



FRITZ BUEK
DIE
GITARRE
UND IHRE
MEISTER

Kognition:

Fritz Mühlhölzl
München 19

~~Prinzstr. 9 b. 1901.~~

Ludwigstr. 1/2a

Fritz Mühlhölzl
Studienrat
München 19, Lachnerstr. 1
Po.-Ko. 62159

*Fritz Mührlitz
München 1924*

Fritz Mührlitz
München 1924

F R I T Z B U E K
DIE GITARRE UND IHRE MEISTER

F R I T Z B U E K

DIE
GITARRE
UND
IHRE
MEISTER

+

SCHLESINGER'SCHE BUCH- U. MUSIKHANDLUNG (ROB. LIENAU)
BERLIN-LICHTERFELDE, LANKWITZER STRASSE 9
CARL HASLINGER gdm. TOBIAS, WIEN, I., TUCHLAUBEN 11

Vorrede

Die Geschichte der Gitarre und ihrer Meister hat mich lange beschäftigt, sie kam sozusagen von selbst zu mir und wurde mir zu einem Erlebnis. Während meiner bald 20jährigen Tätigkeit als Leiter der Gitarristischen Vereinigung München habe ich nicht nur einen Teil dieser Geschichte selbst erlebt, ich mußte auch Tausenden von Gitarrespielern Rede und Antwort stehen. So brachte es meine Beschäftigung mit sich, daß mir das Gebiet der Gitarristik nicht nur zu einer Lebensarbeit, sondern auch zu einer Lebensaufgabe wurde. Außerdem aber führte mich das Leben auch mit den bedeutendsten Vertretern des Gitarrespiels zusammen, aus deren Mitteilungen ich vieles Wissenswerte und bisher Unbekanntes erfuhr. Es lag nun nahe, das im Laufe der Jahre gesammelte Material praktisch zu verwerten. Die Anschauungen über die Gitarre und ihre Geschichte sind noch sehr verworren, nicht nur in den Kreisen der Laien, sondern auch der Fachleute. Hier Aufklärung zu schaffen, ist Pflicht derjenigen, die das Instrument lieben und dafür eintreten. Wenn man inmitten einer Bewegung gestanden ist und Gelegenheit hatte, auch hinter die Kulissen zu schauen, so urteilt man nicht mehr ganz objektiv, sondern mehr subjektiv objektiv; dies mag besonders in der neuzeitigen Gitarristik manches anders erscheinen lassen, als man es zu hören und zu lesen gewohnt war. Die Fragen, die dieses Gebiet streifen, liegen noch vielfach offen. Die Wünsche und alles, was das Herz der Gitarrespieler bewegt, sind so vielfgestaltig, daß es kaum möglich ist, auf alles eine Antwort zu geben. Wenn ein Teil dieser Fragen in diesem Buch seine Lösung findet, so ist sein Zweck damit erfüllt.

München, den 11. August 1925

F. Buek

I.

Die Geschichte der Zupfinstrumente reicht zurück bis zu den ersten Nachrichten über die musikalische Betätigung der Kulturvölker. Auch die Gitarre gehört zu den ältesten Musikinstrumenten, und als ihre Heimat wird Vorderasien angesehen. Die ersten gitarreähnlichen Instrumente waren bei den Sumerern unter dem Namen Kinnor bekannt. Abbildungen auf altägyptischen Denkmälern zeigen gleichfalls Tonwerkzeuge, deren Form an Gitarren erinnert. Um das Jahr 285 v. Chr., unter Ptolemäus II., zur Blütezeit Ägyptens, so wird berichtet, soll ein Fest stattgefunden haben, bei dem 300 Gitarristen mitwirkten. Allmählich kam die Kitharra auch zu den Griechen und Römern und gelangte schließlich im 8. und 9. Jahrhundert unserer Zeitrechnung durch das Eindringen der Araber in Spanien auch nach Europa. Lange Jahre indessen blieb ihre Verbreitung nur auf Spanien beschränkt. Sie galt dort später als ein typisches Volksinstrument. Anfangs hatte sie nur einen untergeordneten Platz gegenüber der Laute eingenommen, allmählich verdrängte sie aber die Laute aus ihrer bevorzugten Stellung, so bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Ein völliger Umschwung zugunsten der Gitarre vollzog sich zu Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Die Laute war um diese Zeit aus dem Musikgetriebe vollständig verschwunden und durch andere Instrumente ersetzt worden, und nun erlebte die Gitarre eine Blütezeit und ungeahnte Verbreitung in allen Ländern Europas.

Die Ursachen dieses Aufschwungs im Gitarrespiel sind wohl vornehmlich in der Wandlung zu suchen, die in der Musik im allgemeinen vorging, andererseits aber auch in der Veränderung, die die Gitarre im Laufe ihrer Entwicklung als Musikinstrument nach Form, Besaitung und Stimmung durchmachte. Diese Veränderung brachte eine leichtere und vollkommener Spielbarkeit und führte schließlich zu der Form und Besaitung, wie wir sie heute kennen und wie sie jetzt gebräuchlich ist.

Die Besaitung bestand ursprünglich aus drei Saiten, die Spanier fügten jedoch bald eine vierte Saite hinzu. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erhielt die Gitarre eine fünfsaitige Besaitung,

und zwar eine doppelchörige bis auf die fünfte Saite. Diese Besaitung blieb bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts bestehen. Von Spanien aus gelangte die Gitarre sehr bald nach Frankreich. In Italien fand sie im 16. Jahrhundert Eingang. Am spätesten führte sie sich in Deutschland ein. Der Weimarerische Hofinstrumentenmacher *Jakob August Otto* (1760—1829) gibt in einer von ihm herausgegebenen Schrift folgenden Bericht: „Dieses Instrument ist aus Italien zu uns gekommen. Im Jahre 1790 brachte die Herzogin *Amalie von Weimar* die erste Gitarre aus Italien nach Weimar, und sie galt damals als ein neues Instrument. Es erhielt sogleich allgemeinen Beifall. Von Herrn Kammerherrn *von Einsidl*n bekam ich den Auftrag, für ihn ein gleiches Instrument zu verfertigen. Nun mußte ich noch für viele Herrschaften dergleichen machen, und bald wurde die Gitarre in mehreren großen Städten, in Dresden, Leipzig und in Berlin, bekannt und beliebt. Von dieser Zeit an hatte ich zehn Jahre so viele Bestellungen, daß ich sie kaum befriedigen konnte. Dann aber fingen immer mehr Instrumentenmacher an, Gitarren zu verfertigen, bis sie endlich fabrikmäßig gemacht wurden, zum Beispiel in Wien, Neukirchen und Tirol. Jene erste italienische Gitarre wich aber von der jetzigen ab, denn sie hatte nur fünf Saiten und bloß eine bespannene Baßsaite, nämlich das tiefe A. Weil die D-Saite sehr stumpf klang, versuchte ich diesem Übelstand abzuhelpen, was mir auch gelang. Vor ungefähr 30 Jahren erhielt der Herr Kapellmeister *Naumann* in Dresden eine Gitarre dieser Art mit fünf Saiten. Bald nach Empfang derselben forderte er mich auf, daß ich eine Gitarre mit sechs Saiten einrichte und noch eine Saite für das tiefe E anbringen möchte. Mit dieser Vervollkommnung baute ich nun mehrere und fand bald die allgemeine Anerkennung. So hat die Gitarre teils durch mich, teils auf Veranlassung des Kapellmeisters *Naumann*, drei überspannene Saiten erhalten. Sie erwarb sich überall viele Gönner, da sie für jeden, der singelustig und singefähig ist, das angenehmste und leichteste Akkompagnement abgibt, überdies auch leicht transportabl ist.“

Diese Ausführungen *Ottos* kann man nur mit einigen Einschränkungen gelten lassen, einmal nur für die sechssaitige Gitarre, wie sie heute noch gebräuchlich ist, und da auch nur mit einem gewissen Vorbehalt. Eine andere Quelle gibt uns darüber Auf-

schluß. *Simon Molitor*, ein Reformator auf dem Gebiete der Gitarre, schreibt in seiner im Jahre 1806 erschienenen Vorrede zur „Großen Sonate für Gitarre allein“: „Aus der ältesten Gitarremusik der Spanier nimmt man nur die vier Saiten C, H, G, D wahr, in der neueren ist aber schon die fünfte angebracht. In Italien kannte man sie noch vor neun Jahren meist nur noch in diesem Zustande; wiewohl die Italiener die ersten gewesen sein mögen, die ihr (nach der Ähnlichkeit der in diesem Lande niemals ganz abgeschafften *Mandora*) noch die sechste Saite, nämlich das tiefe E, befügten. In Frankreich ist — nach den Kompositionen der beliebtesten Kompositure für dieses Instrument zu urteilen — diese sechste Saite noch lange nicht so allgemein angenommen, als sie es sollte, bei uns in Deutschland ist hingegen die Gitarre jetzt nur in diesem vollkommenen Zustande im Gebrauch.“

Die Gitarre in ihrer früheren Form und Stimmung war indessen schon früher in Deutschland bekannt, darauf deuten nicht nur eine Beschreibung von *Prätorius* (1619), sondern auch eine Tabulatur aus dem Jahre 1653 hin, die sich in der Münchner Staatsbibliothek befindet, sowie Gitarren, die von *Joachim Tielke* in Hamburg im Jahre 1700 gebaut worden sind und von denen eine im Heierschen Museum in Köln zu sehen ist.

Dasselbe Schicksal, das der Laute beschieden war, nämlich daß sie anderen, bequemer spielbaren Instrumenten weichen mußte, erlebte auch die Gitarre. Erst ihre Umwandlung in eine andere Besaitung und Stimmung sicherte ihr einen längeren Bestand und ließ sie eine wenn auch kurze, so doch über alle Länder Europas sich erstreckende Blütezeit erleben. Eine Begründung dafür finden wir gleichfalls in *Molitors* Schrift. „Folgende Umstände“, so sagt er, „scheinen mir den Verfall bewirkt zu haben: die doppelte Besaitung machte nicht nur das reine Stimmen überaus mühsam, sondern mußte, zumal an einem mit Darmsaiten bezogenen Instrumente, die Unbequemlichkeit mit sich bringen, daß es sich während des Spiels alsbald verstimmte und daß es fast unmöglich war, das Instrument nur durch ein Stück hindurch in Stimmung zu halten. Mehr noch als dies scheint jenen Instrumenten die ihnen eigentümliche Art, die Töne zu bezeichnen, nachteilig gewesen zu sein. Es ist begreiflich, daß diese barbarische Art der Bezeichnung nicht nur manche Lieb-

haber vom Erlernen dieses Instrumentes, sondern auch vornehmlich die Tonsetzer abgeschreckt haben mag, die Applikatur desselben und die Schrift selbst kennenzulernen, ohne deren Kenntnis es jedoch unmöglich war, für dasselbe zu komponieren.“

Wie für die Laute nämlich, so bediente man sich auch für die Gitarre der Tabulaturschrift. Zum Verständnis dieser Schrift ist es notwendig, die Stimmung der Gitarre festzustellen. Diese Stimmung variiert je nach Angaben der verschiedenen Quellen, und eine sogenannte absolute Stimmung scheint es nicht gegeben zu haben, denn die dritte Saite, von der ausgegangen wird, weil sie die tiefste ist, konnte in einem beliebigen Ton gestimmt werden. Nach *Kirchner* war die Stimmung g-c-f-a-d. Die Italiener bezeichneten die Bünde mit Ziffern, die Franzosen und Spanier dagegen mit Buchstaben. Auch bediente man sich zur Notation der Töne fünf übereinanderstehender Linien, welche die Saiten bedeuteten. Auch hierin unterschied sich die französisch-spanische Notierung von der italienischen, indem nämlich bei den Italienern die oberste Linie die tiefste Saite bedeutete, während bei den Franzosen und Spaniern die oberste als die höchste galt. Etwas Eigenartiges in der Gitarretabulatur ist folgendes: während in jeder anderen Tabulatur für jeden einzelnen Ton ein eigenes Zeichen vorhanden ist, wird bei der Gitarretabulatur durch ein einzelnes Zeichen ein ganzer Akkord ausgedrückt.

Die ersten Aufzeichnungen, die uns erhalten sind, stammen aus dem 16. Jahrhundert. 1536 gab der Spanier *Luys Milan* sein „Libro de Musika de vinuea de mano“ heraus. 1610 erschien in Rom Meister *Flaminius'* berühmtes Album „Vilanellen mit Gitarre“, 1626 in Paris des Spaniers *Ludooikus de Brianes* Buch „Tañer et Templar la Gitarra“. Aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts ist noch eine ganze Reihe von Gitarretabulaturen vorhanden; sie bringen neben Erläuterungen der Spielart des Instrumentes auch zahlreiche Kompositionen, die meist in Tanzliedern bestehen. Der musikalische Wert dieser Stücke wird aber nicht allzu hoch eingeschätzt.

Mit der Veränderung in der Besaitung und Stimmung erfolgte allmählich auch der Übergang zur allgemeinen Notenschrift.

Die Literatur der fünfsaitigen Gitarre ist nur in wenigen Stücken vorhanden oder sie schlummert noch unentdeckt in den Biblio-

theken und Archiven. Die Quellen fließen hier jedenfalls sehr spärlich, und die Überleitung zur sechssaitigen Gitarre und der mit ihr einsetzenden Blütezeit erfolgte fast ohne Übergang. In dem Franzosen *Doisi* finden wir einen der letzten Vertreter der fünfsaitigen Gitarre. Neben verschiedenen Werken, die von ihm noch erhalten sind, ist es vor allem seine Schule (*Bibl. der Git. Ver.*), die uns einen Begriff von der bereits hohen Entwicklung der Technik der fünfsaitigen Gitarre gibt. Mit großer Gründlichkeit führt er den Schüler zunächst in die allgemeinen musikalischen Gesetze ein und entwickelt aus ihnen dann die Kenntnis der Technik des Instrumentes. Zu dieser Zeit fand bereits die sechssaitige Gitarre Eingang in Frankreich, und zwar in der Form einer Lyra. Auch diesem Instrumente ist in dieser Schule ein Abschnitt gewidmet, und wenn der Verfasser auch für die alte Besaitung eintritt und ihr den Vorzug gibt, so hält er es doch für notwendig, auf das neue Instrument hinzuweisen und ihm einen Abschnitt in seiner Schule einzuräumen.

Musikalisch interessanter und bedeutend wertvoller ist ein anderes Werk aus jener Zeit, ein Heft mit Duos für die fünfsaitige Gitarre von *Marella* aus dem Jahre 1762, im Besitze des Herrn *Dr. Rensch*, München. Die äußerst feine kontrapunktische Durchführung der zweiten Stimme läßt auf einen harmonisch fein empfindenden Fachmusiker schließen. Die Melodien, besonders in den Gavotten und Menuetten, sind reizvoll, nie trivial und bedeuten in ihrem alttümlich anmutenden Händel-Stil eine Bereicherung unserer modernen Gitarreliteratur. *Marella*, augenscheinlich ein Italiener, lebte in England, von 1753 bis 1762, und man weiß von ihm nichts Näheres, als daß er sechs Sonaten für Geige und Baß, Op. 1, und sechs Soli für Geige und Basso continuo, Op. 2, schrieb.

Diese ganz wenigen Dokumente aus der Zeit der fünfsaitigen Gitarre konnten von der zeitgenössischen Gitarristik übernommen werden, aber sie legen der Technik manches Hindernis in den Weg und zeigen, daß eine Entwicklung nach der virtuosen Seite auf Widerstände stieß. Erst als diese beseitigt waren, als die neue Stimmung und Besaitung eine Entwicklung in dieser Richtung begünstigte, setzte die Blütezeit der Gitarre ein und erhob dieses Instrument zu einer ungeahnten Höhe.

Eine Bestätigung des eben Gesagten finden wir wiederum in *Molitors* Schrift, in der er über die Vorzüge der Stimmung und des Instrumentes folgendes sagt: „Was die eigentliche Beschaffenheit des Instrumentes betrifft, so ist die auf demselben angenommene Stimmung sehr glücklich gewählt und besser als irgend eine andere dazu geeignet, eine sehr vollständige Harmonie mit großer Leichtigkeit hervorzubringen. Durch diese Stimmung ist man in stand gesetzt, durchaus vierstimmig oder wenigstens dreistimmig rein zu spielen, das heißt, auch in Ansehung und Entfernung der Töne, woraus der Akkord zusammengesetzt ist, und ihrer Fortschreitung das gehörige Verhältnis zu beobachten. Durch diese Stimmung wird es nicht nur möglich, in allen Tonarten zu spielen, ohne, wie bei der Laute, die Baßseiten nach der Tonart im voraus zu stimmen, mithin in allen Tonarten auszuweichen; sondern es gehört selbst zu den Vorzügen unseres Instrumentes, daß bei einiger Übung in dem Gebrauch der Applikatur es nicht mehr Mühe kostet, aus einem als aus dem anderen Ton zu spielen.“

Aber nicht diese Umstände allein waren es, die das Gitarrespiel begünstigten; es spielten da noch viele andere Gründe mit. Mit Ende des 18. Jahrhunderts hatte die Laute ihre Rolle ausgespielt, und andere Instrumente waren an ihre Stelle getreten. *Scheidler*, der letzte Vertreter des Lautenspiels, war gleichzeitig Gitarrespieler. Das Hammerklavier war an Stelle des Kieflügels getreten, aber es hatte noch tonlich nicht so große Fortschritte gemacht, daß die Gitarre nicht in stande gewesen wäre, mit ihm in Wettbewerb zu treten. Mit ihrer veränderten Stimmung und Besaitung hatte sie auch tonliche Fortschritte gemacht. Ihre bequemere Handhabung und Haltung, die Möglichkeit, auf ihr harmonisch zu musizieren, entwickelten sie allmählich zu einem Soloinstrument. Wie wir es bei den anderen Instrumenten beobachten, daß mit ihrer tonlichen Verbesserung auch ein technischer Fortschritt immer Hand in Hand geht und sich Persönlichkeiten finden, die durch ihr Talent das Instrument auf eine höhere Stufe bringen, so geschah es auch mit der Gitarre. Es bemächtigte sich ihrer eine Reihe von Virtuosen, die das Gitarrespiel auf eine unglaublich hohe Stufe brachte und ihm durch ihr öffentliches Auftreten in den Konzertsälen erhöhten Glanz verlieh. Die hervorstechendste Erscheinung unter ihnen war der Italiener *Mauro Giuliani*.

Wenn man von der Blütezeit der Gitarre spricht, so wird sie unwillkürlich mit dem Namen *Mauro Giuliani* in Verbindung gebracht. Er war ein ungemein begabter Künstler und glänzender Virtuose, der wie ein Meteor plötzlich am Kunsthimmel auftauchte und mit seinem Spiel alle Herzen gewann. Im Jahre 1780 in Bologna geboren, hatte er neben dem Geigenspiel auch das Gitarrespiel erlernt. Obgleich Autodidakt, beherrschte er das Gitarrespiel in dem Maße, daß er bald als der erste Gitarrespieler Italiens galt. In der Zeit von 1800 bis 1807 bereiste er fast ganz Europa und ließ sich dann in Wien nieder, wo er bis zum Jahre 1818 blieb. Durch sein bewundernswertes, in Deutschland ihm nur allein eigenes Spiel zog er die Aufmerksamkeit von ganz Wien auf sich. Er war der musikalische Held des Tages und der eleganten Musiksalons und erlebte mehr Ruhm und erntete mehr Gold als irgend ein Gitarrespieler vor ihm und nach ihm. Am meisten sind wohl die sogenannten Dukatenkonzerte bekannt geworden, die *Giuliani* mit dem Pianisten *Hummel* und dem Geiger *Mayseder* veranstaltete und für die *Hummel* seine Op. 62, 63 und 66, große Serenaden für Piano, Gitarre, Flöte, Violine und Cello, sowie das Op. 74 schrieb. Nach der Abreise *Hummels* von Wien trat der Pianist *Moscheles* an dessen Stelle, und *Giuliani*, *Moscheles* und der Geiger *Mayseder* veranstalteten eine Konzertreise durch ganz Deutschland. *Giuliani* stand auch in freundschaftlichen Beziehungen zu anderen bedeutenden Persönlichkeiten der Musikwelt, so zu *Diabelli*, *Haydn*, *Spohr* und *Beethoven*. Man erzählt, daß er bei der Aufführung der siebenten Symphonie von *Beethoven* neben *Spohr* im Orchester saß und mitspielte. — Neben seiner Virtuosität als Gitarrespieler besaß er auch schöpferische Begabung und schrieb mehr als 300 Werke für die Gitarre, unter denen sich auch zahlreiche Kammermusikwerke befinden, die ihn nicht nur als Beherrscher seines Instrumentes, sondern auch der Flöte und der Geige kennzeichnen. Ein zeitgenössisches Urteil über seine Werke lautet: „Die Kompositionen des Herrn *Giuliani* zeigen immer Geist und Geschmack. Zu einer fließenden Melodie wird immer eine vollständige, regelmäßig fortschreitende Harmonie vorgetragen.“ Über sein Spiel geben uns einige noch erhaltene Berichte ebenfalls Aufschluß. Sie lauten: „Wien 1808. Am 3. April gab Herr *Giuliani* ein von ihm selbst komponiertes und mit Be-

gleitung des ganzen Orchesters vorgetragenes Konzert, das seiner Seltenheit wegen und weil es lieblich zu hören war, außerordentlich gefiel.“ „Wien 1811. Am 5. Juni ließ sich *Giuliani* im kleinen Redoutensaal zum letztenmal hören und erntete wie immer durch sein bewunderungswürdiges und ausdrucksvolles Spiel auf der Gitarre den größten Beifall.“

Ein Programm eines Konzertes, das *Giuliani* am 26. Juni 1807 im Redoutensaal in Wien gab, weist folgende Stücke auf: 1. Ouvertüre von *Cherubini*; 2. Maestoso des zweiten Konzertes für Gitarre in F-Dur, komponiert und gespielt von *M. Giuliani*; 3. Neue Kavatina von *M. Giuliani*, gespielt von *Demetrius Boudra*; 4. Neue Variationen für zwei Gitarren von *Giulianis* Sohn über das Thema: „Di tutti Palpiti“, ausgeführt von Herrn *Giuliani* und Herrn *N*; 5. Szene und Rondo „Perches au bois la pace“, gespielt von *Mad. Borgandio*; 6. Neues großes Potpourri national von *Hummel* für Pianoforte und Gitarre, gespielt von *Moscheles* und dem Konzertgeber, der in allen seinen Leistungen die wohlverdiente Auszeichnung als einer der ersten Virtuosen auf seinem Instrument empfing.

Ein Bericht aus dem Jahre 1815 aus Wien meldet folgendes: „Herr *Louis Spohr*, der mit seiner Gattin uns bald verläßt, gab am 11. mit Herrn *Mauro Giuliani* ein Konzert. Beide Künstler bewährten ihren Ruf als vollendete Meister ihres Instrumentes, ersterer auf der Violine, letzterer auf der Gitarre.“

Als Tonsetzer nimmt *Giuliani* unter seinen Zeitgenossen und in der Gitarreliteratur gleichfalls einen der ersten Plätze ein. Schon die Zahl 300 seiner Opera zeigt eine ungeheure Fruchtbarkeit und die Verschiedenartigkeit seiner Werke eine große Vielseitigkeit. Sie sind nicht alle gleichwertig und tragen vielfach den Stempel des Zeitgeschmacks. Im ganzen kann man sie in zwei Gruppen einteilen, in solche, die er sozusagen für sich geschrieben hat, und solche, die auf Wunsch der Verleger entstanden sind und auf das gitarrespielende Publikum und seinen Schülerkreis berechnet waren. Eine eigenartige Erscheinung ist es, daß die wertvolleren Werke gerade in die Frühzeit fallen und nicht, wie es bei anderen Tonsetzern vorkommt, der späteren Schaffensperiode angehören. Daraus kann geschlossen werden, daß er seine früheren Werke für den eigenen Bedarf schrieb. So sind

es vornehmlich seine drei großen Konzerte, die, wie aus den angeführten Berichten hervorgeht, zu seinem Konzertprogramm gehörten. Diese drei Konzerte, von denen das zweite als das schönste anzusprechen ist, gehören zu den umfangreichsten und bedeutendsten Werken der klassischen Gitarreliteratur; sie lehnen sich in Form und Stil an Haydn und Mozart an und sind für Terzgitarr mit Begleitung eines Streichquartetts oder kleinen Orchesters geschrieben. Zum ersten und zweiten hat *Anton Diabelli* die begleitenden Stimmen für das Klavier umgesetzt. Sie sind dreisätzig, in Sonatenform gehalten und in der Form streng durchgeführt. Sie erfreuten sich großer Beliebtheit und sind von vielen Generationen öffentlich gespielt worden. Aus dem Handel sind sie vollständig verschwunden und befinden sich nur noch in Bibliotheken und Privatsammlungen. Das mag auch der Grund sein, warum die zeitgenössische Gitaristik sich ihrer noch nicht annahm. Jedenfalls aber legen sie Zeugnis davon ab, wie es *Giuliani* gelang, die Gitarre ihres primitiven Gewandes zu entkleiden und sie zu einem vollwertigen Konzertinstrument zu erheben. Diese drei Konzerte führen die Opuszahl 30, 36, 70. Außer ihnen sind noch zu nennen für Sologitarre die Sonate Op. 15 und die „Grande Overture“, Op. 61, die ihrer Form nach als klassische Werke bezeichnet werden müssen. Besonders die Sonate ist voll sprühenden Lebens und reicher Melodik. Hierher gehören auch noch die Kammermusikwerke Op. 19 für Geige, Cello und Gitarre, Op. 25 für Geige und Gitarre, Op. 85 für dieselbe Besetzung und die Duette für zwei Gitarren Op. 35 und 130. Besonders letzteres ist unter Ausnutzung aller der Gitarre innewohnenden Effekte ihr geradezu auf den Leib geschrieben und wird von keinem anderen Duett der Gitarreliteratur erreicht. Als Studienwerke sind zu nennen: Op. 1 als Einführungswerk in die Anschlagsarten, Doppeltöne und Verzierungen; Op. 48, 25 Etüden, von denen ein Teil dem ersten Konzert entnommen sind, und Op. 100, Präludien und Kadenz. Aus der großen Zahl der übrigen Opera wird man nur wenig herauschälen können, was für die zeitgenössische Gitaristik verwertbar erscheint. Es finden sich zwar überall hübsche Stellen, originelle Einfälle, gitarristisch effektvolle Partien, aber man merkt diesen Werken doch an, daß sie bereits dem Zeitgeschmack huldigen und dem Bedürfnis

der damaligen Spieler Rechnung tragen. *Giulianis* Stil zeigt viel Persönliches; eine flüssige, melodische Linie ist ihm eigen, die oft zu orchestraler Wirkung gesteigert wird, wemgleich er nicht immer polyphon ist. Man merkt ihm an, daß er von der Geige kommt und daß er das nicht verleugnen kann. So sind auch Technik und Fingersatz mehr aufs Melodische als aufs Harmonische eingestellt, das heißt, es sind bei seiner Technik viele Eigenschaften von der Geige auf die Gitarre übertragen. Aber er bereicherte die Gitarre um eine ganze Reihe neuer Effekte und schuf alle seine Werke aus dem Wesen der Gitarre, so daß nichts ihr aufgezwungen erscheint. Als überragende Persönlichkeit unter seinen Zeitgenossen und Mitspielern fand er natürlich viele Nachahmer, und mehrere Generationen haben von seinen Werken gezehrt. Man hat *Giuliani* als den Erfinder der Terzgitarrre bezeichnet; dies trifft nicht zu, denn Terzgitarrren waren schon lange vor *Giulianis* Auftreten bekannt; wohl aber hat er dieses Instrument verwendet und dadurch aufs neue eingeführt.

Nach dem Musiklexikon von *Mendel* soll *Giuliani* (1820), kaum 40 Jahre alt, gestorben sein. Es scheinen diese Angaben indessen auf einer Verwechslung mit einem anderen Gitarrespieler, *Michael Giuliani*, zu beruhen. *Mauro Giuliani* verließ Wien im Jahre 1821 und trat eine Konzertreise durch ganz Europa an. Aus dieser Zeit fehlen alle Nachrichten, und es ist nur bekannt, daß er zuerst seine Heimat besuchte, dann aber nach Rußland ging, wo er in Petersburg mit seinem Freunde *Hummel* zusammentraf. Er fand dort eine solche enthusiastische Aufnahme, daß er daselbst für mehrere Jahre seinen Wohnsitz aufschlug. 1836 treffen wir ihn mit *Moscheles* und *Mayseder* in London; hier begegnet er seinem Rivalen *Ferdinand Sor*. Die Meinungen über diese beiden großen Virtuosen sind geteilt. Es scheint, daß *Giuliani* wegen seines eleganteren Auftretens und der dem Publikum mehr zusagenden Spielart den Vorzug erhält. Jedenfalls beginnt ein heftiger Wettstreit, und das Interesse ist so groß, daß eine monatliche Musikzeitschrift erscheint, die ganz der Gitarre gewidmet ist. Die erste Nummer, unter dem Titel „*The Guilianad*“, gelangt im Januar 1833 zur Ausgabe, und diese und die folgenden Ausgaben enthalten Werke von *Giuliani*, *Legnani*, *Horezky* u. a.

Aus England kehrte *Giuliani* nach Wien zurück und blieb

dort bis zu seinem Tode (1840). Die englische Presse erwähnt in einem Nachruf, daß die Welt durch den Tod *Giulianis* zwar ihren Abgott verloren habe, sein musikalisches Vermächtnis indessen einen reichen Schatz bilde, der den gegenwärtigen und zukünftigen Gitarrespielern zu einer unerschöpflichen Quelle der Bewunderung und Nutznießung gereiche.

Alfred Dörfel schreibt in seiner Geschichte der Gewandhauskonzerte im Jahre 1884 noch folgendes über *Giuliani*: „Die Leser haben schon früher durch den trefflichen Korrespondenten dieses Instituts in Wien eine Notiz über *Giuliani* und seine nicht geringe Celebrität in der Kaiserstadt erhalten. Es werden jedoch einige nähere Nachrichten über ihn auch hier hoffentlich nicht ungen gelesen werden. *Mauro Giuliani* ist ein sehr feiner Kopf, ein feiner und gebildeter Mann, der vor einiger Zeit durch so viel Rezensionen bekannt ist, von Bologna nach Wien kam und durch interessante Talente von mancherlei Art, vornehmlich aber durch seine guten Kenntnisse, (zum Teil) eigene Ansicht der Musik sowie sein wahrhaft bewundernswertes, durchaus in Deutschland ihm allein eigenes Spiel eines Instrumentes, — das bis dahin, außer Neapel und einigen anderen Hauptstädten des unteren und mittleren Italiens, nur als leichtes, galantes Spielzeug, höchstens als angenehmes Akkompagnement kleiner, leichter Gesangsstücke gebraucht worden war, — die Aufmerksamkeit und dann auch die Gunst fast aller Beschützer der Tonkunst in Wien auf sich zog. Seine Kompositionen für die den dichtenden Musiker so sehr beschränkende Gitarre zeigen Geist und Geschmack, zeigen besonders auch eine neue Ansicht und eigentümliche Behandlungsart des Instrumentes, welches letztere aber freilich durch sein meisterhaftes Spiel noch besonders klar und einnehmend hervorgeht. Er gebraucht die Gitarre nämlich nicht nur als obligates, sondern auch als ein Instrument, auf welchem zu einer angenehmen fließenden Melodie eine vollständig regelmäßig fortgeführte Harmonie vorgetragen wird.“

Als wichtigster Repräsentant einer Epoche, die man als die Blütezeit der Gitarre bezeichnet hat, stand *Giuliani* als überragende Persönlichkeit inmitten dieser Bewegung, sie bestimmend und sie führend. Er erhob sein Instrument nicht nur auf eine erstaunliche Höhe technischer Vollkommenheit, er sicherte ihm

auch durch seine Werke ein dauerndes Bestehen und eine Weiterentwicklung.

Seinem Beispiel folgten andere, aber auch gleichzeitig mit ihm erstand der Gitarre eine Reihe von Meistern, die in öffentlichen Konzerten für sie eintraten und für sie Werke schrieben. So entstand bald eine umfangreiche Literatur, um die sich die Verleger bewarben und sich ihrer annahmen, und die großen Städte des Kontinents, wie Paris, London, Wien, Berlin und Petersburg, bildeten die Zentralpunkte, von denen das gitarristische Leben ausstrahlte. Die vornehme Gesellschaft vor allem war es, die sich der Gitarre annahm, dieses Instrument spielen lernte und so mit dem Beispiel voranging. Man war darum gerne geneigt, die ganze Bewegung als eine Modesache zu bezeichnen. Aber, wie *Hanslick* in seiner Geschichte des Konzertwesens sagt: „Gegen den Enthusiasmus des Publikums verhalten einzelne Stimmen, welche meinten, daß doch nur eine Mode ein Begleitinstrument, wie die Gitarre, zu einem Konzertinstrument erheben konnte.“ So bewies auch der Bestand durch einige Jahrzehnte und die weite Verbreitung, die diese Bewegung genoß, ihre innere Notwendigkeit.

Obgleich Italiener von Geburt, hat *Giuliani* doch nur geringen Einfluß auf die Gitarristik in Italien ausgeübt, und daher kann man ihn, den bedeutendsten Vertreter der italienischen Schule, nicht eigentlich zu den Vertretern der Gitarristik in Italien rechnen. Vielmehr ist sein Wirken so eng mit diesen Vorgängen in Deutschland verknüpft, daß man ihn fast in die Gitarristik und in ihr Aufblühen in Deutschland mit hineinbeziehen könnte und eigentlich auch hineinbeziehen muß. Er hat nicht nur den größten Teil seiner Wirksamkeit in Deutschland verbracht, auch alle seine Werke sind in Deutschland verlegt worden, und sein Einfluß auf die deutsche Gitarristik kann unverkennbar überall nachgewiesen werden.

Für Deutschland war Wien der Ausgangspunkt einer Reihe von bedeutenden Talenten, die die Gitarre pflegten und das Interesse für sie zu wecken wußten. Wie Wien der Mittelpunkt alles musikalischen Lebens in Deutschland war, so fand auch die Gitarre dort einen günstigen Boden, und das Erscheinen eines so außerordentlichen Talentes, wie *Giuliani*, wirkte nicht nur be-

fruchtend und anregend auf das Wiener Publikum und die Wiener Gesellschaft, sondern es sandte auch seine Wellen nach allen Richtungen des übrigen Deutschland.

Schon zwölf Jahre vor *Giuliani* hatte ein gewisser *Louis Wolf* auf einer Doppelgitarre ein schwer und stark instrumentiertes Konzert gespielt, ohne indessen damit einen nennenswerten Erfolg zu erzielen. In bescheidenem Halbdunkel lebte er als Gitarrespieler in Wien, ohne auf die gitarristische Bewegung einen nennenswerten Einfluß zu erzielen.

Simon Molitor, ein geborener Lütticher, hatte sich gleichfalls als Gitarrevirtuose und Musiklehrer in Wien niedergelassen und hat vieles für die Gitarre geschrieben. Das Wertvollste ist wohl seine große Schrift, die er als Vorrede seiner Sonate voransetzt und die, mit dem Ursprung der Gitarre beginnend, sie durch alle Entwicklungsstufen führt, die Ursachen des Verfalls dieses Instrumentes zu erklären sucht und zum Schlusse für eine ernste Anteilnahme und ernste Betätigung mit diesem Instrument eintritt, als deren Versuch die große Sonate dienen soll. So gut und wertvoll auch diese Schrift ist, namentlich da sie uns als gute Quelle für die Beurteilung der damaligen Verhältnisse dienen kann, so vermögen die Kompositionen *Molitors* doch nicht das zu erreichen, was der Verfasser damit bezwecken will. Abgesehen von ihrer korrekten musikalischen Schreibweise, lassen sie jede schöpferische Begabung vermissen und bewegen sich auf einer zwar ganz gut gemachten, aber inhaltlich recht dürftigen Bahn. Die Schrift *Molitors* sowie die große Sonate haben in neuester Zeit eine Veröffentlichung in der Münchner Zeitschrift „Der Gitarrefreund“ erfahren. Als weitere Werke *Molitors* sind noch zu nennen zwei konzertierende Sonaten für Geige und Gitarre, zwei konzertierende Trios für Geige oder Flöte, Bratsche und Gitarre, zwei große Sonaten für Gitarre allein und ein Heft Variationen und ein Rondo für Gitarre allein. Die Sonaten für Geige und Gitarre sind im Neudruck bei Goll in Wien erschienen.

Neben *Molitor* lebten noch in Wien und im übrigen Deutschland eine Reihe von Musikern und auch Liebhabern, die die Gitarre nicht nur als reines Konzertinstrument pflegten, sondern sie auch in die Hausmusik einzuführen suchten. Sie schrieben vor allem für die Gitarre eine Kammermusik, die wohl nicht

Anspruch auf bedeutenden Wert, aber im Rahmen einer bescheideneren Kunstgattung das Bedürfnis nach einer musikalischen Betätigung im Hause zu befriedigen vermochte und dank ihrem inneren Werte sich bis auf unsere Tage erhalten hat. Das, was man heute mit dem Begriff Hausmusik bezeichnet, hat wohl seinen Ursprung in jener Zeit genommen, wo das Musikleben nicht ausschließlich sich in den Konzertsälen abspielte und noch nicht das Privilegium berufsmäßiger Künstler war, wo es hingegen auch Liebhaber gab, die auf einer hohen Stufe der musikalischen Ausbildung standen und besonders die Kammermusik pflegten. *Haydn* und *Mozart* hatten den Kammermusikstil geschaffen. Die Schüler dieser beiden großen Meister trugen nun in zahllosen leichten, aber fast immer handwerklich tüchtigen Werken der Kammermusik das Material herbei, das jener breiten Entfaltung des Dilettantismus in der instrumentalen Musik diente. Diese Liebhaberei war von großer kunstgeschichtlicher Bedeutung. Die verschiedenen Privatkapellen, die sich beim hohen Adel und bei wohlhabenden Personen bildeten, gaben den Untergrund, auf dem die Entwicklung der Kammermusik vor sich gehen konnte, und bildeten den Boden, auf dem sie sich reichlich entfaltete. Die Instrumentalmusik, besonders das Quartett und das Trio, wurden damals mit derselben Leidenschaft von den Liebhabern erfaßt, wie jetzt der mehrstimmige Gesang von den Gesangsvereinen.

Ein bescheidener Abglanz dieser Zeitströmung fiel auch auf die Gitarre, und so sehen wir sie denn auch mit Geige, Flöte, Bratsche und Hammerklavier in friedlichem Wettbewerb um ihren Platz in der Kammermusik und Hausmusik ringen.

Die in dieser Zeit entstandene Kammermusik ist nicht immer von Fachmusikern geschrieben, sondern auch von Liebhabern, die aber auf einer hohen Stufe musikalischer Ausbildung standen, und ihre Musik ist darum nicht immer die schlechteste. Wo aber Fachmusiker zur Gitarre griffen, da waren es meistens solche, die ein Spezialinstrument spielten und es dann mit der Gitarre in Verbindung brachten. So schufen sie auch eine Art Spezialliteratur, die mehr dazu diente, das Instrument in den Vordergrund zu stellen, als daß sie den Kammermusikstil anstrebten.

Daß hierbei auch dem Zeitgeschmack gehuldigt wurde und daß

ein großer Teil dieser Literatur von ihm beeinflusst war, läßt sich nicht leugnen. *Molitor* beklagt diesen Umstand in seiner Schrift; „es käme nur darauf an,“ sagt er, „daß diejenigen, die für ihr Instrument schreiben, der Gitarre selbst ihr Recht widerfahren ließen, daß sie endlich aufhörten, nur immer der Oberflächlichkeit der Menge zu fröhnen, und vielmehr sich bemühten, den Liebhabern Muster einer besseren Spielart zu liefern.“ Zu den Letzteren, die vor allem bestrebt sind, einer besseren Spielart Rechnung zu tragen, zählt er *Leonhard de Call*, *Carulli*, *Diabelli* und *Matiegka*. Wir müssen *Molitor* in dieser Hinsicht recht geben; denn er nennt gerade die Namen, die uns eine brauchbare Literatur hinterlassen haben und deren Kammermusik zum Teil auch vor dem heutigen musikalischen Fachurteil bestehen kann.

Leonhard de Call (1779—1815), ein geborener Bayer, der später als Offizier in preußischen Diensten stand, machte sich seit 1802 von Wien aus durch eine Reihe von Kompositionen für die Gitarre bekannt. Er war ein großer Liebhaber dieses Instrumentes und, obgleich Dilettant, beherrschte er die musikalischen Gesetze und die musikalische Form ausgezeichnet. Seine musikalischen Kenntnisse und seine Begabung befähigten ihn, nicht nur für die Gitarre allein, die er leidenschaftlich liebte, sondern auch für die Gitarre in Verbindung mit anderen Instrumenten eine gute Kammermusik zu schreiben, die man im besten Sinne als eine gute Hausmusik bezeichnen kann. Er war stets bestrebt, der musikalischen Form gerecht zu werden, und verstand es, oft mit den einfachsten Mitteln gute Wirkungen zu erzielen. Seine Werke atmen den Geist der Biedermeierzeit, sind einfache, harmlose, anspruchslose, gut bürgerliche Musik ohne Schwung und ohne Tiefe, aber in dem Bestreben nach einer richtigen musikalischen Orthographie geschrieben. Sie erfreuen sich auch deshalb bei den Liebhabern des Gitarrespiels, die das Bedürfnis nach einer leicht spielbaren Musik haben, großer Beliebtheit und sind darum auch als Einführung in die Kammermusik sehr zu empfehlen. Sein *Duo facile* Op. 20 hat wohl die größte Verbreitung gefunden, weiterhin das Op. 24 für zwei Gitarren und Op. 26, *Trio für drei Gitarren*. Gehaltvoller sind die drei Sonaten für zwei Gitarren und die *Serenade* Op. 39. Die beiden letzten Werke sind leider aus dem Handel gänzlich verschwunden. Von den Kammermusikwerken

für Gitarre mit anderen Instrumenten ist nur ein Trio, Op. 134, bei Zimmermann in Leipzig neu erschienen. Die Besetzung von Geige oder Flöte, Bratsche und Terzgitarrre ist in der Kammermusik neu. Von den Werken *Calls*, der als Komponist sehr fruchtbar war, ist fast alles aus dem Handel verschwunden und befindet sich nur noch in Archiven und Privatsammlungen. Es wäre der Mühe wert, manches davon wieder ans Tageslicht zu bringen, denn unter den Duetten, Trios, Quartetten und Quintetten befindet sich manches Werk, das den heutigen Gitarrespielern Freude bereiten würde.

Über *Calls* Leben ist nur sehr wenig bekannt. Daß er aber ein leidenschaftlicher Verehrer der Gitarre war, geht aus einem Brief hervor, der aus seinem Nachlaß stammt und sich im Besitze des Herrn *Dr. Rensch* in München befindet. Er ist an den Kurfürstlich Weimarschen Kapellmeister *Müller* gerichtet und lautet: „Mein theurer Freund *Müller*! Von Frankfurt am 9. schrieb ich Ihnen — und heute, fast einen Monat — habe ich noch keine Antwort. Mein Kutscher, der bei Ihnen in Weimar anfragte, sagte mir, daß Sie damals noch keinen Brief von mir hätten — haben Sie ihn noch nicht? Oder sind die 26 Blätter der deutschen Karte schon in Frankfurt, — Gott, welch infames Gefühl die Ungewißheit! Um so mehr für mich, der ich mich so sehnlichst auf eine (oder meine) Gitarra gefreut hatte; und den Chagrin erleben mußte, meine Pagage kommen zu sehen, ohne meine geliebte Cytharra. Die dummen Menschen ließen selbe in Böhmen liegen. Wenn Sie meinen ersten Brief erhalten haben, so werden Sie daraus ersehen haben, daß mich der König von Preußen mit seinem Orden, pour le merite beehrt hat, — ach Gott! hätte mich das Schicksal mit meiner guten, prächtigen Githarra erfreut, so wäre ich sehr consoliert für die sehr abseitigen Märsche durch den Schwarzwald. Mais! quoi fair! il faut avoir par force patience! Grüßen Sie mir Ihre liebe Familie und erfreuen Sie mich recht bald mit einer guten detaillierten Antwort. votre amico sincero *Call*.“

Unter den Tonsetzern, die Deutschland in jener Zeit hervorgebracht hat, nimmt *Anton Diabelli* einen der ersten Plätze ein. Als Komponist für das Klavier ist sein Name in der Musikgeschichte ja hinreichend bekannt; daß er aber auch ein vorzüglicher Gitarre-

spieler war und für dieses Instrument wertvolle Stücke geschrieben hat, bedarf noch eines besonderen Hinweises. *Anton Diabelli* wurde am 6. September 1781 in Mattsee bei Salzburg geboren. Seine musikalische Ausbildung erhielt er im Kloster Michelbeuern, und zwar im Orgelspiel; er setzte sie später in Salzburg fort. Seine Eltern hatten ihn für den Priesterstand bestimmt und brachten ihn nach München in die Lateinschule. Er verließ diese jedoch im Jahre 1800, um in das Kloster Reichenhaßlach einzutreten. Seine ersten Kompositionsversuche wurden von *Josef Haydn* beaufsichtigt, und schon mit 20 Jahren lenkte er die Aufmerksamkeit auf sein kompositorisches Talent. Als im Jahre 1803 die Klöster in Bayern säkularisiert wurden, gab *Diabelli* seinen Plan, Geistlicher zu werden, auf und wandte sich ausschließlich der Musik zu. Sein Weg führte ihn nach Wien, wo er sich als Klavier- und Gitarrelehrer niederließ und bald einen großen Schülerkreis um sich sah. Seine Tätigkeit brachte ihn mit den führenden Persönlichkeiten der musikalischen Welt zusammen, so mit *Haydn* und *Beethoven*, zu welchen er in ein freundschaftliches Verhältnis trat. Als der Gitarrevirtuose *Giuliani* im Jahre 1807 nach Wien kam, entspann sich bald ein reger Verkehr zwischen ihm und *Diabelli*, der zu einem erfolgreichen Zusammenarbeiten führte. Es ist schon erwähnt worden, daß *Diabelli* den Klavierpart zu *Giulianis* Konzerten schrieb; er soll ihn auch bei verschiedenen Gelegenheiten selbst ausgeführt haben. Die von *Giuliani* wieder eingeführte Terzgitarrre regte *Diabelli* zu verschiedenen Kompositionen an. So verdanken wir ihm einige Duos für Terz- und Primgitarre, die sehr reizvoll sind, sowie ein Trio für Quart-, Terz- und Primgitarre. Dieser Versuch, mit Gitarren allein Kammermusik zu machen und durch die Verschiedenartigkeit der Instrumente verschiedene Klangfarben zu erzielen, ist glänzend gelungen, und die Art, wie er in diesem Werke im ersten Satz eine Steigerung erzielt, steht in der Gitarreliteratur wohl einzig da.

Diabelli hat als Gitarrekomponist seinen eigenen Stil. Er geht nicht die ausgetretenen Wege und benutzt nicht die zu oft angewandten Effekte, sondern behandelt die Gitarre als harmonisches Instrument, ohne Rücksicht zu nehmen auf die Bequemlichkeit der Gitarrespieler, wie es sonst so viele taten. Darum

sind seine Sachen auch nicht leicht zu spielen und stellen Anforderungen an das rhythmische und technische Können der Spieler. Freilich hat er auch vieles für die große Masse geschrieben, namentlich, als er selbst Verleger wurde und mit *Peter Cappi* in Wien einen Musikalienhandel und Verlag gründete. Der Name *Diabelli* hat unter den Verlegern einen guten Klang; denn Werke von *Czerny*, *Strauß*, *Schubert*, *Beethoven*, welch letzterer seine bekannten Variationen auf ein Thema von *Diabelli* schrieb, sind aus diesem Verlage hervorgegangen. Unter den Gitarrekompositionen waren es vor allem seine eigenen Werke und die von *Giuliani*, die er verlegte. Die Zahl seiner Kompositionen erreichte die Höhe von 200. Unter den Werken für Gitarre können als besonders wertvoll bezeichnet werden: die Serenaden und Nocturnos für Violine, Viola und Gitarre Op. 36, 65, 95 und 105 aus dem Verlage *Hastinger* in Wien; Serenaden und Nocturnos für Gitarre und Flöte Op. 67, 99 und 128; Grand Trio für drei Gitarren Op. 162; Sonaten für Gitarre und Piano Op. 68, 69, 70 und 102 und zwölf Hefte mit Duetten und Solostücken. Wie die meisten Werke der Gitarreliteratur, sind auch die von *Diabelli* vollständig vergriffen, und nur vereinzelte haben eine Neuauflage erlebt, so die Präludien Op. 39 bei *Simrock* und die Sonatine für Gitarre und Hammerklavier Op. 68 bei *Zimmermann*. Neuerdings ist auch versucht worden, die Duos für Terz- und Primgitarre aus Rücksicht auf die Gitarrespieler für zwei Primgitarren umzusetzen. Der Bearbeiter, der sich diese Freiheit erlaubt hat, ließ sich eine schwere Sünde gegen die alte Gitarreliteratur zuschulden kommen, und es kann nicht heftig genug gegen solche Neuausgaben protestiert werden.

In bescheidenerem Maße trat damals noch eine Reihe von Musikern hervor, die neben ihrem Instrument auch die Gitarre pflegten und die, wenn sie auch nicht als Virtuosen Ruhm erwarben, doch durch ihre Werke dazu beitrugen, das Gitarrespiel zu verbreiten und so zur Bereicherung der Hausmusik auch ihr Scherflein beizusteuern.

Zu ihnen gehört der ehemalige österreichische Hofmusikus *Josef Küffner*. Als Sohn des Fürstbischöflichen Würzburgischen Hofkapellmeisters *Wilhelm Küffner* geboren, studierte er zuerst Philosophie und Jurisprudenz, bildete sich aber gleichzeitig beim

Hofkapellmeister *Lorenz Schmitt* als Violinspieler aus und trat auch als Geiger in Konzerten auf. Sein Leben war wechselvollen Schicksalen unterworfen, und im Ringen um seine Existenz mußte er bald hier, bald dort eine Stellung annehmen. Als im Jahre 1798 *Küffners* Vater unter Hinterlassung eines nur sehr kleinen Vermögens starb, sah sich der junge *Küffner* genötigt, Geld zu verdienen. Er versuchte es mit Kompositionen, und zwar für die Gitarre, da das Bedürfnis nach dieser Literatur vorhanden war. Als erste Werke entstanden: Variationen, Ländler und ein Rondo militaire für Gitarre und Pianoforte. Eine Anstellung als Hofviolinist mit einem Gehalt von 125 fl. entlohnte ihn zunächst seiner materiellen Sorgen. Als aber Würzburg an das kurfürstliche Haus Bayern (1802) abgetreten wurde, verschlimmerte sich wiederum seine Lage; doch fand er in dem Grafen *Minuci* und dem Oberleutnant *de la Motte* Gönner, die ihn unterstützten und seine Anstellung als Militärmusikdirektor bewirkten. Als Würzburg als Großherzogtum an den Erzherzog Ferdinand von Österreich kam, ernannte dieser ihn zu seinem Hofmusikus und zum Militärmusikdirektor. 1814 wurde *Küffner* pensioniert und sah sich genötigt, durch andere Arbeiten seine materielle Lage zu verbessern. Er komponierte nun wieder eifrig und schrieb eine Reihe von Werken für die Gitarre. Zwischen den Jahren 1825 und 1833 unternahm *Küffner* verschiedene Reisen nach Paris, Holland und Belgien. Während seines Aufenthaltes in Antwerpen fertigte der niederländische Maler *Wappers* im Auftrage der Großen Harmonie in Antwerpen ein Bildnis des Künstlers an, das dieser zum Geschenk erhielt. Sein Tod erfolgte 1856.

Unter den Werken *Küffners* ist besonders das Op. 168, Duos für zwei Gitarren, zu nennen, das im Verlage *Schott* erschienen ist. Diese zwar einfachen, aber musikalisch gut gearbeiteten Duos eignen sich besonders für Studienzwecke. Sie haben mehrere Neuauflagen erlebt und sind allen Gitarrespielern zu empfehlen, besonders Anfängern zur Einführung in die Kammermusik. Unter den Kammermusikwerken sind ebenfalls einige zu nennen, die zwar musikalisch auf keiner allzu hohen Stufe stehen, sich aber doch für die Hausmusik eignen, so das Op. 46 für Gitarre und Piano; Op. 4, 6 und 110 für Gitarre und Flöte und Op. 64

für Gitarre, Flöte und Bratsche. Die Opernpotpourris, die dem Zeitgeschmack entsprechend mehr aus der Not als aus einem musikalischen Triebe entstanden sind, deuten schon den Verfall des Gitarrespiels an.

In ähnlichem Stil, wenngleich auf einer etwas höheren Stufe, stehen die Werke von *Kaspar Kummer* (1794—1870). Über sein Leben ist nur wenig bekannt. Man weiß nur, daß er Flötist war und (1813) der Koburger Hofkapelle angehörte. Als Flötist bevorzugte er natürlich sein Instrument und verband es mit der Gitarre. Unter den Duos für Flöte und Gitarre ist das Op. 40, Nocturno, ganz reizvoll. Das gleiche kann man auch von den Serenaden Op. 81, 82 und 92 sagen, die für die Besetzung Flöte, Bratsche und Gitarre geschrieben sind. Ein Quintett für zwei Flöten, Geige, Bratsche, Cello und Gitarre hat musikalisch einen höheren Schwung. Leider geht aber die Gitarre in der Tonmasse unter, und das Werk könnte nur durch Umarbeitung der Gitarrestimme der modernen Kammermusik nutzbar gemacht werden.

In denselben Kreis dieser Musiker gehört auch der herzoglich oldenburgische Flötist und Oboebläser Kammermusikus *Kaspar Fürstenau*. Im Jahre 1772 in Münster geboren, erlernt er sehr bald das Flötenspiel, und bereits in sehr jungem Alter, mit 16 Jahren, erhält er eine Anstellung in der bischöflichen Kapelle in Münster. 1793 unternimmt er seine erste Konzertreise durch Deutschland. Das Jahr darauf wird er als erster Flötist an die Kapelle in Oldenburg berufen und wird gleichzeitig Lehrer des Herzogs und der herzoglichen Familie. Vom Jahre 1811 an sehen wir ihn Konzertreisen unternehmen, die ihn fast durch ganz Europa führen und ihm den Ruf eines der besten Virtuosen auf der Flöte eintragen. Die Gitarre scheint *Fürstenau* neben der Flöte gepflegt zu haben, auch scheint er für dieses Instrument eine besondere Vorliebe gehegt zu haben, da er viele Werke für die Gitarre schrieb. Sie gehören alle der Kammermusik an, und es seien unter ihnen besonders hervorgehoben die Quartette für Flöte, Fagott, Viola und Gitarre Op. 9, 11 und 18.

Michael Henkel, Musikdirektor und Organist an der Domkirche zu Fulda, war gleichfalls Gitarrespieler. Unter seinen zahllosen Werken für Orgel, Klavier und Violoncell finden sich auch einige

Lieder mit Gitarrebegleitung sowie eine Sonate für Gitarre und Hammerklavier, Op:44, die im Besitze der Bibliothek der Git.-Ver. München ist.

In die gleiche Kategorie von Komponisten gehört auch *Francois Hünten* (1793—1878), der in Coblenz geboren wurde, aber in Paris lebte und dort seine Ausbildung genoß. Schon in frühester Jugend begann er Musik zu betreiben, und mit 16 Jahren war er ein fertiger Klavier- und Gitarrespieler. Im Jahre 1819 begab er sich nach Paris und studierte dort am Konservatorium, verließ es aber bereits nach drei Jahren und lebte nun in sehr dürftigen Verhältnissen, seinen Unterhalt durch Stundengeben notdürftig bestreitend. Nun versuchte er es mit dem Komponieren. Seine vierhändige Klavierkomposition „Fantasie Militär“ und einige andere Stücke hatten einen so großen Erfolg und trugen ihm so viel ein, daß er sich schließlich in seine Vaterstadt zurückziehen konnte, um den Rest seines Lebens dort sorgenlos zu verbringen. Von seinen Gitarre-Kompositionen sind ein Trio, Op. 20, für Geige, Viola und Gitarre bekannt, sowie die Variationen concertanti, die einen fertigen Gitarrespieler verraten. Eine ganze Reihe von Musikern, die neben ihrem Instrument auch die Gitarre spielten, gehört noch in diese Gruppe, so auch *August Harder*, der, 1774 geboren, zuerst Theologie studierte, sich dann aber ganz der Musik zuwandte und ein fertiger Klavierspieler und Gitarrespieler war. Er schrieb über 60 Werke, darunter 50 für Gesang mit Gitarrebegleitung. Ein zeitgenössisches Urteil über sie lautet: Die Lieder sind nach Art kleiner Canzonetten gefällig und für Gesang und Spiel sehr leicht behandelt; übrigens einander sehr ähnlich in den Melodien und Harmonien (sogar in der Tonart), im ganzen aber so, daß Dilettanten sich gern damit unterhalten werden, die Texte sind aber gut gewählt.

Auf einer bedeutend höheren Stufe steht der Tscheche *Wenzel Matiegka*, der in Wien lebte und Chorregent an der Hauptpfarrkirche St. Leopold und zugleich an der Filialpfarre St. Josef in der Leopoldstadt war. Er war ein ausgezeichnete Gitarrespieler, wovon auch seine Kammermusikwerke und anderen Kompositionen für die Gitarre Zeugnis ablegen, besonders das Trio Op. 26 für Flöte, Bratsche und Gitarre, das zu den schönsten Werken der Kammermusik für Gitarre gehört und eine Neuauflage bei

Zimmermann erlebte. Außerdem schrieb er noch zwei Sonaten für Gitarre allein, vier Serenaden für Gitarre und Geige, ein Nocturno für Gitarre, Flöte und Bratsche und eine Serenade für die gleiche Besetzung sowie Variationen, Phantasien und Stücke von fortschreitender Schwierigkeit. Die Werke *Mateygas* sind größtenteils vergriffen und nur noch in einzelnen Privathänden anzutreffen.

Josef Ignaz Schnabel, geboren am 24. Mai 1767 zu Naumburg, war Organist in Breslau und hat gleichfalls ein vorzügliches Kammermusikwerk hinterlassen, ein Quintett für zwei Geigen, Bratsche, Cello und Gitarre. Dieses anscheinend einzige Werk, das nicht einmal im Druck erschienen ist und sich nur in einzelnen Abschriften erhalten hat, ist neuerdings durch *Georg Meier* in Hamburg und durch *Otto Meier* in Breslau zur Aufführung gelangt. Der Gitarrepart ist nicht allzu schwer, zeugt aber von völliger Beherrschung des Instrumentes, wengleich anzunehmen ist, daß dieses Werk als Gelegenheitskomposition entstanden ist.

Die Gitarreliteratur weist noch vier Trios für Flöte, Bratsche und Gitarre von *Josef Kreutzer* auf, über dessen Werdegang und dessen Beziehungen zur Gitarre leider nichts in Erfahrung zu bringen war. Es wird angenommen, daß er ein Bruder des bekannten Geigers *Kreutzer* war und neben der Geige auch Gitarre spielte. Jedenfalls lassen die Trios, die in einer Anlehnung an *Mozart* geschrieben worden sind, einen vorzüglichen Gitarristen erkennen, denn er verwendete die Gitarre nicht nur als reines Begleitinstrument, sondern gibt ihr auch selbständige Stellen.

Auch *Theodor Gaude*, der 1782 in Hamburg geboren wurde, in Paris jedoch seine Ausbildung genoß und vom Kaufmannsstand zum Musiker übergang, gehört in diese Reihe von Tonsetzern. Als Gitarrevirtuos machte er viele Reisen und gelangte bis nach Petersburg. Seine Kompositionen, deren Zahl 80 beträgt, sind teils in Paris, teils in Offenbach bei *André* erschienen. Die Bibliothek der Git.-Ver. München besitzt eine Sonate Op. 25 für Flöte und Gitarre sowie sechs Walzer für zwei Gitarren.

Hiermit kann die Reihe der Tonsetzer und Gitarrespieler, die Deutschland während dieser Zeit hervorbrachte und die befruchtend auf die deutsche Gitarristik einwirkten, geschlossen werden. Es gab zwar noch eine ganze Reihe von Gitarrespielern, Dile-

tanten und Musikern, die für die Gitarre schrieben, aber nur gar zu sehr dem Zeitgeschmack huldigten und die Gitarreliteratur mehr durch Quantität als durch Qualität bereicherten. In jener Zeit entstanden die zahlreichen Variationen auf bekannte Motive, die Transkriptionen und Potpourris bekannter Opern und die große Anzahl von Liedern, die in weit geringerem Maße Eigenschöpfungen als Übertragungen bekannter Opernarien und Klavierlieder waren. Das Bedürfnis nach Gitarreliteratur war groß, und diesem Bedürfnis suchte man in jeder Weise gerecht zu werden. Die Gitarre, die durch die Virtuosen in den Konzertsaal eingeführt worden war, geriet nun auch in die bürgerlichen Kreise, und wir finden sie in den Händen von Dichtern, Künstlern und Musikern. Die Zeit der Romantik war diesem Instrumente besonders günstig. Die sanften und zarten Töne der Gitarre, eine einfache Begleitung zu einem Liede, die Möglichkeit, rasch auf dem Instrument etwas zu improvisieren, begünstigten diese Stimmung. Aber auch die Möglichkeit, harmonisch zu spielen und gute Musik auf der Gitarre zu machen, zog besonders die Musiker an. So finden wir sie in den Händen berühmter Tonsetzer und Tonkünstler, die es nicht verschmähten, in ihren Mußestunden auch zur Gitarre zu greifen. Der Dichterkomponist *E. Th. Hoffmann* erhielt seine ersten musikalischen Anregungen durch eine Tante, die Gitarre spielte. Diese Jugenderinnerungen verwendete er später zu einer musikalischen Novelle.

In Nürnberg, im Germanischen Museum, hängt die Gitarre des Dichters *Lenau*, dessen Briefe und Aufzeichnungen uns manchen Aufschluß über sein Gitarrespiel geben und uns zeigen, wie die Gitarre seine stete Begleiterin war. Auch *Theodor Körner* war ein Freund der Gitarre und erlernte dieses Instrument von frühester Jugend an. Er blieb seiner Gitarre sein Leben lang treu, und kurz vor seinem heldenhaften Tode schrieb er an seine Eltern im Juni 1812: „Die Nächte sind herrlich, da hänge ich immer meine Gitarre um und schweife in den nahen Ortschaften herum,“ und am 30. Juni: „Ein Kastanienwäldchen bereitet die nötige Kühlung um mich her, und die Gitarre, die heute nur am nächsten Baume hängt, beschäftigt mich in den Augenblicken, wo ich ausruhe.“ Seine Gitarre, die nun im Körner-Museum in Dresden zu sehen ist, stammte aus den Werkstätten des weimarischen

Instrumentenmakers *Otto* und wurde auf Veranlassung *Friedrich Schillers* an seinen Vater geschickt.

Von berühmten Musikern werden *Carl Maria v. Weber* und *Franz Schubert* als Gitarrespieler genannt. *Weber* schrieb zahlreiche Lieder mit Gitarrebegleitung, von denen aber der größte Teil verlorengegangen ist. 20 dieser Lieder sind in frühen Ausgaben mit Original-Gitarrebegleitung noch erhalten, darunter eins mit Vorsänger und gemischtem Chor und ein Divertimento mit Klavier. Das Divertimento, das noch im *Schlesingerschen* Verlag in einer Neuausgabe vorhanden ist, ist trotz einfacher harmonischer Behandlung ein anmutiges, melodisches, sehr dankbares Stück. Der Gitarrepart nützt den typischen Klang des Instrumentes aus und verlangt einen guten Spieler. Unter den Gitarreliedern finden sich Perlen deutscher Lyrik, die an Schmelz, Innigkeit und Reinheit der Empfindung und des Ausdrucks den schönsten Liedern *Schuberts* nicht nachstehen.

Der Name *Franz Schubert* ist auch oft in Zusammenhang mit der Gitarre genannt worden. Angeblich soll *Theodor Körner* es zuerst gewesen sein, der das Interesse für die Gitarre bei *Schubert* weckte. Die äußeren Verhältnisse und das unstete Leben, das *Schubert* führte, bewirkten es, daß die Gitarre für ihn ein willkommenes Hilfsinstrument wurde. Oft ohne Wohnung, konnte er das von seinem Vater geschenkte Spinett nicht benutzen — so wurde die Gitarre ihm das bequeme Instrument, um seinen Gedanken musikalische Form zu verleihen. Sein Freund *Umlauf* berichtet darüber: „Wenn ich ihn bei meinen ‚Morgen‘besuchen, die ich gewöhnlich vor den Abendstunden bei *Schubert* zu machen pflegte, diesen zwar noch im Bette antraf, so fand ich ihn bereits in voller Tätigkeit begriffen, mit der Gitarre in der Hand, und meist sang er mir frisch gesetzte Lieder zur Gitarre vor.“ Die neuerdings, von *Richard Schmitt* bei *Hofmeister* herausgegebenen Lieder von *Schubert* mit Gitarrebegleitung lassen an der Echtheit des Gitarresatzes einige Zweifel aufkommen, gleichfalls einige Lieder in einer alten Ausgabe des Verlages *Czerni*. Es scheint, als wenn die Hand des Herausgebers hier manches geändert oder für die Gitarre zurechtgemacht hätte. Ein anderes Bild erhalten wir wenigstens von *Schubert* als Gitarrespieler bei dem in einer Villa in Zell am See entdeckten Quartett für Flöte,

Viola, Baß und Gitarre; hier erkennen wir *Schubert* wieder als den Meister, als den wir ihn in seinen anderen Werken zu sehen gewohnt sind.

Forscht man in der Geschichte jener Zeit, so stößt man allenthalben auf Persönlichkeiten der Kunst und Literatur, des Theaters und der Musik, die alle vom Gitarrefieber angesteckt sind. *Trautmann* erzählt in seinen Altmünchner Erinnerungen von den Gitarrevorträgen des Malers *Schlotthauer* im Atelier des berühmten *Cornelius*. Theatergrößen, wie die Schwestern *Frohlich*, die *Krones*, *Schröder* und andere sangen Lieder zur Gitarre, und der Dichter *Grillparzer* verzeichnet gelegentlich in seinem Tagebuch: „Mein Klavier ist mir verleidet, da es in einem Zimmer steht, wo ich gehört werde; ich klimper daher wieder manchmal etwas auf meiner Gitarre.“

Der Opernkomponist *Marschner* schrieb „Bagatellen“ für die Gitarre, kleine hübsche Solostücke leichter Spielart, die aber immerhin erkennen lassen, daß er mit der Gitarre vertraut war.

Unter den Sängern war es insbesondere *Methfessel*, der durch Lieder zur Gitarre in Künstlerkreisen und beim Publikum stets großen Beifall errang. *Louis Spohr*, der berühmte Geiger, gibt uns in seiner Selbstbiographie folgende, für jene Zeit charakteristische Schilderung: „Im Jahre 1810, am 20. und 21. Juni, feierte man der Tonkunst in der vier Stunden von Sondershausen liegenden schwarzburg-rudolstädtischen Stadt Frankenhäusen durch Ausführung der Schöpfung von *Haydn* und eines großen Konzertes ein Fest, bei welchem Kammer Sänger *Methfessel* aus Rudolstadt das Baßsolo sang. An den Abendtafel, die an jenem Festabend stattfanden, wurde das Vergnügen noch durch munteren und schönen Gesang erhöht. Es traten gute Stimmen zusammen, sangen Quartette und Kanons, Herr *Methfessel* ergriff die Gitarre und unterhielt die Gesellschaft mit angenehmen Liedern und rührenden Romanzen von seiner Komposition. Zur Abwechslung gab er auch ein paar komische Lieder und entwickelte in diesen seine lebhaft Phantasie, seinen Reichtum an Erfindung, Witz, Laune in Ausdruck, sowie überhaupt seine Bekanntheit im Reich der Töne und der Harmonie.“ Nehmen wir diese Schilderung, so könnte sie fast auf die heutigen Verhältnisse passen.

Die Gitarre, die in Deutschland durch ausländische Virtuosen

eingeführt war, fand hier einen ungemein günstigen Boden, und wenn auch Deutschland keine so bekannten Virtuosen hervor- gebracht hatte wie etwa Italien, so drang die Gitarre doch hier mehr in die breiteren Volksschichten und wurde Allgemeingut der musikalischen Liebhaber. Man braucht nur die in jener Zeit entstandene Gitarreliteratur zu betrachten, so ist der größte Teil davon in Deutschland verlegt. Der Anteil, den das Ausland an der ganzen Bewegung nahm, ist nur sehr gering, und das Gitarrespiel drang nie so in die breiteren Volksschichten wie gerade in Deutschland. Wo sie aber als richtiges Volksinstrument gespielt wurde, da unterschied sie sich durch die Stimmung und Besaitung und blieb unbeeinflusst von dem musikalischen Geist der Bewegung. Das Virtuosenstum, das damals den Anstoß zur Weiterentwicklung des Gitarrespiels gab, legte auch den Grundstock zur Literatur, die damals entstand und die sich wesentlich von der Literatur anderer Volksinstrumente unterschied, indem die Komponisten für die Gitarre zum größten Teil Fachmusiker waren und bestrebt waren, in Form und Stil die Werke der allgemeinen Musikliteratur nachzuahmen. Ist es auch nicht immer geglückt, musikalisch wertvolle Sachen zu schaffen, so darf auch nicht vergessen werden, daß diese Musik mehr auf Liebhaber berechnet und für sie geschrieben war, daß die Literatur jedes Spezialinstrumentes meist auf keinem allzu hohen Niveau steht und daß die Musikgrößen der damaligen Zeit mit ganz wenigen Ausnahmen nicht zu den Gitarrespielern gehörten und daher auch nichts für die Gitarre geschrieben haben, daß die Gitarre vielmehr auf die Virtuosen und Tonsetzer angewiesen war, die mit ihrem gewandten Spiel nicht immer eine schöpferische Begabung vereinigten. Es wäre daher verkehrt, wie es vielfach getan worden ist, diese Literatur in Bausch und Bogen zu verdammen und sie als minderwertig beiseitezulegen. Sie trug vielmehr, ähnlich wie die Werke *Pleyels*, *Goritzkis* und *Hofmeisters*, der Nachfolger *Mozarts* und *Haydns*, in späteren Zeiten vielfach unterschätzt, den Stoff für die musikalische Betätigung musikliebender Dilettanten lieferten, dazu bei, den Boden für das Verständnis der Werke der großen Meister vorzubereiten. Wie groß diese Literatur war, geht aus einer Aufstellung hervor, die in Leipzig im Jahre 1877 gemacht worden ist. Danach betrug die Zahl der

für die sechssaitige Gitarre geschriebenen Werke 192 Schulen und 6558 verschiedene Kompositionen, die 668 Tonsetzer zu Verfassern hatten.

Einige Jahrzehnte erhielt sich die Blütezeit der Gitarre auf einer ziemlich gleichmäßigen Höhe, um dann allmählich immer deutlicher Zeichen des Verfalls zu bieten. Je mehr die Gitarre in die breiteren Schichten des Volkes drang, desto mehr verlor sie ihre Sonderstellung unter den anderen Instrumenten und ihren Charakter als konzertierendes Soloinstrument. Das Bedürfnis nach aller möglichen Literatur stellte sich ein, dem die Tonsetzer und die Verleger nachzukommen suchten. Es wurde einfach alles hergenommen und für die Gitarre zurechtgemacht: Opernpotpourris und Opernarien, Variationen auf bekannte Volksmelodien, Transkriptionen bekannter Klavierwerke sowie vor allem Klavierlieder bekannter Tonsetzer. Dabei trat das Bestreben deutlich hervor, alles dem Geschmacke und dem Können der Gitarrespieler möglichst anzupassen. Dieses Entgegenkommen hatte auf das Gitarrespiel eine nachteilige Wirkung. Die Lust am ersten Studium ging allmählich verloren, an Stelle einer ersten Betätigung trat eine oberflächliche Beschäftigung mit dem Instrument, die das Können und den Sinn für die Musik wesentlich herabdrückte.

Schon damals war man bestrebt, den Gitarrespielern nach Möglichkeit Erleichterung zu schaffen, und je mehr die Gitarre den Charakter eines Begleitinstrumentes annahm, desto mehr büßte sie von ihrem künstlerischen Werte und von ihrer Bedeutung als Musikinstrument ein. An Stelle der reinen Instrumentalmusik trat immer mehr das Lied mit Gitarrebegleitung, und mit ihm verband sich eine primitivere Satzweise und eine Vereinfachung der Gitarretechnik. Ein Vorläufer des Zupfgeigenhansels, die Praktische Gitarreschule von *F. Samans*, gibt uns einen Anhaltspunkt für die damaligen Zeitverhältnisse. In der Vorrede sagt der Verfasser: „Seitdem ich das Vergnügen habe, singlustige Jünglinge und Jungfrauen im Gitarrespiel zu unterrichten, dauerte es den meisten derselben in der Regel zu lange, ehe sie nach genauer Notenkenntnis endlich so weit kamen, auch nur ein einfaches Lied genügend begleiten zu können. Überdruß und Mangel an Zeit hatten nun natürlicherweise zur Folge, daß

die gute Sache ins Stocken geriet. Um die gesunkene Lust jedoch einigermaßen wieder zu heben, lehrte ich sie alsdann die gewöhnlich vorkommenden Begleitungsakkorde für Gitarre nur der äußeren Form nach kennen oder teilte ihnen dieselben schriftlich mit. Dann wählte ich bekannte Lieder, schrieb unter deren Text in Buchstaben die Namen derjenigen Akkorde hin, in welchen sich ihre Melodien bewegten, und ließ sie so von den Schulen ausführen. Mit Freuden lernte der Singlustige die ferneren Akkorde greifen, die er auch alle leicht und sehr genau behielt, und ward auf diese Art doch auch ein sich und anderen genügender Gitarrespieler. Ich selbst aber bekam durch das Suchen hin und her nach hübschen Liedern eine recht reichhaltige Sammlung, und jeder, der dieselbe kennenlernte und sich von der so ganz leichten Ausführung ihrer Begleitungen überzeugte, äußerte mir den Wunsch, sämtliche Lieder, wie es hier geschehen, in einer Weise doch zum Druck zu befördern. Ich habe es daher gewagt, dem Verlangen so vieler endlich nachzukommen und meine Liedersammlung stufenmäßig geordnet und unter dem Namen „Praktische Gitarreschule“ für alle, welche Gesang lieben, ins Leben treten zu lassen.⁴

Eine andere Ausgabe, die dem Zeitgeschmack zu entsprechen suchte, erschien im Jahre 1834 im Verlage *Gaul & Tonger* in Köln und nannte sich „Pfeffnig-Magazin für Gesang und Gitarre“. Sie wurde herausgegeben vom Verein Rheinländischer Tonkünstler unter Redaktion von *Dr. F. W. Arnold*. Diese in vielen Bänden erschienene Ausgabe brachte zum größten Teil Lieder und bekannte Opernarien mit Gitarrebegleitung, darunter aber auch kleinere Solostücke von bekannten Gitarrespielern. Wir finden darunter bekannte Namen, wie *Giuliani, Carulli, Diabelli* u. a., auch Originallieder von *Methfessel*. Im ganzen aber ist das Niveau dem Dilettantentum angepaßt und zeigt deutlich einen Abstieg.

Trotz alledem bereiten immer wieder Virtuosen Deutschland, wengleich auch ihr Erscheinen seltener war; die Fachpresse registrierte ihre Konzerte und brachte Mitteilungen über die erschienene Gitarreliteratur. In *Alfred Dörfels* Geschichte der Gewandhaus-Konzerte finden sich folgende Konzerte angezeigt, bei denen die Gitarre zu Worte kam: „Am 30. August traten Herr und Madame *Schlick* auf, die ein Violin- und Cello-Konzert

gaben. Das Programm enthielt auch eine Nummer für Cello und französische Gitarre. — Am 4. Oktober 1803 spielten die Herren *Grälius* und *Bartolazzi* ein Duo für Mandoline und Gitarre. — Am 28. Oktober 1823 wurde von den Zöglingen der Blindenanstalt in Dresden ein Konzert veranstaltet, bei dem außer anderen Stücken auch Variationen von *Wolf* für Pianoforte und Gitarre gespielt wurden. — Am 31. Juli 1832 spielt *N. V. Bobrovicz* in einem Konzert von *Klara Wieck* den Gitarrepart in *Sentinella* von *Hummel*, und am 6. März spielt derselbe Künstler die *Pollaka* aus dem ersten Konzert von *Giuliani*. — Es folgt dann weiter *Prüger* am 15. Dezember 1823 mit einer Variation über eine Romanze von *Castelli* für Gesang, Pianoforte, Gitarre und Geige, einem Stück aus den berühmten Dukaten-Konzerten, bei dem *Moscheles, Giuliani* und *Mayseder* jeder seinen Teil zu den Variationen beitrug; zum Schluß wird noch ein Musikdirektor *Franz Stoll* aus Wien erwähnt, der am 3. und 7. Dezember auftrat und einen Konzertsatz von *Giuliani* sowie eigene Variationen spielte.⁴

Ist die Ausbeute an Mitteilungen auch nicht sehr groß, so zeigt sie doch, daß allenthalben Gitarrekonzerte stattfanden. Außerdem beziehen sich diese Mitteilungen auch nur auf eine Stadt allein, und das Konzertleben war damals noch nicht so entwickelt wie heutzutage, und dann waren es vor allem die großen Städte, die die Gitarrevirtuosen anzogen. Die Sammlung von ähnlichen Mitteilungen hat auch viel später eingesetzt, als das Gitarrespiel schon im Niedergang war und das Interesse für dieses Instrument bei den Fachgelehrten und Fachschriftstellern in nur sehr geringem Maße zutage trat; darum fehlen uns auch viele wichtige Mitteilungen über dieses Gebiet aus jener Zeit.

Zu den Solisten von Ruf, die Deutschland hervorgebracht hat und die sich als Virtuosen einer besonderen Wertschätzung erfreuten, gehören noch zwei Namen, *Leonhard Schulz* und *Johann Kaspar Mertz*, die aber beide schon in die zweite Periode der Blütezeit fallen, als sie schon im Abklingen war.

Leonhard Schulz d. J. war ein Wiener Kind und entstammte einer Musikerfamilie. Schon mit sechs Jahren erlernte er das Gitarrespiel, und in jugendlichem Alter trat er schon als Gitarrevirtuose in Konzerten auf. Durch *Moscheles* wurde er dann in

London eingeführt, wo er die spätere Zeit seines Lebens verlebte und den Ruf als einer der besten Gitarrevirtuosen erwarb. Dazwischen machte er auch Konzertreisen durch Deutschland mit seinem Bruder, der Pianist war, und erntete auch hier großen Beifall und Anerkennung. Ein russischer Gitarrevirtuose und Enthusiast für die Gitarre, *Makarow*, der fast ganz Europa bereiste und die meisten damals lebenden Gitarrevirtuosen aufsuchte, traf in London auch mit *Schulz* zusammen. Er schildert ihn uns folgendermaßen: „Er war ein Mann von 36 Jahren, groß und gut gewachsen, von sehr angenehmem Äußeren und ausgezeichneten Manieren, tadellos gekleidet und eher an einen Engländer erinnernd als an einen Deutschen. Er stammte nämlich aus Wien und lebte seit 20 Jahren in London. In seinem Spiel war alles vorhanden: eine ungläubliche Geläufigkeit und Präzision, Kraft und Zartheit, Lebendigkeit und Geschmack, Ausdrucksfähigkeit und Glanz, verbunden mit ganz neuen, verblüffenden Effekten, sowie ein breiter künstlerischer Stil. Außerdem zeichnete sich sein Spiel auch durch ungeheure Sicherheit aus, so daß es den Eindruck hinterließ, als wenn er die größten Schwierigkeiten spielend bewältigte.“ Von den eigenen Kompositionen, die *Schulz* in seinen Konzerten spielte, hat sich so gut wie nichts erhalten. Derselbe *Makarow* ließ sich von *Schulz* Abschriften dieser Kompositionen machen, aber er erhielt sie in verunstalteter Form und bezeichnete sie daher als wertlos. *Schulz*, der ein großer Lebemann war, befand sich oft in schwierigen Geldverhältnissen, und so sah er sich gezwungen, oft Wege einzuschlagen, die sich mit dem Begriff eines Gentleman nicht vereinigen; er erwies sich auch in diesem Falle als unzuverlässig. „Auch die im Druck erschienenen Kompositionen von *Schulz*“, so berichtet *Makarow* weiter, „waren nur dann interessant, wenn er sie selbst spielte; nahm man sie aber selbst vor, so erweckten sie nicht den geringsten Wunsch, sich mit ihnen näher zu beschäftigen. Ich komme daher zu dem Schluß, daß *Schulz* als Gitarrespieler zu den größten Virtuosen gerechnet werden muß, als Komponist aber nur ganz nebensächliche Bedeutung hat.“

Johann Kaspar Mertz kann wohl als der hauptsächlichste Repräsentant der deutschen Schule angesehen werden, weil bei ihm der Einfluß der italienischen Schule kaum mehr nachzu-

weisen ist und er sich seinen eigenen Stil selbst schuf. Als Sohn armer Eltern wurde er am 17. August 1806 in Preßburg geboren. Schon in frühesten Kindheit erlernte er das Gitarre- und Flötenspiel und erreichte besonders auf dem letzteren Instrument eine große Fertigkeit. Mit zwölf Jahren fing er schon an, Unterricht auf der Gitarre und Flöte zu erteilen, um seine armen Eltern zu unterstützen. So verging seine Jugend unter zahllosen Entbehrungen und mühevoller Arbeit, bis er 1840 nach Wien kam, wo es ihm gelang, durch ein Konzert unter dem Protektorat der Königin *Augusta* im Hofburgtheater als Gitarrevirtuose die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken und sich einzuführen. Von da aus machte er einige Konzertreisen nach Mähren, Schlesien und Polen, weiterhin nach Berlin und Dresden, wo er seine spätere Gattin, die Pianistin *Josefine Platin*, kennenlernte. Nun begann ein gemeinsames Konzertieren, bis sich *Mertz* und seine Gattin in Wien ansässig machten und mit Musikunterricht ihren Lebensunterhalt verdienten. Ein Leben, reich an Erfolgen, aber auch an Entbehrungen, voller Arbeit und von erfolgreichen Konzertreisen unterbrochen, führten nun beide in Wien bis zum Jahre 1856, wo *Mertz* schwer erkrankte und am 14. Oktober starb. Seiner Gattin *Josefine Mertz* verdanken wir einige Aufzeichnungen aus der wechselvollen Künstlerlaufbahn dieses Virtuosen, die im „Gitarrefreund“ im ersten Jahrgang veröffentlicht worden sind. Ergänzt wird dieses Material durch die Berichte des russischen Gitarrevirtuosen *Makarow*, der mit *Mertz* in Beziehungen trat und ihn in Wien aufsuchte. „Mein Zusammenreffen mit *Mertz*“, so berichtete er, „hatte den größten und glücklichsten Einfluß auf mein musikalisches Schicksal. Er war ein Mann von etwa 50 Jahren, groß, nicht voll, nicht mager, sehr bescheiden und ohne Prätension auf Bedeutung in irgendeiner Richtung. Mir waren seine Kompositionen, namentlich seine Arrangements aus bekannten Opern, schon ziemlich lange bekannt. Ich spielte auch einige Solostücke von ihm, fand aber die Arrangements meist uninteressant und auf den Geschmack eines leicht zu befriedigenden Publikums berechnet, daher erwartete ich nicht allzuviel von seiner Kunst im Gitarrespiel. Nach den üblichen höflichen Redensarten, mit denen wir unsere Bekanntschaft einleiteten, setzte sich *Mertz* hin und begann zu

spielen. Der erste Eindruck, den das Stück und das Spiel auf mich machten, war ein sehr starker, und ich geriet in eine wahre Begeisterung. *Mertz* brachte nun eine ganze Reihe von Stücken zum Vortrag, und jedes neue erweckte von neuem meine Begeisterung. Ich hatte das Gefühl, daß ich einen Künstler vor mir hatte, der neben seinem virtuellen Können auch schöpferische Begabung besaß, und diese Entdeckung freute mich um so mehr, als ich an das Vorhandensein eines solchen für die Gitarre nicht mehr glaubte. Ich hatte auf meinen vielen Reisen in meiner Heimat und im Auslande alle Musikalienhandlungen durchstöbert und mir einen Haufen von Noten angeschafft. Beim Durcharbeiten dieser Fülle von zeitgenössischer Literatur, die in den letzten Jahren entstanden war, hatte ich leider die Erfahrung gemacht, daß alle diese Kompositionen größtenteils der Unterhaltungsliteratur angehörten und musikalisch ziemlich minderwertig waren; um so mehr war ich daher überrascht, in den Stücken von *Mertz*, die er mir vorspielte, all das zu finden, was ich bisher vermißte: einen reichen Inhalt, gründliche Kenntnisse der musikalischen Gesetze, interessante Wechsel der Harmonien sowie kühne, keineswegs banale Effekte und endlich ein feines Verständnis für alle Mittel und Geheimnisse der Gitarre. Bei dieser Gelegenheit will ich auch einiges über *Mertz* als Gitarrespieler sagen. Unter den Gitarrevirtuosen, die ich in Deutschland kennenlernte, war *Mertz* unter allen Umständen der bedeutendste. In seinem Spiel war viel Kraft, Energie, Empfindung, Präzision, Ausdruck und Sicherheit. Aber ihm hafteten auch einige Nachteile der damaligen deutschen Schule an. So gab es beim Anschlagen der Baßsaiten zuweilen Nebengeräusche, und in einzelnen Passagen kamen zuweilen einzelne Noten nicht sauber genug heraus. Besonders aber in der Phrasierung und Gesangsfähigkeit des Tones trat er hinter *Schulz* und *Zani di Ferranti* zurück. *Mertz* spielte eine zehnsaitige Gitarre mit vier Kontrasaiten, von denen die tiefste in A gestimmt war.“

Wenn wir heute dieses Urteil eines Zeitgenossen von *Mertz* und gleichzeitig eines Gitarristen mit unseren Anschauungen über *Mertz* vergleichen, dessen Werke besonders bei *Haslinger* erschienen sind, so wollen diese beiden Meinungen nicht ganz übereinstimmen. Wir sind leicht geneigt, *Mertz* als Tonsetzer

bei weitem nicht so hoch einzuschätzen. Es erweist sich aber, daß alle die Werke, die *Makarow* damals zu hören bekam, im Druck nicht erschienen sind und nur als Manuskripte in die Hände *Makarows* gelangten und nach dessen Tode in den Besitz eines seiner Verwandten kamen. Über das weitere Schicksal dieser Manuskripte fehlen alle Nachrichten. Sie sind bei der großen Umwälzung, die Rußland nach der Revolution erlebte, offenbar wie alle gitarristischen Dokumente dieses Landes, der Vernichtung anheimgefallen. Nur zwei davon erfuhren eine Veröffentlichung in einer russischen gitarristischen Zeitschrift. So müssen wir in dieser Hinsicht mit einem gewissen Vorbehalt dem russischen Gitarrevirtuosen Glauben schenken, um so mehr, als *Mertz* ihm gegenüber zugestanden hat, daß er bei seinen gedruckten Werken stets auf Wunsch der Verleger gezwungen war, Änderungen und Erleichterungen vorzunehmen und sie für ein auf mittlerer Stufe stehendes gitarrespielendes Publikum zuzustutzen. Es darf auch nicht außer acht gelassen werden, daß das Wirken von *Mertz* bereits in die Zeit der Romantik fiel, daß das Klavier damals schon einen bedeutenden Fortschritt in bezug auf den Ton aufzuweisen hatte und daß die Stimmungsmusik schon einen ziemlich breiten Raum innerhalb der Klavierkompositionen einnahm. Sein Stil ist stark von dieser Musik beeinflußt, und indem er diesen Stil der Gitarre anzupassen suchte, gelang es ihm manchmal, wenn auch in bescheidenen Grenzen und mit einfachen Mitteln, Werke zu schaffen, die einer gewissen Genialität nicht entbehren.

Mit *Mertz* schließt die gitarristische Periode in Deutschland ab. Die Virtuosen und Gitarrespieler, die nach ihm kommen, sind nur noch Nachzügler, die nicht mehr innerhalb eines gitarristischen Milieus stehen und bereits als Ausnahmereisegitarren angesehen werden. Das Interesse für die Gitarre war schon im Schwinden. Die Entwicklung des Klaviers in tonlicher Hinsicht, der Mangel an bedeutenden Persönlichkeiten unter den Gitarrespielern und vor allem der Wettkampf, den die Verleger und Tonsetzer der Gitarre unternahmen, um dieses Instrument volkstümlich zu machen, hatten dem ersten Gitarrespiel den Untergang bereitet. Alle möglichen Anzeichen des Verfalles stellen sich bereits ein. Am besten können wir es an der Literatur

messen, die allen Geschmacksrichtungen gerecht zu werden versucht, aber keine Werke von musikalischer Bedeutung aufzuweisen hat. Der Geschmack verflacht sich, das allgemeine Können sinkt herab. Die Gitarre, die zwar noch in vieler Hände ist, wird nach und nach immer mehr Begleitinstrument. Aus dem Konzertsaal verschwindet sie auch immer mehr und mehr, und der berufsmäßige Gitarrespieler bereist nicht mehr Städte und Länder, sondern verbleibt an dem Orte seiner Tätigkeit, wo er nur im Kreise seiner Schüler und Anhänger ein bescheidenes Betätigungsfeld findet. Auf die große Flut, die plötzlich eingesetzt und viele bedeutende Talente zugleich emporgehoben hatte, folgt nun Ebbe, und in diesem Rücklauf verschwinden Namen und Werke und Erinnerungen an Leistungen und an Erfolge, bis schließlich die Gitarre ganz in Vergessenheit gerät und nur noch in den Händen einzelner ein bescheidenes, verkanntes Dasein fristet. Die Erkenntnis dieses Niederganges erfaßt auch die Gitarrespieler. Derselbe *Makarow*, dem wir so viele wichtige Mitteilungen aus jener Zeit verdanken und den wir schon vorhin zitierten, beklagt auch diesen Niedergang der Gitarre. „Zu jener Zeit,“ sagt er, „als meine Leidenschaft für die Gitarre noch in voller Blüte stand, kam ich doch zum Bewußtsein, daß die Gitarre ihre Blütezeit bereits hinter sich hatte. Schwer und trübe kam mir diese Erkenntnis. Unabhängig von der mechanischen Unvollkommenheit dieses Instrumentes, war die Ursache der geringen Beliebtheit der Gitarre wohl darin zu suchen, daß sie in ihrer technischen Konstruktion fast gar keine Fortschritte machte, wie etwa das Klavier oder viele andere Instrumente. Die Gitarre behielt ihren schwachen Ton, wie sie ihn vor etwa 20 oder 30 Jahren schon gehabt hatte. Außerdem war seit dem Tode *Giulianis* nicht ein einziger wirklich bedeutender Tonsetzer für die Gitarre auf der Bildfläche erschienen. Unmöglich ist das ihr Schicksal für ewige Zeiten, dachte ich damals, unmöglich gibt es für sie keine Verbesserung in technischer Hinsicht, unmöglich findet sich kein talentvoller Musiker, der sich ihrer annimmt und für sie wertvolle neue Werke schreibt. Könnte man nicht durch irgendein Mittel neues Leben in die absterbende gitarristische Bewegung bringen und sowohl die Gitarrebauer als auch die Gitarrespieler zu neuen Taten an-

regen?“ Aus dieser Reflektion entstand die Idee zu seinem Preisausschreiben. Dieses fand in Brüssel statt. Als Preisträger gingen für Kompositionen für die Gitarre *Mertz* und *Nap. Coste* hervor, und es erhielt der Instrumentenmacher *Scherzer* in Wien einen ersten Preis für eine Gitarre. Aber diese gutgemeinte Unterstützung und Anregung vermochte der Gitarre zu keinem neuen Aufblühen zu verhelfen und noch weniger ihren Niedergang aufzuhalten.

Als letzte Vertreter dieser abklingenden Periode tauchen noch einige Namen auf, die für die Öffentlichkeit nur von geringer Bedeutung sind und die die neuzeitige Gitarristik erst wieder der Vergessenheit entrissen hat. Es sind dies *Rilling* in Fulda, *Brand* in Würzburg, *Franz* in München, *Darr* in Augsburg und *Eduard Bayer* in Augsburg.

Rilling in Fulda wird nur von *Makarow* erwähnt, und es liegen keine weiteren Nachrichten über ihn vor, auch hat sich von seinen Werken nichts erhalten. — *Brand* stand mit *Otto Hammerer*, dem ersten Vorsitzenden des Internationalen Gitarristen-Verbandes, in enger Verbindung, und von ihm wissen wir einiges über dessen Wirken und Schaffen. *Hammerer* schätzte *Brand* als Gitarrespieler sehr hoch und maß seinen Kompositionen ziemlichen Wert bei. Er war auch der Besitzer aller Werke von *Brand*, die nie veröffentlicht worden sind und die nach *Hammerers* Tode in den Besitz des Herrn *Dr. Rentsch* in München übergingen. Es sind meist größere Werke für eine Sologitarre mit Begleitung eines kleinen Orchesters, die *Brand* selbst öffentlich gespielt hat und von denen eines auch durch *Hammerer* beim ersten Gitarristenkongresse (1898) in München zum Vortrag gelangte. Sie bestehen größtenteils aus Konzertphantasien über bekannte Opernmotive und sind mehr aus dem Geschmacke der Zeit entstandene, weniger aus dem Charakter der Gitarre geborene Kompositionen, die wohl einen guten Musiker verraten, aber keine eigentliche schöpferische Begabung zeigen und daher als Tageserscheinung ihren Zweck erfüllten. — *J. Franz* in München galt gleichfalls als guter Gitarrespieler und hat auch einige gefällige, aus dem Wesen der Gitarre entstandene Werke geschrieben; sie erfreuten sich eine Zeitlang großer Beliebtheit, gehören allerdings mehr der Unterhaltungsmusik an und er-

führen zum Teil eine Veröffentlichung in den Musikbeilagen des „Gitarrefreund“ und der Augsburger Hefte. Der größte Teil gelangte in den Besitz des Zitherspielers *F. Paula Ott* und nach dessen Tode in die Hände einer Gitarrespielerin, deren Name nicht ermittelt werden konnte. So ruhen sie bisher noch unbekannt und unentdeckt, bis ein glücklicher Zufall sie wieder ans Tageslicht befördert. — *Adam Darr*, 1811 zu Schweinfurt geboren, war von Hause aus Zitherspieler und erfreute sich als solcher eines bedeutenden Rufes. Seine Schule für dieses Instrument wurde lange Jahre als die beste auf diesem Gebiet geschätzt. Zahlreiche Konzerteisen durch Frankreich, Schweden, Holland und Rußland hielten ihn fast 16 Jahre von der Heimat fern; nach seiner Rückkehr hielt er sich zuerst in Würzburg auf, wo er mit dem Gitarrespieler *Brand* zusammentraf und mit ihm innige Freundschaft schloß. Seit dieser Zeit beginnt seine Vorliebe für die Gitarre mehr in den Vordergrund zu treten. Beide führen nun mehrfache Konzerteisen in Mitteldeutschland und Süddeutschland aus. Später verlegt *Darr* seinen Wohnsitz nach München und zuletzt nach Augsburg, wo er die ganze Zeit über als Musiklehrer tätig ist. Seine Freundschaft mit *Brand* und später mit *Hammerer* beeinflussen sehr stark seine kompositorische Tätigkeit für die Gitarre, die besonders in der Form des Duos ihren Ausdruck findet. Diese gemütvollen, musikalisch allerdings nicht allzu hoch zu bewertenden Duette können zur besseren Unterhaltungsmusik gerechnet werden und bilden für die Gitarrespieler ein recht dankbares Material für ihre Übungen. Der Freundschaft *Otto Hammerers*, die ihn mit *Darr* verband, danken wir die Erhaltung dieser Duette sowie des gesamten Nachlasses von *Darrs* Gitarrewerken, die zum Teil einen Abdruck in den Augsburger Heften erfahren und nach *Hammerers* Tode in den Besitz des Herrn *Dr. Rensch* übergingen. *Darr* war gewiß ein guter Musiker. Er beherrschte nicht nur eine ganze Reihe von Instrumenten, ihm ist auch eine schöpferische Begabung nicht abzusprechen, aber da die Zither sein Hauptinstrument war, so konnte er sich von dem diesem Instrument eigentümlichen Stil nicht ganz freimachen und übertrug ihm zum Teil auch auf die Gitarrewerke. — Der letzte Virtuose dieser abklingenden gitarristischen Periode war *Eduard Bayer*,

der am 20. März 1822 in Augsburg geboren wurde. Zuerst für den Graveurberuf in einer Kattunfabrik bestimmt, ergriff er sehr bald die musikalische Laufbahn, da sein Talent sich schon frühzeitig offenbarte und ihn mit Macht zur Musik trieb. Schon als Knabe hatte er in dem Kirchenchor seiner Vaterstadt Solopartien gesungen und musikalische Unterweisungen erhalten, die ihm bei seinem späterem Studium sehr zustatten kamen; außerdem hatte er mit dem Gitarrespiel auch schon frühzeitig begonnen, so daß er sehr früh bereits eine große Fertigkeit zeigte. Ein guter Gitarrespieler, mit Namen *Schmölzel*, der das Talent des jungen *Bayer* erkannte, nahm sich seiner an und bildete ihn im Gitarrespiel vollständig aus. Die Schulen von *Sor*, *Giuliani*, *Legnani* und *Mertz* wurden sorgfältig studiert, und als endlich ein öffentliches Auftreten gewagt werden konnte, gelang es auch und brachte dem jungen Künstler außer Beifall auch eine große Anzahl von Schülern ein. So entschloß er sich denn, sich ganz diesem Berufe zu widmen. Im Jahre 1848 begann seine erste Konzertreise, die neben vielen Enttäuschungen auch manchen Erfolg brachte. Eine Förderung erfuhr der junge *Bayer* durch einige berühmte Musiker, so durch *V. Lachner*, *Franz Abt* und *Reißiger*, die ihm gute Zeugnisse ausstellten und Empfehlungsbriefe mitgaben. So ausgerüstet ging er dann nach Holland, Belgien und in die besuchtesten Bäder Deutschlands. Zwei Jahre dauerte die Konzerttätigkeit *Bayers*, dann ließ er sich dauernd in Hamburg nieder und widmete sich fast ausschließlich der Lehrtätigkeit. Eine Neuerung, die *Bayer* im Gitarrespiel einführte, war ein Resonanztisch, auf dem die Gitarre aufgestellt und befestigt war. So spielte er stehend. Außerdem ließ er noch an der Gitarre ein verstellbares Capodasto anbringen, das durch ein Pedal mit dem Fuß bedient werden konnte und so die Gitarre im Handumdrehen in eine beliebige höhere oder tiefere Stimmung versetzte. Indessen fiel wohl diese Neuerung in eine Zeit, wo das Interesse für die Gitarre schon ganz geschwunden war, und so fand sie keine Nachahmer. Sie hat sich nur bei einem Gitarrespieler erhalten, bei dem schon erwähnten *Otto Hammerer*, der ein Schüler *Bayers* war und diese Neuerung mit übernahm. Nach seinem Tode ging auch dieser Resonanztisch mit dem gesamten Nachlaß an Gitarrenoten in den Besitz des Herrn *Dr. Rensch* in

München über. Eine wesentliche Verbesserung des Tones der Gitarre konnte indessen durch diese Vorrichtung bei späteren Versuchen nicht nachgewiesen werden. So behielt sie mit der Zeit auch nur historische Bedeutung.

Betrachten wir jetzt die hinterlassenen Werke *Ed. Bayers*, der neben einer Schule auch zahlreiche Stücke für die Gitarre und andere Instrumente geschrieben hat, die zum Teil unter dem Pseudonym *Caroll* erschienen sind, so enthalten sie wohl einen ziemlichen Aufwand an technischen Schwierigkeiten, aber nur wenig musikalischen Wert. Sie haben weder eine geschlossene musikalische Form, noch eigene Gedanken. Sie bewegen sich in den Bahnen der damals allgemein beliebten Opernphantasien und zeugen von einer Geschmacksrichtung, wie sie hauptsächlich die letzte Periode des Verfalls des Gitarrespiels aufzuweisen hat. Die Verbindung mit den großen Vorbildern ist bereits abgebrochen, und nur noch Erinnerungen an einzelne technische Mittel und Effekte bilden die Brücke zur Vergangenheit. So steht *Bayer* als letzter Repräsentant der Gitarre einsam da, ohne Anhang und ohne die Möglichkeit, eine Brücke in die Zukunft zu schlagen. Mit dem Verklingen seiner Gitarre verstummt auch das Gitarrespiel im Konzertsaal, in den bürgerlichen Kreisen und in der Hausmusik. Das Klavier wird wieder allmächtig, dringt in alle Kreise ein und bemächtigt sich wieder aller Gebiete, die es eine Zeitlang der Gitarre hatte abtreten müssen. Die Gitarre aber verschwindet aus dem Musikgetriebe und wandert auf Böden und Dachkammern, wo sie in verstaubten Kästen einer besseren Zukunft harret. Nur hie und da trifft man sie noch in den Händen einzelner, die verstohlene Erinnerungen der Vergangenheit hüten, und vergilbte alte Notenblätter bewahren, oder sie hängt als reines Volksinstrument in Gebirgshütten und Wirtschaftshäusern, wo sie zum Begleiten von Schnaderhüpfeln und Gassenhauern manchmal noch verwendet wird. Auch die Gitarreliteratur verschwindet allmählich aus den Musikgeschäften, da man nach ihr nicht mehr verlangt; sie wandert zurück in die Lagerräume, wo sie verstaubt oder vergessen wird oder dem Schicksal von Altpapier verfällt. Die Gitarre gerät immer mehr in Vergessenheit, die Erinnerung an ihre Vergangenheit ist ausgelöscht, und es bildet sich eine minderwertige Meinung über dieses Instrument, die selbst

bis in die Kreise der Fachmusiker und Musikgelehrten dringt. Ihre Geschichte, ihre Bedeutung in der Entwicklung der allgemeinen Musik sind vergessen, man hält es auch nicht der Mühe wert, danach zu forschen; man nimmt sie als das, was sie zuletzt ist, und bestimmt ihren Wert danach. So geht das Jahrhundert zu Ende, und das neue klopft an die Porten der Zeitwende und erweckt mit vielen anderen Dingen auch die Gitarre aus ihrem langen Schlaf.

II.

Spanien ist das Land, in dem die Gitarre am frühesten heimisch wurde. Leider stehen nur sehr spärlich Quellen zur Verfügung, die die Entwicklung der spanischen Gitarre näher beleuchten. Die sechssaitige Gitarre, die als Nachfolgerin der Laute angesehen werden kann und mit ihrer veränderten Stimmung und Besaitung die Laute vollständig verdrängt, stellt erst den Höhepunkt der spanischen Schule dar. Diese Wandlung, die zugunsten der Gitarre ausfiel, begann bereits zu Ende des 16. Jahrhunderts. Für die sechssaitige Gitarre aber, wie sie heute gespielt wird, beginnt die Blütezeit mit dem Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts, und zwar mit dem Gitarrevirtuosen *Dionisio Aguado*.

Dionisio Aguado wurde am 8. April 1784 geboren. Sein Vater war Notar und ließ den Sohn in einem Kolleg erziehen. Dort begann der junge *Aguado* bereits mit dem Gitarrespiel. Sein erster Lehrer war ein Mönch; viel mehr aber verdankt er seine Fortschritte auf der Gitarre dem bekannten Sänger *Garcia*. Nach dem Tode des Vaters verzog *Aguado* in das Dorf Fuenlabrada, in der Nähe von Aranghues. Dort ließ er sich mit seiner Mutter nieder. In der Stille und Einsamkeit des ländlichen Lebens gab er sich ganz dem Studium der Gitarre und der Musik hin. Während der Okkupation Spaniens durch französische Truppen verblieb er auf dem Lande, und als der Friede endlich geschlossen war, kehrte er nach Madrid zurück. Im Jahre 1824 starb seine Mutter, mit der er immer zusammen gewesen war. Ihr Tod veranlaßte ihn, seiner Heimat den Rücken zu kehren, und er begab

sich nach Paris. Hier war sein Name schon bekannt und geschätzt durch eine Reihe von Kompositionen, die er herausgegeben hatte, und vor allem durch seine Schule, die im Jahre 1827 in französischer Übersetzung im Verlage *Ricco* erschien. Sein ungewöhnliches Talent, die Schlichtheit seines Charakters und sein lebenswürdiges Wesen zogen alle Gitarrespieler und Freunde dieses Instruments an und trugen ihm die Freundschaft aller damals in Paris lebenden Gitarrevirtuosen und vieler Fachmusiker ein. Sein Aufenthalt in Paris dauerte von 1825 bis 1838. Da erfaßte ihn ein so starkes Heimweh, daß er nach Madrid zurückkehrte und es nicht wieder verließ. Er starb im Jahre 1849 im 66. Lebensjahre.

Aguado kann als der Begründer der modernen spanischen Schule angesehen werden. Seine Schule hat viel mehr als die seines Landsmannes *Sor* auf die zeitgenössische spanische Gitaristik Einfluß gehabt. *Aguado* war im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen Nagelspieler. Dies veranlaßte *Ferdinand Sor* zu folgender Bemerkung: „Das Spiel des Herrn *Aguado* muß so viel vortreffliche Eigenschaften haben, als es wirklich hat, damit man ihm den Gebrauch der Nägel vergebe, und er selbst würde es verbannt haben, wenn er nicht über solch einen Grad von Behendigkeit verfügen würde und wenn er nicht über das Alter hinaus gewesen wäre, wo man mit der Krümmung ringen kann, die die Finger einmal durch lange Gewohnheit angenommen haben. Sein Lehrer spielte mit den Nägeln. Er glänzte in einer Zeit, wo man von der Gitarre nichts verlangte als Stellen von großer Behendigkeit, und nur erstaunen und verblenden wollte. Ein Gitarrist jener Zeit war in jeder anderen Musik, außer der für die Gitarre, ganz fremd, er wollte nicht einmal andere hören. Quartette nannte er Kirchenmusik, und ein solcher Meister überlieferte Herrn *Aguado* alle Grundsätze, welche das Mechanische seines Spiels beherrschten. Er selbst aber fühlte die gute Musik, seit er ohne andere Lehrer, als seinen ausgesuchten Geschmack und sein Nachdenken, zu lernen begonnen hatte. So zog es ihn mit allen Kräften zu einer Gattung von Musik, die musikalischer war als die der anderen Gitarristen. Man erkannte ihn an, er erwarb eine gewisse Berühmtheit, auf welche ihn seine beispiellose Bescheidenheit wenig Gewicht legen lehrte. In dieser Zeit machte

ich seine Bekanntschaft, und kaum hatte er einige meiner Kompositionen gehört, so übte er sie ein. Er fragte mich sogar um meine Meinung über sein Spiel. Da ich aber selbst noch zu jung war, um mir einen offenen Tadel gegen die Lehrtätigkeit eines Meisters von seinem Rufe zu erlauben, so berührte ich nur leise den Übelstand des Nagelspiels. Erst nach vielen Jahren fanden wir uns wieder, und er gestand mir, daß, wenn er jetzt zu beginnen hätte, er ohne Nägel spielen würde.“ Diese Anschauung *Sors* hat sich in der Folge nicht bestätigt. Der Nagelanschlag, der zum mindesten ebenso alt wie der Kuppenanschlag ist, wurde von den späteren Generationen übernommen und führte zu einer besonderen Methode des Gitarrespiels, die die Technik dieses Instrumentes um ein Vielfaches erweiterte und das Instrument selbst konzertfähiger machte. Ähnlich verhielt es sich auch mit der Schule *Aguados*. Sie wurde grundlegend für die Technik der spanischen Schule und ist heutzutage mehr im Gebrauch als die von *Ferdinand Sor*. Als Komponist hat *Aguado* nicht viele Werke hinterlassen. Neben einzelnen sehr hübschen und wertvollen Etüden in seiner Schule sind noch zu nennen: Das Op. 1, zwölf Walzer, die in Paris und bei *Schott* in Mainz erschienen sind, das Op. 2, drei Rondos, das Op. 3, acht kleine Stücke (*Meissonier*, Paris), Op. 4, sechs kleine Stücke (desgl.), und Op. 13, kleine, angenehme und leichte Stücke.

Ein anderer Vertreter des Nagelspiels jener Zeit war der spanische Gitarrevirtuose *Tschibra*. Er entstammt der Stadt Sevilla, verließ sehr früh seine Heimat und lebte erst in London und dann in Paris. Hier verfaßte er eine Oper, die aber wenig Erfolg hatte. Seine Kompositionen charakterisieren die spanische Musik jener Zeit, sind sehr melodios und gefällig, wirken aber einförmig, da sie meist in den gleichen Tonarten geschrieben sind. Vielfach verändert er die Stimmung der Gitarre. Seine Werke sind vollständig aus dem Musikhandel verschwunden und sind zuweilen nur in Sammlungen von Liebhabern anzutreffen. *Tschibra* spielte mit ziemlich langen Nägeln und erzielte damit einen ungewöhnlich kräftigen, weichen und singenden Ton. Der russische Gitarrevirtuose *Makarow* erwähnt ihn in seinen Erinnerungen. Neben *Zani de Feranti* und *Schulz* nennt er ihn als einen der bedeutendsten Spieler jener Epoche.

Den Höhepunkt ihrer Entwicklung erlebte die Gitarre durch den Virtuosen und Komponisten *Ferdinand Sor*.

Man hat *Ferdinand Sor* den Beethoven der Gitarre genannt. Dies ist nicht so zu verstehen, daß seine Musik etwas Gemeinsames mit der *Beethovens* hat. Wie aber *Beethoven* innerhalb seiner Zeitgenossen als Tonsetzer und Persönlichkeit eine überragende Stellung einnimmt, so steht auch *Sor* als Komponist für die Gitarre auf einsamer Höhe, und es bedarf erst eines gewissen Abstandes, ehe wir andere Namen neben den seinen setzen dürfen. Betrachten wir seine ganze Erziehung und Entwicklung von seiner frühesten Jugend bis in sein spätestes Alter, so wird uns seine Stellung innerhalb der Gitaristik verständlich. Seine Erziehung genoß er im Kloster Montserrat, wo er zum Musiker erzogen wurde, nicht zum Spezialisten eines Instrumentes, sondern zu einem, der die Musik aus ihren grundlegenden Fundamenten der Kirchenmusik kennenlernte und sie da praktisch ausüben mußte.

Im Jahre 1780, am 17. Februar geboren, erhielt er später eine Erziehung, die ihn für die militärische Laufbahn oder den Verwaltungsdienst vorbereiten sollte. Aber die musikalischen Anlagen des jungen *Sor* waren so groß, daß sie seine Natur zur Musik hindrängten und daß sein Leben einen anderen Verlauf nahm, als es ursprünglich von seinen Eltern beabsichtigt war. Schon mit fünf Jahren sang er alles nach, was er in der italienischen Oper hörte, oder er spielte auf einer Geige ohne jede Anleitung die Melodien, oder er suchte sich die Harmonien auf der Gitarre seines Vaters zusammen. Dieser Trieb zur Musik erregte bald die Aufmerksamkeit der Freunde seiner Eltern, und sie rieten ihnen, dem Sohne Musikunterricht zu geben. Der Vater aber entgegnete, sein Sohn würde dann nur an die Musik denken und alle anderen Wissenschaften vernachlässigen. Die Verhältnisse änderten sich indessen, als *Sors* Vater starb. Nun mußte die Absicht, den jungen *Sor* für den Verwaltungsdienst aufzuziehen, aufgegeben werden. Der Abt des Klosters Montserrat hatte von dem jungen *Sor* und seinen musikalischen Fähigkeiten gehört und machte der Mutter den Vorschlag, den Sohn zu sich zu nehmen und ihn so lange im Kloster zu behalten, bis seine Erziehung vollendet sei. *Sor* trat nun in die Freischule des Klosters ein,

in der das Musikstudium den Hauptteil des Unterrichtes bildete. Es ist fesselnd, wie *Sor* uns seinen ganzen Werdegang selbst schildert. Er mutet uns wie eine vollständige Einführung in die Anfangsgründe der Musik an, und wir können nach ihm seine Entwicklung zum Musiker verfolgen. Als er das Kloster verließ, trat er als Unterleutnant in das Armeekorps Villa Franca ein. Seine musikalischen Fähigkeiten waren ihm auch hier behilflich, rasch Karriere zu machen. Die Bekanntschaft mit italienischer Opernmusik, die er bei seiner Rückkehr nach Barcelona machte, leitete ihn auf den Gedanken, sich selbst als Opernkomponist zu versuchen. Beim Durchstöbern der musikalischen Bibliothek des Theaterzensors in Barcelona fand er ein altes Libretto, „Telmach“, Oper in zwei Akten, Musik von *Cipolla*. Er versuchte sich nun an diesem Werk und hatte es bereits nach drei Monaten fertiggestellt. Die Oper gelangte durch den Theaterdirektor *Trotzi* zur Aufführung und brachte dem siebzehnjährigen Komponisten einen hübschen Erfolg.

Wir sehen nun den jungen *Sor* seine Laufbahn als Offizier weiter verfolgen, wobei die Unterstützung und Gönnerschaft kunstliebender Aristokraten seinem musikalischen Talente äußerst förderlich ist. Indem sein Geist in den Stil Haydnischer, Mozartscher und Pleyelscher Kammermusik eindringt, erwirbt er sich die Fähigkeit musikalischer Analyse. Kompositorisch schafft er emsig weiter, und es entstehen Symphonien, Quartette und eine Reihe von Werken für Kirchenmusik und vieles andere, wozu die Gelegenheit ihn anregt. Von seiner Tätigkeit als Gitarrespieler hören wir erst wieder, als er bereits nach London übergesiedelt ist. Hier war der Boden bereits durch einige italienische Virtuosen vorbereitet, hier traf *Sor* auch mit *Giuliani* zusammen, und es entstand zwischen beiden eine Art Rivalität. *Sors* Ruf als Gitarrevirtuose verbreitete sich bald überallhin, und so sehen wir ihn große Konzertreisen unternehmen. Auf diesen führte ihn sein Weg auch nach Rußland, das damals das Ziel aller reisenden Virtuosen und Künstler war. Auf seiner Durchreise durch Paris erlebte er die Aufführung seines Balletts „Aschenbrödel“. Während seines Berliner Aufenthaltes schrieb er die Musik zu zwei Tanzstücken, eines davon für das Theater des Königs. In Moskau fand *Sor* sofort Aufnahme in der aristo-

kratischen Gesellschaft. Sein Gitarrespiel erregte Aufsehen, da man fast nur die siebenstimmige Gitarre kannte. Man war erstaunt, ihn mit stets gleichbleibender Eleganz und Fertigkeit in allen Tonarten auf einem Instrument spielen zu sehen, das eine Saite weniger hatte als die russische Gitarre. Sein Ballett „Aschenbrödel“ erlebte auch hier mehrere Aufführungen, sowie auch sein zweites, „Der Liebhaber als Maler“. In Petersburg spielte er vor der Kaiserin-Mutter und der Kaiserin *Elisabeth*. Kaum schien ihm in dieser eine Gönnerin zu erwachen, die ihn aller Sorgen des Lebens überheben sollte, so starb sie. Zu den Krönungsfeierlichkeiten Kaiser *Nikolaus' I.*, die nun folgten, befand sich *Sor* wieder in Moskau. Er wohnte hier den Proben seines Balletts „Herkules und Omphale“ bei. Dieses sein reifstes Werk hatte kurz vorher in Deutschland Aufsehen erregt. Noch manches andere Werk *Sors* erfreute sich eines schönen Erfolges, aber alle diese Schöpfungen verschwanden mit der Zeit aus dem Repertoire der Bühnen und mußten anderen Platz machen. Ihre Namen sind nur noch in den zahlreichen Biographien *Sors* aufgezählt und erhalten geblieben. Anders verhielt es sich mit den für die Gitarre geschriebenen Kompositionen; sie sind heute wieder lebendig und werden vielleicht mehr gespielt als zu ihrer Entstehungszeit. Sie waren auch nie ganz von der Bildfläche verschwunden und haben stets einen der wichtigsten und wertvollsten Bestandteile der Gitarreliteratur gebildet. Ihre wahre Wertschätzung blieb vielleicht erst unserer Zeit vorbehalten, als die Gitarre nach einer langen Pause wieder als vollwertiges Instrument in ihre Rechte trat und mit ihr zugleich Künstler entstanden und heranreiften, die uns die *Sorsche* Musik in ihrer ganzen Schönheit zu übermitteln in der Lage waren. Erst dadurch wurde es möglich, die überragende Persönlichkeit *Sors* als Gitarrekomponist ins rechte Licht zu rücken. Lesen wir heute die Abhandlung über das Studium der Gitarre, die *Sor* in seiner Schule niedergelegt hat, so erkennen wir, daß er diesen Stoff von einem ganz anderen Gesichtspunkt aus anpackt, als es zu jener Zeit üblich war; daß er jede seiner Regeln und jedes seiner Gesetze nicht nur vom musikalischen, sondern auch vom logischen Standpunkt aus zu begründen sucht. Nirgends tritt uns der Unterschied zwischen der italienischen und spanischen Schule so klar entgegen als in diesen Ausführungen.

Die italienische Schule, die vom Virtuosen *ausging*, benutzte die Eigenart der Gitarre und ihre Eigentümlichkeiten und Effekte, um daraus Regeln und Gesetze aufzubauen und die musikalische Komposition diesen Eigentümlichkeiten anzupassen. *Sor* dagegen fußt auf den Grundgesetzen der Musik und sucht sie der Gitarre, soweit ihre Eigenart es zuließ, aufzuzwingen. So gelangte er zu einem polyphonen Stil, wie keiner seiner Zeitgenossen ihn aufzuweisen hat, und da er für die Gitarre auch nicht wie für ein Spezialinstrument in virtuosem Geschmack, sondern im Stil der allgemeinen Musik komponierte, so schlagen seine Werke eine Brücke zu dieser Musik, da sie nicht der Veränderung des Zeitgeschmackes unterworfen sind wie die Virtuosenliteratur der italienischen Schule. Diese, aus dem Geschmacke ihrer Zeit geboren, besaß zu wenig wertvolle Elemente, als daß sie sich dauernd einen Platz in der Gitarreliteratur hätte erobern können. Für die Technik des Gitarrespiels bedeutet die *Sorsche* Musik die höchste Stufe. Sie ist ohne Kenntnis seiner Studienwerke und ohne Beachtung seiner Regeln und Gesetze nicht leicht spielbar. Mit kleinen Abweichungen, die die Entwicklung der modernen Gitarretechnik mit sich gebracht hat, dürften die von *Sor* aufgestellten Regeln und Gesetze für jeden ersten Gitarrespieler noch heute Geltung haben. Sein Fingersatz ist bedingt durch die harmonischen Gesetze der Musik und weniger durch die Eigentümlichkeiten des Instrumentes. Daher kommen auch vielfach gestreckte Lagen vor, die nicht immer für jede Hand ohne vorbereitete Übung erreichbar sind. Trotz alledem kann man sagen, daß seine Kompositionen der Gitarre auf den Leib geschrieben sind. Sie klingen und wissen alle Effekte des Instrumentes auszunutzen und ins rechte Licht zu setzen. Daß die Werke *Sors* lange Zeit aus den Programmen der Gitarrespieler und -Virtuosen verschwunden waren, lag teils an der technischen Schwierigkeit ihrer Ausführung, teils an den hohen musikalischen Anforderungen, die sie an die Spieler stellten, und weil sie ihnen aus diesen beiden Gründen als zu wenig wirkungsvoll erschienen. Mit der Abnahme an Interesse für das Gitarrespiel begnügte man sich mit billigen Mitteln, um Erfolg zu erzielen, und so traten die Werke *Sors* allmählich immer mehr in den Hintergrund und gerieten schließlich in die Lager- und Vorratsräume der Musikalien-

handlungen, weil die Nachfrage nach ihnen immer geringer wurde. Der erste, der uns in Deutschland die Werke *Sors* wieder in muster-gültiger Weise vermittelte, war der Italiener *Mozzani*. Er lenkte damit die Aufmerksamkeit auf diese Schätze der Gitarreliteratur, und seitdem haben die Werke *Sors* Op. 1 bis 35, die bei *Simrock* in Berlin erschienen sind, mehrere Neuauflagen erlebt. Als weiterer Verleger Sorscher Werke ist noch *Lemoine* in Paris zu nennen. Er gab die von *Napoléon Coste* neu bearbeitete Schule *Sors* heraus mit einem Anhang von 25 Etüden, die zum Teil auch in den *Simrock'schen* Ausgaben enthalten sind. Dieser Ausgabe fehlt der wertvolle alte Text, den die *Simrock'sche* Ausgabe enthält. Er ist durch einen neuen ersetzt und mit Notenbeispielen von *Costes* Hand ergänzt, die in mancher Hinsicht den *Sorschen* Stil überraschend gut treffen. Weiter erschien bei *Lemoine* noch eine Anzahl von Duetten für zwei Gitarren. Ein dritter Verlag, *Dunst* in Bonn, gab ebenfalls *Sorsche* Werke heraus, die aus dem Handel vollständig verschwunden sind; nur das Op. 60, 25 Etüden, erfuhr eine Neuauflage im Verlag „Gitarrefreund“. Außerdem erschienen neuerdings bei *Simrock* in Berlin unter der Redaktion von *Georg Meier*, Hamburg, vier Hefte ausgewählter *Sorscher* Werke aus älteren Ausgaben. Die Werke *Sors* werden immer das Endziel jedes earnesten und wahren Gitarrespielers sein und bleiben. Sein polyphoner klassischer Stil, seine reiche Erfindung und die flüssige musikalische Linie werden diesen Kompositionen immer den ersten Platz in den Konzertprogrammen der Gitarrevirtuosen sichern. Wenn der Kreis der Spieler, die die *Sorsche* Musik bewältigen können, heute noch nicht groß ist und wenn das Verständnis für ihn als Musiker noch nicht so weit in die breiten Schichten der Gitarrespieler gedungen ist, als es wünschenswert erscheint, so liegt das zum größten Teil an der geringen technischen Fertigkeit, über die die meisten Gitarrespieler zur Zeit verfügen, und ist ein Zeichen, daß die gesamte Gitarrebewegung noch in den Kinderschuhen steckt. Zum Teil tragen aber auch manche führende Persönlichkeiten dieser Bewegung Schuld daran, indem sie nämlich, anstatt die heranwachsende Generation auf ihre großen Meister hinzuweisen, bestrebt sind, ihnen eine minderwertige Musik für die Gitarre mundgerecht zu machen. *Sor* zeigt uns aber selbst den Weg, den der Gitarre-

spieler zu gehen hat, und so werden seine Etüden stets zu dem unentbehrlichsten Studienmaterial gehören, das jeder ernste Gitarrespieler sich zu eigen machen soll.

Die spanische Schule der sechssaitigen Gitarre hat somit ihre vornehmsten Vertreter in ihren beiden großen Meistern *Aguado* und *Sor*. Ein volles Jahrhundert hat sie von dem gezehrt, was diese beiden Meister ihr in ihren Werken hinterließen. Die nachfolgende Generation wußte nichts Neues hinzuzutun; sie konnte der Gitarre keine neuen Wege weisen. Wie an allen Orten, geriet die Gitarre auch in Spanien in Verfall, wenn auch die Tradition nicht ganz wie in anderen Ländern abgebrochen wurde, sondern eine Fortsetzung erfuhr, aber mehr in virtuoser Richtung, vornehmlich durch die Gitarrespieler *Cano*, *Broca*, *Damas* und *Viñas*, während der letzte unter ihnen, *Arkas*, die Gitarre sowohl in technischer Hinsicht als auch durch seine Kompositionen auf eine höhere Stufe hob. Erst zu Ende des vorigen Jahrhunderts erstand der Gitarre ein neuer Meister, der, von *Aguado* und *Sor* ausgehend, sie auf dem Wege der Entwicklung ein gutes Stück weiterführte und zu einem ihrer besten Verkünder wurde. Es war *Franzisko Tarrega*. Die Geschichte der Gitarre wird sich einst mit der Persönlichkeit *Tarregas* näher zu beschäftigen haben. Was aus seinem Leben bisher zu uns gedungen, entstammt den Mitteilungen seiner Freunde und Schüler. *Franzisko Tarrega* war ein Grübler, ein Sucher, ein Idealist im wahren Sinne des Wortes. Er entstammte einer musikalischen Familie. Sein Bruder, der noch zur Zeit in Barcelona lebt, ergriff gleichfalls den Musikerberuf und bildete sich als Geiger aus. *Tarrega* war von Beruf aus gleichfalls Musiker. Wie er zur Gitarre kam und wer sein Lehrer war, ist bisher nicht bekannt. Seine Persönlichkeit wird uns geschildert als die eines Enthusiasten, eines Originals, der sein Instrument, die Gitarre, abgöttisch liebte. Im Kreise von Freunden und Liebhabern der Gitarre sehen wir ihn sitzen und spielen. Alles horcht und lauscht atemlos; er weiß seinem Instrument so schöne Töne zu entlocken wie kein anderer. Die Stunden vergehen, und niemand merkt, wie die Zeit entschwindet, wie der Tag sich neigt und die Nacht hereinbricht. Alles steht im Banne dieser eigenartigen Musik. Und wie er *Bach*, *Beethoven*, *Schumann* oder *Chopin* spielt! Die Werke dieser großen Meister

entstehen in seinen Händen wie neue Schöpfungen für die Gitarre. Und dann wieder findet man ihn mit der Gitarre in der Hand, grübelnd über einen Ton, den er unzählige Male zu gestalten sucht. Er prüft den Anschlag, er versucht ihn mit jedem Finger, bis er die Lösung findet und sie sich dann zum Gesetz macht. So entsteht auch sein Fingersatz. Um eines Tones willen opfert er oft viele und verzichtet auf Bequemlichkeiten. Sein Hauptziel ist der Klang und immer wieder der Klang. Die Schwäche der Gitarre, ihr kurzer, bald verklingender Ton, soll durch seine Hände ihre Stärke werden. Bei seinen Versuchen entdeckt er neue Eigenschaften und baut sie aus. Nun ist ihm auch die allgemeine Musikliteratur nicht mehr verschlossen. Seine Gitarre erhält die Befähigung, sie wiederzugeben. Was andere vergebens versucht, ihm gelingt es. Unter seinen Händen entstehen *Bach*, *Beethoven*, *Schumann* und andere Meister aufs neue, und seine Gitarre wird diesen Werken gerecht. Daneben schafft er auch eigenes. Eine Reihe schöner Präludien und viele andere Stücke nationaler Eigenart mit neuen überraschenden Effekten, aus dem Wesen der Gitarre geboren. Dem Geiste der Neuzeit entsprechend, entstehen neue Harmonien, die neue technische Mittel erfordern. So entwickeln sich Übungen und Studien, die allmählich zu einer neuen Schule der Gitarrentechnik führen. Aber sie ist nicht niedergeschrieben, nur einzelne Übungen und Studien befinden sich in den Händen seiner Schüler und Anhänger; sie lebt im Wirken seiner Schüler fort wie eine lebendige Tradition und nimmt ihren Weg über alle Länder, wo Gitarre gespielt wird. Als *Tarrega* im Jahre 1908 starb, errichteten ihm seine Schüler in seiner Vaterstadt ein Denkmal. Er selbst aber hatte immer nur in bescheidenen Verhältnissen gelebt. Anspruchslos, wie seine Natur war, galt sein ganzes Streben nur der Vervollkommnung seines Instrumentes. Zu seinen Lebzeiten war sein Ruhm nicht weit über die Grenzen seiner Heimat gedungen. Große Konzertreisen hat er nie unternommen, und wenn ihm seine Freunde und Gönner solche Konzerte veranstalteten, so hatte er nicht einmal eine Freude daran, vor einem fremden Publikum zu spielen.

Bezeichnend dafür ist eine kleine Episode, die von seinen Freunden übermittelt wurde. *Tarrega* war einmal in einem kleinen Ort in der Nähe von Barcelona zu einem Konzert eingeladen.

Vor dem Konzerte suchte er einen Barbierladen auf, um sein Äußeres in Ordnung zu bringen. Während der Barbier seine Verschönerungsversuche an dem ehrwürdigen Haupte *Tarregas* vornahm, unterhielt er sich über das bevorstehende Konzert und äußerte den Wunsch, es zu besuchen. *Tarrega* war entzückt und wies ihm einen Platz an. Beim Abschied sagte er zu ihm: „Ich bin in dieser Stadt fremd und kenne niemand; wenn ich aber weiß, daß Sie im Konzert sind und ich Sie unter dem Publikum erkenne, so weiß ich auch, für wen ich spiele, und ich werde dann gut spielen.“ Und so geschah es auch.

Ein Engländer, der ein begeisterter Anhänger *Tarregas* und der Gitarre war und über große Mittel verfügte, machte ihm das Angebot, eine Konzertreise durch die ganze Welt zu unternehmen. Er war aber ein Mensch, der auch die Geselligkeit liebte, besonders wenn sie durch einen guten Tropfen gewürzt wurde. So vorteilhaft dieses Angebot auch erschien, *Tarrega* lehnte es ab. Die Rücksicht auf sein Augenleiden und die Abneigung gegen ein geräuschvolles Leben bestimmten ihn, darauf zu verzichten.

Am liebsten war er mit seinem Instrument allein oder im kleinen Kreis seiner Freunde. Dort kamen ihm die Gedanken, dort entstanden seine wundervollen Präludien und prickelnden kleinen Tonstücke. Unermüdlich war er bestrebt, der Gitarre neues Land zu entdecken. Er durchforschte die ganze Gitarreliteratur. Dann kam die allgemeine Musikliteratur an die Reihe. Was er ihr entnahm, um es der Gitarre nutzbar zu machen, entstand dann nicht wie eine gewöhnliche Übertragung, sondern wie eine neue Schöpfung für das Instrument.

Bescheiden und anspruchslos, wie seine Natur war, floß auch sein Leben dahin, ohne große Erschütterungen, im Dienste seiner Ideale. Er erwarb weder große Reichtümer noch außergewöhnlichen Ruhm. Er wirkte wie ein Stiller, an dem die Welt mit ihren Erscheinungen und Wandlungen vorüberzog, dessen Kunst aber eine Welt für sich bildete. Eine gewisse körperliche Unbeholfenheit, die teilweise durch ein körperliches Leiden bedingt war, mag wohl auch dazu beigetragen haben, das Leben *Tarregas* so zu gestalten. Er litt nämlich an einer Abnormität. Seine Augenwimpern hatten die Eigenschaft, nach innen zu wachsen;

sie erzeugten dadurch Reizzustände, die durch Bindehautentzündungen ihn ständig belästigten und in bestimmten Zwischenräumen kleinere Operationen notwendig machten. Ein befreundeter Arzt führte sie gewöhnlich aus, und so war *Tarrega* darauf bedacht, zur rechten Zeit am rechten Ort zu sein, was ihn wiederum hinderte, größere Reisen zu unternehmen, obgleich ihm genügend vorteilhafte Angebote gemacht worden sind.

Im Jahre 1908 erlitt er einen Schlaganfall, dessen Anzeichen sich schon vorher eingestellt und ihn an der Ausübung seiner künstlerischen Tätigkeit gehindert hatten. Er verbrachte nun die Zeit mit langen Spaziergängen, die mehr ermüdeten, als sie nützten. Seine Schaffenskraft war gelähmt, und während überall eine neue Blütezeit anbrach und seine Werke angingen, Allgemeintum aller ersten Gitarrespieler zu werden, schloß dieser Meister seine Augen, ohne eigentlich seinen Ruhm erlebt zu haben. Er hinterließ nicht nur eine Anzahl wertvoller moderner Musik für die Gitarre, er hinterließ auch eine neue Generation von Gitarrespielern, die, in seinem Geiste erzogen, als Pioniere für das Instrument den Namen *Tarrega*, seine Lehrmethode und seine Werke in der ganzen Welt verbreiteten.

Unter seinen Schülern ist *Miguel Llobet* die vornehmste Erscheinung und ein Künstler von großem Format. Es gibt Talente, die für ein bestimmtes Instrument prädestiniert erscheinen, und bei *Llobet* möchte man annehmen, daß die Natur ihm die Gitarre in die Hand gedrückt hat. Und doch war es Zufall, daß er zu diesem Instrumente kam. Als Sohn eines Holzbildhauers in Barcelona beabsichtigte er zuerst, die Künstlerlaufbahn zu ergreifen, und besuchte die Kunstschule seiner Heimatstadt. Da er aber schon frühzeitig musikalische Anlagen zeigte, trat er gleichzeitig in die Musikschule ein, um sich in der Musiktheorie auszubilden. Ein Onkel *Llobets*, der eine Weinwirtschaft besaß, war zufällig in den Besitz einer Gitarre gekommen, die ein Gast als Pfand für eine Zeche zurückgelassen hatte. Er schenkte sie seinem Neffen, der bald darauf ohne jede Anleitung zu spielen begann und es zu einer beachtenswerten Fertigkeit brachte. Als der Onkel seinen Neffen einmal spielen hörte, überredete er dessen Vater, dem Sohne Gitarreunterricht geben zu lassen. Ein Lehrer wurde bald gefunden, aber in kurzer Zeit übertraf der Schüler seinen Lehrer,

und so gelangte *Llobet* nach einigen Irrfahrten zu Meister *Tarrega* und wurde dessen Schüler.

„Ich kam“, so erzählt *Llobet*, „nicht wie ein gewöhnlicher Schüler zu *Tarrega*, der jedesmal eine Aufgabe erhält, um sie das nächstmal vorzuspielen und mit neuen Aufgaben ausgerüstet den Heimweg anzutreten. Ich traf ihn oft mit der Gitarre in der Hand und packte mein Instrument gar nicht aus. Ich setzte mich dann ruhig hin und hörte zu, oft stundenlang, und dann eilte ich nach Hause, den Kopf voll von Eindrücken und Erlebnissen, und es dauerte oft Wochen, bis ich sie verarbeitet hatte. So erlebte ich mehr das Gitarrespiel, als daß ich es erlernte.“ *Tarregas* Lehrmethode war auch jedem seiner Schüler individuell angepaßt. Er beobachtete jeden, studierte seine Fehler und schrieb ihm dann Übungen und Etüden, die diese Fehler beseitigen sollten.

Obgleich *Llobet* von Anfang an nicht entschlossen war, sich ganz der Musik zu widmen, so waren seine ausgesprochenen musikalischen Anlagen in der Folge doch ausschlaggebend und der Einfluß *Tarregas* bestimmend für ihn, und so blieb er bei der Gitarre und wurde unter den zeitgenössischen Virtuosen ihr erster Meister. Nach den ersten erfolgreichen Konzerten in Spanien übersiedelte er nach Paris, wo er einen größeren Wirkungskreis zu finden hoffte und wohin es ihn wie so viele andere Künstler zog. Hier bildete er den Mittelpunkt der gitarrespielenden Kreise und wurde zu vielen Konzerten und Veranstaltungen musikalischer Vereine herangezogen. Eine Reise nach Südamerika begründete auch dort seinen Ruhm als glänzender Virtuose und trug ihm auch reichlichen Lohn ein. Besonders in Argentinien hatte sich in jener Zeit ein reges Interesse für die Gitarre entwickelt, das durch die Konzerte *Llobets* noch bedeutende Förderung erfuhr und in künstlerischer Weise befruchtet wurde. Im Jahre 1913 folgte *Llobet* einer Einladung der Gitarristischen Vereinigung München zu einem Konzert in München. Für die Entwicklung des Solospiels in Deutschland war dieses erste Auftreten ausschlaggebend. Sein Spiel und seine Programme führten einen völligen Umschwung der Meinungen herbei, die nicht nur die Spielweise der ausübenden Gitarristen stark beeinflußten, sondern auch auf die Anschauung des Publikums im allgemeinen und über das Instrument im besonderen nicht ohne Einfluß blieben. Beschränkte sich dieser

Einfluß auch zunächst auf einen kleinen Kreis von Spielern, so erlangte er besondere Bedeutung bei der zweiten und dritten Konzertreise, die in den Jahren 1921 und 1922 stattfanden und sich über 32 Städte in Deutschland und Österreich erstreckten. Für den Künstler waren sie ein Triumph, die Gitarre aber erlebte ihre Auferstehung als Soloinstrument. Das Spiel dieses außerordentlichen Künstlers und seine technische Meisterschaft waren für Deutschland eine Überraschung. Was keinem vorher gelungen war, gelang ihm: die gesamte Kritik der musikalischen Fachpresse zu rückhaltloser Anerkennung zu zwingen. Der Abstand, der sich gegenüber dem bisher Gehörten offenbarte, ließ so manchen Gitarrekünstler in den Schatten treten. In *Llobets* Händen ward die Gitarre zu einem neuen Instrument, dessen Ausdrucksmöglichkeit ins höchste Maß gesteigert erschien. Klangfarben und Schönheiten der reinen Tongebung entstanden unter seinen Händen, deren Bewegungsfähigkeit sich ins Unglaubliche steigerte. Aber alle diese technischen Mittel, bis zur höchsten Vollendung durchgebildet, bis zur äußersten Grenze geführt, waren nicht das Verblüffende, was die Musikverständigen so ausnahmslos bezwang. Die Natur legte diesem Künstler auch die Musik ins Herz, sie lehrte ihn empfinden und gestalten, und so wurde alles, was unter seinen Händen aus der Gitarre erklang, zu Musik. Ob er nun *Bach* oder *Mozart*, die Klassiker der Gitarreliteratur oder einen modernen Tonschöpfer interpretierte, immer wußte er sich in den Stil und den geistigen Gehalt des jeweiligen Komponisten hineinzuleben; seine Wiedergabe vermochte die musikalischen Innenwerte jedes Stückes auszuschöpfen. Seine unfehlbar sichere Technik und der hinreißende Schwung seines Temperamentes lösten daher auch eine bisher nicht gekannte Begeisterung beim Publikum aus, das seine Konzerte füllte und ihn mit demselben Beifall überschüttete wie die berühmtesten Geiger und andere Instrumentalisten.

Im Jahre 1915 kehrte *Llobet* in seine Heimat zurück und widmete sich nun ausschließlich der Konzerttätigkeit. Zweimal führte ihn sein Weg wieder nach Argentinien, wo er während einer Konzerttournee gegen hundert Konzerte gab. In den Jahren 1921, 1922 und 1924 war er in Deutschland und Österreich, dann folgte er wieder einem Ruf nach Argentinien. Seine Erfolge in Deutsch-

land und besonders die günstigen Presseurteile haben viel dazu beigetragen, seinen Ruhm auch im Auslande zu festigen. Für die zeitgenössische Gitarristik bedeutet er eine von jenen Erscheinungen, denen sie ihren künstlerischen Fortschritt dankt.

Sein größter Rivale ist sein Landsmann, der Andalusier *Andres Segovia*, dessen Erfolge in den letzten Jahren viel von sich haben reden machen und zu einem Wettstreit zwischen diesen beiden großen Vertretern des Gitarrespiels führten. Während *Llobet* der vornehmste Repräsentant der spanischen Schule und vor allem der Methode *Tarrega* ist, hat *Segovia* seinen Weg sich selbst gesucht und gefunden, und es ist das Merkwürdige, daß zwischen ihnen doch keine so wesentlichen Unterschiede bestehen, vielmehr so viele Berührungspunkte, daß man sie beide als derselben Schule entstammend ansehen könnte. Eine Erklärung dieser Erscheinung können wir nur darin sehen, daß die Grundelemente einer Kunst in sich Gesetze enthalten, die von dem wirklichen Talente unbewußt richtig empfunden werden, und daß Schulen und Methoden eigentlich nur für die Talentlosen geschrieben und erfunden werden müssen.

Wie *Segovia* zur Gitarre kam, erhellt am besten aus seinem Ausspruch: „Die Gitarre suchte mich, und ich suchte die Gitarre, und da kamen wir uns auf halbem Wege entgegen.“ Sein Werdegang zeigt uns schon, daß Natur ihn zur Kunst berufen hatte und daß Musik ihm oberstes Gesetz war. Ohne Anleitung, aus eigener Kraft und aus einem instinktiven Gefühl für das Richtige hat er das Gitarrespiel erlernt. Wie sein berühmter Landsmann *Sor*, erhielt er in einem Seminar seine Erziehung und den ersten Musikunterricht. Zur Gitarre kam er durch Zufall, er sah sie bei einem Freunde und wurde durch ihren Klangreiz so gefesselt, daß er das Gitarrespiel zu erlernen beschloß. In seiner Heimatstadt gab es damals keinen Lehrer, auch keinen Gitarrespieler, so sah er sich auf sich selbst angewiesen. Das erste Notenblatt, das er in die Hand bekam, war *Tarregas* spanische Serenade. Er trug es nach Hause und begann die Zeichen und Bezeichnungen zu entziffern; das hatte seine Schwierigkeiten. Die Kreise mit den eingeschlossenen Ziffern, was konnten die bedeuten? Sie zeigten die Zahlen 1 bis 6 an; die Gitarre hat sechs Saiten; also bezeichneten sie die sechs Saiten. Die Zahlen unter den einzelnen

Noten wiesen die Zahlen 1 bis 4 auf; die linke Hand benutzt nur vier Finger; so war auch dieses Rätsel gelöst. So tastete er sich allmählich durch das ganze Stück durch, bis Melodie und Rhythmus sein Ohr aufnahm. Dieser äußerst schwierige Anfang aber hatte für ihn manchen Vorteil. Er erkannte sofort, daß die Gitarre ein vollwertiges Instrument sei, daß man alles auf ihr spielen könne und daß sie ein ernstes Studium erforderte. Nun begann die Arbeit. Aus Mangel an Schulen und Studienwerken schrieb er sich selbst Übungen, forschte nach allen möglichen Vorteilen, beobachtete alle Hemmungen in den Bewegungen, die sich bei ihm einstellten, und suchte sie zu beseitigen. Als er bereits ziemlich vorgeschritten war, hörte er, daß sich in Granada ein Gitarrespieler befand, der aber gelähmt war. Er suchte ihn auf und erfuhr nun alles Wissenswerte über die Gitarre und ihre Literatur. Zeigen konnte der Gitarrespieler ihm nichts, da seine linke Hand gelähmt war, aber er wies ihn auf die nötigen Studienwerke hin und gab ihm auch einige Erklärungen über die Technik. *Segovia* ließ sich nun das gesamte Material kommen, und an der Hand dieser einzigen Unterweisung und mit Hilfe der Schule von *Aguado* und den Werken von *Sor*, *Tarrega* und anderen studierte er unermüdlich, bis er es zu einer großen Fertigkeit brachte.

Mit 18 Jahren entschloß er sich zu seinem ersten Konzert. Als es angezeigt war, begegnete er einem Bekannten, der ihn folgendermaßen anredete: „Ich höre, daß ein junger Gitarrevirtuose hier ein Konzert geben will, das muß man sich einmal anhören.“ „Das bin ich,“ erwiderte *Segovia* zum nicht geringen Erstaunen des Betreffenden. Das Konzert hatte Erfolg, ihm folgten andere, und so begann die künstlerische Laufbahn *Segovias*. Erst nach einigen Jahren hatte er Gelegenheit, mit Berufskollegen zusammenzukommen. In Barcelona war es vor allem sein Landsmann *Llobet*, der ihn dort einführte. Einflüsse dieses großen Künstlers sind auch in dem Spiel *Segovias* unverkennbar festzustellen, wenngleich er auch seine rein persönliche Eigenart sich wahrte, aber es ist doch viel Gemeinsames bei beiden Künstlern und vor allem jenes Element, das uns die spanische Spielweise charakterisiert.

Die Gitarre *Segovias* erzählt uns viel; sie weiß zu singen und zu klagen; sie erfüllt unser Ohr mit Wohlhall und mit klang-

lichem Zauber; sie hat viele Register. Sie führt uns über die alten Klassiker der Gitarreliteratur zu *Händel*, *Bach*, *Mozart* und *Mendelssohn*, von *Llobet* und *Tarrega* zu den modernsten Tonsetzern. Sie hat es vermocht, eine Reihe von Tonsetzern, denen die Gitarre fremd war, für sich einzunehmen und sie anzuregen, ihr Werke zu widmen. Sie wird, von *Segovias* Hand gespielt, ihres vulgären Charakters entkleidet und in eine höhere Sphäre gerückt, sie wird geadelt und den anderen Instrumenten ebenbürtig gemacht.

Einen Vergleich mit seinem Berufskollegen *Llobet* zu ziehen, wäre um so weniger am Platz, als beide zur Zeit die höchste Stufe des modernen Gitarrespiels repräsentieren. Der Unterschied liegt in den Temperamenten und im Gefühlsausdruck. *Segovia* ist mehr lyrisch, er ist von der Schönheit des Gitarretons befangen, er liebt das Instrument um seiner selbst willen, während es für *Llobet* Mittel zum Zweck ist, seinem seelischen Empfinden Ausdruck zu verleihen.

Nachdem *Segovia* in den meisten Städten Spaniens mit großem Erfolg gespielt hatte, ging auch er nach Südamerika und konzertierte dort zwei Jahre nacheinander. Im Jahre 1923 unternahm er eine Konzertreise nach Westindien und Zentralamerika. Zuerst spielte er auf den kanadischen Inseln, dann in Cuba. Nach einem sechswöchigen Aufenthalt in Cuba ging die Reise nach Mexiko. Auch dort wie überall wurde der Künstler begeistert aufgenommen. Im Jahre 1924 führte ihn sein Weg zum erstenmal nach Deutschland. Wie sein Landsmann *Llobet*, fand auch er hier uneingeschränkte Anerkennung, und seine rege Anteilnahme an der deutschen Gitarristik wirkte befruchtend auf diese und trug zu ihrer Entwicklung bei.

Außer diesen beiden hervorragenden Künstlern besitzt die moderne spanische Gitarristik noch einen Virtuosen, dessen Stern am Kunsthimmel aufzugehen beginnt. Es ist *Regino Sainz de la Mazza*. Er wurde im Jahre 1897 in Burgos geboren, wo er auch seine ersten musikalischen Studien machte. Zu seiner weiteren Ausbildung ging er nach Madrid, gab sich aber hier vornehmlich dem Studium des Klavierspiels hin. Seine ausgesprochenen musikalischen Fähigkeiten zeigten sich erst, als er die Gitarre in die Hand bekam. Sie ergriff bald ganz von ihm Besitz, und

so machte er sie zu seinem Berufsinstrument. Mit 16 Jahren gab er sein erstes Konzert in der Philharmonischen Gesellschaft in Bilbao, konzertierte dann in Madrid, Barcelona und in den meisten Städten der iberischen Halbinsel. Von besonderem Erfolg waren auch seine Konzertreise nach Argentinien und einige Konzerte in Frankreich und Belgien. Seine Absicht, nach Deutschland zu kommen, scheiterte an den schlechten wirtschaftlichen Verhältnissen, die damals in Deutschland herrschten. Die Kritik rühmt ihm große musikalische Fähigkeiten und eine glänzende Technik nach. Verdienstvoll sind seine Studien auf dem Gebiete der alten spanischen Literatur, deren Tabulaturen er der modernen Gitaristik zugänglich zu machen sucht.

Aus der Tarregaschule stammen noch eine Reihe von ausgezeichneten Gitarrespielern, die teils in Spanien ihren Wohnsitz haben, teils in andere Länder ausgewandert. *Emil Pujol*, dessen kultiviertes Spiel von seinen Berufsgenossen anerkannt und gerühmt wird, hat Paris zu seinem Wohnsitz gewählt, wo er den Mittelpunkt der gitarrespielenden Kreise bildet. Im Gegensatz zu den Vorhergenannten ist er Kuppenspieler. Er entstammt jener Periode, als *Tarrega* die verschiedenen Anschlagarten einer eingehenden Prüfung unterwarf und sich einige Zeit für den Kuppenanschlag entschloß. Bei allen Vorzügen seiner Spielweise ist nach Ansicht seiner Berufskollegen sein Ton infolge dieser Spielweise nicht konzertfähig. Ein anderer Schüler *Tarregas*, *Domenikus Prat*, übersiedelte nach Argentinien und führte dort die Tarregasche Schule ein. *Garzia Fortea*, der in Madrid lebt, ist gleichfalls ein Tarregaschüler. Neben seiner Konzerttätigkeit ist er als Herausgeber spanischer Gitarremusik bekannt. Er gründete auch eine Zeitschrift, die sich vornehmlich mit der Herausgabe guter Gitarremusik befaßte. Außer den hier Genannten verfügt Spanien noch über eine ganze Reihe von vorzüglichen Gitarrespielern, wie überhaupt das Niveau des technischen Könnens auch unter den Liebhabern auf einer sehr hohen Stufe steht.

Spanien war ja von jeher das Land, in dem die Gitarre zuerst heimisch wurde, und so bringt der Spanier für dieses Instrument von Haus aus eine besondere Befähigung mit. Sein lebhaftes Temperament und sein mehr vom Gefühl als vom In-

tellect geleitetes musikalisches Empfinden, das auch in seinen nationalen Motiven und im Rhythmus seinen Ausdruck findet, machen ihn für ein Zupfinstrument geeigneter als den Deutschen, dessen verstandesgemäße Aufnahme aller Kunst zu einer gewissen Schwerfälligkeit führt.

In Köln am Rhein lebt seit 20 Jahren der spanische Gitarrekünstler *Baldemaro Zapater*, dessen Spiel in Deutschland während der Kriegsjahre viel Bewunderung fand. Eine hochentwickelte Technik und gutes musikalisches Empfinden zeichnen diesen Künstler aus. Eine Erblindung aber, die ihn in seinem dritten Lebensjahre befiel, hinderte ihn an der restlosen Ausschöpfung seiner Fähigkeiten.

Zur spanischen Schule kann man auch das Gitarrespiel in Argentinien rechnen, wie sich ja dieses Instrument in allen Ländern mit vorwiegend spanischer Bevölkerung bald einbürgerte. Indessen blickt die Gitarre in Argentinien auf keine allzu lange Vergangenheit zurück. Der erste, der sie dorthin verpflanzte, war *San Marti*, ein Schüler *Sors*. Sie fand aber bald Eingang in die besseren Kreise der Gesellschaft, und besonders waren es zwei Mitglieder des konstituierenden Kongresses im Jahre 1853, die als leidenschaftliche Verehrer für dieses Instrument eintraten. *Juan del Campillo* und *Zulustino de Zawallia*. Auch unter den gelehrten Berufen fand die Gitarre viele Anhänger, und so sind die Namen der Doktoren *Marcos Ocampos*, *Martin Riuz Moreno*, *Esteban Echewaria*, *Niconor Aluarelllos*, *Wescosto Escalante* und anderer als die vorzüglicher Gitarrespieler bekannt. Die berufsmäßigen Virtuosen tauchten um das Jahr 1860 auf. Einer der ersten war der aus Spanien stammende Maler *Bernardo Troncoso*, der sich als Gitarrevirtuose in Buenos Aires niederließ. Ihm folgten bald der Argentinier *Juan Alais* und *Augustin Gomez*, dann der Spanier *Sagreras*, der uns aus einigen Werken bekannt ist. Unter den modernen Virtuosen sind zu nennen der aus Spanien stammende *Gimenez Manjom*, der eine elfsaitige Gitarre spielte, der Argentinier *Carlos Garcia Tolsa* und der ebenfalls aus Spanien stammende *Domenikus Prat*. Dieser verpflanzte die spanische Schule, besonders die Methode *Tarregas*, nach Argentinien, indem er dessen Werke dort bekannt machte; er bewirkte damit eine völlige Umwandlung des Gitarrespiels innerhalb des zeitgenössischen Virtuositentums. Seine Schülerin,

die jetzt 18jährige *Maria Luisa Anido*, ein außergewöhnliches Talent, erwarb sich den Ruf der bedeutendsten Vertreterin des Gitarrevirtuosentums in Argentinien, und *Miguel Llobet* und *Andrés Segovia* erklärten sie für das bedeutendste Talent unter den zeitgenössischen Gitarrespielern.

Wie groß das Interesse für die Gitarre in Argentinien ist, erhellt aus einigen Angaben über die Konzertreisen der beiden Virtuosen *Llobet* und *Segovia*. *Llobet* gab im Jahre 1922 in Argentinien über 100 Konzerte, und *Segovia* spielte in Buenos Aires allein 20mal. Diese Stadt besitzt auch ein Spezialinstitut für das Gitarrespiel, das sich die *Academia Tarrega* nennt und den Spielern die Möglichkeit einer vollständigen Ausbildung bis zur künstlerischen Reife gibt. Diese Akademie wurde von dem argentinischen Gitarrevirtuosen und Pädagogen *Hilarion Leloup* ins Leben gerufen. Ihr Schöpfer ist auch der Verfasser einer Elementarmethode, die neben der Schule von *Aguado* als Grundlage für die Ausbildung dient. Der Lehrplan verteilt sich auf sechs Jahre und ist in folgender Reihenfolge aufgestellt: Das erste Jahr beschränkt sich auf den Elementarunterricht der allgemeinen Gesetze und Regeln der Musik und ihrer Anwendung auf die Gitarre nach der Schule von *Leloup*. Das zweite Jahr beginnt mit der Ausbildung der rechten Hand. Diesem Zwecke dienen die *Aguado*-Etüden Nr. 1, 2, 4, 8, 10, 14, 15, 19, 20, ferner die Dur- und Molltonleitern in ihren einfachen Formen sowie Studien für die linke Hand nach *Aguados*chen Beispielen Nr. 18, 20, 22, 27 und 30. Ihnen folgen Tremololübungen von *Tarrega* sowie chromatische Tonleiterübungen nach *Llobet*. Das dritte Jahr umfaßt wiederum Studien nach der *Aguados*schule, besonders für die linke Hand, und zwar die Übungen Nr. 34, 39, 42, 43, 45, 47, 53 und 55. Daran schließt sich die fundamentale Akkordlehre an mit den daraus folgenden Skalen in allen Tonarten nach der Methode *Leloup*. Es folgen nun die Etüden von *Sor* Nr. 1, 5 und 13 nach der *Lemoineschen* Ausgabe und chromatische Tonleiterübungen von *Llobet*. Den Abschluß bilden zwei Stücke der schönen Literatur, *Pujols* „Canción de Cuno“ und *Tarregas* „Alhambra“. Im vierten Jahr enthält das Programm wiederum Etüden von *Aguado* Nr. 12, 15, 16 und 20, drei technische Studien von *Tarrega*, Übungen für die linke Hand von *Aguado* Nr. 58, 60, 69, 73, 74,

87 und 88, Etüden von *Sor* Nr. 7, 14, 18, 22 und 23, chromatische und diatonische Tonleitern nach der Methode *Leloup* sowie zwei Stücke von *Tarrega*, „Minuetto“ und „Mariposa“. Im fünften Lehrjahre kommen die Etüden von *Coste* an die Reihe, und zwar Nr. 8, 11, 19 und 22; ihnen schließen sich an zwei technische Studien für die linke Hand von *Leloup* mit den dazugehörigen Akkordformationen, dann *Sors* Etüde Nr. 25 und *Aguados* Studie Nr. 27 sowie eine Etüde von *Tarrega* in A-Dur. Als Übungsstück ist *Llobets* Übertragung des spanischen Tanzes von *Granados* Nr. 5 in den Lehrplan aufgenommen. Das letzte Jahr dient der Ausbildung für das Konzertpodium. Auf eine Auswahl *Tarregascher*, *Llobetscher* und *Leloupscher* Spezialstudien folgt das Studium von Konzertstücken.

Man sieht aus dieser Aufstellung, wie ernst man das Gitarrespiel in den spanischen Ländern nimmt und wie man bestrebt ist, den Spielern eine Möglichkeit zu geben, das Instrument gründlich zu erlernen.

III

Die Blütezeit der Gitarre hat in Italien ihren Ursprung. Wie Italien eine Zeitlang das gesamte Musikleben beherrschte, die italienische Oper in allen Städten des Kontinents maßgebend war und der italienische Stil in der Musik allgemein galt, so sandte auch Italien mit dem Aufstieg des Gitarrespiels seine Virtuosen und Künstler nach allen Ländern. Italien selbst blieb aber von dieser Bewegung fast unberührt, weil die Voraussetzungen in diesem Lande dazu fehlten. Italien besaß nicht das musikliebende und musizierende Dilettantentum wie etwa Deutschland, das das Bedürfnis nach einer einfachen Hausmusik hatte und sie pflegte. Auch wurde die Gitarre dort nie so recht zu einem Volksinstrument im wahren Sinne des Wortes. Die Gitarre kam schon frühzeitig nach Italien, ist dort immer gespielt worden und hat manchen Aufstieg und Abstieg erlebt: davon zeugen die wunderschönen Instrumente, die in früheren Jahrhunderten dort gebaut worden sind und an Kunstfertigkeit, Sorgfalt der Arbeit und Geschmack kaum ihresgleichen finden.

Selbst berühmte Geigenbauer, wie *Straduaris* und *Guadanini*, haben sich mit dem Gitarrenbau befaßt. Die Italiener besaßen aber die Mandora als Volksinstrument, und das volkstümliche Gitarrespiel unterschied sich so sehr vom kunstgemäßen, daß man fast von zwei verschiedenen Arten der musikalischen Betätigung reden kann. Das volkstümliche Gitarrespiel, das sich auch bis auf unsere Tage erhalten hat, geschah ohne Notenkenntnis, rein aus dem Gefühl heraus. Auch die Behandlung des Instrumentes und die Art der Technik sind so wesentlich verschieden, daß es kaum noch nennenswerte Berührungspunkte gibt. Der Gitarre, wie sie in Bologna und in fast ganz Oberitalien vom Volk gespielt wird, fehlt in der Regel die hohe E-Saite. Der Gitarrespieler versucht, das, was sein Ohr an Musik in sich aufgenommen hat, in seiner Weise wiederzugeben. Dazu wendet er die verschiedensten Mittel an. Er befestigt sich ein Plektron am Daumen und sucht nun damit die Töne und Effekte hervorzubringen, die er braucht. Es ist oft erstaunlich, wie er sein Gitarrespiel seinem Mitspieler anzupassen versteht, wie sein Instrument das ergänzt, was dem anderen fehlt, und wie er oft überraschende Wirkungen zu erzielen versteht. Dieses aus reinem Instinkt und angeborener Musikalität entsprungene Gitarrespiel hat viel Ursprüngliches, aber es steht kaum in einem Zusammenhange mit dem kunstgemäßen Gitarrespiel, und so haben die italienischen Meister der Gitarre, die dieses Instrument auf eine so hohe Stufe erhoben, wohl auch aus dem volkstümlichen Gitarrespiel geschöpft, darauf selbst aber keinen Einfluß ausgeübt.

Wie es in der historischen Entwicklung der Gitarre lag, so lieferten vornehmlich die Länder, in denen die Gitarre bisher eine Pflagestätte fand, auch die bedeutendsten Männer, die ebenso als Virtuosen wie als Komponisten glänzten. Italien war es besonders, wo die Wiege der bekanntesten Virtuosen jener Zeit stand. Aber Italien fehlte gewissermaßen ein zentraler Punkt, in dem sich das Musikleben der ganzen Welt konzentrierte, wie es Paris, Wien, London und Petersburg waren. So hielt es diese Künstler auch nicht lange in ihrer Heimat. Die Anziehungskraft, die diese großen Städte auf sie ausübten, wurde für ihr Wirken ausschlaggebend, und so wählte sich jeder seine Stadt, die ihn dauernd fesselte und von wo er dann nur zu Gastspielen in

seine Heimat zurückkehrte. Wir haben schon gesehen, daß *Giulliani* sich Wien zu seinem hauptsächlichsten Aufenthaltsort machte. Die anderen folgten seinem Beispiel und siedelten sich gleichfalls in Wien oder Paris an, oder sie führten ein dauerndes Wanderleben, von dem sie nur selten in ihre Heimat zurückkehrten.

Wenn alle diese Virtuosen mit ihrer engeren Heimat auch nur wenig Berührungspunkte hatten, so war ihnen doch etwas gemeinsam: die Art ihres Spiels und der Stil ihrer Musik, so daß man sie als die Repräsentanten der italienischen Schule betrachten muß, die viele charakteristische Merkmale gegenüber der spanischen aufweist. Die Haltung des Instrumentes, die Stellung der beiden Hände weicht von der der Spanier wesentlich ab. Auch der Fingersatz und die Satzweise zeigen bedeutende Unterschiede, indem die italienische Schule *Barree* das nur selten anwendet und die leeren Saiten mehr auszunutzen sucht. Die typischen Daumengriffe, die später auch von der deutschen Schule übernommen worden sind und eine Zeitlang besonders die Wiener Schule beherrschten, so daß die Griffbreter ihnen angepaßt werden mußten, sind für die italienische Schule charakteristisch. Ihr Einfluß erstreckte sich aber nicht nur über Italien, er drang auch in alle anderen Länder ein und beeinflußte die Gitarristik bis auf unsere Tage.

Von den italienischen Virtuosen, die die damalige Gitarristik in so reichem Maße befruchteten, haben wir den bedeutendsten Namen *Mauro Giuliani* schon genannt und auf seine Bedeutung hingewiesen. Außer ihm entsprossen diesem Lande noch eine ganze Reihe von Musikern, deren Namen hier genannt seien: der Florentiner *Calegari*, der Neapolitaner *Ferdinand Carulli*, der Mailänder *Luigi Legnani*, *Philippo Gragnani*, *Mattheo Carcassi*, *Bartolomeo Bartolozzi* und der Bologneser *Zani de Ferranti*.

Neben *Mauro Giuliani* hat wohl *Ferdinand Carulli* den größten Einfluß auf die damalige Gitarristik ausgeübt. Er war einer der fruchtbarsten Komponisten und schrieb eine Schule, die die weiteste Verbreitung fand. Im Jahre 1770 in Neapel geboren, erhielt er seine erste musikalische Ausbildung von einem Priester, der ihn auf dem Violoncell unterrichtete. Auch er war als Gitarrespieler Autodidakt, zeigte aber so hervorragende Fähigkeiten

als Spieler, daß er in seiner Vaterstadt sich bald den Ruf des besten Gitarrespielers und Lehrers erwarb. So groß auch seine Erfolge waren, so zog es ihn doch, wie so viele seiner Zeitgenossen, ins Ausland. Nach mehrfachen erfolgreichen Konzertreisen siedelte er sich im Jahre 1808 in Paris an, wo er mit kurzen Unterbrechungen bis zum Jahre 1841 verblieb. Hier erfreute er sich bald großer Berühmtheit und war im Kreise der Fachmusiker sehr geschätzt. *Carullis* Spiel zeichnete sich durch absolute Reinheit und Sicherheit aus; Doppelgriffe und schnelle Passagen brachte er mit unglaublicher Schnelligkeit, Reinheit, Sicherheit und schönem Ton zum Vortrag. Wenn ihm auch das hinreißende Temperament seines Landsmannes *Giuliani* fehlte, so waren sein schlackenloses, sauberes Spiel und sein musikalischer Vortrag ein besonderer Vorzug seiner Kunst des Gitarrespiels. In diesem Sinne unterschied er sich auch von *Giuliani* in seinen Kompositionen. Unter den Gitarrespielern seiner Epoche ist er wohl der fruchtbarste gewesen, und die Zahl seiner Werke erreichte die Höhe von 400, die in einem Zeitraum von zwölf Jahren entstanden sein sollen. Er versuchte sich auf allen Gebieten der Gitarrekompotion, im Solostück, im Duo, in der Kammermusik, in Schul- und Studienwerken und verstieg sich sogar zur Programmusik. Seine Schule, die in einem kurzen Zeitraum fünf Auflagen erlebte, war eine der verbreitetsten unter allen Gitarreschulen. Sie erfuhr nach seinem Tode zahlreiche Neubearbeitungen bis auf unsere Tage, vermochte aber in der neuzeitigen Gitaristik sich anderen Schulen gegenüber nicht durchzusetzen, da die Herausgeber dieser Neuaufgaben in gitarretechnischer Hinsicht nichts Neues zu sagen wußten und zu dem vorhandenen Übungsmaterial nur überflüssige Unterhaltungsmusik hinzufügten. So mußte sie der weit besseren Carcassi-Schule allmählich weichen, die von den älteren Schulen noch immer als die beste angesehen werden muß. Das Beste, was uns *Carulli* hinterlassen hat, sind unstreitig seine Duos für zwei Gitarren. In diesen entfaltet er einen guten Geschmack, eine hübsche Erfindung, Stilgefühl und abwechslungsreiche Harmonik. Unter der großen Zahl, die er von solchen Duos geschrieben hat, finden sich wohl manchmal Wiederholungen und ähnliche Stellen, aber im ganzen zeigen sie einen beträchtlichen Grad von Erfindung. Unter ihnen sind

die drei Serenaden, Op. 96, sowie sechs Nocturnos, Op. 128, im Neudruck bei *Bachmann* in Hannover erschienen. Auch unter seinen Kammermusikwerken gibt es eine Anzahl äußerst dankbarer Stücke, so die Duos für Geige oder Flöte, Op. 7, 47, 102 bis 115 und 197. *Carullis* Konzerte für Gitarre und kleines Orchester sind ebenfalls gut, doch fehlt ihnen der Schwung und die großzügige Formensprache, die den drei Konzerten *Giulianis* eigen sind. Den Versuch, die Gitarre auch der Programmusik nutzbar zu machen, kann man nicht als glücklich bezeichnen; hierin hat er entschieden die Grenzen des Instrumentes überschritten und ihm Dinge zugemutet, die nicht im Bereiche der Ausdrucksmittel dieses Instrumentes liegen. Da er diese Grenzen in seinen anderen Kompositionen immer achtete, gelang es ihm auch, eine gute Musik zu schreiben, die stets die musikalischen Formen wahrte und die Eigentümlichkeiten der Gitarre zu verwerten verstand. Darum überdauerten seine Werke auch viele seiner Zeitgenossen und konnten von der modernen Gitaristik aufgenommen und verwertet werden. Eine Übersicht über die Werke *Carullis* zu geben, ist leider nicht möglich, da der größte Teil davon verschwunden ist. Wieviel sich in Privatsammlungen befindet, ist schwer nachzuweisen, da die Besitzer ihre Schätze hüten und nur selten wieder etwas an die Öffentlichkeit dringt. Außerdem sind sie bei verschiedenen Verlegern in verschiedenen Ländern erschienen, und zwar manche Werke unter verschiedener Opuszahl. Darum ist eine Zusammenstellung sehr erschwert. Jedemfalls aber gehört das, was uns noch zugänglich ist, zu dem besseren Teil der Gitarreliteratur und kann vor unserem fachmännischen Urteil noch bestehen.

Sein Zeitgenosse, der gleich ihm seinen Aufenthalt in Paris nahm, war *Mattheo Carcassi*. Er wurde im Jahre 1792 in Florenz geboren. Das Gitarrespiel erlernte er schon in jugendlichem Alter. Er erwarb sich durch sorgfältiges Studium bald eine solche Fertigkeit, daß er öffentlich aufzutreten begann. Einige Jahre nach *Carulli* tauchte er in Paris auf und wurde dort in gewissem Sinne *Carullis* Nachfolger. Im Jahre 1822 begab er sich nach London und erzielte dort große Erfolge als Konzertspieler. Diese Reise wiederholte er 1823 und 1826. In den Jahren 1824 und 1827 ist er in Deutschland und hat hier keinen geringeren Er-

folg. Es folgen dann noch eine Reihe von Konzerten im Jahre 1836 in seiner Heimatstadt Florenz. Er starb 1853 in Paris.

Als Verfasser einer Schule und einer Reihe von Studienwerken ist *Carcassis* Name in der Gitaristik bleibend geworden. Seine dreibändige Schule hat sich als vortreffliches pädagogisches Werk bis auf unsere Tage erhalten und hat allen nachfolgenden Schulen als Vorbild gedient. Seine 25 Etüden, Op. 60, gelten als ein klassisches Werk und sind jedem Gitarrespieler unentbehrlich, desgleichen das Op. 26. Obgleich er noch zahlreiche andere Werke verfaßte und die Zahl derselben bis zu 70 geht, so vermochte er doch in keinem derselben auch nur annähernd die musikalische Stufe zu erreichen, die seine Op. 60 und 26 aufzuweisen haben. Hier versagt seine schöpferische Begabung vollständig, und diese Werke scheinen alle auf seinen Schülerkreis berechnet und zugeschnitten zu sein. Darum sind sie auch aus dem Bereich der Gitarreliteratur verschwunden, und nur seine Studienwerke haben seinen Namen unsterblich gemacht.

Bartolomeo Bartolazzi lebte 1803 bis 1805 als Gitarre- und Mandolinspieler in Wien. Er gab eine Schule für die Gitarre heraus und führte mehrere Konzertreisen in Deutschland aus.

Sein Landsmann *Fr. Barthioli* lebte um das Jahr 1830 gleichfalls in Wien, verfaßte gleichfalls eine Gitarreschule, die bei *Diabelli* erschien, sowie eine Reihe von Kammermusikwerken, die aber für die neuzeitige Gitaristik ohne Bedeutung blieben.

Francesco Molino, ein Meister auf der Gitarre und gleichzeitig Kapellmeister am Theater der Künste in Turin, verlegte seinen Wirkungskreis auch zum Teil nach Deutschland. Neben einer Schule schrieb er noch 40 Werke für die Gitarre, die bei *Breitkopf & Härtel* erschienen sind, darunter Sonaten, Variationen, Duette und Kammermusik. Ein Trio für Flöte, Bratsche und Gitarre, Op. 45, erlebte eine Neuausgabe bei *Zimmermann* in Leipzig und gehört zu den guten Kammermusikwerken.

P. Petoletti, Gitarrevirtuose und Komponist, lebte um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Er konzertierte in Italien, Deutschland, Frankreich und Rußland. Sein Bruder war Cellist an der italienischen Oper in Petersburg, und durch dessen Vermittlung gelang es *Petoletti*, eine dauernde Stellung an dieser Oper als Gitarrespieler zu erlangen. Es war damals noch Sitte, die Zwischenakte durch

irgendwelche Vorführungen auszufüllen, und so trat *Petoletti* viele Jahre mit seiner Gitarre in der Oper vor das Publikum und gewann sich die Gunst desselben und einen zahlreichen Schülerkreis, so daß er sich dauernd dort niederließ. Er beherrschte sowohl die sechssaitige als auch die siebensaitige Gitarre und schrieb eine Anzahl von Werken für beide Stimmungen. Seine größtenteils in Deutschland erschienenen Kompositionen zeigen Geschmack und Eleganz, aber keine musikalische Tiefe, doch sind sie von guter Wirkung, sehr dankbar und erfreuen sich deshalb unter den Gitarrespielern großer Beliebtheit. Auch einige Duos für Terz- und Prim-Gitarre sowie ein Quartett für Quart-, Terz-, Prim- und Baß-Gitarre entstammen seiner Feder und sind verarbeitete Opernmotive. Als Mensch war er eine liebenswürdige, bescheidene Persönlichkeit, die rasch alle Herzen gewann. Sein Wahlspruch: „Der Mensch muß immer ehrlich und anständig sein“, war nicht nur eine Phrase, sondern er handelte auch darnach, indem er von seinen Schülern nie mehr verlangte, als sie zu geben vermochten. So lebte er, von allen geschätzt, in bescheidenen Verhältnissen und starb hochbetagt in den siebziger Jahren in Petersburg.

Neben *Mauro Giuliani* erlangte sein Landsmann *Luigi Legnani* als Gitarrevirtuose die größte Bedeutung. Er wurde zuerst in Mailand bekannt, und sein erstes Auftreten fällt in das Jahr 1819. In den Jahren 1822 und 1823 taucht er in Wien auf, wo sein Spiel die größte Bewunderung erlebt. Mit einer glänzenden Technik, die über das Maß des Gewohnten hinausgeht, verbindet er eine gute Musikalität und auch kompositorische Begabung. Er verfügt auch über eine gute Stimme, tritt als Sänger auf und weiß seine Lieder mit einer komplizierten Begleitung auszustatten, die er als Beherrscher seines Instruments glänzend interpretiert. „Es ist wohl kaum zu glauben“ — so lautet ein Bericht aus jener Zeit — „und kaum denkbar, mehr auf diesem beschränkten Instrument zu leisten, als dieser in seiner Art einzige Künstler zu hören gab, und keiner seiner Nebenbuhler, selbst *Giuliani* nicht ausgenommen, kann mit ihm in die Schranken treten. Man traut seinen Augen und Ohren nicht, daß ein einziger Mensch so vollstimmige Sätze hervorzuzaubern imstande ist. Eine von ihm allein gespielte Ouvertüre klang, als ob sie ein

ganzes Orchester vorträge. Die Melodie trat überall bestimmt und deutlich vor, und keine der Begleitfiguren fehlte. Hatte er schon in einem Konzert eine ungemeine Virtuosität entwickelt, so waren doch die von ihm vorgetragenen Variationen das non plus ultra der Möglichkeiten, der höchste Triumph der technischen Fertigkeit. Auch als Sänger à la Camera zeigte er Geschmack und den angeborenen lieblichen Vortrag seines Vaterlandes. Könnte der Künstler vom Beifall leben, so hätte Signor *Legnani* in Wien vortreffliche Geschäfte gemacht.⁶ Es wird berichtet, daß *Legnani* in seiner Konzertphantasie „Molinara“ eine Variation mit der linken Hand allein gespielt haben soll, ein Kunststück, das vor einigen Jahren auch der Spanier *Llobet* zuwege brachte.

Über *Legnanis* Werdegang ist wenig bekannt. In seiner Jugend soll er bereits alle Streichinstrumente beherrscht haben. Zahlreiche Konzertreisen führten ihn durch viele Länder und Städte, und freundschaftliche Beziehungen verbanden ihn mit manchem seiner Zeitgenossen, so mit *Paganini* und *Rossini*; mit ersterem soll er nach einem Bericht von *Fetis* in Genf konzertiert haben. Von 1825 bis 1835 lebte er in *Genf* und gab Musikstunden und Gitarre-Unterricht. Als Komponist war er sehr fruchtbar und hat eine beträchtliche Anzahl von Werken hinterlassen, von denen sich aber nur wenige erhalten haben und unter denen sein Studienwerk, Op. 20, das bedeutendste ist. Hier zeigt er den Gitarrespielern den Weg zu einer reifen Technik, indem er sie durch alle Tonarten führt und die Gitarre auch ungewohnten Harmonieverbindungen zugänglich macht. Seine sechs *Capriccetti*, Op. 250, sind gleichfalls ein vorzügliches Studienwerk und nicht so schwierig in der Technik; es ist bei *Ricordi* in Mailand erschienen. Zu nennen ist ferner Op. 19, eine Phantasie, die in Form einer Ouvertüre oder einsätzigen Sonate ein dankbares Konzertstück darstellt. Einige Motive dieser Phantasie verarbeitete er noch in einem Duo für Flöte und Gitarre. Hier ist der Gitarrepart aufs Virtuose eingestellt und stellt sehr hohe Anforderungen an den Gitarrespieler. Dieses Werk ist im Handel nicht mehr erhältlich, wie auch die meisten Kompositionen *Legnanis*. Soweit sich nach dem Vorhandenen urteilen läßt, ist es kein allzu großer Verlust für die moderne Gitarristik, denn es befinden sich darunter viele Variationen und Phantasien, die dem da-

maligen Zeitgeschmack entsprechen und ohne eigentlichen musikalischen Wert sind. Eine Anzahl von Ländlern und kleinen Stücken, die zwar anspruchslos, aber recht reizvoll sind, erschienen später in den Musikbeilagen des Gitarrefreund. *Legnani* hat auch eine Schule geschrieben, die *Ricordi* in Mailand gleichfalls unter der Opuszahl 250 herausgab, die unseren heutigen Anforderungen aber nicht mehr entspricht und von anderen, auch älteren, längst überholt ist.

Als Gitarrevirtuose war *Legnani* entschieden die blendendste Erscheinung der Blütezeit. Als Tonsetzer erreichte er aber bei weitem nicht seinen Landsmann *Giuliani*.

Ein Schüler *Carullis*, *Philippo Gragnani*, geb. 1767 in Livorno, hat uns nur wenig, aber durchweg gute Sachen hinterlassen. Über sein Leben und seinen Wirkungskreis als Gitarrespieler ist nichts bekannt. Seine hinterlassenen Werke zeigen aber einen guten Musiker, der bestrebt war, im klassischen Stil zu schaffen, und der unter dem Einfluß von *Mozart* und *Haydn* stand. Seine Werke atmen alle, wenn auch nur in bescheidener Form, etwas von diesem Geiste. Drei Sonaten für Gitarre und Geige, Op. 8, zeigen einen guten Kammermusikstil und sind dankbare Stücke für die Hausmusik. Das Trio, Op. 12, für drei Gitarren ist ein Musterbeispiel, wie man für mehrere Gitarren schreiben soll. Hier weiß er die Eigentümlichkeiten des Instrumentes aufs vorteilhafteste auszunutzen und stellt alles auf Klang und Wirkung. Besonders der letzte Satz, das Menuett, ist ein wahres Kabinettstück in der Erfindung und Zusammenstellung der drei Instrumente. In seinem Quartett für Geige, Klarinette und zwei Gitarren weist er den Weg, den die Kammermusik in Zukunft einzuschlagen hat, indem er den Gitarrepart auf zwei Instrumente verteilt und jedem etwas zu sagen gibt. *Gragnani* ist einer der wenigen, die Kammermusik um der Gitarre willen geschrieben und ihr im Zusammenspiel mit den anderen Instrumenten Aufgaben gestellt haben. Trotz alledem sind seine Sachen nicht allzu schwer spielbar, da sie aus dem Instrumente entstanden sind und ihm nicht widersinnige Dinge zumuten. Es ist der Gitarristischen Vereinigung München zu danken, daß sie diese Werke entdeckte, die verborgen in Privatsammlungen schlummerten. Zwei davon, das Trio und die drei Sonaten für Geige

und Gitarre, erschienen bei *Zimmermann* im Neudruck. Neuerdings sind wieder drei Sonatinen entdeckt worden, die in den Musikbeilagen des „Gitarrefreund“ veröffentlicht werden sollen. Sie sind melodios und dürften wegen ihrer leichten Spielbarkeit viel Beifall finden.

Einer der glänzendsten Virtuosen jener Epoche, als dessen Heimat gleichfalls Italien angesehen wird, ist *Giulio Regondi*. Er soll in Genua geboren sein, wieweil auch andere Quellen Lyon als seinen Geburtsort angeben. Sein Vater war jedenfalls ein Italiener, seine Mutter soll aber eine Deutsche gewesen sein. Aus einer Mitteilung des „Musikalischen Anzeigers“ über ein Konzert des siebenjährigen *Regondi* in Paris geht hervor, daß er das Gitarrespiel bei seinem Vater erlernte. Jedenfalls waren seine musikalischen Fähigkeiten schon sehr früh entwickelt, und er gehörte zu jenen Wunderkindern, deren Frühreife in Erstaunen setzt. Mit sieben Jahren spielte er bereits in Paris, mit acht Jahren in London, und es heißt von ihm, daß er nicht nur durch sein Spiel das Publikum, sondern auch die Kenner in Erstaunen setzt. Im Jahre 1831 siedelte er nach England über und verließ es nur, um einige Konzertreisen nach Deutschland und in andere Länder zu unternehmen. So besuchte er mehrere Male Wien, Prag, Leipzig, München, Regensburg und andere Städte. Diese Konzertreisen führte er meist mit dem Violoncellisten *Liedel* aus, den er auf dem Melophon — einer bedeutend verbesserten Ziehharmonika — begleitete. Neben der Gitarre beherrschte er dieses Instrument gleichfalls in ganz hervorragender Weise. In den Kritiken, die uns über das Auftreten *Regondis* berichten, wird überall seinem Talent und seiner Kunst Bewunderung und Anerkennung gezollt, man vergleicht ihn mit seinem Vorgänger *Giuliani* und stellt ihn teilweise noch über ihn, wieweil auch festzustellen ist, daß die Gitarre nicht mehr diesen Enthusiasmus hervorzurufen vermag wie zu *Giulianis* Zeiten. So schreibt die „Leipziger Allgemeine Musikzeitung“ über ihn: „Die Virtuosenrichtung des Herrn *Regondi* ist als eine gesunde, frische und deshalb wohlthuende zu bezeichnen, und von den glücklichen Versuchen, frappante, über die Natur des undankbaren Instrumentes herausgehende Wirkungen und Kunststücke zu machen, hält sich Herr *Regondi* frei, dabei entwickelt er aber auf der Gitarre

neben schönem und klingendem Tone innerhalb der natürlich gesteckten Grenzen eine so ungemeine Virtuosität, Klarheit und Präzision des Vortrags neben ungemeiner Fertigkeit, daß man ihm die gebührende Anerkennung nicht versagen darf.“

Das Auftreten und die Wirksamkeit *Regondis* fallen bereits in die Zeit, als das virtuose Gitarrespiel im Abklingen war, daraus erklärt sich auch, daß sein Einfluß auf die nachfolgende Generation ohne wesentliche Wirkung blieb und daß seine hinterlassenen Werke keine allzu große Verbreitung gefunden haben. Als Tonsetzer war er auch nicht sehr fruchtbar, denn es sind nur die Op. 19 bis 23, die bei *André* in Offenbach erschienen sind, bekannt. Diese sind in Form einer freien Phantasie gehalten, meist Variationen auf ein eigenes oder entlehntes Thema, sehr melodios und aus dem Wesen der Gitarre entsprungen, wegen ihrer großen technischen Schwierigkeiten aber nur wenigen Gitarrespielern zugänglich und daher auch aus den Programmen der jetzigen Gitarristen verschwunden. Als sein Todesjahr wird das Jahr 1872 bezeichnet.

Der italienischen Schule gehört auch *Luigi Boccherini* an, obgleich er eigentlich kein Gitarrist war und nur besondere Umstände ihn veranlaßten, für die Gitarre zu schreiben. Aber die Gitarreliteratur dankt ihm eine Anzahl von Kammermusikwerken, die gerade zu den schönsten dieser Literatur gehören. *Boccherini* ist der Begründer der modernen Cellotechnik, das heißt, er erweiterte die Technik dieses Instrumentes in dem Maße und stellte sie auf eine so hohe Stufe, daß man das Cellospiel von ihm ableiten kann. Sein Name ist mit dem seines Zeitgenossen *Haydn* eng verknüpft; beide erweiterten die musikalische Form der Symphonie, und ihre Werke weisen in dieser Richtung manche Ähnlichkeiten auf. Ein sehr wechselvolles Schicksal begleitete diesen hochbegabten Künstler auf seinen Lebenswegen, das ihm bald ein sorgenloses Leben bereitete, bald der Not preisgab. Mit seinem Freunde, dem Geiger *Manfredi*, bereiste er Frankreich und Spanien. Abhängig von fürstlichen Gönnern, kam er nie in die Lage, ein freies, unabhängiges Künstlerleben zu führen. In *Friedrich Wilhelm II.* fand er einen geneigten Fürsten, der ihm ein Jahresgehalt aussetzte und ihm auf diese Weise ein einigermaßen behagliches Dasein während

zehn Jahren ermöglichte. Nach dessen Tode befand er sich aber wieder in bitterer Notlage. Dann fand er in dem Marquis *de Benavente* einen Freund und Gönner. Dieser war ein eifriger Gitarrespieler. Er beauftragte *Boccherini*, eine obligate Gitarrestimme zu einer Anzahl von ihm näher bezeichneter Quartette zu schreiben, die er für seinen persönlichen Gebrauch zu haben wünschte. Seinem Beispiele folgten verschiedene spanische Dilettanten und veranlaßten *Boccherini*, sowohl Solostücke als auch Begleitstimmen für Gesang und andere Instrumente für die Gitarre zu schreiben. So sah er sich genötigt, sich eingehend mit der Gitarre zu befassen. Im Jahre 1799 schrieb er im Auftrage des Marquis eine Symphonie concertante für Gitarre, Violine, Oboe, Cello und Baß. Werke ähnlicher Besetzung entstanden gleichfalls in dieser Zeit, aber leider sind alle diese Kompositionen spurlos verschwunden und nirgends mehr aufzutreiben. Gleichfalls im Auftrage des Marquis *Benavente* schrieb *Boccherini* noch zwölf Quintette für Streichquartett und Gitarre. Diese Quintette gelangten nach Paris und wurden durch den Verleger *Leduc* herausgegeben, allerdings in einer anderen Fassung, indem er nämlich die Gitarrestimme zu einer zweiten Bratsche umarbeiten ließ. Drei von diesen Quintetten erhielten sich noch in der ursprünglichen Fassung in Abschriften. Eine solche Abschrift kam in den Besitz der Gitarristischen Vereinigung in München. Das erste dieser Quintette wurde dann bei *Zimmermann* in Leipzig neu gedruckt. Diese überaus reizvolle Musik gehört zu den besten Werken der Kammermusik, die die Gitarreliteratur aufzuweisen hat, und der Gitarrepart verrät eine sichere Kenntnis und Beherrschung des Instrumentes. Die letzten Jahre *Boccherinis* waren für ihn voll von Entbehrungen. Er starb im tiefsten Elende im Jahre 1805.

Die sagenhafte Gestalt *Paganinis* gehört auch zu den Vertretern des Gitarrespiels, die Italien hervorgebracht hat. In der stark angewachsenen Literatur über diesen Künstler finden sich viele widersprechende Urteile und Ansichten. Jedenfalls war er ein ausgezeichneter Gitarrespieler, und seine Überlegenheit als Geiger über alle seine Zeitgenossen wird neuerdings seiner Kenntnis des Gitarrespiels und der Anwendung ihrer Technik auf die Geige zugesprochen. Der bekannte Geiger und Geigenpädagoge

Bodo Eberhard in Hamburg, der sich eingehend mit dem Studium über *Paganini* befaßt hat, kommt zu der Überzeugung, daß *Paganinis* Geigenspiel in engem Zusammenhang mit seiner Kenntnis des Gitarrespiels stand. *Alexander Rolla*, ein ausgezeichnete Geiger und Gitarrespieler, ist ja bekanntlich *Paganinis* Lehrer gewesen; so wird es verständlich, daß er neben der Geige auch das Gitarrespiel pflegte und es auf diesem Instrumente zu einer großen Fertigkeit brachte. Drei volle Jahre soll er sich ausschließlich dem Gitarrespiel gewidmet haben. Die Veranlassung dazu gab eine Dame der Aristokratie, die eine eifrige Gitarrespielerin war und ihn auf ihr Schloß lud. Eine Reihe von Kompositionen bestätigt diese Vermutung. Da die ersten Werke in die Jahre 1801 bis 1804 fallen und das letzte im Jahre 1835 entstand, so kann daraus gefolgert werden, daß er immer wieder zur Gitarre griff und daß er sich ernst und dauernd mit ihr beschäftigte. Seine ersten Werke bestehen aus zwölf Sonaten, die bei *Richault* in Paris erschienen. Weiter schrieb er sechs Quartette für Geige, Bratsche, Cello und Gitarre, Op. 4 und 5, dann erschienen seine Variationen di bravura für Geige und Gitarre. Sein bekanntester Schüler, *Camillo Sivori*, gab sich gleichfalls neben der Geige dem Gitarrespiel hin, und *Paganini* soll so viel Gefallen an dessen Talent gefunden haben, daß er speziell für diesen Schüler sechs Sonaten und ein Concertino für Geige, Cello und Gitarre verfasste und sie mit seinem Schüler und einigen Freunden zur Aufführung brachte, wobei er selbst den Gitarrepart übernahm. Unter den Gitarrevirtuosen der damaligen Zeit war es besonders *Legnani*, mit dem er, wie schon erwähnt, in Beziehung stand und Freundschaft schloß. Beide konzertierten zusammen in Turin und begaben sich dann nach Paris.

Wenn wir nach den vorhandenen Werken schließen sollten, um zu einem Urteil über *Paganini* als Gitarrespieler zu kommen, so werden sie uns nicht befriedigen; denn alles Interessante ist den anderen Instrumenten überlassen und die Gitarre nur einfach als Begleitinstrument behandelt, aber es handelt sich hier nur um ein paar Werke, die nur einen Teil seiner Schöpfungen für die Gitarre ausmachen und hauptsächlich der ersten Periode angehören. Sein Nachlaß, der 1908 in Neapel versteigert wurde, wies eine ganze Reihe von Kompositionen auch für Sologitarre

auf, darunter auch Sonaten. Sie wurden damals von einem Antiquariat erworben und schienen für die Gitarrespieler verloren zu sein. Neuerdings sind sie wieder zum Vorschein gekommen; denn das Heyersche Museum in Köln erwarb fast den ganzen Nachlaß, und so ist zu hoffen, daß sie eines Tages wieder das Tageslicht erblicken. Acht Menuette dieser Sammlung bekamen wir zur Durchsicht; sie verraten alle einen gewandten Gitarrespieler. Ein weiteres Werk, Variationen, gelangte in den Besitz des italienischen Gitarrevirtuosen *Mozzani*. Dieses Stück stellt die höchsten Anforderungen an Technik und erfordert einen virtuosen Spieler, so daß die Annahme berechtigt erscheint, daß *Paganini* in der Tat die Gitarre solistisch glänzend beherrschte. Die Gitarre, die *Paganini* spielte, war zuerst im Besitz von *Hector Berlioz*, der sie später *Paganini* schenkte. Nach seinem Tode kam sie in das Museum des Pariser Konservatoriums.

Die Gestalt *Paganinis* und seine Beziehungen zur Gitarre sind noch in manches Dunkel gehüllt. Darum mag an dieser Stelle ein kleines Stimmungsbild Platz finden, das uns davon erzählt und das wir bei *Charles Bodelair* unter dem Titel „Die künstlerischen Paradiese“ finden. Die Geschichte steht in diesem Werk unter dem Titel C „Über den Wein“. „Da war ein Mann, ein Spanier, ein Gitarrespieler, der lange Zeit mit *Paganini* reiste; es war vor der Epoche der großen, allgemeinen Berühmtheit *Paganinis*. Sie führten zur Zeit das große Vagabundenleben der Zigeuner, der herumstreifenden Musiker, der Leute ohne Vaterland und Familie. Alle beide, Violine und Gitarre, gaben überall, wo sie durchreisten, Konzerte. So sind sie lange in verschiedenen Ländern umhergeirrt. Mein Spanier hatte ein derartiges Talent, daß er wie Orpheus sagen konnte: „Ich bin der Meister der Natur“. Überall, wo er hinkam und seine Saiten rupfte und sie harmonisch unter seinem Daumen hüpfen ließ, war er gewiß, von einer Menschenmenge verfolgt zu werden. Im Besitz eines solchen Geheimnisses stirbt man niemals Hungers. Man folgte ihm, wie man Christo folgte. Wie könnte man auch einen Mann von Tisch und Türe weisen, der ein Genie ist, ein Zauberer, der eure Seele ihre schönsten, heimlichsten, unbekanntesten, mysteriösen Lieder hat singen lassen! Man hat mir versichert, dieser Mann habe auf einem Instrument, das nur

aufeinanderfolgende Töne angibt, mit Leichtigkeit forthallende Töne hervorgebracht. *Paganini* verwaltete die Börse, und das wird niemanden verwundern. Die Kasse hatte ihren Platz auf dem Leibe des Verwaltungsbeamten; bald war sie oben, bald war sie unten, heute in den Stiefeln, morgen zwischen zwei Rocknähten. Verlangte der Gitarrist Rechenschaft über den Stand der Finanzen, so antwortete *Paganini*, es sei nichts mehr da oder wenigstens so gut wie nichts: denn *Paganini* war wie die alten Leute, die ewig fürchten, daß sie nicht auskommen. Der Spanier glaubte es oder stellte sich, als glaube er's, und die Augen fern auf den Horizont des Weges geheftet, rupfte und kühlte er seine unzertrennliche Genossin. *Paganini* marschierte auf der anderen Seite des Weges. Das war ein gegenseitiges Übereinkommen, das sie getroffen hatten, um einander nicht zu genießen. So übte und arbeitete ein jeder während des Marsches. Kamen sie dann an einen Ort, der einige Aussicht auf Kassa verheiß, so spielte der eine von ihnen eine seiner Kompositionen, und der andere improvisierte ihm zur Seite eine Variation, eine Begleitung, eine Gegenstimme. Von all der Fröhlichkeit und der Poesie, die in diesem Troubadourleben steckte, wird niemand jemals etwas erfahren. Sie verließen einander, ich weiß nicht warum. Der Spanier reiste allein. Eines Abends langte er in einer kleinen Stadt im Jura an. Durch Plakate und Annoncen läßt er ein Konzert in einem Saal des Rathauses ankündigen. Das Konzert: das ist er; eine Gitarre — und sonst nichts. Er hat sich durch Spielen in einigen Cafés bekannt gemacht, und es waren einige Musiker in der Stadt, die von diesem ungewöhnlichen Talent frappiert gewesen waren. Schließlich kam dann auch ein großes Publikum dazu. Mein Spanier hatte in einem Winkel der Stadt, dem Friedhof zur Seite, einen anderen Spieler aufgebabelt. Dieser war eine Art Begräbnisunternehmer, ein Marmorhauer, der Grabsteine schlug. Wie alle Leute mit düsterem Gewerbe, trank er gern. So brachte denn die Flasche und das gemeinsame Vaterland die beiden näher. Der Musiker verließ den Marmorhauer nicht mehr. Selbst am Tage des Konzertes, als die Stunde angebrochen war, waren sie zusammen; aber wo? Das eben ist die Sache! Alle Schenken der Stadt, alle Kaffeehäuser wurden abgeklappt. Zuletzt grub man ihn denn mit seinem Freunde in

einem unbeschreiblichen Loche aus, vollständig betrunken alle beide. Folgen Szenen analog denen zwischen *Kean* und *Friedrich*. Schließlich willigt er ein; er will gehen und spielen. Aber da hat ihn plötzlich der Teufel mit einer fixen Idee: ‚Du sollst mit mir spielen!‘ sagt er zu seinem Freunde. Der weigert sich, er hatte wohl eine Geige, spielte sie aber wie der fürchterlichste Bierfiedler. — ‚Du spielst, oder ich spiele eben auch nicht!‘ Da helfen nicht viel Worte, noch Vernunftgründe, da heißt es einfach nachgeben. Nun sieht man die beiden auf der Estrade, vor der feinen Bourgeoisie des Ortes. ‚Hole Wein her,‘ sagt der Spanier. Der Begrüßnisunternehmer, den alle Welt kennt, doch nicht im mindesten als Musiker, war allzu berauscht, als daß er hätte Scham empfinden können. Nachdem der Wein gebracht ist, hat man nicht mehr Zeit, die Flaschen zu entkorken. Meine garstigen Galgenstricke guillotinierten sie mit Messerhieben, wie ungebildete Leute: man denke, welch schöner Effekt für die Provinz in großer Toilette! Die Damen ziehen sich zurück, und vor diesen beiden Betrunkenen, die halb den Anschein von Irren erwecken, retten sich viele Leute durch schleunige Flucht. Die aber, bei denen die Neugier die Scham überwog und die den Mut hatten, zu bleiben, konnten wirklich von Glück sagen. ‚Fang an,‘ sagte der Gitarrist zu dem Marmorhauer. Es ist unmöglich, die Art von Tönen zu beschreiben, die nun aus der betrunkenen Geige erklangen, — Bacchus im Delirium, mit einer Säge einen Stein zerschneidend. Was spielt er, oder vielmehr, was versucht er zu spielen? Es tut wenig zur Sache; das erste beste Lied, das ihm einfiel. Plötzlich rauscht eine Melodie auf, energisch und doch einschmeichelnd, kapriziös und doch einfach zugleich; die umhüllt, erstickt, löscht, verbirgt das linksche Gekratze. Die Gitarre singt so laut, daß man das Gekratze der Geige nicht mehr hört. Und dennoch ist es ganz das Lied, weingetränkt das Lied, das der Marmorhauer begonnen hatte. Die Gitarre spricht mit ungeheurer Klangfülle; sie plauscht und singt und declamiert mit bestürzender Verve und einer Sicherheit, die der Beschreibung spottet. Die Gitarre improvisierte eine Variation über das Thema der Blindengeige. Sie ließ sich von ihr führen und kleidete mütterlich und glänzend die grelle Nacktheit ihrer Töne. Mein Leser wird begreifen, daß sich das

nicht beschreiben läßt. Mir hat ein wahrheitsliebender, ernsthafter Augenzeuge das erzählt. Das Publikum war schließlich berauschter als er. Der Spanier ward gefeiert, beglückwünscht, bejubelt mit ungeheuerem Enthusiasmus. Doch offenbar mißfiel ihm der Charakter der Leute dortzulande; denn dies war das einzige Mal, daß er sich herabließ, dort zu spielen.“

Noch eines großen Gitarrespielers Wiege stand in Italien, obgleich auch er den größten Teil seines Lebens außerhalb seines Vaterlandes verbrachte. Es war der Gitarrevirtuose *Zani di Ferranti* (1790—1865). Seine Konzerte haben ihm den Ruf eines außerordentlichen Virtuosen eingebracht. Er ist, wie sein Landsmann *Giuliani*, ein Bologneser, erhielt aber seine Erziehung in der Stadt Lucca. Ein Konzert *Paganinis*, das er als junger Mensch besuchte, erregte in ihm eine wahre Leidenschaft für die Musik. Mit zwölf Jahren fing er an, die Geige zu spielen, und mit 16 Jahren war er bereits ein ausgezeichnete Geiger. Aus einem plötzlichen Impulse vertauschte er die Geige mit der Gitarre und verlegte sich nun mit ungeheuerem Eifer auf das Studium dieses Instrumentes. Im Jahre 1820 begab er sich nach Paris, wo er indessen gegen solche Größen wie *Sor*, *Aguado* und *Carulli* noch nicht aufkommen konnte. Er hatte sich aber eine Aufgabe gestellt, nämlich den Ton der Gitarre möglichst gesangsfähig zu gestalten. An diesem Problem arbeitete er unermüdlich fort und erreichte schließlich sein Ziel, so daß sein Spiel sich gerade in diesem Punkte wesentlich von dem seiner Zeitgenossen unterschied.

Nach einem kurzen Aufenthalt in Paris führte ihn sein Weg nach Rußland, wo er zuerst eine Stelle als Bibliothekar des Fürsten *Mjatlew* und dann die eines Sekretärs beim Fürsten *Naryschkin* annahm. Neben seiner literarischen Tätigkeit fand er indessen Zeit genug, sich auch mit der Gitarre zu beschäftigen, und als er im Jahre 1824 Petersburg verließ und sich nach Hamburg begab, wo er als Gitarrevirtuose auftrat, erntete er durch sein wundervolles Spiel außerordentlichen Beifall und Anerkennung. Es folgten nun weitere Konzertreisen nach Brüssel, Paris, London und anderen Städten, die alle von Erfolg begleitet waren. Nach einer mehrmaligen Konzertreise durch Holland begab er sich nach Amerika, wo er mit dem Geiger *Sivori* eine

Reihe von Konzerten gab. Nach seiner Rückkehr finden wir ihn wieder in Brüssel. Seine außerordentlichen Erfolge trugen ihm den Titel eines Königlich Belgischen Kammervirtuosen ein. Trotz seiner Erfolge als Gitarrist beschäftigte er sich fortgesetzt mit literarischen Arbeiten, und zu Ende seines Lebens widmete er sich ausschließlich dieser Tätigkeit. Überall verblüffte sein Spiel, das sich durch auserlesenen Geschmack, Zartheit und eine unglaubliche Gesangsfähigkeit auszeichnete. Niemand konnte sich erklären, worin das Geheimnis dieses lang andauernden Tones, selbst in vollen Akkorden, bestand. Es beruhte auf seinen Glissandi, auf den Portamenti, auf der Vermeidung der leeren Saiten und auf einem besonderen Fingersatz. Ein Augenzeuge, der russische Gitarrist *Makarow*, bestätigt uns das. Von seinem Besuch in Brüssel gibt er uns folgende Schilderung: „Er war ein Mann von etwa 50 Jahren, von feinem, elegantem Aussehen, mit weltmännischen Manieren, klug und gebildet und von lebenswürdigen Charaktereigenschaften. Im Gespräch, das bald sehr lebhaft wurde, sagte er mir, daß er das Gitarrespiel kaum mehr pflege und sich jetzt nur mit literarischen Arbeiten beschäftige. Dennoch nahm er die Gitarre zur Hand und spielte, und ich muß sagen, er spielte ganz ungewöhnlich schön. Sein Vortrag war ungemein geschmackvoll und seelenvoll und von einer Zartheit und Gesangsfähigkeit, wie ich es bisher noch von keinem Gitarrespieler gehört hatte. In seinen Anschauungen über das Instrument stand er allerdings auf einem anderen Standpunkt als ich. Er verurteilte die Kontrasaiten und war für die Erhaltung der alten, hergebrachten Form. Bei dieser Gelegenheit zeigte er mir auch ein Dokument, auf das er besonders stolz zu sein schien. Es hing eingerahmt an der Wand und bestand in einem sogenannten Papier, auf dem in italienischer Sprache geschrieben stand: „Hiermit bestätige ich, daß Herr *Zani di Ferranti* einer der größten Gitarrevirtuosen ist, die ich bisher gehört habe, und laß er mir durch sein schönes, seelenvolles Spiel einen großen Genuß bereitet hat. *Nicolo Paganini*.“¹⁴ Von den Werken *Zani di Ferrantis* ist nur ein kleiner Teil erhalten geblieben und bei *Schott* in Mainz erschienen. Sie bestehen in Phantasien über Volkslieder oder Opernmotive und erfordern ein ausgereiftes Können. Musikalisch kann man sie

nicht allzu hoch bewerten, denn sie tragen dem Zeitgeschmack Rechnung. Die besten darunter sind Op. 4, 5, 7, 9.

Nach *Zani di Ferranti* tauchen keine bedeutenden Virtuosen mehr auf. Weder in Italien selbst, noch daß sie von dort aus ihren Ausgang nehmen. Der Verfall des Gitarrespiels tritt auch da ein. Die Mandoline bemächtigt sich der Volksmusik, und die Gitarre findet man nur noch in Gemeinschaft mit diesem Instrument bei Volkssängern, die in der Welt herumziehen und in Varietés die Anziehungskraft für das große Publikum bilden. Ein Italiener mit Namen *Amiel* taucht in Petersburg als Gitarrist auf und erfreut sich einer besonderen Wertschätzung des berühmten Komponisten *Tschaikowski*. Nur im Volk lebt die Gitarre in Italien noch weiter, und hier wird sie ohne Notenkenntnis, rein instinktiv, gespielt.

So vergehen einige Jahrzehnte, die mit einem völligen Stillstand des Gitarrespiels in Italien gleichbedeutend sind.

Die neuzeitige Gitarristik setzt dort mit dem Gitarrevirtuosen *Luigi Mozzani* ein, aber sie bedeutet nicht nur für Italien eine neue Epoche. Die Persönlichkeit *Mozzanis* erhält auch für die deutsche Gitarristik unbestrittene Bedeutung. Um der Persönlichkeit *Mozzanis* gerecht zu werden, genügt es nicht, auf seine Erfolge als Virtuose allein hinzuweisen, sondern man muß vor allem im Auge behalten, wie er das Problem der Gitarristik im allgemeinen anpackt. Die ganze Frage der Technik und des Instrumentes als solches hat ihn jahrelang beschäftigt, und er hat sich diesem Problem mit seiner ganzen Energie und Arbeitskraft hingegeben. Als Berufsmusiker fand er die Gitarre, die eine Glanzzeit erlebt hatte, in den Händen minderwertiger Spieler vollständig verkannt und in ihrer äußeren Erscheinung vernachlässigt. Ihr die alte Wertschätzung wiederzugewinnen, machte er sich zur Lebensaufgabe, und er tat es nicht als Virtuose allein, sondern er fing auch an, als Instrumentenbauer die Gitarre zu zerlegen, um sie aufs neue wieder aufzubauen. Die akustischen Probleme, die Schönheit ihrer Form und ihre Spielbarkeit zog er in den Kreis seiner Betrachtungen und Forschungen, wobei ihm sein Talent als Virtuose und seine Kenntnisse als Berufsmusiker zustatten kamen. Obgleich von Hause aus Autodidakt, wußte er doch seine technischen Fähigkeiten so weit zu ent-

wickeln, daß er sie zu Höchstleistungen emporhob. Gleichzeitig verband er aber mit seinem technischen Können eine so ausgesprochene Musikalität, daß er als Gitarrevirtuose einen Platz unter den besten unserer Zeit einnimmt.

In den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts geboren, studierte er in Bologna am Konservatorium Musik und erwählte die Oboe als sein Hauptinstrument. Nach Beendigung seiner Studien trat er als erster Oboist in ein Orchester ein. Etwa zehn Jahre übte er diesen Beruf als Orchestermusiker aus. Unter vielen berühmten Dirigenten, wie *Hans Richter* und *Toscanini*, war er als Oboist tätig. Ein Konzertunternehmer engagierte ihn und viele andere Musiker eines Tages für eine Konzerttournee nach Amerika. Die erhofften Erfolge blieben aber aus, das Konzertunternehmen scheiterte, der Impresario verduftete, und die Mitglieder des Orchesters gerieten in die größten Schwierigkeiten. *Mozzani*, der neben Oboe auch das Gitarrespiel betrieb, fand zuerst Unterkunft in einem Banjoquartett als Gitarrist. Er spielte zur Zufriedenheit seiner Mitspieler, war aber gezwungen, um mit seiner Gitarre durchzudringen, sein Instrument so zu bearbeiten, daß es Gefahr lief, Schaden zu leiden. Wenn ihm selbst auch diese Art des Musizierens nicht zusagte, so war der Anfang doch gemacht, er erhielt Schüler, führte sich ein und ward bald als Gitarrespieler und Lehrer bekannt. Seine Existenz war gesichert, und die ständige Beschäftigung mit der Gitarre gab ihm Gelegenheit, sich vollständig auf diesem Instrumente auszubilden. Eine kleine Episode aus jener Zeit, die des Humors nicht entbehrt, mag an dieser Stelle Platz finden. Zu *Mozzani*s Schülerkreis gehörte auch ein Neger, der eifrig das Gitarrespiel pflegte. Er bezahlte seinen Lehrer gut und erfreute ihn außerdem öfters noch durch verschiedene Liebesgaben, er verstand aber weder Takt, noch die Pausen einzuhalten. Als ihn *Mozzani* wiederholt darauf aufmerksam machte, antwortete er: „Ich bezahle für die Zeit, die ich spiele, und nicht dafür, daß ich in dieser Zeit nicht spielen soll.“

Während des Aufenthaltes in Amerika entstanden drei Hefte von Übungen, die unter der Bezeichnung „Studien für die Gitarre“ in einem amerikanischen Verlage erschienen sind. Die Auflage ist aber vollständig vergriffen und auf Wunsch des Verfassers

nicht mehr erneuert worden, da er sie für die moderne Entwicklung der Technik nicht mehr für zeitgemäß hält. Trotz seiner Erfolge in Amerika zog es *Mozzani* doch wieder nach Europa und vor allem in seine Heimat. Er verließ das Land jenseits des Ozeans und kehrte nach Europa zurück. Nach einem kurzen Aufenthalt in London begab er sich nach Paris, wo er sich zwei Jahre hindurch aufhielt. Hier im Kreise guter Gitarrespieler, zu dem bekannte Namen, wie *Cottin*, *Zurfluh*, *Castilio*, *Gelas* und der Spanier *Lobet*, gehörten, fand er erst das richtige Betätigungsfeld. In diesen zwei Jahren entwickelte sich seine Kunst des Gitarrespiels zum Virtuositentum im wahren Sinne des Wortes. Es war gerade die Zeit, als die neuzeitige Gitaristik von Deutschland aus ihren Ausgang nahm und alle umgrenzenden Länder mit in diese Bewegung hineingezogen wurden. So kam es denn auch, nachdem die Beziehungen unter den Gitarrespielern der verschiedenen Länder angeknüpft waren, daß der Ruf von *Mozzani*s Kunst auch nach Deutschland drang, und zwar zuerst nach München. Der Kongreß in Nürnberg 1906 gab dann auch Gelegenheit, diesen Künstler in Deutschland zum erstenmal zu hören. Einige Jahre darauf folgte wieder eine Reihe von Konzerten in München, Berlin, Hannover und anderen Städten, die seinen Ruf als einen der besten Gitarrevirtuosen begründeten. Nach Italien zurückgekehrt, begann *Mozzani* mit dem Instrumentenbau. Das Problem der Gitarre als Instrument beschäftigte ihn als Virtuosen ganz besonders. Als Spieler erkannte er gleich die Nachteile, die die Gitarre im Laufe ihrer Entwicklung und durch das Entgegenkommen der Instrumentenmacher gegen die Wünsche der Spieler aufzuweisen hatte. Von der Erkenntnis ausgehend, daß das Griffbrett eines der wichtigsten Bestandteile des Instrumentes sei und daß ein gutes Griffbrett wesentlich zur Erleichterung und Verbesserung des Spiels beitrage, schuf er einen neuen Typus eines Griffbrettes, bei dem alle Fragen der Beschaffenheit der Hand, des Tastgefühls und somit der leichten Spielbarkeit berücksichtigt waren. Die Erfahrungen, die er selbst als Spieler gemacht hatte, waren darin verwertet, die Unzulänglichkeiten, die ihm aufgefallen waren, beseitigt. Die Gitarre selbst aber baute er auf einem neuen Prinzip auf. Indem er ihre Gleichmäßigkeit in allen Lagen anstrebte, kam er zu der Überzeugung, daß eine Verstär-

kung der Resonanzdecke notwendig sei. Angeregt durch eine alte Wiener Gitarre von *Schenk* in Lyraform, die aus dem Jahre 1839 stammte und die er in München fand und die ihn durch ihren wunderbaren Klang fesselte, ging er auch diesem Problem nach und baute Instrumente ähnlicher Art, indem er aber zu selbständigen Formen gelangte. Daß mit dieser veränderten Form auch eine Vergrößerung des Tones verbunden war, hat sich später erwiesen. Mit dieser Beschäftigung verbanden sich aber auch Studien über die Technik des Gitarrespiels. Neue Probleme tauchten da auf, die *Mozzani* in einem Lehrgang des Gitarrespiels zusammenfaßte. Diese Schule ist noch nicht erschienen, da sie ständige Umarbeitungen und Erweiterungen erfuhr, aber die Einsicht, die wir bisher in dieses Werk gewonnen haben, verspricht ein bedeutendes und sehr wertvolles Werk, das neue Gesichtspunkte eröffnet und die Gitarrentechnik ihrer Vollkommenheit zuführt. Ist doch auch keiner so berufen wie gerade er, ein solches Werk zu schreiben, da er die Eigenschaften eines glänzenden Virtuosen mit denen des Pädagogen vereinigt und ihm alle Erfahrungen des Spielers und Kenners des Instrumentes zur Seite stehen. *Mozzani* sagt von sich selbst, er habe alle Untugenden und Fehler eines Gitarrespielers an sich gehabt und sie an sich überwinden und beseitigen müssen; daher wisse er auch, wo die meisten Fehler der Gitarrespieler liegen und wie sie beseitigt werden müssen. Wenn man eine Schule schreibt, meint er, so müsse sie etwas anderes enthalten, als das in anderen Schulen bereits Gesagte, sonst sei sie überflüssig. Es sei der Fehler fast aller neuen Schulen, daß sie immer wieder auf das Alte zurückgreifen und das bringen, was bereits in unzähligen anderen Schulen enthalten ist. Auf diese Weise gibt es keinen Fortschritt. Die Entwicklung der Technik und ihre Erweiterung erfordern neue Gesichtspunkte, sie müssen für die moderne Gitaristik neu aufgebaut werden, wenn man das Instrument nicht zu einem Stillstand verurteilen will. In diesen wenigen Zeilen ist ein Teil der Persönlichkeit *Mozzani's* bereits umrissen. Was er in die neuzeitige Gitaristik hineingetragen hat, ist nicht allein sein Können als Virtuose und Musiker, was befruchtend auf die Gitaristik wirkte, sondern auch seine geistigen Eigenschaften, die dieses Problem nach allen Richtungen

hin durchdachten und praktisch verwerteten. Daß von diesen Gedanken noch nicht allzuviel in die breite Masse gedrungen ist, liegt wohl vornehmlich an *Mozzani's* Zurückgezogenheit und an dem Umstande, daß durch den Weltkrieg das geistige Bindeglied mit ihm und der übrigen Gitaristik unterbrochen worden ist. So muß es einer späteren Zeit vorbehalten bleiben, diese Gedanken zu verwerten. Ein Teil dieser Gedanken wurde aber von der heutigen Gitaristik bereits aufgenommen und hat Früchte getragen und ihr einen Impuls gegeben, der sich besonders bei uns in Deutschland bemerkbar gemacht hat.

Über *Mozzani* als Virtuosen kann nach den Proben, die er von seiner Kunst gegeben hat, gesagt werden, daß er alle Eigenschaften besitzt, die ihn zu einem Künstler und Virtuosen prädestinieren. Seine durch und durch musikalische Natur verbindet mit einer glänzenden Technik einen großen und schönen Ton, dessen sinnlicher Reiz seinesgleichen sucht und wohl kaum von einem anderen erreicht wird. Verfügt er auch nicht über ein so reiches Anschlagsregister wie seine Kollegen *Llobet* und *Segovia*, so ist doch sein Ton immer und überall Wohlklang, selbst in den schnellsten Passagen und Tonleiterfolgen, die wie eine gleichmäßige Perlenreihe stets ineinanderfließen. Im Tremolospiel steht er einzig da und hat dieses in dem Maße ausgebaut, daß er keinen Rivalen besitzt. Dazu tritt noch seine ausgesprochene schöpferische Begabung, die sowohl in der Zusammenstellung wertvoller Etüden als auch in einer Reihe von Solostücken deutlich zutage tritt. Hat *Mozzani* bisher auch nur kleine Formen gewählt und seine musikalischen Gedanken in ein anspruchloses Gewand gekleidet, so spricht doch aus all diesen Stücken ein feiner Musiker, der nie banal wird, der auch den kleinsten Gedanken originell und musikalisch zu gestalten weiß und sich an niemand anlehnt. Eine Anzahl bei *Henry Gregh* in Paris erschienener Sachen sind im ganzen wenig bekannt; nur seine sechs *Capriccios*, herausgegeben von *Hug & Co.* in Leipzig, und die fünf Solostücke in der Spielmusik des Verlages Gitarrefreund erfreuen sich größerer Verbreitung. Eine Anzahl aber, so die 25 Präludien, die wir gelegentlich zu hören bekamen, harren noch der Drucklegung. Es ist zu bedauern, daß dieser Künstler, dessen Denken und Fühlen ganz der Gitarre gehört, dem die Gitarre zur Lebensarbeit wurde

und dessen Ideen und praktische Erfahrungen ungeheuer befruchtend auf die gesamte Gitarristik wirken könnten, durch seine Tätigkeit und Abgeschlossenheit dem Verkehr mit den Gitarristen anderer Länder entzogen ist und daß er abgeschlossen von der übrigen Welt der Gitarrespieler in einem kleinen Städtchen Italiens sich mit seinen Gedanken und seiner Arbeit eingesponnen hat. Wer ihn da einmal aufsucht, ist erstaunt über den Reichtum an Gedanken und Ideen, die er in seiner Einsamkeit aufgespeichert hat und die für die Gitarre von ungeheuerem Nutzen sein könnten. Sein eigenes Vaterland hat ihm auch nicht den Wirkungskreis geboten, der seinem Talent entsprochen hätte. Nur selten hört man von einem Konzert, das er dort gegeben. Erst neuerdings bildete sich aus seinen Freunden und Schülern eine kleine Gemeinde, die in der Stadt Modena unter Leitung von Professor *Romulo Ferrari* einen Verein gründete, den sie nach ihrem großen Meister *Mauro Giuliani* benannten. Eine eigene Zeitschrift für die Gitarre erscheint dort und bildet die Einleitung zu einer gitarristischen Bewegung in Italien, die also 25 Jahre später einsetzt als die in den übrigen Ländern.

IV

Während die sechssaitige Gitarre ihren Siegeszug durch die westlichen Länder Europas hielt, vollzog sich in Rußland ein anderer Prozeß, nämlich die Umwandlung dieses Instrumentes in eine andere Stimmung und Besaitung. Die Gitarre war nach Rußland einerseits über Polen und Deutschland gekommen, andererseits aber auch durch die Beziehungen zu Frankreich von da eingeführt worden. Dazu kam noch, daß die russische Metropole einen Hauptziehungspunkt für alle Musiker, Virtuosen und Großen des Theaters und der Oper bildete. Der Italiener *Mauro Giuliani* und der Spanier *Ferdinand Sor* feierten dort Triumphe mit ihrer Gitarre und hielten sich dort mehrere Jahre auf. Andere folgten ihnen, und in ihren Werken finden sich oft Bezeichnungen, wie „Erinnerungen an Rußland“. So wurde die Gitarre auch auf diese Weise nach Rußland verpflanzt und fand sich nicht nur in den Händen von Gitarrespielern, sondern auch

in denen musikliebender Dilettanten, bis sie schließlich im wahren Sinne des Wortes zu einem Volksinstrument wurde. Die Umwandlung in ein siebensaitiges Instrument geschah teils durch das Volk selbst, teils durch den russischen Edelmann *O. Sychnra*. Dieser, ein musikliebender Dilettant, wurde im Jahre 1778 geboren. Bei seiner Beschäftigung mit der Gitarre kam er auf Grund der Stimmung des russischen Volksliedes, das sich meist in den Moll-Tonarten bewegt, zu der Überzeugung, daß eine andere Stimmung der Gitarre der Wiedergabe dieser Volksmelodien dienlicher sei. So erfand er die siebensaitige Gitarre mit ihrer Grundstimmung D, G, H, D, G, H, D. Für diese Gitarre schrieb er eine Schule und eine ganze Reihe von Kompositionen, die den Grundstock zu einer neuen Literatur dieses Instrumentes bildeten.

Die vorhandene Literatur der sechssaitigen Gitarre erhielt sich zwar auch noch und verblieb in den Händen einzelner Gitarrespieler. Andererseits erfuhr sie aber eine Umarbeitung für das neue Instrument, da sie in ihrer ursprünglichen Form fingersatztechnisch für die siebensaitige Gitarre nicht zu brauchen war. So entstand in Rußland mit dem neuen Instrument auch eine neue Literatur, die, aus dem Schatz des russischen Volksliedes schöpfend, sich mehr in den Bahnen einer volkstümlichen Musik als in denen einer virtuosen Beherrschung des Instrumentes bewegte, wengleich auch in ihr starke Anklänge an die virtuose Richtung nicht zu verkennen sind. Hatte *O. Sychnra* somit die siebensaitige Gitarre geschaffen, so wurde ihr Verkünder aber erst sein Nachfolger und Schüler *Wissotski*. Dieser geniale Virtuose und Komponist ist der Schöpfer einer neuen Literatur, die, aus dem russischen Volksliede geboren, mit der Prägung nationaler Eigentümlichkeit gleichzeitig aber auch eine auf hoher Stufe stehende technische Beherrschung und Ausschöpfung des Instrumentes verband und der Gitarre in Rußland einen neuen Boden bereitete. *Wissotski* starb im Jahre 1837 unter Hinterlassung einer ganzen Reihe wertvoller Kompositionen und einer jungen Generation von Schülern und Gitarrespielern, die sein begonnenes Werk fortsetzten.

Freilich machte sich nach seinem Tode bereits ein merklicher Verfall der Gitarremusik auch in Rußland bemerkbar. Die ab-

klingende Periode des Virtuositums in Westeuropa warf auch ihre Schatten bis nach Rußland hinein. Immerhin sind aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts und auch noch aus der zweiten Hälfte einige Namen zu nennen, die als Vertreter der siebenstimmigen Gitarre das Instrument auf eine hohe Stufe gebracht haben. So die Gitarrevirtuosen *Zimmermann, Beloschein, Morkow, Petrow, Wetrow, Ssarenko, Alexandrow, Miliakow* und *Ljachof*.

Die siebenstimmige Gitarre bürgerte sich in Rußland bald ein und wurde im wahren Sinne zu einem Volksinstrument, vielleicht mehr noch als in den Ländern des Westens. Wir treffen sie in den Händen des einfachen Mannes, des kleinen Beamten, ja selbst des Bauern. Sie verdrängt zum Teil die eigentlichen Nationalinstrumente. Das Volk aber macht sich eine eigene Stimmung zurecht. Es übernimmt die von *Sychra* geschaffene Gitarre und ändert ihre Stimmung in A-Moll. In dieser Stimmung finden wir die Gitarre auch bei den Zigeunern in Rußland, die in der Nähe großer Städte leben, Pferdehandel treiben und die berühmten Zigeunerchöre liefern, die bei keiner Festlichkeit in Rußland fehlen durften. Bei diesen Chören spielt die Gitarre in der Hand des Vorsängers eine wichtige Rolle. Sie ist immer mit Stahlsaiten bespannt, und der Vorsänger schlägt sie im Rhythmus eines spanischen Rasgueado, der diesen eigentümlichen Gesängen, die ein Gemisch von fremdländischem Einschlag mit national russischen Elementen sind, erst den rechten Charakter gibt.

Neben der siebenstimmigen Gitarre stößt man in Rußland nur vereinzelt auch auf die sechsstimmige. Ihre Vertreter sind immer Virtuosen, die die Verbindung mit dem westeuropäischen Einfluß nicht verloren haben und den großen Künstlern dieses Instrumentes auf ihren Wegen folgen. Unter ihnen sind die bekanntesten Namen: *Ssokolowski, Makarow, Klinger, Decker-Schenk* und *Lebedew*.

Besonders wertvoll für die Geschichte der Gitarre sind uns die Lebenserinnerungen des russischen Gitarrevirtuosen *Makarow* geworden. Seine Aufzeichnungen sind nicht nur eine wichtige Quelle für manche fehlende Nachricht aus dem Leben der Virtuosen jener Zeit, sie dienen auch gleichzeitig zur Kenntnis jener

Periode und werfen manches Licht in das Dunkel, das in der Geschichte der Gitarre herrscht. Von Hause aus war *Makarow* für den Offiziersberuf bestimmt, seine Liebe und Begeisterung für die Musik und speziell für die Gitarre waren aber so groß, daß er seine Laufbahn aufgab und sich in der Ruhe des Landlebens ganz der Gitarre widmete. Obgleich Autodidakt, brachte er es doch zu einer solchen Fertigkeit, daß er zu den besten Gitarrespielern Rußlands gerechnet werden kann. Als Vertreter der sechsstimmigen Gitarre fand er in seiner Heimat wenig Berührungspunkte mit seinen Berufsgenossen, und so zog es ihn nach dem Ausland, um hier Verbindungen mit bekannten Gitarrespielern anzuknüpfen. Er bereiste Deutschland, Belgien, Frankreich, England, Italien und Österreich. Überall, wo er Gitarrespieler traf, trat er zu ihnen in nähere Beziehungen, und so wird die Schilderung seiner Erlebnisse zu einer Fundgrube wichtiger gitarristischer Nachrichten, die um so wertvoller und interessanter sind, als sie aus persönlichen Eindrücken und Erlebnissen sich zusammensetzen. Sein Wirken fiel bereits in die Zeit des Niederganges der Gitarre, und als wahrer Verehrer seines Instrumentes erkannte er das und war bestrebt, etwas zur Hebung des Gitarrespiels zu unternehmen. Aus dieser schmerzlichen Erkenntnis heraus sann er auf Mittel und fand es endlich im Erlaß eines Preisausschreibens, das in Brüssel stattfand und zu dessen Verwirklichung es ihm gelang, eine Reihe von musikalischen Größen und Professoren des Brüsseler Konservatoriums zu gewinnen. Von den eingelaufenen Arbeiten erhielt *Napoléon Coste* den ersten Preis zugesprochen, dann aber wurde er *Johann Kaspar Mertz* zuertheilt, dessen Todesnachricht gerade während der Sitzung der Preisrichter eintraf. Die Änderung dieser Preisverteilung geschah aus Rücksichten auf die Witwe des verstorbenen Komponisten, die in mißlichen finanziellen Verhältnissen zurückgeblieben war und der eine Unterstützung in dieser Form zugehört wurde. Unter den Bewerbern für eine Gitarre, die in diesem Preisausschreiben mit inbegriffen war, erhielt der Wiener Instrumentenmacher *Scherzer* den ersten Preis für eine zehnstimmige Baßgitarre. Dieses Instrument kam später nach Rußland und gelangte schließlich nach dem Wechsel vieler Besitzer in die Hände des letzten Virtuosen der siebenstimmigen Gitarre,

A. P. Ssolowjew, der sie zu einer siebensaitigen Gitarre mit drei Kontrasaiten umarbeiten ließ.

Der bedeutendste Virtuose der sechssaitigen Gitarre in Rußland ist unstreitig *Ssokolowski*. Er wurde im Jahre 1818 im Provinzstädtchen Schitonir geboren. Nach Beendigung der Schule kam er nach Wilna in Polen und erhielt hier seine ersten musikalischen Unterweisungen und Unterricht im Gitarrespiel. Dieser Unterricht war aber sehr unvollkommen, und wie es bei vielen bedeutenden Künstlern dieses Instrumentes der Fall war, daß sie sich selbst den Weg suchen mußten, so sah sich auch *Ssokolowski* gezwungen, sich ohne andere Hilfe als durch das Studium der Werke von *Giuliani*, *Sor*, *Legnani* und *Mertz* den Weg selbst zu bahnen. Die ersten Versuche, an die Öffentlichkeit zu treten, unternahm er in seiner Vaterstadt und in Wilna. Die guten Erfolge dieser Konzerte ermutigten ihn dann, in Kiew, Petersburg und Moskau aufzutreten. Eine etwas sonderbar anmutende Rezension aus jener Zeit mag hier des historischen Interesses halber Platz finden. Die Moskauer Stadtzeitung vom Jahre 1847 berichtet über ein Gitarrenkonzert *Ssokolowskis* folgendermaßen: „Ein Gitarrenkonzert, ein kühnes Unternehmen des Herrn *Ssokolowski*, das uns an die Zeiten erinnert, wo noch die siebensaitige Gitarre in Blüte stand und noch herrliche Kreaturen ihre silbernen Stimmen auf der Dominante und Septime in C und A begleiteten. Diese Zeiten sind entschwunden, die siebensaitige Gitarre ist in der öffentlichen Meinung deshalb gesunken, weil bei ihren Klängen liebliche Jungfrauen an den Pforten ihrer Gärten anfangen, Nüsse zu knacken. Glücklicherweise hat die Gitarre des Herrn *Ssokolowski* eine Saite weniger, was in musikalischer Hinsicht für das Instrument viel bedeutet. Es ist die Gitarre, deren Klänge an den Ufern des Manzanares und Guadalquivir nie verstummen und deren rauschende Töne zu einem Bolero oder leidenschaftlichen Fandango auffordern. Wie groß auch das Vorurteil gegen dieses bescheidene Instrument war, der Saal des Herrn *Rimski Korsakow* erwies sich als klein für die Massen der Zuhörer, die gekommen waren, sich mit der Gitarre auszusöhnen. Das Spiel des Herrn *Ssokolowski* ist leicht und zart. Die Töne reihen sich aneinander wie eine schöne Perlenkette, glänzen wie edler Bernstein und klingen wie silberne Glöckchen. Er spielte

ein Rondo von *Giuliani* für Gitarre und Klavier und eine Phantasie über die Oper *Puritani* sowie einen polnischen Tanz eigener Komposition. Man hörte seine Vorträge mit Bewunderung und Erstaunen an. Mitwirkende bei diesem Konzert waren noch der Sänger *Artemowski*, der junge talentvolle Geiger *Julius Gerber* und der zehnjährige Klaviervirtuose *Nicolai Rubinstein*.“ Eine andere Kritik aus dem Jahre 1859 erwähnt, daß die Gitarre des Herrn *Ssokolowski* die spanische Stimmung hat, die bisher in Rußland nicht in Gebrauch war.

Nach mehrfachen erfolgreichen Konzertreisen nach Moskau, Petersburg und Warschau begab sich *Ssokolowski* auch ins Ausland und spielte mit Erfolg in London, Paris, Wien, Berlin und anderen Städten; bei seinem Konzert in London erlebte er es, daß der bereits bejahrte berühmte Gitarrevirtuose *Giulio Regondi* das Konzert besuchte und sich ihm vorstellen ließ. Einige Tage später besuchte ihn *Regondi*, brachte ihm seine Gitarre und übergab sie ihm mit den Worten: „Ich trete schon ab vom Konzertpodium und übergebe Ihnen hiermit mein Instrument als meinem würdigsten Nachfolger.“ Mit den zeitgenössischen Gitarrespielern stand *Ssokolowski* in freundschaftlichen Beziehungen, auch mit solchen der siebensaitigen Gitarre, ohne daß eine Rivalität zwischen ihnen bestand. Die in den 1860er Jahren über Polen hereingebrochenen politischen Ereignisse hatten eine starke Rückwirkung auf *Ssokolowskis* Gemütsverfassung, die seinen Gesundheitszustand nachteilig beeinflusste, der ohnehin durch ein rheumatisches Leiden und starke Gemütsbewegung erschüttert war. Sein Lieblingswunsch und seine Bemühungen, den Gitarreunterricht am Petersburger Konservatorium einzuführen, scheiterten an dem Widerstande des damaligen Direktors *Rubinstein*. Dies trug viel zu seiner Verbitterung bei und hatte eine Rückwirkung auf sein Spiel, das immer mehr und mehr in schwermütigen Weisen seinen Ausdruck zu finden suchte und die Zuhörer oft zu Tränen bewegte. Im Jahre 1877, im Saale der kaiserlichen Kapelle in Petersburg, fand sein letztes Konzert statt. Danach konnte er sich nicht mehr entziehen, aufzutreten; die Gitarre in seinen Händen hatte ihr letztes Lied in der Öffentlichkeit gesungen. Die letzten Jahre seines Lebens verlebte er im Hause seines Freundes *Wilkanz*.

Er erteilte Unterricht und nahm nur zuweilen die Gitarre zur Hand. Dann drangen die Töne aus seinem bescheidenen Fenster hinaus auf die Straße und lockten viele Zuhörer an. Wie so vielen Künstlern, waren auch ihm glückliche, erfolgreiche Zeiten und materieller Gewinn beschieden, aber er verstand das Erworbenene nicht zu halten, und so verlebte er die letzten seiner Tage in Einsamkeit und Dürftigkeit. Als edler Charakter verwandte er meist den geringen Ertrag seines Unterrichtes zur Unterstützung armer Schüler des Konservatoriums. Mit 65 Jahren, am 5. Dezember 1883, verschied er, und seine irdischen Überreste wurden auf dem Moskauer Friedhof beigesetzt. Seine Schüler und Freunde setzten ihm einen Grabstein mit der Inschrift: „*Markus Ssokolowski*, berühmter europäischer Gitarrevirtuose.“

Als Komponist hat *Ssokolowski* soviel wie nichts hinterlassen. Er beschränkte sich darauf, die Werke berühmter Gitarremeister vor der Öffentlichkeit wieder erstehen zu lassen, zuweilen allerdings nahmen sie in seiner Interpretation Formen an, die man mehr als Eigenschöpfungen bezeichnen kann. So wurde die ziemlich einfache „*Fantasie Romantique*“ von *Mertz* in seiner Bearbeitung zu einem mit nationalem Einschlag lebendig wirkenden Musikstück.

Seit dem Tode *Ssokolowskis* verstummte die sechssaitige Gitarre in den Konzertsälen Rußlands, und nur die siebensaitige erhielt sich noch unter den Liebhabern und zum Teil als Volksinstrument. Dieser Zustand dauerte etwa 30 Jahre an. Dann erhielt das Gitarrespiel in Rußland einen neuen Antrieb durch den Österreicher *Decker-Schenk*, den das Schicksal dahin verschlug. Als Sohn des bekannten Instrumentenmachers *Friedrich Schenk* wurde er in Wien geboren und lernte schon von frühester Jugend an das Gitarrespiel. Seine guten musikalischen Anlagen veranlaßten ihn, in das Wiener Konservatorium einzutreten und sich als Opern- und Konzertsänger auszubilden. Zahlreiche Reisen führten ihn dann durch viele Länder und Städte, und viele berühmte Zeitgenossen kreuzten seinen Weg. In Düsseldorf sang er unter *Schumanns* Begleitung dessen Lieder, in London traf er mit dem berühmten Klavierspieler *Chopin* zusammen. Vor Kaiser Franz Joseph und Napoleon III. trat er mit seiner Gitarre auf. In den 1860er Jahren führte ihn sein Weg nach Rußland,

wo er als leitender Direktor eines neugegründeten Operetten-theaters ein reiches Feld der Betätigung fand. Da zu jener Zeit noch großer Mangel an Werken der heiteren Muse herrschte, komponierte er für dieses Theater eine Anzahl von komischen Opern und Operetten, die alle Anklang fanden und ihren Autor überdauert haben. Der rasche Erfolg seiner Tätigkeit brachte ihn auf den Gedanken, selbst ein ähnliches Unternehmen ins Leben zu rufen. Die Gründung fiel aber in ungünstige Zeit, er geriet in finanzielle Schwierigkeiten, verlor sein mühevoll erworbenes Vermögen, und nun begann ein bewegtes Wanderleben, das ihn durch ganz Rußland bis tief hinein in den Kaukasus führte. Von wechselvollen Erfolgen begleitet, konnte er nirgends festen Fuß fassen. Als nun noch seine Frau, eine in Rußland gefeierte Sängerin, plötzlich starb, wandte sich sein Schicksal. Er entsagte seiner Tätigkeit bei der Operette und kehrte wieder nach Petersburg zurück. Seine Gitarre, die 30 Jahre verstaubt im Kasten geruht hatte, wurde nun wieder hervorgeholt. Das Erlebte zog an ihr vorüber, das große russische Reich mit seinen unendlichen Ebenen, mit seinen verschiedenen Volksstämmen, mit seinen eigenartigen Melodien. Seine Gitarre sang und klagte, aus ihren Saiten entstanden die wechselvollen Rhythmen russischer Tanzweisen und aus volltönenden Moll-Akkorden das ergreifende russische Volkslied. Wie der Deutsche *Ost* einst die russische Grammatik schuf, wie der Däne *Dahl* das russische Wörterbuch zusammenstellte, so war es der Österreicher *Decker-Schenk*, der das russische Volkslied kreierte und popularisierte. Das Lied Moskwa, das die alte Kremlstadt verherrlicht und in ganz Rußland gesungen wurde, war eine Schöpfung *Decker-Schens*, und nur wenige wußten es, daß es ein Deutscher war, der dieses von stolzem Nationalbewußtsein getragene Lied geschaffen hatte.

Wenn wir heute in den hinterlassenen Werken dieses Virtuosen blättern, so sagen sie uns nicht allzuviel. Sie sind meist in der Form einer freien Phantasie gehalten, oder sie bewegen sich in den Rhythmen bekannter Tanzweisen. Eine flüssige Melodie ist ihnen allein eigen, aber sie tragen den Stempel des damaligen Zeitgeschmacks und sind auf die Wirkung eines musikalisch wenig geschulten Publikums eingestellt.

Es war die Tragik dieses Künstlers, daß er als letzter Vir-

tuose einer abklingenden Periode in seinen späteren Jahren noch um die Existenz ringen mußte und so zu ständigen Konzessionen gezwungen war, daß er aus dem Leben schied, als die neuzeitige Gitaristik eben wieder aufzublühen begann. So blieb sein Einfluß auch nur auf jenes Land beschränkt, in dem sein Wirkungskreis lag und das ihm zur zweiten Heimat geworden war. Hier aber verstand er es, seiner Gitarre Achtung und Anerkennung zu verschaffen. Während sein Wirken in die Zeit des völligen Verfalls der Gitarre fiel, gelang es ihm doch, sich mit seinem Instrument durchzusetzen und den Boden für eine kommende Generation vorzubereiten. Ein Schülerkreis mit beachtenswerten Können wuchs unter seiner Leitung heran, und die sechssaitige Gitarre, die seit dem Tode des russischen Gitarrevirtuosen *Ssokolowski* nicht mehr gespielt worden war, wurde durch *Decker-Schenk* in Rußland wieder eingeführt und gewann an Ansehen und Wertschätzung unter den Musikinstrumenten.

Als Virtuose nahm er eine besondere Stellung ein, die ihn befähigte, die Werke der alten klassischen Literatur in einwandfreier Weise wiederzugeben, auch seiner Gitarre eine volkstümliche Note zu verleihen, indem er sich in die volkstümlichen Melodien und Rhythmen so eingelebt hatte, daß sie ihm zu einem persönlichen Ausdruck wurden. „Oft war es mir,“ so schrieb einst ein russischer Kritiker, „wenn ich die Konzerte dieses begnadeten Virtuosen besuchte, daß meine Gedanken von dem hellerleuchteten Saal abgelenkt wurden und hinüberschweiften in die weite russische Ebene. Und ich sah das russische Volk und hörte seine Weisen und Gesänge, die ein so beredtes Zeugnis ablegen von den Freuden und Leiden dieser Menschen, und dann wieder riß mich ein abgebrochener Akkord aus meinen Träumen, und ich mußte dem Künstler danken, daß er mir solche Eindrücke vermittelte.“ An anderer Stelle wird uns berichtet, wie *Decker-Schenk* in einem vornehmen Hause zu Tisch geladen war, wobei auch zahlreiche Künstler und Bühnengrößen zugegen waren. Der Hausherr ließ ihm am Schlusse des Dinners an Stelle des Desserts die Gitarre überreichen. *Decker-Schenk* überlegte zu erst, was er spielen sollte, dann bedeckte er die Saiten der Gitarre mit einer Serviette und führte auf der Resonanzdecke seines

Instrumentes trommelartige Geräusche aus. Plötzlich schleuderte er die Serviette fort, und auf den Saiten seiner Gitarre erklang ein prickelnder, rhythmischer, nationaler russischer Tanz, ein *Gapak*, der allen in die Glieder fuhr und die Anwesenden zu stürmischen Ovationen hinriß.

Es war verständlich, daß der nationale und volkstümliche Einschlag, den *Decker-Schenk* seiner Gitarre zu geben wußte, auf fruchtbaren Boden fiel; es war aber auch eine merkwürdige Fügung des Schicksals, daß er, der Ausländer, dazu berufen war, mit seiner Gitarre zum Verkürter einer russischen Volksmusik zu werden, die später von den anderen volkstümlichen Instrumenten übernommen wurde, besonders von den Balalaikaorchestern, und daß sein Name dabei in Vergessenheit geriet. Als er am 17. Januar 1898 starb, brachten fast sämtliche Zeitungen Nekrologe und feierten ihn als eine im Musikleben Rußlands bedeutende Persönlichkeit. Sein Leben war reich an Erfolgen, aber auch an Schicksalsschlägen, und während er die letzten Jahre seines Erdenwallens einsam mit seiner Gitarre dastand, sammelten sich allorts die Gitarrespieler, um sich in einer großen Organisation zu vereinigen und der Gitarre zu einem neuen Aufblühen zu verhelfen. Die Kunde drang auch zu ihm, und er rüstete sich, um beim ersten Kongreß in München zu erscheinen. Ein halbes Jahr vorher ereilte ihn der Tod und machte seiner künstlerischen Tätigkeit ein Ende.

Sein Erbe übernahm sein talentvoller Schüler *W. P. Lebedeff*. Dieser kam von der siebenseitigen Gitarre und ging zur sechssaitigen über, als er mit *Decker-Schenk* in Berührung trat und sein Schüler wurde. Als Kenner beider Instrumente entschloß er sich für die sechssaitige Gitarre, wegen ihrer größeren und musikalisch wertvolleren Literatur, andererseits aber auch, weil er zur Erkenntnis kam, daß diese Stimmung einen reicheren harmonischen Satz zuläßt. Eine Studie über beide Stimmungen veröffentlichte er im Jahre 1901 in der Tageszeitung „*Nowoje Wremja*“ in Petersburg. Nach dem Tode *Decker-Schenks* übernahm er dessen Wirkungskreis und trat vor allem als ausgezeichnete Virtuose in öffentlichen Konzerten auf, in denen er die Werke der alten Gitarreliteratur, besonders die drei großen Konzerte *Giulianis* sowie die Konzertphantasien *Decker-Schenks*

zum Vortrag brachte. Als Lehrer an den musikalischen Volksbildungskursen in Petersburg entfaltete er eine segensreiche Tätigkeit als Gitarrelehrer und sorgte für einen guten Nachwuchs an jungen Gitarrespielern, denen er eine gründliche musikalische und technische Kenntnis vermittelte. Als Mitglied des großrussischen Balalaikaorchesters betätigte er sich gleichfalls als Lehrer russischer Volksinstrumente bei einigen Militärkapellen. Im Jahre 1890 machte dieses Orchester gelegentlich der Pariser Weltausstellung in Paris einen Besuch. Bei dieser Gelegenheit trat *Lebedeff* mit seiner Gitarre vor das Pariser Publikum und brachte außer einigen Werken der klassischen Literatur auch eins der Paganini-Quintette zur Aufführung.

Ein qualvolles Leiden, von dem er vergebens im Auslande Heilung suchte und das ihn auch aus diesen Gründen nach München führte, machte seinem Leben im Januar 1906 ein Ende. Er war der Besitzer einer sehr reichen Notensammlung und einer Anzahl wertvoller Gitarren, darunter einer von *Scherzer* und einer Gitarre eines russischen Instrumentenmachers *Paserbski*, die eine eigene Geschichte hat. Dieser *Paserbski* war im gewissen Sinne ein Genie auf dem Gebiete des Instrumentenbaues. Er pflegte in der Regel, wenn er eine Gitarre fertig hatte, sie in einem größeren Raum von einem bewährten Gitarrespieler spielen zu lassen, dann prüfte er den Ton aus verschiedenen Entfernungen, und wenn er irgendeine Unzulänglichkeit entdeckte, nahm er sie wieder in seine Werkstatt, löste den Boden ab und nahm Veränderungen der inneren Konstruktion vor, bis er die gewünschte Tonqualität erzielt hatte. Dann erst bot er sein Instrument den Käufern an. Es ist verständlich, daß er bei dieser Arbeitsweise nicht allzuviel Instrumente zuwege brachte. Im ganzen sollen es etwa 30 gewesen sein, die aus seiner Werkstatt hervorgegangen sind und die sich in den Händen guter russischer Gitarrespieler befinden. Als nun der Gitarrespieler *Lebedeff* bei ihm in der Werkstatt erschien, um sich eine Gitarre zu bestellen, verhandelten sie über eine Resonanzdecke. *Paserbski* holte unter seinen seltenen Stücken eine hervor, die von besonderer Schönheit war und die er als sein wertvollstes Stück bezeichnete. *Lebedeff* war der Preis zu hoch, und er ent-

schloß sich nicht zu dieser Resonanzdecke. Eine Spanne Zeit war seit dieser Unterredung verstrichen; schon glaubte der Künstler, auf dieses Instrument verzichten zu müssen, da wurde ihm eines Tages eine Kiste gebracht, er öffnete sie und erkannte seine bestellte Gitarre, zugleich aber auch die wertvolle Resonanzdecke. Der Sendung lag ein Schreiben bei, das folgenden Wortlaut hatte: „Am selben Tage, an dem die Gitarre in Ihre Hände gelangt, befinde ich mich im Krankenhaus. Ich weiß, daß meine Tage gezählt sind und daß mein Zustand hoffnungslos ist. Darum übergebe ich Ihnen hier mein letztes und bestes Werk. Sie, als der beste Vertreter des Gitarrespiels in Rußland, sind allein würdig, dieses Instrument zu spielen, und in Ihren Händen wird die Gitarre mein Lob singen.“ Einige Tage nach diesem Ereignis starb *Paserbski*, die Gitarre kam aber mit ihrem Besitzer nach München. Hier hatten wir Gelegenheit, das Instrument zu sehen und den herrlichen Klang zu bewundern sowie seine Geschichte zu erfahren.

Eine eigenartige Erscheinung unter den Vertretern der sechssaitigen Gitarre in Rußland war der General *Klinger*. Als Liebhaber und begeisterter Freund dieses Instrumentes veranlaßte er alle Offiziere seines Regimentes, das Gitarrespiel zu erlernen. Selbst ein vorzüglicher Spieler und Kenner der Musik, trat er zwar nie an die Öffentlichkeit, ward aber ungemein tätig für die Gitarre und nahm jede Gelegenheit wahr, um für sie einzutreten. So verlegte er vor allem seine Tätigkeit auf eine Bereicherung der Gitarreliteratur. Obgleich schöpferisch nicht gerade begabt, vermochte er doch, dank seiner guten Kenntnisse der musikalischen Gesetze und Regeln, gute Bearbeitungen für die Gitarre zuwege zu bringen. Auch einige Originalschöpfungen sind von ihm vorhanden, in denen er russische Volksmotive verarbeitet und die sich durch eine hübsche Melodieführung auszeichnen. Ein kleiner Teil davon wurde gedruckt und erschien bei *Jürgenson* und *Guthel* in Moskau. Als im Jahre 1877 in Leipzig von *Otto Schick* ein Gitarreklub gegründet wurde, der auch Anknüpfungspunkte mit ausländischen Gitarrespielern anstrebte, ernannte er den General *Klinger* zu seinem Ehrenmitglied. Nach seiner Ausscheidung aus dem aktiven Militärdienste zog sich *Klinger* in die Stadt Kursk zurück, wo er größtenteils den Inter-

essen seines Lieblingsinstrumentes lebte und schließlich, als er seines hohen Alters wegen nicht mehr spielen konnte, seine Gitarre und seine gesamte Notensammlung seinem Freunde, dem Staatsrat *Stockmann*, übergab.

Johann Stockmann, ein Deutscher von Geburt, Staatsrat in russischen Diensten und Professor der deutschen Sprache am Gymnasium in Kursk, war gleichfalls ein eifriger Anhänger der Gitarre. Seine Beziehungen zu vielen Musikern und auswärtigen Gitarrespielern legten den Grund zu seinen umfassenden Kenntnissen der Gitarreliteratur sowie der Geschichte dieses Instrumentes. Obgleich Autodidakt, so doch ein ausgezeichnete Spieler, sammelte er alles, was mit der Gitarre in Beziehung stand. Ständig auf der Suche nach alter und neuer wertvoller Literatur, gelang es ihm, allmählich eine Sammlung zusammenzustellen, wie sie kaum an einer anderen Stelle oder bei einem anderen Gitarrespieler zu finden war. Sämtliche unveröffentlichten Werke von *Napoléon Coste* sowie Abschriften der ungedruckten Kompositionen von *Mertz* waren in seinem Besitz. Eng befreundet mit dem General *Klinger* und angeregt durch dessen Persönlichkeit, widmete er seine ganze freie Zeit ausschließlich der Gitarre und erreichte schließlich eine so große technische Reife, daß er mit dem Gedanken umging, seinen Beruf zu wechseln und als Konzertspieler das Podium zu betreten. Berufliche Hindernisse indessen vereitelten diese Absicht, und so beschränkte er seine Tätigkeit auf eine nutzbringende Arbeit innerhalb seines Kreises. Dem Leipziger Gitarreklub gehörte er ebenfalls als auswärtiges Mitglied an. Als der Internationale Gitarristenverband in München gegründet wurde und damit eine neue Bewegung zugunsten der Gitarre einsetzte, war er einer der eifrigsten Förderer dieses Gedankens und vermittelte der Zeitschrift „Der Gitarrefreund“ viele wichtige Nachrichten und Mitteilungen aus der früheren Periode. In den städtischen musikalischen Volksbildungskursen war er ebenfalls Jahre hindurch in seiner Heimatstadt als Lehrer des Gitarrespiels tätig. Nach dem Tode seines Freundes *Klinger* lebte er als ein Einsamer, nur in dem Gedanken, seinen Dienst so bald als möglich zu quittieren, um in München oder in Augsburg sich niederzulassen. Seine reiche Notensammlung hatte er der Bücherei des Internationalen Gitarristenverbandes zugedacht.

Diese Absicht wurde aber durch seinen plötzlichen Tod vereitelt. Was er mühsam gesammelt und zusammengetragen, ging in viele Hände über und so der neuzeitigen Gitaristik verloren. Er war auch kompositorisch tätig, und seine im Selbstverlage erschienenen Werke, deren Zahl nur gering ist, verraten eher ein Wollen als ein Können.

Ein Zeitgenosse *Stockmanns* und Schüler *Decker-Schenks* war der Gitarrespieler *Polupajenko*. Von Beruf aus Arzt, beherrschte er sein Instrument doch so ausgezeichnet, daß er mehrfach in öffentlichen Konzerten auftreten konnte. Zuletzt lebte er in der Stadt Charkow und verfaßte eine große Anzahl von Kompositionen und Arrangements für die sechs- und siebenstimmige Gitarre, von denen einzelne im Verlag *Jürgenson* erschienen, der größte Teil aber Manuskript geblieben ist.

Neben diesen Vertretern der sechsstimmigen Gitarre erwuchs der siebenstimmigen gleichfalls zu Ende des vorigen Jahrhunderts eine Reihe von Vertretern, die, durch die neuzeitige Gitaristik angeregt, dieses Instrument wieder zu einer Blüte hoben. Unter ihnen ist der bedeutendste der Moskauer *A. P. Ssolowjew*. Er ist der Begründer der neueren Schule für diese Stimmung, und die neuere Generation der russischen Gitarrespieler erblickt in ihm den Urheber einer neuen Bewegung, die, zwar von Deutschland ausgehend, in Rußland auch ihre Wurzeln schlug. Seine pädagogische Tätigkeit verdient es vor allem, hervorgehoben zu werden, denn er war es, der es zunächst durchzusetzen suchte und Gewicht darauf legte, daß die Gitarre als ein ernstes, vollwertiges Instrument anzusehen sei, und der diese Anschauung seinen Schülern zur Pflicht machte. Seine zahlreichen Schüler gelangten daher auch meist zu einer reifen Technik. Die Werke und die Traditionen der alten Meister dieses Instrumentes, eines *Sichra*, *Wissotski* und *Zimmermann* verarbeitete und erweiterte er in einem Studienwerk, das zur grundlegenden Schule der siebenstimmigen Gitarre wurde. Außerdem sammelte er um sich einen Kreis von Schülern und Gitarrefreunden und schuf damit einen Mittelpunkt, von dem aus die Bewegung zum Besten der Gitarre nach allen Richtungen ausstrahlte. Diese von *Ssolowjew* gegebene Anregung entwickelte sich später zu einer selbständigen Bewegung, die, von Moskau ausgehend, sich bald über ganz Ruß-

land verbreitete und allmählich alle Eigenschaften annahm, die einer volkstümlichen musikalischen Betätigung innewohnen, indem sie nämlich auch die anderen Volksinstrumente mit hinein-zog. Einen Mithelfer fand *Ssolowjew* in dem Moskauer Frauen-
arzt *Dr. Sajaizki*, der ein eifriger Förderer der Gitarre war und in dessen Hause sie ein Asyl fand. An den intimen musikalischen Abenden und Hauskonzerten in dem Hause dieses Arztes be-
tätigten sich und beteiligten sich die Moskauer Gitarrespieler, die auf Veranlassung des *Dr. Sajaizki* sich der von München
ausgegangenen Bewegung anschlossen und für sie warben und sie bei ihrem Kampf gegen alle Vorurteile und den Wettbewerb
mit den anderen Instrumenten unterstützten. Die Programme dieser Hauskonzerte reden eine beredete Sprache, sie zeigen die
hohen Anforderungen, die die russischen Gitarrespieler an ihr Instrument stellten, und den Ernst, mit dem sie ihre Aufgaben
zu erfüllen bestrebt waren. *Ssolowjew*, der diese Hauskonzerte ins Leben rief, der die Literatur herbeischaffte, die für das
gemeinsame Musizieren mit Quart-, Terz-, Prim- und Baßgitarre erst entstehen mußte, hat sich damit ein unumstrittenes Ver-
dienst erworben. In unermüdlichem Schaffen bereicherte er die Literatur der siebenstimmigen Gitarre teils durch eigene Werke,
teils dadurch, daß er die Werke einer anderen Literatur für sie zugänglich machte. Als die neuzeitige Bewegung einsetzte, war
er es auch, der die ersten Beziehungen mit Deutschland an-
knüpfte und dadurch die Bewegung auch in Rußland in Fluß brachte. Sein Mithelfer *Dr. Sajaizki* übernahm dann die weitere
Führung, und die kurze Zeit, die er als Vertreter des Gitarristen-
verbandes in Rußland tätig war, ist schon deshalb von Bedeutung,
weil in jener Zeit unter seiner Leitung und auf seine Initiative ein Buch entstand, das in den Grundzügen die Geschichte der
neuzeitigen Gitarristik und mit ihr die Entwicklung des internationalen Gitarristenverbandes zusammenfaßt und für die For-
schung einst als beste Quelle der zeitgenössischen Geschichte der Gitarre in Rußland dienen kann. Dieses in russischer Sprache
herausgegebene Werk mit vielen Abbildungen und Lebensbeschreibungen ließ *Dr. Sajaizki* auf eigene Kosten drucken und an alle
Mitglieder des Verbandes verteilen.

Als Mitarbeiter dieses Werkes muß noch der Gitarrist und

Musikschriststeller *Russanow* genannt werden. Was er an wert-
vollen Mitteilungen und an Material über die Gitarre gesammelt
und zusammengetragen hat, ist teilweise in dem genannten Buch
erschienen, teilweise hat er es in selbständigen Aufsätzen zu-
sammengefaßt und in einer später in Rußland erschienenen Fach-
zeitschrift veröffentlicht. Er war einer der besten Kenner der
Geschichte der Gitarre, und seine Abhandlungen bezogen sich
nicht nur auf sein Vaterland, sondern umfaßten die gesamte
Gitarristik. Später zog er auch die anderen russischen Volks-
instrumente in den Bereich seiner Tätigkeit und schuf eine große
Organisation, die die Gitarre in Verbindung mit den anderen
volkstümlichen Instrumenten pflegte. In Gemeinschaft mit dem
russischen Verleger *Afromejew* in Tjumen in Sibirien gab er dann
die Zeitschrift „*Die Musik des Gitarrespielers*“ heraus, die teils
nach dem Muster der Münchner Zeitschrift „*Der Gitarrefreund*“
selbständige Aufsätze brachte, teils eine vollständige Übersetzung
dieser Zeitschrift mitteilte.

Die politischen Ereignisse und die großen Umwälzungen, die
Rußland während des Weltkrieges erlebte, haben der gesamten
gitarristischen Bewegung in Rußland ein Ende bereitet. Mit dem
Untergang unzähliger Kulturwerte sind auch viele wertvolle
Sammlungen und Schätze alter Gitarreliteratur in Rußland der
Vernichtung anheimgefallen. Ein Notschrei, der aus verschiedenen
Teilen Rußlands vor einigen Jahren an die Gitarristische Ver-
einigung in München gelangte, bestätigt diese Annahme. Der
neue Geist, der in Rußland herrscht, hat auch der bescheidenen
Gitarre den Krieg erklärt, was aus einem Bericht, der in ver-
schieden Blättern Aufnahme fand, hervorgeht. Die evangelische
Musikzeitung meldet unter der Überschrift vom August 1923:
„Die staatsgefährliche Gitarre“ folgendes: „Die harmlose Gitarre
hat es sich gewiß nicht träumen lassen, daß sie jemals als staats-
gefährliches Instrument geächtet werden würde. Das ist heute
in Rußland geschehen, wo sie als gefährliches Werkzeug zaristischer
Verschwörer und Gegenrevolutionärer angesehen wird. Wie die
„Iswestija“ mitteilen, sind die Gitarren als Lieblingsinstrument
der Bourgeoisie auf den Index der Bolschewisten gesetzt und
werden im öffentlichen Verkehr nicht mehr geduldet. Erst kürzlich
wurden einige Studenten der Universität Moskau, die sich in ihren

Mußstunden mit Gitarrespiel begnügten, vor das Universitätsgericht geladen. Die Gitarren wurden beschlagnahmt, während die Studenten selbst mit einem Verweis davongamen.“

V

Schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts kam die Gitarre nach Frankreich und war dort durch zwei bedeutende Spieler vertreten, *Adrien le Roi* und *Jean Antoine Baif*, denen dann weiterhin der Italiener *Francisque Corbet* folgte. Die Tradition dieser Meister setzte dann *Robert de Visée* fort, der als Hofgitarrist *Ludwigs XIV.* im Jahre 1686 seine Suiten für Gitarre erscheinen ließ. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts stoßen wir dann wieder auf Namen bedeutender Gitarristen, so des Lauten- und Gitarrespielers *François Campien*, der als Theorbist von 1703 bis 1719 an der Oper in Paris angestellt war und größtenteils Gesänge zur Gitarre veröffentlichte, des Gitarristen *Labarre Trille*, dessen Virtuosität gerühmt wird und von dem Gitarrewerke, Schulen und Etüden erschienen, des schon erwähnten *Doisi*, eines der letzten Vertreter der fünfsaitigen Gitarre, der als Professor des Gitarrespiels in Paris lebte und über 50 Werke erscheinen ließ, ferner des Pariser Tonkünstlers *Joly*, dessen Werke vornehmlich aus Kompositionen für Kammermusik bestanden. Zu ihnen gehören ferner der Gitarrevirtuose *Antoine Lemoine*, der 1763 bis 1793 in Paris wirkte und später einen Musikverlag gründete, *J. Meissonnier*, ebenfalls Gitarrelehrer und Virtuose und später Verleger, und *B. Vidal*, von dem Konzerte, Sonaten und Duette erschienen und dessen Wirksamkeit in das Ende des 18. Jahrhunderts fällt.

Mehr durch sein wechselvolles Schicksal, das in die ersten Jahre der Revolutionszeit fällt, als durch seine Betätigung als Gitarrist ist der Name von *Pierre Antoine Gatayes* bekannt geworden. Als natürlicher Sohn des Prinzen *Conti* und der *Marquise Tilly* wurde er am 20. Dezember 1774 in Paris geboren und erhielt seine Erziehung im Seminar des Abbé *Venicourt*, wo er hauptsächlich in der Musik und im Gesange unterrichtet wurde. Aus einem inneren Antriebe fing er heimlich an das Gitarrespiel zu erlernen, und als dies entdeckt wurde, gestattete

der Abbé ihm, Unterricht auf diesem Instrumente zu nehmen. Mit vierzehn Jahren verließ er das Seminar, er floh aus einem Drange nach Freiheit unter Mitnahme seiner Gitarre. Die Revolution war ausgebrochen, seine Eltern hatten Paris verlassen und waren ausgewandert. Ganz auf sich allein angewiesen und aller Hilfe und Unterstützung beraubt, zog er von einer Stadt, von einem Ort zum andern und verdiente sich seinen Unterhalt als Sänger zur Gitarre. Als er nach Paris zurückkehrte, bezog er ein Zimmer, das zufälligerweise neben dem des berühmten Revolutionärs *Marat* lag. Dieser hörte ihn eines Tages spielen und singen und war so entzückt von seiner Stimme und seinem Spiel, daß er ihn öfters besuchte und mit ihm innige Freundschaft schloß. Bald darauf erhielt *Gatayes* eine Verwundung am Bein, die ihn lange Zeit ans Zimmer fesselte. In dieser Zeit beschäftigte er sich eifrig mit dem Gitarrespiel und machte so große Fortschritte, daß er es zu einer bedeutenden Virtuosität brachte und bald nach seiner Genesung die erste Ausgabe seiner Schule erscheinen ließ. Am 13. Juli 1793 war er, wie gewöhnlich, bei seinem Freunde *Marat* und spielte ihm etwas vor. Kaum hatte er ihn verlassen, so ertönte aus dessen Zimmer ein heftiger Schrei, *Gatayes* stürzte nun in das Zimmer seines Freundes und fand ihn schwer verwundet durch die Hand der *Charlotte Corday* am Boden liegen.

Diese Episode hat dazu beigetragen, den Namen *Gatayes* in der Geschichte bekannt zu machen. In späteren Jahren erlernte er auch das Harfenspiel und wurde als Virtuose auf diesem Instrument sehr geschätzt. Von seinen Kompositionen sind Solostücke und Duos für Geige, Flöte und Gitarre bei *Janet* in Paris erschienen.

Mit Beginn des 19. Jahrhunderts kam auch für Frankreich eine Blütezeit der Gitarre, die sich weniger durch schöpferische Persönlichkeiten unter den französischen Gitarristen auszeichnete, als sie vielmehr die Hauptstadt Frankreichs zu ihrem Zentrum machte und Paris zum Anziehungspunkt und Sammelplatz für alle die großen Namen, die in der Geschichte der Gitarre verewigt worden sind. Die Italiener *Carulli*, *Carcassi* und *Castellaci*, die Spanier *Aguado* und *Sor* liebten sich für längere Zeit dort nieder, und viele andere bekannte Namen unter den Gitarrespielern

erwarben sich dort ihren Ruhm und nahmen von dort ihren Ausgang. Trotzdem aber blieb Paris nur ein Sammelplatz für die Virtuosen und bot ihnen ein dankbares Betätigungsfeld, der Gitarre selbst aber gelang es nicht, sich einen dauernden Platz innerhalb der musikalischen Betätigung zu sichern, es entstand weder eine bedeutende Literatur, noch erwachsen ihr hervorragende Talente, und so hat Frankreich nur einen einzigen bedeutenden Vertreter des Gitarrespiels hervorgebracht, dessen Wertschätzung mehr auf seinen hinterlassenen Werken beruht als auf der Überlieferung seiner Talente als Virtuose.

Napoléon Coste, Frankreichs bedeutendster Gitarrespieler aus der Blütezeit, wurde als der Sohn eines kaiserlichen Offiziers am 28. Juni 1806 in einem Dorfe des Départements Doubs geboren und von seinem Vater für die militärische Laufbahn bestimmt. Eine lebensgefährliche Erkrankung in seinem elften Lebensjahr vereitelte indessen die Pläne des Vaters. Ein angeborener Drang zur Musik trieb ihn dazu, ein Instrument zu erlernen, und als er mit sechzehn Jahren eine Gitarre in die Hand bekam, warf er sich mit ungeheuerem Eifer auf das Studium dieses Instrumentes. Er betrieb dieses Studium zwar heimlich, aber da seine Mutter selbst eine Gitarrespielerin war und eines Tages seine Beschäftigung entdeckte, ließ sie ihm ihre Unterstützung.

Die Familie siedelte bald darauf nach Valenciennes über, und der jetzt 18jährige *Coste* begann hier bereits Gitarreunterricht zu geben und trat auch mehrmals als Gitarrespieler in der dortigen Philharmonischen Gesellschaft auf. Im Jahre 1828 kam der Gitarrevirtuose *Sagrini* nach Valenciennes, um dort ein Konzert zu geben, er hörte den jungen *Coste* spielen und schlug ihm vor, im Konzert mitzuwirken. *Coste* nahm das Anerbieten an, und beide spielten nun die Konzertvariationen Op. 130 von *Giuliani*, die beim Publikum einen durchschlagenden Erfolg erzielten.

Wie so viele Virtuosen zog es auch *Coste* nach Paris. Er entschloß sich, dahin übersiedeln und dort ein Konzert zu geben. Sein erstes Auftreten war von Erfolg gekrönt und von Glück begünstigt. Es trug ihm nicht nur reichen Beifall ein, es erschloß ihm auch die Kreise der vornehmen Gesellschaft und brachte ihn in Berührung mit vielen berühmten Gitarrespielern, wie *Aguado*, *Sor*, *Carulli*, *Carcassi* und anderen. Im Verkehr

mit diesen berühmten Künstlern erkannte er bald die Unzulänglichkeit seines theoretischen Wissens, und nun begann ein eifriges Studium der Harmonielehre und des Kontrapunktes, das etwa zehn Jahre dauerte. Seine ersten Kompositionen fallen in das Jahr 1840, als das Gitarrespiel sich bereits im Niedergang befand und ein Umschwung in der öffentlichen Meinung der Gitarre gegenüber sich bemerkbar machte. Die Folge davon war, daß er für seine Werke keine Verleger fand und gezwungen war, sie im Selbstverlag herauszugeben. So fanden sie auch nicht die gewünschte Verbreitung, und da sie auch ein bedeutendes Können voraussetzten, richteten sie sich nur an die ersten Gitarrespieler, deren Zahl doch nicht genügend groß war, um diesen wertvollen Werken den gebührenden Platz innerhalb der Gitarreliteratur zu sichern. Zu Ende der fünfziger Jahre erlitt *Coste* einen Unfall; er glitt beim Gange zum Konzert auf der Treppe aus und brach sich den rechten Arm. Nach seiner Wiedergenesung mußte er die betrübende Entdeckung machen, daß seine rechte Hand ihre frühere Beweglichkeit eingebüßt hatte. Dieses tragische Ereignis zwang ihn, seine Konzerttätigkeit aufzugeben, und er widmete sich nun nur noch der Komposition und dem Erteilen von Gitarreunterricht. Am 17. Februar 1883 erfolgte sein Tod, und Frankreich verlor mit ihm nicht nur seinen bedeutendsten Vertreter des Virtuosenstums, sondern die Gitarreliteratur ward um einen ihrer bedeutendsten Komponisten ärmer. Von den Werken, die *Coste* für die Gitarre verfaßt hat, sind 53 im Druck erschienen. Sie zeigen teilweise einen starken Einfluß *Sors* und behandeln die Gitarre als ein polyphones Instrument, deren mehrstimmiger Satz jede Stimme kontrapunktisch durchzuführen sucht. Im Gegensatz zu *Sor* ist *Coste* aber bestrebt, immer innerhalb der Grenzen des normalen Fingersatzes zu bleiben und gestreckte Lagen zu vermeiden. Sie weisen auch nicht die strenge Form auf, deren sich *Sor* bediente, sondern sind, namentlich in den größeren Werken, in Form einer freien Phantasie gehalten. Sie sind oft von großer Schönheit, reich an neuen Wendungen und Effekten, aber sie stehen in der Erfindung den *Sorschen* Werken nach und erwecken die Überzeugung, daß hier ein gediegenes Wissen und Können über die schöpferische Gabe überwiegt. Dennoch sind die Werke *Costes*

dem ersten Gitarrespieler ein unentbehrliches Studienmaterial und eine Fundgrube wertvoller Gitarremusik, die neben den Werken von *Sor* stets in seinem Repertoire Aufnahme finden werden. Am meisten bekannt ist das Op. 38, die 25 Etüden, deren jede einzelne einen wichtigen Schritt im Bereich der Gitarrentechnik bedeutet und von denen viele gleichzeitig als Vortragsstücke zu verwenden sind. Diese Etüden gelangten durch den Verlag Gitarrefreund zu einer Neuauflage, bei der die alten Fingersätze nach Möglichkeit gewahrt blieben. Auch das Op. 39, Andante, Mennett und Walzer, das lange vergriffen war, gelangte durch diesen Verlag zur Neuauflage. Weitere Neuauflagen erfolgten von den Werken Op. 41 und 51 durch den Verlag *Schotts Söhne* sowie das Livre d'Or durch die Augsburger Freie Vereinigung. Damit ist der Kreis der zur Zeit erhältlichen Werke von *Coste* geschlossen. Die größeren Kompositionen, Op. 12, 15, 30, sind leider unbekannt geblieben und haben sich nur abschriftlich in einzelnen Privatsammlungen erhalten, ebenfalls die im Jahre 1856 in Brüssel beim Wettbewerb des russischen Gitarrespielers *Makarow* mit dem zweiten Preis gekrönten Op. 28, Phantasie symphonique, Op. 29, la Chasse des Sylphes, Op. 30, grande Serenade. Was wir von all diesen Werken wissen, verdanken wir den Mitteilungen von Gitarrespielern, die in persönlicher Beziehung zu *Coste* standen und Abschriften seiner Werke erhielten. So besaß der schon oft zitierte *Makarow* sämtliche Kompositionen *Costes*, aus dessen Besitz ein Teil dann in die Hände des russischen Staatsrats *Stockmann* gelangte. Letzterer ist auch der Verfasser einer Lebensbeschreibung *Costes*, die er in den Augsburger Heften erscheinen ließ. Einen großen Teil *Costescher* Werke besitzt auch der bekannte Gitarrespieler *Georg Meier* in Hamburg, der durch Zufall diese Werke entdeckte und sie erwarb. Auf der Reise nach Kopenhagen stieß er zufällig auf den Sohn eines ehemaligen *Coste*-Schülers und fand bei ihm fast den gesamten Bestand *Costescher* Kompositionen, den er dann von dem Besitzer, der kein Gitarrespieler war und infolgedessen auch kein Interesse an den Sachen hatte, erwarb.

Über *Coste* als Virtuose fehlen fast alle Nachrichten. Eine kurze Mitteilung *Makarows* charakterisiert ihn als einen klugen, liebens-

würdigen Menschen und als großen, selbstlosen Verehrer der Gitarre. Seinen Vortrag findet er sauber und geschmackvoll, er verfügt auch über Zartheit und Präzision, aber es haftet ihm eine gewisse Trockenheit an, die nicht inmunde ist, einen so zu ergreifen, wie das Spiel eines *Schulz* oder *Zani di Ferranti*.

Mit *Coste* schließt die Glanzzeit der Gitarre in Frankreich ab. Der Verfall des Gitarrespiels setzt auch da ein, und das Gitarrespiel erhob sich nie wieder zu einer bedeutenden Höhe. Auch die neue Blütezeit der Gitarre, die, von Deutschland ausgehend, andere Länder mit erfaßte, bewirkte darin keinen Wandel. Wohl blieb Paris als Weltstadt immer ein Anziehungspunkt für alle Virtuosen, auch die der Gitarre, und so ließ sich auch der Tarrega-Schüler *Miguel Llobet* dort nieder und verblieb da bis zum Jahre 1915. Er bildete dort den Mittelpunkt der gitarrespielenden Kreise und ward oft zur Mitwirkung bei musikalischen Veranstaltungen hinzugezogen, aber zu einem selbständigen Konzert, bei dem die Gitarre allein zu Worte kam, konnte es selbst in der langen Zeit seines Aufenthaltes nicht kommen. Die Gitarre ward wohl als selten gehörtes Instrument in den Kreisen der vornehmen Gesellschaft gern gesehen, aber sie spielte im allgemeinen eine untergeordnete Rolle, während sich die Mandolinenspieler zu großen Vereinen zusammaten und das Mandolinenspiel einen großen Aufschwung nahm. Die wenigen Gitarrespieler, die sich um *Llobet* scharten, unter denen sich auch einige Jahre der Italiener *Mozzani* befand und zu deren bekanntesten Vertretern *Alfred Cottin*, *August Zurfluh*, *David del Castillo* und der Spanier *Gels* gehörten, beschränkten sich darauf, im Kreise ihrer Schüler und Anhänger ein Betätigungsfeld zu finden, ohne daß das öffentliche musikalische Leben daran Anteil nahm. Auch dem Tarrega-Schüler *Emil Pujol*, der nach *Llobets* Abreise seinen Wirkungskreis nach Paris verlegte, gelang es nicht, größere Kreise für das Instrument zu gewinnen. Die organisatorische Tätigkeit, die in Deutschland dem Instrument die Wege geebnet hat und für die Wiederbelebung des Gitarrespiels von weittragender Bedeutung wurde, fehlte in Paris, und so gelang es erst dem Spanier *Segovia*, durch die persönlichen Beziehungen zu Musikerkreisen und der Presse, durch öffentliche Konzerte die Aufmerksamkeit wieder auf die Gitarre zu lenken.

VI

In den skandinavischen Ländern hat die Gitarre keine Vergangenheit, sie taucht nur vereinzelt auf und ist an irgendeine Persönlichkeit geknüpft, die geschichtlich Bedeutung hat. In Schweden war es besonders die Persönlichkeit *Bellmanns*, die das schwedische Volk zu einem Nationaldichter erhob und der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von sich reden machte. Als Sohn eines Sekretärs in Stockholm geboren, führte er ein wildbewegtes Leben und hat sich als Dichter, Sänger, Rezitator und Improvisator einen Namen gemacht. Seine Gedichte, die unter dem Titel „Frödmanns Episteln“ im Druck erschienen sind, haben durch den Lautensänger *Sven Scholander* ihren Weg nach Deutschland gefunden. Von *Hans von Gumpenberg* wurden sie ins Deutsche übertragen und ein Teil davon durch den Verlag *Zimmermann* mit Gitarrebegleitung herausgegeben. *Bellmann* soll diese Gesänge selbst zur Cisther, einer Abart der Laute, die mit Stahlsaiten bezogen war, gesungen haben. Dieses später unter dem Namen „schwedische Laute“ bekannte Instrument wurde von *Scholander* benutzt.

Wie stark die Gestalt *Bellmanns* noch in Erinnerung des schwedischen Volkes lebt, zeigen die jährlich wiederkehrenden *Bellmanns-Tage*, die am 26. Juli stattfinden und an denen die Bevölkerung Stockholms aus allen Schichten teilnimmt. Dann pilgert sie in großen Scharen zu dem an der See gelegenen Denkmal des Dichters und feiert sein Andenken durch musikalische Veranstaltungen und festliches Begehen.

Im allgemeinen aber weisen nur wenige Spuren darauf hin, daß auch die Gitarre in Schweden ihre Liebhaber fand und als Hausmusikinstrument von den bürgerlichen Kreisen gepflegt worden ist. Hier und da stößt man auf einen Namen, der mit irgendeinem bekannten Gitarristen in Beziehung steht oder dem eine Komposition gewidmet ist, und es handelt sich hier mehr um Persönlichkeiten, die die Gitarre im Ausland kennenlernten und das Gitarrespiel später nach Schweden verpflanzten. In der neuzeitigen Gitarristik taucht nur ein Name auf, der des Mathematikers *Boye of Gennäs*, der rege Beziehungen zu vielen bekannten Gitarristen unterhielt und eine sehr wertvolle Samm-

lung alter klassischer Gitarrewerke besaß. Die Bibliothek der Gitarristischen Vereinigung dankt ihm viele wertvolle Stiftungen und veröffentlichte eine Anzahl von Liedern für Sologitarre in den Musikbeilagen ihrer Zeitschrift.

Ähnlich liegen auch die Verhältnisse in Dänemark. Auch hier sind es meist Gitarrespieler, die das Instrument im Ausland kennenlernten und dann in ihre Heimat verpflanzten. Nur zwei Namen weist die Gitarristik in Dänemark auf, und diese gehören bereits in die neuzeitige, die von Vater und Sohn *Frederik* und *Henrik Rung*. Der Vater *Frederik* gründete ein Gitarrentrio, das aus drei Primgitarren bestand, darunter befand sich eine Gitarre von besonderer Konstruktion. Ihr Resonanzkörper war nach unten hin in Form eines viereckigen Hohlraumes verlängert und endete in einem Stachel, wie er beim Cello zum Aufstützen des Instrumentes erforderlich ist. Dieses Instrument wurde nun auch in der Art des Cellos gehalten und gespielt. Mit diesem Trio hat *Rung* viele Reisen in Italien gemacht und erreichte sich dort guter Erfolge. Die Literatur dafür ist auch von ihm selbst geschaffen worden. Von diesen Trios gelangten aber nur drei zur Veröffentlichung im Verlage *Hansen* in Kopenhagen. Unter den übrigen Kompositionen *Rungs* finden sich Solostücke, Etüden, Polonaisen und ein Album mit Erinnerungen an Italien. Dieses in zwei Bänden bei *Hansen* in Kopenhagen erschienene Album enthält außerdem noch die Kompositionen seines Sohnes, die alle einen guten Musiker und Gitarrespieler verraten. Der Sohn war Dirigent des Cäcilienvereines in Kopenhagen, und nach seinen Mitteilungen befanden sich in seinem Besitz noch viele ungedruckte Werke seines Vaters, deren Herausgabe der frühzeitige Tod des Sohnes verhindert hat.

Während das Lautenspiel in England zu einer verhältnismäßig hohen Blüte gelangte und Namen, wie *John Shore*, *John Wilson* und *John Dowland*, in der Geschichte der Laute verzeichnet sind, hat die Gitarre dort nie so festen Boden gefaßt und ist immer nur ein selten gespieltes Instrument geblieben. Wohl gelang es ihr eine Zeit, sich als Hausinstrument in den besseren Kreisen zu behaupten, und sie nahm sogar eine eigene typische Form an, indem sie mit Stahlsaiten bezogen wurde und teilweise eine doppelchörige Besaitung bekam, die dann unter der Bezeichnung

der englischen Gitarre gespielt wurde. Die Namen berühmter englischer Gitarristen fehlen aber in der Geschichte der Gitarre vollständig, und wenn auch mancher bedeutende Virtuose sich in England niederließ und dort seinen Wohnsitz nahm, so waren es immer Ausländer, die das Instrument dahin verpflanzten und die der Zufall dahin führte. *J. B. Marella*, der um 1762 dort lebte, war ein Italiener, *Giulio Regondi* gleichfalls. Der Wiener *Leonhard Schult* wurde durch den Pianisten *Moscheles* dort eingeführt, und *Robert Brenner*, der später einen Verlag gründete und Gitarrenwerke herausgab, kam aus Deutschland. In der Blütezeit der Gitarre war London ein Hauptanziehungspunkt für die reisenden Virtuosen, und das Zusammentreffen von *Sor* und *Giuliani* hielt die Londoner Gesellschaft einige Zeit in Atem. Auch der russische Gitarrevirtuose *Ssokolow* besuchte England und gab dort mehrere Konzerte, aber trotz der Erfolge, die die Gitarre durch diese Künstler erzielte, blieb das Instrument doch immer eine seltene Erscheinung, sowohl innerhalb des Konzertbetriebes als auch in den Händen der Liebhaber.

Auch eine Gitarreliteratur hat England nicht hervorgebracht, und was an Gitarrenwerken dort erschienen ist, gehört entweder in die früheste Periode oder in die Neuzeit. In der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts taucht eine englische Gitarrespielerin auf, *Mss. Sidney Pratten*, die sich durch ihre Kunst einen Namen gemacht hat und von bekannten Künstlern, wie *Titiens*, *Jenny Lind* und *Wilson*, zur Mitwirkung in ihren Konzerten herangezogen wurde. Ihre Lebenserinnerungen hat sie in einem kleinen Bändchen, mit Illustrationen versehen, in London herausgegeben. Zwei Schüler von ihr, *A. I. Cramer* und *E. Shend*, bilden die Brücke zur neuzeitigen Gitarristik in England. Von Letzterem sind eine ganze Anzahl von Werken bei *Schott* erschienen, die man als gefällige Salonmusik bezeichnen kann. Eigentlich war *Shend*, der im Jahre 1924 gestorben ist, Varietékünstler, seine Fertigkeit als Gitarrespieler wurde aber sehr gerühmt, und seine Kompositionen zeugen von einer guten Beherrschung des Instrumentes und guter Kenntnis der Musik. Die Bestrebungen *A. I. Cramers*, der als Gitarrelehrer in London wirkt und durch öffentliche Konzerte das Interesse für das Gitarrespiel wieder zu wecken suchte, gehen darauf hinaus, diesem Instrument den

ehemals eingenommenen Platz wieder zu erobern. Leider aber hat der Geschmack des englischen Publikums sich der aus Amerika importierten javanischen Gitarre zugewandt. Dies ist ein mit Stahlsaiten bezogenes, gitarreähnliches Instrument, das nach Art der Zither, auf den Knien liegend, gespielt wird und deren Melodiasaiten durch einen Metallstab niedergedrückt werden. Der wimmernde und stets vibrierende Ton dieses Instrumentes wirkt auf die Dauer unerträglich, aber die leichte Spielbarkeit desselben begünstigt die mehr aus einer Mode als aus einem musikalischen Bedürfnis entsprungene Beliebtheit. Mit Recht beklagt der englische Schriftsteller *Christof St. John* in einer englischen Zeitschrift die große Vorliebe der Engländer für das Klavier, das in keinem Hause fehlen darf und dort nur dekorativen Zwecken dient, da es nicht gespielt wird. In alten Zeiten, sagt er, hatte das englische Volk noch eine große Vorliebe für die Musik. Die Laute war das Lieblingsinstrument, besonders bei den Landedelleuten. Diese Zeiten sind vorüber, und der Geschmack des englischen Publikums hat sich verändert. Es hat die Zeiten und die Erfolge eines *Sor*, *Giuliani* und *Regondi* vergessen und hat sich anderen Instrumenten zugewandt, der javanischen Gitarre, dem Ukulele und der russischen Balalaika, die zwar auch zur Lautenfamilie gehören, aber mit den edlen Eigenschaften der Gitarre nicht wetteifern können.

In Südamerika hat die Gitarre in den Ländern mit vorwiegend spanischer Bevölkerung einen günstigen Boden gefunden und ist, wenn auch ihre Einführung erst einige Jahrzehnte zurückliegt, als Soloinstrument zu einer hohen Blüte gelangt. In den Vereinigten Staaten von Nordamerika trifft man sie vorwiegend als Begleitinstrument in Mandolin- und Banjoorchestern und nur vereinzelt in den Händen der Solisten. Der erste Virtuose, der nach Nordamerika kam, war der Belgier *Zani di Ferranti*. Nach ihm hat kein Virtuose mehr dieses Land besucht, und daraus ist es wohl erklärlich, daß die Solistik sich dort auch nur langsam entwickelte und in geringem Maße Anhänger fand. Die gemischte Bevölkerung und das fremdländische Element in diesem Lande haben darum auch andere volkstümliche Instrumente bevorzugt und der Gitarre nur einen untergeordneten Platz eingeräumt. Der Gitarrenbau hat deshalb in Amerika auch ganz

andere Bahnen eingeschlagen und hat es versucht, das Instrument seinen Zwecken dienlich zu machen. Die Gitarren, die man als Begleitinstrumente in den verschiedenartigsten Orchestern findet, sind fast ausschließlich Baßgitarren, und zwar ist die Zahl ihrer Bässe um ein bedeutendes vermehrt, und ihre Formen sind dementsprechend umgewandelt. Auch wird der Stahlbesaitung der Vorzug gegeben. Wo man der Gitarre als Soloinstrument begegnet, hat sie die typisch spanische Form oder lehnt sich stark an diese an. An Solisten besitzt Amerika nur sehr wenige, die als Konzertspieler in Betracht kommen. Der bekannteste unter ihnen ist *Foden*, ein Amerikaner deutscher Herkunft, dessen hochentwickelte Technik sehr gerühmt wird und von dem eine Anzahl von Kompositionen erschienen sind, die aber meist aus Opernphantasien und Variationen bestehen und eine Geschmacksrichtung zeigen, die auf die Zeit des Verfalls des Gitarrespiels hinweist.

Einen anderen amerikanischen Gitarrespieler, *C. D. Schettler*, hatten wir Gelegenheit, auf dem Kongreß in Nürnberg im Jahre 1903 zu hören. Er war nach Deutschland gekommen, um neben der Gitarre noch das Violoncello zu studieren. Bei dieser Gelegenheit spielte er in Berlin und Nürnberg und bestätigte damit die Eigenschaften, die ihm die amerikanischen Kritiken nachrühmen, eine gute rechte Hand, eine musikalische Auffassung und eine sichere und äußerst saubere Technik. Weiterhin trat in New York noch die Gitarrespielerin *Oleot Biefort* auf, deren Mann ein großes Mandolinenorchester dirigiert und in dessen Konzerten sie als Gitarresolistin sich betätigte und unter anderem die Giuliani-Konzerte spielte. Ein Schüler *Fodens*, *C. Georg Krick* in Philadelphia, tritt gleichfalls als Solist auf. Seinen Bemühungen ist es gelungen, eine Verbindung zwischen den amerikanischen und europäischen Gitarristen herzustellen, indem er in den amerikanischen Zeitschriften über das Gitarrespiel in Europa berichtet und sich um die Einführung der neueren Literatur verdient gemacht hat. Wie in Europa sind auch die Vertreter der Volksinstrumente in einer Organisation zusammengeschlossen, die sich über die Vereinigten Staaten erstreckt und deren Fachzeitschrift alle Mitglieder auf dem laufenden hält. Die neuere amerikanische Gitarreliteratur, die ja immer ein guter Gradmesser für den Stand

der Gitarristik eines Landes ist, bewegt sich zum größten Teil in den Bahnen einer leichten Unterhaltungsmusik, bei der auch die neuesten Errungenschaften unserer Zeit, die modernen Tänze und Schlager, nicht fehlen.

VII

Nach dem großen Aufstieg, den die Gitarre zu Beginn des 19. Jahrhunderts erlebte und der einige Jahrzehnte andauerte, trat allmählich wieder ein Abstieg ein, der schließlich zu einem vollständigen Verfall führte. Schon in den 1830er Jahren machte sich dieser bemerkbar, und einige Jahrzehnte später verschwand die Gitarre ganz aus dem Konzertsaal. Ihre Glanzzeit war vergessen, ihre Geschichte ausgelöscht, und die Anschauungen über sie als Instrument räumten ihr nur einen Platz als untergeordnetes Begleitinstrument ein. In Mandolinenorchestern fand sie allerdings noch Unterkunft, sonst sah man sie nur noch in Wirtschaftshäusern und Almshütten, und da nur in minderwertigen Erzeugnissen der Instrumentenindustrie.

Diesem Niedergang des Gitarrespiels zu begegnen, unternahm im Jahre 1877 der Leipziger Gitarrelehrer *Otto Schick*. Die wenigen noch vorhandenen ersten Gitarrespieler suchte er zu sammeln und in einer Organisation zu vereinigen. Sein Appell verhallte nicht an verschlossenen Türen. Die letzten Vertreter des künstlerischen Gitarrespiels meldeten sich und suchten durch nutzbringende Arbeit die letzten Funken der verglimmenden Begeisterung noch einmal anzufachen. Aber nur wie ein letztes Aufflammen warf dieser Versuch noch einige Lichtstrahlen auf die absterbende Bewegung, die dann endgültig verlosch.

Man hat die Gründe dieses Verfalls hauptsächlich der Entwicklung und Vervollkommnung des Klaviers zugeschrieben, aber die Ursachen sind vielgestaltig, und wir müssen uns hier etwas eingehender mit ihnen befassen. Der Umstand, daß der Verfall des Gitarrespiels fast gleichzeitig in allen Ländern einsetzte und zu einem bestimmten Zeitpunkte begann, läßt darauf schließen, daß wir ihn zunächst in der allgemeinen Entwicklung der Musik zu suchen haben. Im 16. und 17. Jahrhundert waren die Laute und Gitarre ganz so wie andere Zupfinstrumente im

Orchester verwandt worden. Man ersetzte sie später durch die Streichinstrumente, und sie fanden nur noch Aufnahme in den Orchestern mit rein nationalem Einschlag, denn die Laute und Gitarren konnten sich neben den anderen Instrumenten wegen ihres kurzen, schwachen Tones nicht mehr behaupten. Die Folge davon war, daß sie auch aus den Kompositionen der Tonsetzer verschwanden und nur gelegentlich in besonderer Verwendung wieder auftauchten. Mit ihrem Auscheiden aus der professionellen Musik sank auch ihre Wertschätzung als Instrument, das war dann wiederum ein Hinderungsgrund für ihre Aufnahme in den Lehrplan der Lehranstalten für Musik. Diese aber, die eine Pflegestätte der Musik sein sollten, nahmen immer mehr den Charakter von Fachbildungsschulen an, indem sie ihre Tore mit Ausnahme des Klaviers nur den Orchesterinstrumenten öffneten. Aus der Kunst war eine Profession geworden, und so fehlte den Gitarrespielern die Möglichkeit, sich neben dem Erlernen des Instrumentes auch eine umfassende musikalische Bildung anzueignen. Während Trommel und Pauke in den Konservatorien Aufnahme fanden, war die Gitarre daraus verbannt. Dieser Professionalismus bildete die zweite Ursache des Verfalls des Gitarrespiels, und die Gitarre war damit dem reinen Dilettantismus preisgegeben. Die charakteristischen Eigenschaften des Dilettantismus sind immer eine leichtfertige und oberflächliche Anteilnahme an allem, was Kunst bedeutet, und ein Mangel an technischer und theoretischer Vorbildung. In den Händen der Liebhaber konnte daher das Gitarrespiel nicht mehr zu jener künstlerischen Höhe sich erheben, zu der es durch die Virtuosen gebracht worden war, um so mehr noch, als ja bei den Liebhabern des Gitarrespiels das Bestreben vorhanden war, das Instrument und seine Literatur den Bedürfnissen dieses Liebhabertums anzupassen, und dieses Bedürfnis durch die Neuerscheinungen der Literatur unterstützt wurde.

Die Blütezeit der Gitarre, die eine Reihe hervorragender Künstler hervorgebracht und das Instrument auf eine ungeahnte Höhe gehoben hatte, hatte auch den Geschäftssinn mobil gemacht. Die ungeheure Literatur, die nun entstand, drängte nach Absatz, und um diesen zu erreichen, mußte sie dem Dilettantentum mundgerecht gemacht werden. Indem man bestrebt war, über-

all Erleichterungen zu schaffen, befestigte man die Meinung über die leichte Erlernbarkeit und Minderwertigkeit des Instrumentes.

Das neue Jahrhundert bringt die Wende. In der Malerei, in der Dichtkunst gehen Veränderungen vor sich. Je mehr sich das moderne Orchester zu gewaltigen Tonmassen entwickelt, desto mehr entsteht andererseits das Bedürfnis nach einfacheren Formen, nach einer Kunst im Kleinen. *Detlef von Lillencron*, *Otto Julius Bierbaum*, *Johannes Schlaf* und andere schufen eine neue Lyrik. *Ernst von Wolzogen* unternahm es, die Artistik und das Varieté in künstlerische Bahnen zu lenken. So entstand die „Kleinkunst“, und mit ihr erinnerte man sich der Gitarre. Der Schwede *Sven Scholander* durchzog mit seiner schwedischen Laute Deutschland und sang Volkslieder und moderne Chansons, ihm folgten die Dänin *Bokken Lasso*n und dann *Elsa Laura von Wolzogen*. Sie waren die ersten, die die Gitarre wieder in Erinnerung brachten.

Aber schon einige Jahre vorher hatte der Augsburger *Franz Sprenzinger* den Gedanken gefaßt, das Gitarrespiel aufs neue zu beleben, und sich mit anderen Spielern in Verbindung gesetzt. Auf der Suche nach alter Literatur hatte er manchen Wohnsitz eines Gitarrespielers erfahren und mit ihm Verbindungen angeknüpft. Diese Spieler nun zu sammeln und sie in einer Organisation zur Wiederbelebung des Gitarrespiels zu vereinigen, machte er sich zur Aufgabe. In unermüdlicher Werbetätigkeit gelang es ihm, alle diese Kräfte zu sammeln, und so konnte im Jahre 1899 die Gründung des Internationalen Gitarristen-Vereins vollzogen werden. Der Sitz der Organisation wurde nach München verlegt und eine Fachzeitschrift, „Der Gitarrefreund“, ins Leben gerufen, die für das Instrument werben und die Interessen der Gitarrespieler vertreten sollte. Aus diesen kleinen Anfängen entwickelte sich bald eine Bewegung, die ihre Wellen nach allen Richtungen aussandte. Was Gitarre 'spielte, sammelte sich in der Organisation und fand dort einen Stützpunkt. Die Bewegung teilte sich nicht nur den Spielern mit, sie erfaßte auch die Instrumentenmacher und die Musikverleger, die in dem Fachorgan eine Gelegenheit und Möglichkeit fanden, ihre in den Lagern aufgespeicherte, längst vergessene Literatur wieder auf den Markt zu bringen. Freilich dauerte es noch eine geraume

Zeit, bis die eingeleiteten Schritte zur Auswirkung kamen; es mußte noch vieles geschehen, es fehlte noch an Persönlichkeiten, die, in die Bewegung eingreifend, ihr eine Richtung gaben, ihr eine Idee einflößten, die eine Gewähr für dauernden Bestand geben konnte.

München, der Zentrale der ganzen Bewegung, fiel die Hauptaufgabe zu. Nicht nur die Organisation lag in Händen Münchens, auch die künstlerischen Ziele sollten von hier aus bestimmt werden. Alle Fäden liefen hier zusammen, und von hier strahlten sie als neue Gedanken nach allen Richtungen aus. Der Münchner Gitarreklub, der gleichzeitig mit dem Verbandsverbande gegründet wurde, war der Sammelpunkt aller Anhänger der Gitarre. *Heinrich Scherrer* stand an seiner Spitze. Alle bekannten Namen, die mit der Gitarre in Verbindung gebracht werden, gehörten dem Verbandsverbande an. Neben *Scherrer* wirkte auch *Heinrich Albert* im Verbandsverbande und im Klub mit. Beide hatten vor den anderen Gitarrespielern das voraus, daß sie als Berufsmusiker eine Autorität besaßen und der Bewegung ihre Ziele vorzeichnen konnten. Ihnen gesellten sich andere Berufsmusiker zu, die in gleicher Richtung strebten, wie *Georg Meier* in Hamburg, *Adolf Meier* in Kassel, *Karl Henze* in Berlin, *Theodor Ritter* in Dortmund und *Hans Ritter* in München. So fand die neu aufblühende Gitarristik in diesen Berufsmusikern einen Stützpunkt, der sie vor dem Versanden in einem reinen Dilettantismus bewahrte.

Waren diese Berufsmusiker auch noch keine Gitarrespieler im eigentlichen Sinne, fehlten ihnen auch noch die Kenntnisse des Instrumentes und seiner Literatur, standen sie selbst auch noch am Anfange ihrer gitarristischen Betätigung, so gab ihnen doch ihre Fachbildung einen sicheren Rückhalt, der sie vor allzu großen Irrtümern bewahrte. Andererseits fand die neuezeitige Gitarristik in den noch lebenden Berufsgitarristen eine Brücke zur alten Tradition, so daß sie aus dem günstigen Zusammenwirken beider Faktoren sich neu aufbauen konnte. Als die Bewegung zugunsten der Gitarre einsetzte, waren ihre Ziele rein musikalische und dienten der Gitarre ausschließlich als Soloinstrument, erst viel später kam das literarische Moment hinzu, als sich das Volkslied der Gitarre bemächtigte.

Das Zusammenspiel mit mehreren Gitarren wurde von *Scherrer*

ins Leben gerufen. Es diente als musikalisches Bildungsmittel für die heranwachsenden Gitarrespieler und bot ihnen Gelegenheit, in gut musikalischem Sinne zu musizieren. Die Anregung kam von der Bogenhauser Künstlerkapelle, einer Künstlergemeinschaft, deren Zusammenspiel sich aus alten Flöten und Gitarren zusammensetzte. Die Literatur dieser Vereinigung suchte *Scherrer* nun für die Gitarre nutzbar zu machen. Der Versuch gelang und erwies sich als brauchbar, die Gitarrespieler zu einem guten Geschmack und musikalischem Verständnis zu erziehen.

Die Gitarristentage oder -Kongresse, die damals ins Leben gerufen wurden und eine Reihe von Jahren in verschiedenen Städten stattfanden, boten Gelegenheit, die junge Kunst der Öffentlichkeit vorzuführen. Die Programme leiteten diese Veranstaltungen in Form von historischen Konzerten ein und erregten die Aufmerksamkeit der musikalischen Fachkritik. Die Ausstellungen alter Instrumente, die mit diesen Kongressen verbunden waren, gaben einen Überblick über das Schaffen früherer Zeiten und wirkten fördernd auf den neuezeitigen Instrumentenbau. So wirkten viele Kräfte zusammen, um der neuezeitigen Gitarristik den Boden zu bereiten. Die Leistungen standen freilich noch auf keiner bedeutenden Höhe, das Gitarrespiel stak noch in den Kinderschuhen, denn man hatte nicht bei der alten Tradition angesetzt, vielmehr versucht, aus dem Instrument heraus eine neue Gitarristik zu schaffen, der deshalb viele Fehler und Irrtümer anhafteten und die die Entwicklung des künstlerischen Gitarrespiels um viele Jahre aufhielt. Es bedurfte erst eines Anstoßes von seiten der berufsmäßigen Gitarrespieler, um die neue Bewegung einem richtigen Ziele zuzuführen.

Scherrer selbst und seine Mithelfer konnten nur den geistigen Impuls geben, da es an fertigen und ausgebildeten Spielern fehlte. Auch war die alte Literatur noch zu wenig bekannt und verbreitet, so daß es an den nötigen Schulen und Studienwerken fehlte. *Scherrer* kam diesem Bedürfnis nach und schrieb seine „Schule des Gitarrespiels“. Bei aller verdienten Anerkennung, die das Werk gefunden hat, und bei dem großen Erfolg, der ihm beschieden war, vermochte es doch nicht mehr zu geben als die ersten Anfangsgründe und die Einführung in die allgemeinen Regeln und Gesetze der Tonkunst. Immerhin war damit der Weg

betreten, der das Gitarrespiel auf künstlerische Bahnen lenkte. *Scherrers* Beispiel folgten andere, aber sie kamen auch über die allgemeinen Grundregeln nicht hinaus.

Es war selbstverständlich, daß die Fachmusiker, die sich zuerst der Gitarre annahmen, vornehmlich das Theoretische berücksichtigten, sie fühlten sich auf diesem Gebiete zu Hause. Die praktische Handhabung des Instrumentes fehlte ihnen, und sie mußten sich diese erst wie jeder andere Spieler erwerben. Sie suchten und fanden nicht immer das Richtige; so schlichen sich Irrtümer ein, die das Gitarrespiel auf viele Jahre belasteten. Auch was bei öffentlichen Veranstaltungen geboten wurde, stand nicht immer auf der Höhe künstlerischer Leistungen und war nicht immer geeignet, für das Instrument zu werben. Es war viel guter Wille dabei, aber wenig Können, wenig Fertigkeit und Ausgereiftheit, aber trotz alledem griff die Bewegung um sich und besaß so viel werbende Kraft, daß immer mehr Anhänger ihr zuströmten und den Boden für eine volkstümliche Betätigung mit der Gitarre bereiteten.

Mit dem Volksliede wurde in die neuzeitige Gitarristik das literarische Moment hineingetragen, aber auch zugleich die Gitarre mit der modernen Laute vertauscht. Es ist bezeichnend für das Gitarrespiel und die Richtung, die es mit dem Lied zur Gitarre und Laute nahm, daß die werbende Kraft und der ungeahnte Erfolg, der dieser Kunstgattung beschieden war, nicht auf musikalischem Gebiete lag, sondern auf dem rein literarischen fußte. Als man die Gitarre hervorholte und sie als das natürlichste Begleitinstrument für das Volkslied pries, als man alle Gründe entdeckte, alle Eigenschaften hervorholte, bemerkte man gar nicht, daß das Instrument dabei nur eine nebensächliche Rolle spielte. Man erfreute sich am Unterhaltenden, am Witz, an der Pointe, kurzum am geistigen Inhalt des Volks- und Kunstliedes und übersah vollständig die Unzulänglichkeiten, die in den Begleitsätzen oder in der geringen Spielfertigkeit des Vortragenden lagen. Es war möglich geworden, mit einfachen Mitteln und einem bescheidenen Können einen verhältnismäßig leichten Erfolg zu erzielen, und das tübte eine so faszinierende Kraft auf alle Gitarrespieler aus und auch auf solche, die es werden wollten, daß alles dieser neuen Kunstgattung zuströmte.

Mit der Zunahme der Sing- und Spiellustigen entstand auch das Bedürfnis einer Literatur für dieses Gebiet. Es stürzte sich nun alles auf das Volkslied, um es für die Gitarre zurechtzumachen. Jeder grub etwas aus, ganz wahllos, ob es einen literarischen oder musikalischen Wert besaß oder nicht. Ein völliger Wettbewerb setzte ein, und die Liedliteratur wuchs ins Ungeheure. Neben dem Volksliede begann aber auch das Kunstlied sich zu beteiligen, und das Klavierlied, ja selbst der Schlager blieben von Bearbeitungen für die Gitarre nicht verschont. Aus dieser Flut der Erscheinungen kann das kritische Urteil nur eine Auslese herauschälen, die bleibenden Wert besitzt.

Schon ein Zeitraum von kaum zwanzig Jahren hat gezeigt, wie wenig innerer Wert all diesen Ausgaben innewohnte, daß es sich hier um Tageserscheinungen handelte, die wie Eintagsfliegen ein kurzes Dasein fristeten und bald nach ihrem Erscheinen der Vergessenheit anheimfielen. Sie lebten nur so lange, als ihre Schöpfer sie selbst vortrugen und so lange sie das Publikum zu unterhalten imstande waren; war aber dieses Unterhaltungsbedürfnis erschöpft, so verschwanden sie von der Bildfläche.

Mit dem Volksliede zur Gitarre ist der Name *Heinrich Scherrers* eng verknüpft, und man hat ihn mit Recht als den Vater dieser ganzen Bewegung bezeichnet, obgleich die erste Anregung dazu von *Dr. Josef Bauer* in München ausgegangen ist. *Dr. Bauer* fand nämlich ein altes Liederbuch mit Volksliedern, zu denen er sich selbst Begleitsätze zur Gitarre zurechtmachte. Als Schüler *Scherrers* unterbreitete er sie *Scherrer* zur fachmännischen Beurteilung. *Scherrer* nahm diesen Gedanken auf und entdeckte nun sich selbst, und damit war das Volkslied der Gitarre wiedergegeben. Zuerst waren diese Volkslieder nur für den engeren Kreis seiner Schüler bestimmt und erschienen zum Teil in den Musikbeilagen der Zeitschrift „Der Gitarrefreund“. Dann übernahm sie der Verlag *Callwey* in München, ohne indessen einen nennenswerten Erfolg zu erzielen. Erst als der Verlag *Hofmeister* sich für sie einsetzte und durch eine großzügige Propaganda für diese Lieder und die Schule warb und *Robert Kothe* seine Konzertreisen unternahm und diese Lieder überall sang, gelangten sie zu einem ungeheueren Erfolge.

Scherrer hat mit seinen Bearbeitungen des Volksliedes zur

Gitarre den Gitarrespielern den Weg gewiesen. Sie können als Musterbeispiele gelten. Sein künstlerisches Gewissen hat ihn vor Konzessionen und Banalitäten bewahrt. Er hat der Gitarre mit den einfachsten Mitteln abzurufen versucht, was ihrem Wesen entsprach und was mit diesen einfachen Mitteln zu geben möglich war. Seine Fähigkeiten erkennend, zog er sich selbst die Grenzen und war bestrebt, innerhalb derselben sein Bestes zu geben. Daß es aber außerhalb derselben eine Entwicklungsmöglichkeit gab und daß sich diese später durchsetzte, tut seinem Verdienste keinen Abbruch. Auch nicht, daß das Lautenspiel, das er ins Leben gerufen, später andere Wege einschlug.

In jene Zeit fiel auch die Gründung des Kabarets der Elf Scharfrichter in München. *Hannes Ruch*, *Robert Kothe*, *Rud Rueff*, *Hans Dorbe*, *Frank Wedekind*, *Mark Henri* und die *Delwar* taten sich zusammen und gaben dieser Kleinkunsthöhle eine eigene Note. *Hannes Ruch* war die musikalische Seele des Ganzen, aber es wurde noch zum Klavier gesungen. *Frank Wedekind* ergriff als erster die Gitarre, und seine zweideutigen Texte fanden anhaltenden Beifall, besonders bei der Jugend, sie lenkten aber die Aufmerksamkeit auf die Gitarre. Ihm folgte dann *Robert Kothe*. Seine ersten Versuche fanden im Münchner Gitarreklub statt, und die darauffolgenden Gitarristentage waren das Sprungbrett, von dem ihm dann der Sprung in die Öffentlichkeit gelang. Hier knüpften sich auch die Beziehungen zu *Scherrers*, die viele Jahre bestanden und dazu beitrugen, den Namen *Scherrers* in ganz Deutschland populär zu machen. Ein kurzes Gastspiel in Wien machte dem Unternehmen ein Ende und führte zur Umstellung der einzelnen Mitglieder, von denen jedes nun seinen eigenen Weg ging, der manchen von ihnen zur Gitarre führte. Ein ähnlicher Prozeß vollzog sich auch an anderen Orten, und so hat auch das Kabarett dazu beigetragen, der Gitarre die Wege zu bereiten.

Unter den Vertonern des Volksliedes, die *Scherrers* Fußstapfen folgten oder auch gleichzeitig mit ihm die Gitarre als Begleitinstrument für das Lied verwandten, dabei aber auch eigene Wege gingen, sind einige Namen zu nennen. Darunter befanden sich eine Anzahl, die selbst zur Gitarre sangen, die Gitarre aber bald mit der Laute vertauschten und daher nicht eigentlich in

den Bereich unserer Betrachtungen gehören, da sich sehr bald eine Trennung bemerkbar machte, die den Gesang zur Laute von der reinen Gitarristik schied. Das Lied zur Laute, das durch die Wiederbelebung des Gitarrespiels ins Leben gerufen worden war, ergriff bald ganz von dieser Bewegung Besitz.

Neben *Heinrich Scherrer* war es vor allem *Hannes Ruch*, der das Lied zur Gitarre pflegte, aber nicht vom Volksliede ausging, sondern vornehmlich moderne Texte wählte und so die ersten Bausteine zum Kunstliede legte. Unter den Tonsetzern dieser Art war er entschieden einer der begabtesten, dem auch seine fachmusikalischen Kenntnisse zustatten kamen, nur fehlte ihm die Ausbildung auf dem Instrument, so daß aus seinen Begleitsätzen das Autodidaktentum stark hervortrat. Dieser Mangel zeigte sich in der Folge auch bei vielen anderen Tonsetzern, und nur wenigen gelang es, neben harmonisch richtigen auch fingersatztechnisch aus dem Instrument geborene Begleitsätze zu schaffen.

Populär wurde das Volkslied zur Gitarre erst durch *Robert Kothe*, der jahrelang als einziger Vertreter dieser Kunstgattung ganz Deutschland bereiste und anfangs ganz in den Fußstapfen *Scherrers* sich bewegte, dann aber seine eigenen Wege ging. Das Lied zur Laute verdankt ihm eine ganze Reihe wertvoller Entdeckungen unbekannter Volkslieder und eigener Vertonungen, die alle eine gute melodische Linie zeigten. Auch als Interpret seiner eigenen Weisen erfreute er sich eines guten Erfolges und beherrschte lange Zeit dieses Gebiet als gefeierter Künstler. Er fand auch zahlreiche Nachahmer. Trotz alledem vermochte auch er es nicht, das Lied zur Laute einer höheren Entwicklung zuzuführen, da auch ihm die spieltechnischen Mittel fehlten.

Wie bei allen Sängern und Sängerinnen zur Gitarre und Laute, die vom Gesang zum Instrument kamen, blieb das rein Technische auf jene Mittel beschränkt, die sie für ihre Zwecke brauchten. Es waren wenige unter ihnen, die eine höhere instrumentale Ausbildung für notwendig erachteten, und so blieb das ganze Können in dieser Richtung in einem besseren Dilettantentum stecken. Indem man der Meinung war, daß das Hauptgewicht auf den Gesang und den Vortrag zu legen sei und die instrumentale Begleitung nur ein nebensächliches Beiwerk bedeute,

bekräftigte man die Meinung von der Minderwertigkeit des Instrumentes und von dessen beschränkten Mitteln. Auch die Fachkritik stand dieser neuen Kleinkunst zuerst unvorbereitet gegenüber und nahm sie als einen Ausdruck dessen, was man im allgemeinen unter Gitarre- und Lautenspiel verstand. Die Sänger und Sängerinnen zur Gitarre und Laute wurden mit der Zeit aber eine typische Erscheinung im Konzerthausaal, und es vereinigte jeder in sich verschiedene Eigenschaften, indem sie auch Schöpfer und Interpreten eigener Sachen waren. Daß es nur wenigen gelang, sich dauernd zu behaupten, lag daran, daß diese Kleinkunst immer nach einer Persönlichkeit verlangte. Wo die fehlt, gibt es nur Mitläufer, die wohl zur Verbreitung dieser Hausmusik beitragen, aber weder ihren inneren Gehalt steigern, noch für eine Entwicklung des Gitarre- oder Lautenspiels sorgen. Die engen Grenzen, die man der Gitarristik durch diese Betätigung gezogen hatte, erfuhren erst eine Erweiterung durch die Solistik und das neu auftretende Virtuositentum sowie durch die Kammermusik, die das Gitarrespiel vom Dilettantentum befreite und es höheren künstlerischen Zielen zuführte.

Zu den Persönlichkeiten im Gesang zur Laute gehörte ganz entschieden *Elsa Laura von Wolzogen*. War ihr Gitarre- und später ihr Lautenspiel auch auf der Stufe des Anfängertums und bediente sie sich auch der allerprimitivsten Mittel, so erreichte sie als Vortragskünstlerin doch eine so hohe Stufe, daß keine ihrer Rivalinnen ihr gleichkam. Sie bewies aber gerade damit, daß diese Kleinkunst und ihr Erfolg gerade auf dem rein Literarischen beruhen und wie wenig es dem Publikum auf eine kunstgerechte Begleitung und Begleitweise ankam. Die Gitarre und Laute gehörten zum Bilde, sie unterstützten die äußere Wirkung, und damit war ihre Aufgabe erfüllt.

Das gleiche konnte man auch von dem Schweden *Scholander* sagen: auch er fesselte durch seine hohe Vortragskunst, und seine Laute war ein dekoratives Attribut. Nicht wesentlich anders stand es mit vielen anderen Lautensängerinnen und -Sängern. Die Literatur, die erschien, stellte sich auf dieses Niveau ein, suchte die Begleitsätze so leicht wie möglich zu gestalten, um dem allgemeinen Bedürfnis entgegenzukommen. Meist waren es Dilettanten, die da komponierten, aber auch Berufsmusiker wan-

delten auf den gleichen Bahnen. Die Hochflut an Literatur, die durch die sogenannte Hausmusik heraufbeschworen wurde, stand mit ganz geringen Ausnahmen auf dem Niveau des Dilettantentums. Ein ungefähres Bild davon gab damals ein Preisausschreiben, das von der Gitarristischen Vereinigung ausgesetzt wurde. Von den mehr als 100 Liedern, die eingingen, zeigte die Mehrzahl nicht einmal eine musikalisch orthographische Schreibweise.

Während sich die Hausmusik durchschnittlich auf diesen Bahnen bewegte, gab es auch einzelne Persönlichkeiten, die bestrebt waren, das Gitarrespiel auf eine musikalisch höhere Stufe zu heben. *Scherrer* hatte mit seinen Vertonungen des Volksliedes die Wege gewiesen, ihm war *Kothe* gefolgt. Es traten nun weiter auf den Plan: *Otto Steinwender* in Thorn, *Theodor Meyer Steineg* in Leipzig, *Heinrich Albert* in München, *Rolf Ruef* in Kiel, *Oswald Rabel* in Schlesien, *Pfister* in Nürnberg, *Ignaz Ziegler* in München, *Blume* in Düsseldorf, und *Sepp Summer*, der aus Österreich kam.

Von den Genannten gehörte ein Teil zu den Vertretern des Gesanges zur Laute, ein anderer beschränkte sich darauf, als Vertoner für die Gitarre zu wirken. *Sepp Summer* war einer der wenigen, der sich nicht von der damals herrschenden Mode hinreißen ließ, sondern der Gitarre als Begleitinstrument treu blieb. Seine grundmusikalische Natur vereinigte alle Eigenschaften, die für diese Kleinkunst nötig waren, gute Stimmittel, ein ausgesprochenes Vortragstalent, das alle Gefühlswerte zu durchlaufen wußte, und schöpferische Begabung, so daß er sich bald einen Vorrang unter seinen Berufsgenossen sicherte, namentlich da er sein Instrument auch mit großem Geschick zu meistern verstand.

Auch das weibliche Element war in dieser Richtung stark vertreten; es trat aber weniger durch individuelle Leistungen in Erscheinung, beschränkte sich vielmehr darauf, ein guter Interpret dieser Kleinkunst zu sein.

Während die Gitarre und Laute durch diese Volkskunst allmählich in den breiteren Schichten der Bevölkerung bekannt wurden, treten noch andere Momente hinzu, die diese Instrumente immer mehr in Mode brachten. Die Wandervögel ergriffen auch von der Laute und Gitarre Besitz. *Hans Breuer* gab ihnen im „Zupfgeigenhansl“ das Buch, das unter sämtlichen für die Gitarre

verfaßten Werken die größte Verbreitung gefunden hat. Über eine halbe Million erreichte die letzte Auflage, und sie kennzeichnet am besten den Stand und die Verbreitung des Gitarrespiels; sie zeigt aber auch gleichzeitig die Bahnen, die es wandelte. Bei aller Wertschätzung, die man diesem Buch als literarischem Sammelwerk zusprechen muß, war es doch nur auf die bescheidensten musikalischen Ansprüche berechnet, und selbst die Scherrerschen Begleitsätze, die später hinzukamen, vermochten daran nichts zu ändern. Wie sehr man auch die Wandervogel für die Verbreitung des Gitarrespiels heranziehen mag (und das geschieht fast in jeder Kritik), so trug doch ihre Betätigung in keiner Weise dazu bei, das Ansehen des Instrumentes zu heben und die Entwicklung des Gitarrespiels zu fördern. Im Gegenteil verlief sie in den Bahnen des übelsten Dilettantismus und fand nie eine Brücke zur wahren Kunst des Gitarrespiels.

Auch der Weltkrieg mit allen seinen Folgeerscheinungen trug viel zur Verbreitung des Gitarrespiels bei. Die Gitarre wanderte als leicht bewegliches Instrument in die Schützengräben, und sie erklang in Lazaretten und Krankenhäusern. Eine eigene Literatur, die diesem Zwecke diene, entstand und verschwand, nachdem ihre Aktualität vorüber war. Die Unerschwinglichkeit des Klaviers ließ viele zur Gitarre greifen, und es ging so weit, daß die Klavierfabriken bereits dagegen Einspruch erhoben. Gab es zuerst nur einige Verleger, die aus alter Tradition Gitarrewerke verlegten, so suchte jetzt jeder etwas zu bringen; an Kompositionen und Bearbeitungen war kein Mangel. Was Gitarre spielte, komponierte auch oder bearbeitete bereits vorhandene Werke. So kam es oft vor, daß ältere Werke in Neuausgaben bei mehreren Verlegern zugleich erschienen. Die Verleger nahmen größtenteils alles wahllos, nur um auch mit Gitarrewerken auf dem Markt zu erscheinen; denn die Nachfrage war groß und der Absatz gut. Der größte Teil dieser Literatur war dilettantisches Machwerk, das ebenso schnell wieder verschwand, wie es gekommen war.

Aus dieser Flut von Erscheinungen des reinen Dilettantismus führen nur einige versteckte Wege zur reinen Kunst des Gitarrespiels. Sie führen zurück nach München, dem Ausgangspunkt der ganzen Bewegung und der Pflegestätte der reinen Gitarristik. Hier hatten die besten Vertreter des Solospiels ihren

Wohnsitz, hier war durch die Gitarristische Vereinigung und deren Organ „*Der Gitarrist*“ die Verbindung mit allen fachmännisch geschulten Gitarrespielern und Virtuosen des In- und Auslandes hergestellt. Durch einen regen Austausch der Meinungen und durch das Erscheinen und Auftreten dieser Virtuosen, die alle zuerst nach München kamen, war der Grund zu einer richtigen Schulung gelegt, aus der denn auch die besten Vertreter des zeitgenössischen Gitarrespiels in Deutschland hervorgingen. Zuerst war es der Amerikaner *Shettler*, der durch sein Spiel auf dem Kongreß in Nürnberg im Jahre 1903 aufhorchen ließ. War die Auswirkung auch noch nicht sehr nachhaltig auf das Münchner Gitarrespiel, so war doch schon ein Begriff von Ton und Technik gegeben, der manchen Spieler zu einer Umstellung veranlaßte. Aber erst als der Italiener *Mozzani* nach München kam, vollzog sich eine entscheidende Wandlung, die das Gitarrespiel in wahrhaft künstlerische Bahnen lenkte.

Die ganze Art des Anschlags, der Tongebung und des Fingersatzes erfuhr durch *Mozzani*s Spiel eine Umwandlung und Umstellung. Sein sinnlich schöner Ton, durch den Nagelanschlag erzeugt, die perlenden Tonleiterfolgen, die exakten Harpeggien und das unübertreffliche Tremolo wirkten wie eine Offenbarung und erschlossen den Gitarrespielern und Zuhörern zum erstenmal die Schönheiten des Instrumentes. Was bisher als kunstgemäßes Gitarrespiel galt und aus dem Autodidaktentum hervorgegangen war, wurde hinfällig. Mit ungeheuerem Eifer versuchte die junge Gitarristik in die Geheimnisse Mozzanischer Kunst einzudringen und das Gehörte und Erlebte in sich zu verarbeiten. Die Anregung, die *Mozzani* durch seine Konzerte der neuen Gitarristik gab, wurde für ihre weitere Entwicklung von weittragender Bedeutung. Zuerst waren es nur wenige, die sich auf den Nagelanschlag umstellten, der Kampf der Meinungen über die verschiedenen Anschlagarten tobte noch viele Jahre fort. Daß sich aber unter den Anhängern dieser neuen Anschlagart auch maßgebende Persönlichkeiten befanden, bewirkte mit der Zeit, daß sie Schule machte. *Heinrich Albert* war einer der ersten, die zum Nagelanschlag übergingen. Neben *Heinrich Scherrer* gehörte er zu den führenden Persönlichkeiten der Münchner Gitarristik, nur pflegte er vorwiegend das Solo-

spiel. Als Fachmusiker und Geiger brachte er für die Gitarre gute Vorbedingungen mit, die es ihm ermöglichten, trotz seiner vorgeschrittenen Jahre es zu einer beachtenswerten Technik zu bringen. Nachdem er seine Orchestertätigkeit aufgegeben und sich ganz dem Gitarrespiel zugewandt hatte, wurde er als Gitarrespieler an der Oper, dem Residenztheater und Schauspielhaus angestellt. Seine solistische Tätigkeit begann bereits in der allerersten Zeit der gitarristischen Bewegung, beschränkte sich aber größtenteils auf eine Mitwirkung in Vereinskonzerten des von ihm dirigierten und ins Leben gerufenen Mandolinenvereins. Erst während der Kriegsjahre gab er einige selbständige Konzerte und Kammermusikabende in München und an einigen anderen Orten. Diese Konzerttätigkeit entwickelte sich mit der Zeit, besonders solange Deutschland vom Auslande abgeschnitten war und die ausländischen Virtuosen uns fernblieben, zu großen Konzertreisen, die ihn durch ganz Deutschland führten und ihm den Ruf des besten Vertreters des Gitarrespiels in Deutschland eintrugen. Erst als der Spanier *Llobet* im Jahre 1921 wieder in Deutschland auftauchte, fiel ein Schatten auf seinen Ruhm und erfolgte eine minder hohe Einschätzung. Die Kritik, die der Gitarre gegenüber oft zurückhaltend ist, weil ihr die Einstellung auf das Instrument fehlt, andererseits aber auch in Lobesspenden zu freigebig ist, hat ihn den Paganini der Gitarre genannt. Dieser Vergleich trifft keinesfalls zu. Der Solist als Gitarrespieler, der heutzutage immer noch eine Ausnahmeerscheinung bildet, braucht deshalb noch nicht mit einer Persönlichkeit wie *Paganini* verglichen zu werden. Jeder Musiker, gleichviel welches Instrument er auch spielt, wird immer nur das geben, was ihm die Natur als Talent und Persönlichkeit gegeben hat. Mag das Instrument auch ein selten Gehörtes sein, mögen die Leistungen auch überraschen, das Gesamtergebnis wird immer in den Grenzen des Talentes und der Persönlichkeit bleiben, und so haben wir in *Albert* einen Künstler und Gitarrespieler, dessen Können unsere Achtung und Anerkennung verdient, das aber nicht als etwas Außergewöhnliches in Erscheinung tritt. Gekennzeichnet wird das auch durch seine Werke, die er als Tonsetzer für die Gitarre schuf. Gehören sie auch mit zu dem Besten, was an Solostücken in den letzten Jahrzehnten für die Gitarre in Deutsch-

land geschrieben worden ist, so kann man sie doch nur als die Arbeiten eines geschulten Musikers ansprechen, bei denen das Handwerkliche mehr zutage tritt als das Schöpferische und die mehr durch die Arbeit befriedigen als durch die Inspiration. Seine Tätigkeit als Komponist und Herausgeber von Gitarreliteratur war äußerst fruchtbar, und die bei *Zimmermann* in Leipzig erschienenen Werke weisen eine stattliche Zahl auf. Sein größtes Werk ist die im Verlag Gitarrefreund (jetzt Verlag *Schlesinger*, Berlin) erschienene *Schule des künstlerischen Gitarrespiels* in fünf Bänden, in der er die Erfahrungen seiner pädagogischen Tätigkeit niedergelegt und die Errungenschaften der modernen Gitarrentechnik praktisch zu verwerten gewußt hat. Als ein Meisterwerk der Unterrichtsliteratur allgemein anerkannt, ist sie in der ganzen Welt verbreitet. Für die Entwicklung des modernen Gitarrespiels war aber seine Lehrtätigkeit von weittragender Bedeutung, da eine Reihe von ausgezeichneten Spielern aus seiner Schule hervorgegangen ist.

Unter den Schülern *Alberts*, die als Solisten zu einem bedeutenden Ruf gelangten, ist *Fritz Mühlhölzl* wohl der begabteste. *Mühlhölzl* kam von der Zither her und brachte für die Gitarre gut ausgebildete und leicht bewegliche Hände mit, deshalb gelangte er auch verhältnismäßig früh schon zu einer bedeutenden Reife. Als er mit zwanzig Jahren zum erstenmal mit der Gitarre in München vor die Öffentlichkeit trat, war man von der Sicherheit und Leichtigkeit seiner Technik überrascht. Der Ausbruch des Krieges und sein Einrücken entzogen ihm dann einige Jahre seiner Tätigkeit als Musiker und Gitarrespieler, und eine Verwundung, die er ins rechte Knie erhielt, erschwerte ihm die Haltung der Gitarre, so daß er sich mit allen möglichen Hilfsmitteln behelfen mußte. Trotz dieser äußeren Hindernisse entwickelte er sich bald zu einem ausgezeichneten Künstler, der sowohl auf der Zither als auch auf der Gitarre einen hohen Grad der Virtuosität erreichte und bald zu den besten Vertretern beider Instrumente in Deutschland gerechnet wurde. *Mühlhölzls* Spiel zeichnet sich durch große Sicherheit und Sauberkeit aus. Die größten Schwierigkeiten scheinen sich ihm mühelos zu geben, und alle Eigenschaften des Virtuositums im guten Sinne, die er als einer der besten Zitherspieler besitzt, weiß er auch auf die

Gitarre zu übertragen. In zahlreichen Konzertreisen, die ihn auch über die Grenzen Deutschlands nach Österreich, Böhmen und in die Schweiz führten, hat er dem künstlerischen Gitarrespiel viele Freunde gewonnen und die Fachkritik mobil gemacht, die ihm und dem Instrumente volle Anerkennung zuteil werden ließ. Auch seine pädagogische Tätigkeit war äußerst fruchtbringend und sorgte für einen technisch gut geschulten Nachwuchs. Wie sein Lehrer *Albert*, ist auch er Nagelspieler, und er versteht es, seinem Ton Kraft und Farbigkeit zu geben.

Es sei an dieser Stelle auch des 1890 geborenen, der *Albert-Schule* entstammenden und zu früh verstorbenen *Anton Mittermayer* gedacht, dessen hervorragende Eigenschaften als Gitarrespieler zu den schönsten Hoffnungen berechtigten. Von Hause aus Mediziner, begann er schon mit sechs Jahren mit dem Gitarrespiel unter *Heinrich Halbing*, einem Gitarrelehrer, dessen Können zwar nicht auf hoher Stufe stand, dessen wertende Arbeit aber in den ersten Jahren der gitarristischen Bewegung dem Instrumente viele Anhänger zuführte. *Halbing* gelang es auch durch seine Beziehungen zu früheren Gitarrespielern, viele wertvolle Instrumente, besonders Wiener Meister, nach München zu bringen und sie den Münchner Gitarristen zu vermitteln, so daß sich bald eine ganze Reihe der schönsten, gut erhaltenen alten Gitarren in München befand. Den Instrumentenmachern war hiemit Gelegenheit geboten, ihre Studien an diesen alten Instrumenten zu machen, was auf den Gitarrebau äußerst fördernd wirkte und den Münchner Meistern für die Zukunft eine Vormachtstellung gab. *Halbing* hatte auch als Schöpfer einiger gemütvoller Stücke, die allerdings der leichteren Salonmusik angehören, und als Gitarrelehrer Erfolg, und mancher, der es später zu guter Fertigkeit brachte, hat bei *Halbing* den Unterricht in den Anfangsgründen genossen. Zu diesen gehörte eben auch *Anton Mittermayer*. Mit achtzehn Jahren trat er zum erstenmal an die Öffentlichkeit und erregte die Aufmerksamkeit aller gitarristischen Kreise. Man riet ihm, zu *Albert* zu gehen, was er denn auch tat, und sehr bald entwickelten sich seine Fähigkeiten in so hohem Maße, daß man in ihm den zukünftigen Stern am gitarristischen Himmel in Deutschland zu sehen glaubte. Was ihn von den anderen unterschied, war der hohe Ernst, mit

dem er seine Aufgabe auffaßte, und die hohen Ziele, die er seinem Gitarrespiel setzte. *Sor*, *Coste* und *Bach* waren ihm die Meister, denen er seine ganze Liebe zuwandte und die er bis in alle Einzelheiten zu interpretieren bestrebt war. Mit einer ungemein sauberen Technik verband er einen großen blühenden Ton und eine tief empfundene Vortragsart. Als Schüler *Alberts* erreichte er bald dessen Fertigkeit, und als er den Spanier *Lobet* hörte, ging sein ganzes Streben darauf aus, diesem Meister in allen Stücken gleich zu werden. Nachdem er im Weltkrieg als Arzt alle Fährnisse überstanden hatte, kehrte er nach München zurück, und die ersten Erfolge seiner Konzerte versprachen ihm eine große Zukunft; da raffte ihn 1920 eine heimtückische Krankheit dahin.

Ein anderer Schüler *Alberts*, *Simon Schneider*, auch ein Münchner, kam von der Schrammelmusik. Er entwickelte sich indessen unter *Alberts* Führung sehr bald zu einem trefflichen Solospieler. Nach seiner Ausbildung ließ er sich in Hannover nieder, wo er eine erfolgreiche Tätigkeit als Gitarrelehrer entfaltete und sich als Herausgeber Carullischer und anderer Werke verdient machte. Auch eigene Kompositionen veröffentlichte er, die wohl eine schöpferische Begabung verrieten, aber der Unterhaltungsmusik angehören.

Neben *Scherrer* und *Albert* wirkte noch *Hans Ritter* in München als Gitarrelehrer. Außer dem Cello, das er im Opernorchester spielte, beherrschte er auch die Gitarre mit großer Vollkommenheit und einer außergewöhnlich hohen Technik. Seine Berufstätigkeit als Fachmusiker hinderte ihn aber am Auftreten mit der Gitarre, so daß seine Kunst des Gitarrespiels nur engeren Kreisen bekannt wurde. Aus seiner Schule sind aber viele gute Spieler hervorgegangen, und er verstand es, allen ein beträchtliches Können zu vermitteln.

Sein bedeutendster Schüler ist *Fritz Wörsching* in München. Neben einer guten musikalischen Begabung, einem feinen Toninn und technischer Fertigkeit dienen seinem Gitarrespiel auch noch seine Ausbildung als Klavierspieler sowie seine theoretischen Studien, die er unter *Prof. Stoeber* am Konservatorium in München machte. Ein längerer Aufenthalt bei *Mozzani* in Italien vervollständigte seine gitarristischen Studien, und einige Unterweisungen, die er durch *Lobet* und *Segovia* erhielt, gaben

seinem Spiel jene Kultur, die man sonst unter den Gitarrespielern vermißt. Verschiedene Konzerte in Leipzig, Gotha, Frankfurt und München befestigten seinen Ruf als einen der besten Spieler der jungen Generation. Auch er bedient sich seit seinem Aufenthalt bei *Mozzani* des Nagelanschlags und vertritt damit jene Richtung des Virtuositums, die die Gitarre konzertfähig gemacht hat.

Der jüngeren Generation gehört auch *Josef Eitele* an, ebenfalls ein Ritter-Schüler. Nach seiner Ausbildung trat er als Solist in München auf und zeigte alle Fähigkeiten und Eigenschaften für das Virtuositum. In der Nachkriegszeit führte ihn sein Weg nach Helsingfors in Finnland, wo er als Gitarrespieler und Lehrer wirkte und für die Verbreitung des Gitarrespiels tätig war. Nach seiner Rückkehr ließ er sich in München nieder, von wo er verschiedene Konzertreisen unternahm und öfters im Rundfunk spielte.

Entstammten die hier Genannten alle der Münchner Schule, so ist noch als ausgezeichnete Solist *Willi Meier-Pauselius* zu nennen, dessen Wiege in Hamburg stand und der seine Ausbildung bei seinem Vater, dem bekannten Gitarrespieler und Gitarrelehrer *Georg Meier* in Hamburg genoß. Die Wirksamkeit *Georg Meiers* für die Gitarre als Soloinstrument begann schon in den ersten Jahren der gitaristischen Bewegung, und als das Lied zur Gitarre besonders ganz Norddeutschland beherrschte, war er einer der wenigen, die durch öffentliche Konzerte, durch Unterstützung ausländischer Künstler und durch die Herausgabe guter, klassischer Gitarrewerke für die Gitarre als Soloinstrument eintraten und ihr in Hamburg den Boden bereiteten. Durch das Sammeln alter Literatur gelangte er auch in den Besitz vieler wertvoller alter Werke, die er dann durch Neuausgaben den Gitarrespielern zugänglich machte. In seinem Sohne erkannte er eine gute Begabung; er ließ ihn frühzeitig die Gitarre in die Hand nehmen und sorgte für eine gründliche Ausbildung. Die Anwesenheit *Mozzani*s sowie auch *Llobets* waren auch von Einfluß auf den jungen *Meier*, und so erwarb sich dieser jene Art der Technik und jenes leichte und flüssige Spiel, das unter den deutschen Solisten selten zu finden ist. Nach einer erfolgreichen Konzerttätigkeit siedelte er nach Amerika über, wo er sich dauernd niederließ.

Mit diesen Namen ist die Zahl der namhaften deutschen Solisten erschöpft; daß ihrer nicht mehr sind, liegt nicht an einem Mangel an Talenten, sondern an den Anschauungen und der ganzen Richtung, die das Gitarrespiel durch die Hausmusik nahm. Indem man sich größtenteils dem Liede zur Gitarre zuwandte, versäumte man es, ernste Studien zu machen und sich den Grad der Technik anzueignen, der selbst für die einfachsten Stücke eine Voraussetzung ist. Man beschränkte sich darauf, Begleitsätze einzustudieren, an Stelle technischer Studien; man übte ein Repertoire ein und vernachlässigte die Ausbildung der Hände; man beschäftigte sich mit theoretischen Fragen und vergaß darüber, daß die Grundbedingung aller musikalischen Betätigung die Beherrschung des Instrumentes ist. Wohl hatten *Scherer* und auch andere betont, daß das Solospiel für den Sänger zur Gitarre auch zu pflegen sei, aber die meisten der neuen Schulen, die erschienen, waren ganz auf den Gesang zur Gitarre eingestellt und brachten statt Übungsstoff nur Unterhaltungsmusik; sie kamen alle den Wünschen der großen Masse entgegen, und statt erzieherisch zu wirken, unterstützten sie die Bequemlichkeit und das Unterhaltungsbedürfnis der Spieler. Bemerkenswert ist, daß damals *Scherer* veranlaßt wurde, eine kurzgefaßte Schule nach dem Grifftypensystem zusammenzustellen. Nur schweren Herzens entschloß sich *Scherer* zu dieser Arbeit, aber diese Schule erlebte kurz nach ihrem Erscheinen eine Auflage von über 30.000.

Während sich nun das Lied zur Gitarre immer mehr ausbreitete und den Norden Deutschlands fast völlig beherrschte, gewann die Solistik im Süden immer mehr Boden. Das erste Auftreten *Mozzani*s hatte sich zuerst auf München und Augsburg beschränkt. Eine größere Konzerttournee einige Jahre darauf, die sich über etwa zwanzig Städte erstreckte, war aber erfolglos geblieben, da es an der Organisation fehlte und die Gitarrespieler noch unvorbereitet traf.

Auch das Erscheinen *Miguel Llobets* im Jahre 1913 kam zunächst nur München zugute und das Jahr darauf auch Nürnberg und Landshut. Erst als *Albert* während des Krieges weitere Reisen unternahm, lernte man auch in anderen Städten Deutschlands die Gitarre als Soloinstrument kennen. Ihren vollen Erfolg erzielte die Gitarre aber erst, als *Llobet* in den Jahren 1921 und

1922 fast ganz Deutschland bereiste und über sechzig Konzerte gab. Der Erfolg dieses außerordentlichen Künstlers kam auch in den Urteilen der Fachpresse zum Ausdruck. Hatte diese bisher die Eigenschaften der Gitarre als Soloinstrument abgelehnt und sie nur als Begleitinstrument gelten lassen, so änderte sich die Situation mit einem Schlage. Nicht nur die Kunst des Virtuosen wurde anerkannt und gefeiert, auch dem Instrumente geschah Gerechtigkeit. Eine große Nachfrage nach Sololiteratur setzte mit einem Male ein, und die Umstellung der Verleger erfolgte zugleich mit der Umstellung der Spieler, die sich nun zu der Gitarre als Soloinstrument bekannten. Es war das Verdienst der Gitarristischen Vereinigung, daß sie diese ausländischen Virtuosen nach Deutschland brachte und dank ihrer Beziehungen und ihrer Organisation den Gitarrespielern so viel Anregung vermitteln konnte. Dies wurde für die Entwicklung des Gitarrespiels von Bedeutung und hob das Niveau der Leistungen um ein beträchtliches.

Auch in der Kammermusik fand die Gitarre jetzt wieder Verwendung. Die ersten Versuche in dieser Richtung hatte man schon bei den Gitarristentagen unternommen. Nach ihrem Aufhören war aber die Gitarre aus dem Bereich dieser Betätigung wieder verschwunden und von dem Lied zur Laute vollständig verdrängt worden. *Heinrich Albert* nahm sie wieder auf, als er seine Konzerttätigkeit begann. Im Jahre 1907 war in München bereits durch den I. Vorsitzenden der Gitarristischen Vereinigung das Münchner Gitarrequartett ins Leben gerufen worden. Der Zweck dieser Vereinigung, der außer dem Genannten noch Hofmusiker *Hans Ritter*, *Dr. Hermann Rensch* und *Karl Kern* angehörten, war, reine Kammermusik mit Gitarren allein zu machen. Zuerst musizierte man mit vier Primgitarren, stellte dann aber, um die Klangfarbe zu verbessern, auch schon Versuche mit Terzgitarren an. Nach dem Ausscheiden *Ritters* trat *Heinrich Albert* an die Spitze, und nach einigen Jahren, in denen es an zahlreichen Versuchen und Umstellungen nicht fehlte, erhielt das Quartett seine eigentliche Fassung, die dem Streichquartett nahekam und in der Besetzung von zwei Terz-, einer Prim- und einer Quintbaßgitarre bestand. — Der eigentliche Erfinder dieser Quintbaßgitarre war *Dr. Rensch*. Da es sich darum handelte,

eine möglichst celloartige Wirkung zu erzielen, was nur durch gegriffene Bässe möglich war, so ließ man zu einer gewöhnlichen Schrammelgitarre ein längeres Griffbrett machen, dessen Mensur der des Cellos gleichkam. Da sich nun die Tongebung als entsprechend erwies und die Spielbarkeit keine erheblichen Schwierigkeiten machte, so ließ *Dr. Rensch* zu dem neuen Griffbrett einen entsprechenden Korpus bauen, und die Quintbaßgitarre hatte damit ihren Typus gefunden. Die Besetzung war nun geschaffen, aber es fehlte an Literatur. Diese Arbeit übernahm *Albert*. Was aus der alten Literatur brauchbar erschien, wurde für diese Besetzung zurechtgemacht, auch aus der Klavierliteratur einiges übernommen, und schließlich kamen auch zwei Originalquartette von *Albert* hinzu. Mit einem Programm von einigen gut vorbereiteten Quartetten trat nun diese Vereinigung in München im Jahre 1912 zum erstenmal vor die Öffentlichkeit. Der Erfolg war überraschend. Nicht nur das exakte Zusammenspiel fiel auf, auch die Klangwirkung, die dem Cembalo ähnlich, aber belebter in ihrer Klangwirkung, machte sichtbaren Eindruck auf die Zuhörer. Der Lautensänger, der das Quartett zur Mitwirkung herangezogen hatte, sah sich in den Hintergrund gedrängt, und die Kritik widmete den Leistungen des Quartetts eingehende Besprechungen und würdigte seine Leistungen mit den Worten vollster Anerkennung. So war der Gitarre durch diese Vereinigung ein neues Gebiet erschlossen, das sich allerdings als eine Spezialität lange Jahre allein in München erhielt und über dessen Grenzen nicht hinauskam. Durch den Krieg wurde die Tätigkeit des Quartetts unterbrochen, ein Wechsel unter den Mitspielenden trat ein. *Dr. Mittermayr* und *Ignaz Ziegler* beteiligten sich, aber die Konzerttätigkeit ruhte vollständig. Schließlich schied auch *Albert* aus, da seine beruflichen Pflichten ihn an den regelmäßigen Proben verhinderten.

Um das einmal begonnene Werk nicht ganz ruhen zu lassen, sammelte *Fritz Buek*, der Begründer des Quartetts, neue Kräfte um sich, und das Quartett trat in neuer Besetzung wieder zusammen. *Hermann Hauser* übernahm die erste Terzgitarre, *Fritz Buek* die zweite, *Mela Feuerlein* die Prim- und *Hans Tempel* die Quintbaßgitarre. Aus der bisherigen Literatur wurde manches ausgeschieden und nach neuen Werken Umschau gehalten. In

Dr. Matthäus Römer fand man einen Tonsetzer, der mit Begeisterung sich für dieses Musizieren einsetzte und das vorhandene Programm durch zwei neue Originalkompositionen bereicherte. Die erste, eine kleine Hausmusik, erzielte bei ihrer Aufführung großen Beifall und fand volle Anerkennung bei der Fachkritik; sie gelangte auch in Wien und Brunn mit vielem Erfolg zur Aufführung. Aus der zweiten spricht schon eine ernstere musikalische Sprache. Form und Inhalt gehen über die schlichte Hausmusik weit hinaus, und moderne Harmonik leitet sie in das Gebiet moderner Tonschöpfungen. Die Quartettliteratur erfuhr dann noch einen weiteren Ausbau durch eine Arbeit von *Heinz Bischof* und *Prof. Stoeber* sowie durch einige Bearbeitungen, die innerhalb der Vereinigung selbst entstanden. Erfolgreiche Konzertreisen des neu zusammengetretenen Quartetts nach Stuttgart, Karlsruhe, Rottweil, Innsbruck, Wien und Graz sowie eine Reihe von Konzerten in München befestigten seinen Ruf als einer durchaus ernstzunehmenden Vereinigung zur Pflege guter Kammermusik. Die Gründung einer ganzen Reihe von anderen Quartetten in Wien, Brunn, Berlin, Stettin, Reichenberg, Stuttgart und Darmstadt war die Folge.

Unter dem Namen des Münchner Gitarre-Kammertrio traten drei Berufsgitarrenisten, Kammermusiker *Hans Ritter*, *Fritz Wörtsching* und *Josef Eitel*, zusammen und bildeten eine dem Quartett ähnliche Kammermusik-Gemeinschaft. Die Besetzung bestand aus einer Terz-, einer Prim- und einer Quintbaßgitarre, und das unter Leitung von *Hans Ritter* stehende Trio trat zum ersten Male im April 1925 in München vor die Öffentlichkeit. Mit einem auserlesenen Programm, das größtenteils aus Bearbeitungen bestand, erzielte dieses Trio einen durchschlagenden Erfolg und bewies damit, daß in der rein gitarristischen Kammermusik viele Möglichkeiten schlummern und daß es nur darauf ankommt, berufene Tonsetzer für dieses Gebiet zu gewinnen. Ein für diese Vereinigung komponiertes Trio von *Prof. Stoeber* in München zeigte denn auch, daß für den modernen Tonsetzer die Voraussetzung der genauen Kenntnis des Instrumentes nicht so wesentlich ins Gewicht fällt, als vielmehr die Einstellung auf die Eigenschaften des Instrumentes, denn das in seiner reichen melodischen Erfindung und harmonisch interessanten Durchführung

inhaltlich und klanglich vorzügliche Werk erwies sich als eine der wertvollsten Kompositionen der modernen Gitarre-Kammermusik. Erfolgreiche Konzerte des Kammertrios in München, Stuttgart, Innsbruck und Nürnberg trugen viel dazu bei, der Gitarre ein neues Betätigungsfeld zu erschließen. War der Gedanke dieser Art von Kammermusik von München ausgegangen, so wuchs auch ihre Literatur ausschließlich auf Münchner Boden, und daß München somit führend auf die Gitarristik einwirkte, indem alle neuen Ideen von dort ausgingen und dort verwirklicht wurden, kann nicht bestritten werden. Es wurde zwar von Berlin aus der Versuch unternommen, in den Nachkriegsjahren etwas Ähnliches ins Leben zu rufen und durch die Gründung des Bundes Deutscher Lauten- und Gitarrespieler ein Gegengewicht gegen die Münchner Vereinigung zu schaffen und den Ruf Münchens als gitarristische Zentrale streitig zu machen. Nach dem Muster der früher von München aus einberufenen Gitarristen-Tage und -Kongresse fanden nun alljährlich in Berlin Musikfeste statt, zu denen man sich die mitwirkenden Kräfte meist aus München und anderen Städten herbeiholte, da Berlin selbst nicht über die nötigen Künstler verfügte. Auch die von *Schwarz-Reiflingen* herausgegebene Zeitschrift stellte sich in den Dienst dieser Sache, aber weder die Musikfeste noch die Zeitschrift vermochten die alte Tradition, die sich München durch jahrelanges Schaffen und produktive Arbeit erworben, auszulöschen, vielmehr bewegten sich diese Musikfeste in den Bahnen eines sich selbst genügenden Liebhabertums und erlangten daher für die allgemeine Entwicklung des Gitarrespiels keine Bedeutung und beschränkten sich darauf, eine lokale Angelegenheit zu bleiben. Auch der Zeitschrift „Die Gitarre“ fehlte es an fruchtbringenden Ideen und fachmännisch geschulten Mitarbeitern. Sie war auf das Niveau eines bescheidenen, in gitarristischen Dingen gänzlich unerfahrenen Liebhabertums eingestellt und diente vornehmlich den geschäftlichen Zwecken des Herausgebers, dem die junge aufstrebende Gitarristik für diese Zwecke ein dankbares Feld bot.

Hatte nun die solistische Bewegung hauptsächlich im Süden Deutschlands ihre Pflegestätte gefunden, so fing auch allmählich der Norden an, wenn auch zögernd, zu folgen. Die Einflüsse,

die von München ausgegangen waren und von dort immer wieder einen neuen Antrieb erhielten, schickten ihre Wellen nach allen Richtungen. Die Verbindung, die die Gitarristische Vereinigung unterhielt, erstreckte sich nicht nur über Deutschland und die angrenzenden Länder, ihre Fäden reichten bis ins Ausland und empfangen und übermittelten auf diese Weise die Geschehnisse, die sich auf diesem Gebiete abspielten. Fast zwanzig Jahre war „Der Gitarrefreund“ das einzige Fachblatt, das den Zusammenhang unter den Gitarrespielern unterhielt.

Zu den Mitarbeitern gehörten die ersten Autoritäten auf dem Gebiete des Gitarrespiels. *Heinrich Scherrer* leitete die ersten Jahre die Redaktion, dann übernahm sie *Dr. H. Rensch*, ihm folgte *Dr. Jos. Bauer* und zuletzt *Fritz Buek*. Die wertvolle Musikbeilage brachte neben Originalkompositionen längst vergriffene und aus dem Handel verschwundene Werke der alten Literatur, die in mustergültiger Weise zur Ausgabe gelangten. Wer in der Gitarristik einen Namen hatte, schrieb für diese Zeitschrift, deren ausgezeichnete Fachartikel, biographische Studien und Nachrichten das beste Quellenmaterial für die neuzeitige Gitarristik bilden.

Während der Kriegszeit wurde durch *Richard Möller* eine neue Zeitschrift, die sich „Die Laute“ nannte, ins Leben gerufen. Ihre Ziele galten zunächst der Wiedererweckung der Lautenmusik, und sie wandte sich an die heranwachsende Jugend, vornehmlich an die Wandervögel. Der Herausgeber war aus der Gitarristischen Vereinigung hervorgegangen, aber seine Kenntnisse des Instrumentes, seiner Geschichte und seiner Technik reichten nicht aus und führten daher zu Anschauungen, die der ganzen Bewegung zuwiderliefen. Nach dem Tode *Möllers* übernahm *Fritz Jöde* die Leitung der Zeitschrift. Auch ihm fehlte die fachmännische Ausbildung als Lautenspieler, und er stellte sich bewußt in Gegensatz zur Gitarre. Trotz seiner entschiedenen journalistischen Begabung und mancher guter Gedanken vermochte er den Lautenspielern nicht die Belehrung zu geben, die das Lautenspiel als solches zu fördern imstande gewesen wäre. Er stellte auch bald sein Blatt auf die Basis einer allgemein musikalisch erzieherischen Zeitschrift und beließ ihr nur den alten Namen.

Die Zeitverhältnisse begünstigten das Erscheinen einer wei-

teren Zeitschrift in Wien, die sich „Zeitschrift für Gitarre“ nannte. Der Herausgeber, *Dr. Zuth*, ehemaliger Mitarbeiter am „Gitarrefreund“ und Musikhistoriker, verlegte sich mehr auf die geschichtliche Forschung und war bestrebt, mit seinen Mitarbeitern seinem Blatt den Charakter einer musikwissenschaftlichen Zeitschrift zu geben. Diesem Fachblatt fehlte aber das lebendige Erlebnis, und in ihren wissenschaftlichen Untersuchungen entfernte sie sich oft so weit von den Geschehnissen, daß die Gitarristik nicht auf ihre Rechnung kam. Auch wenn sie sich auf das Gebiet der technischen Fragen wagte, trat die weltfremde Anschauung der Mitarbeiter über die Vorgänge des modernen Gitarrespiels lebhaft in Erscheinung.

Die politischen Verhältnisse, die den Deutschböhmen auch keinen geistigen Anschluß an Deutschland gestatteten, führten weiterhin noch zu einer Herausgabe einer fünften Zeitschrift, der „Mitteilungen des Bundes Deutscher Lauten- und Gitarrespieler in der Tschechoslowakei“. Der Wirkungskreis dieser Zeitschrift ging aber über die Grenzen der neu entstandenen Republik nicht hinaus.

Zeugte schon das Erscheinen dieser fünf Zeitschriften von der Zunahme und Verbreitung des Gitarrespiels, so konnte sie auch an den Neuerscheinungen der Literatur festgestellt werden. Es ist schon erwähnt worden, daß der „Zupfgeigenhansl“ eine Auflage von über eine halbe Million erzielte. Zahlreiche ähnliche Werke warfen die Verleger auf den Markt. Die Liedliteratur wuchs ins Unermeßliche, aber auch bei der Sololiteratur machte sich ein Fortschritt bemerkbar.

Durch die Konzertreisen der Virtuosen wurde diese Literatur bekanntgemacht, und nun setzte eine starke Nachfrage ein. Allmählich schien sich eine Wandlung im Gitarrespiel vorzubereiten. Die Solistik, die so lange durch das Lied zur Gitarre zurückgedrängt worden war, trat immer mehr auf den Plan, die Spieler hatten in der Zeit etwas gelernt, und so ging mancher von der reinen Begleitung zum Solospiel über, nachdem er durch die berufsmäßigen Künstler von der Klangsönheit und Leistungsfähigkeit des Instrumentes überzeugt worden war. Junge Talente tauchten auf, und da an einzelnen Plätzen die Möglichkeit geboten war, durch gebildete Fachlehrer das Stu-

dium der Gitarre ernst und sachgemäß zu betreiben, so stieg das Niveau des Könnens um ein beträchtliches. In Wien wurde der Versuch gemacht, Gitarreunterricht an der Akademie für Musik einzuführen, und *Prof. Jakob Ortner* als Lehrer berufen. Seine Tätigkeit war bald von Erfolg gekrönt, und seine Schülerin *Luise Walker* konnte bald Zeugnis von einer außergewöhnlichen Begabung und einem erstaunlichen Können ablegen. Dieses dem Kindesalter kaum erwachsene 14jährige Mädchen war eine Erscheinung in der deutschen Gitaristik, wie man sie seit 25 Jahren nicht erlebt hatte. Nach einer verhältnismäßig kurzen Zeit ihres Studiums besaß sie schon alle Eigenschaften, die sie zu einer Künstlerin im vollsten Sinne des Wortes machten. Ihre musikalische Gestaltungsgabe ging weit über ihre Jahre hinaus, und in ihren technischen Fertigkeiten übertraf sie selbst die besten Meister in Deutschland. Ihren zarten Händen entsproß ein blühender und farbenreicher Ton, wie man ihn bisher nur von den Spaniern gehört hatte. Mit acht Jahren hatte sie mit dem Gitarrespiel begonnen, die ersten zwei Jahre aber in nutzloser Arbeit bei ungenügenden Lehrern die Zeit vertan. Erst als sie an die Akademie kam und durch *Ortner* in die Klassiker der Gitarreliteratur eingeführt wurde, entwickelten sich ihre Fähigkeiten in erstaunlichem Maße und ließen sie bald zu einer Künstlerin heranreifen. Einige Studien bei *Llobet* und *Segovia* vervollständigten ihr technisches Können und gaben ihrem Spiel jene Reife und jenen Einschlag, den man nur bei ganz großen Künstlern findet. War hier auch ein außergewöhnliches Talent der Gitarre entstanden, so zeigten doch auch die frühzeitige Ausbildung und das systematische Studium, daß die technische Beherrschung des Instrumentes von den richtigen Grundlagen abhängig ist und daß der niedere Stand der Gitaristik in Deutschland seinen Grund zum größten Teil in der mangelhaften Unterrichtsmethode hat, zum Teil aber auch im Vorurteil zu suchen war, das man der Gitarre gegenüber hegte und das nur durch tüchtige Leistungen zu beseitigen war. Diese Aufgabe fiel der Solistik zu, und indem sie bestrebt war, diese Aufgabe zu erfüllen, wies sie dem Gitarrespiel die Wege, die sie vor einem abermaligen Niedergang bewahren sollten.

Schon die Konzertreisen *Heinrich Alberts* hatten auf das Gitarre-

spiel befruchtend gewirkt, in erhöhtem Maße geschah dieses durch die Konzertreisen der beiden Spanier *Llobet* und *Segovia*. Die Erfahrung, daß das lebendige Beispiel eine große erzieherische Wirkung hat und günstige Folgeerscheinungen nach sich zieht, bestätigte sich in diesem Falle. Die Gitarrespieler, die hier zum erstenmal wirklich große Kunst zu hören bekamen, wurden von der faszinierenden Spielweise dieser beiden Künstler hingerissen und begeistert, wie auch das Publikum, und sie lernten aus dem Gehörten und Gesehenen mehr als aus Schulen und Anweisungen. Der rein äußerliche Erfolg bewirkte eine andere Einstellung auf das Instrument. Auch die Presse, die bisher nur zurückhaltend über ähnliche Veranstaltungen berichtet hatte, nahm diese Darbietungen ernst und unterwarf sie einer sachlichen Kritik, die nicht nur die Leistungen der Künstler richtig einzuschätzen wußte, sondern auch dem Instrumente Gerechtigkeit widerfahren ließ.

Es vollzog sich eine ähnliche Erscheinung wie vor hundert Jahren, als die Virtuosen die Gitarre überall bekannt und zum Tagesgespräch der musikalischen Kreise machten. Auch jetzt strömte das Publikum in diese Konzerte, und sie bildeten ein Ereignis innerhalb des allgemeinen Musikgetriebes. So war die Gitarre durch die Virtuosen in ihre alten Rechte wieder eingesetzt, und nun galt es, ihr diese Stellung zu bewahren und das Gitarrespiel vor einem abermaligen Niedergang zu retten. Das konnte nur geschehen, indem man für eine Generation sorgte, die unter anderen Vorbedingungen als bisher und besser ausgerüstet und mit dem Instrument vertrauter vor die Öffentlichkeit treten kann.

Auch auf dem Gebiete der Literatur vollzog sich eine Wandlung. Es waren bisher meist Liebhaber und Dilettanten, die für die Gitarre komponierten. Nun nahmen sich auch Fachmusiker der Gitarre an. In dem Spanier *Franzisko Tarrega* erstand der Gitarre ein Tonsetzer von feinem musikalischen Empfinden und großer Begabung, der alle Feinheiten und intimen Reize des Instrumentes zu verwerten verstand und ihr auch einen Teil der allgemeinen Literatur zugänglich machte. Auch der Italiener *Mozzani* verband mit seiner virtuosenspielfertigkeit eine entschiedene schöpferische Begabung und bereicherte die neue Literatur durch eine Reihe wertvoller Studienwerke und gefälliger Solostücke.

Es diene zwar der größte Teil der neuentstandenen Literatur vornehmlich der Unterhaltungsmusik, aber es machte sich doch auch das Bestreben bemerkbar, die Wege zur ernsten Musik zu finden. In Deutschland war es *Heinrich Albert*, der diese Wege durch seine Sonaten und Quartette suchte. Der eigentliche Schritt gelang aber erst dem Münchner Tonsetzer *Matthäus Römer*. In ihm fand die Gitarre nicht nur einen Kenner des Instrumentes und einen begeisterten Verehrer, sondern auch eine ausgesprochene schöpferische Begabung, die sich hohe Ziele setzte. Durch sein großes Werk „Die heilige Nacht“ von *Ludwig Thoma*, die er für Frauenchor, Gitarre und Orgel setzte, war die Gitarre aus ihrem primitiven Betätigungsfeld in eine höhere Sphäre gerückt und der kühne Versuch unternommen, sie wie einst zu *Bachs* Zeiten als reines Orchesterinstrument zu verwenden. Dieser Versuch war geglückt. Die Münchner Aufführung, die unter Leitung des Kapellmeisters *Stegmann* im großen Odeonsaal stattfand, gestaltete sich zu einem musikalischen Ereignis, über das die Zeitungen in langen Spalten berichteten und an dem ein den besten musikalischen Kreisen angehörendes Publikum teilnahm. Der Zusammenklang von zirka 30 Gitarren in Verbindung mit dem Frauenchor und der Orgel wirkte so überraschend und eigenartig, daß sich ein neues Wirkungsfeld für das Klanggebiet zu erschließen schien. Vier Aufführungen in München, eine in Dresden und drei in Bad Kreuth gaben diesem Werk bereits eine gewisse Popularität. Es haben sich noch verschiedene Städte um die Aufführung beworben, bisher scheiterte die Wiederholung aber an dem Mangel von geschulten Gitarrepielern. Auch weitere Werke dieses Tonsetzers, seine beiden Quartette sowie zahlreiche Lieder und Chöre mit Gitarre Quartettbegleitung, erlebten nur in München Aufführungen und blieben bisher unveröffentlicht, weil sie ein bedeutendes Können voraussetzen und ein technisch reifes Spiel verlangen. Mit ihnen war aber der Weg gebahnt, der die zeitgenössische Gitarristik zur Kunst führen kann.

Schon in früheren Zeiten hatten berühmte Tonsetzer die Gitarre in ähnlicher Weise verwandt und sie der Kammermusik dienstbar gemacht. Die musikgeschichtliche Forschung, die auf Entdeckungen ausging, förderte manches dieser Werke wieder zutage,

so ein Quartett von *Schubert* für Flöte, Bratsche, Cello und Gitarre, das auf dem Rheinischen Musikfest im Frühjahr 1925 seine Uraufführung in Köln mit *Heinrich Albert* erlebte, ein Quartett von *Haydn* mit obligater Laute, das in Augsburg gefunden wurde und im Verlag *Zwiffler* in Wolfenbüttel erschien, und drei Boccherini-Quintette für Streicher mit obligater Gitarre, die von der Gitarristischen Vereinigung in München entdeckt und erworben wurden und zahllose Aufführungen erlebten. Der Nachlaß *Paganinis*, der im Jahre 1907 in Neapel versteigert worden war, kam nach einem Zeitraum von fast zwanzig Jahren wieder zum Vorschein und wurde den Gitarrepielern wieder zugänglich gemacht. Auch neuere Komponisten hatten der Gitarre in ihren Werken manche Aufgabe gestellt, so *Gustav Mahler* in seiner VII. Symphonie und *Hans Pfitzner* in seiner Oper „Die Rose vom Liebesgarten“, die aber größtenteils von anderen Instrumenten ausgeführt wurde und erst neuerdings von Gitarrepielern übernommen worden ist. Erwähnt sei noch *Arnold Schönberg*, der in einer Serenade für sieben Instrumente der Gitarre einen großen Part zuweist, und ein Kammermusikwerk von *Rebay* für Oboe und Gitarre, das an einem Kammermusikabend am 31. März 1925 in Wien zur Aufführung kam. Auf dem Gebiet der Sololiteratur erklang gleichfalls manches neue Werk bereits im Konzertsaal, das, wenn auch vorläufig ungedruckt, doch bald in die Literatur der neuzeitigen Gitarristik eingereiht werden wird. Besonders waren es spanische und französische Tonsetzer, die, angetrieben durch die Virtuosen *Lobet* und *Segovia*, sich auf diesem Gebiete versuchten und die moderne Harmonik und Formensprache in die Gitarreliteratur einführten.

Die Ziele, die dem modernen Gitarrespiel vorgezeichnet sind, muß die Gitarre in Zukunft zu erstreben suchen. Sie muß auf den in jüngster Zeit betretenen Wegen weiterwandeln, wenn ihr neues Aufblühen nicht als eine Modesache rasch wieder zerfallen soll. Schon machen sich Anzeichen bemerkbar, daß auf dem Gebiete der Liedliteratur ein starker Rückschlag eingesetzt hat. Der Höhepunkt scheint in dieser Richtung schon überschritten zu sein, und wenn sich keine Entwicklungsmöglichkeit zeigt, wenn die Gitarre immer auf dem gleichen Standpunkt verharren sollte, wenn man in ihr nur ein reines Volksinstrument sehen will, dessen Betätigungsfeld über das Wandervogelium und das Dilettanten-

tum nicht hinausgeht, so wird ihr das alte Schicksal beschieden sein, daß sie nach einiger Zeit wieder der Vergessenheit anheimfällt. Einen dauernden Bestand gewährleistet ihr nur der Weg zur Kunst.

Ob nun die Gitarre als ein reines Begleitinstrument oder Soloinstrument anzusprechen ist, diese Frage würde längst entschieden sein, wenn man sich mit der Geschichte dieses Instrumentes etwas näher befaßt hätte. Deuten doch schon die noch erhaltenen Tabulaturen sowie die später entstandene Literatur darauf hin, daß sie von jeher als ein Soloinstrument betrachtet und behandelt worden ist und sich als ein solches viele Jahrhunderte durchgesetzt hat. Ihr jedesmaliger Aufstieg erfolgte gleichfalls durch die Solisten, deren Namen und Wirken geschichtlich aufgezeichnet worden sind und deren Werke alle Wandlungen in der Entwicklungsgeschichte der Gitarre überdauert haben. Die engen Grenzen aber, die die neuzeitige Gitaristik dem Instrument zu setzen vermeinte, haben weder eine geschichtliche Begründung, noch fußen sie auf einer neuen Erkenntnis. Sie hängen vielmehr mit gewissen geistigen Strömungen zusammen, die durch die Volksliedbewegung eingeleitet wurden und die sich fast ausschließlich auf Deutschland beschränkten und die anderen Länder, in denen Gitarre gespielt wird, unberührt ließen. Sie sind auch nicht neu, denn schon vor hundert Jahren, als die Blütezeit der Gitarre einsetzte, tauchten solche Anschauungen auf und stießen auf Widerspruch, wie aus *Mollitors* Schrift „Vorrede zur großen Sonate“ hervorgeht, in deren vorletztem Abschnitt es heißt: „Auch wer die Gitarre nur zur Begleitung des Gesanges brauchen will, soll sich dieser soliden Spielart befleißigen und sich darin einige Fertigkeit erwerben. Sie werden dasjenige, was ich wegen soliderer Behandlung des Instrumentes angeführt habe, vielleicht nicht auf sich beziehen, die gewöhnliche Art mit der Gitarre zu begleiten für hinreichend, wohl gar für einzig angemessen halten und sich nicht entschließen wollen, von der höheren Spielart, die nach ihrer Meinung nur in die sogenannte galante Musik gehört, Notiz zu nehmen. Allein welcher von diesen Liebhabern beschränkt sich streng genommen nur auf Begleitungen? Wer unter ihnen versucht nicht gerne wenigstens ein kurzes Präludium, ein Ritornell, einen Zwischensatz als Ruhepunkt für

die Stimme? Also ist es nicht tunlich, die Galanteriemusik von der bloß begleitenden zu trennen. Auch außerdem bin ich weit entfernt, die gewöhnliche Art, wie die Gitarre als begleitendes Instrument behandelt wird, für gut, geschweige denn für die einzige und beste zu halten. Sie hat gewöhnlich alle an der Gitarre zu tadelnde Fehler im höchsten Grade. Wie weit würden wir im Gesange noch zurück sein, wenn auch unsere Orchester und Klaviere nichts anderes, als ein beständig in Arpeggien einherschreitendes, auf ein halb Dutzend Akkorde eingeeengtes Akkompagnement hervorbringen könnten? Mein Rat ist daher, daß auch diejenigen, welche zwar die Gitarre nur zur Begleitung des Gesanges brauchen wollen, sich doch auf ein solides Spiel verlegen und alle mögliche Fertigkeit zu erlangen trachten sollen, um, wenn sie die größeren Schwierigkeiten eines selbständigen Tonstückes glücklich besiegt haben — die minderen Schwierigkeiten in der Begleitung desto sicherer zu besiegen; vorzüglich aber, um einmal mehr Mannigfaltigkeit und lebendige Darstellung in die Begleitung zu bringen.“

Und noch einen anderen Ausspruch möchten wir hier anführen, der die Stellung der Gitarre innerhalb der Musikinstrumente am besten präzisiert; er entstammt der Feder des berühmten Musikgelehrten und späteren Direktors des Brüsseler Konservatoriums *François Josef Fetis*. Die Ausführungen dieses Gelehrten, der ein Zeitgenosse *Sors* war und viel über die Gitarre geschrieben hat, erhalten um so höhere Bedeutung, als hier ein Fachmann vorurteilslos über die Gitarre urteilt. Sie können auch unseren heutigen schreibenden und spielenden Gitarristen zum Vorbild dienen. Der Artikel, den wir der „Revue Musicale“, Jahrgang 8, Band 14, Paris 1834, entnehmen, lautet folgendermaßen: „Alle Zeitungs-schreiber, die über das Können eines Gitarrekünstlers zu berichten haben, fangen ihren Aufsatz mit einer Schmähung auf das Instrument an, auf dem er seine Fertigkeit entwickelt hat; es wäre besser gewesen, so lassen sie sich aus, der Künstler wäre Pianist oder Violinist oder irgend etwas anderes geworden als Gitarrist. Als ob man sich seine Begabung aussuchte! Als ob man sich aufs Geratewohl das Instrument wählen könnte, das man spielen soll! Als ob es nicht Gitarrengenie gäbe, so wie es Klavier- oder Geigen-genies gibt.“

„Ein armseliges Instrument ist doch die Gitarre“, sagte man in meiner Kindheit, als der fähigste Spieler kaum über die Begleitung einer Romanze oder über eine harmlose Sonate von *Porro* und *Galatas* hinauskam; dieselben Worte sagte man wieder, nachdem ein gewisser *Doysi* einige Schritte vorwärts gemacht hatte; man sagte das wieder, nachdem der betagte *Carulli* den Spielbereich des Instrumentes erweitert hatte; und aus Gewohnheit sagte man es wieder bei den kunstvoll und harmonisch durchgeführten Sätzen *Sors*, bei dem gefälligen Spiel *Carcassis* und bei den närrischen Launen und der Schlangenhaut *Huertas*. Ein Presseemann hat neulich noch gelegentlich eines Konzertes, bei dem sich *Zani de Ferranti* hören ließ, gleichen Bannspruch erhoben. Wäre es denn nicht möglich, mit dem Thema etwas zu wechseln? Wäre es auch nur, um das immer und immer Wiederholte zu vermeiden. Was übrigens wahr war, als ungeschickte Hände an den Saiten der Gitarre kratzten, ist es heute nicht mehr. Die Zeit ist da, in der man es wagen kann, die maurische Lyra für die Geringschätzung, die man reichlich für sie gehabt hat, zu rächen. Vielleicht könnte das einer aus Laune unternehmen, ich will es jetzt mit der innersten Überzeugung tun, die ich durch *Zani de Ferranti*s wunderbares Spiel und Talent gewonnen habe. Nein, dieses Instrument, das dem Genie so viele Hilfsmittel bietet, ist nicht ‚armselig‘, ist nicht ‚beschränkt‘; es ist ein Instrument eigener Art, dessen Tonsprache zwar im Vergleich zu dem eines Rieseninstrumentes wenig Kraft hat, das aber doch eine Sprache mit ganz eigenem Ausdruck hat. Als die sogenannten Gitarristen nicht über die Tonarten C- oder A-Dur hinauszugehen wagten; als sie nichts anderes hören lassen konnten, als ihre geschmacklosen Arpeggien oder ihre dürrigen Akkorde, da war die Gitarre sicherlich ein armseliges Instrument, oder vielmehr ihre Spieler waren armselige Gitarristen; aber heute, wo dieses selbe Instrument seine Saiten in glanzvollen Tonsätzen rauschen fühlt, die kein anderes so wiedergeben könnte; heute, wo die Gitarremusik ein ganz eigenes Gesicht angenommen hat und wo alle Tonarten, alle Modulationen vorgenommen und beherrscht werden, heute ist die Gitarre ein schönes und brauchbares Instrument geworden.

Ich habe vom Genie des Gitarrespielers gesprochen; dies Wort

wird zweifelsohne mehr als einen Musiker zum Lächeln bringen, aber warum soll ein Mann, der Wunderdinge auf einem Instrument mit schwachem Klang hervorbringt, nicht auch Genie haben können, wie es ein Geiger, ein Klavierspieler haben kann, besteht denn das Genie in der Stärke der Töne? Es war keine leichte Aufgabe, herauszubekommen, was auf diesem Instrument alles möglich wäre, und es hat Kühnheit dazu gehört, bis an die letzten Grenzen zu gehen; was ist denn diese beglückende Kühnheit anderes als Genie?“

Was hier von *Molitor* vor hundert Jahren und später von *Fetis* ausgesprochen worden ist, kann auch für unsere Zeit Geltung finden. Daß sich aber diese Anschauungen nur langsam durchsetzen, daß immer noch der Fortschritt auf dem Gebiete des Gitarrespiels bekämpft wird und man dem Gitarrevirtuosentum den Krieg erklärt hat, findet in manchem seine Begründung. Zunächst sind es solche, die es selbst als Spieler zu nichts gebracht haben, aber auf dem Gebiete der Gitarristik eine Rolle spielen wollen und sich in ihren Interessen durch jede bessere Leistung bedroht fühlen, dann ist auch der musikwissenschaftliche Journalismus daran schuld, der die Geschehnisse auf dem Gebiete der Gitarristik nicht genügend verfolgt und ohne genügende Kenntnis der Geschichte der Gitarre und ihrer Literatur alte, längst überwundene Anschauungen und Schlagwörter immer wieder aufwärmt und so die öffentliche Meinung mit rückständigen Ansichten beeinflusst. So ist das fortgeschrittene Gitarrespiel nur auf wenige Plätze beschränkt und muß schwer um seine Anerkennung ringen. Daß es sich aber trotz alledem durchgesetzt hat und immer mehr Anerkennung und Anhänger gewinnt, mag ihm als ein günstiges Zeichen seiner Fortentwicklung gelten.

VIII

Wir haben uns in den vorigen Kapiteln mit den Meistern des Gitarrespiels befaßt. Nun wollen wir auch den Instrumentenbauern eine kurze Betrachtung widmen. Der Blick, den wir auf dieses Gebiet werfen, braucht nicht allzu weit in die Vergangenheit zu schweifen, denn mit der Gitarre verhält es sich an-

ders als mit den Streichinstrumenten, deren alte Meister noch heute die höchste Wertschätzung genießen und ungemein begehrt sind. Die Werke der älteren Gitarrenbauer haben denen der neueren weichen müssen und verschwanden mit wenigen Ausnahmen aus dem Bereich der aktiven Betätigung der Gitarrespieler. Was sonst noch an schönen Arbeiten dieser alten Meister vorhanden ist, hat seinen Platz in Museen und Privatsammlungen erhalten und erzählt uns von dem Geschmack und der Kunstfertigkeit ihrer Erbauer, ist aber für die Sprache der Töne verstummt. Für den modernen Instrumentenbau bleiben aber diese Werke von großer Bedeutung, und ohne ihr Vorbild hätte er nie eine so hohe Stufe erreicht.

Die Prinzipien und Probleme des Gitarrenbaues haben seit seiner frühesten Zeit keine wesentlichen Veränderungen erfahren, und wenn auch unser Zeitalter reich an Erfindungen war und viele neue Wege zu gehen versuchte, so ist man doch immer wieder zu den alten Erfahrungen zurückgekehrt und hat diese nur den Zeitforderungen entsprechend umzuwandeln und ihnen anzupassen versucht.

Wie im Kunsthandwerk, so auch im Instrumentenbau, hat jede Zeitepoche und jedes Land die Formen beeinflusst und ihnen ihr Gepräge gegeben, so daß man auch bei den Instrumenten von einem Stil sprechen kann und ihrer Form nach ihre Entstehungszeit und ihre Heimat, ja selbst aus ihrem Charakter den Meister bestimmen kann. Die begabtesten dieser Meister fanden dann auch Nachahmer, die sich an die Formen ihrer Vorgänger hielten, so daß auch im Gitarrenbau wie in der Gitarremusik von Schulen die Rede sein kann. Spanien, die Heimat der Gitarre, hat die Tradition am längsten gehalten und nur eine Vergrößerung des Resonanzkörpers vorgenommen. So gleicht die moderne spanische Gitarre noch genau der aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Die Italiener verjüngten mehr die Einbuchtung und gaben der Gitarre eine geigenartige Form und eine flachere Zarge. Die französische Schule hat dagegen wenig charakteristische Merkmale und ist stark von der italienischen beeinflusst, während die deutsche teils ihre selbständigen Wege ging, teils sich an die verschiedenen anderen Schulen anlehnte.

Zu den ältesten und bedeutendsten deutschen Instrumenten-

bauern gehört *Joachim Tielke* in Hamburg (1641—1719). Auch der weimarische Instrumentenbauer *Jakob August Otto* war einer der ersten, der in Deutschland Gitarren baute. Ferner sind noch gute Gitarren in äußerst sauberer Arbeit von *Fischer* in Regensburg (1769—1834) und *Levis* in Königsberg bekannt. Den Höhepunkt aber erreichte der Gitarrenbau in Deutschland durch die Alt-Wiener Meister, unter denen besonders drei Namen hervorleuchten. Es sind dies *Stauffer*, *Scherzer* und *Schenk*. Einzelne Gitarren dieser Meister befinden sich noch heutzutage in den Händen berufsmäßiger Gitarrespieler und erfreuen sich wegen ihrer Tonschönheit besonderer Wertschätzung. Der Name *Stauffer* taucht verschiedentlich auf, der bedeutendste unter ihnen ist jedenfalls *Johann Georg* (1800—1850), dessen Werkstatt sich in Wien befand und der als Geigen- und Gitarrenbauer sich einen großen Ruf erwarb. Seine Gitarren weisen bereits ein großes Format auf, sind groß im Ton und zeichnen sich durch ausgesetztes Material und eine äußerst sorgfältige Arbeit aus. Als Erfinder der Streichgitarre oder Gitarre d'amour, für die *Franz Schubert* ein Duett schrieb, ist er gleichfalls bekannt geworden. Er baute auch Gitarren mit lautenähnlichem Körper, aber flachem Boden. Eine dieser Gitarren befindet sich im Besitze von *Georg Meier* in Hamburg. Auch *Robert Kothe* brachte einmal eine solche Gitarre aus Prag mit und spielte sie einige Zeit in seinen Konzerten. Der dumpfe, dunkle Ton dieser Instrumente fand aber wenig Anklang. Unter dem Namen *Stauffer* gab es in Wien noch einen anderen Instrumentenmacher, *Johann Anton*, der augenscheinlich mit dem ersteren verwandt war. Aus seiner Werkstatt gingen viele Terzgitarren hervor mit kleinem Korpus und einer Mensur von 56 Zentimeter, die durch einen Zettel mit der Inschrift gekennzeichnet waren: „Nach dem Muster des *L. Legnani* gefertigt von *Johann Anton Stauffer*.“ Der Ton dieser Terzgitarren war kurz und spitz, so daß sie in der neuzeitigen Kammermusik keine Verwendung finden konnten.

Johann Gottfried Scherzer (1834—1870) soll angeblich ein Schüler *Johann Georg Stauffers* gewesen sein. Er hatte seine Werkstatt in Wien, Hundsturmstraße 65 und später Margareten 99. Seine Gitarren weisen ebenfalls ein großes Format auf und zeichnen sich durch eine äußerst saubere Arbeit und großen Ton aus. Er

war der erste, der der sechssaitigen Gitarre Kontrasaiten hinzufügte, das verstellbare Griffbrett einführte und den Korpus der Gitarre durch einen Eisenstab im Innern stützte. Auch verwandte er bereits an Stelle der Holzwirbel eine Mechanik. Der russische Gitarrevirtuose *Makarow*, der ihn in Wien aufsuchte und viele Gitarren durch ihn ausführen ließ, nennt ihn den besten Gitarrebauer Deutschlands und gab seinen Gitarren den Vorzug vor allen anderen Instrumenten der damaligen Zeit. Scherzer-Gitarren gingen daher viele nach Rußland und wurden vorwiegend von den berufsmäßigen Gitarrespielern und Virtuosen gespielt; so besaß der russische Gitarrevirtuose *Sokolowski* eine solche, ebenso seine Nachfolger *Ssolowjew* und *Lebedew*. In Brüssel bei dem Preis-ausschreiben *Makarows* erhielt *Scherzer* den ersten Preis für eine Gitarre mit drei Kontrasaiten. Der Gitarrevirtuose *Sokolowski* bestellte sich bei *Scherzer* eine Kontragitarre mit fünfzehn Bässen. Als dieses Instrument die russische Grenze passierte, wußten die Zollbeamten damit nichts anzufangen, da ihnen Gitarren in dieser Form und Besaitung unbekannt waren; als eine gewöhnliche Gitarre konnten sie das Instrument nicht ansprechen, so gaben sie ihm den Namen „Gitarfe“ und verzollten es als Zwischending von Harfe und Gitarre. Eine eigenartige Wappenformgitarre mit sehr breiter Resonanzfläche und einer Mensur von 59 Zentimeter kam nach München in den Besitz des Herrn *Kern* vom Münchner Gitarre-Quartett. Dieses gut klingende und äußerst sorgfältig gearbeitete Instrument stellte den Typus von Sologitarren dar, die in Wien aufkamen und für kleine Hände berechnet waren und später von dem Instrumentenmacher *Lux* und anderen nachgebaut worden sind. Die Stimmung dieser Gitarren, die immer die Wappenform aufwiesen, hielt sich in der Höhe der Primgitarre. Als Konzertgitarre ist die Scherzer-Gitarre aus dem Bereich der heutigen Spieler verschwunden, da ihr Baßcharakter sie für das Solospiel ungeeignet macht und die Griffbretter den heutigen Bedürfnissen nicht entsprechen. Als Begleitinstrument zum Gesange leisten sie noch ausgezeichnete Dienste, wie es die Scherzer-Gitarre des Liedersängers *Sepp Summer* zeigt.

Der genialste unter diesem Dreigestirn war entschieden *Friedrich Schenk*, dessen Wirksamkeit in die Jahre 1839 bis 1850 fällt. Auch er war ein Schüler *Stauffers*, aber er ging ganz eigene

Wege und versuchte es, den Gitarren ganz neue Formen zu geben, indem er die Resonanzfläche verlängerte und sie in Form eines Arms mit dem Griffbrett am Wirbelkasten verband. So entstanden seine sogenannten Bogengitarren. Von dieser Form baute er eine ganze Anzahl. Drei davon kamen in den Besitz von *Otto Hammerer* in Augsburg und später in die Hände des Herrn *Dr. Rensch* in München. Die Arbeiten *Schenks* zeichnen sich durch ganz besondere Sorgfalt, Geschmack und ausgesuchtes Material aus.

Eine Gitarre von ganz besonderer Form war im Jahre 1839 auf der Wiener Weltausstellung zu sehen und erregte dort durch ihr Aussehen und ihren schönen Ton die Aufmerksamkeit der Besucher. Dieses Instrument, eine Terzgitarrre, hatte die Form einer Lyra. Ihre Resonanzfläche setzte sich in zwei Armen fort, die sich oben wieder vereinigten. Nach mehrfachem Besitzwechsel und mehrmaligen Reparaturen erwarb sie der erste Vorsitzende der Gitarristischen Vereinigung, *F. Buek*. Er ließ sie dann nochmals durch *Fr. Halbmair* in München reparieren; schließlich erhielt sie durch *Mozzani* in Italien ein neues Griffbrett. Sie wird von ihrem Besitzer im Münchner Gitarre-Quartett gespielt und ist klanglich von vielen Autoritäten als das Ideal einer Terzgitarrre hingestellt worden. Ein Schwesterinstrument, ebenfalls eine Terzgitarrre, aber einarmig in der Form der Bogengitarren, gleichfalls vorzüglich im Ton, befindet sich noch im Besitze des Herrn *Dr. Rensch* im München.

Der Tradition dieser drei großen Meister folgten andere Gitarrebauer in Wien, die aber, da die Schrammelmusik zu der Zeit aufkam, sich vornehmlich auf den Bau von Baßgitarren verlegten. Die bedeutendsten unter ihnen sind *Lux*, *Svosil* und *Angerer*. Gitarren hervorragender Arbeit stammen auch aus der Werkstatt des Geigenbauers *Lemböck*. Eine Wappenform mit drei Schalllöchern, von denen das mittlere halbmondförmig ist, befindet sich in den Händen des Herrn *Dr. Bauer* in München. Diese Wappenformgitarren, die alle einen guten, ausgespielten Ton besaßen, kamen in den ersten Jahren der neuzeitigen gitarristischen Bewegung nach München und beeinflussten den Gitarrenbau, so daß man in dieser Form die Zukunft der Gitarre zu erblicken glaubte. Die Erfahrung aber lehrte, daß diese Anschauung nicht zu Recht

bestehen kann, und so verließ man bald wieder die betretenen Bahnen und kehrte zur Achterform zurück. Von besonderem Einfluß in dieser Richtung war auch das Auftreten der Virtuosen *Llobet* und *Mozzani*, die unbedingt der Achterform den Vorzug gaben und durch ihr Spiel die Vorzüge dieser Form nachwiesen.

Die Zeit des Sturmes und Dranges in der ersten Entwicklungsperiode war auch die Zeit der Experimente und Versuche, die nach allen Richtungen hin angestellt wurden. Zu ihnen gehörte auch das ausgehöhlte Griffbrett, das einige Zeit den Gitarren- und Lautenbau beherrschte, sich aber später als gänzlich unbrauchbar erwies. Auch der Kampf gegen die angeblich tonmordende Mechanik wurde allmählich aufgegeben, als es sich zeigte, daß die bedeutendsten Vertreter des Gitarrespiels sich der Mechanik bedienten und eingehende Prüfungen die Unhaltbarkeit jener Anschauung bestätigten.

Der Instrumentenbau in den romanischen Ländern hat sich weit weniger mit solchen Versuchen abgegeben, er war vielmehr bestrebt, von der alten Tradition so viel als möglich zu wahren. Am konservativsten war hierin die spanische Schule. Mit der Entwicklung des Gitarrenbaues strebte auch sie eine Vergrößerung des Tones an, aber das geschah hauptsächlich durch Vergrößerung des Resonanzkörpers unter Beibehaltung der alten Formen und Proportionen. Darum hat die spanische Gitarre auch ihren typischen Stil, der sich sowohl in den Linien als auch in der Form im allgemeinen und in den Verzierungen ausspricht.

Von älteren Meistern erwähnt *Ferdinand Sor* einige in seiner Schule. Als er nach Paris übersiedelte, spielte er Instrumente des französischen Meisters *Lacote*. Einige Vorschläge zur Verbesserung des Gitarretons macht *Sor* selbst gleichfalls in seiner Schule. Indessen scheinen diese Vorschläge nicht den gewünschten Erfolg erzielt zu haben. Nach den neuesten Erfahrungen würde man ihnen auch nicht folgen, da sie eher hemmend auf die Schwingfähigkeit der Resonanzdecke wirken würden. Sie bestanden nämlich in einer Verlängerung des unteren Klotzes bis zum Saitenhalter und sollten dazu dienen, die durch den Saitenzug entstehende Spannung auszugleichen. Die spanische Konzertgitarre, die heute noch in den Händen vieler spanischer Virtuosen ist und als Muster für den modernen spanischen Gitarrenbau ge-

dient hat, schuf *Torres*. Er lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, und seine Instrumente erfreuten sich einer so großen Beliebtheit, wie die keines anderen Gitarrenbauers. Die Preise, die man in neuerer Zeit für Torres-Gitarren gezahlt hat, erinnern an jene berühmter Geigen. So erzielte nach Angaben *Llobets* eine Torres-Gitarre in Amerika den Preis von 15.000 Mark. Obgleich *Torres* ziemlich viele Gitarren gebaut hat, sind sie doch nicht alle gleichwertig, und die Zahl seiner Meisterinstrumente, deren Tonqualität heute noch auf großer Höhe steht, soll nicht über zwanzig gehen. Sie sind meist in dem Besitz berühmter Virtuosen, aber auch in einigen Sammlungen vertreten. *Franzisko Torrega* besaß eine, die später nach seinem Tode nach Argentinien wanderte und von *Maria Anido* erworben wurde. *Llobets* Torres-Gitarre hatten wir Gelegenheit zu hören. Dieses in allen Lagen ausgeglichene Instrument war von großer Tonschönheit. In letzter Zeit hatte sich die Decke geworfen, so daß er sich bei seiner letzten Konzertreise einer anderen Torres-Gitarre bedienen mußte, die aber an Tonschönheit die erstere nicht erreichte. Eine Eigentümlichkeit der ersteren besteht in einem Metalltrichter, der in das Schalloch eingebaut ist und dessen Zweck eigentlich nicht ersichtlich ist, da er bei späteren Gitarren weggelassen wurde. Offenbar handelt es sich um einen Versuch oder eine Nachahmung der vertieften Rosetten, wie bei den Lauten. *Emil Pujol* und *Alfred Cottin* in Paris besitzen gleichfalls Torres-Gitarren. Eine Gitarre dieses Meisters, die als sein schönstes Instrument galt und die Bezeichnung „La Lione“ erhielt, gelangte in den Besitz eines Spaniers *Gimenez*, der sie nach Paris brachte und dort schätzen ließ. Diese auf 100.000 Francs bewertete Gitarre hatte eine ganze Geschichte, die im „Gitarrefreund“, Jahrgang 1922, eine Wiedergabe erfuhr.

Das Modell der Torres-Gitarre ist für die späteren Generationen maßgebend geworden. Form und Griffbrett wurden von den Schülern und Nachfolgern *Torres'* übernommen und damit der beste Typus für die moderne Konzertgitarre geschaffen. Abweichend von der deutschen, italienischen und französischen Schule haben die Spanier den von den Lauten herstammenden Knüpfsteg beibehalten und stets auf der Decke festliegende Griffbretter gebaut. Außer diesen charakteristischen Merkmalen weisen die spani-

schen Gitarren noch hohe Zargen und nur geringe Einbuchtungen in der Nähe des Schalloches auf, außerdem aber eine wesentlich andere Konstruktion der inneren Versteifung, auf die noch später eingegangen werden soll.

Die italienische Schule weist gleichfalls eine hohe Kultur in bezug auf Geschmack und Kunstfertigkeit in der früheren Periode auf. Haben doch selbst Meister wie *Stradivarius* und *Guadagni* sich im Gitarrenbau versucht. Die Tradition verlor sich aber mit dem Abklingen der Periode des Virtuositums und bewegte sich dann viele Jahrzehnte lang in den Bahnen einer minderwertigen Instrumentenbau-Industrie, die größtenteils billige Gebrauchsgitarren herstellte. Den künstlerischen Gitarrenbau nahm der Gitarrevirtuose *Mozzani* wieder auf. Seine reichen Erfahrungen als Spieler kamen ihm hierbei zustatten, und so ging sein Streben darauf hinaus, vor allem die Spielbarkeit des Instrumentes zu vervollkommen. Indem er die Maße für das Griffbrett bestimmte und die äußerste Grenze für die Saitenlage festlegte, brachte er die Technik des Gitarrespiels um ein wesentliches Stück weiter und beseitigte die durch die schmalen Griffbretter entstandenen Hemmungen und falschen Handstellungen in der Technik des Gitarrespiels. Eine Anregung, die er in München durch die Schenkschen Bogen- und Lyragitarren erhielt, führten ihn zu neuen Formen und zu der Erfindung eines verstellbaren Griffbrettes, das nicht, wie bei den Wiener Meistern, bloß die Saitenlage veränderte, sondern in sich nach allen Richtungen veränderlich war und so in wenigen Augenblicken in jeder Weise reguliert werden konnte. Eine Tonverstärkung suchte er durch eine Verstärkung der Resonanzdecke und durch Veränderung der Innenkonstruktion zu erzielen, was ihm auch bis zu einem gewissen Grade gelang.

Unter den französischen Meistern ist es vor allem der von *Sor* genannte *Lacote*, dessen Gitarren berühmt geworden sind. Eine äußerst sorgfältige und saubere Arbeit zeichnet die Instrumente dieses Meisters aus, die allerdings noch klein im Format und lieblich, aber bescheiden im Ton, unseren heutigen Ansprüchen nicht genügen könnten. Der Kampf um die reine Stimmung mag von jeher eine Sorge der Gitarrenbauer gewesen sein, die Unreinheit der Saiten hat daher zu verschiedenen Versuchen bei

der Einteilung des Griffbrettes geführt. Auch *Lacote* hat sich mit dieser Frage befaßt, denn er ist jedenfalls der erste, der ein Griffbrett mit verstellbaren Bünden konstruierte. Eine Gitarre dieser Art kam nach Hamburg. Man staunt über die präzise und ungewöhnlich saubere Arbeit, die es ermöglicht, jeden Teil eines Bundes zu verschieben, um so einen Ausgleich der falschen Saiten zu schaffen. Man ist aber nicht weniger verwundert, diesen in sich äußerst komplizierten Mechanismus noch nach 100 Jahren ohne jede Schwierigkeit und Störung funktionieren zu sehen. So interessant dieser Versuch auch ist, so nutzlos war er. Denn die Voraussetzung, von der *Lacote* ausging, war falsch. Nicht das Griffbrett hätte den falschen Saiten angepaßt werden sollen, sondern man hätte sich um die Herstellung reiner Saiten bemühen müssen. Auch in neuerer Zeit wurden ähnliche Versuche von *Wach* und *Lindner* in München unternommen. Das Wachse geteilte Griffbrett verschwand aber ebenso schnell, als es gekommen war, und das Lindnersche verblieb als einzelnes Modell, ohne praktisch zur Anwendung zu gelangen.

Sehr beliebt waren in Frankreich auch Gitarren in Lyraform, die zu Anfang des 19. Jahrhunderts aufkamen und als erste Umwandlung in die sechssaitige Gitarre entstanden sind. Ihre hübschen Formen, die der Empire-Zeit angepaßt sind, und ihre sorgfältige und kunstvolle Arbeit stellen aber mehr eine kunstgewerbliche Spielerei dar als einen Fortschritt auf dem Gebiete des Instrumentenbaues. Aus der späteren Periode stammen viele gute Arbeiten, aber ohne besondere charakteristische Merkmale und ohne einen Fortschritt in der Entwicklung des Gitarrenbaues zu zeigen. Erst in neuerer Zeit unternahm in Paris der Spanier *Gelas* den Versuch, eine Gitarre auf neuen Prinzipien aufzubauen. Von der Harfe ausgehend, deren Saiten in einem Winkel zur Resonanzfläche stehen, suchte er dieses Prinzip auch auf die Gitarre zu übertragen. Zu diesem Zwecke versenkte er die Resonanzfläche in der Richtung zum Griffbrett und füllte den nun entstandenen leeren Raum durch eine zweite Decke aus, die aber mit der ersten in keiner Verbindung steht, daher auch für die Resonanz oder Verstärkung des Tones nicht in Betracht kommt, sondern nur dazu dient, den entstandenen Schönheitsfehler zu korrigieren. Der Saitenzug wurde durch einen geigenartigen

Saitenhalter auf die Resonanzdecke übertragen, der die Decke zum Teil von dem Druck entlastet. Das in seinen ästhetischen Formen und seinem organischen Zusammenbau durchaus unerschöne Instrument erfüllte keineswegs die Hoffnungen, da es vielmehr durch eine ungleichmäßige Besaitung (zu dünne Bässe) einen zu großen Unterschied zwischen den Darmsaiten und Bässen hervortreten ließ und in seiner Tonstärke und Tonqualität den gewöhnlichen Meistergitarren nachstand, außerdem aber noch durch viele stumpfe Töne gekennzeichnet war. Dieses Instrument ist in Deutschland nachgebaut worden und gelangte unter der Bezeichnung Doppelresonanz-Gitarre in den Handel. Von einer Doppelresonanz kann nach der vorhin gegebenen Beschreibung keine Rede sein, und die mit großer Reklame in Szene gesetzte Empfehlung und Anpreisung dieser Gitarre war mehr eine Spekulation auf die Leichtgläubigkeit der Spieler als eine Rechtfertigung ihrer Vorzüge.

Es hat im Gitarrenbau nie an Versuchen und Erfindungen gefehlt. Sie reichen in die früheste Zeit der Entwicklung zurück. Auch manche Anregung ist aus den Kreisen der Spieler gekommen, aber nur wenig hat sich bewährt und ist vom Instrumentenbau übernommen worden. Der Vorschlag *Molitors*, am Griffbrett einen Wirbelkasten nach Art der Geigen anzubringen, erfuhr durch die später eingeführte Mechanik seine Lösung, dagegen fand ein anderer Vorschlag, das Schalloch nach Art der Lauten mit einer Rosette zu verdecken, keinen Anklang. Man hat auch versucht, Gitarren eine ausgearbeitete, gewölbte Resonanzdecke, wie bei den Geigen, zu geben. Besonders in Amerika ist die Gibson-Gitarre nach diesen Prinzipien gebaut. Diese mit Stahlsaiten bezogenen Instrumente werden vornehmlich in Mandolinen- und Banjo-Orchestern gespielt, eignen sich aber nach unseren Erfahrungen in keiner Weise zum Solospiel. Auch die verschiedenen Formen, die abweichend von der ursprünglichen Achterform zu oft phantastischen Linien- und Formengestaltungen führten, sind mehr oder weniger als Experimente anzusehen, die die Gitarre auf ihrem Entwicklungswege nicht weiterführten. Der kunstgemäße Instrumentenbau hat sich im wesentlichen immer an die alte Tradition gehalten und ist den Grundprinzipien treu geblieben, nur hat er sich in zwei verschiedene Richtungen ge-

teilt, die eine, die den Prinzipien der alten Wiener Meister folgt, und die andere, die sich an die spanischen Vorbilder hält.

Diese zwei verschiedenen Richtungen weisen zwei verschiedene Konstruktionsarten auf, die sich voneinander durch die Form, die Proportionen, die Innenkonstruktion und das Griffbrett unterscheiden. Von den Formen und Proportionen ist schon die Rede gewesen, darum wenden wir uns jetzt der Innenkonstruktion zu. Die Resonanzdecke, die durch den Saitenzug belastet wird, bedarf einer Stützung, um diesen Saitenzug auszugleichen. Dies geschieht durch die Querbalken. Diese Querbalken verfolgen einen doppelten Zweck; erstens sollen sie die verhältnismäßig dünne Resonanzdecke vor einem Zerreißen schützen, andererseits aber auch als Gegendruck zum Saitenzug wirken. Die Resonanzfläche ist eine schwingende Membrane, die nach allen Richtungen frei schwingen muß, die Stege oder Balken dürfen sie daher in ihrer Schwingungsfähigkeit nicht hindern, das sind die wesentlichsten Grundbedingungen für diese Stege. Ihre Anordnung kann aber verschieden sein, und hierin unterscheiden sich die beiden Grundprinzipien des spanischen und deutschen Gitarrenbaues. Die deutsche, italienische und französische Schule legten diese Querbalken horizontal zur Faserung der Resonanzdecke und verwandten in der Regel drei Stege, von denen der erste unterhalb des Schalloches zu liegen kam, der dritte unterhalb des Saitenhalters und der mittlere in der Diagonale zu den beiden. Die spanische Gitarre hat ebenfalls einen Steg unterhalb des Schalloches; von ihm aus aber verlaufen dann sechs Stege fächerförmig, die die Zarge nicht erreichen. Diese Stege bestimmen in gewissem Sinne den Toncharakter und die Eigenschaften der einzelnen Töne. Sind sie falsch angeordnet, so entstehen die sogenannten stumpfen, schlecht ansprechenden Töne. Der dumpfe, holzartige Charakter eines Instrumentes ist oft die Folge falsch angeordneter Stege. Die älteren Instrumentenmacher pflegten diese Stege meist in die Zarge einzulassen, dadurch wurde die leichte Ansprache des Instrumentes gehemmt und beeinträchtigt; man ist daher im neueren Instrumentenbau dazu übergegangen, sie freischwebend zu machen. Ihre Stärke und Anordnung hängt von den Verhältnissen des Instrumentes und von den Erfahrungen des Instrumentenbauers ab.

So wichtig die Stege auch für das Gelingen eines guten Tones sind, so abhängig ist dieser andererseits auch von der Qualität des Holzes, von den richtigen Verhältnissen des Instrumentes und von der Kunst des Instrumentenmachers. Denn der Gitarrenbau ist nicht als eine rein handwerkliche Leistung anzusehen, die sich einfach erlernen läßt, sondern es spielt die persönliche Begabung eine Rolle, und sie prägt sich in dem Werke des Meisters aus und gibt diesem Werke etwas Persönliches. Darum kann die Musikinstrumenten-Industrie auch nie hervorragende Instrumente schaffen, weil bei ihrer Massenfabrikation jedes Persönliche ausgeschaltet ist und nur das rein Äußerliche nachgeahmt werden kann. Das Meisterinstrument aber, das etwas von der Seele seines Erbauers in sich trägt, entsteht nur in der Werkstatt des begabten Künstlers.

Meisterinstrumente aber, die alle Eigenschaften eines edlen Tonwerkzeuges in sich tragen, sind selten, und so muß die Instrumentenindustrie dem Bedürfnisse nachkommen, das die große Masse der Gitarrespieler an sie stellt. Daß diese Nachfrage bedeutend ist, geht aus einigen Zahlen hervor, die wir hier anführen. Deutschland besitzt zwei Plätze, an denen sich eine bedeutende Musikinstrumenten-Industrie entwickelt hat: Mittenwald und Markneukirchen in Sachsen. Während Mittenwald sich mehr dem Geigenbau zugewandt hat, aber auch viele Gebrauchsgitarren herstellt, verfügt Markneukirchen über 500 organisierte Gitarrenbauer. Die Wochenproduktion beträgt ungefähr 1000 Gitarren. Wenn auch in diesen Industrien eine hochentwickelte Technik in bezug auf einzelne Teile des Instrumentes herrscht, so lassen die Instrumente im allgemeinen und besonders in bezug auf den Ton und die Spielbarkeit gar manches zu wünschen übrig. Es fehlt diesen Industrien die lebendige Beziehung zu den Spielern und den Fachleuten, und so wird der Gitarrenbau hier mehr vom kaufmännischen Gesichtspunkt aus geleitet, als daß er künstlerischen Zielen zustrebt.

Eine Neuerung erfuhr der moderne Gitarrenbau durch das Zusammenspiel mehrerer Gitarren in verschiedenartiger Besetzung. Der aus dem Bereiche der Betätigung verschwundenen Terzgitarr wurde die Aufmerksamkeit wieder zugewandt. Das ursprünglich kleine Format mit einer 56er Mensur erwies sich als

unbrauchbar, und es galt, eine neue Form zu finden, die im Volumen der Resonanzdecke der Primgitarre gleichkam und auch ihre Spannungsverhältnisse besaß. Dieses Verhältnis zu berechnen, gelang dem Gründer des Münchner Gitarrenquartetts, *F. Buek*, und die nach seinen Zeichnungen in den Werkstätten von *Hermann Hauser* in München ausgeführten Terzgitarr erfüllten in vollem Maße die Vorausberechnung. Die neue Terzgitarr mit einer Mensur von 54 zeigte alle Vorzüge eines leicht spielbaren Instrumentes mit starkem und tragfähigem Ton, so daß sie in allen bisher bestehenden Quartetten Verwendung fand. Auch die Quintabaßgitarr war eine Neuerung, die durch das Münchner Gitarrenquartett eingeführt wurde und die sich als Kammermusikinstrument vorzüglich bewährte. Ihre Mensur beträgt 72 Zentimeter, und ihre Stimmung steht eine Quinte tiefer als die Primgitarre, während die Terzgitarr eine kleine Terz höher steht.

Durch die verschiedenen Klangfarben, die durch diese neuen Gitarren in das allgemeine Klangbild hineingetragen werden, eröffnen sich für die Gitarre neue Möglichkeiten, die geeignet sind, sie auf dem Wege einer musikalischen Weiterentwicklung fortzuführen. Das Problem des Gitarretons aber als solches harrt noch seiner Lösung. Mit den bisherigen Formen und Konstruktionsprinzipien scheint es an seinen Grenzen angelangt zu sein. Ob sich ihm wieder neue Möglichkeiten eröffnen, bleibt dem menschlichen Erfindungsgeist und der kommenden Zeit vorbehalten.

IX

Die Gitarre ist ein Instrument, das nicht leichter, aber auch nicht schwerer zu erlernen ist als irgendein anderes Instrument, nur erfordert es dieselben Voraussetzungen, nämlich natürliche Anlagen, systematische Ausbildung und frühzeitigen Beginn. Während für die anderen Instrumente, namentlich die des Orchesters und das Klavier, ein einheitliches System herrscht und in allen Ländern nach derselben Methode unterrichtet wird, gibt es für die Gitarre ebensoviele Methoden, Schulen und bestehen ebensoviele verschiedene Ansichten, als Lehrer vor-

handen sind. Das liegt daran, daß die Gitarre vorherrschend von Liebhabern gespielt wird und die Lehranstalten für Musik ihre Tore dem Gitarreunterricht noch nicht geöffnet haben. Infolgedessen besteht auch noch kein Zwang und nicht jene Notwendigkeit zu einer intensiven Beschäftigung mit dem Instrument, ohne die man zur Beherrschung der technischen Mittel nicht gelangen kann. Wer also auf, oder mit der Gitarre Musik machen will, der darf auch keine Arbeit und Mühe scheuen und muß den richtigen Weg suchen, der ihn allein in den Besitz dieser Mittel zu setzen vermag und ihm die Möglichkeit bietet, sein Empfinden zu einer Sprache der Töne werden zu lassen. Jedes Instrument hat Eigenschaften, die vom Spieler verhältnismäßig leicht zu erlangen sind, aber auch solche, die ihm Widerstände entgegenzusetzen, die ihn zu ungewohnten Bewegungsformen und Assoziationen zwingen. Die Überwindung dieser Schwierigkeiten führt zu jenem flüssigen Spiel, bei dem der Hörer zwischen dem sich aus der Natur des Instrumentes Ergebenden und dem durch die Kunst des Spielers Erzeugten nicht zu unterscheiden vermag, und was man schlechtweg als die Beherrschung des Instrumentes bezeichnet. Die Technik setzt sich also aus Eigenschaften zusammen, die teils geistiger, teils mechanischer Natur sind, die teils auf natürlichen Anlagen beruhen, teils erworben werden müssen, und die man nicht voneinander trennen darf, denn jede scheinbar rein mechanische Handlung hat einen geistigen Impuls und wird von ihm geleitet. Sie ist auch nur solange eine bewußte, als sie noch nicht automatisch geworden ist. Erst dann kann man sie als den unumschränkten Besitz des Ausübenden ansehen, wenn sie gewissermaßen als Reflex in Erscheinung tritt.

Der Weg zur Technik kann daher nur über erfahrungsgemäße Gesetze und Regeln führen, und diesen Weg zu weisen, muß die Aufgabe der Lehrmethoden und Schulen sein.

Die Erfahrung lehrt, daß für die am meisten gespielten Instrumente die wichtigsten Richtlinien aufgestellt sind und nach ihnen in allen Ländern gelehrt wird. Die Gitarre kann sich dieser Richtlinien nicht rühmen. Sie waren schon in früheren Jahren verschieden und sind es auch noch heutzutage. Sie wurden in den verschiedenen Ländern verschieden gehandhabt und führten

zu verschiedenen Spielmethoden, die wohl in mancher Hinsicht einheitliche Grundsätze aufwiesen, aber der individuellen Spielart einen zu breiten Raum ließen. Der Grund dazu lag im Autodidaktentum der Gitarrespieler, aus dem zwar hervorragende Talente hervorgingen, deren Lehrmethoden sich aber nicht durch die Tradition fortsetzen, sondern durch den Niedergang des Gitarrespiels verlorengingen. Die neuzeitige Gitarrik begann gleichfalls ohne Tradition und baute sich größtenteils auch aus dem Autodidaktentum auf, und erst nach vielen Jahren gelang es, aus den Schulwerken der alten Meister die Grundregeln des künstlerischen Gitarrespiels wieder aufzubauen.

Wie bei allen Instrumenten, die nach einem systematischen Plan gelehrt werden, ist die richtige Haltung des Instrumentes die erste Voraussetzung. Schon zu *Sors* Zeiten machte sich hierin ein Unterschied zwischen der italienischen und spanischen Schule geltend. *Sor* kommt an der Hand einer logischen Untersuchung und Beweisführung zu dem Ergebnis, daß die Haltung des Instrumentes der italienischen Schule viele Nachteile hat und zu Muskelverzerrungen führt. Seine Grundsätze, die er in sehr genauen Zeichnungen und Beispielen nachweist, gewährleiste die Stabilität des Instrumentes und machen die beiden Hände und Arme unabhängig, so daß sie zu natürlichen Handstellungen führen und bei allen Griffen keine unnatürlichen Spannungen erzeugen und alle Bewegungen aus dem natürlichen Ablauf der Muskel- und Sehnenanspannungen erfolgen können. Diese Grundsätze müssen auch für unsere Zeit Geltung finden, denn wie der Geiger sein Instrument zwischen Kinn und Schlüsselbein so einklemmt, daß er beide Arme frei bewegen kann, so darf auch der Gitarrespieler beim Greifen und Anschlagen nicht durch die Haltung des Instrumentes behindert sein und muß ihm eine solche Haltung geben, daß seine Hände und Arme nicht durch die Haltung in Anspruch genommen werden. Daraus ergibt sich schon, daß ein Gitarrespiel im Stehen nicht möglich ist und nur als Notbehelf anzusehen ist, da ein Teil der Handbewegungen und Armbewegungen von der Haltung des Instrumentes absorbiert wird. Richtig Gitarre spielen kann man daher nur im Sitzen, indem man das linke Bein auf einen Schemel aufstützt, die Gitarre zwischen dem rechten und linken Ober-

schenkel einklemmt, sie auf den linken Oberschenkel stützt und ihr durch das Auflegen des rechten Unterarms auf die Zarge eine leichte Stütze gibt. Der Wirbelkasten des Griffbrettes soll dabei in gleicher Linie mit dem linken Schulterblatt stehen, wodurch ihre schräge Richtung bestimmt wird. Ist in dieser Weise die Haltung des Instrumentes fixiert, so beginnt man nun mit den einzelnen Handstellungen. Zunächst läßt man den linken Arm mit nach außen gewendeter Handfläche schlaff herunterhängen, dann wird der Unterarm mit entspannter Muskulatur und hohler Handfläche zum Griffbrett gehoben und zuerst der Daumen unter dem zweiten Bunde an das Griffbrett gelegt, wobei zu beachten ist, daß er nur mit dem unteren Gelenk das Griffbrett berührt und nicht über den Rand desselben hervorragt. Nun werden die Finger einzeln aufgesetzt, jeder nahe am Rande eines Bundes, und zwar auf der E-Baßsaite. Die mittleren Gelenke dürfen sich dabei nicht schließen, sondern müssen Zwischenräume haben oder, richtiger gesagt, gespreizt sein. Ist in dieser Weise die Handstellung fixiert, so setzt man, ohne die Stellung des Ellenbogens und des Unterarmes zu verändern, die Finger auf die nächstfolgende Saite auf und so weiter bis zur E-Darmsaite, wobei die Handfläche vom Griffbrett ein wenig abrückt. Dieses Aufsetzen der Finger übe man täglich einige Zeit, um die Handstellung ins Gefühl zu bekommen. Daran können sich dann eine Reihe von Übungen anschließen, die die Finger voneinander unabhängig machen und sie für alle weiteren Griffe vorbereiten. Sie bestehen in sogenannten Fixierübungen, die ohne Anschlag ausgeführt werden und die vor allem von dem Gitarre-virtuosen *Mozzani* erdacht worden sind. Nachdem die Finger in der vorher angedeuteten Weise aufgesetzt worden sind, hebt man nun jeden einzelnen der Reihe nach, während die anderen liegenbleiben; dies geschieht mehreremal mit jedem einzelnen Finger auf allen Saiten. Dann wechselt man den Fingersatz immer ohne Veränderung der Handstellung. Der kleine Finger kommt auf das Gis, der Ringfinger auf das C, der Mittelfinger auf das E und der Zeigefinger auf das Gis. Mit diesem Fingersatz rückt man gleichfalls um eine Saite weiter, bis man mit dem Zeigefinger auf der E-Saite angelangt ist. Nun wechselt man den Fingersatz in entgegengesetzter Richtung, wobei der Zeigefinger

auf dem F, der Mittelfinger auf dem H, der Ringfinger auf dem E und der kleine Finger auf dem H zu stehen kommt. Sind diese Griffe einigermaßen geläufig geworden, so wechselt man sie mit den vorhergehenden, indem man über alle Saiten aus dem einen in den anderen übergeht. Jetzt folgt eine Übung, die die Treffsicherheit vorbereiten soll. Man läßt wie zu Anfang die Finger der Reihe nach auf die Saiten fallen, und zwar in ziemlich rascher Folge nacheinander, so daß nach dem Auffallen der Finger ein Ton erklingt, aber ohne Anschlag der rechten Hand. Die Finger bleiben alle liegen und werden dann der Reihe nach durch einen leichten Druck abgezogen, so daß gleichfalls ein Ton zum Erklingen kommt. Dies wiederhole man auf allen Saiten. Bei allen diesen Übungen darf weder der Ellenbogen, noch der Arm, noch die Handfläche irgendeine Bewegung machen, sondern muß in ihrer ursprünglichen Stellung verharren und die Muskulatur möglichst entspannt halten, wie überhaupt der Druck auf die Saiten und alle Anschlagsübungen nicht aus einem Übermaß an Kraft zu erfolgen haben, sondern mehr aus einer elastisch-federnden Bewegung. Wer Gelegenheit hatte, einen großen Künstler beim Spiel zu beobachten, wird feststellen können, daß jede Veränderung eines Griffes weniger aus einer großen Bewegung, als vielmehr aus einem Gleiten und Verschieben der Finger entsteht, daß sich ebenfalls die Finger bei raschen Tonfolgen nicht übermäßig heben, sondern nur einen kurzen Abstand von den Saiten nehmen. Nur wo es unbedingt erforderlich ist, wo ungewöhnliche Wechsel der Griffe eintreten, ist auch eine größere Veränderung der Handstellung und Bewegung der Finger gerechtfertigt. Auch die schwierige Frage des Quergriffs löst sich bei diesen Übungen ganz von selbst. Hat man die erste Fingersatzstellung, das heißt, die Finger auf einer Saite aufgesetzt, so läßt man sie in ihrer Stellung und versucht, nur den Zeigefinger zu strecken. Wenn das ohne Kraftaufwendung und bei entspannten Muskeln geschieht, ist der Quergriff ohne Schwierigkeiten zu machen. Wenn man nun die einzelnen Finger von einer Saite auf eine andere verschiebt und sie dann wieder in die alte Stellung zurückkehren läßt und die gesamte Handstellung in diesem Griff um einen oder mehrere Bünde verschiebt, wobei der Daumen immer in den richtigen Abständen zu folgen hat, so wird der Quergriff bei einiger Übung ohne Schmer-

zen und störende Nebenerscheinungen bald keine Schwierigkeiten mehr bereiten.

Für die Anschlagshand ergeben sich folgende Grundregeln: Auch hier gilt die natürlichste und ungezwungenste Stellung als die beste. Der rechte Unterarm stützt sich leicht auf die Zarge der Gitarre, er hat dadurch selbst einen Stützpunkt und hilft dem Instrument zu einer sicheren Stellung. Die Anschlagshand nimmt ihren Platz in der Nähe des Schallochs ein und muß zu den Saiten in einer Senkrechten stehen, dadurch wird das Handgelenk etwas nach außen gebogen. Die Finger liegen leicht gekrümmt an den Saiten, die sie mit den Fingerkuppen berühren, der Daumen wählt eine der Baßsaiten als Stützpunkt, die er mit durchgedrücktem Gelenk aus dem oberen Fingergelenk anschlägt, wobei er gewissermaßen mehr einen Druck als einen Schlag ausübt und nach dem Anschlag auf der nächsten Saite wieder liegenbleibt. Der Anschlag der übrigen Finger erfolgt gleichfalls durch ein leichtes Abschnellen von den Saiten in die hohle Hand, fast ausschließlich aus den Fingergelenken, wobei die Handfläche weder eine Drehung, noch eine Wendung machen darf, sondern unverändert in ihrer ursprünglichen Stellung bleiben muß. Auch für den Akkordanschlag gelten diese Regeln, und jede übermäßige Bewegung und theatralische Geste, jedes Gleiten über die Saiten und jede Begleitfigur, die der Spieler als Nachdruck seinem Spiel zu geben sucht, sind nicht nur von Übel, sondern eine dilettantische Erscheinung. Die üble Gewohnheit, den kleinen Finger auf die Decke aufzustützen, ist gleichfalls zu verurteilen. Der einzige Stützpunkt, den die Anschlagshand haben darf, ist die Stütze des Unterarms auf die Zarge und des Daumens auf die Baßsaiten, im übrigen muß auch bei dieser Hand der Anschlag bei möglichst entspannten Muskeln erfolgen und sich fast ausschließlich auf die Fingerspitzen konzentrieren. Während bei der Greifhand die Finger gespreizt werden, sind sie bei der Spielhand geschlossen zu halten und die Bewegungen auf das geringste Maß einzuschränken. Je schneller die Bewegung wird, desto kürzer muß sie sein. Hiermit sind Richtlinien für die Haltung des Instrumentes und die Handstellungen gegeben, die Entwicklung der Technik muß nun aus ihnen erfolgen.

Die Regel ist, daß jeder Gitarrespieler mit dem Akkord beginnt und die Akkorde der Kadenz der gebräuchlichsten Ton-

arten zuerst kennenlernt. Dies mag zunächst als richtig erscheinen, aber man darf sich nicht zu lange dabei aufhalten, denn die Gitarre hat keinen lang anhaltenden Ton, und ihr Spiel erfordert deshalb Beweglichkeit. Die Grundlage des harmonischen Aufbaues ist ja die Tonleiter, und deshalb muß, wie bei den anderen Instrumenten, ihr das Hauptaugenmerk zugewendet werden. *Sor* sagt in seiner Schule, daß sich sein ganzes Gitarrespiel auf zwei Tonleitertypen aufbaut, und, wer die beherrscht, auch seine Musik spielen kann. Daher ist das Tonleiterspiel als beste technische Übung anzusehen, erstens, weil es am schnellsten die Kenntnis des Griffbretts vermittelt, und zweitens, weil es alle Finger gleichmäßig durchbildet und sie für alle Griffe am besten vorbereitet. Wenn man die Tonleitern der Reihe nach mit dem Fingersatz der normalen Lage und Handstellung spielt, so wird sich für jede Tonart ein besonderer Fingersatz ergeben, der an das Gedächtnis des Spielers große Anforderungen stellt und doch nicht praktisch ist. Die Stimmung der Gitarre bedingt es, daß sich die gesamten Tonleitern aller Tonarten auf bestimmte Fingersatztypen zurückführen lassen, die den Vorzug haben, im Fingersatz einheitlich zu sein, und unter Vermeidung der leeren Saiten einen einheitlichen Klangcharakter besitzen, gleichzeitig aber den Übergang aus einer Lage in die andere erleichtern. Diese Typen nennt man nach den Tonarten den *Fis-Dur*-, den *D-Dur*- und den kombinierten Typ. Der *Fis-Dur*-Typ beginnt in der ersten Lage auf der E-Saite mit dem zweiten Finger auf *Fis* und geht über zwei Oktaven. Der Fingersatz ist folgendermaßen: (E) 2. 4. (A) 1. 2. 4. (D) 1. 3. 4. (G) 1. 3. 4. (H) 2. 4. (E) 1. 2. Jetzt schreitet man mit demselben Fingersatz und derselben Handstellung um einen Bund vor und gelangt in die Tonart *G-Dur*, die in gleicher Weise gespielt wird; so geht es immer um einen Halbtonschritt weiter das ganze Griffbrett hinauf und herunter. Sitzen die Fingersätze fest, so sind diese Tonleitern auch mit dem Quergriff zu spielen, indem man auch aus einer Lage in die andere geht und die Tonarten wechselt, der Fingersatz bleibt dabei immer der gleiche. Der *D-Dur*-Typ beginnt auf der A-Saite mit dem kleinen Finger auf *D* in der zweiten Lage. Der Fingersatz ist folgender: (A) 4. (D) 1. 3. 4. (G) 1. 3. (H) 1. 2. 4. (E) 1. 2. 4. Jetzt verschiebt sich die Handstellung aus der zweiten in die siebente Lage und es folgen die Finger 1. 3. 4. auf *H*, *Cis*, *D*,

auf der E-Saite. Auch dieser Tonleitertyp wird mit dem gleichen Fingersatz über das ganze Griffbrett hinauf und herunter gespielt, wobei darauf zu achten ist, daß sich der Sprung von einem Ganzton auf der E-Saite und der Wechsel vom vierten zum ersten Finger ohne Veränderung der Handstellung und ohne merkliche Unterbrechung des Tempos vollziehen soll.

Der dritte Typ ist der kombinierte und besteht in mehrmaligem Lagenwechsel. Er beginnt auf der E-Saite, und um ihn verständlich zu machen, wählen wir die Tonart G-Dur. Wie im Fis-Dur-Typ, fängt man mit dem zweiten Finger auf G an. Der Fingersatz ist nun folgender: (E) 2. 4. (A) 1. 2. 4. Nun folgt bereits ein Lagenwechsel um einen Ganzton in die siebente Lage. Das E auf der A-Saite wird mit dem ersten Finger gegriffen, dann folgt der 3. 4. (D) 1. 3. 4. (G) 1. 2. (H) 1. 2. 4. (E) 1. 2. 4., dann wieder ein Ganztonschritt mit dem Fingersatz 1. 3. 4. Auch dieser Typ behält für alle Tonarten denselben Fingersatz. Dieser Tonleitertyp ist in der neueren Schule, besonders in der spanischen, am gebräuchlichsten. Für die Molltonleiter gilt der Fis-Dur-Typ, nur daß sich verschiedentlich gestreckte und überstreckte Lagen ergeben. Man beginnt mit F-Moll in der ersten Lage und spielt nach folgendem Fingersatz: (E) 1. 3. 4. (A) 1. 3. 4. (D) 2. 3. 4. (G) 1. 3. (H) 1. 2. 4. (E) 1. Gleich dem Fis-Dur-Typ schreitet man immer um einen Halbtonschritt vorwärts und gelangt mit demselben Fingersatz so durch alle Tonarten. Zu den Tonleitern gehört auch die chromatische, die in der Regel in der ersten Lage über alle Saiten gespielt wird und dann mit Lagenwechsel auf der E-Saite fortgesetzt wird. Beim Lagenwechsel ist darauf zu achten, daß der erste Finger, der auf den vierten folgt, schon die ganze Handstellung vorbereitet findet, das heißt, daß die übrigen Finger ihre Stellung schon über den folgenden Bündeln einnehmen. Dieser Lagenwechsel soll sich auch ohne rhythmische Veränderung vollziehen, weshalb es sich empfiehlt, diese Tonleiter auch im Dreivierteltakt zu spielen, weil in diesem die Betonung nicht auf den Lagenwechsel fällt und man sich leichter daran gewöhnt, diesen Wechsel ohne rhythmische Störung vorzunehmen. Die chromatische Tonleiter soll aber auch auf jeder Saite mit dreimaligem Lagenwechsel gespielt werden, eine Übung, die der Entwicklung der Geläufigkeit sehr zustatten kommt.

Für die Anschlagshand ist der Wechselschlag mit Zeige- und Mittelfinger die Regel, auch über die Baßsaiten, und nur in besonderen Fällen, wenn es vorgeschrieben ist oder wenn es sich um einen mehrstimmigen Satz handelt, wird der Daumen benutzt. Als rein technische Übung soll man die Tonleitern auch mit dem Mittel- und Ringfinger üben. Dieser Wechselschlag wird in der Praxis kaum angewendet, hat aber für die Ausbildung der Anschlagshand einen sehr großen Vorteil. Die Hauptbewegungsarten der rechten Hand kann man in zwei Gruppen einteilen. Den Wechselschlag und die Harpeggien. Den Wechselschlag verwendet man bei allen Tonleitern und Melodien und raschen Bewegungsformen auf einer Saite, während die Harpeggien bei allen Bewegungsarten gebrochener Akkorde in Anwendung kommen. Alle Variationen, die sich aus den gebrochenen Akkorden ergeben und neben dem Wechselschlag die gesamte Technik der rechten Hand ausmachen, hat *Giuliani* in seinem Op. 1 in 120 technischen Übungen zusammengefaßt. Sie sind als das beste Studienmaterial jedem Gitarrespieler unbedingt zur Ausbildung der rechten Hand zu empfehlen, nur mit der Einschränkung, daß man sie wegen des immer gleichen Griffes mit einiger Vorsicht üben soll und dazwischen immer Tonleiterübungen einschalten soll, um die durch den Griff ermüdete Hand wieder zu entspannen. Sind durch das Tonleiterstudium und die Anschlagsarten die Vorbedingungen für die Technik gegeben, so kann es ans Studium der Etüden gehen. Eine Etüde ist ja auch nichts anderes als eine technische Übung, aber der Komponist sucht sie mit einem musikalischen Gedanken zu verbinden und gewisse technische Mittel in konzentrierter Form zu geben, darum ist ihr Studium neben den rein technischen Studien unerlässlich. Aber auch unter ihnen wird eine Auswahl zu treffen sein, teils wegen des Stils, den der Komponist vertritt, teils wegen des Zweckes, für den die Etüde geschrieben ist. Die Gitarreliteratur ist sehr reich an vortrefflichen Etüdenwerken, man wird aber zunächst diejenigen wählen müssen, die mehr einem technischen Zwecke dienen als einem musikalischen, denn man kann nicht Musik machen, bevor man sich ein gewisses Maß technischen Könnens angeeignet hat. *Hugo Römman* sagt in der Einleitung zu seinen technischen Übungen: „Das musikalische Verständnis eilt immer dem technischen Können um

einen großen Schritt voraus, darum muß am Anfang der größte Teil der Zeit auf die technischen Übungen verwendet werden und höchstens ein Drittel der Zeit auf die schöne Literatur. Unter den klassischen Etüden der Gitarreliteratur wird man die von *Carcassi* wohl zuerst vornehmen müssen. Sie sind die einfachsten und muten dem Spieler nicht übermäßige Schwierigkeiten zu. Sie bringen die hauptsächlichsten Eigentümlichkeiten der Gitarrentechnik innerhalb des normalen Fingersatzes und der bequemen Handstellungen und sind zugleich musikalisch gut durchdachte Übungsstücke, die sich auch an den musikalischen Sinn des Spielers wenden. Sie sind auch für denjenigen, der nur bescheidene Ansprüche an das Gitarrespiel stellt, ein unentbehrliches Studienmaterial. Denn wer nicht zum mindesten diese 24 Etüden durchgearbeitet hat, kann keinen Anspruch auf die Bezeichnung eines Gitarrespielers erheben. Als Vorstufe zu ihnen dienen die sechs *Capriccios* Op. 26 sowie die Tonleiterübungen und Kadenzen im ersten und zweiten Teil der *Carcassi-Schule*. Auf die Etüden *Carcassis* werden dann die Etüden *Giulianis* zu folgen haben. Der Stil *Giulianis* ist ein anderer, er nähert sich schon der virtuosen Richtung und verlangt eine lückenlose Beherrschung der Doppelgriffe, der Terzen-, Sexten-, Oktav- und Decimengänge. Die Vorstudien befinden sich in Op. 1, und diesen Doppeltönen ist daher ein besonderes Studium zu widmen. Die Terzen- und Sextengänge haben bei *Giuliani* einen anderen Fingersatz als bei *Sor*, weil sein Stil mehr melodisch ist und er daher für sie einen besonderen Fingersatztyp aufzustellen versucht, der ihre rasche Aufeinanderfolge besser ermöglicht. Daneben führen diese Etüden aber auch in das gebundene Spiel ein, in die geschlagenen und abgezogenen Noten, ein Gebiet, das in der Gitarrentechnik große körperliche Geschicklichkeit erfordert, für den Solospieler aber unerlässlich ist, da alle Verzierungen darauf beruhen.

Die Sorsche Schreibweise weicht von der seiner Zeitgenossen erheblich ab. Ihre hervorsteckendsten Merkmale sind die Stimmführung und infolgedessen die polyphone Schreibweise, die meist drei-, oft sogar vierstimmig ist. Diese erfordert demgemäß eine größere Inanspruchnahme der Finger der Spielhand, eine öftere Benutzung des Quergriffes und einer gestreckten Lage. Es werden daher die Etüden *Sors* erst in dritter Reihe

zu folgen haben, denn während *Carcassi* und *Giuliani* und die übrigen Italiener ihre Musik aus dem Instrument heraus, das heißt, aus den bequem liegenden Griffstypen heraus komponieren, nimmt *Sor* darauf keine Rücksicht und verwendet sowohl weniger bevorzugte Tonarten als auch Griffstypen, die dem Spieler zunächst schwierig erscheinen. Wer sich von vornherein mit der Sorschen Satzweise bekannt macht und sich seine Fingersätze in den Terzen- und Sextengängen aneignet, wird sich in der Sorschen Musik bald zurechtfinden. Die moderne Gitarrentechnik erfordert aber eine Kenntnis der verschiedenen Stilarten, und die meisten Schulen bauen sich auf der Tradition der alten italienischen Meister auf, und so wird der Übergang zu *Sor* den meisten Spielern leichter erscheinen, wenn sie ihren Weg über *Carcassi* und *Giuliani* genommen haben. Die bei *Simrock* erschienenen Etüden haben nach der Opuszahl nicht die richtige Reihenfolge. *Sor* selbst gibt in seiner Schule zu, daß er bei der Komposition seiner Etüden nicht an den Schwierigkeitsgrad gedacht hat, sonst hätte er sie anders angeordnet. Die Reihenfolge empfiehlt sich daher in folgender Weise: Erst spielt man die Etüden aus Op. 35, dann 31, denen man dann Op. 6 und zum Schluß Op. 29 folgen läßt. Als Vorstudien können die 25 Etüden Op. 60 aus dem Verlage Gitarrefreund (Schlesinger, Berlin) vorgenommen werden.

Von den großen Etüdenwerken der klassischen Literatur bleiben noch die 36 *Capriccios* Op. 20 von *Legnani* und die Etüden Op. 38 von *Coste* übrig. Obgleich sich manche nicht allzu schwere darunter befinden, werden sie doch an den Schluß des technischen Studiums zu setzen sein. Die 36 *Capriccios* von *Legnani* setzen schon ein beträchtliches technisches Können voraus. Sie führen den Spieler durch alle Tonarten und erfordern eine sichere Griff- und Anschlagstechnik. Die kontrapunktische Satzweise *Costes* richtet sich nicht allein an das technische Können, sondern auch an das musikalische Denken der Gitarrespieler, darum sind seine Etüden Op. 38 (Verlag Gitarrefreund) gewissermaßen ein Übergang zu den Vortragsstücken der schönen Literatur. In ihnen kann der Spieler zeigen, wie weit sein musikalisches Empfinden mit dem technischen Können Schritt hält, dennoch bieten sie auch in rein technischer Beziehung manches Neue, und der erste Spieler wird ihnen eine besondere Aufmerksamkeit zuwenden müssen. Ein Teil von ihnen

kann als wertvolle Vortragsstücke auch in Konzertprogrammen Aufnahme finden, jedenfalls aber darf der Solist nicht an ihnen vorübergehen, da sie in den Lehrplan aller Richtungen aufgenommen sind und in die höhere Kunst des Gitarrespiels einführen.

Ist mit diesen Hauptwerken der Weg angedeutet, den der Gitarrespieler bei seinen Studien zu gehen hat, so lassen sich zwischen die einzelnen Hauptwerke noch verschiedene andere Übungen und Etüden einschalten, die besonders dem Anfänger den Weg zu den einzelnen Tonsetzern und deren Werken erleichtern. So sind die 24 Präludien von *Carulli* (Simrock), das Op. 39 von *Diabelli* (Simrock) und Op. 100 von *Giuliani* (bei Schlesinger) dem Anfänger zu empfehlen. Es gibt noch eine ganze Reihe von technischen Mitteln, die weder eine Beschreibung, noch ein Notenbild dem Spieler übermitteln kann. Dies sind Dinge, die im Gefühl liegen und die er nur dem Meister absehen kann. :

Die Grundbegriffe der Musik und die ersten Einführungen in die Technik des Gitarrespiels finden sich in jeder Schule, an Übungsstoff fehlt es aber in ihnen. Dieser ist meist durch Unterhaltungsmusik ersetzt, um die Lust des Lernenden am Gitarrespiel zu heben. Dies Entgegenkommen bewirkt aber oft das Gegenteil. Wer zu einem Instrument greift, um sich nur einen angenehmen Zeitvertreib zu verschaffen, wer aller ernstesten Arbeit aus dem Wege geht, bleibt ewig ein Stümper, ob er nun alle technischen Übungen und Etüden ins Gebiet des Virtuositentums verweist oder sein mangelhaftes Können hinter den Begriff „Hausmusik“ verschanz und damit entschuldigen will, denn ohne Können gibt es keine Kunst, und nur auf dem Wege ernster Arbeit und systematischen Studiums erwirbt man sich die Fähigkeiten, Musik zu machen.

Bei der Anschlagstechnik bedarf es noch einiger Hinweise auf den Nagelanschlag. Der Nagelanschlag ist nicht erst eine neue Erfindung, sondern er findet sich schon bei vielen Völkern, die auf einer niedrigen Kulturstufe stehen und Zupfinstrumente spielen; sie benutzen ihn als ein natürliches Plektron, um einen möglichst großen Ton zu erzielen. Unter den Vertretern des Virtuositentums der früheren Epoche waren es vor allem die Spanier *Aguado* und *Tschibra*, die sich des Nagelanschlags bedienten. Von letzterem liegen authentische Berichte vor, daß sein Ton besonders groß und tragfähig war. Das Bedürfnis nach einem größeren Ton bei der Gi-

tarre hat sich von jeher geltend gemacht. Dieses Problem suchte man durch die Verbesserung des Instrumentes zu lösen. Aber hier sind scheinbar Grenzen gezogen, und so mußten die Gitarrespieler einen anderen Weg suchen, und dieser führte zum Nagelanschlag. Die Stärke des Gitarretons hängt nicht allein vom Instrument ab, sondern auch vom Anschlag, von der Erzeugung des Tones. Es gibt Gitarrespieler mit großem Ton und solche mit kleinem Ton, selbst wenn sie auf dem besten Instrument spielen. Nicht die Kraft des Anschlages gibt dem Ton die Stärke und Tragfähigkeit, sondern die Energie und Elastizität. Das sind Dinge, die im Gefühl liegen, jedenfalls aber hat der hellere, klarere Ton für das Ohr eine größere Wirkung als der dunkle, dumpfe, der durch verschiedene Nebengeräusche eingehüllt wird. Der Fingernagel ist das natürliche Plektron, und mit Hilfe dieses Plektrons gelingt es, den Ton heller und klarer zu gestalten, und wenn es selbst nur die Unterschiede in der Klangfarbe sind, die diese größere Wirkung erzielen, so ist damit schon viel gewonnen. Aber es sind noch verschiedene andere Eigenschaften, die dem Nagelanschlag den Vorzug vor dem Kuppenanschlag geben. Beim Nagelanschlag kann man die Kraft in Energie und Beweglichkeit umsetzen, denn schon das geringste Maß von Kraft erzeugt einen klaren, vernehmbaren Ton, und die Anschlagshand wird leichter und beweglicher. Ein weiterer Vorzug ist die größere Farbigkeit dieses Anschlages, die Möglichkeit, den Ton farbenreicher zu gestalten, und schließlich die größere Kraft, die er in der Kantilene besitzt, sowie die Klarheit, die ihn in raschen Bewegungen auszeichnet. Diese Eigenschaften haben wohl die meisten Virtuosen der Jetztzeit bestimmt, sich auf den Nagelanschlag einzustellen, weil die Gitarre durch ihn erst wieder konzertfähig geworden ist. Es gibt heutzutage außer dem Spanier *Pujol* keinen Virtuosen von Rang, der sich nicht des Nagelanschlags bedient. Nicht jeder Gitarrespieler aber kann von diesem Anschlag Gebrauch machen, denn gut geformte und gesunde Nägel sind für ihn eine Voraussetzung, sie dürfen nicht brüchig sein und bedürfen einer sorgsamen Pflege. Die Form der Nägel und ihre Länge sind gleichfalls für einen schönen Ton von Wichtigkeit, sie werden je nach der Form der Fingerspitzen individuell verschieden sein und sich nach dem Maß zu richten haben, das das Maß des Nagelbetts von der Kuppe einnimmt. Jedenfalls dürfen sie nur einige Millimeter

über die Kuppe hervorragen und müssen so beschaffen sein, daß sie ohne den geringsten Widerstand von den Saiten abgleiten. Die Behandlung der Nägel erfolgt am besten durch eine Feile und soll je nach dem rascheren oder langsameren Wachsen der Nägel alle drei bis vier Tage vorgenommen werden. Beim Anschlag muß der Spieler immer mit der Kuppe die Saiten berühren, um Föhlung zu haben; ein Anschlag, der rein aus den Nägeln allein erfolgt, ist falsch.

Alle Einwände, die man gegen den Nagelanschlag vorgebracht hat, werden hinfällig, wenn man den Ton eines *Segovia*, *Mozzani* oder *Llobet* gehört hat. Dieser Farbenreichtum, die Schönheit des rein sinnlichen Tones und Klarheit in allen raschen Bewegungen lassen sich niemals mit dem Kuppenanschlag erzielen, wenigstens hat das noch kein Gitarrespieler unter den jetzt lebenden gezeigt. Noch augenfälliger wird der Unterschied bei dem Zusammenspiel mehrerer Gitarren; beim Kuppenanschlag überwiegen hier die Erzeugungsgöräusche so stark, daß der reine Klang bedeutend darunter leidet, und nur mit dem Nagelanschlag ist es möglich, ein Zusammenspiel in reiner Klangschönheit zu erzielen.

Der Anschlag überhaupt bedarf ja einer hohen Kultur und ist der Ausdruck großer technischer Kunstfertigkeit, verbunden mit einem ausgebildeten musikalischen Sinn, und so ist es selbstverständlich, daß ein Gitarrespieler, das sich nur auf ein Anschlagen der Saiten beschränkt, ohne dem Ton Leben und Seele zu geben, ohne ihn zu bilden und ihn sprechen zu lassen, weit entfernt von jeder Kunst liegt und ein typisches Merkmal des Liebhabertums ist.

N A M E N S - V E R Z E I C H N I S

	Seite		Seite		Seite
Afrojewe	103	Henze	118	Rung	111
Agudo	45	Hüntén	27	Russanow	103
Ainis	63	Joly	104	Sainz de la Mazza	61
Albert	127	Klinger	99	Sajaiki	102
Alexandrow	90	Körner	29	Samans	35
Anido	64	Kothe	122	Scheidler	12
Arkas	53	Kreutzer	28	Schenk	150
Bartolazzi	70	Kriek	114	Scherer	118
Bayer	43	Kiffner	24	Scherzer	149
Bellmann	110	Kummer	26	Schettler	114
Biefort	114	Labarre Trille	104	Schick	115
Blume	125	Lacote	152	Schnabel	28
Bocherini	75	Lebedeff	97	Schneider	131
Bokken Lasson	117	Legnani	71	Scholandert	124
Boye of Gennäs	110	Leloup	64	Schubert	30
Brand	41	Lemböck	151	Schulz	35
Brenner	53	Levis	149	Segovia	59
Broca	53	Liobet	56	Shand	112
Call	21	Lux	151	Sor	48
Cano	53	Makarow	90	Sprenginger	117
Carcassi	69	Marella	11	Ssarenko	90
Carulli	67	Marschner	31	Sokolowski	92
Castillo	109	Matiega	27	Solowjew	101
Corbet	104	Meier G.	118	Stauffer	149
Coste	106	Meier-Pauselius	132	Steinwender	125
Cottin	109	Mertz	36	Stoekmann	100
Cramer	112	Methfessel	31	Summer	125
Damas	53	Meyer Steing	125	Swsolj	151
Darr	42	Miljukow	90	Sychra	89
Decker-Schenk	94	Mittlermayer	130	Tabulaturen	10
Diabelli	22	Molino	70	Tarrega	53
Doisi	11	Molitor	19	Terzagiarre	159
Dewland	111	Mozzani	83	Tielke	149
Eltele	132	Mühlhözl	129	Tolsa	63
Fortea	114	Ortner	140	Torres	153
Fortea	62	Otto	8	Tschibra	47
Franz	41	Paganini	75	Vidal	104
Fürstenau	26	Pasersbski	98	Vinas	53
Gayates	104	Pettoletti	70	Walker	140
Gaude	28	Pfennimagazin	34	Weber	30
Gelas	155	Polupajenko	101	Wedekind	122
„Gitarrefreund“	117	Prat	62	Wetrow	90
Gitarreklub, Münch.	118	Pratten	112	Wissotski	89
Gitarrenquartett	134	Pujol	62	Wolf	19
Gitarrenrio	136	Quintbägitarre	159	Wolzogen	134
Gitarrentage	119	Rabel	125	Wörching	131
Giuliani	13	Regondi	74	Zani di Ferranti	81
Gomez	63	Rilling	41	Zapater	63
Gragnani	73	Ritter H.	125	Zeitschriften	137
Halbing	130	Robert de Visée	104	Ziegler	125
Hammerer	41	Römer	136	Zimmermann	90
Harder	27	Ruch	123	Zurfluh	109
Henkel	26	Ruef	125	Zuth	139

HEINRICH ALBERT
Moderner
Lehrgang des künstlerischen
Gitarrespiels

Das anerkannte Meisterwerk
für den Unterricht

Teil Ia, Teil Ib:

Das Volkslied zur Gitarre

Die Gitarre als Begleitinstrument zu Gesang, Flöte, Violine und Mandoline. Volkslieder. Von den Anfangsgründen und den leichten Tonarten der ersten Lage

Teil II:

Das moderne Gitarrelied

Die höheren Lagen (Hauptlagen) Barréspiel, 5 moderne Lieder (Originalkompositionen)

Teil III:

Die Gitarre als Solo-Instrument

Bindungen, die Nebentlagen, Flageolett und Wechselschlag (Tremolo), Solospiel

Teil IV:

Das virtuose Gitarrespiel

Schule der Geläufigkeit für die rechte Hand. Tonleitern, Terzen, Sexten, Oktaven, Dezimen usw.

Jeder Teil der Schule ist ein für sich abgeschlossenes Werk
Preise: Teil Ia, Ib, II, IV je M 2.—. Teil III M 2,50

Der berühmte Münchner Meister des Gitarrespiels, Kammervirtuose *Prof. Heinrich Albert*, hat in dieser Schule seine reichen künstlerischen und pädagogischen Erfahrungen verwertet und führt den Anfänger schnell zum einfachen Begleit- und Solospiel, den nach Höherem strebenden Gitarristen zu künstlerischer Virtuosität

SCHLESINGER'SCHE MUSIKHANDLUNG

Berlin-Lichterfelde, Lankwitzerstraße 9

IN WIEN BEI HASLINGER, TUCHLAUBEN 11

Empfehlenswerte
Ausgaben für Gitarre und
Laute
(Bärenreiter-Ausgaben)

BA 71

Pietro Locatelli

Thema mit Variationen für Laute und Geige. Herausgegeben und bearbeitet von Heinz Bischoff.
Preis M 1.50.

BA 72, 79, 80

Joh. Sebastian Bach

Inventionen H-Moll, B-Dur und C-Moll für Laute und Geige. Bearbeitet von Heinz Bischoff. Preis je M 1.50 (z. Z. im Druck, Vorausbesteller erhalten Rabatt).

BA 63

Matthäus Weissel

Tänze, Phantasien, Preambeln. Herausgegeben von Walther Pudelko.

BA 56

John Dowland

Komm zurück. Madrigale für eine Singstimme und Laute (Pudelko). M 1.80.

BA 57

John Dowland

Fließt, ihr Tränen. Madrigale für zwei Singstimmen, Laute und ein Streichinstrument (Pudelko). M 1.80.

BA 58

Joh. Sebastian Bach

Stücke für die sechssaitige Gitarre. Herausgegeben von Heinz Bischoff. M 1.80.

Bärenreiter-Verlag, Augsburg

WERKE FÜR GITARRE

Ferdinand Sor

SEIT 100 JAHREN UNERREICHT

Einzelausgaben:	M	Einzelausgaben:	M
Op. 1. 6 Divertissements	1.-	Op. 23. Divertissements V, très facile	1.-
Op. 2. Divertissements	1.-	Op. 24. 6 petites pièces	1.-
Op. 3. Thème varié	1.-	Op. 25. Grande Sonate II	2.50
Op. 4. Fantaisie II	1.-	Op. 26. Introduction et Variations	1.-
Op. 5. 6 petites pièces	1.-	Op. 27. Introduction et Variations	1.-
Op. 6. 12 Etudes	1.-	Op. 28. Introduction et Variations	1.-
Op. 7. Fantaisie	1.-	Op. 29. 12 Etudes (Suite de l'œuvre 6)	2.50
Op. 8. 6 Divertissements	1.-	Op. 30. Fantaisie et variations brillantes	1.50
Op. 9. Introduction et Variations (Thème de Mozart)	1.-	Op. 31. 34 Leçons progressives pour les Commencants	1.50
Op. 10. Fantaisie III	1.-	Cahier I	1.50
Op. 11. 2 Thèmes variés et 12 Menuets	2.50	Cahier II	2.50
Op. 12. Fantaisie IV	1.-	Op. 32. 6 petites pièces, faciles et douçtes	1.-
Op. 13. Divertissements	1.-	Op. 33. 3 Pièces de société	1.50
Op. 14. Grand Solo	1.-	Op. 34. 3 Pièces de société (Seconde Collection)	1.50
Op. 15. Sonate	1.50	Op. 35. 24 Exercices très faciles et douçtes	1.50
Op. 16. Fantaisie V et Variations	1.50	Cahier I	1.50
Op. 17. 6 Valses (I)	1.-	Cahier II	2.50
Op. 18. 6 Valses (II)	1.-	Op. 36. 3 Pièces de société	2.-
Op. 19. 6 Aïrs, choisis de l'Opéra „la Filite mangée“	1.-		
Op. 20. Introduction et thème varié	1.-		
Op. 21. Les Adieux	30		
Op. 22. Grande Sonate	1.50		

Simrocks Volks-Ausgabe Simrocks Gitarre-Bibliothek

HERAUSGEGEBEN VON GEORG MEIER

I. Sor. Ausgewählte Werke I, leicht	V.-A. 348 n. 2.50
II. Sor. Ausgewählte Werke II, mittelschwer	V.-A. 349 n. 2.50
III. Sor. Ausgewählte Werke III, schwer	V.-A. 439 n. 2.50
IV. Sor. Op. 55. Drei Duos für 2 Primgitarren	V.-A. 422 n. 2.50
V. Carull. 24 Präludien	V.-A. 453 n. 3.-
VI. Diabelli. Op. 38. Übungsstücke	V.-A. 464 n. 2.50
VII. Sor-Vorheft (sehr leicht)	V.-A. 535 n. 2.50
VIII. Diabelli. Op. 108. 7 Präludien	V.-A. 554 n. 2.50
IX. Giuliani. Op. 85. 6 Präludien	V.-A. 570 n. 2.50

„EINE DER BESTEN GITARRISTISCHEN
NEUAUSGABEN DER LETZTEN JAHRE“

**H. Simrock, & m. b. H., Musikverlag,
Berlin-Leipzig**

Volkstümliche Lautenschule

in Liedern zum Singen und Spielen
für Gruppen-, Einzel- und Selbstunterricht

VON

E. DAHLKE

I. TEIL:

Vorbereitender Kursus. Lieder für Laute allein.
Lieder für Gesang mit Lautenbegleitung
Die einfachsten Griffe in den gebräuchlichsten Tonarten

II. TEIL:

Theoretischer Teil. Lieder für Laute allein.
Lieder für Gesang mit Lautenbegleitung
Die gebräuchlichsten Formen der Dreiklänge / Wichtige
Lagengriffe / Mehrstimmige Lieder / Lieder von Sor

Beide Teile in einem Heft / 64 Seiten

Preis M. 3.—

„Die volkstümliche Lautenschule von E. Dahlke ist
in beiden Teilen ein Werk höchster Vollendung.
Der reichhaltige Liederfund und die umfangreichen Erklärungen be-
weisen, daß die Schule tatsächlich aus einer langjährigen Praxis her-
vorgegangen ist.“

F. Casparin, Leipzig
Konzertflügel und Lehrer für Lautenspiel.

Weitere Literatur für Lauten-Unterricht und
Vortrag verzeichnet unser Lauten-Prospekt.

Steingraber-Verlag Leipzig



Chr. Friedrich Vieweg

G. m. b. H.

Berlin-Lichterfelde

Postfachkonto: Berlin 19.368 * Fernsprecher: Lichterfelde 196



Alte Kammermusik mit Laute

Bearbeitungen von Hans Schmid-Kayser

- Call, Leonhard v., Op. 75, Serenade für Flöte (Geige), Viola u. Laute. III. 5.50.
 — Op. 93, Notturmo für Flöte (Geige), Viola und Laute. III. 5.50.
 Carulli, F., Notturmo G-Dur für Flöte, Geige und Laute. III. 3.50.
 — Notturmo H-Moll für Flöte, Geige und Laute. III. 3.50.
 — Fünf Serenaden für Flöte, Geige und Laute. III. 5.50.
 Käßner, Joseph, Op. 4, Serenade für Flöte, Geige und Laute. III. 4.—.
 — Op. 110, Notturmo für Geige (Flöte), Viola und Laute. III. 4.50.
 — Op. 21, Serenade für Klarinette (Geige), Viola und Laute. III. 4.50.

Bearbeitungen von Hans Neemann

- Rohaut, Carl, Konzert in F-Dur für Laute, 2 Geigen u. Violoncello. III. 4.50.
 Ruff, P. W., Sonate G-Dur für Laute und Geige. III. 2.50.
 — Sonate D-Moll für Laute und Geige. III. 2.50.

H. Schmid-Kayser, Schule des Lautenspiels

Erster Teil: Das Lautenspiel als Begleitung zum Gesang
25. bis 29. Tausend, III. 4.—, gebunden III 6.—.

Zweiter Teil: Die Laute als Solo-Instrument
3. u. 4. Tausend, III. 5.50, gebunden III. 7.50.

Zum 1. Teil: Er bietet alles, was zur Liedbegleitung notwendig ist, zahlreiche Volkslieder als Musterbeispiele und das nötige theoretische Wissen, gibt auch Anleitung zu selbständiger Begleitung und eignet sich besonders zum Selbststudium.

Zum 2. Teil: Er enthält alles Wesentliche, was der Spieler vom Solospiel wissen und können muß. Methodisch sorgsam aufgebaut, fördert er auch das allgemeine Musikverständnis des Lernenden.

Lautenslieder

von Batsche, Bremer, Bronisch, Rittmannsberger, Schmid-Kayser

Verlangen Sie kostenlos unseren ausführlichen Prospekt über Lautenmusik.

Jul. Heinr. Zimmermann

Leipzig



Verlag hochwertiger Musik für Gitarre
in mufterhaften Ausgaben

Die Gitarre

in der Haus- und Kammermusik vor 100 Jahren
(1780—1820)

Neuausgabe von Meisterwerken der klassischen
Gitarrezeit von

Kammervirtuose Heinrich Albert

Enthält unter anderem Werke von:
Boccherini, Call, Carulli, Diabelli,
Giuliani, Gragnani, Molino, Sor,
für zwei bis vier Gitarren, Gitarre und
Hammerklavier, Violine und Gitarre,
Flöte, Bratsche und Gitarre, zwei Violinen, Bratsche, Cello und Gitarre usw.

Niccolo Paganini

26 Original-Kompositionen für Gitarre allein

Erstmalig aus dem Nachlaß herausgegeben

Verlangen Sie ausführliche Verlagsverzeichnisse!

Schlesinger'sche Musikhandlung

Berlin-Lichterfelde, Lankwitzerstraße 9, und

Haslinger Musikverlag

Wien, I., Tuchlauben 11

halten vorrätig:

Die gesamte

Spanische Gitarremusik

insbesondere die berühmten

Gitarrewerke von

Tarréga

Gesamt-Verzeichnis spanischer Gitarremusik
von Tarréga, Aguado, Viñas, Sor, Segovia,
Llobet, Fortea u. A. kostenlos.



