierenden Violinspieler, der gleichzeitig Flötist und Gitarrist ist. Diese Vielseitigkeit haben nur die — Musikclowns. Ein ernster Künstler, gleichgültig, ob er Konzertspieler oder Instrumentenmacher ist, kann eben nur ein Instrument kultivieren, wenn er es darin wirklich zur Meisterschaft bringen will. Daß Stradivarius gelegentlich auch eine Gitarre baute, ist eine Kuriosität. Deshalb ist er noch lange nicht Gitarrenmacher und der Nachwelt nur als Geigenmacher bekannt. Wie weit es mit den Fachkenntnissen des Herrn Hauser auf seinem Nebengebiet, dem Gitarrenbau, bestellt ist, geht aus seiner Bemerkung hervor, die spanischen Gitarren bestehen aus Holz, das auf deutschem und österreichischem Boden gewachsen sei. Tatsächlich bestehen diese Instrumente nun aber aus ausländischen Hölzern, wie Palisander, Zypresse, Mahagoni, Dorachilla usw., bis auf die Decke, die meist aus Tiroler Fichtenholz ist.

Ich habe zu wiederholten Malen Spanien bereist, bin mit den dortigen Gitarristen und allen namhaften Gitarrenmachern, die für die Werkstätten „Die Gitarre“ arbeiten, befreundet. Auf meiner letzten Reise, von der ich in diesen Tagen zurückkehrte und unter deren Eindruck diese Zeilen entstanden, habe ich Hunderte von spanischen Meistergitarren geprüft, untersucht und vermessen. Es wäre Irrsinn, lächerliche Überhebung und Verleugnung der Objektivität, die uns Deutsche auszeichnet, wollte man nicht heute noch die Überlegenheit dieser Instrumente anerkennen. Wie könnte es aber auch anders sein, Spanien, das Heimatland der Gitarre, hat im Instrumentenbau genau so wie in der Gitarristik eine jahrhundertealte Tradition hinter sich. Nur durch rege Zusammenarbeit deutscher und spanischer Gitarrenmacher, wie sie bereits eingeleitet ist, kann diese wundervolle Kunst verpflanzt und bei uns heimisch gemacht werden. Geschwätz und reklamehafte Anpreisung können ehrliche, intensive Arbeit nicht ersetzen. Daß es sich letzten Endes hier um die Zukunft des deutschen Gitarrenbaues handelt, wird diesen rückwärts gewandten, ewig vorgestrigen Herren wohl nie eingehen. Man will uns hier predigen, die Kopie, das Surrogat, wäre besser als das Original. Kein Geigenmacher erreicht durch Kopie altitalienischer Geigen von Stradivarius oder Amati. Kein Ingenieur kann einen Zeppelin nach der Photographie oder dem Bild hoch in den Lüften nachkonstruieren. Und kein Gitarrenmacher kann durch Nachbau einer Torres-, Ramirez- oder Garcia-Gitarre diese erreichen, wenn er nicht die mühevollen Technik ihrer Entstehung kennt und lange Erfahrung hat. Hoffen wir, daß dieses dilettantische Kapitel des deutschen Gitarrenbaues bald abgeschlossen ist.

Wenn Herr Buek meint, daß die Gitarristen selbst das Urteil finden werden, ob sie sich für die in München hergestellten Nachahmungen oder die Originale der Werkstätten „Die Gitarre“ in Berlin entscheiden, so ist dem nur beizustimmen. Allerdings ist diese Frage schon längst gelöst. Die Gitarristen haben sich nämlich für die Originale, die echten Instrumente, entschieden. Sie sind in dieser Beziehung nur ihren Führern, den konzertierenden Gitarrensolisten, gefolgt. Lassen wir nun der Worte genug gewechselt sein und halten wir uns an die unverrückbaren Tatsachen.

Alle konzertierenden deutschen und ausländischen Gitarrensolisten von Ruf wie Heinrich Albert (Gelasgit.), Luise Walker, Andres Segovia, Sainz de la Maza, Juan Parras, Luisa Anido, Alfredo Romea, Noques y Pon, Francisco Alfonso, Lucien Gelas (Gelasgit.), Rosita Rodés, Daniel Fortea usw. usw. spielen in ihren Konzerten Instrumente der Werkstätten „Die Gitarre“ bzw. den diesen angeschlossenen Auslandshäusern. Dieser Reihe ließe sich ein halbes Hundert von — wohlgemerkt — konzertierenden deutschen Spielern anschließen. Die Namen Llobet und Pujol fehlen, da beide ältere Torresgitarren benutzen, auch Segovia spielt zuweilen eine Ramirezgitarre. Hauserinstrumente spielt kein einziger bekannter Solist, geschweige denn ein spanischer Meister, wenn man nicht den Zither- und Gitarrevirtuosen Mühlhölzl dazu rechnen will.

Mit dieser nüchternen, klaren Feststellung kann wohl die Diskussion über diese Frage geschlossen werden, die man infolge ihrer Umbiegung von der Gegenseite ins Persönliche als unfruchtbar bezeichnen könnte, die aber ihr Gutes hat, da sie eine Zeitfrage behandelt und ihrer Lösung entgegenführt.

K o n z e r t b e r i c h t e .

Berlin. Dr. Peter Bach ist sicher eine der eigenartigsten, scharf profilierten Persönlichkeiten auf dem Gebiet des Lautensanges, wenngleich seine Kunst nur noch in loser Berührung mit unserer Sache steht. Eine riesige Gitarre mit kleiner Mensur und winzigem Ton. Ein Sänger, oder besser Vortragender, der im monotonen Sprechgesang sein Instrument mit mandolin- oder balalaikaähnlichem Anschlag spielt. Würde man nicht die deutschen Worte hören, so könnte man auf einen orientalischen Volksänger raten. So aber bleibt immer der Verdacht, als ob es ihm selbst nicht ernst ist, daß die Inszenierung eine wirklich vorhandene Kunst überwuchert, daß eine den Durchschnitt überragende Begabung sich in ein Abseitiges, gewollt Originelles verrennt. Daß der Abend nur eigene Vertonungen nach Texten von Klopstock, Dehmel, George, Rilke, Morgenstern, Ringelwitz u. a. brachte, braucht man heute kaum noch zu erwähnen. Der Schwerpunkt der Veranstaltung lag mehr auf literarischer als musikalischer Ebene.

Erwin Schwarz-Reiflingen.

Hamborn. Der westdeutsche Lautensänger Paul Schröder wurde auf Grund seines großen Erfolges beim Volksliedabend der städt. Jugendkonzerte von der Stadt Hamborn für eine weitere Anzahl Veranstaltungen verpflichtet.

In dem kürzlich stattgefundenen Kammerkonzert, betitelt: „Romantische Musik“, verhalf Paul Schröder unter Mitwirkung des Soloflötisten Max Brennike, des Solobratschers Fritz Käfer und des Solocellisten Alexander Jagalski vom städt. Orchester, dem Gitarre-Quartett von Franz Schubert, komponiert im Jahre 1814, zu blühendem Leben. Schröders Vollblutmusikantentum und seine hervorragenden gitarristischen Fähigkeiten sowie auch die spezielle kammermusikalische Begabung traten hierbei recht augenfällig zutage. Einen nachhaltigen, tiefen Erfolg

errang Schröder durch den Vortrag einiger Schubertlieder mit origineller Gitarrebegleitung.

Schröders Tatkraft und Initiative ist es zu danken, daß sich auch in Hamborn die gitarristische Kunst im öffentlichen Musikleben, in den städt. Musikveranstaltungen und auf den Boden einer ernsthaften Kunstpflege im allgemeinen größter Beachtung erfreut.

Karl Friedrich.

Bochum. Als Eugen Hey im Dezember des vorigen Jahres einen *Lautenabend* veranstaltete, erwies sich der Saal der Loge als beträchtlich zu klein. Fast wäre es in diesem Jahre mit dem kleinen Saal des evangelischen Vereinshauses ebenso gewesen; ein Erfolg, um den der Veranstalter von manchem Konzertgeber beneidet werden darf, der aber zugleich auch zeigt, daß diese Art von Musik erfreulich viele Freunde besitzt.

Eugen Hey ist vor dieser Gefahr schon durch seine technische Tüchtigkeit als Sänger und als Lautenspieler geschützt. Seine Stimme besitzt vor allem in der Tiefe und in der Mittellage ein ausgezeichnetes Material, das noch besser zur Geltung kommen würde, wenn er sich vielleicht einmal in die Schulung eines wirklich guten Lehrers für Sologesang gäbe, der es verstände, der Stimme mehr Abwechslung im Vortrag, mehr dramatische Vielseitigkeit zu geben.

Die Lautensätze stammten zum großen Teil von dem in Westfalen wohlbekannten Ernst Dahlke; einige Reihen waren auch von Eugen Hey selbst wirkungsvoll und stilgerecht gesetzt. Besonderes Interesse erregten einige Lieder mit Begleitung von Laute und Bratsche. Es ist höchst erfreulich, daß die Eintönigkeit, die in der Begleitung des modernen Kunstliedes sich breitmacht — Klavier und immer

wieder Klavier! — durch die Mitwirkung eines Melodieinstrumentes wieder mehr unterbrochen wird. Die fesselnden Sätze stammten von Dr. Karl Schneider, Friedrich Fritsche und Waldemar v. Baußnern.

Alles in allem war der Abend wohl gelungen. Dieser Meinung gaben auch die zum großen Teil jugendlichen Besucher durch herzlichen Beifall Ausdruck. R. E.

Reinowitz. Einen Liederabend zur Laute gab hier Engelbert Weeder. Er hatte es sich zur Aufgabe gemacht, dem Volkslied wieder zur Geltung zu verhelfen. Über seine Darbietungen kann man nur sagen, daß es wirkliche Kunst ist, die er bietet. Verfügt er auch nicht über überwältigende Stimmittel, so ist sein Organ für die Eigenart seiner Vorträge durchaus geeignet und paßt vorzüglich zu dem von ihm gewählten Begleitinstrument. Ganz besonders gefielen die Lieder „Im Frühjahr“ (Volkslied), „Rose im Schnee“ (O. Rabel) und „Gebet“ (O. Steinwender).

*

Besprechungen.

a) Ungedruckte Werke.

Bruno Henze. op. 47. Improvisationen. Suite für Gitarre allein.

Der immer noch fühlbare Mangel an deutscher Spielmusik erfährt durch das vorliegende Heft eine gewisse Abschwächung. Es handelt sich, wie schon aus dem Titel hervorgeht, um eine Folge leichter bis mittelschwerer Sätze in Form einer Suite. Gute, sauber gearbeitete Unterhaltungsmusik, die vielen Spielern willkommen sein wird. Der Satz hält sich sorgfältig im Rahmen der Gitarre, die Stimmführung ist korrekt. Dann und wann findet der Komponist auch eine hübsche, neue Wendung und erweitert mit Erfolg die technischen Grenzen seines Instrumentes.

Lotte Schmidt. 5 Lieder zur Gitarre.

Nachdem die Danziger Liedersängerin eine Sammlung von Gitarreliedern im Verlag der Schlesingerschen Buch- und Musikalienhandlung, Berlin, vorgelegt hat, läßt sie dieses

Heft, das noch Manuskript ist, folgen. Die wenig bekannten Texte von Bierbaum (Mädchenlied, Lied des Schiffermädels), Löns (Abendlied), Falke (Auf dem Maskenball) und Roda-Roda (Die Prinzessin) haben durch ansprechende Melodien sinn-gemäße Ausdeutung erfahren. Besonders zu erwähnen ist der Begleitsatz, der bei geschickter Behandlung des Instrumentes durch Harfenanschlag (Nr. 3), Tremolo (Nr. 2 und 4) und Wahl wenig gebräuchlicher Tonarten (Nr. 4 Es-Dur) neue Wege sucht. Erwin Schwarz-Reiflingen.

b) Gedruckte Werke.

Emilio Pujol. Bibliothèque de Musique Ancienne et Moderne pour Guitarre. Autors Anciens: Luis Milan, Pavane I, II, III; Gaspar Sanz, Gallardas, Pavanas, Folias; Robert de Visée, Petite Suite en Ré mineur. Preis je 0,80—1,50 M. Verlag Max Eschig, Paris.

Von der umfänglichen, auf 44 Einzelausgaben geplanten Sammlung vorklassischer Gitarrenmusik liegen zunächst 7 Hefte im Druck vor. Der Spielkreis der Gitarre erfährt damit die längst erwünschte Erweiterung. 1534 steht auf dem Titelblatt des Werkes von Milan. Also bald vier Jahrhunderte sind diese Stücke des spanischen Vi-huelisten alt. Und doch wie lebendig sprechen sie zu uns, lebendiger und inhaltreicher jedenfalls als manches Stück von Carulli und Giuliani.

In den Pavanen von Milan herrscht noch der alte, schwere Tanzschritt vor, der durch Echowirkungen zu beleben ist, was z. T. auch schon durch die kolorierenden „Läufflein“ geschieht. Die Pavanas von Gaspar Sanz, 140 Jahre später geschrieben, zeigen schon einen musikalisch und gitarristisch viel reiferen Charakter. Der Stil des Instrumentes war gefunden, die Abhängigkeit vom Vokalstil überwunden. Eine Perle wundervollster Musik ist die Folia von G. Sanz (1674), die das Thema der „Folies d'Espagne“ zum Gegenstand hat, das von Sanz bis Sor in der Gitarremusik immer neue Abwandlungen erfuhr. Von der kleinen Suite in D-

Moll des Hofgitarristen Louis XIV., Robert de Visée (1682), kennen unsere Leser aus einer Notenbeilage der „Gitarre“ bereits den letzten Satz. Hier liegt nun das ganze Werk vor uns mit einem wunderbaren Präludium, einer Allemande, einer ausdrucksreichen Sarabande und einer edlen Gigue.

Einige störende Notenfehler werden hoffentlich in einem Neudruck beseitigt werden. Der Leser vermißt eine kurze Quellenangabe und den Revisionsbericht. Wir kennen diese Werke bereits von den Konzerten Pujols. Es versteht sich daher bei diesem Meister von selbst, daß alles Gitarristische in bester Ordnung ist. Die Fingersätze sind mustergültig. Sie sind keineswegs auf virtuose, stillfremde Wiedergabe angelegt, sondern zeugen von feinsten Einfühlung in eine vergangene Zeit. Es ist ganz besonders verdienstvoll, daß gegenüber dem musikalischen Übergewicht der Laute des Mittelalters auch einmal auf die keineswegs so geringfügigen, unserer Meinung nach sogar arg verkannten Denkmäler alter Gitarrenmusik hingewiesen wird. Ganz besonders unsere konzertierenden Gitarrensolisten werden gut tun, sich zur Abrundung ihrer Programme dieser Stücke anzunehmen.

Erwin Schwarz-Reiflingen.

Sepp Summer-Lieder 1. Auslese, Summer, Berlin.

Vortragsmäßig aufgebaute Liedfolge, nur Eigenlieder des Herausgebers enthaltend. Diese lassen lobwerten Willen zur Sachlichkeit erkennen: Knappe Fassung der Melodie, aufs Wesentliche beschränkter Begleitsatz, wodurch die Lese sich gegen die frühere Produktion Summers angenehm unterscheidet. Manches gut singbare Lied steckt darin, aber nur wenig, wobei einem so recht warm ums Herz wird. Und auffallend viel schon verwandte Texte, der nochmalige Vertonung teils nicht notwendig (Snieder Wipp), teils verwegen erscheint. (Der Mond ist aufgegangen!)
Emil Engel.

Mitteilungen.

David del Castillo †.

In Deuilh, in der Nähe von Paris, starb nach langem, schwerem Leiden David del Castillo, oder wie sein vollständiger Namen lautete, David de Ante y Garcia del Castillo. Spanier von Geburt, lebte er schon seit langem in seiner Wahlheimat Paris. Dort lernte ich den lebenswürdigen, stets hilfsbereiten, alten Herrn bei J. Rowies kennen. In früheren Jahren betätigte er sich auch als Konzertspieler. Castillo war der Besitzer einer wunderbaren Torresgitarre, die er vor zwei Jahren verkaufte. Der Preis von 100 000 Frs. erregte damals allgemeines Aufsehen. Für sein Instrument schrieb er 14 Solostücke: leichte, melodiose Stücke im französischen Geschmack.

(E. Sch.-R.)

*

Von der Schriftleitung.

Der Aufsatz von Theodor Krüger-Celle „Zehn Gebote für Liebhaber alter Musik“ ist das Ergebnis der erfolgreichen Arbeit des Leiters einer Spielgruppe, die in ähnlicher Weise wie Dolmetsch-Haslemere alte Musik auf alten Instrumenten zu beleben sucht. Unsere Leser wird besonders die Rolle, die die Laute (Bachlaute) als Generalbaßinstrument spielt, interessieren. — Der Leiter ist auf dem Bild (S. 3) durch ein Sternchen gekennzeichnet.

Die Musikbeilage bringt eine Sonate im Haydn-Stil von Karl Friebnegg-Graz, der uns aus früheren Notenbeilagen bereits bekannt ist. „Habanera“ ist die geschickte Übertragung eines argentinischen Tanzliedes von Carl Henze.

Infolge einer längeren Auslandsreise des Herausgebers erscheint das vorliegende Heft verspätet, was unsere Leser gütigst entschuldigen wollen.

*

Rückständige Bezugsgebühren bitten wir durch beiliegenden Postscheck einzuzahlen.

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.

Spanische Gitarrenmusik

herausgegeben und bearbeitet von **Erwin Schwarz-Reiflingen**
Band I/II mit künstlerischem Vierfarbentitel, 24—32 Seiten stark,
je M. 2.50.

Aus dem umfangreichen Schatz spanischer Gitarrenmusik sind hier zum erstenmal in wohlfeilen Sammelbänden die schönsten und wirkungsvollsten Kompositionen in meisterhafter Bearbeitung erschienen. Jeder Gitarrist muß diese Bände besitzen.

Bd. III erscheint im März 1929.

Volkslieder des Auslandes

Bd. I Spanische Lieder. Bd. II Italienische Lieder.
Bd. III Russische Lieder.

Jeder Band (24 Seiten stark) mit künstlerischem Titel von Rabus
M. 2.—.

Den zahlreichen deutschen Volksliederalben werden hier zum erstenmal die besten Weisen des Auslandes gegenübergestellt. Eine unerschöpfliche Fundgrube echten Volksgutes für jeden strebsamen Lautenjänger.

Verlag F. C. C. Leuckart, Leipzig

Sonderliste

Echte Spanische Solo- und Meistergitarren

aus unseren Werkstätten in Barcelona und Madrid
nach den Modellen von Antonio de Torres,
Manuel Ramirez und Enrique Garcia.

Spanische Sologitarren

- Mod. 1. Große Form, Palisander, Mechanik mit breiter Knochenwelle RM 100.—
Mod. 2. Wie Mod. 1 in besserer Ausführung, gute Tonhölzer „ 150.—

Spanische Meistergitarren

- Mod. 17. Palisander, getönte Decke, dunkler Korpus, Valenciamechanik, Ebenholzgriffbrett, Modell Torres RM 180.—
Mod. 18. Farben und Masse wie Mod. 17 mit besten Tonhölzern, eingelegtes Schalloch etc. „ 240.—
Mod. 19. Dorachillo oder Palisander, breit eingelegtes Schalloch, Modell Ramirez „ 300.—
Mod. 20. Palisander, eingelegtes Schalloch, Sonderanfertigung „ 400.—
Mod. 21 a. Palisander, mit bzw. ohne Schalltrichter, Modell Torres oder Garcia „ 500.—
Mod. 21 b/c/d usw. in verschiedener Ausführung und Verarbeitung, mit eingelegtem Schalloch und Kopf usw. „ 600.—
RM 700.— usw. bis RM 1000.—

Alle Instrumente sind nach dem Modell Torres hergestellt; die Angaben Ramirez und Garcia (Schüler von Torres) deuten kleine Abweichungen an. — Echt nur mit unserem spanischen Originalzettel. — Die Preise der Modelle ab Nr. 20 verstehen sich einschließlich Form-Etui.

Um unsere neuen Meistergitarren Mod. 19, 20 usw. einzuführen, können diese eventl. auch zu **erleichterten Zahlungsbedingungen** erworben werden. Anzahlung: Hälfte des Grundpreises plus 5% Teilzahlungsaufschlag, Rest in drei Monatsraten. Also z. B.: Mod. 19 Preis RM 300.— und 5% = RM 315.—, Anzahlung RM 157,50, drei Monatsraten von RM 52,50. Der Besteller erhält das Instrument nach Zahlung der Anzahlung.

Werkstätten „Die Gitarre“

(Barcelona—Madrid)

Berlin-Charlottenburg, Kantstr. 52

Verlangen Sie unseren Hauptkatalog mit zahlreichen Abbildungen etc.

Bestellschein.

(Erleichterte Zahlungsbedingungen.)

Hiermit bestelle ich bei den
Werkstätten „Die Gitarre“, Bln.-Charlottenburg
(Madrid—Barcelona—Paris)

eine Gitarre — Laute — Modell Nr.

zum Preise von RM

zu nachfolgenden Bedingungen:

1. Der Katalogpreis erhöht sich um 5% für Zinsen usw.
2. Beim Kauf ist die Hälfte des Betrages als Anzahlung zu bezahlen zuzüglich Porto und Verpackung. Das Instrument wird dem Besteller dann sofort ausgehändigt.
3. Der Rest wird in zwei—drei gleichen Monatsraten abbezahlt, die bis zum 5. auf den Fälligkeitstermin folgenden Tag in unserem Besitz sein müssen.
4. Erfolgt bis zu diesem Zeitpunkt keine Zahlung, so wird der Betrag durch Nachnahme erhoben. Bei Nichteinlösung wird der ganze Endbetrag fällig.

Eigentumsrecht vorbehalten,
Erfüllungsort Berlin-Charlottenburg

Die Anzahlung in Höhe von RM habe ich eingezahlt

Postscheck-Konto Berlin NW. 70281

„ „ Wien 90364

„ „ Prag 59653

Deutsche Bank, Berlin, Depositenkasse J. Berlin-Charlottenburg
soll durch Nachnahme erhoben werden.

Datum:

Name:

Wohnort:

Straße:

Echte
Spanische Meistergitarren



Palisander, getönte Decke, dunkler Korpus, Valencia-Mechanik mit Knochenwelle, Mensur 65 cm. Die Maße des Griffbrettes, Saitenhöhe usw. entsprechen genau den Torresgitarren v. Llobet bzw. Segovia

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. Esteso, J. Rowies

Berlin-Charlottenburg, Kantstraße 52

Telephon: Steinplatz 2393.

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. Zurlfluh, 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.

