

Darstellung der Zither

in

ihrem Wesen und ihrer Geschichte

mit Portraits

einer Anzahl Förderer und Verbreiter des Instrumentes,
biographischen Notizen etc. etc.

von

J. Christ.

Preis 3 Mark netto.

Verlag und Eigenthum

von

P. Ed. Hoenes, Trier,

herzoglich bayerische



Hofmusikalienhandlung.

Inhalt.

	Seite
1. Vorwort	1
2. Name und Begriff der Zither	2
3. Rückblick auf die allgemeine Musikgeschichte des Altertums	4
4. Die Zither des neuen Zeitalters bis zum Auftauchen der modernen Zither. Mut- massungen über deren Entstehung	7
5. Beschreibung älterer Zithern	14
6. Aeltere Besaitungsarten und Spielmanieren	17
7. Johann Petzmayer und Herzog Maximilian in Bayern	19
8. Variationen der Petzmayer'schen Besaitung	34
9. Das Quintensystem. Nikolaus Weigel in München und die erste Zitherschule	35
10. Michael Mühlauer	38
11. Einfluss der Schule Weigels in Stuttgart und Wien	39
12. Das vollkommene Quintensystem	41
13. Die Wiener Stimmung	44
14. Erklärung der Intervallen-Sequenz	48
15. Systeme der chromatischen Besaitung	50
16. Bucheckers Schule	54
17. A. Darr und F. X. Burgstaller	56
17b. Weitere Bahnbrecher	60
17c. Besondere Besaitungsarten innerhalb des Quintensystems. Ungleichheit der Notirung	69
18. Max Albert	74
19. Gründung eines Verbandes und Verbandsorganes	76
20. Gutachten über Besaitung und Schreibweise	77
21. Zweiter Kongress. Spaltungen. Entstehung einer zweiten Fachschrift	82
22. Entwicklung der Notirungs- und Besaitungsfrage	84
23. Weitere Fachschriften	88
24. Zither-Vereine	91
25. Die Elegie-Zither	94
26. Die Streich-Zither	96
27. Concert-Zither und andere Zitherformen	98
28. Die Griffbrett-Mechanik. Sonstige Neuerungen und Versuche auf technischem Gebiete	99
29. Die elektrische Zither	107
30. Bezeichnung der verschiedenen Spielarten	108
31. Hervorragende Förderer der Zither in gegenwärtiger Periode	114
32. Nachtrag zum Kapitel „Zither-Vereine“	119
Schlusswort	119
Bild von Joh. Petzmayer	28
„ „ Herzog Maximilian in Bayern	29
„ „ A. Darr	56
„ „ F. X. Burgstaller	59
„ „ Josef Rixner	65
„ „ J. W. Fröschmann	68
„ „ Heinr. Friedr. Buchecker	115
„ „ Alex von Edlinger	115
„ „ C. Ferd. Heckel	116
„ „ P. Ed. Hoenes	116
„ „ Lola Ott	117
„ „ Val. Seiter	118
„ „ F. X. Steiner	119



MA-2015-506



Ms C 70

Darstellung der Zither in ihrem Wesen und ihrer Geschichte.

Von J. Christ.

1. Vorwort.

Die grosse, stetig noch wachsende Verbreitung und Beliebtheit des kleinen Saiteninstrumentes, dem der Name „Zither“ gegeben ist, rechtfertigen wohl an sich den Versuch einer übersichtlichen Zusammenstellung alles dessen, was sich im Allgemeinen und Wesentlichen auf das Instrument bezieht. Versuche einer solchen Darstellung sind zwar schon gemacht worden, aber nicht in der Art gediehen, dass ein neuer Versuch überflüssig erscheinen könnte.

Erschwert wird jede einschlägige Arbeit durch den Umstand, dass die Zither der Gegenwart ein gar bewegliches Ding ist und dem Zeichner nicht stille hält, wie irgend ein ehrwürdiges Gypsmodell, sondern die Züge wechselt. Ihre Vergangenheit aber bietet dem Forscher nur dürftiges Material, so dass die Fantasie viel Anlass findet, ihre Hilfe zur Ausschmückung der Arbeit anzubieten, was dem Zwecke derselben nicht entsprechen kann.

Obwohl diese Thatsachen dem Geschichtsschreiber selbst unangenehm sein mögen, sind sie doch nur ein Beweis dessen, dass wir es mit keinem toten oder abgelebten, dem Abschlusse seines Daseins entgegengehenden Objekte zu thun haben, sondern mit einem Wesen, das sich im Entwicklungsstadium der frohen, lebensfrischen, thatkräftigen Jugend befindet, die der Gegenwart lebt und der Zukunft zustrebt, ohne sich viel um die Vergangenheit zu bekümmern, oder sich darob zu grämen, dass diese wenig des Interessanten bietet. Immerhin sind Blicke auf die Vergangenheit nützlich und nothwendig zur Klarstellung des Charakters und der Bestimmung der bezüglichen Erwartungen für die Zukunft.

Die Darstellungen, welche sich in verschiedenen Nachschlage-Werken über die Zither finden, sind meist ganz und gar unrichtig, oder doch höchst beschränkt. Zitherfreunde ziehen daraus den Schluss, dass die Zither in den Kreisen wissenschaftlich gebildeter Musiker verachtet wäre. Dieser Schluss ist nicht gerechtfertigt. Es ist zu erwägen, dass es nicht immer die tüchtigsten Fachleute sind, welche ihre Kenntnisse Druckwerken zu Diensten stellen. Andererseits ist der Fall höchst selten, dass ein Einzelner alle Nebenzweige einer Wissenschaft vollkommen beherrscht. In der Regel werden zur Orientirung wieder Schriften des engeren Faches zu Hilfe genommen. In den vielen unter dem Titel „Zitherschule“ erschienenen Werken unseres Faches findet sich nun selbst so viele bedauerliche Unwissenheit und Unkenntniss des Gegenstandes, dass die Producte eines hierortigen Quellenstudiums nicht erst durch absichtliche Ignoranz den Charakter einer solchen erhalten müssen. Bei dem Charakterzug der Oberflächlichkeit, der zudem der Neuzeit, trotz ihrer Vielseitigkeit, oder eben deshalb, anhaftet, dürfen wir musikalischen Schriftstellern nicht zumuthen, dass sie zum Zwecke einiger Zeilen, die sie irgendwo über die Zither zu

schreiben haben, sich in das Studium grösserer Zitherschulen vertiefen. So mag auch in Hinsicht dieser Bedürfnisse eine übersichtliche Darstellung des Wesens und der Geschichte der Zither von einigem Nutzen sein.

2. Name und Begriff der Zither.

Gegenwärtig sind für den Namen noch zwei Schreibarten gebräuchlich: „Zither“ und „Cithar“. Die erstere Schreibart ist die allgemeinere, während früher die letztere vorherrschend war. Auch „Cyther“ findet sich in älteren Schulen geschrieben, so dass die Gleichartigkeit des Namens der modernen Zither mit dem Namen alter und uralter Saiteninstrumente zweifellos ist. Das Wort ist auf die griechische *Κιθάρα* zurückzuführen, welchen Namen die Römer „Cithara“ schrieben. Die Deutschen machten daraus „Cyther“, „Cithar“, „Cithar“, später Zither. Auch die Schreibarten „Citter“, „Zitter“, und ähnliche kommen vor. Die spanische „Guitarre“ ist zweifellos derselben Abstammung. Die ältesten Uebersetzungen des alten Testaments sprechen schon von „Citharen“ und „Cithern“. Es ist klar, dass unter diesen Bezeichnungen nicht jene Form von Instrumenten zu verstehen ist, welche wir heute speciell Zither nennen. Eine Verallgemeinerung des Begriffes Zither kommt überdies noch heute vor, so dass man sich bei Begegnung des Wortes mit der Annahme, es mit der modernen Zither zu thun zu haben, nicht übereilen darf.

Ebenso häufig und im allgemeinen Sinne als das Wort „Zither“ wird oder wurde ehemals die Bezeichnung „Leier“ für Saiteninstrumente gebraucht, während sich diese Bezeichnung heute auf den Begriff der Drehorgel specificirt hat. Abstammung und Bedeutung dieses Wortes ist auf die griechische „Lyra“ zurückzuführen. Die alte Bezeichnung „Leiermann“ sind gleichbedeutend mit „Lyrischer Sänger“, oder Sänger überhaupt, da der Charakter der alten Gesangskunst ein vorwiegend lyrischer war. Die kirchliche Gesangskunst bildete ein vom Weltgetriebe abgesondertes Reich für sich, während der Volksgesang mit seinem wechselnden Charakter nicht die Eigenschaften einer „Kunst“ besass, wenn sich auch aus den Kreisen des Volkes eine Künstlergilde, die „Meistersänger“, herausbildete. Dieselbe trat die Erbschaft der inzwischen überlebten und entarteten ursprünglichen Künstlergilde, der fahrenden Sänger an, um aber bald selbst zu entarten. Die Gesangskunst verlor ihren lyrischen Charakter, um den des Trivialen dafür einzutauschen. Der „Leiermann“ verlor an Achtung und Ansehen, und an sein Instrument knüpfte sich jene Vorstellung, welche wir heute von der Drehorgel haben, auf welche auch der Name übergegangen ist. Auf die Gattung des Instrumentes nahm der Volkssinn nicht Rücksicht. Er hielt sich an das Wesen der Musikgattung. Auf die zufällige Form des neuen Instrumentes nimmt das Volk nur so viel Rücksicht, dass es jetzt von einem „Leierkasten“ spricht. Dass in dem Kasten kein Saiteninstrument, sondern eine Orgel eingeschlossen ist, beirrt es wenig. Es hält sich an den Charakter der verkommenen „Leiermusik“.

Aber, obgleich sich dieser aus der Geschmacksrichtung des Volkes selbst entwickelt hatte, so bewahrte sich dasselbe doch die Vorstellung, dass der Musik der lyrische Charakter eigen sein solle. Sie immer mehr an das Wesen, als den Namen haltend, übertrug es den Begriff des Lyrischen, als des zum Herzen Sprechenden, auf die „Cithernschläger“, bei welchen sich die edlere Musikkunst erhalten hatte. Dichtung, Gesang und das Instrument, als Text, Melodie und Harmonie, waren bekanntlich ehemals eine Dreieinigkeit, die zusammen die Musikkunst bildeten, und von denen Jedes für sich auch immer das Ganze bedeutete. Mit der Vervollkommnung der Orgel einerseits und der Umwandlung der Zither in das Klavier andererseits, und endlich mit der Ausbildung der Sprache, die nun auch ohne Verbindung mit der Tonkunst eines lyrischen Ausdruckes fähig wurde, vollzog sich allmählig eine Trennung

dieser drei Musik-Elemente. Sie bildeten sich selbstständig, aber dabei einseitig aus, und zur Schaffung eines vollkommenen Kunstwerkes ist noch immer ihre vereinte Gesamtwirkung nothwendig.

Das Gefühl dieser Nothwendigkeit hat sich im Volke immer erhalten. Noch immer verhält es sich der selbstständigen Dichtung gegenüber theilnahmlos, und für eine wortlose Instrumentalmusik vermag es sich nur körperlich, nämlich durch Tanzen, zu erwärmen. Zum Herzen dringt ihm nur das Lied, bei dem es die harmonische Begleitung ungern vermisst. Somit hatte es der zum selbstständigen Instrumente umgewandelten Zither, dem jetzigen Klavier, nicht nur seine Sympathien, sondern auch den Namen entzogen, welchen es nur Instrumenten beliest, die sich ihren lyrischen Charakter bewahrten. Am ausgesprochensten trat derselbe bei der Form der nunmehrigen Zither hervor, und sie blieb somit die „Zither“, das ist ein zum Herzen klingendes, dem Gesange sich anschmiegendes, auch denselben am vorzüglichsten ersetzendes Volksinstrument im wahren, edlen Sinne des Wortes, nicht so hochvermögend und hochstrebend als die Hilfsmittel künstlerischer Gilden, aber umfassender im Wirken, zugleich einen principiellen Gegensatz bildend zum trivialen Volksgeschmacke, zur herabgekommenen, jedem Nebenzwecke nach Vermögen dienbaren „Leier“.

Wenn wir demnach mit dem Namen „Zither“ in älteren Zeiten nicht die Vorstellung der heutigen Form des Instrumentes verbinden dürfen, so ist doch die Verbindung des Musikcharakters selbst jederzeit berechtigt. Mag nun auch unsere moderne Zither ein neues Ding sein, die Zithermusik und ihre Beliebtheit ist uralte. Ob unter früherer Zithermusik auch das Spiel auf jenen Instrumenten zu verstehen ist, die wir heute „Guitarre“, „Harfe“, „Mandoline“ etc. nennen, hat für das Wesen derselben untergeordnete Bedeutung. Wenn diesen Instrumenten der Generaltitel „Zither“ entzogen, und unserer heutigen Zither ausschliesslich zugewendet wurde, so beweist diess nur, dass diese unsere Zither das, was man unter Zithermusik von jeher verstand, am ausgesprochensten zum Ausdrucke bringt und die vollkommenste Zitherform darstellt.

Neben den Ausdrücken „Zither“ und „Leier“ ist noch die Bezeichnung „Laute“ als Generaltitel zu erwähnen. Obwohl jede dieser Bezeichnungen auf eine bestimmte Form von Saiteninstrumenten zurückzuführen ist, so nahm man es mit der Unterscheidung doch nie genau, und darf man sich beim Mangel näherer Kennzeichen bei jeder dieser Bezeichnungen nur ein Saiteninstrument vorstellen, das durch Anschlag intonirt wird, während die Streichinstrumente „Fiedeln“ hiessen. Der Name „Laute“ ist gleichbedeutend mit „Zither“, nur weniger populär als diese Bezeichnung, mehr der Schriftsprache eigen, die sich aber nicht minder gerne des Ausdruckes „Zither“ bedient. Bekanntlich lässt auch Goethe den Mephisto nach Valentins Zornausbruch ausrufen: „Die Zither ist entzwei!“ Genauer besehen war Valentins Instrument eine Guitarre. Mozarts Don Juan singt lockend: „Horch auf den Klang der Zither!“ Horcht man aber, so hört man eine Mandoline.

Im Dialekte wurde aus der griechischen Chitara eine „Zida“, „Zidern“, „Zitta“ etc. Zufällig entspricht die Bedeutung des so verdeutschten Wortes dem Worte „Zittern“, und dieses der Eigenthümlichkeit des vibrierenden Zithertones. Demgemäss beziehen manche Volkskreise den Namen auch darauf, und sind weit davon entfernt, eine griechische Herkunft von Namen und Instrument zu vermuthen. Dennoch darf man sich von diesem zufälligen Zusammentreffen von Wort- und Zitherklang nicht verleiten lassen, den Ursprung des Instrumentes in seiner gegenwärtigen Heimath zu suchen.

Durch Forschungen nach diesem Ursprung wird zwar der Zitherton keineswegs beeinflusst, der süsse Zauber ist der neuen Zither so selbstständig eigen, dass sie des Nimbus einer vornehmen Abstammung durchaus nicht bedarf, aber für ihre

Freunde hat es immerhin einiges Interesse und auch Nutzen, sich mit der Verwandtschaft derselben etwas bekannt zu machen.

3. Rückblick auf die allgemeine Musikgeschichte des Alterthums.

Die schriftlichen Berichte über die Musik der alten Culturvölker sind sehr dürftig. Special-Berichte darüber scheinen auch nie existirt zu haben. Die Musik war den Alten ein nationales Lebelement, ein geschichtlicher Factor, nicht aber ein selbstständiger, nebensächlicher Kunstzweig. Sie wird deshalb in der Geschichte erwähnt, wo sich hierzu Anlass bietet, aber immer vom Standpunkte ihrer kulturhistorischen Bedeutung, nicht in speciell fachlicher Form, so dass über alle einschlägigen Details nur Vermuthungen möglich sind.

Will man von dem alten Culturvolk der Chinesen absehen, deren Einfluss auf andere Culturvölker kaum wahrnehmbar ist, die eine abgeschlossene Welt für sich bilden, so führen die ältesten Spuren der Musik, im Sinne einer Kunst, auf die Aegypter zurück, welche sich schon in uralten Zeiten zum Baue einer 19 Meter hohen Aeolsharfe, der Memnonssäule, verstiegen hatten. Wenn auch sonstige Nachrichten über ihre Musik sehr dürftig sind, und sich zumeist auf ihre steinernen Denkmäler beschränken, so kann man aus den Berichten der Hebräer doch auf die frühe hohe Entwicklung der Musik bei den Aegyptern schliessen. Es ist zweifellos, dass die Hebräer ihre sehr mannigfachen Instrumente mit der Kunst ihrer Behandlung aus Aegypten mitgebracht hatten, resp. von dort fortgesetzt bezogen. Wir finden bei ihnen schon die Urbilder aller unserer heutigen Instrumente auf einer bedeutenden Höhe der Entwicklung. Dies muss betont werden, denn die Erfindung primitiver Urbilder ist bei allen Völkern, auch bei uncivilisirten, ziemlich allgemein und selbstständig, gleichwie Neigung und Befähigung zur Musik. Die Wahrnehmung von Gattungsähnlichkeiten der Instrumente verschiedener Völker ist daher kein Beweis eines gegenseitigen Verkehrs und Austausches der Erfindungen. So leicht und naheliegend aber auch die Erzeugung primitiver Instrumente aller Gattungen ist, so schwer ist jede Vervollkommnung, und der kleinste Fortschrittsgrad hier bedeutet immer einen namhaften Grad culturellen Fortschrittes. Eine Entwicklung des Instrumentenbaues ohne einen hohen Entwicklungsgrad der Wissenschaft, ist kaum denkbar. Darum mögen immerhin die vorgeschichtlichen Griechen und Germanen ihre ursprüngliche Nationalmusik gehabt haben. Entwickelt hat sich diese doch nur zugleich mit der allgemeinen Cultur, und deren Ursprung führt zu den alten Aegyptern zurück.

Die Hebräer, welche Erfindungsgabe und Kunstsinn weniger schätzten, als den Besitz von Früchten jeglicher Talente und Arbeit, begnügen sich damit, mit ihren Musikaufführungen zu prunken, ohne sich über die Entwicklung dieser Kunst weiter auszulassen. Die Berufung fremder Künstler und Handwerker geben sie bei mancher Gelegenheit ohne Weiteres zu. Anders die auf die eigenen Kräfte, und insbesondere auf Geistesarbeit stolzen Griechen. Das Zugeständniss eines fremden Culturursprunges war mit ihrem nationalen Selbstbewusstsein unverträglich. So führen sie auch ihre Musik auf ihre Nationalgötter selbst zurück. Die bezüglichen Mythen aber beweisen, dass sie mit der Musik ihrer allgemeinen Cultur voraus waren, also offenbar jene von andern, fortgeschrittenen Völkern übernommen hatten. Obwohl nämlich Hermes und Apollo, also zwei durch Geistesgaben ausgezeichnete Götter, die Erfinder von Lyra und Cythara sind, so dankten diese die Erfindung doch nicht ihrem Intellekte, sondern dem Zufalle. Hermes stiess mit dem Fusse an eine Schildkrötenschale, an welcher nur noch die gespannten Sehnen des ausgetrockneten Thieres klebten, die beim Berühren erklangen. Dieses zufällig gefundene Instrument ahmte der Gott nach und verfertigte die erste Lyra. Apollo wurde wieder auf den Klang aufmerksam, den die Sehne an Dianens gespanntem Bogen von sich gab, und

verfertigte darnach die Cythara, welche anfangs, wie die Sage erzählt, nur eine Saite hatte.

Es ist anzunehmen, dass, wenn die Griechen die Gesetze, nach welchen ihre Instrumente construirt waren, in den ersten Zeiten ihres Besitzes gekannt hätten, sie deren Berechnung den Göttern doch zugeschrieben hätten, statt den Zufall walten zu lassen, und den Göttern ein gedankenloses Nachahmen zuzuschreiben.

Da die griechischen Schriften bald von der Lyra, bald von der Cythara sprechen, ohne die Instrumente näher zu beschreiben, sind spätere Forscher im Unklaren über die Bedeutung der Namen, welche in der Folge auch offenbar verwechselt wurden. Die erhaltenen Abbildungen zeigen verschiedene Formen der Bauart, lassen aber keinen charakteristischen Unterschied der Gattung erkennen. Das Urbild der Formen ist die Schildkrötenschale, an der Stierhörner befestigt sind. Dieselben verbindet ein Querbalken, der als Saitenhalter einerseits dient. Das zweite Saitenende ist an der Schale, als dem Resonanzkörper, befestigt. Da erst aus späteren Zeiten vereinzelte Abbildungen von Instrumenten mit Griffbrett existiren, so ziehen daraus viele Culturhistoriker den Schluss, dass die Griechen in der Blüthezeit der Musik noch keine Griffbrettinstrumente gekannt haben, und auch die Vollkommenheit des späteren Griffbrettes wird bezweifelt.

Geht man von dieser Annahme aus, so bleibt die Existenz aller unserer Griffbrett-Instrumente ein unlösbares Räthsel. Denn sobald sich das Dunkel der nachrömischen Zeit zu lichten beginnt, zur Zeit, da morgenländische Cultur im Abendlande neu ersteht, tauchen auch schon zahlreiche Saiteninstrumente mit Griffbrett auf. Es ist undenkbar, dass dieses in einer Zeit, wo alle Wissenschaften und Künste in einem todesähnlichen Schlafe lagen, sollte erfunden worden sein, während die Griechen nicht darauf verfielen. Die Römer können auch nicht die Erfinder des Griffbrettes sein, da zu ihrer Zeit eine solche Erfindung geschichtlich nicht mehr unerwähnt geblieben wäre. Ueberdies finden sich auf späteren griechischen und römischen Bilderwerken thatsächlich Instrumente mit einem Griffbrett, in der Form von unseren späteren Lauten kaum verschieden. Zieht man noch in Betracht, dass Apollo, bei allem Respekt vor seinen Talenten, auf der ursprünglich einzigen Saite seiner Cythara doch unmöglich Musik gemacht haben konnte, wenn er der Saite nicht ein Griffbrett unterlegte, so wird es klar, dass man sich unter der gleich ursprünglich mehrsaitigen Lyra des Hermes ein Instrument mit freischwebenden Saiten ohne Griffbrett, unter der Cythara aber ein Instrument mit Griffbrett zu denken habe.

Daraus erklärt sich auch das grössere Ansehen der Cythara, die bei allen feierlichen Gelegenheiten von Künstlern gespielt wurde, und von der auch Aristoteles sagt, dass sie künstlerische Behandlung verlange, während die Lyra als ein von Künstlern verachtetes Volksinstrument bezeichnet wird. Ihre Popularität verdankte diese jedenfalls der leichteren Spielbarkeit, sie musste aber in der Leistungsfähigkeit der Cythara weit nachstehen, da sie ihr gegenüber bei Kennern so wenig galt. Aristonikos von Chios versuchte die Cythara als selbstständiges Instrument zu rein instrumentalen Zwecken zu benützen, und gründete die Kaste der Cytharisten, während die den Gesang begleitenden Spieler Cytharoden hiessen. Ihre Kunst artete in virtuose Technik aus, gegen welche manche Philosophen eiferten. Diese Entwicklung ist mit Rücksicht darauf, dass die Cythara nur 3 bis 7 Saiten hatte, ohne Griffbrett nicht gut denkbar. Ebenso unwahrscheinlich ist es, dass die Griechen bei einer so intensiven Pflege der Instrumentalmusik das bei den Aegyptern vorhandene Griffbrett nicht beachtet und acceptirt haben sollten.

Das Griffbrettinstrument der Aegypter hiess Nabla. Den Indern war es ebenfalls bekannt, und hiess bei ihnen Nabel, die Griechen nannten es Nablium. Der Form und dem Wesen nach mit unseren Lauten übereinstimmend, war es auch der griechischen Cythara ähnlich. Diese war jedenfalls nichts anderes, als eine nationalisirte Nabla.

Die Studien, welche Pythagoras am Monochord anstellte, mochten keinen anderen Zweck gehabt haben, als den Gesetzen des schon bekannten Griffbrettes nachzuforschen. Dazu brauchte er nur eine von den vielen Saiten der Cythara, und einen einzigen, beweglichen Steg. Da sein Studium nur der mathematischen Wissenschaft, nicht aber der musikalischen Praxis zu Nutzen kam, ist es begreiflich, dass die ausübenden Cytharisten von seinen Versuchen nicht weiter Notiz nahmen, und kein Einfluss derselben auf die Instrumentalmusik wahrnehmbar ist. Es sind auch alle aus den Experimenten des Pythagoras gezogenen Schlüsse auf eine spätere sehr langsame Entwicklung des Griffbretts aus dem Monochord, und den ausschliesslichen Gebrauch nur eines beweglichen Steges bei Cytharen, sehr vorschnell gezogen.

Man stellt sich nämlich vor, dass die Instrumente, bei welchen von einem Stege die Rede ist, dem Monochord nachgebildet wären und gar kein anderes Griffbrett-Vorbild gehabt hätten. Da in der Zeit grösster Entwicklung der alten Musik noch solcher Instrumente mit einem einzigen beweglichen Stege erwähnt wird, meint man, dass die Griechen oder andere Völker erst spät den Einfall gehabt hätten, sich mehrere Stege anzuschaffen und sie festzubinden, zu „Bünden“ zu gestalten. Ja, man geht soweit, in dem diatonischen Griffbrett Petzmayers den Beweis für die langsame Entwicklung des Griffbretts aus dem Monochord zu erblicken, übersieht aber dabei die Existenz des chromatischen Griffbretts bei Lauten aus vor-Petzmayerscher Zeit, sowie des aegyptischen Griffbretts in vor-griechischer Zeit. Die ganze Musikgeschichte wird klarer, wenn man in Pythagoras nicht den „Erfinder“ des Griffbretts, sondern nur den griechischen „Erforscher“ dessen mathematischer Gesetze erblickt.

Das Fehlen des Griffbrettes bei allen älteren bildlichen Darstellungen der Griechen kann bei näheren Erwägungen nicht befremden und beirren. Es ist im Auge zu behalten, dass die griechische Kunst den realistischen Charakter verpönte. Bei bildlichen Darstellungen war die ideale Schönheit, nicht die realistische Wahrheit Zweck. Da die griechischen Künstler im nackten Menschenkörper das Ideal schöner Formen am vollkommensten dargestellt sahen, so meißelten sie nackte Körper auch bei Gelegenheiten, wo die Originale mit aller Kleiderpracht angethan waren. Bei Darstellung historischer Persönlichkeiten kam es ihnen auf Porträtähnlichkeit wenig an. Profil, Bart- und Haarwuchs, Gliederbau, Alles wurde nach einem jeweiligen idealen Vorbilde, nicht nach dem Originale geformt. Wollte man bildlichen Darstellungen in allen Fällen glauben, dann dürfte den griechischen Cytharisten auch das Stimmen der Saiten unbekannt gewesen sein, denn auf den Bildern haben die Instrumente höchst selten Wirbel, oder diese finden sich weitab von den Saiten, an Stellen, wo sie keine andere Bestimmung haben können, als einen gefälligen Eindruck zu machen.

Die bekannte schöne Lyra-Form, welche die bildenden Künstler allen dargestellten Saiteninstrumenten mit Vorliebe gaben, mag bei den älteren Cytharen durch das Griffbrett so verunziert worden sein, dass die bildenden Künstler dieses Instrument ignorirten und die triviale Volks-Lyra vorzogen. Erst aus späteren Zeiten finden sich vereinzelte Darstellungen von Griffbrett-Instrumenten. Dieselben sind durchwegs von gefälligen, symmetrischen Formen. Nur diese waren eben für den Künstler massgebend, und so weit der klassische Einfluss geltend ist, sind sie es noch. Wenn Culturhistoriker nachweisen würden, dass das Symbol Apollos, die sogenannte Lyra, in Wahrheit Cythara, unter den üblichen 3—4 Saiten ein massives Griffbrett hatte, würde sich doch gewiss kein Zeichner veranlasst finden, statt der duftigen Saitenlinien der Lyra eine schwarze Leiste zu ziehen, kein Bildhauer würde der Wahrheit zu Liebe die leere Mitte des Instrumentes durch einen dicken Pflöck unterbrechen wollen. Noch weniger wäre ein Künstler zu bewegen, die symmetrische Lyra-Form in ein unregelmässiges Dreieck zu verschieben, wenn es auch klar erwiesen würde, dass die griechische Lyra, resp. Cythara, genau die Form einer Pinzgauer Zither hatte.

Dieser Vergleich ist gar nicht soweit herbei gezogen, als es den Anschein haben mag. Der grosse Musikhistoriker Ambros selbst äussert sich, dass die griechischen Cythar-Instrumente eine gewisse Aehnlichkeit mit unserer Bergzither, dem Hackbrett, hatten. Doch scheinen jene Formen, welche Ambros hier in Vergleich zieht, auf das Psaltrium zurückzuführen sein. Die Aegypter unterschieden die zwei Hauptgattungen von Saiteninstrumenten: Nablium und Psaltrium. Ersteres war, wie erwähnt, ein Griffbrett-Instrument, das Vorbild der griechischen Cythara und unserer Lauten oder Cithern. Das Psaltrium hatte nur freischwebende Saiten, doch zeigte es zwei wesentlich verschiedene Formen. Der Resonanzkörper war nämlich entweder rahmenartig oder kastenartig. Der Erstere ist das Vorbild der griechischen Lyra und der hebräischen, sowie unserer Harfe, der Letztere das Vorbild unseres Hackbretts, das im ungarischen Cymbal noch wesentlich erhalten, und im Claviere vervollkommen ist, während die moderne Zither sich scheinbar als eine Combination von Hackbrett und Laute erweist. Das kastenartige Psaltrium, welches vermöge seiner Construction liegend gespielt werden muss, und sich dadurch von anderen Instrumenten wesentlich unterscheidet, wandelten die Griechen zur „Magadis“ um, welche sie mit 10 bis 40 Saiten bezogen, die doppelchörig im Einklang oder in der Octave gestimmt waren. Dieses Instrument findet sich selten abgebildet, wurde aber doch zahlreich gespielt. Seiner Form wegen eignet es sich eben zur bildlichen Darstellung wenig. Während die Lyra ein primitives, aber sanftes Volksinstrument war, scheint das Psaltrium oder Magadis lärmenden Vergnügungen gedient zu haben. Unter die Saiten desselben wurde ein beweglicher Steg geschoben. Das bestärkt eben manche Forscher in der Annahme, dass die Griechen ein vollkommenes Griffbrett nicht gekannt hätten. Doch beweist der bewegliche Steg am Psaltrium gewiss nichts, denn auch heutige Zitherspieler machen Versuche mit einem beweglichen Stege für die freischwebenden Saiten, obwohl sie schon feste Bünde am Instrumente haben.

Intonirt wurden die Saiteninstrumente der Griechen mittelst eines Plektrons von beträchtlicher Grösse und Schwere. Den Armen diente hierzu ein Horn oder ein Ziegenfuss. Die Reichen bedienten sich künstlicher und kostbarer Plektrons in Scepterform. Durch weichen Anschlag mochten sich die Instrumente nicht ausgezeichnet haben, auch dürfte die griechische Musik bei aller Entwicklung der Virtuosität ihre würdige Getragenheit nicht eingebüsst haben, daher die schwerfällig scheinenden Plektrons immerhin ihren Zweck erfüllt haben dürften.

Die strengen Römer verhielten sich lange Zeit hindurch gegen die Musik der Griechen ablehnend, um sie schliesslich mit Leidenschaft zu pflegen. Die Cythara, von ihnen Cither genannt, wurde ihr Lieblingsinstrument, auf dessen Beherrschung sich Nero nicht weniger einbildete, als auf die Beherrschung der Römer. Daneben diente aber auch das Psaltrium dem Vergnügen von Hoch und Nieder. Irgend welche wesentliche Veränderungen haben die Römer an den Instrumenten nicht vorgenommen.

4. Die Zither des neuen Zeitalters bis zum Auftauchen der modernen Zither. Muthmassungen über deren Entstehung.

Zum Beginne des christlichen Zeitalters befand sich die uralte, von Asien ausgegangene Cultur der Menschheit auf dem Gipfel ihrer Entwicklung und schritt ihrem Verfall entgegen, der in den Gebieten des lebhaftesten Fortschrittes am schnellsten eintreten musste. In Europa wurde der Prozess durch die Katastrophe der Völkerwanderung gewaltsam beschleunigt und durch scheinbare Vernichtung beendet. Doch die Weltgeschichte wiederholte nur den Kreislauf der Jahreszeiten. Der Keim-Blüthe- und Reifezeit einer früheren Cultur war das Welken und Absterben gefolgt, und rauhe Herbststürme brausten über den entkräfteten Boden hin. Ihnen folgte winterliche Starre und Oede. Doch nicht lange währte der todesähnliche

Schlaf. Als die Wogen der barbarischen Völkerfluth etwas zur Ruhe kamen und sich vertheilten, da zeigte es sich, dass sie dem ausgesogenen Boden neue Lebensäfte zugeführt hatten, und kräftige Wurzeln, sowie ausgestreute, herumgeschwemmte Samenkörnchen der alten Cultur trieben frische Sprossen an früherer Stelle und in neuen Gebieten.

So weit nun die Spuren dieser neuen Culturentwicklung zurückreichen, zeigen sie sich schon durchweht von den zarten Klängen der Saiteninstrumente mannigfacher Form. Bei den Deutschen waren Saiteninstrumente von Harfen- und Hackbrettform schon in alter Zeit bekannt, und haben sich diese uralten Formen in Wales und Schottland bis heute erhalten. Da sich verwandte Instrumente über den ganzen Erdkreis verstreut finden, und einige halbwilde Stämme sogar das Griffbrett kennen, so kann man ebensowohl einen heimischen Ursprung dieser altgermanischen Instrumente annehmen, als auch die Einfuhr durch römische Schiffe, die schon vor Christi an den nordischen Küsten gelandet hatten. Jedenfalls waren den deutschen Barbaren sanfte Saiteninstrumente nicht fremd, und sie eigneten sich daher die Ueberbleibsel der asiatischen Musik sehr rasch an mitsammt dem Namen des damals vollkommensten Instrumentes, der Zither.

Dass über dieselbe keine förmliche Chronik geführt wurde, und uns deshalb in ihrer Geschichte Manches dunkel erscheint, darüber müssen wir uns trösten. Bei anderen Instrumenten ist es nicht besser. Man weiss nur, wann gewisse, mehr oder minder kenntliche Arten bestimmt existirten, nicht aber, wann und wie sie entstanden oder zu existiren aufhörten. Bei bezüglichen Forschungen sind zwar Schlüsse beliebt von der Existenz des Einen auf die Nichtexistenz des Andern, indem angenommen wird, dass zur Zeit der durch irgend einen zufälligen Beweis festgestellten Existenz eines minder vollkommenen Instrumentes dessen vollkommeneres Seitenstück noch nicht bekannt sein konnte, da sonst jenes von diesem hätte verdrängt und unterdrückt werden müssen; doch ist diese Annahme irrig. Beweis dafür die Existenz und nicht geringe Verbreitung des einfachen Cymbals bis zur Gegenwart. Ungeachtet der hohen Vollkommenheit des Klavier-Cymbals werden an der ursprünglichen Form noch heute ganz selbstständige Verbesserungs-Versuche gemacht. So ist es auch noch bei anderen Instrumenten. Die Ursache dieses Vorgehens ist darin zu suchen, dass der eigenartige Charakter jeder Form durch jegliche Veränderung derselben mit verändert wird, und neue Vorzüge immer nur mit gewissen Opfern früherer Vorzüge erkaufte werden können. Einige Liebhaber der ursprünglichen Eigenart ziehen daher die primitivere Form der Neuerung vor, geben aber doch die Versuche nicht auf, Verbesserungen bei Wahrung des ursprünglichen Charakters zu ersinnen. So können Urform und mannigfache Variationen lange Zeit nebeneinander bestehen, und es ist seltener die gegenseitige Concurrrenz als es äussere Zufälle sind, welche dem Dasein der einen oder anderen Varietät ein Ende machen.

Ein noch näher liegender Beweis dessen ist uns die Zither Petzmayer's, die er allen allgemein für vollkommen erkannten Instrumenten bis zur letzten Lebensstunde vorzog.

Behält man diese Thatsachen und Motive im Auge, so werden manche Details der Zither-Geschichte, wenn auch vielleicht nicht weniger dunkel, so doch weniger räthselhaft erscheinen.

Wie erwähnt, deuten geschichtliche Spuren darauf hin, dass manches Saiteninstrument der Römer vor der Vernichtung durch die weltbewegenden Kämpfe mit den siegreichen Germanen verschont blieb. Die Kunst als solche litt mehr, als ihre gebrechlichen Werkzeuge. Diese gingen theilweise ganz unbeschädigt von Hand zu Hand, aber die Kunst wäre unter den Stürmen einer rauhen Zeit vollständig untergegangen, wenn sie nicht in den Räumen der Klöster mit allen Musenschwestern eine Zufluchts- und Pflegestätte gefunden hätte. Erst im Mittelalter wagten sich

Kunst und Wissenschaft wieder in das Freie und entfalteteten hier wieder eigenartige, herrliche Blüten. Neben der für kirchliche Zwecke und die Durchgeistigung der Musik so vorzüglich geeigneten Orgel wurden in den Klöstern, den damaligen Akademien, auch Saiteninstrumente sehr angelegentlich gepflegt, und ebenso wie die Orgel „nach Noten“ gespielt. Dieselben bestanden vor Ausbildung der heutigen Notenschrift aus einer Verbindung von Buchstaben, Ziffern und Werthzeichen. Spuren dieser Notirung haben sich bis heute unter Orgel- und Zitherspielern erhalten. Hier meint man in der Buchstabenschrift einen Uebergang vom Naturalismus zur Kunst zu erblicken. In Wirklichkeit liegt nur eine ältere Hilfsform der Kunst vor, und alle Anzeichen, vorurtheilslos betrachtet, weisen darauf hin, dass die heutige Zitherspielkunst ebensowenig aus dem Boden des verständnislosen Naturalismus jäh emporgeschossen ist, wie irgend ein anderer Kunstzweig. Es haben nur andere Instrumente die Säfte des gemeinsamen Stammes im Uebermasse an sich gezogen, wodurch die Zither zu einer Rückbildung gezwungen war, gleichwie wir es bei einer anderen Zitherform, der Gitarre, in neuester Zeit sehr deutlich beobachten konnten.

Das Lautengeschlecht, unter welchem alle Griffbrettinstrumente mit Ausnahme der allerdings ebenfalls verwandten Geige zu verstehen sind, umfasste zu allen Zeiten zahlreiche Abarten, die sich zum Theile wie Combinationen mit Harfe und Hackbrett ansehen, ohne es im strengen Sinne sein zu müssen, da sich der Uebergang und die scheinbare Verbindung besonderer Arten aus den selbstständigen Veränderungen einer Gattung von selbst ergeben.

So zeigen sich an alten Abbildungen über Resonanzkörper von ausgesprochener Lautenform eine grosse Anzahl von Saiten ohne Griffbrett gespannt. Man findet Resonanzkörper sowohl von rückwärts runder, wie auch flacher Form, nämlich mandolinen- und gitarren-artig. Ebenso frei schwebende Saiten neben Griffbrett-Saiten, also eine charakteristische Form der heutigen Zither. Als Urbild dieser Form kann die indische Vina gelten, welche ein Griffbrett mit neunzehn Bündeln hat, über welchem vier und neben welchem drei Saiten befestigt sind.

Dennoch brachte es im Mittelalter keine Abart dieser reichen besaiteten Gattung zur künstlerischen Geltung, sondern eine einfache Lautenform mit ausschliesslichen Griffsaiten, die fünf-, später sechsfach doppelchörig aufgezogen wurden, das heisst zu je zwei enge beieinander liegenden, meist gleichgestimmten Saiten, die zugleich angeschlagen werden. Das System der Zwei- und Dreichörigkeit hat den Zweck der Tonverstärkung, und wird heute noch bei Klavier, Cymbal und der Mandoline, dieser ziemlich unveränderten Form der alten Laute, angewendet.

Die heutige italienische Laute wird vier- und fünfchörig in folgender Ordnung besaitet: g, \bar{d}, a, \bar{e} und: $g, \bar{c}, a, \bar{d}, \bar{e}$. Die erste Doppelsaite ist überspännener Darm, die zweite Messing, die dritte Stahl und die höchsten Saiten sind Darm. Intonirt wird die Mandoline mittelst eines Plektrons aus Kiel mit Vor- und Rückwärtsanschlag.

Die deutsche Laute war besaitet: A, d, g, h, \bar{e}, a ; später: G, c, f, a, \bar{d}, g . Andere Besaitungen sind nicht ausgeschlossen, doch waren die angeführten dominierend, und wurden für sie die damaligen Notenvorlagen verfasst. Zwiespalt auch in der Notirung gab es schon damals. Es existirte eine deutsche und eine italienische Lauten-Tabulatur. Die erstere gebrauchte Buchstaben, Ziffern und Zeichen, die letztere Ziffern, Zeichen und Linien. Lautenbücher in dieser Tabulatur wurden schon um das Jahr 1509 zu Venedig gedruckt, was sowohl für die damalige Verbreitung als kunstgemässe Pflege der Laute spricht.

In den Klöstern mochte sie durch die Vervollkommnung der Orgel in den Hintergrund gedrängt worden sein, und obwohl ihr das Volk seine Neigung bewahrte, musste die Kunst des Spieles doch dem Verfall und der Entartung entgegengehen, sobald sie von gebildeten Musikern, die es eben nur in den Sphären der Kirchenmusik gab, vernachlässigt wurde.

In die Zeit der Entwicklung der profanen Kunst fällt die Umgestaltung des Hackbrettes in das Clavichord, neben dem die Zither seitens massgebender Musiker unbeachtet blieb. Gleichzeitig wurde in der feineren Gesellschaft durch die Protection der Herzogin Amalie von Weimar die spanische Guitarre bekannt und nahm von hier aus sehr schnell ihren Weg zu den unteren Volksschichten einerseits und in die Hände namhafter Musiker anderseits.

Die Guitarre ist, wie schon ihr Name andeutet, gleichfalls eine Abart der griechischen Kythara und soll durch die Araber nach Spanien eingeführt worden sein. Dagegen lassen sich Zweifel erheben, da die Araber ihr Nationalinstrument „el eud“ oder „l'eud“ nennen, woraus das spanische „laudo“, das italienische „leuto“ und die deutsche Benennung „Laute“ entstand, der gegenüber das Volk hartnäckig den Namen „Zither“ festhielt, so dass man es hier wahrscheinlich nur mit der Verbreitung eines Namens, nicht des Instrumentes zu thun hat. Das arabische Nationalinstrument hat kein Griffbrett, ist also nicht das, was wir unter Laute verstehen. Hält man die volksthümliche, also jedenfalls ältere Benennung „Zither“ fest, so führt auch der Name „Kythara“ auf eine Verwandtschaft beider ohne Vermittelung der Mauren. Vielmehr mag die Guitarre das Product einer treueren Pflege seitens spanischer Musiker, ganz unabhängig von maurischen Einflüssen, sein.

Wie dem auch sei, die Bevorzugung der Guitarre währte nicht lange. Die musikalische Welt concentrirte alle Liebe und Sorgfalt auf das Klavier, und schenkte der Guitarre keine Beachtung mehr, während dem Volke bei der Guitarre immer Etwas zu mangeln schien. Bei aller Weichheit ihres Tones trat die Melodie zu wenig hervor. Der Harmoniereichthum und die sonore Klangfülle des Instrumentes vermochte nicht den süssen Zauber des Zithergriffbrettes zu ersetzen.

Die Schwäche ihrer Melodieführung, welche nur durch virtuose Behandlung überwunden werden kann, fühlten die Gitarristen auch selbst, weshalb sie sich gerne mit Violin-, Flöten- und Zitherspielern verbanden. Der Zauber der Zithersaiten machte so manchen Gitarristen seinem Instrumente abwendig, ohne dass derselbe die Harmoniefülle der Guitarre auf die Dauer hätte missen können. Versuche, diese auf die Zither zu übertragen, wurden vornehmlich von tüchtigen Gitarristen mit gutem Erfolge angestellt. Die Erfindung der modernen Zither ist gleichwohl auch Gitarristen nicht zuzuschreiben, da sich Zithern erhalten haben, die älter sind, als die Guitarre-Liebhaberei in Deutschland.

Die Annahme, dass unsere Zither eine künstliche Combination der fertigen Laute mit dem fertigen Hackbrett sei, erweist sich bei näherer Prüfung als unhaltbar. Der Hackbrettform ähneln erst neuere und neueste Zithern, während bei älteren Fabrikaten alle Aehnlichkeit aufhört, sobald man das Instrument aufrecht stellt. Anderes als die horizontale Lage haben alte Zithern mit dem Hackbrett nicht gemein, desto mehr mit Lautenformen aller Arten, so dass sie gar keine Neuerung zu sein scheinen, sondern nur ein Ueberbleibsel aus sehr alter Zeit.

Trotz des reicheren Saitenmaterials mussten Lauten mit frei schwebenden Saiten den einfachen Gattungen an künstlerischer Leistungsfähigkeit nachstehen, da das Griffbrett bei der Art und Weise, wie die Laute gehalten und gespielt wurde, mit jeder Saitenvermehrung schwerer spielbar wurde. Der harmonische Gewinn konnte diesem Nachtheile gegenüber zu einer Zeit, wo man mit harmonischen Factoren nur in merkwürdig beschränkter Art rechnete, gar nicht in das Gewicht fallen. Es kann angenommen werden, dass das „ungebildete“ Ohr von Laien an den von gelehrten Musikern für unmöglich erklärten Terzenharmonien keinen Anstoss nahm, sie sogar schön und sangbar fand, so wie es noch heute diese Harmonie ohne jedes Studium zu finden weiss, demnach mancher „naturalistische“ Lautenschläger an den frei schwebenden Saiten doch schätzenswerthe Effecte entdeckt haben mochte. Auf die Idee, das in den Armen schwer zu bewältigende Instrument niederzulegen und das

Griffbrett mit den nunmehr völlig freien Händen von oben zu bearbeiten, konnten Spieler ebensowohl von selbst kommen, als durch die Hackbrett-Handhabung geleitet werden. Immerhin konnte sich diese Form auch bei den fahrenden Musikanten zener grossen Beliebtheit erfreuen, da sie immer ein schwerfälliges Ding blieb im Vergleiche zu der schlanken Mandolinenform. Dagegen konnte sie bei Musikliebhabern; die ihre heimathliche Scholle liebten, heimisch werden, und sie ist es in einigen Alpengegenden, deren Bewohner zum Herumstreifen in der Welt wenig geneigt sind, auch wirklich geworden.

Den Aelplern ist der musikalische Sinn nicht nur für eigenartige Melodiebildung, sondern auch für die Harmonie angeboren. Sie pflegen mit Vorliebe den mehrstimmigen Gesang. Es mag daher bei ihnen schon früh ein Bedürfniss nach einer harmonischen Instrumentalbegleitung vorhanden gewesen sein, und sie bevorzugten jene Zitherform, welche ausser den Melodiosaiten auch noch Begleitungssaiten hatte. Wenn sich dieselben jeder einzelne Spieler so stimmte, wie es ihm gerade passte, so handelte er vollkommen zweckmässig. Es war nicht Schuld derjenigen, welche mit geringem Verständniss die Zither pflegten, dass Fach-Musiker sich ihres Einflusses auf die Entwicklung des Instrumentes begeben hatten.

Der Zauber des Zithertones ist ein so bestrickender, dass wenigstens beim erstmaligen Vernehmen die Hörer, seien es Laien oder Fachmusiker, „ganz Ohr“ sind. Wie das Sehvermögen in Schlafzustand verfällt, können wir beinahe an allen Bildwerken, auf welchen eine Zither zu sehen ist, beobachten. Das Instrument hat meist eine ganz unmögliche Form und Lage, und der Spieler scheint es zum ersten Male in Händen zu haben, und dabei noch blind zu sein. Er tastet gewöhnlich mit der linken Hand in den Basssaiten herum und scheint dort die verloren gegangene rechte Hand zu suchen. Dergleichen Darstellungen finden sich sowohl bei Kunstwerken, die im Uebrigen mit photographischer Genauigkeit alle realistischen Details einer Scene aus dem wirklichen Leben der Gegenwart wiedergeben, als auch in Musikheften für die Zither selbst.

Namhafte Musikschriftsteller scheinen an solchen Darstellungen ihre Studien über die Zither gemacht zu haben, und ihre Annahme, dass der Kasten, den Aelpler, insbesondere solche in Tyroler Tracht, auf den Knien zu halten pflegen, ein „Hackebrett“ sei, wird leicht begreiflich. In Wahrheit ist das Instrument, welches herumziehende Pseudo-Tyroler, nicht immer echte Tyroler Gesellschaften, „hacken“, das Xylophon, doch ist es in Tyrol so wenig heimisch, wie irgend ein anderes hackbares Instrument. Neben der Zither sind Geige und Flöte beliebt, also gesangliche Instrumente, zu denen auch die verachtete Harmonika gezählt werden muss. Der Charakter des Hackbrettes entspricht den musikalischen Eigenheiten der Aelpler nicht, und bei dem conservativen Charakter des Volkes lässt sich auch nicht annehmen, dass ein ehemaliges National- oder Lieblings-Instrument dort völlig in Vergessenheit hätte gerathen sein können.

Unter dem „Tyroler Hackebrett“ einiger Gelehrten haben wir uns jedenfalls richtig eine „Pintzgauer“ oder „Halleimer“ Zither vorzustellen, die unmittelbare Vorgängerin der heutigen Zither. Von jener Gattung haben sich Exemplare aus dem 18. und muthmasslich sogar aus dem 17. Jahrhundert erhalten.

Die sogenannte „Harzer Bergzither“ scheint die Urahne des heutigen Zithergeschlechtes zu sein. Sie hat völlig die Form der Mandoline, also der berühmten Laute des Mittelalters, aber schon eine freischwebende Saite neben vier Griffbrett-Chören. Das Griffbrett ist chromatisch eingetheilt und zählt 12 Bünde.

Von der bequemen Annahme eines allmählichen und stetigen Entwicklungsprozesses ausgehend, machten einige „Denker“ aus der weitest bekannten Zither unseres Altmeisters Petzmayer Schlüsse auf das ältere Entwicklungsstadium, das Alter und die Entstehung der Zither. Diese Methode ist einfach. Da Petzmayers Zither nur

diatonisch geordnete Bünde und einige regellos gestimmte Begleitungssaiten hatte, mochten ältere Instrumente gar keine Bünde oder gar keine Begleitungssaiten gehabt haben, und das allererste Instrument hatte wahrscheinlich irgend ein simpler Bergbewohner zusammengeleimt, der keine Ahnung von der Harmonielehre hatte, und auf dem Griffbrett mühselig einige Bünde „nach dem Gehör“ anbrachte. Spätere Vervollkommnungen als Massstab genommen, konnte der Zeitpunkt dieser „Erschaffung der ersten Zither“ gar nicht weit hinter Petzmayers Künstlerschaft liegen. Andere Historiker machen sich ihre Aufgabe noch bequemer, und schreiben dem verehrten Altmeister gleich die Erfindung und Verfertigung seines primitiv erscheinenden Instrumentes zu.

Der Musikkenner muss alle ähnliche Vermuthungen als Laienunverstand belächeln. Ein Instrument mit einem regelrechten Resonanzkörper, einem Griffbrett und noch freischwebenden Saiten daneben ist nichts weniger als primitiv. Der Laie und Dilettant kann Exemplare eines solchen Instrumentes herstellen, aber nur nach vorliegenden Modellen. Erfinden kann diese so wenig ein einzelner Laie, wie die Gesamtheit eines Bauernvolkes, das sich mit keinerlei höheren Studien befasst, mag es sich auch noch so lebhaft für musikalische Unterhaltung interessiren.

Ein urwüchsiges Kind der Berge ist daher die Zither keinesfalls, aber heimisch ist sie dasselbst geworden, fand bei dem musikalischen Naturvolke treue Liebe und Pflege, indessen sie von Künstlern vernachlässigt, aus der Gesellschaft durch andere Modeinstrumente verdrängt wurde. Ihr Aufenthalt in den Bergen Süddeutschlands ist nicht wie eine Flucht aus der Welt aufzufassen. Sie war jedenfalls dort schon zur Zeit ihrer allgemeinen Verbreitung heimisch und beliebt, während in andern Gegenden, wie im Erz- und Riesengebirge, die Harfe beliebter war. Die sich immer mehr verschärfende Noth der dortigen Bevölkerung mächte die Harfe dasselbst selten, während sie in den mit dem höheren Kunstleben in näherer Verbindung stehenden Kreisen einerseits durch die Pedalarfe in Schatten gestellt wurde, ohne dass diese dem Volke Ersatz bieten konnte, anderseits aber hier der Harfe dieselben Factoren entgegen wirkten, wie der Zither.

Dieselbe verschwand aus allen jenen Gebieten am ehesten, die dem Wechsel des künstlerischen Strebens und gesellschaftlichen Lebens zunächst ausgesetzt waren. Die stillen Thäler und freien Höhen der Alpenländer werden von diesem Getriebe aber kaum je berührt. So blieb auch die Zither dasselbst unverrückt an ihrem Platze. Aber auch in den unteren, conservativen Volksschichten der Städte verblieben Reste der früher allgemeinen Zithermusik. So lassen sich ihre Spuren in Wien und in München ziemlich ununterbrochen von der Gegenwart zur Vergangenheit verfolgen, und auch der Wiedererwecker der alten Kunst und ihres Aushens, Petzmayer, lernte sie nicht in den Bergen, sondern in Wien kennen, und in München fand er sofort verständnissinnige Jünger und Genossen.

Alle vorurtheilslosen Beobachtungen zusammengefasst, ergibt sich das Resultat, dass die Zither vor Petzmayer sich nicht im Anfangsstadium ihrer Entwicklung befand, sondern im Zustande des Stillstandes und der damit bedingten Rückbildung, in Folge ihrer Trennung vom strebenden Geiste der Kunst. So verschieden in ihrem Wesen auch Kunst und Natur sind, so oft sie auch im Kampfe gegeneinander erscheinen, so sind sie doch nicht unvereinbare Gegensätze, sondern im Gegentheile zum gemeinsamen Wirken bestimmt. Sie sind verschiedene Aeusserungsformen ein und derselben göttlichen Urkraft, die in der Einheit nach Mannigfaltigkeit und durch diese zur Einheit in höherer Potenz strebt. Dissonirenden Intervallen gleich, schliessen Kunst und Natur sich unter Umständen gegenseitig aus, verzögern anscheinend den beiderseitigen Fortschritt, können bei unpassender Verbindung auch zweckwidrige Wirkungen erzeugen, aber bei richtiger Führung bewirkt ihre Vereinigung Harmonie-

gehalte, die den Menscheng Geist über alle geträumte Sphärenmusik erheben, ihn der Gottheit am nächsten bringen.

Getrennt hingegen bleiben die beiden Urkräfte unfruchtbar und feindlich der menschlichen Bestimmung. Die Natur artet zur Rohheit aus und vernichtet die eigenen Werke, die Kunst wird Künstelei und erschöpft sich in der Producirung von Karrikaturen. So weit diese Extreme aber auch absteigen, sie berühren sich. Die verkünstelte Kunst findet im rohen Naturalismus ihr Grab. Wie welke Blüthen fallen ihre saftlosen Erzeugnisse in den Staub. Doch nicht jede Pflanze, die abwelkt, stirbt zugleich. Neue Sprossen zeugen von unvergänglicher Lebenskraft, die sich immer vollkommener äussert.

Zweimal vollzog sich im Alterthume dieser Lebensprozess an der Zither. Mit der gesammten Tonkunst innig vereint, erhob sie sich in Griechenland und in Rom zum Gipfel damaliger Kunstleistungen, artete zur Künstelei aus, sank zum ebenso kunst- wie naturwidrigen Ergötzungsmittel herab, und fiel endlich dem ungebildeten Naturalismus anheim. Mit der Kunst zugleich blühte das Zitherspiel im Mittelalter von Neuem auf, ohne aber zur vollen Entfaltung zu gelangen. Es wurde bei Seite geschoben, in den Schatten gestellt. Die Strahlen der Kunstsonne wurden von vielen anderen Pflanzen völlig aufgefangen.

Wie die Erfahrung lehrt, ist dies für Blumen ein minderer Schaden, als wenn sie vorzeitig zur Entfaltung getrieben oder vom Stengel geschnitten, von der natürlichen Lebenskraft getrennt werden. Die Kunst begann sich wieder vom Lebens-element des Naturgemässen zu entfernen. Sie trieb den Contrapunkt auf die Spitze der Künstelei, und es war kein Schaden für die Zither, dass sie dahin nicht zu klettern vermochte.

Der übermässigen Strenge und Beschränktheit des contrapunktischen Regelzwanges folgte die Reaction einer ungebundenen künstlerischen Freiheit, und noch schwankt die Kunst zwischen den beiden, sich unmittelbar folgenden Extremen hin und her. Virtuosen versuchten es mit Hilfe zahlreicher Einzelinstrumente sich eine dominirende Stellung zu erobern; doch stetig schwankte der Boden unter ihren Füßen und die Gunst des Publikums über ihnen. Das Resultat der Kampfspiele ist, dass die „gebildeten, musikalischen Kreise“ gesättigt sind durch Kunstgenüsse aller Art bis zum Ueberdusse, daher sie von Tag zu Tag anspruchsvoller werden, und sie keine Einzel-Leistung mehr befriedigen kann. Nur der Gesamtaufwand aller musikalischen Mittel und Kräfte übt noch einen flüchtigen Reiz auf die erschlafften Nerven. Die Verachtung und Ausschliessung natürlicher Elemente seitens der Kunst beginnt sich abermals an dieser zu rächen. Die „Kunst“ versteht nicht die „Kunst der Wendung und Rückkehr“, wenn sie auch gewahr wird, dass sie falsche Pfade eingeschlagen. Nur noch eifriger hastet sie in der genommenen Richtung fort, bis sie endlich nicht mehr weiter kann. Ein kühner Sprung muss sie dann retten, wenn ihr das Glück hold ist.

Besser hat es der Naturalismus; für ihn ist es nie zu spät, der Kunst nachzufolgen. Er hat noch den Vortheil, eine erprobte Richtung, ein bestimmtes Ziel in das Auge fassen zu können. In dieser günstigen Lage befindet sich die Zither der Gegenwart. Sie ist noch im Vollbesitze ursprünglicher Natürlichkeit und findet viele gebahnte Wege vor, die zu den Höhen wahrer Kunstthätigkeit führen. Der gesunde Sinn, das natürliche Empfinden der Menschen wird abgestossen von der Künstelei, ohne vom Naturalismus befriedigt werden zu können. Petzmayer und nach ihm andere Künstler haben gezeigt, wie die ursprünglichen Reize der Zither einer künstlerischen Hebung fähig sind, und welche Fülle natürlicher Schönheit in dem kleinen Instrumente verborgen ist. Er führte die Zither durch die Welt als ein unbekanntes und doch nicht fremdes Instrument. Allüberall fast weckten die zarten Klänge der Zither Reminiscenzen an eine ehemalige edle Volksmusik, die von da ab

zur Trivialität herabsank, als die Kunst sich von der Fassungskraft und den Bedürfnissen des Volkes zu hoch weg verstieg. Der Allgemeinheit, den Musikfreunden, die nicht alle Fachmusiker werden und sein können, ist ein Instrument völlig Bedürfniss, das im Stande ist, alle Gefühlsregungen in Tönen wiederzugeben, aber unfähig, allen Ideen und Launen der reflectirenden Kunst zu dienen, weil es sonst von dieser völlig in Anspruch genommen und der Allgemeinheit wieder entzogen wird.

So erweist sich bei unbefangener Erwägung die Zither nicht nur ihrer Vorzüge, sondern auch ihrer Mängel wegen als ein echtes Volksinstrument, dessen ewige Jugend bei dem ehrwürdigsten Alter gesichert erscheint.

Ueberblickt man nur die bekannteren Zitherformen von der griechischen Kithara an, oder noch weiter zurück, bis zur noch vor Kurzem gefeierten Gitarre mit all' den Abarten der Zwischenzeit, so scheint die Zither immer nach dem gesucht zu haben, was ihr erst die jüngste Zeit bot: einer breiten Harmonieunterlage zu den süssen Klängen ihrer Melodiasaiten, und zwar nur zum Selbstzwecke deren harmonischer Abrundung.

5. Beschreibung älterer Zithern.

Von den aus früheren Zeiten stammenden Instrumenten ist an den wenigsten eine Jahreszahl oder ein Name angebracht, weshalb man bezüglich ihres Alters und ihrer Herkunft auf Muthmassungen angewiesen ist, die, sollen sie Zweck haben, nicht vorschnell gefasst werden dürfen, da bis heute in Form und Vollendung sehr abweichende Instrumente gebaut und mannigfach besaitet werden, so dass sich auch aus der Beschaffenheit älterer Erzeugnisse keine Schlüsse auf das allgemeine Entwicklungsstadium einer Zeitperiode ziehen lassen.

Wie schon erwähnt wurde, gleicht keine ältere Zither irgendwie dem auf der vorderen Seite stets gradlinigen, links und rechts gleich breiten Hackebrett, hingegen sind Eigenheiten der Laute nachgeahmt, obwohl sie für die Zither zwecklos, zuweilen geradezu zweckwidrig sind.

Eine nachweislich schon zu Ende des vorigen Jahrhunderts weitbekannte Zithergattung wurde von Instrumentenmachern in Mittenwald (Oberbayern) gebaut und nach ihrem Ursprungsort benannt. Es finden sich darunter sowohl spärlich als reichbesaitete Exemplare. Sie werden durch eine gefällige, symetrische Form charakterisirt, die eine Laute ohne Hals vorstellt, im Gegensatz zu anderweitigen Formen, welche den langgestreckten, schmal zulaufenden Hals der Lauten sammt dem schneckenförmigen Wirbelstock derselben nachahmen. Bei den Mittenwalder Zithern sind die beiden Stege, beim Stimmstock und Saitenhalter gleich breit, die Saiten laufen völlig parallel. Der Kasten hat entweder birnenförmige Gestalt mit einer unterhalb des oben befestigten Saitenhalters beginnenden und gegen die Wirbel sanft verlaufenden symmetrischen Ausbauchung, nämlich Lyra-Form, oder er zeigt die zweimalige, oben kleinere Ausbauchung der Gitarre. Der Saitensteg zur linken Hand ist bei den meisten Instrumenten gegen die Bässe hin, wie bei heutigen Zithern, zum Zwecke der Mensurverlängerung sanft geschweift. Der Deckel des Resonanzkörpers ist von zwei Schalllöchern durchbrochen, wovon das eine dem Saitenhalter zunächst, grösser, das zweite bedeutend kleiner ist. Die Instrumente verrathen sorgfältige und verständnissvolle Bearbeitung. Die meisten Zithern haben ein diatonisch eingetheiltes Griffbrett, doch finden sich auch Exemplare mit theilweiser und mit lückenlos chromatischer Eintheilung. Ueber dem Griffbrett finden sich zwei Doppelsaiten bei offenbar älteren Fabrikaten, bei neueren Erzeugnissen drei einfache Saiten. Die Begleitung ist bei jenen ebenfalls doppelchörig, bei diesen einfach, und schwankt von 5 bis zu 15 Chören. Die Mittenwalder Fabrikanten verwendeten Darmsaiten und überspinnene Saiten für die Begleitung. Zu Anfang unseres Jahrhunderts war dieselbe nach einem sehr durchdachten System geordnet. Die Chöre wechselten mit

Einzelnsaiten ab und waren nicht im Einklang, sondern in Terzen gestimmt, während die Einzelsaite die Quinte gab. Neben jedem Grundton solcher Accordgruppen befand sich eine in der Octave oder Duodecime gestimmte Messingsaite, das „Trompetenl“ genannt.

Dieses System war jedenfalls von einem der Theorie kundigen Spieler erdacht, für bestimmte Zwecke sehr bequem, und liess durch Umstimmung der Saiten noch mancherlei Combinationen der Harmoniebildung zu. Dass geschickte Spieler sich mit den wenigen Accordgruppen, welche die Anzahl der Saiten ergab, nicht begnügten, und das chromatische Tonmaterial vielfach in Anspruch nahmen, dafür zeugt das Vorhandensein chromatisch gelegter Bünde. Für schwächere Spieler hatten dieselben keinen Werth, da bei einer beschränkten Harmonieführung auch gewisse Bünde des chromatischen Griffbretts unbenutzt bleiben, wie wir es bei Stumpfern noch heute beobachten können, für die manche Bünde und auch Saiten nur zum Falschgreifen existiren. Zieht man noch in Betracht, dass die ursprünglichen Zitherspieler von der Laute her eine grössere Mensur, also weite Bünde gewohnt waren, so wird nicht nur die ehemalige Anwendung, sondern auch die Zweckmässigkeit des diatonischen Griffbrettes klar. So lange das harmonische Material der Begleitung nur durch Umstimmen verändert werden konnte, ohne dass eine Vermehrung nach Erreichung einer gewissen Spannweite mehr möglich schien, konnte das Bedürfniss nach chromatischen Bänden nicht weitere Kreise umfassen. Bei einzelnen Halbtönen, für welche keine Bünde vorhanden waren, behalf man sich durch ein momentanes Spannen der Saite mittelst Druck und Verschiebung, welcher Vorgang durch die ehemals durchwegs niedrigen Bünde zwar erleichtert war, immerhin aber eine grosse Geschicklichkeit erforderte.

Die von der Laute übertragene Anschlagsart des Zupfens liess die ebenfalls von der Laute stammende grosse Entfernung der Saiten als nothwendig erscheinen und die Idee der Saitenvermehrung durch Zusammenrücken nicht so leicht auftauchen. Die „Wiener Zithermacher“ scheinen zuerst darauf verfallen zu sein, ohne dass ein Spieler ursprünglich an eine andere Anschlagsart gedacht haben mochte. Erst die engere Saitenlage führte auf die Zweckmässigkeit des abwärts gerichteten Anschlags, und dieses wieder zeigte die Möglichkeit einer noch engeren Saitenlage, mit deren Durchführung die Zither in ein neues Entwicklungsstadium trat.

Bei dem diatonischen Griffbrett war auch kein Bedürfniss für die sogenannten „Wegweiser“ vorhanden. Diese heute üblichen Orientierungspunkte fehlen auf allen älteren Instrumenten.

Die Gattung der „Halleiner“ und „Pinzgauer“ Zithern weicht in der Form von den Mittenwalder Zithern sehr wesentlich ab. Sie zeigt sich als Vorgängerin der heute allgemeinen Form, ist aber doch den Lauten-Modellen gedankenloser nachgeahmt, als die vorangeführte Bauart. Mit gutem Bedacht ist die Ausbauchung vor dem Griffbrett weggelassen, und die Saiten sind über die ganze Länge des Resonanzkastens gezogen. Dagegen ist der Hals äusserst schmal geformt und verengt sich gegen die Wirbel, so dass hier die Saiten, der bei der Zither nöthigen Handlage entgegengesetzt, enger liegen, wie dies auch bei heutigen Zithern noch der Fall ist.

Des schmalen Halses wegen musste der durch den Ausfall der vorderen Ausbauchung entstandene Raumverlust des Resonanzkörpers in der rückwärtigen Ausbauchung ersetzt werden, die gross, halbkreisförmig ist, und von dem schmalen, mit nur wenig Saiten bezogenen Hals sehr unschön absteht. Zum Ueberflusse ist noch die schneckenförmige Verlängerung des Wirbelstockes an der Laute nachgeahmt, und bietet dem Auge, trotz der weitverstreuten Wirbel, eine unschöne, leere Fläche. Ebenso leer erscheint der breite untere Theil des Instrumentes, an dessen Leiste hier die doppelte Saitenanzahl Platz hätte.

Diese Beobachtung scheinen Spieler oder Instrumentenmacher auch gemacht

zu haben. An offenbar jüngeren Instrumenten findet sich der Winkel zwischen Hals und Ausbauchung durch eine sanfte Schweifung ausgefüllt und der hierdurch gewonnene Raum zur Anbringung eines kurzen Saitensteges mit Wirbel ausgenützt. Neben den langen Bässen sind nun hier drei kurze Saiten angebracht. Solche Zithern finden sich in den Museen zu München und Salzburg. Ein im Nationalmuseum zu München befindliches Exemplar hat 4 doppelchörig gruppirte Griff-, 12 lange und 3 kurze Begleitungssaiten. Aehnliche Instrumente finden sich auch vielfach unter dem Volke. Eine ursprüngliche Begleitung konnte sich aber in Hinsicht des auf 100 Jahre zu schätzenden Alters der Instrumente nicht erhalten haben. Wo alte Saitenreste vorhanden sind, bestehen sie durchwegs aus Draht, der seiner Haltbarkeit und seines durchdringenden Klanges wegen noch heute von vielen Zitherspielern ausschliesslich zu Bezügen verwendet wird. Es ist wahrscheinlich, dass die Pinzgauer und Halleiner Fabrikanten ihre Erzeugnisse nur mit Draht, d. h. Stahlsaiten bezogen.

Hingegen scheinen die „Mittenwalder und Wiener Zithermacher“, von welchen letztere mit den vorigen nach gleichen Modellen arbeiteten, von jeher die gemischte Besaitung vorgezogen zu haben, wie sich aus der allgemeinen Verbreitung derselben daselbst, so weit Traditionen zurückreichen, schliessen lässt. Wo in älteren Wiener Zeitungen der Zither Erwähnung geschieht, wird dieselbe immer wie etwas Altbekanntes behandelt. Im Besitze des Herrn Georg Albert befindet sich eine Wiener Zither mit der Inschrift: „1773 Anton Rehrer, Zithermacher im tiefen Graben 133.“

In einer Abhandlung Wilhelm Tapperts wird eines „Mandora-Album“ aus dem Jahre 1740 Erwähnung gethan. Dasselbe ist in Tabulaturchrift verfasst, und lässt sich aus derselben ersehen, dass die „Mandora“ eine siebenchörige Laute in der Stimmung: D, G, c, f, a, d, f gewesen ist, wovon 6 Chöre über dem Griffbrett lagen, während die tiefste Doppelsaite freischwebend war. Die Chöre waren nicht durchwegs im Einklang gestimmt, sondern die drei tieferen in Octaven. In demselben Notenhefte (Handschrift) fanden sich Stücke für eine 11- bis 13-chörige Laute.

Der Zeit nach ist zwischen diesem Notenhefte und der erwiesenen Verbreitung unserer Zither keine so grosse Lücke, dass man nicht annehmen sollte, die Zitherslitteratur sei in solch' alten Tabulaturchriften ebenfalls vertreten. Möglicherweise ist manches „Zither-Tabulatur“, was man für Lauten-Tabulatur ansieht. Zwischen einer vielchörigen Laute und einer Zither besteht der Unterschied nur in der Placirung von Griff- und Basssaiten, die bei der Laute, d. h. bei einem in den Armen zu haltenden Instrumente rechts vom Griffbrette, bei der Zither, als in horizontaler Lage zu spielen, links des Griffbrettes sich befinden müssen.

Die Lautentabulatur entsprach nun allerdings der Saitenordnung bei der Laute, indem die tiefste Saite auch die tiefste Stelle im Notensystem hatte. Bei der Zither finden sich die Saiten in verkehrter Reihenfolge, gleichwohl ist eine diesbezügliche Umkehrung des Notensystems nicht gut denkbar, da dasselbe den allgemeinen Begriffen von hoch und nieder, dem wahren Klange der Saiten widersprechen würde. So wie auch heute Zitherspieler den Bassschlüssel, wenn sie ihn gebrauchen, nicht anders setzen können, als die Klavierspieler, obwohl beiderseitig rechte und linke Hand vertauscht erscheinen, so konnten auch Zither- mit Lautenspielern, ungeachtet der vertauschten Saitenlage, nur ein Notirungssystem benützen, und selbst die Benützung ein und derselben Notenvorlage ist möglich, ja wahrscheinlich.

Lässt man sich bei Betrachtung alter Instrumente nicht von Vorurtheilen berühren, legt man nicht an die Leistungsfähigkeit einfacherer Gattungen den Massstab eigener Unbeholfenheit und heutiger, theils verwöhnter, theils verbildeter Anforderungen, so muss man von der beliebten Annahme, dass das Zitherspiel „naturalistischen“ Ursprungs sei, von Fachmusikern noch nie gepflegt, noch nie „nach Noten“ mit künstlerischem Verständniss geübt worden wäre, immer mehr abkommen.

6. Aeltere Besaitungsarten und Spielmanieren.

Wenn man von den Instrumenten einiger hervorragender Firmen, welche sich in neuerer Zeit, in der zweiten Hälfte des gegenwärtigen Jahrhunderts, dem Zitherbau zugewendet, absieht, so gleichen von allen Exemplaren, welche man im Besitze älterer wie junger Zitherspieler findet, kaum zwei einander vollständig.

Zieht man nebst der Bauart des Instrumentes auch dessen Besaitung in Betracht, so ist die Zahl gleichartiger Instrumente bis auf den heutigen Tag eine äusserst geringe.

Von der Gegenwart wissen wir aber doch bestimmt, dass die Erzeuger der Instrumente nicht plan- und systemlos arbeiten, und dass es auch für die Besaitung, obwohl noch immer nicht Eine Norm, so doch Normen gibt, denen mehr oder weniger allgemeine musikalische Gesetze, wie besondere Zweckmässigkeitsregeln zu Grunde liegen. Je nachdem ein Spieler fähig und geneigt ist, den Nutzen dieser Grundlage zu erkennen, hält er sich strenge an dieselbe, oder weicht von ihr, bald absichtlich, in der Suche nach andern Regeln, bald unabsichtlich, aus Unverständniss oder Unvermögen ab.

Wenn es nun auch sicher ist, dass die erste Zitherschule in der gegenwärtig gebräuchlichen Notenschrift erst gegen die Mitte unseres Jahrhunderts erschien, so ist damit, wie schon im vorigen Kapitel bedeutet wurde, die Existenz einer älteren Zitherslitteratur nicht ausgeschlossen, und mit ihr müssten auch bestimmte Normen für Besaitung und Spielweise existirt haben. Wir sehen noch heute, wie mehrere Systeme zugleich ganz gut bestehen können, wie das schwächere System vom stärkeren und besseren nicht verdrängt wird, und wie sich daneben die Verwilderung nur allzu leicht breit macht. Diese bedarf nur einer sehr kurzen Zeit unbeschränkter Alleinexistenz, um alsbald allgemein herrschend zu werden, und alle Spuren ehemaliger Ordnung zu verwischen.

Im vorigen Kapitel wurde angeführt, dass Zithern in der gegenwärtigen Bedeutung des Wortes mit Bestimmtheit schon im vorigen Jahrhundert von geschulten Instrumentenmachern verfertigt wurden. Diese aber können nicht gearbeitet haben ohne musikalisches System. Der musikalische Bildungsgrad der Käufer ist nicht rückwirkend auf das Wissen der Instrumentenerzeuger. Obgleich z. B. von allen Drehorgelspielern kein Einziger eine Note zu kennen, eine Idee von Tonleitern und Accorden zu haben braucht, sind doch alle Drehorgeln nach sehr genauem musikwissenschaftlichem System verfertigt, und auch die vielgeschmähte Ziehharmonika wird nach genauer Berechnung geleimt. Wenn keine Künstlergilde den Instrumentenmachern Vorschriften macht, und keine Litteratur für die Fixirung bestimmter Systeme sorgt, so arbeiten die Instrumentenbauer zwar willkürlich, aber nicht systemlos. Jeder Einzelne von ihnen kann ein besonderes System oder mehrere davon befolgen, aber Keiner wird jedes einzelne Exemplar anders, eigenartig verfertigen, und in der Regel finden die Modelle hervorragender Meister seitens vieler anderer Collegen auch mehr oder weniger getreue Nachahmung. Auf nebensächliche Abweichungen kommt es hierbei nicht an.

Nach diesem Vorgange zu schliessen, waren zu Beginn des Jahrhunderts vier Zithersysteme herrschend: das Mittenwalder, Pinzgau-Halleiner, Münchener und Wiener. Wahrscheinlich gab es darunter gleichzeitig Zithern mit mehr und mit weniger Saiten, wie es noch heute vorkommt. Die Münchener, Mittenwalder und Wiener Zithern hatten Saiten aus gemischtem Material, die Salzburger (Pinzgau-Hallein) Stahlbesaitung. In der Stimmung wie Bauart waren aber München und Wien verwandt. Der Uebergang vom System der Chöre zu den Einzelnsaiten scheint hier zuerst stattgefunden zu haben.

Ueber die Art der Spielweise bei Doppelsaiten lassen sich nur Muthmassungen

aufstellen, bei welchen von neueren Gewohnheiten wie von der Gattung der Musik völlig abgesehen werden muss. Zur Intonirung der Griffsaiten diene wahrscheinlich ursprünglich das bei der Mandoline noch heute gebräuchliche zungenförmige Plektron, das den Vor- und Rückanschlag ermöglicht, aber zweier Finger zum Halten bedarf, ein Grund mehr für die spärliche Anzahl der Begleitungssaiten, und für ein eigenthümliches System der Stimmung, da nur zwei Finger für die Begleitung blieben, und in Folge der ungünstigen Handlage wie in Rücksicht der Doppelsaiten beide zugleich nicht leicht gebraucht werden konnten. Der schwache kleine Finger konnte gar nicht in Betracht kommen. Denselben dürfen wir uns auch nicht an der Leiste ruhend denken, welche Handlage für den heutigen Anschlag die zweckmässigste ist, sondern die Hand lag so, dass Daumen und Zeigefinger, welche das Plektron führten, der Saitenleiste näher waren, als die Spitze der übrigen Finger, während Handgelenk und Arm, oder der Ellenbogen am Instrumente oder am Tische eine Stütze suchten. Die Finger der linken Hand mussten ziemlich flach auf die Bünde gedrückt werden, wobei der kürzere vierte Finger eher hindernd als helfend erscheint. Es wurden daher am Griffbrett nur drei Finger verwendet, oder auch nur zwei, der zweite und dritte. Dieser Fingersatz wurde auch später bei den einfachen Saiten beibehalten, bis man entdeckte, dass hier eine ganz andere Handlage mit anderem Fingersatz möglich und zweckmässig sei. In den älteren Notenheften unserer Literatur findet sich der ursprüngliche Fingersatz angegeben, und fällt der diesbezügliche Fortschritt in die neuere Periode.

Die ursprünglich ebenfalls doppelchörigen Geigeninstrumente nahmen zwar schon frühzeitig das einfache System an, doch konnten sie auf die Zither nicht von Einfluss sein, da der Charakter beider Instrumente wenig Gemeinsames aufwies. Das System der Mittenwalder Zithern mit Chören und Einzelsaiten auf ein und demselben Instrumente entsprang wahrscheinlich keinerlei Nachahmung, sondern selbstständigen Verbesserungsversuchen bei der Zither selbst. Der bei Einzelsaiten gefundene Vortheil konnte aber nicht sofort die Idee einer durchgängigen Einfachheit anregen, weil mit den Chören eine grosse Klangfülle und ein eigener Effect verbunden war, dessen Einbusse bis heute noch ein Verlust zu nennen ist, weshalb man sich nicht ohne anderweitige Gründe zu einem solchen Systemwechsel wird entschlossen haben. Möglicherweise gab die Technik der Gitarrespieler hier den Ausschlag, in deren Nacheiferung es Zitherspielern gelang, die Tonfülle der Chöre durch besondere Behandlung der Einzelsaiten zu ersetzen und zu übertreffen.

Die Griffsaiten der älteren, doppelchörigen Zithern mochten, dem Fingersatz nach zu schliessen, in Quartan gestimmt gewesen sein, wobei möglicherweise die höchste Saite \bar{a} genannt, aber in \bar{g} gestimmt wurde, wie dies noch heute nur zu oft geschieht. Die drei höheren Saiten der ehemaligen Laute waren in a , d , g gestimmt, und die Annahme gleicher Stimmung für die Zither hat Manches für sich. Bei der späteren Umstimmung in Quinten wäre die Mittelsaite geblieben, und nach ihr die Stimmung der Nachbarsaiten in Quinten vorgenommen worden.

Die Stimmung der Begleitung bei den Mittenwalder und Münchener Zithern geschah, wie im vorigen Kapitel angeführt worden, in Accordgruppen, während bei den Wiener Zithern das alte Lautensystem fortgeherrscht zu haben scheint, das die korrekte Stimmführung der Harmoniefülle vorzog. Ein System, welches die technischen Eigenthümlichkeiten resp. Mängel und Hindernisse eines Instrumentes und die Anforderungen guter Stimmführung gleichartig berücksichtigen will, wird viel complicirter, scheinbar regelloser, als ein einseitiges System, und artet auch leicht in wirkliche Regellosigkeit aus, wenn das Verständniss seines Wesens und Zweckes verloren geht. Bei Wiener Zitherspielern scheint es dahin gekommen zu sein, da sich kein bestimmtes Besaitungssystem der alten Wiener Zithern entdecken lässt, wenn auch aus früher angeführten Gründen den Instrumentenmachern stets irgend

ein System vorgeschwebt haben musste, nach dem sie die für den Markt bestimmten Instrumente besaiteten.

Ob nun das Princip stereotyper Accorde in handsamen Griffen befolgt wurde, wie bei den bayerischen Instrumenten, oder das der freien Harmonisirung mit milderer Stimmfülle, wie bei dem österreichischen System, so war das Gebiet der Modulation in Hinsicht der geringen Saitenzahl immer beschränkt, konnte aber immerhin mit Abwechslungen bereichert werden durch das Umstimmen einzelner Saiten, wozu das Wiener System grössere Freiheit bot als das bayerische. Aber auch dem Missbrauch dieser Freiheit, der verständnisslosen Willkür bot es mehr Gelegenheit. Die Normalstimmung musste der Tonart der leeren Griffsaiten und ihrer diatonischen Eintheilung durch die Bünde angepasst sein, also die Tonarten G und D in erster Linie umschliessen. Auf den bayerischen Zithern dürften sich demnach die Accorde G-, D- und A-Dur befunden haben, bei reicher besaiteten Exemplaren noch C-Dur. Die Auslassung der Terz in der Begleitung bei vorkommenden Harmonien in der Molltonart ist noch heute ein bequemes Modulationsmittel; es waren demnach die angeführten Accordgruppen der Ausweichung nach Moll nicht hinderlich. Durch Umstimmen des G in Gis war der E-Duraccord und damit die A-Dur-Tonart gewonnen, wenn auch nicht mehr mit dem gleichen Griffe spielbar. Bei einer Modulation von G- nach E-Dur, wo das G bleiben musste, konnte man sich mit der Weglassung der Terz behelfen. Bei dem Vorhandensein von mehr Saiten, wie auch der drei kurzen Bässe bei den Salzburger Zithern war der Modulation grösserer Spielraum gegeben, und erschien in dieser Hinsicht das Wiener System musikalisch leistungsfähiger, während das bayerische sich praktischer erwies.

Zur Zeit der Verfertigung reicher besaiteten Instrumente war muthmasslich schon das gegenwärtig übliche Plektron, der festsitzende Daumenring, in Gebrauch, da die Beherrschung eines grösseren Saitenumfanges ohne die Freiheit des zweiten Fingers nicht gut denkbar ist. Mit dem ursprünglichen Zungenplektron, das aus einem Federkiel, einem Stückchen Birkenrinde, Schildplatt und ähnlichem Materiale bestand, ging der Vortheil und schöne Effect des Rückwärtsanschlages verloren, weshalb wahrscheinlich diese Neuerung, trotz ihrer grossen Vortheile für das Spiel der Begleitung, nicht bald allgemeine Anwendung fand, woraus sich die Verfertigung sehr spärlich besaiteter Instrumente neben viel vollkommeneren Formen seitens der Mittenwalder Fabrikanten erklären würde. Manche sogenannte „wilde“ Spieler behelfen sich noch heute mit ihrem Daumnagel oder der Hornhaut ihres Daumens, doch darf man daraus nicht auf die Neuheit des Daumenringes schliessen. Es erscheint nur einzelnen Spielern entbehrlich, was jedoch bei mehrchörigen Besaitungen weniger der Fall sein konnte. Die Reize des doppelsaitigen Anschlages kommen bei Einzelsaiten weniger zur Geltung, daher der Anschlag mittelst des Daumens allein resp. des an demselben befestigten Spielringes, den sich jeder Spieler leicht selbst herzustellen vermag, wahrscheinlich mit der Verbreitung der einfachen Besaitung allgemein wurde.

7. Johann Petzmayer und Herzog Maximilian in Bayern.

Mit dem Auftreten Johann Petzmayers beginnt die neueste Entwicklungsperiode der Zither als Allgemeinbegriff, oder die eigentliche Entwicklungsperiode der heutigen Zither, ihre historische Wiedergeburt, die einem Entfalten des Schmetterlinges aus der Puppe gleicht. Künstlerisch unschön und leblos erschien das Ding, das man in dem letzten Jahrhundert Zither nannte. Von seiner ehemaligen Gestalt und Lebensthätigkeit in der Welt der Kunst war keine Spur zu bemerken, noch weniger seine künftige Gestalt und Entwicklung zu ahnen. Durch Petzmayers Genie kam der gefesselte Lebenstrieb zum herrlichen Durchbruche. Ob auch die Schwingen des neuen Wesens sich nicht sofort in ihrer ganzen Breite ausgebreitet zeigten, so

waren doch alle Zeugen dieses niedlichen Kunstwunders in einem Grade entzückt, wie es so allgemein und herzenstief kaum aus Anlass grosser Ereignisse im Reiche der Töne noch der Fall gewesen.

„Was oft der Verstand des Verständigen nicht sieht,
Das fühlt in der Einfalt ein kindlich Gemüth.“

Dieser Ausspruch des Dichters bewahrheitete sich bei unserer Zither voll und ganz. Das Bestreben mancher Biographen Petzmayers, ihn als theoretisch durchbildeten Musiker darzustellen, ist keine dankenswerthe That. Die praktischen Leistungen des Künstlers waren ruhmvoll genug, um falschen Aufputzes nicht zu bedürfen. Als studirter Musiker hätte er wahrscheinlich den „armseligen Klimperkasten“ Zither, ebensowenig je zur Hand genommen, wie Andere dieser Kategorie. „Auf einen Blick“ hätte er dessen „musikalischen Unwerth“ erkannt, und sein Moment-Urtheil erforderlichen Falls mit unbestreitbaren wissenschaftlichen Beweisen, durch unanfechtbare Berechnungen begründet. Der Verstand des „verständigen Musikers“ Petzmayer hätte nimmer gesehen, was das Gemüth des kindlich-einfältigen Genies Petzmayer erkannte. Und wenn er sich nachträglich auch in vollständigen Besitz theoretischer Bildung gesetzt hätte, so würde er mit dem grössten Aufwande derselben weder Fachmusiker, noch Dilettanten, noch Laien von den im verachteten „Hackebrett“ schlummernden Reizen eine Vorstellung beigebracht, viel weniger für dieselben begeistert haben. Ihn selbst würden „höhere Begriffe“ keineswegs zu höherer Vollendung geführt, sondern nur verwirrt, zu unfruchtbaren Experimenten verleitet, entmuthigt haben, da es der menschlichen Fähigkeit, sei sie auch vom Götterfunken Genie durchglüht, nicht vergönnt ist, alle Stufen eines Entwicklungsganges in ununterbrochener Folge zu ersteigen, in den Irrgängen des menschlichen Fortschrittes den kürzesten, sichersten Weg zu finden.

Petzmayer brachte es auf empirischem Wege nicht nur zu der möglichst vollkommenen Kunstleistung auf der damaligen Zither, sondern zu einer so reichlichen Entfesslung aller Reize des Instrumentes überhaupt, dass nach dem Urtheile von Ohrenzeugen die Wirkung seines Spiels von Andern, auf verbesserten Instrumenten, durch musikalisch bedeutendere Piécen kaum erreicht, gewiss aber nicht übertroffen wurde. Petzmayer hatte somit gar keine Ursache, seine Zeit und Kraft mit dem Erfinden von Neuerungen zu vergeuden, deren Zweck nur die Erleichterung des Erlernens dessen sein konnte, was er schon auszuüben verstand.

Wir haben demnach gar keinen Grund, eine Art Ehrenrettung Petzmayers zu versuchen durch das Zuschreiben einer grösseren theoretischen Bildung, als sie ihm thatsächlich eigen war, aber auch die Versuche einiger Darsteller, denen die „reine Musik“, die auch für Taube ist, nämlich die Musik am Papier, als die allein wahre Kunst erscheint, Petzmayer als „Naturalisten“ im niedrigen Sinne des Wortes hinzustellen, müssen wir zurückweisen. Er war früher Violinspieler und Sänger ehe er Zitherspieler wurde, und ein Stümper mochte er auf der Violine nicht gewesen sein, da ihn sonst schwerlich der Drang, den Bogen auch der Zither nutzbar zu machen, zur Erfindung der Streichzither geleitet hätte. Zum Mindesten hatte er einen Begriff von „reiner Quintenstimmung“ und von der chromatischen Tonfolge. Wenn er sich mit dem diatonischen Griffbrett der Zither behalf, so gut es gehen wollte (und es ging sehr gut bei ihm), und die Begleitungssaiten „regellos“ aufspannte, so hatte er hierfür jedenfalls andere, bessere Gründe, als „Unkenntniss musikalischer Gesetze“, die ihm einige Kritiker durchwegs unterschieben möchten.

Zur Beurtheilung des künstlerischen Charakters Petzmayers erscheint auch eine Berücksichtigung der Zeit- und Localverhältnisse, die ihn beeinflusst, angezeigt. Als Musikstadt hatte schon damals Wien einen Weltruf, und zwar nicht allein wegen der Kunstgrössen, die hier lebten und wirkten, sondern wegen der Allgemeinheit des Musiksinnes im Volke, wegen dessen grosser natürlicher Begabung für passive und

active Musikpflege. Diese Vorzüge sind sich bis heute gleich geblieben, aber die Art und Weise der Bethätigung ist heute minder gediegen, als vor fünfzig Jahren. Wenn es auch damals sogenannte „wilde Musiker“ gab, deren Leistungen nur zur Verwilderung des Kunstsinnes beitragen konnten, so war das Lehrfach doch durchwegs mit tüchtigen Kräften besetzt, und in Folge dessen war das Dilettantenthum eine sehr achtenswerthe Kunstklasse, während es heute so viel an Werth verloren, als es an Ausdehnung zugenommen hat. Sociale Misstände treiben in Wien wie anderwärts dem Lehrfache Elemente zu, die, wenn sie auch die Befähigung zu dessen Ausübung haben, was nicht immer der Fall ist, doch nicht die Aufgaben ihres Berufes, sondern nur dessen materielles Erträgniss im Auge haben, daher heute der Unterricht irgend eines blossen „Lehrers“ bei Musikern gar nichts mehr gilt, und nur die Ausbildung durch das Conservatorium geschätzt wird, welches Institut aber doch nur für Fachmusiker berechnet ist, so dass der Dilettantismus, obwohl er durchwegs „nach Noten“ musicirt, doch förmlich verwildert.

An die dilettantische Vorbildung Petzmayers darf man somit nicht das heutige, sondern muss das seinerzeitige Durchschnittsmaass anlegen, und muss die Fähigkeit des Genies in Betracht ziehen, das ungesucht findet, wo das geringere Talent sich mit dem Suchen resultatlos abmüht.

Dies im Allgemeinen über Johann Petzmayer, der am 18. Januar 1803 in Zistersdorf in Niederösterreich das Licht der Welt erblickte, und in Wien heranwuchs, wo sein Vater eine Gastwirthschaft besass.

Der Knabe Petzmayer erhielt Unterricht im Violinspiel und im Gesange, also eine, wenn auch nicht gelehrte, so doch gute musikalische Bildung, da man zu anderem Zwecke wenigstens den Gesang nicht zu „lernen“ pflegt. In seinem 16. Jahre hörte er zum ersten Male die Klänge einer der damaligen Wiener Zithern, und war von denselben so bezaubert, dass er sich alsbald ein solches Instrument anschaffte. Da es damals noch keine Autoritäten im Zitherfache gab, konnte er mit umso mehr Berechtigung sein eigener Lehrer werden, als es ihm an musikalischer Vorbildung nicht mangelte. Deren praktische Uebertragung auf die Zither, das „Transponiren“ mit all den durch die Eigenheiten des Instrumentes bedingten neuen Besonderheiten, vollzog er allerdings mehr „nach dem Gehör“, als nach irgendwelchen theoretisch zusammengestellten Regeln, und einen anderen Zweck verfolgte er auch nicht, als den, dass seine Zithermusik „ins Gehör“ gehe. Die damalige durch Haydn, Mozart, Schubert vertretene „höhere“ Musik kannte auch noch kein anderes Princip, und die Wiener Volksmusik hatte an Lanner und Strauss Vertreter, die in dieser Richtung „das Höchste“ leisteten.

„Mit Strauss und Lanner, den beiden Wiener Unzertrennlichen, stets zusammen genannt, sollte füglich auch Petzmayer zusammen gedacht werden, dies wäre vor Allem Wien ihm schuldig.“

Diese Aeusserung eines Musikers von Ruf, des Professors H. J. Vincent, die derselbe in den „Zither-Signalen“ vom Jahre 1880 niederschrieb, verdient nachgesprochen, nachgeschrieben und beachtet zu werden.

Wenn Petzmayer mit seinen Productionen nur in der Fremde Aufsehen erregt und Beifall gefunden hätte, so könnte man seine Erfolge zum grössten Theile der Neuheit des Instrumentes und dem Zauber der Wiener Weisen zuschreiben. Petzmayers Ruhm nahm aber in seiner engsten Heimath, im Vaterhause seinen Anfang, und blieb schon hier nicht gering. Den Wienern war aber das Instrument nicht fremd, die Neuheit desselben konnte es nicht sein, was sie in grosser Zahl in jene Räume zog, wo der junge Petzmayer die Gäste seines Vaters mit seinem Zitherspiele unterhielt. Auch die „Wiener Weisen“ wurden nebst den Hochmeistern derselben noch von manchem gutbesetzten Orchester trefflich executirt, und wenn denselben ein „einschichtiges“ kleines Instrument in den Händen eines Dilettanten in

der Zugkraft Concurrenz zu machen vermochte, so musste an der Leistungsfähigkeit des Instrumentes wie an der Leistung des Spielers doch etwas mehr sein, als zufällige, von äusseren Umständen abhängige Effecte.

Petzmayr ging bei seinem Selbstunterrichte nach der Methode vor: „Probiren geht über Studiren.“ Warum die Besaitung des ihm in die Hände gekommenen Instrumentes so und nicht anders sei, darüber zerbrach er sich nicht lange den Kopf, sondern exercirte seine Finger auf der Zither, wie sie war, um so fleissiger ein. Später nahm er eine kleine Veränderung an seinem Instrumente vor, doch bei dieser einmaligen „Verbesserung“ desselben blieb es bei ihm für immer. Die gelungenen „Verbesserungen“ seines Spieles machten nicht nur weitere Versuche am Instrumente überflüssig, sondern liessen auch die bezüglichen Resultate Anderer für ihn werthlos erscheinen. Petzmayer behauptete zudem, dass die neueren Zithern trotz des grösseren Umfanges ihres Resonanzkörpers und sorgfältiger Herstellung nicht die Fülle und nicht die „Seele“ des Tones seiner kleinen Zither hätten. In den Händen Anderer war freilich sein Liebling ein armseliges Ding, keines künstlerischen Ausdruckes fähig. Ja, man hätte ihm in der Neuzeit alle Fähigkeit und Verwendbarkeit vollends abgesprochen, wenn der Meister nicht Jeden, der Ohren hatte zu hören, vom Gegentheil überzeugt hätte.

Seine Zither hatte drei Griffsaiten, die in a, d, g gestimmt waren. Von Bänden waren am Griffbrett nur so viele vorhanden, dass auf jeder Saite zwei Durtonarten vertreten waren. Nach der heutigen Eintheilung fehlten die Bünde: 1, 6, 8, 11, 13, 18, 20, 23, 25, 27. Vorhanden waren die Bünde folgender Töne:

G-Saite.

D-Saite.

A-Saite.

Wir finden hier das reichste Material für die G-Dur-Tonleiter vor, die sich von der leeren G-Saite an bis zum höchsten Tone der A-Saite spielen lässt, und zwar auf dieser und der D-Saite in allen Positionen, auf der G-Saite in den zwei ersten Positionen, nach der heute üblichen Lageneintheilung gerechnet.

Die C-Dur-Tonleiter lässt sich auf der G-Saite in allen, auf der D-Saite bis nahe zum höchsten Tone spielen, auf der A-Saite nur in der ersten Position. Zur Fortsetzung fehlt hier ein Ton, das F. Vollständig ist hier D-Dur vorhanden, das von der leeren D-Saite ab lückenlos gespielt werden kann. Nachdem die höheren Saiten häufiger in Anwendung kommen, als die jeweilig tiefste Saite, deren oberen Positionen kaum in Betracht zu ziehen sind, so finden wir das Griffbrett für die Tonarten G- und D-Dur berechnet, denen sich C-Dur anschliesst, während F-Dur nur zufällig auf der tiefsten Saite vertreten erscheint.

So „primitiv“ und „leistungsunfähig“, als es dem der chromatischen Eintheilung Gewohnten auf den ersten Blick erscheint, ist oder war das diatonische Griffbrett denn doch nicht. Halten wir die ursprüngliche Doppelbesaitung mit der dadurch

bedingten Fingerlage und sehr beschränkten Anzahl der Begleitungssaiten im Auge, so müssen wir erkennen, dass die Eintheilung des Griffbrettes mit seiner Beschränkung auf die nöthigsten chromatischen Bünde nicht ohne Bedacht und wohlwogene Gründe geschah. Die niederen Bünde der alten Zithern machten auch bei der einfachen Besaitung ein senkrechtes Aufstellen der Fingerspitzen nicht gut möglich, weshalb die künstliche Hervorbringung der Halbtöne, die bei einfachen Stücken ja nicht oft nöthig wurde, minder un bequem erscheinen musste, als es eine grosse Anzahl beengender Zwischenbünde für die ursprüngliche Spielweise gewesen wäre.

Die künstliche Hervorbringung chromatischer Töne geschah mittelst vermehrten Druckes mit Verschiebung der Saite, wodurch sie straffer gespannt, also gleichsam hinaufgestimmt wurde. Petzmayer hatte darin eine solche Geschicklichkeit, dass nicht etwa nur ein der Zither fremdes Publikum diese Kunstgriffe überhörte, sondern auch spätere Zithervirtuosen die tadellose Korrektheit dieser Ausführung wie des ganzen Spieles Petzmayers bewundernd und verwundernd anerkannten.

Die Begleitungssaiten auf Petzmayers Zither, fünfzehn an der Zahl, waren anfangs folgenderart gestimmt:


Für den ersten Anblick erscheint es ganz unmöglich, hier irgend ein System herauszufinden. Bei näherer Betrachtung findet man aber doch, dass die Töne, mit Rücksicht der am Griffbrett vorhandenen Tonarten, in erster Linie für G-Dur, dann für D- und C-Dur gewählt sind. Auch A-Dur findet sich vor, welche Tonart auf der A-Saite durch Herstellung nur eines chromatischen Kunsttones gewonnen werden konnte, und ihres Wohlklanges wegen jedenfalls auch häufig zur Anwendung kam.

Vergegenwärtigt man sich die weite Lage der Saiten mit der damals üblichen zupfenden Anschlagweise, so wird es klar, dass die unmittelbare Folge solcher Saiten, die bei Accorden am häufigsten gleichzeitig zu spielen wären, nicht jene Vorzüge gewähren konnte, die sie bei der heutigen engen Saitenlage und dem abwärts gerichteten Anschlag, der leicht über mehrere Saiten streift, bietet. Da zudem bei der kleinen Saitenzahl die Anbringung einer lückenlosen Tonfolge nicht möglich ist, kann auch keinerlei regelmässige Folge bestimmter Intervalle eingehalten werden. Wir sehen hier aber eine Reihe von vier stufenweise absteigenden Tönen, einen fünften davon nur durch einen Zwischenton, einen andern vorher durch zwei Töne getrennt. Fassen wir die Gruppe der regelmässigen Stufenfolge in das Auge, so finden wir zwei Terzen, also die zu einem Accorde gehörigen Intervalle, durch je einen Ton, resp. eine Saite getrennt, was einem bequemen Anschlage mit dem 2. und 3. Finger entsprechen würde, während der 4. Finger den Bass zu spielen hätte, bei dessen Anordnung eine Willkürlichkeit weniger zu bedeuten hätte. Warum nun die Unterbrechung der Reihe? Denken wir uns die 9. Saite an Stelle der 8., so wäre mit der Fortsetzung des Systems auch noch der Vortheil gewonnen, dass die Quinte d-a als zweites Accordintervall mit dem gleichen bequemen Fingersatze zu spielen wäre, wie die früheren Terzen. Aber die Terz a-cis bliebe benachbart, wie sie ist, für die damalige Spielweise, wie bemerkt, kein Vortheil, sondern ein Nachtheil.

Durch Versetzung der dritten Saite h in die Reihe zwischen cis und a und der Rangirung der zweiten Saite in die Reihe der Bässe wäre Ordnung und System hergestellt. Für das Auge gewiss. Doch auch für die Finger? Diese würden die

Entfernung des h vom g, also der am häufigsten gebrauchten Intervalle des G-Accordes, sehr unvorthellhaft empfinden. Das h ist also mit gutem Grunde aus der Reihe gerissen, während die Trennung der Folge d-cis durch das a nicht motivirt erscheint, und möglicherweise von einem Vorgänger Petzmayers auf dessen Zither ohne Bedacht verschuldet wurde.

Völlig unmotivirt, theoretisch und practisch widersinnig, erscheint der G-Bass an zweiter Stelle. Diesen hat Petzmayer später auch thatsächlich an Stelle des mittleren G, der 11. Saite, gesetzt. Als 2. Saite zog er aber wieder einen Bass,

das grosse h auf:  so dass sich hier zwei gleichnamige Saiten folgten.

Dieser Vorgang lässt sich nur daraus erklären, dass Petzmayer sich die Entfernung der übrigen Saiten vom Griffbrett schon eingewöhnt hatte, ehe er an die Umstimmung ging, daher er die 2. Saite nicht kurzweg entfernen mochte. Er wählte das h, weil es ihm die hier gruppirten und häufig gebrauchten Accorde: G-Dur, E-Dur, E-Moll, H-Moll verstärkte.

Die ursprüngliche, von einem des Instrumentes Kundigen vorgenommene Besaitung konnte aber keinesfalls eine Saite, die den Raum nur als Verstärkungsmittel beschränkte, enthalten. Höchst wahrscheinlich befand sich hier ein b, in der Octave der dritten Saite, so dass die F-Dur-Tonart, die auf der G-Griffsaite vorhanden ist, in der Begleitung ihre harmonische Unterlage hatte, während sie bei Petzmayer fehlt. Dieser scheint sie zu Gunsten von A-Dur vernachlässigt zu haben, denn auch den F-Bass, die letzte Saite, stimmte er in Gis um, so dass die Accorde F-Dur, F-Moll und D-Moll verloren waren. Seine spätere Besaitung war:



Die richtige ursprüngliche Besaitung aber vermuthen wir in dieser Ordnung:



Die Saiten 1 bis 9 finden wir im Bereiche des 2. und 3. Fingers, als Accord-saiten, analog unserem ersten Quintenzirkel, und die übrigen als Bässe mit dem 4. Finger spielbar.

Stufenweise geordnet enthält die Besaitung folgendes Material:



Gegen die Auswahl der Töne lässt sich gewiss nichts einwenden. Jeder Versuch chromatische, oder die zwei diatonischen Lücken zu beseitigen, erweist sich als zweckwidrig, indem damit nur unbrauchbare Tonarten auf Kosten der spielbaren gewonnen wären. Die einzige diatonische Lücke im Basse, durch das Fehlen des H entstanden, kann praktisch kaum fühlbar werden, und die Lücke zwischen Accord-saiten und Bässen ist auch nicht schlecht placirt. Man könnte sie ausfüllen durch Versetzung der drei höchsten Saiten in die tiefere Octave, doch wäre dies nur ein

theoretischer Gewinn, nachdem das Material für eine freie Stimmführung in keinem Falle hinreicht, die Lückenlosigkeit also praktisch gar keinen Vortheil böte, der Klangeffekt aber entschieden geschwächt wäre. Einerseits durch die enge Lage zwischen Bass und Accordintervallen, anderseits durch die grosse Entfernung des Gis von den Melodietönen, die aus angeführten Gründen bei A-Dur grösstentheils auf der A-Saite gespielt wurden.

Versucht man die Zusammenstellung handlicher Accorde in der gegebenen Folge der Saiten, so ergeben sich folgende Gruppen:



Petzmayers Stimmung gibt gleiche Gruppen, mit Ausnahme der erwähnten mit F gebildeten Accorde, und des Dominantseptaccordes von F, dessen er bei dem Fehlen dieser Tonart nicht bedurfte, wenn er nicht zum Umstimmen für einzelne Fälle seine Zuflucht nahm.

Zu erwägen wäre noch, warum das hohe Gis nicht vor dem G placirt ist, wodurch der Anschlag des G-Accordes nicht erschwert erschiene. Die Unregelmässigkeit der Saitenfolge ist mit Hinsicht auf die erste Saite insbesondere bei Petzmayers Besaitung, neben dem tiefen Basse als zweite Saite, auffällig. Dennoch ist diese Placirung nothwendig, mit Rücksicht darauf, dass das Gis, als zu A-Dur gehörend, vornehmlich im Vereine mit der A- oder mit der D-Saite, aber kaum mit der für diese Tonart nicht günstigen G-Saite zu spielen kommt, während das B als zu F-Dur, oder auch Petzmayers H oder G, die sich an zweiter Stelle finden, mit der G-Saite häufig vereinzelt anzuschlagen sind. Ihre unmittelbare Nachbarschaft mit dieser wäre demnach sehr störend, da sich die letzte Griffsaite mit der ersten Begleitungssaiten sehr schwer anschlagen lässt.

Das Gis als erste Saite ist demnach am richtigen Platze, ebenso der E-Bass als erste Basssaite. Der folgende G-Accord mit den höheren Intervallen wie mit dem Basse ist an der für den Anschlag mit allen Griffsaiten günstigsten Stelle, und die übrigen Accorde erscheinen gemäss der Häufigkeit ihres Vorkommens geordnet.

Somit liegt der ersten historischen Zither ein wohlgedachtes System zu Grunde, das sich bei einiger Mühe aus der scheinbaren, durch zufällige Verrückungen noch verwirrender zeigenden Regellosigkeit der Petzmayer'schen Besaitung mit Bestimmtheit erkennen lässt, und auf eine ältere Kunstperiode der heutigen Zithergattung schliessen lässt.

Petzmayer notirte die Begleitung im Violinschlüssel, bei einfachen Piècen auch nur mit Buchstaben, welche Bezeichnung für einfache Formen auch heute noch ganz gut anwendbar ist, und, wenn sie ihrem Zwecke entspricht, so wenig „unmusika-

lisch“ genannt werden kann, wie die bei der Orgel übliche Generalbassschrift für diese. Die Werke Herzog Maximilians waren zum Theile auch so notirt, zum andern Theile zeigten sie die Begleitungszeile im Bassschlüssel geschrieben. Man sieht, eine Spaltung fand schon zwischen dem ersten Meister und ersten Schüler statt. Petzmayer sagte: „Ein Jahr muss der Schüler länger lernen, wenn er sich mit dem Bassschlüssel abfinden muss. Unterdessen wirft er die Zither wieder weg.“

Vielleicht war sich der Meister dessen bewusst, dass auch ihn der Bassschlüssel abgeschreckt hätte, wenn er mit ihm gleich hätte Bekanntschaft machen müssen. Es ist nun einmal Thatsache, dass den Anfänger die technischen Schwierigkeiten nicht ängstigen, wohl aber die theoretischen. Das praktische Lernen ist dem Schüler eine Lust, die bei genialen Naturen mit den immer neu auftauchenden Schwierigkeiten nur noch wächst, und zur glühenden Leidenschaft wird, während die theoretischen Schwierigkeiten in den meisten Fällen ermüdend und ernüchternd wirken, insbesondere dann, wenn der Lernende die Nothwendigkeit ihrer Bewältigung nicht einzusehen vermag, wenn er auch bei ihrer Umgehung an das gewünschte Ziel gelangen kann.

Dem Herzog, welcher durch seine vielseitige musikalische Bildung mit dem Bassschlüssel wohl vertraut war, mochte Petzmayers Standpunkt nicht einleuchten. Auch jene Wiener Künstler, welche, durch Petzmayers Leistungen begeistert, sich gleichzeitig in hervorragender Weise mit dem Zitherspiele beschäftigten, wie: Baumann, Ponnier, Montlevrin, Zehethover, Dubez, waren meist gewandte Clavierspieler, weshalb sie für die Zither die vom Claviere her gewohnte Notirung mit zwei Schlüsseln anwandten. Ihre Nachfolger folgten ihrem Beispiele, ohne andere Gründe, als die des Nachtretens in vorhandene Fusstapfen.

Wie wenig der Schlüssel zur Hebung der Litteratur beizutragen vermag, zeigt ein Vergleich der ersten Wiener Zitherslitteratur mit deren heutigen Producten. In der Anzahl sind diese zwar fast ins Masslose gewachsen, aber, von einzelnen Erscheinungen abgesehen, ist in der Qualität eher ein Rückschritt als Fortschritt zu verzeichnen. Schlimmer wäre es bei Einführung des allgemeiner bekannten, leichter lesbaren Violinschlüssels für das untere System, von dem obern nur durch die Octavlage unterschieden, gewiss nicht geworden, aber vielleicht etwas besser. Die Clavierspieler stellten und stellen noch der Zither ein geringeres Contingent, als Violin- und Gitarrespieler, welche nur mit dem Violinschlüssel vertraut sind, ebenso wie Sängerinnen und Sänger, mit Ausnahme der Bassisten, deren Notenkenntnisse aber für ein Instrument sehr beschränkt sind. Hierbei sind allerdings nicht ausgebildete Musiker, sondern halb und schlecht gebildete Dilettanten in Betracht gezogen, mit denen eben als dem Gross der Musiktreibenden gerechnet werden muss. Diesen allen wäre ihr Wissen und Können für das Lesen der Zithernoten zu statten gekommen, wenn sie hier nicht den Bassschlüssel gefunden hätten. Dieser schreckte sie ab. Ob mit Recht oder Unrecht, ist für die Thatsache gleichgiltig. Die Folge war, dass solche Lehrer, welche „ohne Noten“ lehrten, sich eines unverhältnissmässigen Zulaufes erfreuten. Obwohl man sich in Wien mit der Länge der Zeit nun doch an das Notenlesen bei der Zither gewöhnt hat, da die Masse der Zithermusikalien zum Lesenlernen reizt, so muss ein Zitherlehrer, der Schüler und Brod haben will, sich doch noch heute bemühen, das Lesen der Begleitung nicht zu lehren, sondern möglichst zu umgehen. Der Schüler lernt die Bassnoten zwar nennen, aber da er sich beim Abspielen meist „nicht gleich erinnern kann“ und sich immer „irrt“, so hilft der Lehrer mit Notaten, Vorsagen und Saitenzeigen nach, und vermeidet die Vorlage aller Stücke mit etwas freier, von der Schablone abweichender Begleitung, die der Schüler auch nach langjähriger Lernerei „nicht lesen kann“. Jeder Wiener Musikalienverleger weiss davon zu erzählen. Trotzdem wird

in Wien auch sehr gut gespielt, was aber nicht den gedruckten Musikalien, sondern den hier üppig gedeihenden musikalischen Talenten zu danken ist. Alle hervorragenden Wiener Meister haben, gleich Petzmayer, mehr „probrirt“, als „studirt.“ Was nun die Vortheile des Bassschlüssels für die Klavierspieler auf dem Gebiete der Zither betrifft, so sind sie auch illusorisch, weil erstens beim Claviere eine Notirung, wo gar oft die höhere Note im Bassschlüssel, die tiefere im Violinschlüssel geschrieben erscheint, nie vorkommt, hingegen ein Schlüssel in beiden Systemen oft zur Anwendung gelangt, zweitens spielt der Clavierspieler das Bassschlüsselsystem mit der linken Hand, und es ist ihm daher das Ablesen der Zithernoten durch den für die rechte Hand geltenden Bassschlüssel nicht erleichtert. Gewöhnt man sich aber einmal daran, in der zweiten Zeile den Bassschlüssel zu sehen, so vermag man hier die oben doch so geläufigen Violinnoten nur mühsam, gleichsam buchstabirend, zu lesen. Daher sind die Wiener, denen nicht Petzmayer, sondern dessen Nachfolger die ersten Zithermusikalien geboten, bei dem Bassschlüssel geblieben, während Petzmayer beim Violinschlüssel blieb, und nur einmal ausnahmsweise auf Wunsch des Verlegers, im Bassschlüssel notirte.

Petzmayer sah um sich viele tüchtige Jünger wirken und Grosses mit bereicherten Mitteln anstreben. Doch Keiner erreichte die Grösse seines Erfolges, und so begnügte sich der Altmeister auch mit seinem ursprünglichen Können. Er verfolgte die Bewegung im Zitherreiche mit wohlwollendem Interesse, hielt sich aber von ihren Strömungen ferne. In den gemüthlichen Cirkeln, welche der Herzog mit Vorliebe um sich berief, blieb Petzmayers kleine Zither die allbeliebte, unentbehrliche Gesellschafterin, bis das hohe Alter die kunstfertigen Finger des Meisters schwächte und lähmte.

Am 29. Dec. 1884 war es, als Petzmayers Zither für die Erdbewohner auf immer verstummte. Die „Humor. Blätter“ brachten folgende wehmüthig-launigen „Gstanzl“:

„Warum ma'n Petzmayer verlorn hab'n.

„I woass nüt!“ Petrus sagt zum Herrn,
Im Bräustüb'l da unt'n
Die Münch'ner, sunst so fidel
San jetzt langweil'ge Kunden!
Da ham ma's so schö zama tha,
An Extraplatz ham s' nobel,
Der Potschi (Pocci) Graf, der Maler Schwind,
Der Jaga Franz, der Kobell.
Und's Bier ist guat, vom Hofbräuhaus
Frisch ang'stoch'n hol'n 's 'd Eng'l
Wie Terk'le, g'malte, sitz'n s' da,
Es rührt sie nix a Weng'l.
Da ham s' 'n Kobell neuli plagt:
„Geh' sing' a Schnaderhüpf'l!
Der's unt'n hat so schö zambrecht,
Mag nüt der faule Zipfl.
Ausdrunka han's, um zehni scho,
Thuan sie im Bett d'rin flacka!
Wie moans gnä Herr, kann ma die Sach'
Mit die nüt anders packa?
Gott Vatta sagt: „Da is a G'schicht!
I woass scho, wo's thuat happern:
Doch soll i da 'n Herzog Max
An guat'n Freund weg kapern?
Do mei! was hat der Freund vom Leb'n
Nu mit die alt'n Glieda
Der Herzog haltst no länger aus,
Bei mir find'st do den wieda!
Schau, Peterl! siagst,
I woass, wo's feit,
Bei die drei Münch'nerkindl:

Dem Kobell, dem geht d'Zithern ab,
Des is der ganze Schwind'l.
So schick' halt a paar Eng'l na
Auf d' Erd, es thun 's zwar oana,
Denn der, den 's hol'n solle, hat also
Nur d'Haut mehr und die Boana.
'n alt'n Petzmayer bringa soll'n s'
Mit der Zithern aber schleuni,
Und wenn die Münch'ner san beinand,
Schiebst 'n in's Stüb'l eini!
I woass, da geht a Jubl' los,
I hör's zu mir nei lacha
Und woan vor Freud, dass der is da
Der sie fidel ka macha.
Da wird der Kobell macha glei
Das schönste Hüpfelschnader,
Der Schwind, der Pocci auf der Stell
Mitt'n Skizz'nbuach san s' da da.
Da hast 'n Kellerschlüss'l'n,
Denn heut mög'n s' gewiss an Champus,
Do schau fei, dass ma koana kriegt
Dabei am End' an Dampus!
A Spitzerl', des is scho erlaubt,
Wenn so drei Freund zamkema,
Da derf ma's ja im Himmelreich am End'
so g'nau nüt nehma
Schau! so is ganga, drum hab'n s' dort 'n
Petzmayer mit der Zithern.
Ja wenn's so gut halt oana trifft, so lasst
si nix erwidern!

Das „Neue Münchner Tagblatt“ widmete dem Meister ebenfalls einen versificirten Nachruf:

„Der Meister todt, des Lebens Saiten rissen!
Und durch die Zither geht ein schmerzlich
Beben,
Die er so wunderbar gespielt im Leben,
Dass sie den Zauberer für immer muss ver-
missen,
Der ihr entlockt die frohen, süßen Töne,
Die Lust in Hütten, in Palast getragen,
Im Thal erklangen, wo die Firnen ragen,

In nie gehörter voller Wohlklangschöne.
Schlaf, edler Greis, wohl deine Zither
schweiget,
Doch tausend and're deinen Nachruhm klingen,
Des Meisters, dem sie fühlte, weinte, lachte.
Nun überall sie tönt zu Tanz und Singen,
Und späte Nachwelt Dank dir noch bezeigt,
Der sie im Volk zu Ehren wieder brachte.“



Josef Jahnke
Imgeul. d. a. c. m. i. s. t. e. n.

Einem Nekrolog unseres geschätzten Mitarbeiters Friedrich Feyertag entnehmen wir noch folgende Stelle:

„Wer Petzmayers Töne, wie sie in wahrer Kunstschönheit tief in Herz und Gemüth des Hörers sprechen, nie gehört, dem kann man ihre Schönheit nicht beschreiben. Wenn man ihm seine unübertrefflichen Alpenweisen mit ihren einschmeichelnden Klängen, bald leise, bald stark spielen hörte, wurde man gleichsam unwillkürlich in das Hochland getragen, man hörte förmlich das Jubeln und Jauchzen, Sein Spiel bei seinen virtuosen Piècen war voller Wärme, seelenvoll, weich, innig und bewunderungswürdig, und drang mit aller Macht ins Gemüth. Er selbst wurde dann noch zum jugendlichen Schwärmer, denn sein ganzes Künstlerleben sprach getreu aus seinen Tönen und wer ihn in seinen Concerten gehört, vergisst es sein ganzes Leben nicht. Nicht wie zu einem Sennerhaus fühlte man sich zauberisch getragen

— Nein! Der künstlerische seelenvolle Vortrag Petzmayer's versetzte uns in den Idealtempel deutscher Kunst, wo das Schönste, das Beste, das Herrlichste geleistet wird. Und so möge Petzmayer sanft ruhen. Ruhmvoll war sein ganzes Leben, er



W. Jahnke
Georg Jahnke

war einer der Besten unserer Zeit. Immerfort wird bei uns sein Name glänzen, und uns bleibt die Erinnerung an seinen fröhlichen Geist, an sein liebenswerthes Herz, an den feinfühlenden Künstler, an den guten Menschen, und an den treuen Freund!“

Sein fürstlicher Gönner überlebte ihn kaum um jene Anzahl von Jahren, um welche er jünger war. Am 2. Januar 1888 erlitt der Herzog einen bedrohlichen Schlaganfall. Zwar erholte er sich von demselben, aber ein neuer Anfall blieb zu befürchten, weshalb die am 9. September stattgefundene Feier seiner goldenen Hochzeit mit thunlichster Vermeidung aller Aufregung zu Tegernsee stattfand. Zwei Monate später, am 12. November 1888, traf den greisen Herzog ein neuerlicher Schlaganfall, dem mehrtägige Bewusstlosigkeit, und am 15. November, früh 3¹/₂ Uhr, der Tod folgte.

Wir wiederholen hier die Schlussworte unseres Nachrufes:

In der grossen, mannigfachen Schaar Trauernder, die in Folge dessen, nicht durch Convenienz, nicht äusserlich, sondern bewegt von tiefinnersten Empfindungen die Leiche des hohen Verblichenen umstehen, befindet sich die kleine Zither und haucht Klage töne aus, wie noch nie. Als schlichtes, unscheinbares „Dianderl der Berge“ hat sie der Verewigte kennen gelernt, den Adel ihrer Seele, die Bildungsfähigkeit ihrer Eigenschaften, ihr ureigenstes Wesen erkannt, wie vielleicht nur Petzmayer vor, und Niemand trotz weitgehendster Bestrebungen, nach ihm. Unter seinem Schutz und Schirm hatte sich das in frühesten Jugend vernachlässigt gewesene Glied des edlen Lautengeschlechtes, zuerst durch die verdienstvollen Bemühungen des Ersten aller Zithermeister, Johann Petzmayer, dann durch dessen Nachfolger und Mitwirkende, gar herrlich entwickelt, und, da ihm die Gunst seines Beschützers bis zu dessen letzten Stunde gewahrt blieb, hatte dieser nach gewöhnlichen Begriffen für seinen Schützling sehr lange gelebt. Uns, die Freunde der Zither, vermögen aber solche Berechnungen nicht zu trösten. Uns durchzuckt das herbe Gefühl: Zu früh trat der nach den ehernen Gesetzen der Natur unvermeidliche Verlust für die Zither ein, noch viel zu früh!

„Möge der Segen des Verblichenen die neuerdings verwaiste Zither umschweben, so lange Erinnerung und Dankbarkeit an den Begründer ihrer Zukunft leben werden, also immer!“

So wenig wie bei Strauss und Lanner, bewahrheitete sich erfreulicher Weise das Sprüchwort: „Der Prophet gilt nichts in seinem Vaterlande“ bei Petzmayer. Das Gasthaus seines Vaters trug den Schild „Zum hl. Johann“, und es wurde durch des jungen Wirthssohnes Zitherspiel, mit welchem er die Gäste gerne unterhielt, bald so populär, dass Jedermann in Wien und Umgebung den „heiligen Jean“ kannte, welche Bezeichnung in der Wiener Aussprache als „Heiligen-Schan“ für das Gasthaus wie gleichzeitig für dessen Magnet galt. Mancher alte Wiener wird heute auf eine Frage bezüglich Petzmayers erwidern, dass ihm der Name fremd sei, aber vom „Heiligen-Schan“ wird er zu erzählen wissen.

In den weder grossen noch prunkvollen Räumen des „Heiligen-Jean“ wurden angesehene Künstler wie Mitglieder des Adels häufige Gäste, und diese berichteten über Petzmayer an höchste Stelle, was zur Folge hatte, dass der Kaiser Franz den „Heiligen-Schan“ zu einem Concerte am Hofe beordnete. Es war dies im Jahre 1827. Dem ersten Concerte folgten noch mehrere bei Hofe, denn mit Petzmayers Erfolgen ging es noch rascher und glatter, als mit denen des berühmten römischen Feldherrn. Er spielte, gefiel, und eroberte mehr als Cäsar, indem er die Herzen gewann. Der leutselige Kaiser Franz, sowie die Kaiserin und andere Mitglieder der allerhöchsten Familie ermunterten den von Natur aus sehr bescheidenen Künstler auf das Freundlichste, wodurch er zum öffentlichen Auftreten in grösseren Concerten und zu Kunstreisen durch die grössten Städte Oesterreichs und Deutschlands bewogen wurde.

Als Violinspieler gerieth er auf die Idee, die Griffsaiten der Zither mit dem Bogen zu streichen, und liess sich zu diesem Behufe im Jahre 1823 eine Zither mit gewölbtem Griffbrette und in der zur Bogenführung nöthigen Form bauen. Er wurde so zum Erfinder der Streichzither, auf welcher er es ebenfalls zur hohen

künstlerischen Vollendung brachte. Da es für ihn keinen würdigen Partner auf der Zither gab, trat er in seinen Concerten im Vereine mit Gitarristen und Liedersängern auf, später liess er sich auch vom vollen Orchester begleiten. Da er auch keineswegs grosse Concerträume mied, kann man daraus einen Schluss ziehen auf die Fülle seines Zithertones.

Damalige Zeitungen sind voll des Lobes über den originellen Künstler. Bei Werthschätzung dieser Urtheile darf man sie nicht auf eine Stufe stellen mit heutiger Reporter- und Reclame-Mache, sondern muss ihre Bedeutung als Kunst-Kritiken in Anschlag bringen. Nach einem Concerte im Frankfurter Theater schrieb die „Frankfurter Zeitung“:

„Es ist in der That staunenswerth, mit welcher Meisterschaft der Künstler sein einfaches Instrument regiert. Er haucht ihm eine lebendige Seele ein, die bald zur Freude, bald zur Rührung und Wehmuth stimmt.“

Anlässlich eines von ihm im Jahre 1836 zu Leipzig veranstalteten Concertes schrieb der berühmte Aesthetiker und Musikschriftsteller G. Schilling:

„Was Paganini auf der Violine, ist Petzmayer auf der Zither. Er bringt das Unglaubliche auf derselben hervor. Sein Ton auf der Streichzither ist so zart und lieblich, so rein, dass seine ganz eigene Wirkung mit Worten kaum beschrieben werden kann.“

Die Sammlung von durchwegs günstigen Zeitungsberichten, Anerkennungs-schreiben höchster Personen und berühmter Künstler, mit deren Bildnissen und anderen Souvenirs, welche Petzmayer besass, konnte sich mit der mancher der angesehensten Künstler anderer Sphären mit Erfolg messen.

Sein Repertoire umfasste so ziemlich alle Perlen der vor-Wagner'schen Musikperiode, mit Ausschluss von ausgesprochenen Special-Werken für das grosse Orchester oder ein besonderes Instrument. Wenn er es auch verstand, seinem schlichten Instrumente viel mannigfachere Leistungen zu entlocken, als alle späteren Zitherspieler, so muthete er ihm doch niemals Widernatürlichkeiten zu. Wenn er mit Strauss- und Lanner-, sowie Gebirgsweisen stets die grössten Erfolge erzielte, so lag dies ebenso in deren eigenthümlichen Reizen, als in den besonderen Mitteln des Instrumentes, der Auffassung und der Wiedergabe des Künstlers.

Petzmayers langjähriger Freund, Hofmusiker Friedrich Feyertag berichtet uns hierüber:

„Die Gebirgslieder, Ländler, sind vom Bodensee bis nach Ober- und Unterösterreich, Kärnten, Steyermark, Tyrol und darüber hinaus heimisch. Ueberall, wo Leute der süddeutschen Berge ihren heimathlichen Heerd gebaut haben, ist „der Ländler“ der Ausdruck der Freude, des Glücks, des frohesten Jubels, der überschäumenden Fröhlichkeit, der Sehnsucht und des Schmerzes u. s. w. Diese Bewohner des Gebirges singen in ihren Gsangeln (Schnadahüpfeln): dass das Zitherspiel eine solche Musik ist, welche die traurigsten Buben zum Tanzen noch bringt, und dass einem wunderbar feinen Zitherspieler die Lieb' in die Finger gekommen sein muss. Und ferner: Wanns im Himmel tanzen thuan, singa d' Engerln a dazua, hör i da die Zither schlag'n, nacha is mir scho gnuu. An diesem Princip hat auch Petzmayer und Herzog Maximilian festgehalten. Denn der Ländler (Schnadahüpfel) ist ein tanzender Gesang. Gleichwie die berühmten Componisten Lanner, Labytzki etc. und bis in der letzten Zeit Joseph Gungl diese Gattung von Musik für grosses Orchester in ihre Concert-Programme mit dem grössten Erfolge aufnahmen, ebenso hat Petzmayer selbständige Melodien, und als Erforderniss: Schönheit, Leben und Anmuth zum Ausdruck gebracht. Mit Recht sagte der berühmte Dichter Geheimrath und Universitäts-Professor Dr. v. Kobell, dass Petzmayer auch durch sein Ländlerspiel uns nicht wie zu einem Sennerhaus geführt habe, sondern er machte einen Palast daraus. Petzmayer hat sich aber auch streng an die musikalischen Gesetze gehalten bei seinem Zitherspiele. Der materielle rhythmische Vortrag war ebenso schön als wie der poetische. Nie bemerkte man bei seinem Spiele eine Starrheit, Klangeinförmigkeit, oder ein grobschmiedartiges Herunterhämmern, oder eine nicht minder schlimmere Geschmackslosigkeit einer affectirt-modernisirten Auffassung. Seine Rhythmik war auch bei den Ländlern die genaueste für die melodischen Sätze und Theile. Seinem Spiel gab er genau die Form, mit welcher er den Rhythmus in kleinen Zeitfiguren (Rhythmen) gewissenhaft eintheilte.

Wie schön war sein Anschlag, das Verhältniss von crescendo und decrescendo, seine Accelerando und Bitardanto, die Verbindung der Töne und die Taktzergliederung. Ferner, wie geschmackvoll war seine Accentuation der schweren, guten, leichten und schlechten Takttheile, Taktglieder und Taktnoten! Wie verstand er es, den grammatischen, oratorischen, ästhetischen, declamatorischen Accent (wodurch die Melodie ihren eigenthümlichen Ausdruck erhält) und den pathetischen Accent (welcher die höchsten Lichter und Drucker gibt) bei seinem Spiele kunstgerecht anzuwenden! Auch aus Petzmayers Ländler-Compositionen erklingen wahre Empfindungen, welche aus dem Herzen quellend auch zu Herzen gehen. Da ist Alles innerstes Volksleben. Und weil ihre Stoffe aus dem Gemüthsleben des menschlichen Herzens geschöpft waren, so bleiben dieselben auch ewig jung und ewig neu. Petzmayers Ländler sind aus dem musikalischen Gebirgsboden entsprossen, verbleiben aber doch sein Eigenthum, weil darin keine Nachahmung oder verbrauchte Melodien vorfindlich sind, wohl aber neue melodische Wendungen und stets nationales Colorit. Petzmayer, welcher so viele und lange Zeit als Begleiter seines allerhöchsten Herrn Ihrer königl. Hoheit Herrn Herzog Maximilian in den Alpen lebte, hat Land und Leute daselbst so genau kennen gelernt, wie nicht leicht ein Anderer. Grosse Anregung zu seinen Compositionen erhielt Petzmayer sehr vielseitig durch Se. kgl. Hoheit den hohen Protector der Zither. Allerhöchst dieser Fürst, welcher selbst ein bedeutender Componist und Künstler auf der Zither war und welchem die Zither-Lehrer und -Spieler so viel zu verdanken haben, war Einer der Ersten, welcher die Zitherspieler mit einer grossen Anzahl herrlicher Compositionen und Gebirgs-Alpenmelodien, Lieder, Ländler, Walzer u. s. w., welche im Druck erschienen sind, erfreute. Ein unübertrefflicher Meister war Petzmayer in den Schleifern (Bindungen auf- und abwärts) und besonders in den Gegenschleifern (Auffallen des Fingers ohne Ringanschlag mit der Begleitung oder der Basssaiten), des Portamentos (gliando), auf- und abwärts, der Vorschläge, des Prall-Trillers, der Mordente, des Tremolos (Ondulation) der gemischten oder melirten Spielart.

Er war wohl Einer der Ersten, welcher mit den Begleitungs- und Basssaiten völlige Melodien spielte. Ihm war aber auch der deutsche, französische und italienische Styl zur Genüge bekannt, und besonders italienische Musik spielte er mit grosser Vorliebe, aber niemals Solches, was nicht zithergemäss war. Petzmayer hat sich durch sein seelenvolles künstlerisches Spiel alle Anerkennung auch der Musiker aller Länder erworben, und die grössten Componisten und Künstler der Welt haben ihn mit ihren Bildnissen mit eigenhändig unterschriebenen Ehrungen erfreut. — Der Gebirgs-Ländler (bis zum Schuhplattler) ist ein pantomimischer Volkstanz, und nur die schnell gehenden Tempo sind dem Walzer ähnlich. Ländler werden noch häufig auch von Ballett-Tänzern in den Theatern getanzt. Die Fanny-Elsler-Ländler von Petzmayer sind wohl in allen deutschen Theatern getanzt worden. Warum hat nun J. Petzmayer solch grossartigen Erfolg auch mit seinen Ländlern errungen, welche er jedes Mal in seinen gegebenen Concerten an den Höfen und an allen Theatern Deutschlands und Oesterreich-Ungarns etc. spielte?

Nicht allein seine sympathetische Wärme und der seelenvolle Ausdruck, seine vollendete Technik, unantastbare Reinheit, minutiöse Präcision, frappirende Dynamik und die damals noch nie gehörte Klangfülle waren es, sondern auch der dem feschen Wiener Kind eigene Takt war es, welcher das Ohr ergötzte und das Herz erfreute.

Wo Petzmayer etwas lernen konnte, hat er es in seiner Bescheidenheit angenommen, und ebenso ist er mit seinen reichlichen Erfahrungen Jedem, welcher ihn darum angegangen, liebevoll mit Rath und That beigestanden. Reformirt hat er an sich selbst bis beinahe zu seinem letzten Lebensende, bis seine Finger ihm jeglichen Dienst versagten. Mit grösstem Interesse verfolgte er auch die in den letzten 10 Jahren gekämpften Reform-Bestrebungen. Er freute sich von ganzem Herzen darüber, wenn diese Vereinigungen zum Nutzen der Zither und deren Spieler dienlich waren. — Petzmayers Lieblingsgedicht war, welche Worte aus seinem Herzen gesprochen waren:

„An meine Zither.“ Von Theodor Körner.
Singe in heiliger Nacht, du meines Herzens Vertraute,
Freundliche Zither, ein Lied, hier, wo die Liebliche wohnt.
Sanft umflüst're dein Ton den süssten Traum der Geliebten,
Und des Sängers Bild zaub're der Schlummer ihr vor. —
Acht! wie gleicht dir mein Herz; da sind die Saiten Gefühle;
Und — ist's die Liebe nicht, die es zum Wohl laut gestimmt?

Seine Königliche Hoheit, dessen Lehrer J. Petzmayer war, zeichnete ihn mit Allerhöchst dessen grossen Bildniss, als Zitherspieler, durch Verleihung aus, und schrieb eigenhändig darunter folgende Worte:

Einsamkeit ist oft eine wohlwollende Freundin. Doch einsam bin ich nicht, denn eine traute Begleiterin versüsst mir die Stunden der Lust, tröstet mich in Augenblicken unbefriedigsten Sehns. Die bitterste Einsamkeit ist, unter Menschen leben zu müssen, die einem mehr oder weniger gleichgültig sind. H. M.“

Die erwähnten „Fanny-Elsler-Ländler“ tanzte diese Künstlerin das erste Mal im k. Schlosstheater zu Berlin unter den Originalklängen der Petzmayer'schen Zither. Auch Therese Elsler tanzte dort eine Reihe von Charaktertänzen nach Petzmayers Composition und Spiel. Nach einem glänzenden Concerte im k. Schauspielhause zu Berlin wurde Petzmayer an den preussischen Hof zu einer Reihe von Vorträgen beschieden.

Sein glücklichstes Concert gab er aber im Jahre 1837 im Theater zu Bamberg. Dort hörte ihn der für alles Schöne und Edle begeisterte, damals 29jährige Herzog Maximilian in Bayern, der ihn sofort auf immer an sich fesselte, wodurch der Zither Bestand und Zukunft gesichert wurde.

Herzog Maximilian war als Sohn des Herzogs Pius August in Bayern am 4. December 1808 in Bamberg geboren. Die Erziehung des Prinzen ruhte in den Händen seines Grossvaters Herzog Wilhelm, des damaligen Oberhauptes des herzoglichen Hauses. Der junge Prinz wurde der Liebling des Königs Max Josef I., seines Grossonkels und Pathen. In seinem 9. Lebensjahre trat der Prinz in das königl. Erziehungsinstitut zu München ein, wo er 7 Jahre hindurch verblieb, und nach dem allgemeinen Schulplane unterrichtet wurde. Auch an den öffentlichen Prüfungen nahm er mit seinen Mitschülern theil. Der damalige Gymnasialprofessor Michael Permaneder machte in seiner Censur über den Prinzen folgende Anmerkung: „Es vereinigen sich in diesem Prinzen die schönsten Vorzüge des Geistes und Herzens; ein durchdringender Verstand, ein reifes Urtheil, eine lebendige Phantasie, bescheidener Freimuth, tiefer Abscheu vor allem Unedlen und eine seltene Herzengüte. Nie hat derselbe von dem Gesetze der Gleichheit, die die öffentliche Schule will, sich losgesprochen. Er hat in aller Ausdehnung gethan, was immer Sache des Schülers ist, und hinsichtlich des guten Willens und der Pünktlichkeit, womit er es that, die Meisten zurückgelassen.“

Als im Jahre 1826 die Universität von Landshut nach München verlegt wurde, nahm der Prinz die Gelegenheit wahr, um theils öffentlich, theils privatim die naturhistorischen, geschichtlichen und staatswissenschaftlichen Vorträge der Professoren zu hören. Mit entschiedener Vorliebe wandte er sich aber der Dichtkunst zu, und besuchte eifrig die Vorlesungen Ludwig Tieck's. In den folgenden Jahren unternahm der Prinz Reisen nach Frankreich und England, und am 9. September 1828 vermählte er sich zu Tegernsee mit der Prinzessin Luise Wilhelmine, der jüngsten, am 30. August 1808 geborenen Tochter des Königs Maximilian aus zweiter Ehe. Den Winter des Jahres 1832 brachte die herzogliche Familie in Italien zu. Zwei Jahre später trat der Herzog Wilhelm seine Oberhoheit an den Enkel ab, der nun, bei Lebzeiten von Vater und Grossvater, Chef der Familie wurde, nachdem er schon 2 Jahre früher zum Oberstinhaber des 3. Chev.-Regts. ernannt worden war.

Im folgenden Jahre hörte, wie erwähnt, der nunmehrige Herzog die Zauberklänge der Zither Petzmayers, und wollte dieselbe nie mehr missen. Er nahm von Petzmayer Unterricht, und brachte es zu hoher Meisterschaft im Zitherspiel. Nach einem glänzenden Concerte Petzmayers in der Fürstenversammlung zu Tegernsee ernannte ihn der Herzog zu seinem Kammervirtuosen, und nahm denselben auf seine im Januar 1838 erfolgte Orientreise mit, womit er seiner ganzen Reisegesellschaft eine wahre Wohlthat erwies, da bei Saida und Malta über das Schiff die Quarantäne verhängt wurde, „deren langen Stunden“, nach des Herzogs eigenen Worten, „Petzmayer durch sein gelungenes seelenvolles Spiel verkürzte.“ Dem Wiedererwecker der Zitherspielkunst solle es vergönnt sein, den jüngsten lieblichsten Sprössling des altherwürdigen edlen Zithergeschlechtes in seine klassische Urheimath, nach Griechenland und Egypten als bewunderter Gast zu führen. Die Reise währte 8 Monate, und wurden vom Herzog in den folgenden Jahren noch Holland, Belgien, Frankreich und Oesterreich besucht, nebst vielen deutschen Bädern, wo Petzmayer man-

ches Concert für wohlthätige Zwecke veranstaltete, bis die Beschwerden des Alters ihn veranlassten, sich von der Oeffentlichkeit zurückzuziehen.

Von den acht Kindern des Herzogs pflegte die Prinzessin Elisabeth, nachmalige Kaiserin von Oesterreich, die Zither mit Vorliebe, und nahm nach ihrer Vermählung eine Zeit lang vom Wiener Zithermeister Franz Kropf noch Lectionen. Der Meister wurde von seinen Neidern in eine Scandal-Affaire verwickelt, welche ihn bei Hofe unmöglich machte. Es wurde kein Nachfolger mehr erwählt. Gleichwohl war das Zitherspiel der Kaiserin von günstigem Einflusse auf die Verbreitung der Zither in der feineren Gesellschaft Oesterreichs. Der Herzog Maximilian protegirte bis an das Ende seiner Tage das Zitherspiel lebhaft, und wandte neben Petzmayer noch manchem anderen strebenden Zitherspieler seine Gunst und Unterstützung zu.

In den Vierziger Jahren erschienen bei Falter & Sohn aus der Feder des Herzogs, der sich auch als Dichter und Schriftsteller hervorthat, zahlreiche Zithermusikalien im Drucke, doch sind sie heute im Musikalienhandel fast alle vergriffen. Petzmayer veröffentlichte weniger Werke als der Herzog. Die Art, wie sie von andern Spielern reproducirt wurden, mochte für ihn wenig Aufmunterndes haben. Eine Anzahl Opus sind erschienen im Arrangement für die heutige Zither, doch vermögen sie Dem, der Petzmayer nicht gehört, von dessen Kunst kein Bild zu geben.

8. Variationen der Petzmayer'schen Besaitung.

Wie wir gesehen, bekam Petzmayer eine Zither zur Hand, deren Besaitung ein bestimmtes System unschwer erkennen liess. Der Meister fand sich aber nicht veranlasst, dasselbe in seiner ursprünglichen Form herzustellen, sondern nahm an demselben weitere Aenderungen, die ihm für spezielle Zwecke vortheilhaft erschienen, vor. Theils angeregt durch Petzmayer, theils auch unabhängig von ihm, stellten sich andere Spieler ebenfalls eigene Besaitungen zusammen, welche eine Art „Schule“ machten, und sich bis in neuere Zeit erhielten. In der Gegend von Ischl fanden sich 14-saitige Zithern verbreitet, mit folgender Besaitung:



Der Zithermeister Angl in Graz spielte auf einer 19-saitigen Zither mit folgender Besaitung:



Die Verwandtschaft des Systems mit jenem Petzmayers ist unverkennbar, ebenso das Streben nach Kräftigung des Basses durch Tieferlegung einzelner Saiten.

Weidinger in Wien brachte auch am Griffbrett, das bei seiner Zither 4-saitig war, eine tiefere Saite an, hatte aber in der Begleitung weniger tiefe Saite als der Vorige. Er besaitete:



Im Wesentlichen ist auch hier das durch Petzmayer bekannt gewordene System beibehalten, die Saitenzahl aber schon auf 20 ausgedehnt. Leistungsfähiger als

Petzmayers 18-saitige Zither mochte aber dieses Instrument trotz des Plus von 2 Saiten nicht gewesen sein. Die tiefste Basssaite E war in Verbindung mit der tiefsten Griffsaite kaum zu verwenden, die meisten Bässe erschienen als Unterlage zur neuen Griffsaite zu hoch, und die verwendbarsten Akkordsaiten sind in zu grosse Entfernung von den ersten Griffsaiten placirt.

Von Höchst in Wien wird folgende Begleitung angeführt:



Dieselbe zählt bereits 24 Saiten. Die Bereicherung kommt den tiefen Bässen zu Gute. In der Anordnung der Akkordsaiten ist gegen Petzmayers System kein Vorzug ersichtlich. Zwei Gis in der Oktave und zwei D im Einklange scheinen auf eine Ueberfülle von Saiten hinzudeuten.

Zweckmässiger erscheint die Zither des nach New-York übergesiedelten Zithermeisters Turner besaitet. Dieselbe hatte 26 Saiten in folgender Anordnung:



Die tiefen Lagen sind hier allzusehr bevorzugt. Ein besseres Gleichgewicht weist die ebenfalls 26-saitige Zither des Fürsten Esterhazy in Wien auf:



9. Das Quintensystem. Nicolaus Weigel in München und die erste Zitherschule.

Obwohl alle diese Besaitungen ihre Abstammung von der Petzmayer'schen Zither resp. von dem System, welchem diese Zither angehörte, erkennen lassen, fehlt ihnen doch, mit Rücksicht auf den Saitenreichthum, ein grosser Vorzug des ursprünglichen Systems, nämlich die natürliche Nothwendigkeit. Bei einer geringen Saitenzahl waren die natürlichen Bedingungen für die Saitenhöhe und -Folge andere, als auf erweiterten Instrumenten. Daher erscheint hier das, was dort durchdachtes System war, als Regellosigkeit und Willkür.

Diese Erkenntniss mochte sich mehreren Meistern ziemlich gleichzeitig aufgedrängt haben, und sann sie wahrscheinlich unabhängig von einander auf Feststellung eines neuen, der vermehrten Saitenzahl entsprechenden Systems. Der Gedanke an eine regelmässige Intervallenfolge war naheliegend, durch diese allein war eine Reformirung der Besaitung möglich. Von allen Intervallen sind aber nur zwei zur Bildung zweckmässiger Zirkel geeignet: die kleine Sekunde, d. i. die chromatische Reihe, und die reine Quinte mit ihrer nothwendigen Umkehrung als reine Quarte. Zu dem einen oder dem anderen Ergebnisse konnten leicht mehrere Zither-Reformatoren gelangen, ohne von ihren Bestrebungen gegenseitig Kenntniss zu haben, und so werden auch zwei Zitheristen als „Erfinder“ der Quint-Quartbesaitung genannt: Weigel und Mühlauer in München.

Nicolaus Weigel war am 11. Dezember 1811 zu Hainau bei Landau in der Rheinpfalz geboren und kam 1822 mit seinen Eltern nach Giesing bei

München, wo sein Vater eine Oekonomie übernahm und Ortsvorsteher wurde. In seinem 19. Jahre stürzte Weigel vom Pferde und brach sich ein Bein. Die Zeit seiner hieraus folgenden Bett- und Zimmergefangenschaft benützte der junge Mann zur Erlernung des Zitherspiels. Seine Schwester, eine Dilettantin auf diesem Instrumente, gab ihm Unterricht. Er gewann die Zither bald so lieb, dass er sich entschloss, sich ihrem Kult völlig zu widmen. Der Kooperator C. F. Weingärtner, ein Schüler Etts, brachte ihm auf Wunsch theoretische Musikkenntnisse bei und diese führten ihn auf die Umwandlung der regellosen Saitenlage in eine systematische Quint-Quartenfolge. Der Instrumentenmacher Ignaz Simon in Haidhausen bei München baute und besaitete ihm eine Zither nach seiner Angabe.

Weigel verfasste dann auch eine Zitherschule, für welche er jedoch keinen Verleger zu finden vermochte. Er liess sie auf eigene Kosten drucken. Sie erschien im Jahre 1838, als die erste Zitherschule. In der Vorrede sagt der Verfasser:

„So allgemein die Cithern auch bisher geworden, so ist sie doch stets nur ein unvollkommenes und unregelmässiges Instrument, dem noch nicht ein Rang im Gebiete der gebildeten Musik gesichert werden konnte, indem sich der Bassschlüssel*) bei allen bisher bekannten Cithern höchstens auf 4 Tonarten beschränkt, sowie auch schon der Violinschlüssel**) ohne die halben Töne des Griffbrettes sehr unvollkommen und beinahe ganz unbrauchbar zur Anwendung für höhere Musikstücke ist. Jeder gebildete Musiker, der ein so unregelmässig geordnetes Instrument besitzt und auch dasselbe zu verschiedenen Musikstücken zu gebrauchen weiss, wird daher überzeugt sein, wie unmöglich es ist, einen zweckmässig geordneten Leitfadern über ein so unvollkommenes Instrument, als die bisher gebräuchlichen Cithern, zu liefern.

Auch ist kein Instrument so verschieden abgeändert, und wird nach so vielfachen Methoden gespielt, als die Cithern, denn da die geübtesten Citherspieler meist keine gebildeten Musiker sind und sich Jeder so ganz selbst überlassen ist, um nach eigenem Gutachten, oder vielmehr nach der Kraft seines Genies etwas Angenehmes hervorzubringen, ohne vorher einen richtigen Begriff von Tonarten oder von vollständigen Accorden und von einer gehörigen Anwendung derselben zu haben, so ist es ganz natürlich, dass durch solche fruchtlose Bemühungen niemals zu einer höheren Ausbildung fortgeschritten werden konnte, ohne vorher eine regelmässige Ordnung der Saiten zu treffen, nach der man bequem in mehreren Tonarten spielen kann.

Diese Cithern, von der hier eine regelmässige Anleitung über einen regelmässigen Gebrauch zu einer vollkommenen Ausbildung gegeben wird, die sich durch ihre Saitenordnung und Vervollkommenung auch ganz von allen bisher bekannten Cithern unterscheidet, dieses Instrument ist nun durch diese wenigen Grundsätze der Behandlung doch in die Bahn der gebildeten Musik geleitet.

Es ist nicht so schwer, auf einem so vielsaitigen Instrument es zu einer Fertigkeit zu bringen, als auf unvollkommenen Cithern eine Anzahl verschiedener Musikstücke auswendig zu lernen, indem der Schüler, welcher sich nach dieser Schule bildet, in dem Maasse seiner Fähigkeiten vorerst die nahegelegenen Accorde und die einfachen Uebungen und Musikstücke der ersten leichtesten Lagen nach gegebener Ordnung übt, wird sich derselbe im Fortschreiten zugleich auch immer mehr in den höheren Lagen des Griffbrettes befestigen und dann ohne Schwierigkeiten zu einer gehörigen Fertigkeit im Gebrauch aller Accorde gelangen.

Er wird durch das stete Streben nach einer idealen Vollkommenheit im Stande sein, sich über die Form der leeren Gewohnheit hinwegzusetzen und nach vorgeschrittener höheren Ausbildung sich den Weg in das Gebiet der Kunst zu bahnen.“

Man ersieht aus dieser ältesten litterarischen „Bekanntmachung“ im Zitherspieler, dass ehrliches Streben nach künstlerischer Hebung des Zitherspiels kein Resultat eines allerneuesten „Fortschrittes“, auch kein Privilegium bestimmter Personen sei, und dass es auch vor einem Jahrzehnt einen Drang nach künstlerischer Vervollkommenung gegeben habe. Doch dergleichen geht eben nicht schnell, wo es sich darum handelt, die Massen mitzuziehen. Es ist nicht nur energische, sondern auch geduldige Arbeit erforderlich. Das Genie mag für sich fliegen, wohin es will, und

*) Es ist die Begleitung gemeint.

**) Das Griffbrett.

eilen, so sehr es kann, doch wer an der Leitung der Gesamtheit mitthun will, muss sich zur Devise: „Nur langsam voran“ bequemen, so ermüdend es auch sein mag. Mit der Zeit sind Resultat und Fortschritt doch zu bemerken.

Auch Weigel war es vergönnt, einen Fortschritt im Allgemeinen wahrzunehmen. Vorerst hatte man über sein Vorhaben, die Zither „nach Noten“ spielen lehren zu wollen, gelacht, doch im Jahre 1844 fand sich für die zweite Auflage seiner Schule schon ein Verleger, der ihm sogar ein Honorar von 100 Fl. auszahlte. Es war dies die Firma Falter & Sohn in München. Der damalige Buchhalter des Hauses meinte es im Vertrauen auf die Festigkeit desselben wagen zu dürfen. „Den Ruin des Geschäftes wird das Unternehmen ja nicht nach sich ziehen“, äusserte er sich.

In der ersten Auflage seiner Schule notirt Weigel folgende Besaitung:



Die Saitenanzahl beträgt 25. Der Cirkel ist bei ais-Ais durch die Oktavenverdoppelung unterbrochen, und in der zweiten Oktave wegen Mangel an Saiten nicht geschlossen. Weigel notirte die Besaitung noch einmal im Bassschlüssel, doch hier um eine Oktave zu tief. Es konnte dies ebenso einem unbewussten Irrthum entspringen, als vielleicht der Absicht, die erste Oktave übersichtlicher innerhalb des Systems unter zu bringen.

Die Instrumentenfabrikanten Anton Kiendl, dazumal in München etabliert, und Ignatz Simon, ebendasselbst, erkannten sofort die Vorzüge des Quintensystems und acceptirten es für ihre Zithern, die auch in Bezug auf Resonanz, Reinheit des Griffbrettes und Gefälligkeit der Form ihre Erzeugnisse so gediegen vervollkommeneten, dass sie einen Weltruf erlangten und bis zum heutigen Tage mustergiltig blieben. Weigel übersiedelte nach dem Tode seiner Eltern nach München und trat in engen, fruchtbringenden Verkehr mit diesen Meistern.

Auf deren Veranlassung notirte er die Bassschlüsselzeile in der zweiten Auflage seiner Schule in richtiger Höhe und führte eine 30-saitige Zither mit zwei vollständigen Quintenzirkeln vor, die aber ebenfalls von einander getrennt waren. Er notirte die Begleitung:



Die Verbindung der beiden Cirkel ist durch die Verdoppelung ais-B unterbrochen und die enharmonischen Oktaven es-dis erscheinen ihrer Höhe nach wechselt. Weigel machte da offenbar praktischen Sonderansprüchen Konzessionen, was auch daraus zu ersehen ist, dass er „zum Gebrauche für B-Tonarten“ eine zweite Besaitung als „sehr bequem“ empfiehlt, nämlich:



Hier sind die beiden Oktaven lückenlos aneinander geschlossen, doch liegt die ganze Begleitung zu hoch, der Fis-Bass erscheint in der kleinen Oktave.

Was nun die Wahl der Oktavenhöhe, sowie die Durchlückung des Cirkels betrifft, so sind diesbezüglich die Zitherspieler bis heute nicht einig, und im Allgemeinen mit der Feststellung dessen, was das Richtige und Beste sei, nicht über

den schwankenden Standpunkt Weigels hinaus. Da auch der sonstige Inhalt seiner Schule nicht bald und nicht von Vielen übertroffen wurde, so gebührt seinem Werke und Wirken alle Ehre und Anerkennung, die er aber bei Lebzeiten ebensowenig fand, als materiellen Lohn. Er starb am 17. Januar 1878 und nur klein war der Kreis Jener, die ihm die letzte Ehre durch Anerkennendes und dankbares Gedenken erwiesen. In weiteren Kreisen war er fremd oder vergessen, nicht zum geringen Theile durch die Schuld Jener, die seine Arbeit ausnützten, ihren Autor aber totschwiegen, um ihre Kopien als Originale bewundern lassen zu können.

10. Michael Mühlauer.

Glücklicher in äusseren Erfolgen war ein Zeit- und Kunstgenosse Weigels: Michael Mühlauer. Er war der Sohn eines Maurers in der Vorstadt Au bei München, und im Jahre 1815 geboren. Frühzeitig musste er seinem Vater bei der Arbeit behülflich sein und hatte das Unglück, in seinem 12. Jahre hoch von einem Gerüste herunter zu fallen. Hierbei brach ein Knochen seiner Schädeldecke, was Ursache einer späteren Geisteskrankheit wurde.

Mühlauer zeigte schon frühzeitig grosse Liebe und seltenes Talent zur Musik und wusste sich Gelegenheit zur Erlernung mehrerer Instrumente zu verschaffen. Auf der Geige brachte er es zur Meisterschaft und fungirte schon in seiner Jugend als Dirigent. Zum Ende der Dreissiger Jahre lernte er auch Zither spielen. Im Jahre 1843 ehelichte er die als Harfenspielerin berühmte Tochter des Instrumentenmachers Kugler in München und wurde durch diese Familie in seiner Vorliebe für die Zither nur bestärkt und zu reformatorischem Streben angeeifert. Er schrieb alsbald eine Zitherschule, welche später in mehrfach veränderten Ausgaben erschien und veröffentlichte mit der Zeit mehr als 200 Werke für die Zither.

Er notirte seine Besaitung:



Vielfach gilt Mühlauer für den „Erfinder“ des chromatischen Griffbrettes, der Hilfssaiten und der Quintenordnung. Doch da sich dies Alles schon in der älteren Schule Weigels vorfindet, gebührt diesem unzweifelhaft die Priorität der Anwendung. Was das „Erfinden“ dieser drei Dinge betrifft, so wird es wahrscheinlich nicht das Werk eines Einzelnen, sondern das Resultat einer gemeinsamen Arbeit mehrerer Spieler und Instrumentenmacher gewesen sein. Weigel spricht in seiner Schule von der Quintenfolge als von etwas Neuem, durch ihm Entstandenen, nicht so in Bezug auf die chromatischen Bünde und die Hilfssaiten. Dass Mühlauer durch eigenes Studium ebenfalls auf die Zweckmässigkeit der Quintenfolge gerieth, ist möglich, aber nicht sehr wahrscheinlich, da er doch mit Weigel in einer Stadt lebte, und ihm daher dessen Schule nicht leicht unbekannt bleiben konnte. Etwas später soll auch ein Dr. Strainz in Wien die Quintenfolge selbstständig aufgestellt haben. Dass dieser von den Vorgängen in München keine Kenntniss hatte, ist schon glaubwürdiger.

Weigels System wurde von Mühlauer allerdings nicht einfach acceptirt, sondern derselbe ging bei der Wahl einzelner Saiten selbstständig vor. Nachdem die II. Auflage von Weigels Schule später erschien, ist vielleicht das Verschieben der Saiten Es und B seitens Weigel auf eine Nachahmung Mühlauers zurück zu führen. Wie wir sahen, begann Weigel ursprünglich den Zirkel von F an zu bilden, in der

zweiten Auflage erst von Es an, wie Mühlauer. Dieser wählte aber richtiger das eingestrichene Es als erste Saite, welches sich bis heute behauptet hat. Die beiden Quintenkreise verband er lückenlos, aber in der Bassoctave blieb er mit der höheren Octave nicht consequent, sondern setzte höheren Accordsaiten tiefere Bässe gegenüber. Wenn man von einer reinen Stimmendurchführung absieht, an die man bei dem damaligen Stande der Dinge noch nicht denken konnte, so lässt sich gegen Mühlauers System nichts einwenden. Nachdem die heutige tiefste Griffsaiten noch nicht vorhanden war, entsprach die erste Begleitungs-octave ihrer Höhe nach der Mittellage des Griffbrettes und die Bässe klangen kräftig.

Mühlauers System wurde auch bald populär, woran die Notirung im Violinschlüssel auch Einiges beigetragen haben mochte, gegenüber Weigel, der im Bassschlüssel notirte. Mühlauer bildete auch eine Anzahl begabter Schüler aus, die sich später selbst als Meister einen Ruf erwarben, so: Philipp Grassmann, A. Rieger und J. Haindl. Dadurch wurde Mühlauer zum Begründer der sogenannten „Münchener Schule“.

Leider behinderte den strebsamen Meister ein bald nach seiner Verheirathung auftretendes Leiden vielfach an der Entfaltung seiner Kräfte, doch hatte er das Glück, an Herzog Max einen warmen Gönner zu finden. Er durfte Se. kgl. Hoheit auf dessen Reisen in die bayerischen Gebirge und Bäder begleiten, und trat so auch in förderlichen Verkehr mit Johann Petzmayer.

Zum körperlichen Leiden trat jedoch ein durch den früher erwähnten Sturz in der Jugend verursachtes Geistesübel, und er musste in die Irrenanstalt Irsee gebracht werden. Da sich seine Krankheit, durch eine Senkung des beschädigten Schädelknochens bewirkt, als unheilbar erwies, wurde Mühlauer in das Irrenhaus zu Geising überführt. Der Herzog nahm an seinem Schicksale fortgesetzt warmen Antheil und bestritt grossmüthig alle Kosten. Am Allerseelentage 1858 verschied der nunmehr erst 43-jährige Künstler, nachdem er einige Stunden vorher zum vollen Bewusstsein gekommen und wahrgenommen hatte, wo er sich befand. In Begleitung zahlreicher Freunde und eines Musikchors von 50 Mann wurde er zu Grabe getragen.

11. Einfluss der Schule Weigels in Stuttgart und Wien.

Im Jahre 1846 erschien in Stuttgart eine Schule von Friedrich Ruthardt für ein 18-saitiges Instrument mit bruchstückweiser Anwendung der Quintenfolge, was auf eine Bekanntschaft des Verfassers mit Weigels Schule schliessen lässt.

Zur Erklärung dessen, dass nach Bekanntwerden derselben viele Meister immer noch für eine kleinere Saitenzahl schrieben, muss man sich vergegenwärtigen, dass die meisten Spieler eben nur im Besitze kleiner Instrumente waren, und sich die Erzeuger auch nicht so schnell auf das Bauen nach den neuesten Münchener Muster verlegten. Das Verlangen des Publikums nach grösseren, resp. reicher besaiteten Instrumenten konnte auch so lange kein lebhaftes sein, als nicht eine reiche Litteratur für das neue Instrument vorhanden war. Für das, was man gewohnt war, zu spielen, erschien eine Mehrzahl von Saiten überflüssig, und zudem war eine neue Einübung auf den neuen Instrumenten mit ihrer engeren Saitenlage nothwendig, zu der sich auch nicht jeder Spieler bequemen wollte. Im Allgemeinen hat diese Trägheit der Massen mehr Gutes als Schlimmes an sich, da sie eine gewisse Ruhe im Wirbel der Ereignisse bewirkt, die für die Entwicklung aller Keime unbedingt nöthig ist. Wer könnte denn heute überhaupt noch Zither spielen, wenn alle Spieler mit allen Neuerungen hätten Experimente anstellen wollen? Das wäre nicht rascher Fortschritt, sondern rascher Verfall des Ganzen.

Das Zurückbleiben einzelner Meister gegenüber verdienstvollen Bahnbrechern ist demnach an und für sich nicht als Rückschritt zu betrachten. Nur das unverrückbare Beharren auf einem Standpunkte offener Unvollkommenheit ist bedenk-

lich, der Mangel jeder Bewegung Stillstand, das Zurückkehren Einzelner auf einen schon von der Allgemeinheit im Streben nach Besserem aufgegebenen Platz ist Rückschritt.

Bei Friedrich Ruthardt zeigt sich das Streben, Weigels Verbesserung auch den kleineren Instrumenten anzupassen. Nachdem sein System weitere Nachahmung nicht fand, sind dessen Mängel nicht weiter von Belang. Aus seiner Notirung ist ersichtlich, dass er den Bassschlüssel nicht für opportun hielt. Er versuchte eine genaue Notirung im Violinschlüssel durch Anwendung des sva-Zeichens, ohne auf die Idee dessen durchgängiger Geltung zu gerathen, weswegen seine Notirung ebenso schwerfällig zum Schreiben als zum Lesen war. Er zeichnete:



In unsere Schreibart umgesetzt, liest sich die Begleitung:



Viel Gutes ist an dieser Saitenordnung nicht. Für eine 18-saitige Zither war eben nur die ursprüngliche Besaitung geeignet:

Besser, ja sehr gut gelang das Compromiss der Quinten mit der kleinen Zither dem Meister L. Montlevrin in Wien. Derselbe war ein tüchtiger Musiker und lernte Weigels System durch den von München nach Wien übersiedelten Fabrikanten Anton Kiendl kennen. Er übertrug nun die Quintenfolge auf eine 22-saitige Zither in dieser Form:



Montlevrin schrieb für diese Stimmung eine im Jahr 1844 erschienene Schule, und dann eine grosse Anzahl von Compositionen, die gleichzeitig in Leipzig, Hamburg, London und St. Petersburg in Commission genommen wurden.

Am Griffbrette hatte Montlevrin 24 Bünde. Die ersten 17 waren chromatisch geordnet, die Lücken befanden sich in den obersten Lagen, wodurch deren Spiel erleichtert wurde, ohne dass sie für den Compositeur besonders fühlbar waren. Montlevrins Zither liess eine Benützung der Tonarten: F-, C-, G-, D-, A-, E-Dur, und D-, A-, Es-, H-Moll zu, und dieses Material nützte der Meister auch mit Gewandtheit aus, während spätere Meister auf grösseren Zithern sich zumeist in viel engeren Kreisen von Tonarten und Modulationen bewegten.

Montlevrin schrieb grösstentheils kleinere Stücke in schlichter, aber godiegener Liedform von bleibendem Werth. Die Notirung der Begleitung geschah im Bassschlüssel. Es ist bezeichnend, dass den heutigen Besitzern von 32- bis 36-saitigen Zithern Montlevrins Stücke in der Bassführung „zu schwer“ erscheinen. Selbstverständlich gilt dies nur von Durchschnittspielern, die aber in früheren, den ersten Zeiten des Aufschwunges doch auf einem höheren Niveau mussten gestanden haben, da sonst es sich die Verleger überlegt hätten, die besagten Werke in so reicher Anzahl herauszugeben.

Ein anderer Wiener Zithermeister, Franz Ponier, acceptirte, im Gegensatz zu Montlevrin, von Weigel die Saitenanzahl, aber nicht deren Stimmung. Er behielt vielmehr für eine 27- bis 28-saitige Zither Petzmayers System bei, das er in der Begleitung folgender Art gestaltete:



Das Griffbrett besaitete Ponier nach Weigel mit a, a, d, g, c, doch befriedigte ihn das neue grosse Instrument wenig. Auf der Petzmayer-Zither eingeübt, und zu wenig Musiker, um Weigels System theoretisch würdigen zu können, behielt er an gewohnter Stelle die gewohnten Saiten bei, und versuchte es bei den entfernteren Bässen mit einer Quartensfolge. (C bis Fis.)

12. Das vollkommene Quintensystem.

Anton Kiendl machte in mehrfacher Richtung hin für die Quintenstimmung erfolgreich Propaganda. Sein erstes Verdienst war der Bau entsprechender Instrumente. Dann war er auch selbst ein guter Spieler auf denselben, und Herausgeber von Musikalien hierfür, sowohl eigener als fremder Compositionen. Was Wien durch Uebersiedlung Petzmayers nach München verloren hatte, ward ihm durch den Münchener Kiendl wieder ersetzt, und die damalige Periode des Zitherwesens in Wien darf eine „klassische“ genannt werden. Die bedeutenden Musikalienfirmen Spina, Witzendorf, Müller, Haslinger, Geitler u. A. verlegten ausser den angeführten Werken noch Compositionen und Arrangements von Baumann, Zehethofer, Dubez, Kittel, Schnitzer, Kropf, Eder, Holler, Ecsedy u. A., und die vornehmsten Kreise nahmen Unterricht im Zitherspiel. Der Anfang war vielversprechend, leider war die Fortsetzung als solche desselben weniger würdig.

Kiendl verbesserte Weigels System zur Vollkommenheit durch folgende Besaitung:



Nach den verschiedensten Abweichungen und Versuchen hat sich diese Besaitung als die einzige erwiesen, durch welche eine Einigung und Befriedigung der berechtigtesten Anforderungen möglich ist. Die tiefste Saite am Griffbrett erschien zwar vielen Meistern als Ueberfluss, aber schliesslich errang sie doch allgemeine Anerkennung, da sie nicht nur das melodische Material nach der Tiefe erweitert, sondern auch als harmonisches Ersatzmittel für manche unter Umständen schwer spielbare Bässe Dienste leistet, ohne irgendwie zu behindern. Im Gegentheil wird durch sie das gleichzeitige Spiel der G-Saite mit den nächsten Accordsaiten erleichtert.

Ebenso leistet die Hilfssaiten so wesentliche Dienste für Griffbrettharmonien und bereichert die Zither mit so vielen reizvollen Eigenthümlichkeiten, dass sie im Principe bald allgemeine Annahme fand, nur verschiedentlich gestimmt und placirt wurde, doch immer mit grösseren Nachtheilen für die übrigen Saiten, als sich solche bei der Placirung der Hilfssaiten am Rande, ausserhalb der Quintengruppe, ergeben.

In der Vergleichung mit Weigels System der 30-saitigen Zither zeigt sich bei der ersten Saite eine Versetzung in die höhere Octave. Hierdurch war die Lückenlosigkeit des chromatischen Tonmaterials von f abwärts fallend, bewirkt. Das f ist hier wie dort der höchste Ton. Geht man von diesem aus, so ergibt sich bei Beobachtung der chromatischen Folge die Höhe aller Saiten von selbst. Statt der Verdoppelung: ais-B beim Uebergang vom ersten zum zweiten Octavenfach, wodurch

die Quintenfolge bei Weigel unterbrochen ist, findet sich bei Kiendl die consequente Fortsetzung der Quint-Quartfolge, so dass von jeder beliebigen Saite aus die Schliessung des Zirkels möglich ist. Die Bässe zeigen mit den Accordsaiten völlig analoge Bewegung, alle gleichnamige Saiten stehen in gleichweitem Stufenabstand, dem einer Octave, von einander. Die höheren und tieferen Saiten lassen sich als Octaven-gang darstellen:



Chromatisch geordnet zeigt sich folgendes Bild:



Dass sich an der Anordnung und Stimmung einzelner Saiten nichts ändern lässt, ohne Zerstörung des Systems, dessen Eigenheit in der Gleichmässigkeit der Intervalle und Lückenlosigkeit der Stufenleiter besteht, ist klar. Nur die Leiter im Ganzen könnte verrückt, oder eine andere Saite als Erste gewählt werden.

Nehmen wir nun z. B. fis statt f als höchsten Ton an, wonach nur das letzte, tiefe fis in Wegfall käme und als erstes Intervall vor f zu stellen wäre. Die Leiter wäre intakt geblieben, diese Veränderung aber doch eine fehlerhafte, weil das fis als Leitton nach G-Dur so häufig gebraucht wird, dass es als solcher nicht entbehrt werden kann. Nun hätte diese Saite bei einer Versetzung in die Octave

kein Intervall zum regelrechten Fortschreiten, statt:



müsste man

schreiben und spielen:



was auch der der Theorie unkundige Spieler

für falsch erkennen wird. Lässt man aber das f als höchste Saite gelten, so tritt ein gleicher Uebelstand nur im Uebergang zur Tonart Ges ein, und es kann daher nicht zweifelhaft sein, ob man sich lieber zu Gunsten von Ges oder G entscheiden sollte.

Man kann aber auch die angeführte Tonleiter um zwei Halbtöne erhöhen, sie von g abwärts beginnen. Ihr Bild wäre:



Die Führung des fis als Leitton wäre nun zwar ermöglicht. Doch die Bässe G und Fis wären in der tiefen Octave verloren. Die Saitenordnung wäre:



Dieses System erscheint in den Bässen zu hoch. Man sieht also, dass eine Verrückung der Leiter nach der Höhe hin nicht angezeigt erscheint. Versucht man es nach der Tiefe und nimmt e statt f als höchsten Ton an, so fehlt dem e wieder

als Leitton die Fortschreitung nach F, ebenfalls einer der gebräuchlichsten Tonarten. Noch weiter herab klängen wieder die Accorde zu tief, es lässt sich demnach in der Praxis auch an der gewählten Tonhöhe nichts ändern.

Was die Frage betrifft, ob man die zwei Octaven nicht auch so versetzen könnte, dass die tiefere dem Griffbrette zunächst wäre, so entfällt sie bei einiger Vertrautheit mit der nothwendigen Handlage von selbst. Beim Spiele fällt dem Daumen der rechten Hand der Anschlag der Griffsaiten zu; der kleine Finger ist unbrauchbar für den Anschlag. Er kann zwar eingetübt werden, aber seine Verwendung hat nur ausnahmsweise einen vortheilhaften Zweck. Es verbleiben demnach für das Spiel der Begleitung der 2., 3. und 4. Finger, wovon der erstere dem Griffbrette zunächst zu liegen kommt und der beweglichste ist, während der letztere schwerfällig ist, aber ziemliche Kraft zu entwickeln vermag. Nachdem nun die tieferen Begleitungssaiten zumeist als Bässe auftreten, deren Bedeutung mehr in der Kraft als Beweglichkeit liegt, während höhere Töne in lebhafteren Figuren und Gängen geführt werden, kann kein Zweifel über die zweckmässige Anordnung von höheren und tieferen Saiten obwalten. Hierbei sind auch alle Systeme einig. Tiefe Saiten dem Griffbrette zunächst finden sich nur vereinzelt, als Ausnahmen für besondere Zwecke.

Es bliebe noch die Frage bezüglich der Wahl der ersten Begleitungssaiten. Für das Princip der Quintenfolge bleibt es gleichgiltig, an welcher Stelle des Zirkels man mit der Aufstellung beginnt. Nachdem aber technisch die Anordnung der Saiten in geschlossener Zirkelform nicht ausführbar ist, sondern eine Fläche gebildet werden muss, deren Anfangs- und Endpunkt getrennt sind, so ist hier die leichtere oder schwerere Spielbarkeit bestimmter Accordgruppen in Betracht zu ziehen.

Durch die Quintenfolge kommen innerhalb einer Octave zwei Intervalle eines Dur- oder Molldreiklanges nebeneinander zu liegen, so dass die betreffenden Saiten mit Einem Finger spielbar sind. Bei dem Vorhandensein von zwei Octaven in der Begleitung in Bezug auf drei spielende Finger, und in Hinsicht dessen, dass in natürlicher Lage der 3. Finger dem 2. näher ist, als dem 4., ergibt sich für den dem Griffbrette zunächst liegenden Duraccord folgende Saitengruppe:

2. Fing. 3. Fing. 4. Fing.
 I V III I V
 es b f c g d a e h fis cis gis Es B F C G D A E H Fis Cis Gis

Diese Gruppe setzt sich fort durch die Accorde: C, G, D, A, E, H, Fis, Cis-Dur.

Nachdem es aber bei dem mit dem 4. Finger zu spielenden Grundtone nicht gleichgiltig ist, ob er höher oder tiefer klingt, denn die Quinte, und zudem die Verdoppelung der Quinte theoretisch unstatthaft ist, hat der 4. Finger nur in Ausnahmefällen zwei Saiten zu spielen. Da die mit dem 2. Finger zu spielende, mit der Prime gleichnamige Saite die Octave des Basses ist, spielt also in der Regel der 4. Finger die Prime, der 3. Finger bei Duraccorden die Terz, der 2. Finger die Quinte und Octave.

Die nächste Anschlagsgruppe wäre:

2. Fing. 3. Fing. 4. Fing.
 VIII V III I
 es b f c g d a e h fis cis gis Es B F C G D A E H Fis Cis Gis.

In gleicher Weise lässt sich vorrücken bis zum E-Accord:

es b f c g d a e h fis cis gis Es B F C G D A E H Fis Cis Gis.

Für den Mollaccord zeigt sich diese Gruppe:

2. Fing. 3. Fing. 4. Fing.
 III VIII V I
 es b f c g d a e h fis cis gis Es B F C G D A E H Fis Cis Gis.

Der dritte Finger spielt hier Quinte und Octave, der zweite die Terz. Die gleiche Gruppe lässt sich bis Cis-Moll verfolgen. Der Hauptseptimenaccord ist mit den Intervallen: I, III, VII, und in getheilter Form auch mit der VIII. ebenfalls in einer Anzahl von Tonarten gleichmässig und bequem spielbar. Mit dem Ende der Octave ist der Zirkel nicht absolut durchschnitten, nur eine andere Anschlagsform wird bei Bildung anderer Accorde nöthig.

Bei dem Vorhandensein des Es als erste Saite ergibt sich die bequemste Anschlagsform für die Accorde: Es, B, F, C, G, D, A, E in Dur und deren Parallelen in Moll. Wegen der dichten Nähe der ersten Accordsaiten zum Griffbrett, und der Entfernung der letzten Bässe, welche bei Accordumkehrungen in Verwendung kommen, sind die ersten und letzten Accorde, und mithin auch die betreffenden Tonarten, minder gut spielbar, als die mittleren. In der Mitte liegen aber C und G, dann kommen F und D, B und A, Es und E. Diese Reihenfolge entspricht vollständig dem Grade der Häufigkeit des Vorkommens von Tonarten in der Composition, und erscheint also das es als Anfangssaiten sehr gut gewählt.

Aber auch in Hinsicht der praktischen Anordnung der Tonhöhe lässt sich an diesem System nichts ändern. Wollte man b als erste Saite nehmen, so hätten wir eine tiefe Saite gleich am Anfang, und die hohe Saite es käme an das Ende, was gegen die natürliche Abstufung wäre. Das Gleiche wäre der Fall, wenn man mit As beginnen wollte. Es käme da die sehr tiefe Saite as (gis) an erster Stelle, in der Bassreihe der jetzige tiefe Gis-Bass.

Das vorgeführte System mit der bei es beginnenden ununterbrochenen Quintenfolge, enthaltend die lückenlose chromatische Leiter von f abwärts ist also in seiner Art ein vollkommenes. Es lässt ohne Zerstörung seines Wesens gar keine Abänderung zu, bildet sich auf Grundlage seines Principis mit absoluter Nothwendigkeit. Ausser Kiendl sind deshalb auch andere Meister, z. B. Ignatz Siman, Haidhausen bei München, auf dieses System gekommen, doch da die besagte Vollkommenheit desselben nur eine principielle ist, und mannigfache praktische Anforderungen von demselben immerhin unbefriedigt bleiben, ist man von dem Princip der Lückenlosigkeit fast allseitig abgekommen, um in neuerer Zeit demselben doch wieder zu huldigen, weil man fand, dass kein System allen Anforderungen zu genügen vermag, und alle anderen Formen noch dazu den grossen Fehler der Willkürlichkeit an sich tragen.

13. Die Wiener Stimmung.

Dadurch, dass die Wiener Compositeure Weigels Notirung der Begleitungszeile im Bassschlüssel annahmen, während in Bayern Mühlauers Schreibart im Violinschlüssel Anhang fand, der sich auch auf die österreichischen Alpenländer Tyrol, Salzburg und Oberösterreich erstreckte, wurde eine trennende Kluft in ein ursprünglich einheitliches Kunstgebiet gerissen. Doch diese Kluft wäre immerhin bei einigem guten Willen überbrückbar gewesen. Den Violinschlüssel konnten ja beide Theile lesen, und den Bassschlüssel konnte lernen, wer Lust hatte. Doch es blieb nicht bei dem Unterschiede der Notirung allein. In Wien tauchte auch eine neue Besaitung auf, die nur angenommen wurde, wo ein Abhängigkeitsverhältniss von der Wiener Litteratur vorhanden war. Eingeführt, „erfunden“ wurde sie in Gemeinschaft mit Ponier, von dem jüngeren, im Jahre 1824 zu Baden bei Wien geborenen Carl Umlauf. Derselbe lernte nach Petzmayers Stimmung spielen, kam dann in den Besitz einer 28-saitigen Zither, welche er nach Poniers Muster besaitete. Mit Ponier trat er in engeren Verkehr, der schliesslich zur Zusammenstellung eines eigenen Systems führte.

Durch Kiendl lernte Umlauf Weigels Schule und das Quintensystem kennen. Die Vortheile desselben erkannte er, aber seine musikalische Vorbildung war zu

gering, als dass er das Princip der ununterbrochenen Quintenfolge und Lückenlosigkeit erfasst hätte. Obwohl er von Kiendl eine so besaitete Zither erhielt, nahm er an derselben doch bald Veränderungen vor, weil er die von früher her gewohnten Saiten haben wollte. Um irgend ein allgemeines Princip kümmerte er sich weniger, als um den Klangeffect der Saiten in jenen Stücken, welche er zufällig spielte. Er stimmte auch an der Hilfssaiten herum, vermeinend, durch eine Verschiedenheit des ersten Saitenpaares mehr Töne zu gewinnen, als durch dessen Gleichartigkeit. An erster Stelle lässt sich die Hilfssaiten aber nur im Einklange mit der nächsten Saite zweckmässig stimmen. Umlauf wechselte nun die Plätze der beiden Saiten. Hier erwies sich die Hilfssaiten, weil die beiden am häufigst gebrauchten Melodiesaiten trennend, zu sehr störend. Umlauf versetzte sie nun noch eine Stelle weiter, zwischen d und g, sie auf g stimmend. Hier empfand er die Trennung der Melodiesaiten weniger, und fand auf dem Paare d—g Griffe, die ihm entzückten, ebenso seinen Freund Ponier.

Welcher Art die Grundlage war, auf welche sich die beiden Herren bei ihren Forschungen nach dem Besten stützen, erhellt am Klarsten aus Umlaufs eigenen Angaben, die sich in einer Fachschrift veröffentlicht finden. Er schreibt:

„Herr Ponier konnte die Münchener Stimmung nicht leiden, und besonders gegen die beiden A am Griffbrett hatte er eine Antipathie. Als ich ihm meine erfundene Griffbrettstimmung zeigte, und ihm darauf etwas vorspielte, sprach er sich sehr zustimmend darüber aus und sagte: „Das Ding ist nicht schlecht, das muss ich auch probiren.“ Als er nach Wien zurückkam, probirte er denn auch diese Stimmung und sie gefiel ihm so sehr, dass er sie gleich behielt. Als Ponier mich in Kurzem wieder in Baden besuchte, begrüßte er mich mit den Worten: „Sie, die Stimmung ist famos, bei dieser bleiben wir, die passt für die steyerischen Ländler mit Doppelgriffen. Ich habe schon solche componirt, sie heissen „Die Flinslerln.“ —

Ob diese Stimmung auch für Anderes, als steyerische Ländler „famos“ sei, wurde gar nicht in Erwägung gezogen. Das Hilfs-G wurde „steyerisches G“ genannt, welche Bezeichnung sich aber vielleicht nicht von den steyermärkischen Ländlern ableitet, sondern von der Stadt Steyr in Oberösterreich, von woher die besten Stahlsaiten bezogen werden. Jedenfalls waren die Steyrerländer der Zweck, dem die neue Stimmung angepasst wurde.

Für dieselbe gab Umlauf im Jahre 1854 eine Schule heraus, welche bis heute in zahlreichen, aber durchaus unveränderten Auflagen erschienen ist. Von der vertretenen Stimmung abgesehen, findet sich in dieser Schule Manches, was für ihre Erscheinungszeit werthvoll und fortschrittlich zu nennen wäre. Nachdem aber ihr Verfasser gewissermassen Lehrling in einem erst sich bildenden Fache war, ist es eine menschliche Unmöglichkeit, dass er ein für die Zukunft gültiges Meisterwerk schaffen konnte. Im Interesse des Faches hätte er entweder gewissenhaft weiter streben, und die Früchte dieses Strebens in späteren Neuauflagen seiner Schule niederlegen, oder aber in den Hintergrund treten müssen. Keines davon geschah. Durch regelmässige Herausgabe von Musikalien, die seinem System einerseits und der Lerntreue und Oberflächlichkeit der Menge andererseits ohne Rücksicht auf musikalischen Werth und tieferen Gehalt angepasst waren, gewann er bald die Gunst des grossen Publikums und wurde zum Nachtheile anderer österreichischer Meister populär. Durch grosse öffentliche Concerte wurde sein Einfluss noch gehoben und befestigt, denn in mancher Richtung hin ist sein Vortrag musterhaft. Seine Meisterschaft liegt in der Beherrschung des Griffbrettes, seine Schwäche in der Begleitung, sowohl als Spieler wie als Componist. Die vielen Jahrgänge seiner Ausgaben weisen hierin auch keinen Fortschritt auf. Für die grosse Mehrzahl seiner Stücke würde das

alte diatonische Griffbrett und eine Besaitung von wenigen Accordgruppen nach dem Muster der alten Mittenwalder Zithern ganz gut ausreichen, wie auch nicht nur der Bassschlüssel, sondern die Notenschrift überhaupt für die Begleitung entbehrlich wäre.

Die Schablonenmässigkeit der Umlaufschen Begleitung macht es erklärlich, warum in Oesterreich der Bassschlüssel beim grossen Publikum nicht jener Abneigung begegnete, wie anderwärts. Man liest die Accordnoten einfach gar nicht und die wenigen vorkommenden Bässe sind leicht gemerkt. Allerdings finden sich unter Umlaufs Compositionen auch solche, wo trotz der schablonenhaften Harmonisirung das genaue Ablesen aller Noten nöthig ist. Mit diesen Werken macht der Herausgeber aber kein „Geschäft“, welches Letzteres ihm zur Hauptsache geworden ist, daher alle Vorstellungen und Beweisführungen gegen seine künstlerischen Versündigungen an ihm wirkungslos abprallen. Vom allgemeinen Standpunkte kann man sein Verhalten nicht verdammen. Es ist einfach klug, denn die Welt reicht dem Verdienste keine Kronen zur Zeit des Wirkens und Strebens, sondern lässt die selbstlosen Streber nach Idealen höchst prosaisch zu Grunde gehen, wenn es der Zufall nicht hindert.

Umlaufs Einfluss wurde so gross, dass neben ihm Keiner mehr aufzukommen vermochte. Wer klug war, folgte bescheiden seinen Fusstapfen, die bald zu einem breiten Gehweg ausgetreten wurde, der in der Ebene gemächlich zum Ziele des Gelderwerbes führte, von der idealen Kunsthöhe aber weit ablenkte, bis in neuerer Zeit doch ein Umschwung der Dinge eintrat.

Umlauf notirt seine Besaitung folgender Art:

Ueberzählige Bässe.

Wie man sieht, ist hier dem Belieben des Spielers viel Freiheit geboten. Auf eine Octave auf oder ab kommt es dem Verfasser bei den wenigsten Saiten an. Nachdem der übrige Inhalt der Schule für theoretischen Unterweisung auch wenig beiträgt, und ein Wiener Zitherlehrer nachgerade keine weitere Empfehlung als den Ankauf einer Umlauf-Schule nöthig hatte, bekamen die wenigsten Wiener Zitherspieler je eine Ahnung davon, dass ihr Instrument nach dem Quintensystem besaitet sei und sich aus den Begleitungssaiten auch eine Tonleiter zusammenstellen lasse, die in der Harmonie auch welche Bedeutung habe.

Ueber die Unentschiedenheit beim Zusammenstellen eines neuen Systems liesse sich hinweg gehen. Wenn aber ein Meister vier Jahrzehnte hindurch wirkt, und einflussreich, ohne Rivalität wirkt, so dass seinem künstlerischen Streben keine Hindernisse entgegenstehen, kann man doch erwarten, dass die anfängliche Unentschiedenheit sich kläre und der Autor fortschreitend Besseres der Oeffentlichkeit biete.

Thatsächlich kam Umlauf für sich zur Feststellung einer bestimmten, innerhalb seines Systems zweckmässigsten Stimmung, aber künstlerische Principien sind ihm so sehr Nebensache, dass er sich deshalb die Kosten neuer Platten für seine Schule nicht auferlegen mochte. Das heute unter den Wiener Meistern verbreitete System ist:

Daraus stellt sich folgende Leiter zusammen:

Bei einer Beschränkung auf 24 Begleitungssaiten würde auch noch das Cis in der Reihe fehlen. Die Lücke zwischen as und c ist gross genug, um auch dem flüchtigen Blicke aufzufallen. Hierdurch erscheinen die Accord- und Basssaiten thatsächlich getrennt und zwar zwischen der 13. und 14. Saite, nicht an den Ausgangssaiten des Octavumfangs.

Die Gründe dieses Systems liegen in der Bevorzugung der hohen Accord- und der tiefen Basslage. Insbesondere wird auf Letztere viel Werth gelegt, während Erstere sich in Folge des As als erste Saite aufdrängt. Wer eine Kenntniss von Harmonieführung hat, wird ersehen, dass die lückenlose Besaitung mit nur 24 Saiten dem Tondichter mehr Freiheit bietet, als die Wiener Stimmung mit 29 und mehr Begleitungssaiten. Immerhin ist ein mangelhaftes System besser, als gar keines. Wäre die letztangeführte Ordnung in der so lange Zeit in Oesterreich massgebend gewesen Schule Umlaufs mit bewusster Entschiedenheit vertreten und consequent beobachtet worden, würde sich vielleicht im Compositionswesen die musikalische Unbildung doch nicht so breit gemacht haben, als es, ungeachtet vieler genialen Begabung, geschehen ist.

Während die Unterbrechung der Tonreihe im Material der Begleitung nur ein Hemmniss für den Compositeur ist, die Technik aber nur nebensächlich berührt, wird die Unterbrechung der Quintenfolge am Griffbrett sowohl dem Tonsetzer als Spieler fühlbar. Dieser findet beim Tonleiterspiel in der Mitte des Griffbrettes eine todte Saite, die bei jedem melodischen Uebergang von der D- zur G-Saite ein Hinderniss bildet. Zweiklänge auf der D- und G-Saite, Dreiklänge auf der A-, D- und G-, oder der D-, G- und C-Saite sind durch die eingeschobene Saite unspielbar gemacht. Durch einen Kunstgriff, „Decken“ genannt, kann man unter Umständen zwar die Hilfssaite einigermassen „unschädlich“ machen, aber dieser Kunstgriff lässt sich in so seltenen Fällen gut ausführen, dass die Wiener Compositeure sich desselben nur ausnahmsweise erinnern, und im Allgemeinen auf die angedeuteten Harmonien lieber verzichten.

Nachdem im Ganzen nur 5 Saiten am Griffbrett vorhanden sind, ist dieser Ausfall sehr bedeutend. Liegt die Hilfssaite am Rande, so lassen sich folgende Harmonien combiniren:

Zweiklänge auf den Saiten 1 und 2, 2 und 3, 3 und 4, 4 und 5.
Dreiklänge auf 1, 2 und 3; 2, 3 und 4; 3, 4 und 5.

Sodann zwei Vierklänge und ein Fünfklang, welche Harmonien weniger Bedeutung haben.

Bei den angeführten Zusammenstellungen ist noch zu bemerken, dass der Uebergang von einem auf das andere Saitenpaar sich in regelrechter Verbindung herstellen lässt, wie auch der Wechsel zwischen Zwei-, Drei- und Vierklängen frei ist. Wenn aber die Hilfssaite in der Mitte eingeschoben ist, so lassen sich auf den Saiten 3 und 4 nur ganz werthlose Octavengriffe ausführen, die mit anderen Gängen in keinem Zusammenhang stehen. Es fehlt nicht blos der Gebrauch eines Saitenpaares, sondern es ist auch die Verbindung der ersten und letzten Saiten in bestimmten Doppelgriffen unterbrochen. Dreiklänge sind nur auf den Saiten 1, 2 und 3 gut brauchbar, die Verbindung 2, 3 und 4 ist minder gut, die Gruppe 3, 4 und 5 kommt kaum in Betracht, und die Verbindung zwischen der ersten und zweiten Gruppe ist auch nicht sehr glatt, so dass die Stimmung mit der Hilfssaite G gegen die andere um mehr als die Hälfte an Griffbrettharmonien ärmer ist.

Der Ausfall wird durch nichts gedeckt. Allerdings ergeben sich viele Griffe auf der G-Saite, die sich auf der A-Saite nicht oder schwer ausführen lassen; doch dies ist nicht eine Folge von Ueberschuss einer Anzahl von Griffen, sondern nur durch die Stimmung der Saite bedingt. Die Stimmung der A-Saite erzeugt wieder andere Töne, die sich auf der G-Saite nicht finden oder nicht zu bestimmten Zusammenstellungen verwenden lassen. Durch die Stimmung und Placirung der Hilfssaite an und für sich wird kein Gewinn und kein Verlust an der Anzahl harmonischer Griffe, nur eine Verschiedenheit derselben erzeugt. Der angeführte Verlust tritt bei der G-Saite aber deshalb ein, weil sie in der Mitte befindlich ist, und sich doch nicht, gleich einer in der Quinte gestimmten Mittelsaite mit ihren beiderseitigen Nachbarn gleichmässig verbindet, sondern trennend wirkt.

14. Erklärung der Intervallen-Sequenz.

Zur leichteren Orientierung in den verschiedenen Besaitungssystemen mögen für solche Leser dieser Darstellung, welche auf musikalischem Gebiete noch wenig unterrichtet und bewandert sind, einige knappe Erklärungen der Intervalle in Sequenz-Form, d. h. gleichmässiger Folge, gegeben werden, in Hinsicht dessen, dass im Gegensatz zu früheren Besaitungen sich für die reicher besaitete Zither die Zweckmässigkeit einer Besaitung nach gleichmässigen Intervallen geltend machte.

Die erste mögliche Sequenz ist die Folge der kleinsten Intervalle, der Halb- oder chromatischen Töne, oder der kleinen Sekunde, deren Sequenz die chromatische Tonleiter bildet, in welcher alle überhaupt gebrauchten Töne enthalten sind.

Das nächste Intervall wäre die grosse Sekunde, welche aber in ununterbrochener Folge für musikalische Zwecke ganz unbrauchbar ist. Sie kann nur in Verbindung der kleinen Sekunde gebracht werden, und bildet mit dieser die diatonische Dur- oder Molltonleiter. Eine Besaitung darnach würde nur das Spiel in einer einzigen Tonart ermöglichen, daher der diatonische Saitenbezug für die Zither nicht in Erwägung kommt.

Das nächste Intervall ist die Terz, welche je nach der gewählten Tonart aus grossen und kleinen Stufen bestehen muss. Führt man die Terz aber gleichmässig nach der Höhe oder Tiefe, so wird der Umfang eines Oktavenfaches durchschritten, ehe man noch zum gleichnamigen Ton gelangt ist, die Sequenz zu Ende geführt hat, z. B.:



Die Sequenz liesse sich aber noch fortführen mit: d, f, a, c. Zu melodischen Zwecken geschieht nun die Fortführung in ein beliebiges Oktavenfach, für harmonisch-

theoretische Zwecke bleibt man aber innerhalb desselben Oktavenfaches und führt die Sequenz also durch:



Es finden sich da Sprünge nach abwärts, welche von dem tieferen Ton an gezählt eine Sext ausmachen. Doch wird für gewöhnlich die wirkliche Tonhöhe in solchen Fällen nicht beachtet, sondern die Töne werden vom vorhergehenden zum nächsten stets aufsteigend gezählt.

Die vorstehende Sequenz führt nicht, wie die chromatische oder diatonische Tonleiter in die Oktave hinüber, sondern kehrt zum Anfangstone zurück, so dass eine Fortsetzung die genaue Wiederholung des früheren ergibt. Eine solche Führung von Intervallen nennt man Cirkel, vorstehende den Terzen-Zirkel. Derselbe enthält nur sieben Töne, die Stufen der diatonischen Tonleiter, ist demnach gleich dieser für die Zither unbrauchbar.

Das nächste Intervall ist die Quarte, welche nur als reine Quarte zu Sequenzen zulässig ist und auch eine Cirkelbildung zulässt. Die Sequenz reiner Quartan gibt die Töne:

c, f, b, es, as-gis, cis, fis, h, e, a, d, g, c.

In Notenschrift zeigt der Cirkel einen Wechsel mit absteigenden Quinten:



Er enthält alle Töne der chromatischen Tonleiter, wäre also gleich dieser für unsere Besaitung in Betracht zu ziehen. Gleiche Eigenschaften hat das nächste Intervall, die Quinte, deren Cirkel nur eine dem Quartencirkel entgegengesetzte Kreisbewegung zeigt. Die Sequenz reiner, allein zulässiger Quinten gibt die Töne:

c, g, d, a, e, h, fis, cis, gis-as, es, b, f, c.

In Notenschrift dargestellt wechseln absteigende Quartan mit aufsteigenden Quinten ab, daher man von einem Quinten-Quarten-Cirkel spricht.



Zum Zwecke der Darstellung in der geradelinigen Notenzeile erscheint hier der Cirkel beim tiefsten Tone gespalten. Für andere technische Zwecke kann man aber die Spaltung bei jedem anderen Punkte vornehmen, z. B.:



Die beiderseitigen Grenzen sind als ein Ton zu nehmen.

Die noch restlichen Intervalle Sext und Sept geben nur ein Spiegelbild von Terz und Sekunde, die Sext ist somit gleich der Terz unbrauchbar, die Sept aber kann ihrer grossen Sprünge wegen nur in ihrer Umkehrung als Sekunde in Betracht kommen. Die Wahl unter allen Sequenzen bleibt somit auf die kleine Sekunde, Quart und Quinte beschränkt. Die Letzteren sind ihrer Wesenheit nach gleich, doch liegt bei der Zither die Quintenfolge für Darntonarten handlicher, entspricht auch der Griffbrettbesaitung und sonstigen Gewohnheiten, ohne gegenüber der Quartanfolge praktische Nachtheile zu haben. Es entfällt somit auch diese, und bleiben nur die Intervalle der Quinte und kleinen Sekunde zu berücksichtigen.

Die aus der Quintenfolge sich ergebende Stimmung würde im vorigen Kapitel vorgeführt. Derselben liegen die beiden Cirkel vom kleinen fis für die Akkordsaiten, Fis für die Basssaiten zu Grunde:



Technisch gespalten ist der Cirkel bei Es, mit welchem Tone die Begleitsaiten beginnen. So verwirrend und unregelmässig die Quintenfolge auch dem Anfänger erscheint, so ist sie dem Kundigen doch klar, weil jeder Ton ebenso mit absoluter Nothwendigkeit an seinem Platze steht, wie jede Stufe in der Tonleiter-Form. Immerhin bringt das complicirtere Wesen der Quintenfolge auch manche den Anfänger verwirrende praktische Unebenheiten mit sich, während der chromatischen Ordnung Uebersichtlichkeit und Uebereinstimmung mit den Elementen des allgemeinen Anfangsunterrichts in der Musik und deren Grundzügen überhaupt nicht abzuspochen ist, was zur Bevorzugung des chromatischen Systems leicht anlockt.

15. Systeme der chromatischen Besaitung.

Schon in den ersten fünfziger Jahren erschien eine sehr beachtenswerthe Schule für die chromatische Stimmung von W. Gabesam in Wien. Dieselbe betitelt sich: „Praktische Anleitung für die chromatische Zither mit Beispielen in allen Tonarten mit bezeichnetem Fingersatz nebst einem Anhang mit Produktionsstücken.“

In der Vorrede heisst es: „Obwohl für die Zither schon mehrere Anleitungen geschrieben wurden, so ist doch keine derselben für mein Instrument anwendbar, da die Saitenlage der Begleitung ganz anders gestimmt ist, wie bei andern Zithern; nämlich die Töne der Begleitung bilden eine chromatische Tonleiter von mehr als zwei Oktaven im Umfange (ich nenne daher das Instrument auch chromatische Zither), wodurch ich im Stande bin, die schwersten Stücke aus allen möglichen Tonarten zu spielen, welches ich sowohl durch die im Anhang vorkommenden Stücke von meiner Composition, als auch durch Transcriptionen von Violin- oder Violoncell-Compositionen zu beweisen hoffe. Ich gebe mich daher der angenehmen Ueberzeugung hin, dass meine vieljährigen Erfahrungen und Verbesserungen des Instruments mich in die Lage gesetzt haben, Manchen durch meine Anleitung die Mittel an die Hand geben zu können, es durch Talent und Fleiss auf einen hohen Grad von Vollendung zu bringen.“

Die vorhandene Abbildung des Instrumentes zeigt einen Korpus, der bis zum Wirbelstocke vollständig der symetrischen und schön geschwungenen Lyra-Form entspricht. Am untern Rande, wo sich bei unseren Zithern die Stifte befinden, ist auch ein Fuss-Ansatz angebracht, wie er bei der Lyra vorkommt. Die Saiten sind weiter oben mittelst Patronen befestigt, wie an der Guitarre, während der Wirbelstock die einfach geschwungene Form heutiger Zithern zeigt. Am Griffbrett ist eine Mechanik für drei Saiten ersichtlich. Vier Saiten liegen über dem Griffbrett, die nächste Saite dicht am Rande desselben. Die Entfernung von Griff- und freischwebenden Saiten ist völlig gleichmässig. In der „Erklärung der Zither“ heisst es:

Dieses Instrument hat 31 Saiten, wovon 28 zur Begleitung gehören. Die Stimmung derselben ist eine chromatische Tonleiter von E bis \bar{g} . Diese Stimmung hat den Vorzug vor allen übrigen, dass man Accorde aller Tonarten in mehreren

Lagen spielen kann, was bei den übrigen Stimmungen nicht der Fall ist. Die 14 tiefsten Saiten sind Seidensaiten, welche mit Draht übersponnen sind, die übrigen 14 sind Darmsaiten, wovon aber die höchste, \bar{g} , schon auf dem Griffbrette liegt, um sie bei vierstimmigen Accorden zu benützen. Die nächste Saite auf dem Griffbrett ist eine übersponnene Messingsaite, welche g gestimmt ist — (die Töne sind alle in Notenschrift angeführt) —, die folgende eine Messingsaite mit der Stimmung \bar{d} , und die höchste eine Stahlsaite mit der Stimmung \bar{a} . Bei der Begleitung wird der Bassschlüssel und bei der Solostimme der Violinschlüssel gesetzt. Die Zahl der Bünde auf dem Griffbrett ist 30, daher man auch bis zum sechsgestrichenen E — (sechste Hilfslinie ist gemeint) — spielen kann. Auch ist zur schnelleren Uebersicht auf jeder Saite des Griffbrettes jeder Ton A mit einem weissen Punkt bezeichnet.“

Ueber die rechte Hand heisst es:

„Der Daumen ist zum Anschlagen der Saiten auf dem Griffbrett bestimmt. In neuester Zeit wird auch von Einigen ein Metallreif um den Daumen gelegt, an welchem ein Vorsprung befindlich ist, womit die Saite angeschlagen wird. Ich verwirfe jedoch durchaus dieses Verfahren, weil der Klang der Saite seinen eigenthümlichen Charakter verliert.“

Von der linken Hand gebraucht Gabesam vier Finger, die er nach unserer Art bezeichnet, doch sagt er: „Es ist aber noch zu bemerken, dass der 4. Finger gewöhnlich nur bei zwei- oder mehrstimmigen Accorden gut angewendet werden kann, seltener bei Läufen und Passagen, weil er kürzer als die übrigen Finger und daher leichter dem Umschnappen ausgesetzt ist.“

Die praktischen Uebungen und Vortragsstücke der Schule sind sehr reichhaltig, theilweise ist die Guitarre zur Begleitung herangezogen.

Als gute Spieler auf der chromatischen Zither machten sich nebst Gabesam noch Kutzenberger in St. Veit bei Wien und Schüller in St. Pölten, Niederösterreich, bekannt. Diese hatten ein viersaitiges Griffbrett. Weitere Verbreitung hat Gabesams System nicht gefunden.

Im Jahre 1878 veröffentlichte Franz Stehr ein oktav-chromatisches System, welches drei Oktaven umfasste, wovon die mittlere zweimal vorhanden war. Die 50 Begleitsaiten wären in zwei Lagen oktavweise gekreuzt neben- und übereinander zu legen. Die 1. und 2. Oktave kämen nebeneinander und wären von der 2. und 3. durchkreuzt, so dass 25 Saitenpaare nebeneinander liegen und die Saiten ähnlich dem durch den Kamm gezogenen Garn am Webstuhle gezogen wären. Die Stimmung sollte sein:



Das Instrument müsste zwei Saitenstege haben, am Wirbelstocke sich erweitern und vom Griffbrett ab beträchtlich verlängern. Beim Spielen wäre es mit der Tisch-

kaute parallel zu legen, der kleine Finger der rechten Hand wäre zum Bassanschlage heranzuziehen, und die Hand selbst müsste bald vor, bald zurück rücken, nachdem die 1. und 2. Oktave am Saitenhalter vortritt, die 2. und 3. Oktave näher dem Wirbelstocke zuliegt. Dazwischen befände sich die Kreuzungslinie, an welcher je zwei Saiten mit einem Finger gespielt werden könnten. Das Material der Saiten sollte durchwegs Stahl sein. Für das Griffbrett empfiehlt Stehr nebst der Verdoppelung des \bar{a} als Hilfssaite auch die Verdoppelung von \bar{d} und g , und zwar für Ensemblezwecke, wofür ein Theil der Instrumente Doppel-A, der zweite Doppel-D, der dritte Doppel-G haben sollte.

Zu praktischen Versuchen mit diesem System ist es nicht gekommen. Stehr liess seine Idee zu Gunsten der Quintenstimmung bald fallen. Im Jahre 1883 veröffentlichte Leopold Edlmann, ein österreichischer Offizier und sehr eifriger Dilettant auf der Zither, abermals einen Plan für eine chromatische Besaitung, für welche er sich ein entsprechendes Instrument hatte bauen lassen, und welche er jahrelang geübt hatte. Seine Ausführungen leitete er nach einer Erwähnung seiner praktischen Proben mit den Worten ein: „Ich glaubte sehr oft, durch diese oder jene Aenderung grosse Vortheile zu erzielen, und dem war auch so. Aber auf der andern Seite entstanden solche Nachtheile, die es geboten erscheinen liessen, wieder zu dem einmal aufgestellten Systeme zurückzukehren. Ich behaupte demnach kühn, dass die Zither, wenn dieselbe die oben angeführten Eigenschaften — (den Gesetzen der Tonkunst am besten genügend und handlich) — besitzen soll, so besaitet sein muss.“ (Wie Edlmanns Zither.)

Das Griffbrett will Edlmann sieben- oder lieber achtsaitig haben in folgender Stimmung:



Wir sehen hier aufsteigende Quartan und absteigende Quinten, wodurch Edlmann die Vortheile der Quinten- wie Quartanfolge vereinigen will. Die ungewöhnliche Quintanfolge f, c, g, d , statt g, \bar{d}, \bar{a}, e wählte er, weil die Saite \bar{d} weicher ist, als e , und sich für die häufiger vorkommenden Tonarten eine bequemere Lage ergibt. Die Begleitung stimmt Edlmann bei einer 34-saitigen Zither von \bar{a} chromatisch abwärts bis C. Zum Spielen wird auch der kleine Finger verwendet.

Nachahmer (im Gebiete der Oeffentlichkeit) hat Edlmann nicht gefunden. Das chromatische System hat eben das Eigenthümliche, dass es zum Anfange alle seine Vorzüge zeigt und somit sehr besticht, wie auch theoretischen Berechnungen und Beweisen ein dankbares Feld bietet, aber den fortschreitenden praktischen Versuchen keine neuen Vortheile mehr bietet, der leichteren Musik beharrliche Sprödigkeit entgegengesetzt, ohne die Hoffnungen auf eine Beherrschung der harmonischen Mannigfaltigkeit zu erfüllen.

Dem geschicktesten, kräftigsten Finger der rechten Hand ist eben am Griffbrett eine so grosse Aufgabe zugewiesen, dass schon aus dieser Ursache auf eine solche Beherrschung des Begleitungsmaterials nicht zu denken ist, wie sie bei Klavier oder Harfe stattfindet, wo zudem noch die Trennung von Melodie- und Begleitungssaiten entfällt. Weiter ist durch die Beschäftigung des Daumens der Begleitung nicht nur eine Kraft entzogen, sondern alle übrigen Finger sind in ihrer Bewegung und Leistungsfähigkeit gehemmt, indem sie an die Lage des Daumens gefesselt sind. Es werden demnach gewisse Bewegungen der Finger immer schwer oder unausführbar bleiben, die Saiten mögen gestimmt sein, wie immer. Der Zweckmässigkeit kann nur insofern Rechnung getragen werden, als man häufiger vorkommende und besser

klingende Griffe auf Kosten seltenerer mit besseren Plätzen bevorzugt. Dies ist bei der Quintenordnung der Fall, welche durch die Nebeneinanderstellung zweier Akkordintervalle leicht spielbare Akkordgruppen bildet und den kleinen Finger entbehrlich macht. Dieser kann zwar für den Bassanschlag eingeübt werden, erlangt aber nie die Kraft und Sicherheit des besser gebauten 4. Fingers und wirkt auf die Bewegung aller übrigen Finger hemmend, so dass er nur als Nothbehelf, aber nicht als Kraftgewinn betrachtet werden kann.

Die Mängel des chromatischen Systems kennzeichnet Henry Müller aus Braunau, obwohl das Prinzip der Chromatik vertretend, doch selbst mit folgenden Worten:

„Das sogenannte chromatische Besaitungssystem entspricht den ersten Bedingungen (Uebersichtlichkeit) vortreflich, zeigt sich aber bei näherer Prüfung als nicht geeignet, auch die weiteren Ansprüche zu erfüllen, da es keinem Finger ein bestimmtes Arbeitsfeld zuweist, vielmehr sämtliche Finger und mit ihnen die ganze rechte Hand ruhelos in dem ihnen unterlegten Tongebiete umherirren lässt, ferner den Anschlag des harmonisch wichtigen Intervalles einer grossen Sekunde nicht gestattet, und endlich die Wirksamkeit eines Fingers auf den Anschlag von zeitweilig nur je einer Saite beschränkt.“

Diesen Nachtheilen meint der Autor durch Aufstellung folgender Besaitung abzuhelfen:



Eine Aehnlichkeit dieses Systems mit dem Stehr's ist bestimmt ausgesprochen, doch verwahrt sich Müller gegen die Annahme einer Anlehnung an besagten Vordermann, obwohl auch seine Griffbrettstimmung den Vorschlägen Stehr's entspricht. Müller's Griffbrett ist sechssaitig in folgender Stimmung: $\bar{a} \bar{a} \bar{d} \bar{d} g c$. Auch für das Griffbrett zieht Müller den 5. Finger obligat, nämlich zum Spiele der Tonleiter heran. Die Wegweiser (weisse Orientierungspunkte) setzt er auf den 2., 9. und 16. Bund als Doppelpunkte, auf den 5., 12. und 19. Bund dreifach. Gleichbezeichnete Bünde geben gleiche Töne auf je zwei benachbarten Saiten an. (2. Bund A-Saite ist gleich 9. Bund D- und 16. Bund G-Saite u. s. w.) Auf dieses Wegweiser-System stellt Müller mittelst des 5. Fingers einen eigenen Fingersatz auf. Müller macht für sein System eifrig Propaganda, und verfertigt Zithern sogenannter Diagonal-Form. Die Saiten liegen nämlich am Wirbelstocke entfernter vom Griffbrett, als an der Leiste, wie es ebenfalls früher schon Stehr angeregt hatte. Diese Saitenlage hat gewisse Vortheile, da sie der fächerförmigen Fingerlage entspricht, doch zwingt sie die Finger an eine bestimmte Anschlagsstelle und macht eine mit dem Tischrand parallele Aufstellung des Instrumentes nothwendig, was die Beweglichkeit der linken Hand vermindert. Von sonstigen Nachtheilen der chromatischen Saitenfolge ist dieses System trotz der Einschiebung der Oktave auch nicht frei. Die gleichmässige Vertheilung der chromatischen Stufen hätte eben nur dann gegenüber der akkordweisen Zusammenstellung bei der Quintenfolge wirkliche Vortheile, wenn auch die Leistungsfähigkeit aller Finger gleichmässig wäre. Diese nimmt aber vom

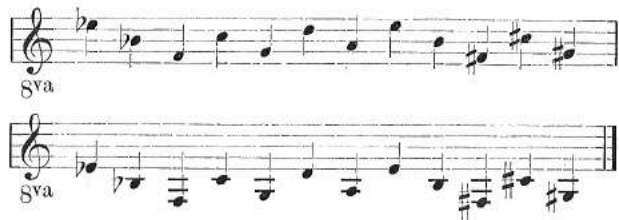
Daumen an stetig ab. Bei der Quintenbesaitung trifft es praktisch zu, dass die Finger im Verhältnisse ihrer Leistungsfähigkeit beschäftigt erscheinen. Der zweite Finger muss am häufigsten bewegt werden, sowohl bei vollstimmigen Akkorden, als bei figurirter oder melodischer Begleitung, der dritte Finger etwas seltener, der vierte, schon merklich schwerfälligere Finger noch seltener, weniger mit zarter Empfindung für die Nuancen des Vortrages, aber mehr wuchtiger, wie es die Bassführung erfordert. Der schwächste und ungelenkigste Finger ist zum Anschlage entbehrlich, dafür kann er völlig der Aufgabe als Handstütze gewidmet werden. Eine Stütze findet die Hand allerdings auch an den spielenden Fingern, aber wenn sie diese Aufgabe stets und unbedingt erfüllen müssen, geschieht dies häufig auf Kosten anderweitiger Leistungsfähigkeit, und ist eine solche Präcision in den Veränderungen der Lagenstütze nicht möglich, wie mit Hilfe eines sonst unbeschäftigten Fingers.

Dies sind technische Gründe, welche der theoretischen Aufmerksamkeit leicht entgehen, sich praktisch fühlbar machen, aber als Ursache schwer erkennen lassen, so dass der Uebende im Wahne verbleibt, die wohl gefühlten, aber nicht verstandenen Schwierigkeiten seien zufällige, durch Ungewohntheit bewirkte, und könnten durch Uebung überwunden werden. Allerdings bleibt fleissige Uebung nie fruchtlos, aber im Wesen der Dinge liegt die Möglichkeit eines grösseren oder geringeren Erfolges. Bisher weisen alle abweichenden Versuche immer wieder auf die Zweckmässigkeit der Quintenstimmung hin, deren verständnisvolle Pflege das dankbarste, erfolgreichste Streben sein und bleiben dürfte.

16. Buchecker's Schule.

Im lückenlosen Quintencirkel, aber mit f beginnend (ā als höchsten Ton), besaitet Heinrich Buchecker seine Zither. Von demselben erschien im Jahre 1854 im Selbstverlage eine Schule, welche wegen ihres reichhaltigen und gediegenen Inhaltes Beachtung verdient, und mancher Textstelle wegen von historischem Interesse ist. Der Titel des Werkes ist: „Die Kunst Cither zu spielen. Neue Methode über die Spielart, wodurch diesem Instrumente der höchste Grad von Vollkommenheit gegeben ist, begründet auf eigenes Studium.“

Buchecker's Griffbrett ist viersaitig in ā ā ḍ g gestimmt*). Die Begleitung ist gestimmt:



Die Notirung nimmt Buchecker im Bassschlüssel vor. Die Schule enthält insbesondere hübsche Piecen mit Begleitung in Arpeggien. Den Triller lehrt der Meister aber nicht, sondern rāth von seiner Anwendung ab. Er hatte nur abschreckende Ausführungen gehört, wie aus folgenden Worten hervorgeht:

„Ausführbar sind wohl die sogenannten Bocks- oder verkehrte Triller, von denen der Verfasser in manchen Citherschulen gelesen, sie liefern eben den Beweis, welch' ein obrenzerreissendes Spiel ein solcher Autor haben muss, der auf sein bisschen musikalisches Gehör hin sich erdreistet, eine Schule, sage eine Schule der Oeffentlichkeit zu übergeben, die zur Genüge beweist, dass derselbe nicht einmal die

*) Buchecker blieb Gegner der 5. Griffbrettsaite C bis auf den heutigen Tag; er meint, diese gehöre ebenso wenig auf die Zither, wie auf die Violine.

Anfangsgründe der Musik kennt. Kein Wunder, dass durch solche Zitherschläger ein Instrument bei gebildeten Musikern ganz in Verachtung kommen musste.“

Noch mehrfach gibt Buchecker seinem Leidwesen über eine Verkennung des Instruments Ausdruck, die Schuld dessen er nur der verständnislosen Stümperei zuschiebt, während er von dem hohen Werthe der Zither innig überzeugt ist. Nachdem die Schule vergriffen ist, dürfte die Reproducierung einiger Aeusserungen nicht der Zweckmässigkeit entbehren. In der „Vorrede“ wird gesagt;

„Der Gebrauch der Zither ist zwar in Rücksicht der übrigen Instrumente der am wenigsten ausgebreitete. Die Vorzüge, die jedoch dieses Instrument vor anderen hat, sind von der Art, dass jeder einsichtsvolle Musiker sagen muss, dass ein solches Instrument einer grösseren Ausbreitung würdig sei. Gleich nützlich zum Componiren als zur Begleitung des Gesanges, ahmt die Zither dadurch, dass man den Ton nach Gefallen steigern und senken kann, die Eigenthümlichkeiten der übrigen Instrumente nach, was man auf dem Piano vergebens zu suchen sich abmühte.“

Den Charakter der Zither schildert der Verfasser wie folgt:

„Reichthum mit Einfachheit, Grossartigkeit mit Zartheit, Kraft und Sanftmuth mit einander gepaart, das sind die Wirkungen, das der Charakter der Zither. Sie fordert zur Freude auf und sympathisirt mit der Traurigkeit. Jede Melodie ist ihr eigen, jede Harmonie liegt in ihrem Bereich. Sie ist es, die in reizender Schönheit durch die mannigfaltigsten Spielarten die Geheimnisse des Herzens ausspricht. Eine Tiefe des Gefühls lässt sich darauf ausdrücken, die in gleicher Weise die Empfindungen des Spielers wie die des Zuhörers theilt. Ihr Ton kommt der Menschenstimme am nächsten. Aber nicht dieses allein ist es, dass sie die Menschenstimme nachahmt, sondern sie vermag auch dieselbe wie mit den hehren Tönen einer Orgel, oder den sanft ineinander sich schwingenden Tönen einer Harfe zu begleiten. Der Zuhörer glaubt bald den edlen Ton eines Hornes, bald das melancholische Wehen einer Aeolsharfe, bald eine ländliche Schalmei, bald eine sanft schmeichelnde Flöte, bald ein rührendes Violoncell zu hören.“

Beachtenswerthe Worte spricht Buchecker auch über den „Styl“:

„Gleichwie der Compositeur, so hat auch der Spielende die Wahl im Ausdruck; dieses ist der Styl, der ihm eigen sein soll, und den er deshalb sehr zu beachten hat. Nach dieser Wahl, nach diesem Resultat seiner Gefühle wird er beurtheilt werden! Wer sich aber einen guten Styl aneignen will, muss seinen Geschmack erst durch ältere gute Musik heranziehen. Glaubt man sich hierin für tüchtig genug, so gehe man erst an moderne Werke. Greift man aber die Sache verkehrt an, so unterliegt es keinem Zweifel, dass dadurch ein Instrument entartet wird. Leider war eine solche Entartung bei der Zither eingerissen, die daher rührte, dass dies herrliche Instrument in die Hände ganz ungebildeter Leute kam; Zeuge davon sind die Machwerke solcher Subjecte. Obgleich die Wirkung eines musikalischen Werkes nicht mit der eines literarischen verglichen werden kann, weil die Musik bloß als ein Ausdruck unserer Empfindungen und als die Sprache der Leidenschaften angesehen werden muss, so äussert sie doch einen grossen Einfluss auf unsere Seele, welcher nicht geleugnet werden kann. Das Genie des Componisten weiss neue Formen und Ideen zu erfinden, und zwar oft in einem Augenblicke, wo die Kunst sie alle erschöpft zu haben wähnt.

Die Violine und das Clavier haben sich heutzutage in die Herrschaft der Instrumentalmusik getheilt. Das Clavier, diese lebende Partitur, ist geeignet, alles darzustellen und wiederzugeben. Unmittelbar mit dem Gedanken vertraut, scheint es die Geheimnisse der Wissenschaft zu besitzen und Gefallen daran zu haben, sie auf den Tasten zu entschleiern. Es ist ebenso vorzüglich geeignet, die Gesetze der Harmonie zu handhaben, als die Violine es ist, sie vorzutragen. Beides vereinigt finden wir so schön in der Zither.“

17. A. Darr und F. X. Burgstaller.

Unter Jenen, welche sich um die Uebertragung der Kunst Petzmayer's in weitere Kreise und um die fortzeugende Entwicklung dieser Kunst im Volke verdient gemacht, nehmen A. Darr und F. X. Burgstaller den hervorragendsten Rang ein. Insbesondere war es A. Darr, welcher durch seine vorzügliche Zitherschule und seine gefälligen, meist nicht zu schwierigen Compositionen die Pflege und Hebung des Zitherspiels in seinem Vaterlande Bayern und durch die Seitens seines Verlegers vollführten Uebersetzungen seiner Zitherschule, in aller Welt mächtig gefördert hatte.

A. Darr wurde im Jahre 1811 zu Schweinfurt als Sohn armer Eltern geboren. Nach zurückgelegtem 12. Lebensjahre kam er als Schreiber zu einem Advokaten, dessen Gunst er in Folge des unfreiwilligen Verderbens eines Schriftstückes einbüsste, worauf er, seiner Neigung

mit Eifer. Nach einem fünfjährigen Aufenthalte bei einer Familie in England, wo er Hauslehrer für Alles gewesen, wählte er München zum Aufenthalte. Schon vorher hatte er sich der Gunst des kunstliebenden Herzogs Maximilian zu erfreuen, und trat nunmehr mit Meister Petzmayer in fruchtbringenden Verkehr. Er widmete von da ab seine meiste Zeit und beste Kraft der Zither. Von Petzmayer übernahm er die Vorzüge dessen Vortrages und Art der Auffassung des Instrumentes, erkannte aber, dass die Allgemeinheit reicherer und bequemerer Mittel bedarf, um ähnliche Leistungen erzielen zu können, wie Petzmayer sie auf seinem Instrumente zu Wege brachte. Bei seiner tüchtigen theoretischen Bildung und seiner vielseitigen praktischen Instrumentalkenntniß konnte Darr die Zweckdienlichkeit des Systems Weigl nicht verkennen. Er acceptirte dasselbe und trug mehr als jeder andere Anhänger desselben, mehr als Weigl selbst, zu dessen Verbreitung bei.

Darr's Zitherschule erschien im Jahre 1866 im Verlage von P. Ed. Hoenes in Trier. Sie umfasst 120 Seiten, Grossformat, und enthält ausschliesslich Original-Compositionen des Meisters. Die Besaitung war zuerst:



(Bild aus jüngeren Jahren.)

Ins-folgend, zu einem Stadt-Thürmer „in die Lehre“ ging. Er erlernte in kurzer Zeit das Spiel aller volkstümlichen Musik-Instrumente, und wurde nach 3 Jahren zum „Gesellen freigesprochen“. Eine besondere Vorliebe hatte er zur Guitarre erfasst und durchzog als Concertist auf derselben 16 Jahre lang die Welt, sich hierbei aber in hohen und höchsten Kreisen bewegend. An 18 verschiedenen Höfen Europas durfte er sich wiederholt produciren, u. benützte die grössten Concert- und Theatersäle für seine öffentlichen Produktionen. Während dieser Zeit lernte er auch die Zither kennen, und betrieb ihr Studium



Der Anhang (III. Theil) der Schule ist für das später in Aufnahme gekommene fünfsaitige Griffbrett geschrieben. Ungeachtet dessen, dass Darr von Weigl nur das Besaitungssystem übernahm, sonst aber die Schule ganz selbstständig bearbeitete, ohne sich an Vorbilder halten zu können; ungeachtet dessen, dass seine Schule erst ein solches Vorbild für spätere Meister wurde; ungeachtet dessen, dass durch seine Schule erst der Boden für eine weitgreifende Entwicklung des Zitherspiels vorbereitet wurde, blieb der praktische Gebrauchswert der Schule bis zum heutigen Tage unvermindert. Von den namhaftesten Autoritäten, als: J. Bartl, F. Burgstaller, E. Burgstaller, W. Freudenthal, Ph. Grasmann, Fr. Kroll, Lothar Kretzschmar, A. Maurer, J. Nöroth, J. Petzmayer, J. Ponholzer, F. Steiner, P. Rudigier, J. Rixner, Carl Weigl, J. B. Wimmer u. A. wurde die Schule als die vorzüglichste bezeichnet. Kammermusiker Lothar Kretzschmar, der nach Darr's Tode die späteren Auflagen dieser Schule revidirte und mit Zusätzen versah, äusserte sich u. A. speciell über den 3. Theil wie folgt: Der 3. Theil, 30 Piècen für die Griffbrettsaite C, bietet grossartige Effecte und Spielmanieren von überraschender Wirkung. Besonders bezeichnend ist auch eine Aeusserung der Wiener Zithermeisterin Josefine Jurik, welche dem Verleger schrieb:

„Gleich allen Wiener Zithermeistern war ich vom Vorurtheile gegen die Münchener Stimmung so sehr befangen, dass ich nie daran dachte, mich mit derselben auch nur in der Vorstellung zu beschäftigen. Da kam mir durch Zufall Darr's Schule zur Hand. Nach flüchtigem Durchblättern erkannte ich bereits, dass dieses Werk alle anderen, mir bekannten (und ich glaube alle namhaften Unterrichtswerke zu kennen) Schulen an Reichhaltigkeit, Originalität und Gediegenheit weit übertrifft. Eine nähere Prüfung bestätigte nur das erste Urtheil, und um die Schule praktischer vollständig durchnehmen zu können, entschloss ich mich gar zur Anschaffung einer Münchener Zither. Darr's Schule nun mit Eifer studirend, bedauere ich immer lebhafter, sie für den Unterricht hier wegen der Verschiedenheit der Stimmung nicht vollständig verwenden zu können. Vieles, was sich eben irgendwie für die Wiener Stimmung verwenden lässt, gebrauche ich doch als vorzüglichen Unterrichtsstoff.“

Aus dieser Bekanntschaft der jungen Wiener Meisterin mit dem verstorbenen bayerischen Altmeister entsprang aber doch eine sehr werthvolle Frucht: Die „Methode beim Unterrichte im Anschluss an die Darr'sche Schule.“ Wesen und Bedeutung dieses Nachtrags-Werkes dürfte aus folgendem Schreiben der Verfasserin erhellen:

„Nach langer, gründlicher Erwägung über die schwebende Besaitungsfrage geht meine Ueberzeugung dahin: Bei einer Vermehrung der Saitenzahl über dreissig hinaus wird es bleiben. Die Spieler haben sich an engere Saitenlage gewöhnt, und es ist grösseren Händen nicht schwer, bis zu 34 Saiten zu spannen. Kleinere Hände erreichen die letzten Saiten durch schnellen Nachschlag auch unschwer, wenn an der betreffenden Stelle nicht andere Schwierigkeiten gehäuft sind, was sich ja bei einigem guten Willen des Compositeurs leicht vermeiden lässt. Was aber die Saitenzahl über 34 hinauf, bis 40 und noch weiter betrifft, so ist sie nur in so seltenen Ausnahmefällen zwanglos spielbar, dass man vernünftigerweise von allen zeitraubenden, verwirrenden Experimenten absehen kann. Es bleibt nun die Frage, ob sich bei mässiger Saitenvermehrung das System der lückenlosen chromatischen Tonleiter einleben wird

oder ob zu Gunsten der bequemerer Spielbarkeit der tiefen Bässe die bisherige Willkürlichkeit der Anordnung bestehen bleibt. Ich denke, Ersteres wird geschehen, die lückenlose Besaitung wird allmählich, aber sicher, zur Anerkennung gelangen. Dennoch rathe ich Ihnen vorläufig von einer bezüglichen Umschreibung der Schule Darr's ab. Die ganze, für die alte Stimmung, resp. Stimmungen geschriebene Literatur wird denn doch nicht so bald verschwinden, sie wird, trotz mancher geänderten Neuaufgaben, in alter Gestalt noch lange die Mehrzahl aufliegender Spielvorlagen bilden. Es ist daher eine pädagogische Nothwendigkeit, die Schüler nicht nur mit der gegenwärtig als besser erkannten lückenlosen Besaitung bekannt zu machen, sondern sie auch ältere Ausgaben benützen zu lehren. Lassen Sie deshalb die Darr'sche Schule, wie sie ist. Einem einigermaßen verständigen Lehrer wird es ein Leichtes sein, den Schüler mit den geringen Abweichungen der Normalbesaitung auch an der Hand der unveränderten Schule vertraut zu machen. Aber „verständige“, nämlich ihrer Aufgabe gewachsene Lehrer sind leider heutzutage nicht weniger eine Rarität, als zu Darr's Zeiten, vielleicht noch mehr. Auch weiss das Publikum dieselben öfters nicht zu schätzen. Auch Schüler, denen jede musikalische Vorbildung mangelt, halten sich für befähigt, mit Hilfe irgend einer Schule ihre eigenen Lehrer zu sein. Manchesmal ist auch wirklich kein anderer Lehrer vorhanden. Das sind aber Missstände, welche die Zitherspielkunst in der Entwicklung in dem Maasse zurückbringen, in dem sie an Verbreitung gewinnt. Mit der „Hebung der Literatur“ in dem Sinne, dass man Schwierigkeiten und Widernatürlichkeiten bevorzugt, wird's nicht besser, nur schlechter. Wenn man sich mancherseits von den Altmeistern verächtlich abwendet, so geschieht es nicht aus der Ursache, dass man sie überholt hat, sondern weil man gar nicht im Stande ist, sie einzuholen. Die Kunst wird durch Schaffung künstlicher Grössen nicht gehoben. Künstlerische Grössen müssen von selber wachsen. Was sich thun lässt, ist die Hebung des allgemeinen Niveaus durch Veredlung schlichter Leistungen. Es kommt nicht darauf an, was im Allgemeinen gespielt wird, sondern wie gespielt wird. Das bessere „Was“ erwächst aus dem besseren „Wie“ von selbst. Mit diesem sieht es aber noch traurig aus. Für die Mehrzahl unserer Lehrer ruhen in Darr's Schule, trotz ihrer klaren Anordnung, ungehobene Schätze, und vom Selbstlehrer ist das Verständniss eines Unterrichtswerkes, die nothwendige Anordnung des Stoffes, die Beurtheilung der Wichtigkeit einzelner Theile, u. s. w., überhaupt nicht zu erwarten. Diesem Uebelstande nach Thunlichkeit abzuhefen, wäre, meinem Erachten nach, zweckdienlicher, als die Umarbeitung der ganzen Schule einiger nach älterem System notirten Saiten wegen, die man, wie gesagt, mit Rücksicht auf die reiche, werthvolle Literatur, welche mannigfache Schreibarten aufweist, doch auch kennen muss.“

Von diesen Principien ausgehend, wurde die Methode verfasst, und bietet eine Ergänzung und Erweiterung der Schule völlig im Geiste des verstorbenen Autors.

Nebst der Schule hatte Darr für die Zither ca. 100 Opus, meist Original-Compositionen, veröffentlicht. Dieselben zeichnen sich durch Melodiereichthum, organische Gliederung und gefällige, abwechslungsreiche Führung der Begleitung aus. Dabei erfordern sie nur eine richtige Technik mit gefühlswarmem, verständnisvollem Vortrag, nicht virtuose Kunstfertigkeit. Darr versuchte es nicht, irgendwelches der vielen Instrumente, welche er spielte, auf der Zither zu imitiren, sondern suchte, ganz im Geiste Petzmayers und aller echten Künstler, auf einem neuen Instrumente auch neue Reize und Vorzüge, deren Hebung und Ausnützung er sich angelegen sein liess.

Wie jedes Menschenwerk, können auch Darr's Werke übertroffen werden, aber keineswegs durch Verfolgung eines anderen Principis. Die Befolgung des richtigen künstlerischen Principis sichert den Werken Darr's bleibenden Werth.

Ausser seinen Compositionen für Zither gelangten von Darr eine Anzahl anderer Werke in die Oeffentlichkeit, z. B. eine Operette für Männerchor „Robinson“, welche sich einen Weltruf erwarb und namentlich in Amerika sehr populär geworden. Sein

Augsburger Feuerwehrmarsch für Pianoforte, im Druck erschienen, wird von Bayerischen Orchesterchören noch heute häufig gespielt, und erfreuten sich auch diese Werke seitens der Kritik einer sehr günstigen Beurtheilung.

Darr's fruchtbare Thätigkeit erfuhr ein vorzeitiges, tragisches Ende. Darr war eine ungemein zartbesaitete Natur. Im Vertrauen zu seiner Verlobten betrogen, verfiel er in Trübsinn. Frühere Körperleiden, Anstrengungen und Sorgen, wie sie selten ein Künstlerleben verschonen, mochten seine Widerstandskraft geschwächt haben, so dass er sich seinem Seelenschmerz völlig hingab. Am 2. Oktober 1866 trennte er sich mit einem „Lebewohl“ vom Kreise einiger Freunde in Augsburg, wo er zuletzt, fast 10 Jahre lang, domicilirt hatte, und machte seinem Leben im Stadtbache freiwillig ein Ende.



F. Burgstaller

Vielfache Aehnlichkeit und Berührungspunkte mit dem Leben und Wirken Darr's zeigt der Lebenslauf seines Zeit- und Kunstgenossen Franz Xaver Burgstaller. Die sich auf 300 beziffernden Opus desselben sind ebenso populär geworden,

als jene Darr's, obwohl sie besonders ihres lebhaften Modulationswechsels wegen zumeist grössere Anforderungen an die Technik stellen, als jene Darr's.

Geboren wurde Burgstaller im Jahre 1814 zu Hördt bei Vilshofen in Bayern. Sein Vater bekleidete die Stelle eines fürstlich Fugger'schen Landgerichtsdieners, dessen Ehe mit 13 Kindern gesegnet war. In der romantischen und sangesfreudigen Umgebung seines Geburtsortes wurde frühzeitig ein zweifaches Talent bei Burgstaller geweckt: zur Malerei und zur Musik. Beim rühmlichst bekannten Maler Friedbichler genoss er den ersten Unterricht in der Malkunst und brachte es selbst zu hohem Ansehen in diesem Fache. Seine Gemälde, zumeist wildromantische Landschaften des Bayerischen Hochgebirges, wurden von den vornehmsten Liebhabern, darunter auch Herzog Maximilian in Bayern, erworben. Seine Mondlichteffekte fanden sogar italienische Meister unvergleichlich schön.

Von seinem 10. Jahre ab genoss er auch den Unterricht des Thürmermeisters der Stadt Vilshofen, bei welchem er als „Lehrling“ und „Geselle“ 9 Jahre lang verblieb, worauf er sich behufs weiterer Ausbildung in der Musik zum Thürmer Both in Pfarrkirchen begab. Während seines dreijährigen Aufenthalts dort lernte er auch die Zither kennen, und machte im Jahre 1836 in Reichenhall die Bekanntschaft Petzmayer's, der ihm Lehrer und Freund wurde. Auf dessen Rath übersiedelte er nach München, wo er beim Orchester der königlichen Bühne Anstellung erhielt. Noch in Reichenhall hatte er sich mit Anna Holzer, einem anmuthigen und musikalisch begabten Mädchen, verheiratet. In Gemeinschaft mit seiner jungen Frau, welche die Gesangkunst ausübte, producirte er sich öfter bei Hofe und gewann sich dasebst viele Gönner. Sein Zitherspiel erwirkte ihm auch eine Berufung an den Petersburger Hof, doch wurde diese eines Todesfalles wegen rückgängig gemacht. Burgstaller unternahm mehrmalige Concertreisen durch die vornehmsten Bäder Deutschlands und spielte an fast allen europäischen Höfen. Er liess sich endgiltig in Frankfurt a. M. nieder, wo er 25 Jahre lang als Zithermeister in verdienstvollster Weise wirkte.

Eugen, der ältere von seinen zwei Söhnen, hatte vom Vater das musikalische Talent und die Vorliebe für die Zither geerbt, und wirkte im Geiste des Vaters als Lehrer und Compositeur. Er war im Jahre 1854 zu München geboren, producirte sich in seinem 17. Jahre mit rühmlichen Erfolgen auf der Zither und liess sich im Jahre 1867 in Bremen als Lehrer im Zither- und Pianospiele nieder.

Franz X. Burgstaller starb im Jahre 1874 im Trübsinn über den Verlust seines jüngeren Sohnes und seiner Gattin, nachdem sein Familienglück bis dahin ein ungetrübtes gewesen war.

10. Weitere Bahnbrecher.

Ueberblickt man die Entwicklung des Zitherspiels seit dem Auftreten des Altmeisters Petzmayer, so muss man zu dem Ergebniss gelangen, dass, im Verhältniss der aufgebrauchten Mittel, mit Berücksichtigung der Schlichtheit und Absichtslosigkeit des Wirkens Petzmayer's, kaum je ein zweites Künstlerleben so fruchtbar gewesen war, als das des urwüchsigen Zitherspielers Petzmayer. Wenn er auch nicht, gleich dem ersten sagenhaften Zitherspieler Orpheus Steine bewegte, so war die durch ihn bewirkte Bewegung dafür weitgehender und nachhaltiger. Die Tonperlen, welche seine Künstlerhand verstreute, wurden zu lebendigen Samenkörnern, welche in die Halme schossen, wieder Samen trugen und wieder grünten und wuchsen. Dass nicht alle gleich schön gediehen, dass sich Unkraut dazwischen einnistete, das liegt in der Natur alles Irdischen und benimmt der Grösse des erstandenen Erfolges nichts.

Von Jahr zu Jahr wurde mehr, eifriger und in weiterern Kreisen Zither gespielt. Unvollkommen, schlecht, abscheulich wurde gespielt, wie es auf jedem anderen

Instrumente geschieht. Aber für den Bestand oder den Fortschritt einer Kunst genügt es, wenn auf 100 Stümper ein Fachmann, auf 100 Fachleute ein tüchtiger Meister kommt. Obgleich es der jungen Kunst an einer Schule fehlte, bildete sich doch neben dem Altmeister Petzmayer eine ganz stattliche Zahl tüchtiger Meister aus, die wieder wackere Jünger heranbildeten, deren Einfluss sich allmählig bis zu den entlegentesten Almenhütten, wo das Zitherspiel noch als verkümmertes Rest der ursprünglichen Kunst „schlecht“ aber nicht „recht“ gehandhabt wurde, geltend machte. Aus den schüchternen Anfängen einer Litteratur von „gedruckten Noten für die Zither“ wurden stattliche Sammlungen, die heute schon eine Fachbibliothek füllen könnten. Allerdings ist viel werthloses Zeug darunter, doch im Verhältniss kaum mehr, als sich auf allen Gebieten menschlichen Schaffens vorfinden dürfte. Es fehlt auch nicht an Musterstücken von bleibendem Werthe.

Ausser den schon in früherern Kapiteln genannten Verlagsfirmen nahm sich besonders C. F. Heckel in Mannheim der neuen Zithermusik sehr lebhaft an. Vom Jahre 1857 ab gab derselbe 22 Jahre hindurch das „Mannheimer Zither-Journal“ in jährlich 24 Heften heraus. Dasselbe wurde vom 2. Jahrgange an von J. B. Treu redigiert und brachte Compositionen und Arrangements von J. Bartl, Buchecker, F. X. Burgstaller, Christiani, A. Darr, A. v. Edlinger, Feyertag, Fröschmann, Grassmann, Gutmann, Haug, Höggensstaller, Kroll, Herzog Max, Mühlauer, J. Nöroth, Ponholzer, J. Rixner, Rudigier, Wieser u. v. A.

Nebenher verlegte die Firma noch viele Einzel-Ausgaben genannter Meister, auch mehrere Zitherschulen, darunter von A. v. Edlinger und J. B. Treu.

Carl Ferdinand Heckel starb am 7. November 1885. Das Geschäft wird von dem Bruder des Verstorbenen, Emil Heckel fortgeführt.

Ganz speziell dem Zithermusikverlage widmete sich P. Ed. Hoenes in Trier und hat sich dadurch, dass es ihm gelang, die bedeutendsten Componisten zu höherer Thätigkeit anzuspornen und indem er durch Herausgabe vorzüglicher Schulwerke und als Redakteur der „Zithersignale“ der Zither den Weg zu ihrer heutigen Höhe und Verbreitung bahnte, einen Ehrenplatz in der Geschichte und Litteratur dieses Instrumentes erworben. Anfangs der 50er Jahre hörte er in München als junger Kaufmann zum ersten Male die Zither spielen. Das Instrument machte auf ihn gleich einen solchen Eindruck, dass er unverzüglich den Entschluss fasste, das Spielen desselben zu erlernen, zu welchem Zwecke er Unterricht bei J. B. Treu nahm, welcher später bei Fr. X. Burgstaller fortgesetzt wurde. Durch Fleiss und Ausdauer brachte er es bald zu einer grossen Fertigkeit im Zitherspiel und nahm auch später jede Gelegenheit wahr, in Concerten sowohl im Gesammtspiel als auch als Solist sich zu betheiligen. Die Liebe, ja geradezu der Enthusiasmus für das damals noch so verkannte Instrument war es aber, was ihn bestimmen konnte, das Wagniss, ausschliesslich einen Verlag für Zithermusik zu gründen, zu unternehmen; zu dem Zwecke galt es die zagenden Koryphäen dieses Instrumentes, wie Darr und Burgstaller, an sich heranzuziehen. Die hervorragendsten Werke dieser beiden, sowie die eines Bayer, Kretschmar, Nöroth, Kroll und vieler Anderer erschienen in seinem Verlag, und dass ein Darr seine weltberühmte Schule endlich schrieb, ist nur der Initiative dieses thatkräftigen Verlegers zu danken; denn Darr meinte in seiner Bescheidenheit naiv genug: es gäbe schon zu viel der Schulen. Das Hauptverdienst grösstmöglicher Verbreitung der Zither im Ausland ist zunächst P. Ed. Hoenes durch Uebersetzung seiner hervorragendsten Schulwerke in verschiedene Sprachen zuzuschreiben, wie denn auch die Verdienste dieses Verlegers durch Verleihung der silbernen Medaille für Kunst und Wissenschaft (1879) und späterer Ernennung zum

„Hofmusikalienhändler und Hoflieferant“ (1885) seitens Sr. Königl. Hoheit Herzog Maximilian in Bayern, dem erhabenen Protektor der Zither, gewürdigt wurden.

Etwas später veröffentlichte Edmund Stoll in Leipzig eine grössere Anzahl Zither-Musikalien, ihm folgten die Firmen A. Kabatek, E. Eulenburg, P. Renk u. A. In neuerer Zeit liessen sich auch alle älteren Verlagsfirmen, und dabei die allerbedeutendsten des In- und Auslandes fast ohne Ausnahme dazu herbei, Zither-Compositionen oder -Arrangements erscheinen zu lassen. Auch gibt es eine grosse Anzahl Zither-Componisten, welche ihre Werke selbst herausgeben und vertreiben.

Als Erzeuger vorzüglicher Instrumente förderte von diesem wichtigen Punkte aus nebst früher genannten Firmen ganz besonders Johann Haslwanter die Entwicklung der Zitherspielkunst. Geboren am 11. Februar 1824 zu Krün bei Mittenwald, zeigte Haslwanter frühzeitig Neigung und Talent zum Instrumentenbau, den er auch bei Siman in Haidhausen bei München erlernte, worauf er sich beim Hoflieferanten Engleder weiter ausbildete. Im Jahre 1852 gründete er ein eigenes Geschäft und wandte dem Bane der schon durch Siman in guten Ruf gelangten Zithern besondere Aufmerksamkeit zu. Auf die Verbesserung des Instrumentes wendete er grosse Opfer an Zeit und Kosten auf. Er liess sich irgend einen theueren Versuch nicht gereuen, wenn derselbe zu keinem befriedigenden Resultate führte. Vor die Oeffentlichkeit trat er nur mit vollständig gelungenen Ausführungen, liess sich weniger geglückte Versuche nie vom Publikum bezahlen. Bei dem Streben nach Vermehrung der Saitenzahl und Verstärkung des Tones behielt Haslwanter stets den ursprünglichen Charakter der Zither im Auge und brachte keine neue Verbesserung auf Kosten eines alten Vorzuges der Zither. Fülle und Weichheit zeichnen die Haslwanterschen Instrumente aus, und leiten dieselben jeden guten Spieler zu einem schönen, richtigen Vortrage an. Haslwanter starb am 7. September 1884. Das Geschäft wird von seiner Wittve und einem Sohne fortgeführt und ist mit einem Zither-Musikalienhandel verbunden.

Unter den in der süddeutschen Centrale München wirksam gewesenem Förderern des Zitherspiels steht durch seine vielseitige Thätigkeit als Virtuose, Lehrer, Compositeur und Verleger Franz Xaver Steiner unter den Ersten. Steiner wurde am 4. März 1840 zu Rosenheim geboren. Die Eltern verlor er frühzeitig, und wurde von seinem Grossvater erzogen. Als kleiner Knabe bekam er eine Zither in die Hände, und brachte es auf derselben bald zu grosser Fertigkeit, welche ihn zu einer ehrenvollen Produktion vor dem Herzog Maximilian, und im Alter von 11 Jahren schon zu Concertreisen befähigte. Eine Familie Bonfét nutzte die Fertigkeiten des kleinen Zitherspielers für ihre Productionen und ihren Nutzen aus, ohne das Kind auch nur durch „gute Behandlung“ zu entlohnen. Der Knabe ging in Mannheim durch und zu einer andern Gesellschaft über, wo er es auch nicht besser traf. Ohne Geldmittel, flehte er in Landshut die Gutnützigkeit des Rosenheimer Boten an, der ihn auch zum Grossvater zurück brachte, der nach München übersiedelt war. Durch Productionen und Stundengeben machte sich der junge, in seinen persönlichen Eigenschaften stets sehr liebenswürdige Künstler bald vortheilhaft bekannt und blieb in München ansässig, doch unternahm er, namentlich in Gesellschaft des Zithervirtuosen Ph. Grasmann und des Gitarristen Bimmer mehrere Concertreisen, die sich nach Italien, Frankreich und bis in die Türkei erstreckten. Steiner gab später seine Compositionen heraus und begründete seinen Musikalienverlag und einen Zitherverein, der seinen Namen trug. Als Virtuose nahm Steiner den ersten Rang ein durch die künstlerische Vollendung und herzliche Innigkeit des Vortrages bei grosser technischer Fertigkeit. Insbesondere war er ein unvergleichlicher Interpret Burgstaller'scher Compositionen. Herzog Maximilian verlieh ihm in Anerkennung seiner Verdienste

um das Zitherspiel die goldene Medaille. Steiner starb nach kurzer Krankheit am 17. Juni 1883. Sein Begräbniss fand unter grosser Antheilnahme statt, und liess sich auch Herzog Maximilian bei demselben vertreten^{*)}.

Steiner's Besaitung war:



Wenn auch nicht mit der Höhe aller Saiten, so doch im Prinzip zeigt sich hier das Wiener System in der Begleitung angewendet. Noch genauer erscheint dasselbe bei Steiners Partner, Philipp Grasmann notirt, welcher neben dem sogenannten Münchener Griffbrett (nämlich $\bar{a} \bar{a} \bar{a} \bar{g} \bar{c}$) die übrigen Saiten stimmt:



Als Compositeur sowohl wie auch als Virtuose steht Grasmann ebenfalls in erster Reihe; jedoch sind seine Compositionen durch die Bank schwer gesetzt.

Den Effekten, welche sich aus der hohen Stimmung der Akkord- und den tiefen Basssaiten ergeben, huldigte auch Friedrich Feyertag. In einer herausgegebenen Schule notirte er ursprünglich für 28 Saiten:



^{*)} Steiner's Zithermusikalien-Verlag wurde von H. Paweleck in Regensburg angekauft.

In einer neuen „Universal-Zitherschule“ führt er ein fünfsaitiges Griffbrett nach Münchener Stimmung vor und folgende Begleitung:



Wenn Feyertags System Unentschiedenheit zeigt, so liegt der Grund nicht in einer Unkenntnis des Verfassers über die Bedeutung der absoluten Höhe jeder einzelnen Saite. Feyertag trägt nur bewusst den Schwierigkeiten Rechnung, welche sich der praktischen Durchführung theoretischer Systeme entgegenstellen, und will die vorhandenen Gegensätze durch freie Erprobung des Guten und Bessern ohne einseitige Einflussnahme irgend welcher Persönlichkeiten ausgeglichen haben.

Feyertag wurde im Jahre 1828 zu Roth in Bayern geboren. Von seiner frühesten Jugend an bis zu seinem 15. Jahre genoss er einen gediegenen Musikunterricht. Er erlernte das Klavier- und Violinspiel, sowie das Spiel mehrerer Blasinstrumente. Nach Absolvierung einer höheren Bildungsanstalt beschloss er, sich völlig der Musik zuzuwenden, und nahm in München Unterricht bei den besten Meistern. Im Jahre 1843 erhielt er als königlicher Hofmusiker feste Anstellung in München, welche er bis heute inne hat. Noch in seinen jungen Jahren hörte er von einer Tyroler Gesellschaft Zither spielen, und seine musikalische Ausbildung erschien ihm nunmehr ohne Zitherspiel gar nicht mehr vollkommen. Nachdem er des Guitarrespieles mächtig war, wurde ihm der Selbstunterricht auf der Zither nicht schwer. Später hatte er Gelegenheit, sich im Verkehr mit Petzmayer bestens auszubilden, und blieb neben seiner Berufsthätigkeit der Zither als seinem Lieblingsinstrumente zugethan. Er trat oftmals als Concertist mit der Zither auf, und spielte mit Vorliebe — keinen Vergleich scheuend — in Begleitung eines Streichquartetts, der Mandoline, Flöte oder auch des Klaviers. Zum Zwecke solcher Aufführungen gab er auch unter dem Titel „Hausconcerte“ eine Anzahl von Stücken für 1 und 2 Zithern mit Begleitung des Klaviers, der Violine oder Flöte oder Streichzither heraus. Original-Gebirgsweisen sammelte Feyertag mit Eifer. Unter seinen mannigfachen Ausgaben von Original-Compositionen und Arrangements nehmen seine Divertissements und seine Sammlung: „Der praktische Zitherspieler“ einen hervorragenden Rang ein. Es sind dies leichte und melodioreiche Original-Musikstücke für eine und zwei Zithern, zur Production und als Solo-Stücke bestens geeignet. Feyertag ist noch als Zitherlehrer im kgl. Kadetten-Korps schon seit 30 Jahren, und ebenso noch an anderen Instituten thätig.

In gleicher Weise, belebt von ungeschwächter, jugendlicher Begeisterung, wirkt Josef Rixner in derselben Stadt. Er ist der Sohn eines Maurermeisters, geb. den 25. April 1825 zu Ellingen in Bayern. Zu dem väterlichen Handwerk herangezogen, beschäftigte er sich in seinen Freistunden mit dem Flötenspiel, dem sich später das Clarinettenspiel zugesellte. Neigung zur Musik veranlasste ihn, im Alter von 18 Jahren als Musiker in den Militärverband einzutreten, wo er sich weitere musikalische Kenntnisse erwarb, auch das Zitherspiel erlernte. Im Jahre 1855 legte er in München die Musikmeisterprüfung mit erster Note ab, und kam im Jahre 1858 als Musikmeister zu den Jägern. Im Jahre 1876, nach 33 ehrenvollen Dienstjahren, nahm er seine Entlassung, ohne sich jedoch mit seiner Pension zur Ruhe zu setzen.

Er ist als Musiklehrer in München thätig, mit Vorliebe sein Lieblingsinstrument, die Zither lehrend. Für die Streich- und Blechmusik veröffentlichte er eine grosse Anzahl von Werken, nebstdem für die Zither mehr als 400 Nummern. Vom Herzog Maximilian wurde Rixner mit der goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet, und durch Verleihung werthvoller Geschenke, ebenso vom Prinzregenten Luitpold, dem Prinzen Ludwig von Bayern, dem Herzog Karl Theodor von Bayern und von Fürst von Thurn und Taxis.



Rixner
Capellmeister a. L.

Rixners Compositionen, vorzugsweise für Solche berechnet, welche auf schwer spielbare Stücke nicht reflectiren, erfreuen sich grosser Beliebtheit, sie entsprechen alle so recht dem Charakter des Instrumentes.

Ein sehr fleissiger Herausgeber, der insbesondere den Bedürfnissen der Anfänger entgegenkam, war auch **Johann Baptist Wimmer**, Zitherlehrer in Regensburg. Derselbe war auch Meister im Guitarren- und Streichzitherspiel. Als Zither-

lehrer war er in Regensburg in den besten Familien geschätzt, auch als Lehrer der Prinzen Thurn und Taxis berufen, sowie zu den Zitherconcerten des Herzogs Maximilian herbeigezogen. Zahlreiche Piecen von ihm erschienen im Druck.

Eine ähnliche, die schlichte Lieblichkeit des Instrumentes pflegende Art verfolgte **J. B. Treu**, geb. 1823 zu Obergünzburg bei Kempten. Sein Grossvater war Maler und Gallerie-Inspector zu Bamberg gewesen, und neben der Malerei wurde die Tonkunst seitens aller Familienglieder gepflegt. J. B. Treu wirkte auch schon im Alter von 9 Jahren als Violinist bei Musikaufführungen mit und betrieb die Musik immer mit Eifer, obwohl er die jüdische Laufbahn als Beruf erwählte und in Staatsdienste trat. Ausser anderen Instrumenten erlernte er auch die Harfe, und während seinen Studienjahren die Zither in der grossen freien Schule der Gebirgsmusiker, welchen er während seiner Ferienzeit ihre schönsten Originalweisen ablauschte, um sie mit feinerem künstlerischem Können wiederzugeben. Die Firma Siman in Heidhausen lieferte ihm ihre damals neuverbesserten, vorzüglichen Instrumente, welchen er auch, trotz späterer anderweitiger Umänderungen der Zitherform, seine Vorliebe bewahrte. Als kgl. Regierungsassessor verehelichte er sich zu Speyer im Jahre 1858 mit der Tochter eines dortigen Beamten, und lebte von da an zurückgezogener, während er früher bei kleineren Concerten seine Zither öfter vorgeführt hatte. Diese selbst vernachlässigte er aber nicht, unterrichtete auf derselben vielmehr seine Gattin und ein kleines Töchterlein, sowie er auch seine frühere Thätigkeit im Componiren und Arrangiren für die Zither fortsetzte. Treu starb am 6. Juni 1869 zu Speyer, auf seinem Todenbette noch seine Lieblingskunst, das Zitherspiel versuchend.

Ebenfalls als „Dilettant“, wie der Gesamttitel für alle Kunstübenden lautet, welche nicht angewiesen sind, die Kunst als milchspendende Kuh zu betrachten, war **Alexander von Edlinger** in unserem Fache thätig. Er wurde im Jahre 1827 auf dem seinen Eltern gehörenden Rittergute Haarbach in Niederbayern geboren, und erhielt als Kind Unterricht im Gesange, Violin-, Guitarre-, Klavier- und Harfenspiel. Während seiner Studienzeit in Landshut lernte er die Zither kennen und auch spielen, und zwar ohne fremde Anleitung; da von den dortigen Zitherspielern dem musikalisch geschulten Jünglinge keiner als Lehrer genügen konnte. Bald war er selbst als Zitherlehrer in den ihm gesellschaftlich befreundeten Kreisen gesucht. Bei dem damaligen Mangel einer Zithersliteratur musste er sich, wie andere Zeitgenossen, das nöthige Unterrichts-Material selbst schaffen, und er that dies Anfangs durch Arrangirung fremder Musikstücke, denen sich später eigene Compositionen anreihen. Nach vollendetem Studium übernahm er das elterliche Gut, und verehelichte sich im Jahre 1849, nunmehr im Vereine mit seiner Gattin die Künste, und namentlich das Zitherspiel pflegend. Auf dringendes Ersuchen hin producirte er sich mit der Zither im philharmonischen Vereine zu München. Die Kritik rühmte ihm darnach nebst einem seelenvollen Vortrage ausgezeichnete Gewandtheit, namentlich in der Behandlung des Basses nach. Thatsächlich wandte Edlinger der Bassführung, sowohl als Compositeur wie als Spieler besondere Aufmerksamkeit zu, und brachte er es hier zu grosser Vollkommenheit. Herzog Maximilian nahm von dem Künstler die Dedikation dessen ersten grösseren Werkes: „Musikalischer Blumenkranz für Zither“ an, und lohnte den Autor durch Verleihung der herzoglichen goldenen Medaille. Im Weiteren erschienen von Edlinger eine grosse Opernpotpourri-Sammlung, eine Liedersammlung, Compositionen für 2 Zithern, „Münchener Gartenlaube“, eine grosse Sammlung von Compositionen im Fantasiestyle. Ganz besonders hervorragend ist sein nach seinem Tode erschienen Album: eine Sammlung von 10 Heften ausgewählter Vortrags- und Unterhaltungsstücke, im Handel einzeln und complet zu haben.

Ende der fünfziger Jahre widmete sich Alexander von Edlinger dem Staatsdienste, ohne der Zither hierdurch die gewohnte Förderung zu entziehen. Er wurde

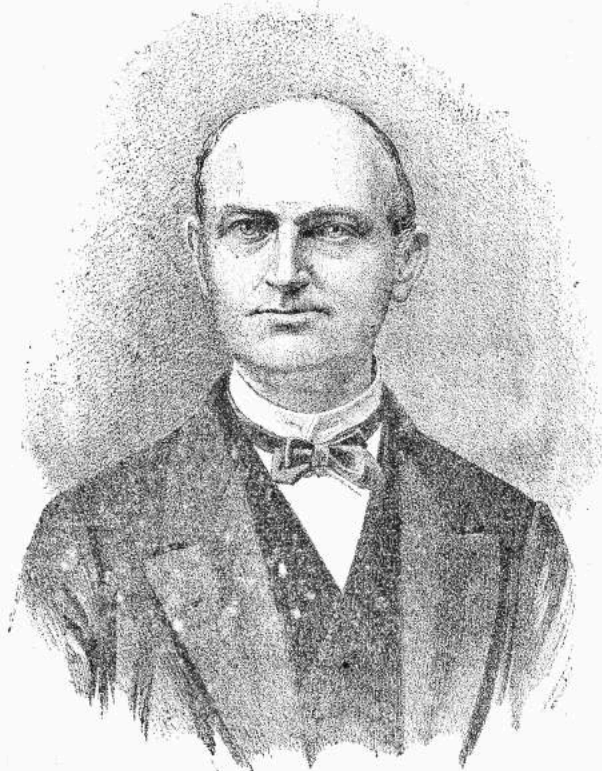
zum kgl. Regierungs-Registrator in Landshut ernannt, woselbst er am 3. Januar 1887 starb. Am Krankenbette noch hatte er für die Zither gearbeitet.

Unter den verdienstvollen Meistern und fruchtbaren Compositeuren dieser Periode muss auch **Ed. Bayer** in der Reihe der Ersten genannt werden. Derselbe ist der Sohn eines Magistratsbeamten und wurde am 20. März 1822 zu Angsburg geboren. In seinem 6. Jahre verlor er den Vater. Auf Wunsch der Mutter trat er mit 15 Jahren in das Graveur-Atelier einer Kattunfabrik ein, in welcher er 6 Jahre hindurch verblieb, und sich die Zuneigung seiner Vorgesetzten in reichem Maasse erwarb. Aber seinem innersten Streben war der ihm zugewiesene Beruf nicht entsprechend. Zur Musik hatten ihn Neigung und Talent schon frühzeitig gezogen. Als Knabe war er schon ein tüchtiger, trefflicher Sänger, und der Guitarre widmete er fortgesetzt alle Freistunden. Ein ausgezeichnete Gitarrespieler, der Beamte Schmözl, nahm sich des talentirten Jünglings liebevoll an und bildete ihn im Gitarrespiel vortrefflich aus. Es wurden Concerte veranstaltet, welche dem jungen Künstler so viele Schüler verschafften, dass seine Freistunden zur Bewältigung dieser Nebenbeschäftigung bald nicht ausreichten. So erkor Bayer dieselbe zu seiner Hauptbeschäftigung, und trat aus dem technischen Atelier aus. Im Jahre 1848 unternahm er mit einem Schüler eine Concertreise, wo die beiden Idealisten von des Lebens Prosa manches herbe Stück zu kosten bekamen, bis sie das Glück hatten, an den Darmstädter Hof berufen zu werden, wo ihnen glänzende Empfehlungen mitgegeben wurden, welche ihnen nunmehr alle Wege ebneten. Eine zweite Reise dehnte Bayer bis nach Belgien und Holland aus. Nach zweijährigem erlebniss- und erfolgreichen Wanderleben liess sich Bayer in Hamburg nieder, wo er sich verheirathete. Der dortige Musikalienverlag G. W. Niemeyer sen. ertheilte ihm den Rath, sich des im Norden noch wenig bekannt gewesenen Zitherspiels anzunehmen. Der Bekanntschaft mit dem Instrumente entsprang bald eine innige Neigung zu demselben, die zur Leidenschaft wurde und ihn zu eifrigster Thätigkeit für die Zither bewog. Nebst zahlreichen Compositionen erschien von Bayer bei P. Ed. Hoenes eine Zitherschule in drei Theilen, welche in neuer Auflage auch in das Englische und französische übersetzt wurde. Bayers Besaitung ist nachstehende:



Zu den „Berufsmusikern“ wieder zählt **Johannes Wolfgang Fröschmann**, geb. 15. August 1819 zu Nürnberg als Sohn eines Sängerpaares. Fröschmanns Stimmittel und allgemein musikalische Talente wurden frühzeitig und sorgfältig gepflegt. Mit zehn Jahren wurde er in das Singchor an St. Lorenz aufgenommen, und sang nach zwei Jahren die Altsoli der gemischten Chöre. Ausserdem lernte er Violin- und Klavierspiel, später Flöte und Fagott, trat dann in ein Militär-Musikchor, und erlernte dort noch alle Blas- und Streichinstrumente. Er spielte auch vorzüglich Guitarre und studierte bei namhaften Meistern alle Zweige der Musikwissenschaft. Später trat er der Nürnberger Theaterkapelle bei, woselbst er 15 Jahre lang als Contrabassist thätig war. Während seiner militärischen Dienstzeit hatte sich ein aus Clarinette, Trompete, Fagott und Guitarre bestehendes Quartett gebildet; letztere wurde von Fröschmann gespielt. Ein vorzüglicher Ruf des Quartettes hatte auch die Aufforderung zu Productionen vor dem Herzog Maximilian zur Folge. Bei dieser Gelegenheit hörte Fröschmann den Meister Petzmayer spielen, und es

wiederholte sich der unzählige geschene Vorgang, dass der durch Petzmayer stets hervorgebrachte Funke lebhafter Begeisterung für die Zither nicht mehr erlosch, sondern zu einem neuen, stetig unterhaltenen und neue Begeisterung entzündenden Opferfeuer am Altare der ewig jungen Muse des Zitherspiels wurde. Mit Hilfe der Weigel'schen Schule unterrichtete sich Fröschmann und verfasste in der Folge selbst



Hans Anton Fröschmann

eine in vielen Auflagen, zuletzt bei P. Ed. Hoenes erschienene Schule. In derselben werden Besaitungen für 18 bis 30 Saiten vorgeführt. Bis zu 28 Saiten ist das Griffbrett je viersaitig mit \bar{a} \bar{a} \bar{d} \bar{g} angegeben, bei 30 Saiten fünfsaitig, mit c als fünfte Saite. Für 18 Saiten notirt Fröschmann die Begleitung:



Bei 20 Saiten kommt gis als weitere Accordsaite und e als letzter Bass hinzu. Bei 24 Saiten ist die Anordnung:



Bei 26 Saiten kommen die Bässe Fis und cis hinzu. Bei 28 Saiten ist die Stimmung:



Bei 29 und 30 Saiten kommen zwei beliebige tiefe Bässe hinzu, und der D-Bass erscheint in der tiefen Octave, so dass bei den grösseren Zithern das bei den kleineren ersichtliche System der Octavengänge zwischen den höheren und tieferen Saiten aufgegeben erscheint, der Kraft der tiefen Bässe wegen.

Ausser der Schule veröffentlichte Fröschmann eine grosse Anzahl von Zitherstücken, wovon viele sich allgemeine Beliebtheit erwarben. Sein aus zwei Bänden bestehendes „Zither-Album“ ist dem Herzog Maximilian zugeeignet. Im Jahre 1857 erhielt Fröschmann die Kantorstelle an der „Heilig-Geist-Kirche“ zu Nürnberg, wo er im August 1882 unter vielseitiger Theilnahme sein 25-jähriges Kantor-Jubiläum feierte. Er starb am 19. Januar 1888.

Die Liste der Bahnbrecher für die neue Kunst liesse sich noch bedeutend verlängern. Sie weist eine stattliche Zahl von Namen auf. Trotzdem hatte jeder ihrer Träger so zu streben und zu ringen, als ob er auf dem zu erschliessenden Gebiete allein wäre. Sie arbeiteten meist vereinzelt, ohne Kenntniss von einander, oder ohne Möglichkeit einer gegenseitigen Förderung, obwohl Letzere mit der Zeit eintreten musste.

176. Besondere Besaitungsarten innerhalb des Quintensystems. Ungleichheit der Notirung.

Ausser den in früheren Kapiteln besprochenen Versuchen zur Einführung der chromatischen Saitenfolge, ziehen sich bis zur Gegenwart Experimente mit den verschiedensten Variationen, welche das Quintensystem bei Ausschluss der Lückenlosigkeit zulässt, fort, sowohl in Bezug auf die Begleitung, als auf das Griffbrett.

In einer Zitherschule von C. Diez findet sich ein 6-saitiges Griffbrett mit folgendem Saitenbezug:



In der Folge nahm Diez eine von L. Kriner aufgebrachte Stimmung mit der zwei ersten Saiten vor, und fand dieselbe auch an H. Gruber und Pl. Lang Vertreter. Für die Begleitung ersann Letzterer folgende Anordnung (Originalnotirung im Bassschlüssel):

Später brachte Lang auch noch ein 7-saitiges Griffbrett, gestimmt in: h, e, e, a, d, g, c auf, um sich schliesslich zu dem fünfsaitigen Münchener Griffbrett und der lückenlosen Quintenfolge zu bekehren.

Gruber hielt an seinen hohen E-Saiten noch längere Zeit fest. Da er über eine grosse Virtuosität verfügt, sehr viele Concertreisen unternahm und es ihm um augenblickliche Effecte mehr zu thun war, als um künstlerische Principien, so machte er für seine Stimmung grosse Propaganda. Gleichwohl breitete sich dieselbe nicht aus, weil dem dünnen Draht für die hohen Saiten Haltbarkeit wie Klangschönheit gebricht. Der Effect dieser Stimmung kann nur vorübergehend blenden, nicht dauernd fesseln, das feine Gehör nicht befriedigen. Nach vorheriger hartnäckiger Vertheidigung der hohen Griffsaiten gab sie Gruber in späterer Zeit plötzlich auf und acceptierte die Normalbesaitung. Die Begleitung hatte Gruber nach Wiener Art gestimmt.

Unter den Wiener Zithermeistern vertrat in älterer Zeit nur der sehr tüchtige, doch in der Oeffentlichkeit weniger wirkende J. Zehethofer die Hilfssaiten a durch Anführung in seiner in den fünfziger Jahren erschienenen Zitherschule. Gleichzeitig führte er auch folgendes 6-saitiges Griffbrett an:

Seine Compositionen selbst, sehr gediegene Werke, passte er aber dem Umlauf'schen System an.

Die letztere Stimmung (e, a, a, d, g, c) empfahl neuester Zeit auch Franz Ott in Prag sehr angelegentlich. Derselbe hatte eine umfangreiche, für Anfänger aber wenig dienliche Zitherschule für die Stimmung mit zwei a am fünfsaitigen Griffbrett und die lückenlose Quintenstimmung in der Begleitung geschrieben. Nur mit der Stimmung des F-Basses durchbrach er das System, indem er diesen Bass der grossen, statt der kleinen Octave entnahm. Ott ist ein Bayer und der Münchener Schule zugethan, doch wich er durch Notirung im Bassschlüssel von derselben ab.

Um zwischen München und Wien eine Einigung zu erzielen, schlägt er das sechs-saitige Griffbrett vor. Die Wiener hätten da in e, a eine Quartens Stimmung, wie bei ihren Saiten d, g, und die Münchener ihren gewohnten Einklang a, a, und aus der Verbindung der beiden Saitenpaare ergeben sich wieder neue vortheilhafte Griffe. Diese Stimmung fand aber bei keiner Partei Anklang. Die Uebereinstimmung der Quartensfolge mit der Wiener Besaitung ist nur theoretisch, aber nicht practisch vorhanden, und für die Vermehrung von Griffsaiten müssen gewichtigere Gründe vorhanden sein, als die Bequemlichkeit einiger nebensächlicher Griffe.

Die gleiche Besaitung am Griffbrett hatte schon früher auch S. Wrczal in Graz vorgeschlagen, gleichzeitig in der Begleitung folgende Stimmung:

A. Huber in Wien besaitete nach Wiener System mit hohen Accord- und tiefen Basssaiten. Das Es der grossen Octave, welches auf den Wiener Zithern gewöhnlich als sogenannte Contrasaite dem tiefen Gis-Bass folgte, placirte er an Stelle des dünnen Es-Basses, als 14. Begleitungssaiten, gegenwärtig in Wien ziemlich allgemein herrschend, war (Notirung im Bassschlüssel):

Zwischen der ersten und zweiten Basssaiten gähnt eine Kluft von 11 diatonischen Stufen. Die Wiener Meister überbrücken dieselbe mit Hilfe des unter den Contrasaiten befindlichen tiefen Gis-Basses. Die 13. Saite wird als zu den Accordsaiten gehörig betrachtet. Aber jederzeit lässt sich der entfernte Gis-Bass doch nicht im Spiele herbeiziehen, insbesondere nicht, wenn die ersten Accordsaiten gespielt werden. Dem wollte Huber dadurch abhelfen, dass er den tiefen Gis-Bass zwischen as und Es einschob, also as, As, Es besaitete. Dies hat aber nicht allein die grössere Entfernung aller folgenden Bässe vom Griffbrett zur Folge, (wegen der Hilfssaiten in Mitte des Griffbrettes und der hohen As-Accordsaiten sind sämtliche Begleitungssaiten auf Wiener Zithern schon um zwei Stellen von den ersten Griffsaiten weiter, als auf Münchener Zithern), sondern auch eine grössere Spannung zwischen den die Accorde spielenden Fingern mit dem Bassfinger. Wegen der eingeschobenen Octave erfordern alle Dreiklänge dieselbe Streckung, wie sonst die Quartsextaccorde, und diese werden für kleinere Hände fast unspielbar. Aus diesen Gründen fand auch Huber keine Nachahmer, obgleich er eine grosse Schule für die neue Besaitung verfasste.

Es dürfte überhaupt kaum noch eine nur irgendwie brauchbar erscheinende Combination der Saitenanordnung geben, die nicht schon versucht worden wäre. In

Folge dieser mannigfachen Besaitungsarten musste in den Notenausgaben ein Chaos entstehen, das jede gedeihliche Entwicklung der jungen Kunst unmöglich gemacht hätte. Die Führung der Begleitung machte auch schon bedenkliche Rückschritte. Obgleich die Altmeister auch nur über ein mehr oder weniger beschränktes Begleitungsmaterial verfügten und mit keinen grossen Fertigkeiten der Spieler rechneten, so nahmen sie sich bei Führung der Harmonie doch die allgemeinen Regeln musikalischer Schönheit zur Richtschnur. Die Schwierigkeiten für deren praktische Befolgung sind an und für sich bei keinem nur einigermaßen durchdachten Besaitungssystem der Zither grössere, als bei vielen anderen Instrumenten. Die Beschränkung der Mittel war es nicht, welche die Entwicklung der Zithermusik in Frage stellte, nur die Zerfahrenheit ihrer Anwendung. Petzmayer hatte mit seinen wenigen, ziemlich willkürlich gewählten Saiten nicht nur Laien entzückt, auch die tüchtigsten Musiker befriedigt. Jahrzehnte später aber wurde für Instrumente mit doppelter Saitenzahl eine Musik geschrieben, die dem Musiker Entsetzen einflösste und selbst dem Laien verleidet wurde. Die Erklärung liegt darin, dass die älteren Meister ihre jeweilige Besaitung als festen, bestimmten harmonischen Untergrund benützten, die jüngeren Compositeure aber im Bestreben, sich mehreren oder allen Systemen anzupassen, gar keinen Boden unter den Füssen hatten. Ein bestimmter Accord konnte auf fünferlei Zithern fünferlei Griffe erfordern, oder auf einigen Zithern (als Begriff besonderer Besaitung gemeint) ganz unausführbar sein. Man gewöhnte sich deshalb, theils in falscher Wohlmeinung, theils aus geschäftlichen Rücksichten, nicht bestimmte Accorde, sondern bestimmte Griffe zu „componiren“. Dabei mussten entweder grobe Verstösse gegen die harmonischen Gesetze herauskommen, oder der Compositeur musste sich auf die einfachsten Grundformen beschränken, welche eine zufällige Versetzung einzelner harmonischen Stimmen teilweise zulassen. Bei der stattgefundenen raschen Ausbreitung des Zitherspiels fanden zahllose, völlig ungebildete Stümper Gelegenheit, als Lehrer zu wirken, und dieselben scheuten sich auch nicht, als „Compositeure“ aufzutreten. Ihren Fähigkeiten entsprechend wählten sie sich die vorhandenen schwächsten Werke als Muster aus, und ihre schlechten Nachahmungen dienten Anderen wieder als Muster. Nachdem ein Verderbniss immer schneller und leichter um sich greift, als Verbesserungen, verloren gute Kräfte dieser Strömung gegenüber fast allen Einfluss, umso eher, als es ja unmöglich war, gute Werke für den Gebrauch mehrfacher Besaitungen zu schaffen.

Zu der Vielgestaltigkeit der Besaitungen gesellte sich noch eine Verschiedenheit der Notirung, durch welche der Wert und die Bedeutung der Notenschrift nicht nur für Wenigunterrichtete, sondern auch für gut gebildete Spieler sehr fraglich wurde. Die zweifache Notirung der Begleitung im Violin- und Bassschlüssel machte sich im Allgemeinen deshalb weniger fühlbar, weil fast alle für das Münchener Griffbrett berechnete Stücke die Begleitung im Violinschlüssel notirt hatten, während die Stücke für das Wiener System im Bassschlüssel erschienen. Diese zweifache Stimmung des Griffbrettes machte aber eine gemeinsame Benützung von Notenausgaben so gut wie unmöglich. Durch diese Verschiedenheit waren diese beiden Spieler-Parteien schon vollständig getrennt, daher es sie beide wenig berührte, wie die andere Partei ihre Stücke schrieb. Allerdings wäre es vielleicht zu der Griffbrettverschiedenheit, zur Isolierung der Wiener Zitheristen gar nicht gekommen, wenn nicht schon vorher eine Entfernung und Entfremdung dadurch eingetreten wäre, dass die Wiener den Bassschlüssel annahmen, während die Münchener den Violinschlüssel wählten.

Bei dieser einen grossen Kluft blieb es aber auch in der Schreibform nicht, es mangelte in allen Details an Einheitlichkeit. Fast jeder Herausgeber ersann für die Darstellung der eigenthümlichen Spielmanieren, welche die Zither so reichlich auszeichnen, eine selbstständige Form. So kam es, dass irgend ein musikalisches Zeichen bei verschiedenen Herausgebern verschiedene Bedeutung hatte, oder ver-

schiedene Zeichen für eine einzige Ausführung gebraucht wurden. Bei Herausgebern, welche keine Schule geschrieben hatten, war es oft unmöglich, zu erraten, wie sie ihre Zeichen gelesen haben wollen.

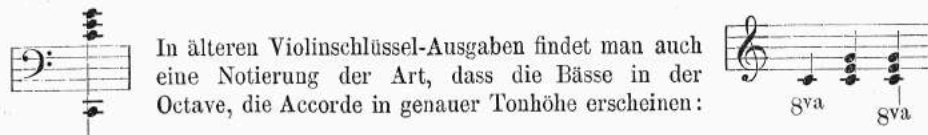
Solche, bei der Zithermusik willkürlich wählbare Zeichen können sich allerdings nur auf nebensächliche Ausschmückungen des Vortrages, oder technische Vortheile beziehen, aber schon dadurch, dass dem Lernenden so Vieles sich als nebensächlich, unwichtig, unbestimmt kenntlich machte, wurde die Oberflächlichkeit und Leichtfertigkeit der Spieler, der allseitige Schlendrian förmlich gezüchtet.

Die bei einfacher Begleitungsform anwendbare Notirung der Harmonie durch die Buchstabenschrift ist nicht die schlechteste Darstellungsform. Sie lässt sich zur vollkommenen Generalbassschrift auch für die Zither ergänzen, und wird in Handschriften für Abkürzungszwecke immer ihre Berechtigung haben. Die Buchstabennotirung findet sich in einigen der ältesten Notenausgaben, in neueren Auflagen erscheinen durchwegs Notenköpfe für alle zu spielenden Töne, aber daneben oftmals doch noch Buchstaben auch. Bis in die neueste Zeit findet man in manchen Ausgaben bei allen vom stereotypen Dreiklanggriff abweichenden Accorden den betreffenden Accord durch Buchstaben oder die Bezeichnung „moll“ besonders angemerkt. Dies hat zur Voraussetzung, dass der Spieler die vorhandenen Noten, mit Ausnahme des Basses, nicht liest. Es wäre also dienlicher, kein Geflücker mit der Notenschrift zu treiben, sondern sich gleich mit der Buchstabenschrift zu begnügen, woraus sich das Gute ergäbe, dass der Spieler nicht der schlimmen Gewohnheit verfiel, einen Teil des Geschriebenen ungelesen zu lassen. Das Vorkommen der Buchstaben neben den Noten gibt eine deutliche Darstellung von der Art, wie der Zitherunterricht vielfach noch heute ertheilt wird, trotz des Vorhandenseins so vieler Schulen. So unzureichend auch der Selbstunterricht in der Musik ist, wenn der Schüler-Lehrer nicht schon über Musikkenntnisse verfügt, und obwohl die Zither zu jenen heiklen Instrumenten gehört, auf welchen kleine Anfangsfehler sich zu bleibenden Mängeln ausbilden, so findet sich doch in der Regel bei den durch Selbstunterricht gebildeten Zitherspielern ein ernsteres Streben nach Gründlichkeit, als es durch viele Berufslehrer gefördert wird. Aber die verwirrende Verschiedenheit der Notirung muss auch den eifrigsten Autodidakten in seinem Eifer, richtig zu lesen, erlahmen machen, ihn zum Rathen der Begleitung, anstatt des genauen Lesens, verleiten.

Nehmen wir als Beispiel den C-Accord, so erscheint er in Folge der üblichen zweierlei Stimmung, hoch- oder tief-g, schon zweifach notirt:



Man findet ihn aber auch (in Wiener Musikalien) mit dem tiefen C-Bass:



Bei Bassschlüssel-Ausgaben findet man wieder eine um eine Octave in die Tiefe versetzte Notirung, womit die Schreibenden das Ueberragen der Noten über die Zeile, wie es der Bassschlüssel mit sich bringt, vermeiden wollten:



Auch die Verbindung beider Schlüssel wurde angewendet. Die Bässe schrieb man im Bassschlüssel, die Accorde im

Violinschlüssel, ohne
Oktavenversetzung:



Volle Accorde schrieb man
dazwischen im Bassschlüssel:



Die Schwerfälligkeit dieser Notirung suchten Andere, die den Bassschlüssel für unantastbar halten mochten, durch ein Dreiliniensystem zu umgehen:

Melodie

Akkorde

Bässe

Es sei bei dieser Gelegenheit bemerkt, dass sich das in dieser Abhandlung bei Vorführung der Begleitungszeile regelmässig angefangene 8^{va}-Zeichen am Anfange der Zeile in den erwähnten Originalen, selbst nicht vorfindet. Es wird hier nur der grösseren Deutlichkeit wegen hinzugefügt.

Eines Dreizeilen-Systems bedient sich häufig Fr. Gutmann für seine zahlreichen, meist in Arrangements bestehenden Ausgaben, doch sind bei demselben die beiden Begleitungszeilen je voll ausgeschrieben. Die im Violinschlüssel geschriebene

soll jenen Spielern dienen, welche des Bassschlüssels nicht kundig sind, die im Bassschlüssel geschriebene jenen Spielern, welche diesen Schlüssel gewohnt sind. Die Gutmann'schen Ausgaben wollen also für die Münchener wie für die Wiener Spieler brauchbar sein. Das Griffbrett-Hinderniss sucht Gutmann dadurch zu umgehen, dass er Doppelgriffe mit kleinen Noten anführt, welche ad libitum zu nehmen sind. Geschäftlich scheint Gutmanns Verfahren Erfolg zu haben, in erster Linie deshalb, weil er mit dem Arrangement neuer populärer Stücke schnell auf den Markt zu kommen pflegt. Ideellen Werth hat sein System aber keinen, auch nicht das Resultat, dass sich Violin- und Bassschlüssler im Geringsten durch die Erwerbung seiner Ausgaben näher gekommen wären. Jeder Spieler betrachtet die zweite Begleitungszeile als unangenehme Störung der Uebersichtlichkeit.

Bei der Fingersatz-Bezeichnung findet sich in älteren Ausgaben für den Daumen meist ein Kreuz: †, dann der nächste Finger mit 2 oder mit 1 beziffert. In neuerer Zeit ist die Bezifferung vom Daumen als 1. Finger an allgemein.

Die Ungleichheit in der Bezeichnung eigener Spielmanieren sei für jetzt nur kurz erwähnt, vorbehaltlich einer späteren ausführlichen Zusammenstellung.

Es hatten sich in grösseren Städten Vereine von Zitherspielern gebildet, doch war deren Wirken von keinem Einfluss auf das Besaitungs- und Compositions-wesen, bis durch ein mehrfaches Zusammenwirken die Erlangung eines solchen Einflusses angestrebt und zum Theile auch erlangt wurde. Diese Bestrebungen selbst verfielen aber der allzugrossen und einseitigen Beeinflussung eines einzelnen Meisters, Max Albert, dessen Lebensabriss weiterer Darstellung hier vorangehen möge.

18. Max Albert.

Als Sohn eines Bediensteten des Hofhaltes Herzogs Maximilian in Bayern war Max Albert am 7. Januar 1833 zu München geboren, und übernahm der Herzog bei ihm die Pathenstelle, womit ihm vom Gescheicke seine Bestimmung schon von der Wiege an vorgezeichnet erscheint. Die Zither lernte er schon in seinen Knabenjahren kennen und spielen. Eine grosse Kunstliebe und lebhafter Wissensdrang besaßen ihn frühzeitig. Er erlernte das Spiel mehrerer Musikinstrumente und gab sich dem Studium der Musiktheorie eifrig hin. Doch war er mit seinem Streben grösstenteils auf den autodidaktischen Lehrgang angewiesen, was ihm manches Fach schwieriger erscheinen liess, als es war, und die Unbefangenheit seines Urteils trübte. Er mass die Grösse seiner Kenntnisse nach der Grösse der überwundenen Schwierigkeiten, was ihn vielfach zur Ueberschätzung derselben und Ueberhebung seiner Person führte.

Im Jahre 1853 machte er sich in Berlin als Zitherlehrer ansässig, wo das Zitherspiel auch durch andere Spieler bekannt wurde, und allmählich Ausbreitung aber keine würdigen Vertreter gewann. Albert machte sich die Hebung desselben zur Lebensaufgabe, fühlte sich zum Reformator berufen, und fehlte es ihm hierzu auch nicht an der Befähigung, aber es mangelte ihm die notwendige Eigenschaft der Mässigung. In seinen Anforderungen an die Leistungsfähigkeit des Instrumentes wie der Spieler wollte er keine Grenzen gelten lassen, und glaubte mit Radikalmitteln allen Uebelständen in kürzester Zeit abhelfen zu können. Der sich geltend machenden Oberflächlichlichkeit bei der Pflege des Zitherspiels setzte er das Ansinnen entgegen, dass jeder Spieler, gleichviel ob Lehrer oder nicht, dem Instrumente sein ganzes Leben weihen müsse, nach dem Beispiele Alberts. Den übergrossen Einfluss eines seichten Dilettantismus suchte er nicht zu schwächen, sondern vollständig zu brechen, indem er dem Dilettantismus die Benützung der Zither ganz unmöglich machen wollte. Weil die Klangsreize des Instrumentes eine naturalistische Behandlung fördern, sprach er einer naiven Gehörsempfindung jedes Urteilsrecht über Zithermusik ab und wollte für diese nur die für andere Instrumente spezifisch festgestellten Kunstregeln gelten lassen. Er hielt seine Kunstanschauungen für umso unfehlbarer, als die Zitherspieler, mit welchen er zu verkehren Gelegenheit hatte, jeder theoretischen Bildung entbehrten und auch mit ihren technischen Leistungen auf keiner hohen Stufe standen. Albert sprach und lebte sich in das Missverstehen der Musikwissenschaft hinein, als ob für alle Instrumente und alle Details der musikalischen Kunst ein einziges, starres Gesetz massgebend wäre, und es keinen Zithersatz, keine Zithermusik, sondern nur die Musik als Allgemeinbegriff, ausgeführt auf der Zither, geben dürfe, weil er unter den, seine Wissensquelle bildenden Lehrbüchern keine Harmonielehre für die Zither gefunden hatte, während es die erspriesslichste Aufgabe für ihn als Reformator des Zitherspiels gewesen wäre — eine solche zu schreiben.

Trotz seines Wahnes, als ob es nur eine einzige Musikgattung gäbe, brachte er in allen Zwangslagen der Praxis eine spezifische Musikgattung vor: die Klaviermusik. Eine eigene Zithermusik fand er dem Allgemeincharakter der Kunst widersprechend, aber alle seine praktischen Bestrebungen gingen dahin, Instrument und Spieler zu befähigen, den Klaviersatz notengetreu auf der Zither abzuspielen, da es in der Wirklichkeit doch keine allgemeinen Musikkompositionen, sondern nur Tondichtungen oder Umschreibungen für bestimmte Instrumente gibt, und der Klaviersatz dem Zithersatz am Aehnlichsten ist, weshalb sich derselbe dem den Zithersatz verschmähenden Meister aufdrängte. Statt den noch unausgebildeten Zithersatz zu verbessern, dessen eingerissene Fehler zu reformiren, verwarf Max Albert denselben ganz, so der Zithermusik den Boden unter den Füssen entziehen wollend.

Durch diese Verkennerung der Zither wie der Musik als solche vergeudete Albert seine Kräfte, trug zur Hebung des Zitherspiels nur wenig bei, wo er bei einem richtigeren Streben hätte Bedeutendes leisten können und brachte Verwirrung in die Reihen der Zitherfreunde, wo sein Einfluss bei einer Führung nach einem erreichbaren und erstrebenswerten Ziele viel zur Einigung hätte beitragen können.

Wie der von ihm gegründete Berliner Zitherklub, so leistete ihm auch der seiner Leitung anheimgegebene „Verband deutscher Zithervereine“ bei Ausschliessung und Zurückdrängung aller selbstständigen Regungen willig Heeresfolge, aber seinen Idealen sah sich der Meister trotzdem nicht näher gerückt, weil dieselben eben ausserhalb der Grenzen des Erreichbaren lagen. Enttäuscht und verstimmte legte er im Jahre 1880 die Verbandsleitung nieder, nachdem ihn auch ein körperliches Leiden am weiteren Verfolgen seiner Absichten behinderte. Er erlag am 2. September 1882 seinem schmerzlichen Leiden.

Als Virtuose errang sich Albert Bewunderung bei jenen, welche die technischen Schwierigkeiten, welche er bewältigte, zu bemessen verstanden und seine Vorliebe

für die Reproduktion klassischer Tonstücke oder Bruchstücke aus solchen auf der Zither theilten. Bei Laien blieb seine Kunst unverstanden und deren Richtung vermochte auch nicht jeden Kenner des Zitherspiels zu erwärmen. Seine Wirksamkeit als Lehrer dürfte erspriesslicher gewesen sein. Als Komponist brachte er namentlich durch seine 1878 erschienene „Anthologie und Blumenlese“ sein Reformationsprogramm zum Ausdruck. Nachdem aber diese Ausgaben gar keine selbstständigen Arbeiten, keinerlei Anpassung an die Eigenheiten des Instrumentes, sondern nur Kopien der Klavierausgaben bilden, musste jede befruchtende Wirkung derselben auf die Zitherlitteratur ausbleiben. Geschrieben sind alle späteren Werke Alberts im Bassschlüssel. Als Fach-Schriftsteller führte Albert eine gewandte Feder und hatte er derselben die grösste Zahl seiner Erfolge als Parteiführer zu verdanken.

19. Gründung eines Verbandes und Verbandsorganes.

Die seit dem Auftreten Petzmayers stattgefundene Verbreitung und Entwicklung der Zitherkunst einerseits und die mit auftauchenden hemmenden Uebelstände andererseits regten bei manchem eifrigen Zitherfreunde den Gedanken nach einer Verbindung möglichst vieler Zitherspieler an, sowie sich auch das Bedürfnis nach einer Fachzeitung fühlbar machte. Im Jahre 1875 ging der Kabatek'sche Zitherverein in Leipzig an die Verwirklichung dieser der Sachlage völlig angemessenen Wünsche. Nachdem er sich mühsam eine Anzahl Adressen von Zitherspielern in grösseren Städten zusammengesucht hatte, versendete er ein Circular, mit welchem zur Gründung eines Verbandes und Verbandsorganes aufgefordert wurde. Die Theilnahme war eine ermunternde und so wurde die Herausgabe des Verbandsorganes, das in erspriesslicher Weise der Einigungsidee weiter Bahn brechen und ihre Verwirklichung fördern sollte, geschritten. Als Redakteur des Blattes wurde Carl Umlauf in Wien, welcher sich durch die Herausgabe seiner „Zitherschule“, seines fortlaufend erscheinenden „Zither-Albums“ und seine jährlichen Concerte im Wiener Musikvereinssaale und anderwärts einen in allen Zitherkreisen bekannten Namen erworben hatte, in Aussicht genommen.

Der Verein lud Herrn Umlauf zu einer Konferenz nach Leipzig ein, welchem Rufe Umlauf, eben auf einer Reise begriffen, bereitwillig Folge leistete. Bei der stattfindenden Konferenz hatten die Versammelten aber alsbald Gelegenheit, zu erfahren, dass sich Herr Umlauf das Einigungswerk allzu leicht und einfach vorstelle. Er fand dessen Grundlage schon in seiner Schule durch den kurzen, kategorischen Satz dargestellt: „Es gibt noch eine andere Stimmung, aber ich verwerfe sie ganz.“ Bei der Konferenz wie bei allen späteren Anlässen wies Herr Umlauf die Zumuthung, dass er die Meinungen Anderer anhören, sachlich prüfen und fachgemäss beurtheilen solle, kurzweg ab. Er hatte dazu „gute Gründe“, wie man zu sagen pflegt. Dass eine Popularität, wie er sie errungen, nicht leicht zu erschüttern sei, dass sein Einfluss durch Herausgabe süsslicher Musikstücke auf die grosse Masse der Dilettanten den Einfluss theoretischer Bestrebungen tausendfach überwiege, davon durfte er überzeugt sein. Auch das konnte er sich berechnen, dass ihm eine Systemänderung in der ersten Zeit nicht Vortheile, sondern nur Nachtheile bringen würde, dauernde Nachtheile sogar, indem eine solche Aenderung das Anwachsen der Konkurrenz erleichtert hätte. Nicht nur die Notirung im Bassschlüssel, auch der besondere Umlauf'sche Schablonenstil bildete eine Schutzmauer gegen die Verbreitung fremder Compositionen in Umlauf's Machtssphäre, indem fleissige Spieler der Umlauf'schen Ausgaben gar nicht fähig werden, Werke anderer Meister (sofern diese nicht nach derselben Schablone „komponiren“) zu spielen. Dagegen macht selbst Violinschlüssel-Spielern das Lesen der meisten Umlauf'schen Stücke keine grossen Schwierigkeiten, weil sich die Begleitung im engsten Harmoniekreise von Tonika und Dominante im stereotypen Akkordformen bewegt, also leicht „auswendig“ spielen lässt.

Einem bleibenden künstlerischer Ruhme wollte oder konnte Umlauf keine Opfer bringen. Er that zwar so, als ob ihn das Bewusstsein durchdringe, schon auf der Höhe der Vollendung und bleibenden Ruhmes zu stehen, aber sein Hochmuth ist mutmasslich kleiner, als er ihn zeigt. Das Bewusstsein, Vollkommeneres nicht leisten zu können, bei dem Mangel eines ernststen Willens zu freiwillig mühevollen Streben, hat gewiss auch Theil an Umlauf's unverrückbarem Beharren auf jenem Punkte, an den er gleich am Anfange seiner Laufbahn gekommen. Als Redakteur eines Blattes hätte er nicht mehr als den Klang seines Namens beitragen können, denn die Art, wie er die Feder führt, kann mit seiner Handhabung des Anschlagringes in gar keinen Vergleich gezogen werden, und in der Stereotyp-Auflage seiner Zitherschule ist auch der Gesamtumfang seiner theoretischen Fachbildung niedergelegt.

Gleichwohl fühlte sich der Kabatek'sche Zitherverein durch Umlauf's Verurtheilung aller sich mit seinen Interessen kreuzenden Bestrebungen so entmuthigt, dass er das ganze Project fallen liess.

Im Jahre 1877 griff der Kasseler Zitherklub die gleiche Idee auf und brachte sie auch zur Ausführung. Nach Einsammlung von Zustimmungsaussagen schrieb derselbe für den 8. bis 10. September desselben Jahres einen Congress aus, an welchem eine stattliche Anzahl namhafter Künstler, Komponisten, Verleger, Instrumentenmacher, Vereinsvertreter und Lehrer zusammenkam. Unter Beitritt von 15 Vereinen kam die Gründung eines Verbandes und Verbandsorganes: „Centralblatt Deutscher Zithervereine“ zu Stande. Als Redakteur desselben wurde der Musikalienverleger Ernst Eulenburg in Leipzig ernannt. Als Vorsitzender wurde Max Albert in Berlin erwählt. Ausserdem waren im Vorstand: A. Kabatek, Leipzig; G. Prätorius Seidler, Leipzig; H. Körner, Berlin; L. Deichmann, Kassel.

Die Anfänge waren vielversprechend, die Theilnehmer anscheinend alle von der ersten Absicht beseelt, Alles zu prüfen und das Beste ohne Rücksicht auf persönliche Vortheile und Neigungen zu bevorzugen. Auch die Theilnahme des Publikums war eine rege. Der Kasseler Club hatte ein Concert veranstaltet, zu dem 1216 Billets abgesetzt wurden, und das einen Reinüberschuss von 343 Mark zu Gunsten der Verbandkasse ergab.

Die sich an der Gründung durch Beitritt beteiligenden Vereine waren: Der Augsburger Zitherklub, Berliner-, Braunschweiger-, Bruchsaler-, Kasseler-, Celler-, Kölner-, Erste Dresdner-, Hamburger Zitherklub, Kabatek'sche Zitherverein zu Leipzig, Leipziger-, Lüneburger-, Nürnberger Zitherklub, Nürnberger Zitherverein, Stuttgarter Zitherklub.

Im Verlaufe des ersten Jahres traten noch bei: der Zitherklub zu Jena, Stuttgarter Zitherklub, Zitherklub zu Hof, Essener Zitherklub, Richter's Zitherquartett zu Hannover, Kronacher Zitherklub, Steiner'sche Zitherverein zu München, Geraer Zitherklub, Zitherklub zu Weimar, Bockenheimer Zitherverein, Kieler Zitherverein, Münchener Zitherklub, Ansbacher Zitherklub, Erlanger Zitherklub.

20. Gutachten über Besaitung und Schreibweise.

„Als nächstliegende Aufgabe, welche, nach den Worten des Organs, der Verband zur Förderung der Zither lösen zu müssen glaubte, wurde die Aufstellung und Einführung einer einheitlichen, theoretisch und praktisch wohlbegründeten Schreibweise und Besaitung erkannt, und wurde beschlossen, diese Angelegenheit einer Kommission zur endgiltigen Erledigung zu übertragen.“ Dieselbe bildete sich durch freiwillige Meldung der beim Congress anwesenden Herren: Albert, Bayer, Böck, Gruber, Gutmann, Kabatek, Lang, Meyer, Möseler, Pugh, Renk, Steiner, Upmann. Jedes Commissionsmitglied hatte über die obschwebenden Fragen sein „Gutachten“ abzugeben, und wurden diese Schriftstücke im Verbandsorgan veröffentlicht.

Dieselben verlaublichen im Wesentlichen:

Hans Gruber in Stuttgart legte sein Gutachten resp. seine Zither, mit Vorbehalt der Entscheidung seitens der Mehrheit vor, als 36-saitige Zither, mit Contra-G als tiefsten Bass, vom Contra-A chromatisch/aufwärts bis zum H. Die Akkordsaiten von gis chromatisch bis gis, das Griffbrett: c, g, \bar{d} , \bar{a} , \bar{e} , \bar{e} . Die Notation fand Gutmann im Bassschlüssel (für die zweite Zeile) vom musikalischen Standpunkt richtiger, jene im Violinschlüssel aber praktischer. Fingersatzbezeichnung vom Goldfinger an gezählt.

F. Steiner in München trat entschieden für Beibehaltung des Violinschlüssels ein, aus Gründen der besseren Lesbarkeit der durch diesen Schlüssel in die Hauptlinien kommenden, am häufigsten gebrauchten Noten, sowie aus Gründen der Popularität dieses Schlüssels. Als Besaitung gab Steiner c, g, \bar{d} , \bar{a} , \bar{a} für das Griffbrett an, für die Begleitung empfahl er die Bässe G, Fis und E tief, gleichzeitig an der Erzielung vollständiger Einigkeit, wenn selbe nicht durch einen Mechanismus herbeigeführt würde, zweifelnd.

Peter Renk in Leipzig sprach dem Bassschlüssel das Wort, meinend, für den Violinschlüssel lasse sich nur der Grund leichter Erlernbarkeit vorführen, doch sei auch dieser hinfällig, da man doch nicht mit dem Notenschlüssel spiele. Auf die sich selbst gestellte Gegenfrage, ob eine Composition durch den Bassschlüssel besser werde, antwortete er mit „ja, weil die Intervalle richtig notirt werden können“. Auch meinte er, der Bassschlüssel würde Leute, die nicht Harmonielehre studirt haben, vom Komponiren abhalten. Seine bisherige Schreibweise im Violinschlüssel stellte Renk als eine unfreiwillige Conzession auf die waltenden materiellen Einflüsse dar, die er bedauere. Als Griffbrettstimmung empfahl Renk die übliche Münchener Stimmung, in der Begleitung die lückenlose Reihe von \bar{f} abwärts bis Fis mit \bar{e} als erste Saite. Nach der zweiten Oktavenreihe eine chromatische Saitenfolge von F bis H. Fingerbezeichnung vom Daumen an gezählt.

Ed. Bayer in Hamburg beklagte vorerst die Mannigfachigkeit der aufgetauchten Besaitungen und befürchtete von der Einführung des Bassschlüssels noch eine weitere Verschlimmerung der Zustände. Er empfahl die Beibehaltung des Violinschlüssels im Interesse der Einheitlichkeit wie der Zweckmässigkeit für das Lesen der Schrift. Dem etwaigen Zweck des Bassschlüssels, die Benützung der Klavierliteratur zu fördern, widersprach er mit Hinweis auf die Unverwendbarkeit der meisten Klavierstücke. Bearbeitungen klassischer Werke fand er völlig ungeeignet, da sie auf der Zither doch nur als Miniaturbild erscheinen könnten und ihr korrekter Vortrag selbst für Klavierspieler eine harte Nuss sei. Er trat für die Pflege des der Zither eigenthümlichen Charakters ein. Die Griffbrettstimmung stellt er in Uebereinstimmung mit Renk und Steiner auf, in der Begleitung sprach er dem Klange der tiefen Bässe F und E das Wort, die, wenn ausserhalb der zwei Oktavenkreise gespannt, praktisch an Bedeutung verlieren, erklärte sich jedoch bereit, diese Bässe einem etwaigen abweichenden Mehrheitsbeschlusse opfern zu wollen.

A. Pugh in Altona vertrat ebenfalls das Münchener Griffbrett mit ausdrücklicher Verwerfung der Griffbrett-e-Saite und der Wiener Stimmung. Die Annahme der hohen Akkordsaiten \bar{a} , g, fis seitens einiger Münchener Meister rügte er wegen der häufigen Kreuzungen, welche sich daraus ergeben, des zimperlichen Klanges und der Abstände von den Bässen wegen. Er empfahl die lückenlose Reihe von \bar{f} bis Fis und die chromatische Folge der letzten Bässe von F bis A, bei Zithern grösseren Umfangs. Als Probe der Zweckmässigkeit dieser Stimmung schlug er das Abspielen geeigneter Klavierstücke vor. Wenn dieses nicht möglich wäre, dürfte man musikalisch Gebildeten nicht zumuthen, Zither zu spielen. Ferner wurden die Werke Alberts zu diesem Zwecke, sowie als Kompositionsmuster empfohlen. Auf den Schlüssel

übergehend stellte Pugh die Notation der Begleitung im Violinschlüssel ohne Oktavenversetzung dar, womit er die Unmöglichkeit dieses Schlüssels bewiesen zu haben glaubte.

H. Möseler in Köln gibt an, dass er noch keinen Klavier- oder Zitherspieler gefunden habe, der sich über die Schwierigkeiten des Bassschlüssel-Lernens beklagt hätte. Die Nichtübereinstimmung von Klang und Note sei wohl bei Blasinstrumenten und der Gitarre begründet, aber nicht bei der Zither, die durch den Bassschlüssel sich die Achtung der Musiker erwerben würde. Uebergehend auf die Besaitung berührte Möseler die Wiener, Stuttgarter und Wiesbadener Griffbrettstimmung (zwei Griffbretter auf einem Instrumente), denen gegenüber er die Münchener Stimmung bevorzugte. Die Begleitung notirte er für eine 30-saitige Zither von \bar{e} als erste Saite an, dann F- und E-Bass tief, bei mehrsaitigen Zithern aber \bar{a} als erste Akkordsaite mit den Bässen f und e in der zweiten Oktave, die tiefen Bässe ausserhalb dieser.

Placidius Lang in Augsburg befürwortete den Violinschlüssel, indem er ausführte, dass alle bisherigen Verbesserungen hauptsächlich Erleichterung des Spieles bezweckten, so die chromatische Eintheilung der Bünde, die handlichere Saitenlage und -Folge. Dagegen sei die Einführung des Bassschlüssels unzweifelhaft eine Erschwerung des Lernens, was nur die dieses Schlüssels bereits Kundigen nicht mehr fühlen. Die Notirung im Violinschlüssel könne zu Missverständnissen nicht Anlass geben, und überdies wäre auch den Anforderungen strengster Theoretiker durch Beifügung eines Oktavzeichens beim Schlüssel leicht Rechnung getragen. Für das Griffbrett vertrat Lang die Sechszahl mit zwei \bar{e} , für die Begleitung die lückenlose Quintenstimmung, Fingerbezeichnung vom Daumen an. Gleichzeitig gab Lang die Schreibweise für die Bindungen an, u. zw. Strich und Fingersatz für das Schleifen, Bogen und Fingersatz für das Schlagen und Abschellen, Hinübergleiten ebenso.

Fr. Gutmann in Nürnberg vertheidigte den Violinschlüssel, indem er ausführte, dass die Begleitungssaiten, soweit sie vorherrschend verwendet werden, nur zwei Oktaven umfassen, für ihre Notirung demnach der Violinschlüssel ausreiche. Dem Einwand wegen Nichtübereinstimmung von Note und Ton begegnete er mit dem Hinweis auf die übliche Notirung der Singstimme für Tenor. Er selbst habe aber mit Rücksicht auf die Forderungen der Zitherspieler in Oesterreich viele seiner Werke in zweifacher Notirung erscheinen lassen. Für das Griffbrett empfahl er die Münchener Stimmung, ohne die Stuttgarter (zwei \bar{e}) zu verwerfen, für die erste Oktave der Begleitung das Münchener System (mit tiefem fis und g), für die zweite Oktavenreihe aber die Bässe F, D, E und Dis tief, nach Wiener Art.

Fr. Meyer in Lüneburg trat mit ausdrücklicher Ablehnung der Wiener und der Stuttgarter Stimmung für das Münchener Griffbrett ein, die Akkordsaiten wollte er von f bis fis, die Basssaiten von cis bis D gestimmt haben. Der Violinschlüssel wäre beizubehalten.

H. Upmann in Celle meinte, in der Begleitung sei eine einheitliche Stimmung schon erzielt, und nur betreffs des Griffbrettes wäre eine Verständigung nöthig, wofür er die Münchener Stimmung empfahl, entgegen dem Wiener und Stuttgarter System. In der Notation sei der Violinschlüssel grösstentheils eingeführt, den Spielern würde eine Veränderung schwer fallen, und der Schlüssel genüge vollkommen; doch seien das keine Gründe gegen die Einführung des Bassschlüssels, welcher der Zither einen würdigen Platz in der Reihe aller musikalischer Instrumente bahnen müsse. Der Bassschlüssel sei demnach ein Recht der Zither.

W. Böck in Nürnberg wies auf eine im „Zentralblatt“ von Albert bereits veröffentlichte Zusammenstellung verschiedener Besaitungen hin und sprach sich für das Münchener Griffbrett aus, die Begleitung vom grossen C an im Violinschlüssel ohne Oktavenversetzung notirend und daran die Bemerkung knüpfend, dass diese

Noten nur mit „lächerlicher Miene“ betrachtet werden können, wesshalb der Bassschlüssel nothwendig sei. Der Druckfehlerteufel scheint dem Verfasser in der Darstellung seiner Notenreihe einen Possen gespielt zu haben, indem in einer Zeile der Violinschlüssel doch erscheint, aber man mag die Noten lesen, wie man will, die Lückenlosigkeit, die Herr Böck zu vertreten angibt, bringt man nicht heraus, indem die Begleitung die hohen Akkordsaiten *as*, *g*, *fis* und die tiefen Bässe *Es*, *F*, *D*, *E*, *Cis* und sogar *C* an Stelle des *Gis* aufweist. Fingerbezeichnung vom Daumen an.

Anton Kabatek in Leipzig gab an, dass er vorerst die Wiener Stimmung gepflegt, später aber die Münchener Stimmung als besser kennen gelernt habe. Auch die Stuttgarter Stimmung habe er eingehend erprobt, sei aber wieder zur Münchener zurückgekehrt und lege gegen jedes andere System sein Veto ein. Die Begleitungssaiten hätten 3 Oktaven nach Alberts System zu umfassen. Die Notirung habe im Bassschlüssel zu geschehen, wie es Albert vorgeschlagen, und auch anderweitige Einzelheiten sollten nach Albert's System notirt werden. Schliesslich erwähnte er noch, dass er bisher die Darr'sche Zitherschule beim Unterrichte benutzt habe.

Max Albert in Berlin gab sein Gutachten zuletzt ab, gleichwohl ist der Einfluss seiner Ansichten schon bei einigen der vorhergehenden Gutachten nicht zu verkennen. Er leitete seine Ausführung mit folgenden Sätzen ein: „Soll die Zither wahrhaft gefördert werden, dann müssen für sie dieselben Gesetze als massgebend angenommen und bei ihrer Behandlung beobachtet werden, welche für alle Werke und alle Werkzeuge der Tonkunst als Grundlage und Richtschnur dienen. Dadurch erst können die vorzüglichen Eigenschaften der Zither, ihr Tonreichtum und ihre eigenartigen Klangs Schönheiten zur vollen Wirkung gelangen; dann erst wird sie sich den anerkannten Tonwerkzeugen ebenbürtig erweisen und ihnen gleichgestellt werden können.“ — Von diesem, im Prinzip ganz richtigen Standpunkte vermeintlich ausgehend, entwickelte Albert folgende Thesen: „Das Tonmaterial muss chromatisch vollständig sein; nachdem das melodische Material bis zum kleinen *c* hinabreicht, müssen die Bässe bis zum grossen *C* und dessem Leitton, dem Contra-*H* hinabgehen, wodurch sämtliche Lagen und Umkehrungen der Drei- und Vierklänge ausführbar werden. Zur Erreichung absoluter Vollständigkeit des Tonumfanges sind noch die Grundtöne der Dominantakkorde, *G* und *F* mit den verbindenden Zwischentönen nöthig, weshalb sich der Tonumfang chromatisch bis zum Contra-*F* zu erstrecken hat. Durch diese Besaitung wird die Zither an Vollständigkeit des Tonmaterials den umfangreichsten Instrumenten, dem Klaviere, der Orgel und der Harfe ebenbürtig.“ Im Uebrigen am Münchener Griffbrett und der Quintenfolge der Begleitung von *es* an festhaltend, brachte Albert diese Besaitung vor:



Dieses System, meinte Albert, gestatte die Ausführung aller diatonischen Tonleitern in den Begleitungssaiten durch mehrere Oktaven hindurch, ferner jede chro-

matische Tonfolge, sowie Gänge in Terzen, Sexten, Oktaven, jede enge und weite Akkordlage sämtlicher Drei- und Vierklänge in allen Lagen und Umkehrungen u. s. w., nämlich so ziemlich Alles, was sich im Umfange dreier Oktaven auf dem Papiere zusammenstellen lässt. In der Fortsetzung brachte Albert gleich eine Probe dieser unbeschränkten Ausnützung des Tonmaterials, indem er die auf jedem einzelnen Tone bildungsfähigen 56 Akkorde aufzählte, was für alle 12 Halbtöne 672 Akkorde ergibt, nicht gerechnet die weite Lage, welche auf der Zither wie auf kaum einem zweiten Instrumente Harmonien mit über 2 Oktaven Umfang gestatte. Ausser den hierzu erforderlichen Griffen, von welchen durch alle Tonarten für einen einfachen Dreiklang in einer Tonart schon acht erforderlich sind, für andere Akkorde jeweilig nicht weniger, müsse der Zitherspieler auch noch alle Tonleitern, alle Arten von zweistimmigen Griffen u. s. w. eingeübt haben, sowie sich im polyphonen Spiele ausbilden, um hervorragende klassische Tonstücke ohne jede Aenderung spielen zu können. — Für die Notation der Begleitung konnte Albert von seinem Standpunkte aus, nur den Bassschlüssel für geeignet halten.

Ausser der Kommission stehend gaben noch einige namhafte Zitherspieler ihre Ansicht in der schwebenden Angelegenheit kund.

Ad. Maurer schloss sich den Vorschlägen auf Einführung des Münchener Griffbretts und der lückenlosen Stufenfolge innerhalb der zwei ersten Begleitungsoktaven in Quintenfolge an, desgleichen der von Albert ausgegangenen Bewegung für den Bassschlüssel, doch wünschte er die letzten Bässe nicht in Quintenordnung, sondern in jener Folge, wie sie durch die Häufigkeit der praktischen Verwendung einzelner Bässe bestimmt würde. Er bemerkte, dass nach Alberts System die am häufigsten in Gebrauch zu kommenden und mit den unteren Akkorden anzuspielenden Bässe in zu grosser Entfernung lägen, um noch gut brauchbar zu sein, während die näher gezogenen leicht auch ganz entbehrlich seien. Es sei demnach das von Renk und Lang vertretene System der chromatischen Saitenfolge von *F* abwärts für die letzte Oktave vorzuziehen.

Ph. Grassmann empfahl seine „vervollkommnete Zither“ mit 38 Saiten, wie sie schon in einem früheren Kapitel vorgeführt wurde. Grassmann betonte die Lückenlosigkeit seines Systems, die er als durch Annahme von hoch *fis* und *g* erzielt angab, was mit Rücksicht auf das hohe *as* allerdings richtig ist, doch fehlt die Parallele zwischen der ersten und zweiten Oktave, indem die Mitteltöne *fis* und *g* in die dritte Oktave verwiesen sind. Grassmann erklärte, an seiner Besaitung festhalten zu wollen, „bis ein anders Denkender klar und musikalisch richtig auf etwas noch Vollkommeneres hinzuweisen vermöge.“ Für die Notation vertrat Grassmann den Violinschlüssel.

Franz Stehr entwickelte sein schon in einem früheren Kapitel erwähntes oktav-chromatisches System, auf dem er jedoch nicht weiter beharrte.

Franz Ott führte eine detailirte Zusammenstellung der Vor- und Nachteile der Münchener-, Wiener- und Stuttgarter Griffbrettstimmung vor und meinte die Vortheile aller durch Hinzufügung einer *e*-Saite zum Münchener Griffbrett vereinigen zu können. In der Begleitung vertrat er die lückenlose Quintenfolge von *es* als erste Saite an im Umfange von 2 Oktaven, doch mit Unterbrechung der Stufenreihe durch den tiefen *F*-Bass. Notation im Bassschlüssel.

August Bielfeld betonte seine Auffassung der Zither als Mittel zu streng musikalischem Zwecke und entwickelte das System der lückenlosen Quintenfolge im Umfange von 2 Oktaven, eine Unterbrechung durch den tiefen *F*-Bass nicht empfehlend, aber zulassend. Die Reihenfolge weiterer Bässe gab er mit *E*, *Es*, *D* oder *Des*, *C* an. Den Bassschlüssel erklärte Bielfeld für eine unnöthige Schwierigkeit und für unpraktisch, weil durch ihn die meisten Noten aus dem System gerückt würden. Dem Einwand, dass im Violinschlüssel die Noten anders klingen, als sie

geschrieben sind, begegnete er mit dem Hinweis auf Orchesterpartituren, wo kaum der vierte Theil aller Instrumente so klinge, wie die Noten angeben. Den Anforderungen ärgster Pedanten könne überdies durch Anbringung des 8^{ten}-Zeichens vollkommen genügt werden. Die Fingerzählung wollte er „à la Darr“ vom Daumen an vorgenommen haben, mit dem kleinen Finger als 5., dessen Anwendung zu den Ausnahmen, aber nicht zu den Unmöglichkeiten zu rechnen sei.

21. Zweiter Kongress. Spaltungen. Entstehung einer zweiten Fachschrift.

Anfangs September 1878 wurde unter Bethheiligung von 18 Verbandsvereinen ein zweiter Kongress zu Nürnberg abgehalten. Bei der Berathung über die Feststellung der Besaitung und Notation waren von der Dreizehner-Kommission in der ersten Sitzung die Mitglieder Bayer, Gutmann, Meyer und Upmann abwesend. In einer zweiten Kommissions-Sitzung war von diesen Gutmann anwesend, doch fehlten ausser Bayer, Meyer und Upmann diesmal auch Möseler und Steiner. Gutmann enthielt sich in der Frage der Notation der Abstimmung. In der gemeinsamen Sitzung des 2. Kongresstages theilte Max Albert „im Namen der Dreizehner-Kommission“ mit, dass einstimmig beschlossen worden sei, die Stimmung der Griffsaiten in aufeinanderfolgenden Quinten festzusetzen und als endgültige Schreibweise für die Basssaiten der Zither für immer den Bassschlüssel zu wählen, und knüpfte daran die Aeusserung, dass jetzt erst die Zither den andern Musikinstrumenten ebenbürtig geworden sei und als vollberechtigt vor der objektiven Kritik bestehen könne. Für die Begleitung war von der Kommission die Quintenfolge von *es an*, umfassend die chromatische Leiter von *f* abwärts bei einer Zahl von mindestens 36 Saiten festgestellt worden.

Die „Dreizehner-Kommission“, soweit sie bei den „endgiltig beschliessenden“ Sitzungen anwesend war, hatte sich dem dominierenden Verbandsvorstande untergeordnet. Max Albert verfügte über eine Rednergabe, die auf ihrer Sache nur einigermaßen nicht ganz sichere Personen verblüffend, einschüchternd und begeisternd, wenn schon nicht allzeit überzeugend wirkte. Den meisten Kongresstheilnehmern und Verbandsmitgliedern überhaupt war Albert auch thatsächlich an Fachkenntnissen überlegen, und so wurde von der Mehrheit allen seinen Ausführungen mit mehr gutem Willen als Verständniss begeistert zugestimmt. Doch fehlte es daneben an selbstständigen Regungen nicht. Ueber viele Punkte des Albert'schen Programmes wäre eine vollkommene Einigung erzielbar gewesen, und war man insbesondere darüber schon im Vorhinein einig, dass dem ungebildeten Naturalismus entgegen zu wirken, eine allgemeinere kunstgemässe Pflege der Zithermusik mit Hilfe gründlicherer theoretischer Studien zu fördern sei.

Personen, welche auf allgemein musikalische Gesetze für die Zither keinen Werth legten, die Willkür einem gemeinsamen Streben vorzogen, hielten sich von den Verbandsbestrebungen ohnehin ferne. Gleichwohl gerirte sich Max Albert von allem Anfange an als alleiniger Vertreter höheren Strebens, personifizierte dieses in seinem Ich und bezeichnete jeden Widerspruch gegen seine Anschauungen als Opposition gegen das Kunstprinzip, als bildungs- und fortschrittsfeindlichen Naturalismus. Dieses sein Auftreten brachte ihm erstens die Anhängerschaft solcher Personen zu, die sich weitgehenden Fortschrittsbestrebungen gerne anschlossen, ohne Gelegenheit zu haben, verschiedene Richtungen prüfen zu können; zweitens solcher Leute, denen eine bequeme Möglichkeit sich durch Gefolgschaft Alberts selbst das Ansehen von Kunstverständigen zu geben, willkommen war; endlich jener Menge, die im Bewusstsein ihrer Unbildung den Vorwurf und Nachweis derselben fürchtet und sich unter allen Umständen stets für jene Richtung entscheidet, wo sich von zwei gegnerischen Parteien die angreifende befindet.

So gewann Albert im Verbands eine ihm blindlings ergebene Majorität, und was in Hinkunft formell durch diese zur Ausführung kam, war Alberts Einzelwille. Die Minorität, welche sich demselben nicht strikte unterordnen wollte, kam zur Erkenntniss, dass ihre Stimme keine Aussicht habe, gehört und beachtet zu werden, trat deshalb aus dem Verbands aus, und kam schliesslich zu diesem in feindselige Stellung.

Obwohl die lückenlose Anordnung der Begleitung manche berechnete Anforderungen an den Klangeffekt durch den schwachen Ton der hohen Bässe unbefriedigt lässt, verschlossen sich nur wenige Meister der Erkenntniss, dass nur dieses System eine Einigung erhoffen lasse und schwerwiegende theoretische Gründe für sich habe. Mit Alberts dritter Oktave konnten sich erfahrene Meister aber nicht befreunden und mussten auch jene Ziele, welche er der Zither steckte, nicht nur als Utopien, sondern auch als mit dem Charakter des Instrumentes unvereinbar erkennen.

Der Versuch Alberts, die Berechtigung seiner Forderungen durch Abspiegelung eines klassischen Programms beim Verbandsconcerte praktisch zu beweisen, schlug vollständig fehl. Der unter seiner Leitung stehende Berliner Zitherclub spielte nämlich den „zweiten Satz aus der C-moll-Sinfonie“ von Beethoven, „Tristan's Sehnsucht“ von Wagner und „Abendlied“ von Schumann. Das Verbandsorgan sagte zwar zum Anfange seiner Recension, dass diese Vorträge zu Genüge bewiesen hätten, wie die Zither auch klassische Tonschöpfungen wiederzugeben im Stande sei, betonte aber gleichzeitig, dass es das obigen Werken grösstentheils innewohnende melodische Element sei, welches gestatte, sie auf der Zither heimisch zu machen, machte dann eine stylistische und kritische Wendung und schrieb weiters: „Dass übrigens ein unbegrenztes Verfolgen seiner Idee Herrn Albert auch auf abschüssige Bahnen führt, konnte man an der Wahl von „Tristan's Sehnsucht“ merken. Nach unserem Dafürhalten eignet sich dieses Werk ganz und gar nicht für die Zither. Diese braucht zum wenigsten rhythmisirte lyrische oder heitere Melodien, während der Charakter des Wagner'schen Werkes sich zu sehr durch dramatische Wirkung und orchestrale Malerei auszeichnet, welche die Grenzen wenigstens der heutigen Zither überschreiten. Der Vortrag litt demnach auch stellenweise unter einer gewissen Lahmheit und dem Mangel an fließender Bewegung. — Den Gegensatz zum Münchener Zitherclub bildete der Steiner'sche Zitherverein. Bei dem schönen Vortrage der Idylle „Frühlingmorgen“ kann man mit Recht sagen, dass Einem das Herz aufgeht. Man glaubt sich in der That in die frühliche freie Natur versetzt, wo neues Leben zu keimen beginnt, wo die Vögel ihre herrlichen Lieder in die Welt hinein singen, wo der Mensch seiner Sorgen enthoben ist und wo überhaupt einzig und allein die Wonne des Lebens zu finden ist. Das ist Steiner'scher Naturalismus, wie er lebt und lebt.“

In diesen wenigen Sätzen ist die „abschüssige Bahn“ nicht nur Alberts, sondern der ganzen, ihm selbst im Widerspruch mit der eigenen Erkenntniss folgenden Partei gekennzeichnet. Für einen objectiven Denker ergibt sich aus dem citirten Berichte über Art und Wirkung der Vorträge Albert's und Steiner's die logische Schlussfolgerung, dass diese die Aufgabe der Kunst befriedigend lösten, jene aber nur insoweit, als sie durch den „melodischen“ Charakter einzelner Stellen des Programms der Steiner'schen Richtung nahe kamen. Trotzdem wird diese als „Naturalismus“ bezeichnet und dem Naturalismus wurde bei jeder Gelegenheit die Existenzberechtigung abgesprochen. So wie die kunstgemässen, selbst die eifrigsten Albertverehrer entzückenden Vorträge Steiners kurzweg als „Naturalismus“ bezeichnet wurden, weil sie nicht Albert'sche Verkünstelung waren, so geschah es unausgesetzt mit jedem Wirken, das sich nicht in Albert's immer abschüssiger zeigenden Bahn bewegte. Albert speziell befragt, ob denn nicht die Werke dieses und jenes Altmeisters „wie Burgstaller, Darr, Fittig, Fröschmann, Grasmann, Steiner u. a. m.“ in Gnaden beibehalten werden könnten, erklärte ausdrücklich: dass sie Alle ohne Ausnahme dem Papiertiger zu überliefern seien! —

Die Folge war zunächst der Austritt des Steiner'schen Zithervereins, des Nürnberger Zithervereins und Zitherclubs, des Stuttgarter Zitherkranz und ein ablehnendes Verhalten vieler Vereine, Meister und Verleger, welche sich bisher den Verbandsbestrebungen gegenüber nur abwartend verhalten hatten. Es folgte die Gründung eines oppositionellen „Süddeutschen Zithervereins“ und eines neuen Fachblattes als eines von bestimmten Sonderbestrebungen unabhängigen Organes, im Prinzipie die allgemein konservative Richtung nach Wahrung des der Zither eigenthümlichen Charakters und Verfolgung des Fortschritts nur innerhalb und durch denselben, vertretend.

Herausgeber und Redakteur des den Titel „Zither-Signale“ führenden Blattes war (resp. ist) der Musikalienverleger P. Ed. Hoenes zu Trier.

In der im Januar 1879 erschienenen 1. Nummer dieses Blattes befand sich eine „Erklärung“, mit welcher gegen den Beschluss des Congresses, den Bassschlüssel in Anwendung zu bringen, Protest erhoben wurde. Unterzeichnet war die Erklärung von: A. Bielfeld, Musikdirector in Hamburg, W. Baumgärtner, Zitherlehrer in Bamberg, Ed. Bayer, Musiklehrer in Hamburg, A. Böhm & Sohn, Musikverleger in Augsburg, E. Burgstaller, Zitherlehrer in Bremen, J. Christ, Zitherlehrer in London, Carl Dietz, Zitherlehrer in Stuttgart, Alexander von Edlinger, königl. Registrationsregistrator in Landshut, Falter & Sohn, Musikverleger in München, Carl Fittig, Zitherlehrer in Dresden, A. E. Fischer, Musikverleger in Bremen, Robert Forberg, Musikverleger in Leipzig, W. Freudenthal, Hofmusiker und Zitherlehrer in Schwerin, Johannes Wolfgang Fröschmann, Stadtkantor in Nürnberg, Marie Füsselberger, Zitherlehrerin in Innsbruck, Philipp Grasmann in Frankfurt a. M., Joseph Haindl, München, C. F. Heckel, Musikverleger in Mannheim, P. Ed. Hoenes, Musikverleger in Trier, Joseph Högenstaller, Zithervirtuose in Jetzeudorf, J. Kamm, Musiklehrer in Ludwigsburg, F. Keller, Zitherlehrer in Paris, J. Kocher, Zitherlehrer in Amsterdam, L. Kroll, Zitherlehrer in New-York, Lothar Krezschmar, Kammermusiker, Felix Lohr, Zitherlehrer in Magdeburg, Albert Mann, Musiker und Zitherlehrer in Berlin, Fr. Meyer, Zitherlehrer in Lüneburg, Carl Morneburg, Zitherlehrer in Boston, B. Ed. Müller, Orchestermitglied der Gewandhaus-Capelle und Zitherlehrer in Leipzig, G. W. Niemeyer, Musikverleger in Hamburg, J. Nöroth, Professor in Boston, A. Ottenberger, Zitherlehrer in Berlin, S. Philipp, Musikverleger in Berlin, J. B. A. Richter, Zitherlehrer in Berlin, A. Rieger, Zithervirtuose in München, J. Rixner, Militärkapellmeister a. D. in München, P. Radigèr, Zitherlehrer in St. Gallen, Edmund Stoll, Musikverleger in Leipzig, F. Steiner, Zithervirtuose in München, Hans Steiner, Orchester-Dirigent in Innsbruck, H. Stockhaus, Zitherlehrer in Kissingen, H. Thiemer, Musikverleger in Hamburg, Franz Waldecker, Zitherlehrer in Washington, Georg Wieser, Zitherlehrer in Navis (Oesterreich).

22. Entwicklung der Notirungs- und Besaitungsfrage.

Die Bildung eines Verbandes von Zitherspielern hatte sich, wie dargelegt wurde, in Folge eines dahin drängenden Bedürfnisses vollzogen. Bei einem naturgemässen Gange der Dinge wären nun zwar von der Thätigkeit des Verbandes keine Wunder zu erwarten gewesen, es hätte jedenfalls Jahre bedurft, bis sich der vorhandene Widerstreit manigfacher Anschauungen und Interessen gemildert, verworrene Ansichten und Verhältnisse geklärt hätten, aber immerhin wäre es mit der Zeit zu sehr förderlichen Resultaten eines gemeinsamen Strebens, zur erspriesslichen Einigung in vielen Punkten gekommen. Dadurch, dass der erwählte Verbandsleiter sich zum Herrscher aufschwang und nicht die Absicht bekundete, den Ausgleich von Gegensätzen zu vermitteln, sondern eine Unterwerfung unter sein eigenes System forderte, wurde die naturgemässe Entwicklung des Gesamtstrebens gehemmt und gestört, und wenn das ehrliche Wollen und eifrige Handeln Vieler auch nicht ganz unfruchtbar blieb, so kam man dem idealen Ziele der allgemeinen Harmonie doch nur um Weniges näher.

Das System einer regelmässigen Quintenfolge der Saiten, in der Begleitung eine lückenlose Tonfolge von f abwärts, mit es als erste Saite, welches System im Prinzipie von jeher namhafte Anhänger zählte, brach sich auch in der praktischen Anwendung immer mehr Bahn und brachte es zur Anerkennung als „Normalbesaitung“, Hingegen verstummte der Widerspruch gegen die von Max Albert aufgestellte grosse Saitenzahl nicht und blieb auch in den Kreisen der Verbandsanhänger laut. Einige Meister vertraten zwar den Saitenreichtum durch Wort und Schrift, gaben auch Schulen heraus, in welchen alle 42 Saiten vorgeführt werden, brachten in ihren Compositionen hie und da einen der entlegenen Bässe an. Die Instrumentenmacher versahen ihr Lager mit entsprechend gebauten Zithern, aber von einer praktischen Einbürgerung dieses Systems, dem die naturgemässe Begründung fehlt, ist kaum zu sprechen, und die theoretische Vertheidigung desselben übt keine nennenswerthe Wirkung auf den praktischen Gebrauch aus.

Es kann demnach von einer erzielten Verständigung massgebender Spieler zu Gunsten der sechsunddreissigsaitigen Normalbesaitung gesprochen werden, allerdings nur mit Beschränkung auf jene Spieler, welche unter dem Einflusse der von München ausgegangenen Pflege des Instrumentes stehen. Von österreichischen Zitherspielern hatte sich in den ersten Jahren nur die Wiener Zithermeisterin Josephine Jurik an der Bewegung im Deutschen Reiche betheiligt und der Normalbesaitung das Wort gesprochen. In späterer Zeit erst thaten die Wiener Zithermeister Josef Haustein und Anton Lerche dasselbe.

Die Hoffnungen, welche Anhänger des Bassschlüssels von dessen Annahme in Bezug auf Oesterreich hegten, erfüllen sich somit nicht. Die letztgenannten Meister, denen sich auch der sehr tüchtige Dilettant F. Simand anschloss, bemühten sich zwar mit grosser Hingebung für die Normalbesaitung, verlegten Schulen und Musikalien hierfür, aber ihre Bestrebungen blieben ohne weitgreifende Folgen. Wenn sie einen kleinen Kreis von Anhängern gewannen, ist es nur ein Verdienst ihrer persönlichen Thätigkeit. Der Bassschlüssel selbst brachte die Spieler von Hüben und Drüben keinen Schritt einander näher. Seine entzweieude Wirkung in dem bis dahin durch die Notirung einheitlich verbunden gewesenen Lager verlor sich nicht mit der Zeit, schwächte sich nicht einmal ab. Von den Unterfertignern des Protestes gegen den Bassschlüssel traten zwar einige Herren zur Gegenpartei über, in der Hoffnung, das Einheitswerk fördern zu können, doch die Erfahrungen aller bewiesen, dass sich diese Frage nicht durch Berathungen, Beschlüsse und Handlungen einzelner Personen lösen lasse, sondern ihren Ursprung in Verhältnissen und Bedürfnissen habe, deren Verlauf sich wohl leiten aber nicht hemmen lässt.

Die Vertreter des Violinschlüssels führten als hauptsächlichste Gründe für dessen Beibehaltung an: dass derselbe die gebräuchlichsten Noten besser in das System bringe, also der eigentlichen Aufgabe des ganzen Schlüssel-systems besser nachkomme, als der Bassschlüssel; dass es einfacher und Vernunftgemäss sei, wenn gemeinsame Notenzeilen nach einem gemeinsamen System gelesen werden, daher ohne gewichtige Gründe davon nicht abgegangen werden soll; dass solche Gründe nicht vorhanden seien, sondern alle Umstände noch weiters für die Zweckmässigkeit des Violinschlüssels sprechen, insbesondere dessen Volksthümlichkeit und Allgemeinheit in jenem Bereiche, über das sich die weiteren Einheitsbestrebungen erstreckten, weshalb die Einführung einer neuen Schreibart hier im direkten Widerspruche mit den Zielen der Bewegung stände.

Dementgegen behaupteten die Bassschlüssel-Anhänger, dass durch den Violinschlüssel die Noten falsch, weil um eine Oktave zu hoch notirt seien und die richtige Notirung eine unerlässliche Bedingung für die musikalische Bildung der Spieler und die Schaffung fehlerfreier, gediegener Compositionen, für die ganze fortschrittliche Entwicklung des Zitherspiels wäre; dass die Notirung im Bassschlüssel der Zithermusik Beachtung und Achtung der Musiker anderer Fächer erringen werde;

dass eben die grössere Schwierigkeit der Erlernung beider Schlüssel alle unfähigen Elemente vom Zitherspiel und insbesondere vom Komponiren abhalten werden; dass es nur auf Kompositoren und Verleger ankäme, dem Publikum den Bassschlüssel aufzuzwingen und so die Einigung herbeizuführen, die sich auch über Oesterreich erstrecken werde.

Alle diese Annahmen und Behauptungen basieren aber auf irrigen Voraussetzungen und mangelhaften Erwägungen. In Oesterreich hat sich der Bassschlüssel durch zufällige Verhältnisse eingebürgert und er wird durch die Gewohnheit, nicht durch Erkenntniss seines musikalischen Werthes weiter gepflegt. Die Neigung nach theoretischen Erwägungen ist sogar bei österreichischen Spielern eine viel geringere, als bei anderwärtigen; das Prinzip ihrer besten Meister ist „schön spielen“ und „schöne Stücke spielen.“ Sie haben wenig Neigung und Befähigung, sich mit theoretischen Haarspaltereien abzugeben. Hätte der Verband Spieler gehabt, deren Leistungen dem Geschmacke und den Anforderungen österreichischer Zitherfreunde entsprochen hätten, so würden sich diese für den Verband interessirt und erwärmt haben. Die Thatsache, dass man in Deutschland anfangs, im Bassschlüssel zu schreiben, liess sie kalt, da sie die betreffenden Stücke doch nicht spielen konnten, sie nicht zu Gehör bekamen, und das, was sie zufällig hörten, ihnen nicht gefiel. Sie fragten wenig darnach, in welchem Schlüssel es geschrieben sei.

Wie wenig auch die Musiker im Allgemeinen darnach fragen, war in Oesterreich zu Genüge wahrzunehmen. Tüchtige Spieler erfreuten sich der Anerkennung aller jeweiligen Zuhörer, aber die Zithermusik im Allgemeinen blieb in Oesterreich so gut wie anderwärts auf sich selbst angewiesen, obgleich sie von jeher im Bassschlüssel notiert wurde. Wen das Instrument nicht gewann, dem imponirte der Bassschlüssel auch nicht. Geschriebene Zithermusik vermag sich weder Achtung noch Beifall zu erwerben, sie bleibt unverständlich, sei sie geschrieben, wie immer, wenn der Lesende das Instrument nicht genau kennt. Die Kenntniss aller anderen Instrumente verhilft nicht zum Verständnisse geschriebener Zithermusik, und sei diese noch so anspruchsvoll gestaltet, so wird sie für das Auge im Vergleiche zu anderen Musikstücken immer unbedeutend erscheinen. Selbst die Thatsache, dass man irgend einen Klavirauszug auch auf der Zither unverändert zu spielen vermöge, wird keinen Musiker reizen, sich mit dem Instrumente zu befassen, wenn dessen Eigenart ihn nicht zu begeistern vermag.

Der gehoffte Achtungserfolg des Bassschlüssels in Musikkreisen blieb somit naturgemäss auch den Verbandswerken gegenüber aus. Dass der Bassschlüssel weder dem Spieler eine gründlichere theoretische Bildung aufzwingt, noch ungebildete Leute vom Komponiren abhalte, war auch durch die Thatsachen in Oesterreich hinlänglich erwiesen, und gestalteten sich die Dinge in Deutschland nicht besser, ebensowenig, als durch die Notierung im Bassschlüssel Unkorrektheiten in der Stimmführung und Formfügung aus der Welt geschafft wurden.

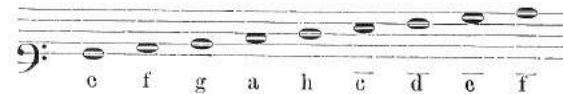
Trotzdem hätte die Bewegung für den Bassschlüssel einen ungehemmten Verlauf genommen, wenn die Behauptung, dass nur diese Schreibart theoretisch richtig sei, berechtigt gewesen wäre, denn der Wille, Fehler auszumerken, war ja bei den meisten Theilnehmern der Reformbestrebungen ernstlich vorhanden, und wenn das grosse Publikum von berufenen Führern zu wirklich Besserem geleitet wird, widerstrebt es nicht auf die Dauer, nur darf die Beeinflussung keine hastige sein, nicht Neigung zur Vergewaltigung verrathen.

Aber die Behauptung von der theoretischen Alleinberechtigung des Bassschlüssels ist nicht stichhaltig, verräth nur oberflächliches Studium, nur ungenügende Halbbildung auf musikalischem Gebiete. Die Vertreter des Violinschlüssels wiesen das ihren Gegnern wiederholt gründlich nach und wurden in ihren Ausführungen noch durch die Reformbestrebungen im allgemeinen Musikgebiete unterstützt, welche

Bestrebungen in der Unhaltbarkeit des gesamten Schlüssel-systems, das der modernen Musik nicht mehr entspricht, ihren Grund haben.

Im Jahre 1883 veröffentlichte J. E. Bennert eine Broschüre: „Reformen der Notenschrift“, in welcher die bestehenden Differenzen zwischen den Zitherspielern durch Einführung eines „Zitherschlüssels“ auszugleichen versucht werden. In einer Darlegung der Entstehungsgeschichte der Schlüssel weist der Verfasser nach, dass vom Standpunkte der orthodoxen Theorie nicht einmal der Name des vorgeschlagenen Schlüssel-systems jede Stimm-lage ihren eigenen Schlüssel hatte, nach welchem System es heute einen Violine-primo- und einen Violine-secundo-Schlüssel, und für jedes umfangreiche Instrument deren mehrere geben müsste. Es wurde auch für die Mittellage der Zither der Altschlüssel thatsächlich empfohlen, was vollkommen begründet ist, sobald man das alte System in der Gegenwart noch als massgebend und einzig richtig anerkennt, denn nach demselben hatte man für den geringen Umfang der menschlichen Stimme 2 G-Schlüssel, 4 C-Schlüssel, 3 kleine F-Schlüssel, einen grossen F-Schlüssel und einen zweigestrichenen D-Schlüssel.

Bennert fand hieraus zwei, auf der 1. und 5. Linie stehende F-Schlüssel für die Zither geeignet. Hohe Töne sollten, wie bisher, im Violinschlüssel notiert werden, die Mittellage, sowohl vom Griffbrett, als von der Begleitung, in dem auf der 1. Linie stehenden kleinen F-Schlüssel, welcher folgende Lesart ergibt:



Dieser Schlüssel ist gleichbedeutend mit der Notirung der Begleitung im Violinschlüssel; die Noten haben die gleichen Namen, wie im Violinschlüssel, bedeuten aber die tiefere Oktave.


Für die tiefen Bässe wurde der auf der fünften Linie stehende Schlüssel empfohlen, welcher die Noten um eine weitere Oktave tiefer setzt, ohne ihre Lesart zu ändern:




Bennerts Vorschlag ist beachtenswert. Sein System hätte den Vortheil der Ausdehnung auf die tiefen Griffbrett-töne, für welche der Violinschlüssel zu hoch ist und deren Notierung, abgesehen von der schweren Lesbarkeit, ganz widersinnig erscheint, wenn der Bassschlüssel in der zweiten Zeile angewendet ist. Da sind hohe Töne durch den Bassschlüssel über, tiefe Töne durch den Violinschlüssel unter die Zeile gedrängt und sie kreuzen sich in einer nicht nur das Auge, sondern auch das Verständniss beirrenden Weise. Ein mit der Technik des Zitherspiels nicht vertrauter Musiker wird da am allerwenigsten klug.

Bennerts tiefer Schlüssel wieder hätte den Vortheil, dass auch die tiefen Bässe besser in die Zeile gebracht wären. Der Wechsel der Schlüssel hätte so zu geschehen, wie in der Klaviermusik. Das Oktava-Zeichen wäre in der Tiefe ganz entbehrlich, der an seine Stelle jeweilig tretende Schlüssel würde das richtige Lesen fördern, weil er nicht gleich dem Oktava-Zeichen leicht übersehen werden kann.

Bennerts Vorschlag fand aber praktisch keine Beachtung. Die Anhänger des Bassschlüssels wollten von ihrer Behauptung, das allein Richtige und Gute zu vertreten, nicht abgehen, und die andere Partei scheute vor der Gefahr, die vorhandene Mannigfaltigkeit der Notirung noch zu vermehren, obgleich damit die Lesart nicht berührt würde.

Ausserdem wurde mehrfach folgende Form der Violinschlüssel-figur:  als

Zeichen für die Oktavversetzung empfohlen. Die Form dieses Zeichens ist einfach und leichtverständlich zu nennen, bedeutend, dass die Note  als eingestrichenes g zu lesen sei.

Dieser Schlüssel liesse sich ebenfalls für die tiefe Griffbrettlage gut verwenden und da er mit dem S^{va} -Zeichen ganz gleichbedeutend ist, nur den Vortheil vor diesem hat, dass er für tiefe Bässe ein solches Zeichen besser anbringen lässt, als wenn es schon einmal beim Schlüssel steht, so ist seine Anwendung lebhaft zu wünschen.

Aus der Welt schaffen lässt sich das Verlangen der Lernenden nach einer möglichst einfachen und hierdurch klaren Schreibart nicht, und naturgemässe Berechtigung lässt sich diesem Verlangen auch nicht absprechen. Nachdem nun viele Tausende von Zitherspielern die einfachere Notirung mittelst des Violinschlüssels kennen gelernt haben, würde es gar nichts nützen, wenn auch alle gegenwärtigen Verleger die Herausgabe von Musikalien in dieser Schreibart einstellen würden. Sie brächten nur wenige Kunden der Bassschlüssel-Litteratur zu, das unbefriedigte Bedürfniss der Masse würde andere Mittel und Wege zu seiner Befriedigung suchen und finden, was dem allgemeinen Fortschritt nicht vom Nutzen wäre. Aber auch die Bassschlüssel-freunde haben sich inzwischen eine Litteratur geschaffen, mit deren Bestehen viele Interessen verbunden sind, und so muss man heute, nach einem Decennium der Einheitsbestrebungen, mit der Thatsache rechnen, dass ein grosser Theil Zitherspieler Musikalien verlangt, welche für die Normalstimmung im Violinschlüssel geschrieben sind, ein anderer grosser Theil Wienerstimmung und Bassschlüssel, ein dritter Theil Normalstimmung und Bassschlüssel begehrt. Vereinzelte Sonderheiten bestehen auch noch nebenher.

23. Weitere Fachschriften.

Ohne Verbindung mit den Vorgängen in Deutschland gründete im Jahre 1879 Dr. Jürg Simani zu Komotau in Böhmen die erste österreichische Zitherzeitung: „Zither-Freund“. Das Blatt wurde monatlich herausgegeben, erschien in Grossquartformat und umfasste per Nummer vier Seiten Text und acht Seiten Noten. Jede Nummer brachte das Bild einer Persönlichkeit aus der Zitherwelt mit Biographie. Wurde in dieser auch zuweilen des Guten zuviel gesagt, so hatte es doch manchen Nutzen und keinen Schaden. So mancher von den Gelobten verdiente sich das Plus des Lobes nachträglich, während Personen, die sich zu gleichem Streben nicht angespornt fühlten, in der Folge auch nicht weiter genannt wurden. Ein, das Aufkommen von Talenten und verdienstvollen Zitherfreunden hindernder Personenkultus wurde in diesem Blatte nicht getrieben. Der Bewegung in Deutschland gegenüber verhielt es sich neutral, beschäftigte sich überhaupt wenig mit ungelösten Fragen und theoretischen Abhandlungen, sondern brachte nur kurze sachliche Aufsätze und Berichte über das Vereins- und Concertwesen. Die Bildung von Zithervereinen in Oesterreich und zum Theile auch in Deutschland, förderte der Herausgeber des „Zitherfreund“ in ausgedehntester und erfolgreichster Weise. Wenn auch manche der von ihm gegründeten Vereine nicht lebenskräftiger waren, als viele andere, in Folge der im gesellschaftlichen Leben liegenden Missstände, so wurde durch solche Verbindungen das Zitherspiel allorts doch dauernd eingebürgert und merklich gefördert. Der „Zither-Freund“ erreichte schon nach kurzer Zeit seines Bestehens eine Abonnentenzahl von über 4500 Exemplaren, eine Ziffer, der kein anderes Fachblatt nahekam und die in Verbindung mit ihrem späteren Rückgang für die allgemeinen Zustände charakteristisch ist. In der Folge versuchte es nämlich der, inzwischen nach Olmütz in Mähren übersiedelte Herausgeber an Stelle der leicht spielbaren Musikstücke gehaltvollere zu bieten; er regte seine Mitarbeiter namentlich zu einer bewegteren Harmonieführung, zur selbstständigeren, polyphonen Satzweise

der Begleitung an, und veröffentlichte im 3. und 4. Jahrgange sehr gediegene Compositionen von Plohberger, Hellige, Haustein, Ott, Huber u. A. Die Folge war aber ein bedeutender Abfall an Abonnenten, welche die nur mittelschwer zu nennenden und dem Charakter der Zither völlig entsprechenden Stücke „unspielbar“ fanden. Eine schwere Krankheit des Herausgebers brachte die Zustände des Blattes völlig in Verfall und ward die Einstellung der Herausgabe beschlossen.

Da erklärte sich die Wiener Zithermeisterin Josefine Jurik, welche sich eben auf einer Concertreise durch Ungarn befand, zur Uebnahme und Weiterführung des Blattes bereit.

Dieselbe war als Mitarbeiterin aller um diese Zeit bestehenden Fachschriften: „Centralblatt“, „Zither-Signale“, „Harmonie“ und auch beim „Zither-Freund“ selbst unter ungetheilter Anerkennung der Redaktionen wie der Leser thätig gewesen und ging ihr Streben dahin, die Bewegung zu Gunsten künstlerischer Hebung und technischer Einheitlichkeit, welche in Deutschland entstanden war, auch nach Oesterreich zu verpflanzen.

Das Eingehen des einzigen österreichischen Fachblattes suchte sie demnach in opferfreudigster Weise durch Uebnahme des Unternehmens zu hindern. Die Musikalien des „Zither-Freund“ waren bis dahin in zwei Ausgaben erschienen: für die Wiener Stimmung in Bassschlüssel-Notation, und für die, auch in den Alpenländern Oesterreichs herrschende Münchener Stimmung im Violinschlüssel. Die neue Herausgeberin versuchte es nun zunächst, die Einführung der deutschen Normalbesaitung mit Bassschlüssel-Notation durch Verfassung einer Schule und belehrende Aufsätze zu bewerkstelligen, sowie anderseits die Bassschlüssel-Spieler auch mit Violin-Ausgaben vertraut zu machen, wie überhaupt ein tieferes theoretisches Verständniss und eine korrekte Technik des Zitherspiels zu fördern. Das Blatt erschien nun 8 bis 12-seitig ohne obligate Notenbeilage und ohne Bilder und Biographien, nur mit sachlich werthvollen Abhandlungen und Lernmaterial gefüllt. In dieser Gestalt hätte sich das Blatt vielleicht in Deutschland eine namhafte Anhänger-schaar erwerben können, wenn es da so ohne Konkurrenz gewesen wäre, wie in Oesterreich. Hier aber fand die neue Form nur bei wenigen gebildeteren Zitherfreunden Anklang. Die grosse Menge zeigte nicht Lust, sich über ihre Unwissenheit und Stümperei aufklären zu lassen, Neues zu erlernen, sich für Ideale zu begeistern. Sie verlangte leicht spielbare, schablonenmässige und billig kommende Musikstücke, in reicher Quantität für wenig Geld, wie sie der „Zither-Freund“ ursprünglich geboten hatte, und da die Herausgeberin diese Anforderungen mit ihren Absichten unvereinbar fand, stellte sie das Blatt, Anerbietungen zur Uebnahme seitens geschäftlicher Unternehmer ablehnend, in seinem VI. Jahrgange ein.

Im Jahre 1882 war dem „Zither-Freund“ in der zu Brünn herausgegebenen „Zitherwelt“ ein Konkurrenzblatt erstanden, dessen System der späteren Gestaltung des „Zither-Freund“ ähnlich war. Der Inhalt der erschienenen Nummern verdient alles Lob, doch brachten es diese Nummern nur zur Zahl 7, aus denselben Ursachen, die das Eingehen der älteren Zeitung herbeiführten.

Mit 1. Jänner 1883 erschien „Der Troubadour, Fachblatt für die gesammten Interessen des Zitherspiels“, herausgegeben von A. R. Lerche in Wien. Redigirt wurde es anfangs von Ludwig Wahrmond. Das Blatt erschien in sehr schöner Ausstattung monatlich, 8—12 Seiten stark, Quartformat, anfangs ohne Musikbeilage, später wurden Musikstücke, fertigen Ausgaben entnommen, 2 bis 4 Seiten umfassend, beigegeben. Die Redaktion rechnete vornehmlich mit den Interessen von Loko-Abonnten, stellte denselben durch seinen Einfluss die Erreichung verschiedener Begünstigungen im Noten- und Instrumenten-Bezuge, Konzertaufführungen etc. in Aussicht und bestrebte sich überdies, das Umlauf'sche System vertretend, redlich nach Erweckung eines höhern geistigen Lebens in den Kreisen der Zitherspieler. In der Folge trat der von der Wichtigkeit seiner Person zu sehr eingenommene

Schriftsteller Wahrmond aus der Redaktion aus, der sehr tüchtige Dilettant Ferdinand Simand trat in nähere Verbindung mit derselben und gewann Lerche endlich an Josef Haustein einen vorzüglichen Compagnion. In ihrer Eigenschaft als Zitherschul-Inhaber hatten Lerche und Haustein vortheilhafte gesellschaftliche Verbindungen und einen nicht unbedeutenden Einfluss auf die Verhältnisse, aber dennoch brachte es ihr Blatt zu keiner Verbreitung und wesentlichen Bedeutung. Die Abneigung gegen theoretische Behandlung der Musik liegt nun einmal im Blute des Oestereichers und namentlich des Wieners, wie ihn, im Gegensatz zu seiner sonstigen Generosität und Leichtlebigkeit, auch ein Knickerthum bei Ausgaben für Schriften ernsten Inhalts kennzeichnet. Während er ohne jeden Einwand einen Gulden oder mehr für ein Entrée zu einem Konzerte zahlt, einen weiteren Gulden für Garderobe und Trinkgelder ausgibt, entsetzt er sich ob der Zumuthung für das Abonnement eines Fachblattes Geld auszugeben. Dabei abonniert er immer noch eher zweimal ein solches Blatt, ehe er es einmal liest. Die Herren Musiklehrer machen keine Ausnahme hiervon und namentlich die Wiener Zitherlehrer finden die Zumuthung, sich ein Fachblatt zu halten, es zu lesen oder gar den Schülern zu empfehlen geradezu lächerlich. So erzielten die Herausgeber des „Troubadour“ nur den merkbaren, aber im Vorhinein nicht erstrebten Erfolg, dass sie selbst durch das eingehende Studium einschlägiger Fragen zu der Erkenntniss kamen, dass die Normalbesaitung gegen die Umlauf'sche wesentliche Vorzüge aufweist, und sie traten mit der Zeit für jene offen und entschieden ein. Das hatte aber nur zur Folge, dass andere Wiener Meister, welche sich bis dahin gleichgültig verhalten hatten, gegen das Blatt und dessen wenige Anhänger Stellung nahmen. Des aussichtslosen Ringens müde, stellten die Herausgeber des „Troubadour“ dessen Erscheinen im 2. Jahrgange ein.

Drei Monate früher, als der „Troubadour“ und mit Neujahr 1883 gleich den 2. Jahrgang notierend, erschien: „Erstes Wiener Zither-Journal, Zeitschrift für Freunde des Zitherspiels“, herausgegeben vom Zitherschul-Inhaber Franz Wagner in Wien. Gegen Erhöhung des einfachen Abonnements wurden Musikstücke, fertigen Ausgaben entnommen, beigegeben. Das Blatt erschien in Quartformat 8-seitig, doch wurde die Hälfte, auch mehr, durch Inserate eingenommen und der übrige Raum mit Konzertberichten und Aufsätzen geringen Werthes gefüllt. Einige Bedeutung könnte dem Blatte nur durch seine Ablehnung aller, nicht mit den Interessen Umlaufs und seiner Anhänger konformen Bestrebungen beigelegt werden. Unter allen europäischen Zitherzeitungen ist dieses Blatt das inhaltsärmste und auch in der Ausstattung dürftigste. Nach einiger Zeit seines Bestehens hörte es zu erscheinen auf, dann feierte es unter dem Titel „Zither-Zeitung“ seine Auferstehung, die Zeit seit der Gründung des „Zither-Journal“ als volles Lebensalter zählend, aber nach wie vor ein so bescheidenes Wirken ausübend, dass es selbst in Wien so gut wie unbekannt ist.

Der ursprüngliche Redakteur des „Centralblatt“, Verleger Ernst Eulenburg gründete im Jahre 1881 ein eigenes Blatt: „Harmonie“; es nannte sich: „Centralblatt für die gesammten Interessen des Zitherspiels, Hauptorgan für alle im Deutschen Reiche, in der Oesterreichisch-Ungarischen Monarchie, der Schweiz, Grossbritannien, Amerika, sowie in allen übrigen Ländern wirkenden Zither-Vereine, mit Berücksichtigung auch der Guitarre-Vereine“. Das Blatt erschien in Quartformat monatlich einmal, meist 12-seitig, ohne Musikbeilagen, suchte in den strittigen Fragen eine vermittelnde Stellung einzunehmen und brachte viele belehrende Aufsätze, konnte aber keine ausreichende Verbreitung gewinnen und wurde auch nach 2 Jahren eingestellt.

Zu Ende des Jahres 1883 erschien als Folge der Spaltung zwischen dem Verbands und den süddeutschen Vereinen zu Tölz die Monatsschrift: „Echo vom Gebirge“, als Organ des „bayerischen Zitherbundes“, später als „Organ des süddeutschen Bundes“. In der Periode 1883/84 bestanden alle die vorstehend und

früher genannten Fachblätter mit noch 2 amerikanischen zu gleicher Zeit, also 9 europäische und 2 amerikanische, was auch unter günstigeren Umständen des Guten zu viel sein musste.

Erhalten hat sich davon ausser dem früher angeführten „Centralblatt“ und den ebenfalls früher besprochenen „Zither-Signalen“ bis zur Gegenwart nur das „Echo vom Gebirge“, und hat dasselbe auch den Herausgeber, Franz Fiedler, nicht gewechselt. Anfangs erschien dasselbe ohne jede Beilage, später mit einer Recensionsbeilage „Kritik“ und mit Musikalien-Prämie gegen verdoppelten Abonnementspreis. Die Musikalien werden nach Wahl der Abonnenten im Bass- oder Violschlüssel geliefert. Die Redaktion ist bestrebt, trotz Vertretung der Interessen des süddeutschen Bundes Reibungen mit anderen Parteien zu vermeiden und die Spalten des Blattes mit nützlichen Aufsätzen zu füllen.

Im Oktober 1888 trat noch ein zehntes europäisches Fachblattunternehmen ins Leben: „Die Zither“, eine Monatsschrift in Oktavformat, unter der Redaktion von Karl Freytag in Göttingen, herausgegeben von Henry F. Müller-Braunau in Hamburg. Die Genannten waren Beide längere Zeit in der Zahl der Vertreter des Verbandes und als solche von diesem hochgeschätzt gewesen. Anderen Parteien hatte sich Karl Freitag durch herausfordernde Artikel im „Centralblatt“ bemerkbar gemacht, und zwar zuerst als enragirter Albert-Vergötterer, dann als Verehrer der Ott'schen Kompositionen, die er für die einzig wahre und berechnigte Zithermusik erklärte, endlich aber, seine früheren Ueberzeugungen berichtend, als Enthusiast für das oktav-chromatische System der Braunau-Zither und die auf diesem angeblich spielbare Klaviermusik. Mit Letzterer war die Verbandsleitung zwar einverstanden, aber nicht mit der von Alberts System abweichenden Braunauzither. Als Müller und Freytag bei einer Gelegenheit als Mandatsträger des Verbandes sich in dessen Namen für die neue Zither aussprachen, kam es zu offenem Bruche und sodann zur Herausgabe der „Zither“, deren Zweck und Ziel die Propaganda für die Braunau-Zither war, welches Ziel die Redaktion aber nicht durch zweckmässige Belehrung über ihre Spezial-Zither, sondern durch wüthende Bekämpfung jeder anderen Zitherspielweise zu erreichen suchte. Nach einem einjährigen unausgesetzten Kriege mit den übrigen bestehenden Fachblättern trat dieses jüngste Blatt vom Schauplatze ab.

Insgesamt erfreut sich die Fachlitteratur nicht jener Verbreitung, welche im Interesse eines gesunden Fortschritts, einer Verallgemeinerung edlerer Zithermusik wünschenswerth wäre; in allen, ihrer Aufgabe nicht gewachsenen und des angemassen Titels nicht würdigen Zitherlehrern hat die Fachpresse heftige Feinde, während sie doch der Gunst der Lehrer in erster Linie bedürfte, auch die Interessen tüchtiger Meister nicht minder, wie die des Publikums fördert, selbst in einzelnen Ausartungen durch Belegung des Eifers Gutes wirkt; dennoch ist sie ein bedeutender Faktor in der Geschichte der Zither und macht sie auch in ihrem beschränkten Wirkungskreise einen Einfluss geltend, der in seiner unmittelbaren Sphäre nicht gebannt bleibt, sondern allmählig durch mittelbare Folgen immer weiter dringt. Am Publikum liegt es, diesen Einfluss zu fördern und die Fachpresse bei Entfaltung ihrer guten Kräfte zu unterstützen.

24. Zither-Vereine.

Der einflussreichen Wirksamkeit älterer bedeutender Zither-Vereine wurde in früheren Kapiteln bereits gedacht. Nachdem durch deren Bemühungen eine mächtige Bewegung in der Zither-Welt erreicht worden war, entstanden als Folge dieser Bewegung zahlreiche neue Vereinigungen von Zitherspielern und -Freunden, welche wieder das Ihrige zur Verallgemeinerung dieser Bewegung, wenn auch weniger zu deren Regelung und Klärung beitrugen. Viel guter Wille, hochflammende Begeisterung machte sich bei Gründung von Zitheristen-Vereinen überwiegend geltend, daneben auch viel kleinliche Eitelkeit und gewöhnliche Vereinsmeierei, und im Allgemeinen blieb

das Können hinter dem Wollen und Sollen weit zurück; mancherorts schadete das Wirken eines Zitheristen-Vereines dem Ansehen des Instrumentes mehr, als es böswillig feindliche Bestrebungen vermocht hätten. Dennoch sind Vereine von Zitherspielern und -Freunden, die „Zither-Vereine“, wie man sie zu heissen pflegt, ein Faktor, mit dem auch für die Zukunft gerechnet werden muss.

Die Zeitumstände brachten es mit sich, dass das Vereins- oder Clubwesen an Stelle der ehemaligen familiären Geselligkeit getreten ist. Die Glieder der verschiedensten Interessenkreise, handle es sich um wichtige Lebens- oder nichtige Vergnügungs-Interessen, sind meist isolirt, wenn sie nicht durch einen förmlichen Vereinsverband mit anderen Genossen zusammengebracht werden. Eine so traute Freundin die Musik auch in einsamen Stunden sein mag, so entspricht die Einsamkeit doch nicht ihrem Wesen und ihrer Bestimmung. Selbst ein „Solo“-Vortrag bedarf, um vollkommen zu sein, einer „Begleitung“, und die Ausbildung eines Musikers in völliger Weltabgeschlossenheit, ohne Mitwirkende und ohne einen Zuhörer-kreis ist gar nicht denkbar.

Die Isolierung der Zitherspieler war es, welche der Zither das Wiederaufleben so schwer gemacht hatte. Andere, viel unvollkommenere Instrumente nahmen nur deshalb eine hervorragendere Stelle in der Musikwelt ein, weil sie sich anderen Instrumenten leicht anschlossen, während die Zither als untergeordnete Begleiterin wenig taugte und fremde Begleitung schlecht vertrug. Sie stand sich mit ihrem Vorzuge, ein selbstständiges, ein vollkommenes Soloinstrument zu sein, selbst im Wege. Die Zitherspieler blieben gegenseitig wie insgesamt von andern Musikern isolirt, und darum ging es so schwer mit dem „allgemeinen Fortschritt.“ Den Gründern der ersten Vereine muss grosse Erkenntniss der Sachlage zugesprochen werden. Es bedurfte vereinter Kräfte, um den „allgemeinen Fortschritt“ nur erst in Bewegung zu bringen. Es wurden Zitherspieler zusammengeführt, anfangs ohne anderen Plan und Zweck, als dass sie sich gegenseitig etwas vorspielen, sich gegenseitig anhören. Das gegenseitige Bekritteln, Belehren, Besprechen, Berathen, dann das Zusammen-Spielen ergab sich von selbst. Letzteres war Anfangs meist ein Unisono- oder improvisirtes Duettspiel, welches bei grösserer Bethheiligung zu kunstwidrigen Ensemblevorträgen ausartete.

In öffentlichen Concerten trugen diese Vorträge zum Ansehen des Instrumentes nicht bei, als Uebungen aber bewirkten sie viel Gutes. Das „Notenlesen“ aller Clubmitglieder gestaltete sich durch sie ebenso zur Nothwendigkeit, wie das Takt-halten und damit war schon eine fühlbare Besserung eingeleitet. Allmählich übte sich das Gehör der vereinten Spieler und sie begannen die Unzukömmlichkeit der verschiedenen Besaitungen, sowie schliesslich auch das Unschöne der zahlreichen Unisonos zu merken. Das Bedürfniss nach gut gesetzten mehrstimmigen Stücken erstand und die Compositeure wandten dem mehrstimmigen Zither-Satze ihre Aufmerksamkeit zu, und zwar mit erfreulichem, künstlerisch steigendem Erfolge, wie eine Prüfung der neueren Musikliteratur für Zither augenfällig ergibt. Viele Duo's Terzette, Quartette und Quintette für Schlag- und Streichzither, welche in den letzten Jahren erschienen, bilden nicht nur eine Vermehrung von Notenvorräthen, sondern eine wirkliche Bereicherung der Litteratur, eine werthvolle Erweiterung der Leistungsfähigkeit des Instrumentes, und diese Errungenschaft ist eine Frucht des Vereinslebens. So fragwürdig auch die unmittelbaren Erfolge mancher nach kurzem Bestande wieder zerfallener Vereine erscheinen mögen, ganz ohne Nutzen wird kaum ein Verein in der Zitherwelt erstanden sein, und ein Fortschritt ihrer allgemeinen Bestrebungen und Leistungen ist unverkennbar.

Der älteste Verein ist der im Jahre 1859 gegründete „Berliner Zitherclub“. An diesen schliessen sich mit dem Gründungsjahr 1873 der „Hamburger Zitherclub“, der Kabatek'sche Zitherverein in Leipzig, der „Renk'sche Zitherclub“ in Leipzig und der „Mannheimer Zitherclub“, Dirigent J. Bartl.

In den folgenden Jahren bis 1877 erstanden: der „I. Wiener Zclb.“, „I. Brünner Zclb.“, „I. Dresdner Zclb.“, „Stamm'sche Zitherverein“ in Hamburg, „Casseler Zclb.“. — Weitere Vereine wurden in rascher Aufeinanderfolge gegründet in Adorf (Dir. W. Rosbach), Augsburg (Dir. Pl. Lang), Ansbach (Dir. G. Breit), Aarau, Auerbach, Altenburg, Budapest (Dir. Fr. Sturm & Fr. Kittel), Braunschweig (Dir. C. Wulfert), Bruchsal, Breslau (Dir. C. Lösch), Bremen („Amphion“, Dir. E. Burgstaller), Berlin („Harmonie“, Dir. R. Kannengiesser), Basel, Bern (Dir. L. Siegert), Buckau (H. Lucke), Bockenheim, Buchholz bei Blankenstein, Cell, Cöln, Danzig (Dir. J. Steppuhn), Essen („Essener Zclb.“ und „J. Linder'sche Z.-V.“), Erlangen, Frankfurt a. M. („Germania“, Dir. Hölzer), Hanau, Hamburg („Ed. Bayer'sche Z.-V.“), Heidelberg, Hof (Dir. H. Hauptmann), Hildesheim, Jena (Dir. E. A. Schiling), Königsberg, Kaiserslautern, Kronach, Leipzig („Zitherclub“ und „Z.-kranz“), Leoben, Lübeck, London, Lüneburg, Metz, Magdeburg (Dir. Felix Loth), München (Dir. J. Tauer und „Steiner'sche Zitherverein“), Markneukirchen, Neisse, Nauen, Nürnberg (Dir. W. Böck), Pforzheim („Zitherverein“ und „C. Böck'sche Zclb.“, Oels (Dir. Theubert), Pforzheim (Dir. C. Idler), Prag, Regensburg, Stuttgart („Zitherclub“, Dir. P. Berg und „Zitherkranz“, Dir. J. Bartl), Stettin, Spandau, St. Gallen (Dir. P. Rudigier), Strassburg (Dir. Ad. Maurer), Teplitz (Dir. Bambas).

Von den bis zum Jahre 1880 entstandenen Vereinen machten sich durch Regsamkeit bemerkbar: Aachen, Arad, Agram, Amberg, Aschersleben, Andorf, Altona (Dir. J. Pugh), Bamberg (Dir. Baumgärtner), Brixen, Berlin („Moabiter Zclb.“ und „Berolina“, diese in „Concordia“ umgetauft), Chrimmitschau, Coblenz, Chemnitz (Zitherclub“, Dir. A. Schübel und „Zitherverein“, Dir. Aug. Viebig), Czernowitz (Dir. Jak. Kriegshäuser), Cassel („Zitharia“), Dresden (Schönberg'sche Z.-V.“), Düsseldorf (Dir. Fr. Eickeler), Freiberg, Fürth (Dir. A. Eichinger), Gotha, Gernersheim (Dir. Jak. Turgetto), Gera (Dir. C. Müller), Halberstadt, Iglau, Kreuznach, Klagenfurt, Königsberg, Komotau (Dir. J. Simani), Krakau, Karlsruhe (Dir. J. Illig), Lemberg, Leitmeritz, Laibach, Landshut (Dir. F. Pirtschmann), Liegnitz (Dir. Jos. Berger), Mähr. Schönberg, Miesbach (Dir. Mich. Obermüller), Meran (Dir. J. Leiter), Mettlach, Neuss a. Rh., Mittenwald (Dir. Th. Tiefenbrunner), Mainz (Dir. Emmermann), Müzzuschlag (Dir. Jos. Heckel), München („Bavaria“), Nördlingen (Dir. J. Wenghöfer), Nordhausen, Neuhaus, Neutitschein, Neustadt bei Stolpen, Nürnberg („Zitherver. Noris“), Oelsnitz (Dir. Mayerosch), Olmütz, Oels („Concordia“, Dir. Merks), Quedlinburg („Edelweiss“, Dir. Andorff), Rostock (Dir. A. Evers), Remscheid (Dir. L. Fläs), Rathenow, Stuttgart („Gesellschaft der Zitherfreunde und „Hans Gruber'sche Z.-V.“, Stralsund (Dir. P. Witte), St. Pölten (Dir. Fr. Hammerer), Steyr (Dir. J. Gattermann), Salzburg (Dir. Fr. Schachinger), Stendal, Sangershausen, Schweinfurth (Dir. H. Gräf), Stargardt, Schärding (Dir. H. Plohberger), Saar, Tübingen, Tölz (Dir. F. Fiedler), Trier, Triest, Vevey (Dir. A. Roth), Weimar, Waldenburg (Dir. C. Stange), Wilhelmshaven (Dir. Dachs), Winterthur (Dir. J. Schnurrenberger), Wilhelmshöhe („Arion“), Wiesbaden (Dir. A. Walter), Zweibrücken (Dir. Runk), Zwickau (Dir. Rauchfuss), Zürich (Dir. B. Fritz).

Dem letzten Dezenium gehören an die Vereine in Aachen („Zither-Eintracht“), Augsburg („Damenzitherklub“, Dir. Bertha Gentner, „Harmonie“, „Zitherkranz“, Dir. Spengler, „Herzog Max“), Aussig, Bunzlau, Buchholz („Alpenrose“), Basel („Echo“), Bonn a. Rh., Burghausen, Berlin („Caecilia“, Dir. Max Schulz, „Amphion“, Dir. Ed. Altner, „Alpenveilchen“, Dir. M. Sturm, „Zitherver. Max Schulz“, „Freundschaft“, „Seifert'sche Zitherklub“, „Arion“), Basel („Echo“, Dir. J. Burghardt), Bamberg (Dir. W. Baumgärtner), Bochum (Dir. Fr. Grattermann), Barmen („Arion“, Dir. H. Werkmeister), Brüssel („Cithare-Club“), Braunau, Brück, Chemnitz („M. A. Z.-V.“), Coeslin, Cöln („Gruber'sche Z.-V.“), Coburg, Christiania (Dir. Bertha Schayen), Darmstadt, Duisburg (Dir. Fr. Gottschalk), Dortmund, Düsseldorf, Delitzsch (Dir. A. Werner), Dürkheim (Dir. J. Schalk), Diedenhofen („Amicitia“, Dir. Ph. Stroh)

Dresden („Neustadt“ und „Lenz'sche Z.-V.“), Detmold („Edelweiss“), Dortmund („Märkischer Zitherbund“), Durlach, Ettlingen („Germania“), Erfurt („Saxonia“), Erding (Dir. J. Hauser), Erkelenz (Dir. Fellmann), Elbing, Elberfeld („Arion“), Esslingen (Dir. Bischof), Eisleben (Dir. Voigt), Frankfurt a. M. („Z.-V.“, Dir. Fritz Schäfer), Freiburg i. B. (Dir. Scholz), Freising, Flensburg (Dir. Jacobi), Grünberg (Dir. Joh. Lerch), Gustow (Dir. W. Wohlenberg), Gloggeitz (Dir. Jean Kratochwill), Genthin, Graz („Grazer Zitherklub“ und „Huber'sche Zithl.-Ver.“), Giessen, Görlitz, Gera, Genf, Hermannstadt, Halberstadt (Dir. Petri), Hannover („Alpenröschen“, „Union“, „Richter'sche Z.-V.“, „Edelweiss“), Hamburg („Harmonia“, Dir. G. Tieler), Hellstädt, Hadamar (Dir. Strauch), Hasper, Herdeck, Hermer („Arion“), Heida, Hersfeld, Homburg w. d. H., Holzminden, Halle, Hof (Dir. H. Winterstein), Ilmenau, Iserlohn, Innsbruck, Krackau, Königstein a. d. Elbe, (Dir. Liebeck), Kopenhagen, Konstanz, Kettwig, Klösterle, Kaiserslautern, Landshut i. B., Lahr (Dir. Watter), Leipzig („Edelweiss“, Dir. Voigt, „Sölner'sche Z.-V.“), Lebeschütz, Ludwigsburg (Dir. Jul. Kamm), Lüdenscheid, Liegnitz (Dir. Emil Klaus), Lamprecht (Dir. A. John), Lüneburg (Dir. F. Meyer), Löptau („Immergrün“), Limburg, Marburg a. D., M-Gladbach („Zitherkranz“), Meerane, Malstatt-Burbach, Mähr, Trübau, Merseburg, München („Einigkeit“, „Zither-Einracht“, „Zitherkranz“, Dir. A. Rieger, „Bavaria“, „Taubenberg'sche Zitherklub“, „Erato“), Metz („Euterpe“), Magdeburg („Edelweiss“, Dir. C. Weiss“), Neugerdorf („Frohsinn“, Dir. König), Neu-Ruppin, Neustadt a. Hardt (Dir. Martin Hammer) Oberhausen a. d. Ruhr, Oschatz, Osnabrück, Otterberg (Dir. Chr. Lacmann), Oberstaufen (Dir. Hans Stampfle), Passau, Plauen i. V., Palermo (Dir. Toni Lindner), Pirmasens (Dir. Fr. Rau), Potsdam (Dir. W. Hentschel), Posen (Dir. Procopius), Padua, Pressburg, Paderborn, Prenzlau (Dir. A. Wetpfahl), Reichenberg (I. Deutscher Z.-V., Dir. E. Proksch), Rheydt (Dir. F. Böcker und „Harmonia“), Reudwitz, Rastatt („Lätitia“), Rosenheim (Dir. Melhardt), Rochlitz („Edelweiss“), Rothalmünster, Rathenow („Euterpe“), Salzwedel (Dir. H. Schulz), Strassburg („Zitherkranz“, Dir. F. Köffler und „Cithara“, Dir. Lola Ott), Stuttgart („Zitherbund“, Dir. Th. Vetter), Schwarzenbach a. d. S. (Dir. B. Bauer), Schneeberg („Freundschaft“, Dir. O. Seydel), Saaz, Saarbrücken (Dir. Kiskalt und 2. Dir. H. v. d. Eltz), Szegedin (Dir. Huschke), Speier (Dir. Lang), Sundwig, Solothurn, Traunstein, Thann i. E. („Viola“), St. Petersburg, (Dir. A. Reiner), Schliersien (Dir. M. Obermüller), Tetschen a. d. Elbe, Turn („Harmonia“), Ulm, Würzburg, Weilburg, Waldenburg („Gebirgsklänge“), Wittenberg, Wien („I. Damen-Zitherklub“, Dir. Josephine Jurik und „Zitherfachverein“, Dir. A. Lerche), Zittau.

25. Die Elegiezither.

Wie in früheren Abschnitten dargelegt worden, fand die Zither sofort mit der Belegung des allgemeinen Interesses für sie durch J. Petzmayer unter den Instrumentenbauern die nöthige Aufmerksamkeit und nachhaltige Förderung. Durch die chromatische Eintheilung des Griffbretts und Vermehrung der Begleitungssaiten wurde der Zithermusik jener Weg der Entwicklung gebahnt, den sie bisher mit erfreulichem Erfolge betreten. Die Versuche nach weiteren technischen Neuerungen hörten seitdem nicht auf, doch bewährten sich nur zwei Erfindungen wesentlicher Art, welche beide in die erste Zeit der Neugestaltung zurückreichen: die Elegie- und die Streichzither.

Die Priorität der Erfindung der Elegiezitherform ist nicht festzustellen, unter den „Zither-Historikern“ herrscht ein Streit darüber, ob sie Ignaz Siman in Haidhausen, Georg Tiefenbrunner in München oder A. Kiendl in Wien gebühre. Gewiss ist, dass Ende der Fünfziger Jahre bei allen drei genannten Firmen jene Form, welche unter dem Namen „Elegiezither“ Verbreitung fand, erzeugt wurde, und es ist wahr-

scheinlich, dass keinerlei gegenseitige Nachahmung, sondern allseits selbstständige Ausführung einer naheliegenden Idee vorliegt.

Die ersten Instrumente dieser Art scheint J. Siman in den ersten Fünfziger Jahren auf Anregung des Zithermeisters J. B. Treu verfertigt zu haben. Dieser war ein vortrefflicher Sänger, der sich gerne auf der Zither begleitete, dabei aber deren Ton zu schwach und zu kurz fand. Die Wahrnehmung, dass die Saiten bei lockerer Spannung lebhafter schwingen, drängt sich jedem Spieler auf, wie auch die Vermuthung nahe liegt, dass ein grösseres Instrument grössere Klangkraft haben dürfte. Treu liess sich demnach eine Zither mit grösserer Mensur anfertigen, die sich sehr gut bewährte.

Im Jahre 1858 wurde bei Kiendl in Wien eine gleiche Zither über Bestellung des Zitherlehrers L. Barth angefertigt. Dieser gab sich mit Versuchen manigfacher Formen viel ab, regte vielleicht auch die Form der sogenannten Reisezither, des leichteren Mitnehmens zu den Schülern wegen an, da er solche kleine Formen bevorzugte.

Die „Reisezither“ unterscheidet sich von der gewöhnlichen Form nur durch die geringe Ausbauchung, der zu Folge der Klangstärke Abbruch gethan wird, ohne dass die praktischen Vortheile in Hinsicht der Transportbequemlichkeit fühlbare wären. Neuerer Zeit ist man von dieser Bauart auch wieder abgekommen. Entsprechend ihrer Gestalt wurde diese schlanke Gattung auch „Fischzither“ genannt. Die Elegiezither zeigt sich als eine verlängerte „Fischzither“, weil bei ihrer sonstigen Grösse eine starke Ausbauchung des Resonanzkörpers nicht nöthig erscheint. Sie wurde auch „Lange Fischzither“ genannt. Der Name „Elegie-Zither“ tauchte später auf, veranlasst durch den elegischen Klangcharakter derselben. Darr und Treu nannten sie „Basszither“, welche Bezeichnung auch gegenwärtig zuweilen noch gebraucht wird. Häufiger ist jetzt die Bezeichnung „Altzither“ und „Sekundzither“, entsprechend ihrer Verwendung im Ensemble. Ihrer besonderen Eignung zur Begleitung des Gesanges wie zur Reproduzierung gesanglicher Tonstücke wegen wurde ihr auch der Name „Liederzither“ beigelegt.

Gespielt wird die Elegiezither wie die gewöhnliche Zither, und ebenso besaitet, jedoch um eine Quarte tiefer gestimmt, die erste Griffbrettsaite also auf \bar{e} . Analog der Praxis bei Blasinstrumenten werden die Saiten aber nicht ihrer wirklichen Klanghöhe entsprechend benannt, sondern ganz gleich mit jenen der normal gestimmten Zither. Die erste Saite heisst also nicht E sondern A und gilt für sie die Note \bar{a} , wie bei der Normalzither. Auf die Abweichung des Tones von der Notation hat nur der Tonsetzer, nicht der Spieler Bedacht zu nehmen. Die Notierung muss um eine Quarte höher geschehen, als die beabsichtigte Tonhöhe ist. Soll C-Dur (oder Moll) klingen, so muss F-Dur (oder Moll) notiert werden. Für Solo-Vorträge bedarf es keiner berechneten Notierung. Man spielt auf der Elegiezither jedes beliebige Stück in gewohnter Weise ab. Nachdem Lieder-Transkriptionen zumeist in einer der bequemsten und klangreichsten Fingerlage, nicht aber der Stimmlage entsprechenden Höhe gesetzt sind, auf der Elegiezither ausgeführt meist gesanglich erscheinen, hegen viele Dilettanten (zu denen unfähige Lehrer auch zu zählen sind) die Meinung, die Elegiezither sei zu dem Zwecke gemacht, um zu hoch gesetzte Lieder singbar zu machen. Der zufällige Umstand, dass es geschieht, hat zu ihrer Verbreitung viel beigetragen und hatte sie sich kurz nach ihrer Entstehung einer übermässigen Beliebtheit zu erfreuen. Viele Meister pflegten sie ausschliesslich bei völligem Aufgeben der Normalzither und im Publikum fanden sie nur zu leicht Nachahmer.

Verwendet werden für die Elegiezither Saiten von gleicher Stärke, wie für die kurze Zither. Dieselben sind demnach auf der tiefer gestimmten längeren Zither sehr lose gespannt und leicht anzuschlagen. Das Vibrieren am Griffbrett ist leicht ausführbar und erhöht den eigenthümlichen, weichen Klangcharakter noch bedeutend

Es wird auch dem schwächeren Spieler leicht, jenen Vortrag zu treffen, der dem weniger feinfühligen Gehöre „gefühlvoll“ erscheint. Aber alle diese Umstände bringen die Gefahr einer Geschmacksverbildung, eines Missbrauchs von Effekten mit sich. Thatsächlich ist das Verschieben der Saiten, in dem sich schlechte Spieler zum Zwecke des Vibrirens gefallen, und eine falsche Sentimentalität im Vortrage auf der Elegiezither von besonderer Unausstehlichkeit für eine halbwegs gesunde Empfindung, vornehmlich dann, wenn in solch übertriebenen Weise die Eigenheiten des Instrumentes bei Stücken hervorgehoben werden, deren Charakter in Vornehm dem dieser Zithergattung widersprechen.

Für den Vortrag getragener, melodischer Tonstücke bei künstlerischer massvoller Hervorhebung der Eigenheiten dieses Instrumentes ist dieses jedoch von entzückender Wirkung.

In Duetten mit der Normal- oder der Streichzither fällt der Elegiezither die Stelle des Sekundinstrumentes zu. Hier macht sich nicht das Weiche, Elegische ihres Klanges bemerkbar, sondern sie trägt zur Rundung, Fülle und Kraft der Harmonie bei, ganz so, wie es die im Solovortrage weich erklingende Alt-Geige im harmonischen Gefüge bewirkt.

In mehrstimmigen Zither-Stücken ist die Elegiezither als Bassinstrument unentbehrlich geworden.

Versuche, eine eigene Basszither mit grösserem Körper und tieferer Stimmung als die Elegiezither aufzuweisen, einzuführen, führten zu negativen Resultaten. Der grosse Tonumfang der Zither an sich, ihr harmonisches Material, schliessen eine Analogie mit den in viererlei Grössen verwendeten Streichinstrumenten aus. Aus einer drei- oder vierfach vertretenen Stimmung kann bei Zithern keine Harmonieerweiterung, sondern nur ein Klanggewirre entstehen. Es eignet sich deshalb auch der strenge Streichquartett-Satz nicht zum Muster für Zithergruppen, sondern besser der freie Klavier- und der Orchestersatz.

26. Die Streichzither.

Wie erwähnt, wurde die Streichzither von J. Petzmayer erfunden. Dieselbe stellt ein neues, originelles Instrument dar, wesentlich verschieden von der Zither, die ein Schlag- und Harmonie-Instrument ist, ebenso fremdartig im Kreise der Streichinstrumente erscheinend und doch beide Arten so vermittelnd, dass ihre Erfindung seitens eines Künstlers, der Violine wie Zither beherrschte, wie selbstverständlich erscheint.

Die ersten Streichzithern, die übrigens bis heute vielfach als Modell dienen, ähnelten in Form den alten lyraförmigen Schlagzithern, doch mit Verkehrung unterer und oberer Theile. Der Körper ist lyra- oder birnenförmig, doppelseitig ausgebaucht, der Boden flach, die Decke mit Schalllöchern versehen.

Das Griffbrett ist in der Mitte angebracht, gewölbt und mit Bänden versehen wie bei der Zither und ebenso breit. Jene Längenseite desselben, wo es mit den Bänden für die höchsten Töne endet, bildet den Hals des Instrumentes. Der Kasten verengt sich da auf die Breite des Saitensteges (also der Form nach auch in Vergleich zu den Geigen verkehrt). Das Instrument ist mit Füsschen versehen, wie die Schlagzither, und wird auf den Tisch so gestellt, dass der Hals über den Rand hervorrag, dessen Schmalseite dem Spieler zugekehrt ist, während der erste Bund, resp. das breitere Ende des Instrumentes, an dem auch die Wirbel angebracht sind, vom Spieler am entferntesten ist. An der Halsstelle werden die Saiten mittelst eines gewöhnlichen Violinbogens gestrichen. Der Bogen muss unter den linken Arm geführt werden, da mit der linken Hand die Bünde gegriffen werden müssen.

Abgesehen davon, dass die Hand nicht in der natürlichen Richtung seitwärts, sondern vor und rückwärts bewegt werden muss, geschieht das Greifen der Griffbrettöne ganz so, wie auf der Schlagzither, während der Bogen nach den für die Geige geltenden Regeln zu führen ist.

Auf den blossen Anblick hin erscheint das Spiel der Streichzither unnatürlich. Thatsächlich kann sich die linke Hand nicht mit derselben Leichtigkeit und Sicherheit bewegen, wie auf dem schräge liegenden Griffbrett der Schlagzither, vielweniger mit jener Sicherheit die Töne greifen, die dem Violinist auf seinem bündellosen und völlig in der Hand ruhenden Griffbrett ermöglicht ist, und ebenso ist die Führung des Bogens schwieriger, als auf der zweckmässig gehaltenen Violine oder Bratsche. Dennoch ist das Erlernen des Streichzitherspiels für den Schlagzitherspieler verhältnissmässig eine leichte Sache; er kommt mit demselben viel eher zurecht, als mit dem Geigenpiel, und da sich der Klang der Streichzither mit dem der Schlagzither besser vereint, als jener anderer Streichinstrumente, erscheint dieselbe vermöge ihrer Verwendbarkeit doch wie eine natürliche Angehörige des Schlagzither-Geschlechtes, und rechtfertigt, ungeachtet ihres Streichinstrument-Charakters, deshalb auch die Benennung „Zither“.

Zur Besaitung der Streichzither werden dieselben Saiten genommen, wie sie am Griffbrett der Schlagzither verwendet werden. Petzmayer hatte 3 Saiten: a, d, g. Gegenwärtig ist meist ein viersaitiges Griffbrett angebracht, dessen vierte Saite in der Hüllmann'schen Streichzitherschule c ist, oder aber e als erste Saite. Bei letzterer Besaitung ist die Streichzither der Violine, bei ersterer der Viola gleich. Diese Besaitung entspricht der gebräuchlichen Mensur besser, und gelten gegen die hohe Draht-E-Saite auch dieselben Einwände, die dieselben auf der Schlagzither gemacht werden. Füsslen, ein bedeutender Streichzither-Virtuose, schrieb eine Schule für Stimmung a, a, d, g. Dem Schlagzitherspieler Münchener Systems dürfte diese Besaitung die bequemste sein. Hüllmann verfasste eine gute Streichzitherschule für Viola-Stimmung (a, d, g, c).

Da die Streichzither noch weniger als eine Geige ein selbstständiges Instrument abgeben kann und bei mangelhafter Behandlung noch widerlicher klingt, als diese, entbehrt sie aller Vorbedingungen zur Popularität. Dennoch ist sie zum Zwecke des Zusammenspiels der Pflege würdig und findet dieselbe auch in steigendem Maasse. Die Entfaltung einer Technik, wie sie diese auf Geigen möglich ist, lässt sie zwar nicht zu, aber immerhin eine beachtenswerthe Virtuosität und, was werthvoller ist, eine befriedigend künstlerische Behandlung. Unter den Händen eines Meisters ist sie ein eigenartig effektvolles Instrument, mit dem in Duett- und mehrstimmigen Sätzen, wo die übrigen Stimmen durch Schlagzithern besetzt sind, grosse Wirkung erzielt werden kann. Sie tritt da ganz als echte Zither auf, nicht mit einem Geigentone, sondern mit den so eigenartig bestrickenden, zauberhaften Zithertönen, deren Klänge ohne Veränderung ihres Charakters zum Gesange umgewandelt scheinen. Da sie aber stümperhafte Behandlung viel weniger verträgt, als die Schlagzither, ist nur lebhaft zu wünschen, dass sie entweder mit vollem Ernste oder gar nicht geübt, zum Mindesten nicht von Seite schlechter Spieler der Öffentlichkeit vorgeführt werde.

In mehrstimmigen Sätzen ist der Streichzither die erste Stimme einzuräumen. Zur Begleitung taugt die Normal- wie die Elegiezither. In mehrstimmigen Tonstücken verträgt sie die Unterstützung einer Normalzither durch ein Unisono- oder Oktavspiel am Griffbrett ganz gut, wie auch andererseits kurze Solostellen von schöner Wirkung sind.

Jedenfalls bilden Normal-, Elegie- und Streichzither einen Dreibund, der die Zitherspieler von der Sehnsucht nach andern Verbindungen, nach dem Zutritt zum Orchester, entgeltig abbringen sollte. Das Orchester ist schon vollkommen genug, um keiner Bereicherung zu bedürfen. Der Kunst ist mit einer neuen Partiturzeile, sei sie mit „Zither“ oder wie immer überschrieben, gar nichts gedient, wohl aber der Kunst und dem Volke durch eine gute, leichtverständliche und nicht abzuschwierige Hausmusik (für vornehme Personen kann sie Salonmusik genannt werden), wie sie durch die Zither der Gegenwart in deren edleren Formen schon gegeben ist, und die gar keiner neuen, unwählenden Aenderungen, nur einer gesunden Fortentwicklung bedarf.

Wie bei der Schlagzither hat man es auch bei der Streichzither mit verschiedenen technischen Neuerungen versucht. Eine Form, welcher der Name „Streichmelodion“ oder Streichviola gegeben wurde, erfreut sich steigender Beliebtheit bei Konzertisten. Dieselbe entspricht in ihrer Bauart völlig der Altgeige, hat auch den Boden wie diese gewölbt, F-Löcher statt der runden Schalllöcher etc. Hals und Fuss befinden sich auf denselben Seiten, wie bei den Geigen, also zur Streichzither verkehrt. Die Saiten ruhen auf einem Stege, wie bei den Geigen, und ist demnach auch die Anbringung eines Sordinos möglich. Das Griffbrett ist enger, und stärker gewölbt, als bei der gewöhnlichen Streichzither. Von einer Geige unterscheidet sich dieses Instrument nur durch die Bünde am Griffbrett und den Füsschen am Boden. Gespielt wird es jedoch wie die ursprüngliche Streichzither. Manche Spieler bedienen sich eines besonderen, auf den Tisch zu stellenden Resonanzkastens, der wie ein Schreibpult sich gegen rückwärts erhöht. Das Spiel wird bei Anwendung dieser Unterlage stehend ausgeführt, was eine freiere Bewegung der Arme zur Folge hat.

Der Ton des Streichmelodions ist stärker, markirter als jener der Streichzithern ohne Steg, aber eben deshalb übertönt das Streichmelodion gleich einer Geige im Duettspiel leicht die Schlagzither. Im Ensemble ist es besser am Platze und eignet sich auch zum Zusammenspiel mit Klavier und andern Instrumenten sehr gut.

Als tüchtige Streichzitherspieler machten sich bekannt: J. Bartl, F. Fiedler, W. Fröschmann, G. Füsslen, G. Hüllmann, F. Lohr, Nickel, L. Rixner, H. Ruderer, Fr. Sturm, B. Szabó u. A.

27. Konzert-Zither und andere Zitherformen.

Auf gleichem Wege, wie zur Erfindung der Elegiezither, gelangte man zur Konstruirung einer Zithergattung, die mit ihrer Mensur die Mitte hält zwischen der gewöhnlichen Zither — welche auch die Bezeichnungen Normal-, Diskant-, Prim- oder Kurze Zither führt — und der Elegiezither. Man suchte eben einerseits für Spieler mit breiten Fingern eine Mensur, welche denselben ein bequeres Greifen, namentlich der höheren, dichtgedrängten Bünde gestatten würde, andererseits wollte man mit der Vergrößerung des Zitherkörpers auch einen kräftigeren Ton erzielen. Wie schon erläutert wurde, gelangte man durch diesbezügliche Versuche zum Baue der Elegiezither, die sich durch ihre tiefere Stimmung als eine eigene Gattung darstellt. Es blieb neben derselben aber für manche Spieler das Bedürfniss nach bequemerer Spielbarkeit der Zither mit normaler Stimmung immerhin noch bestehen. Zum Beginne der Siebziger Jahre brachten nun die Wiener Instrumentenmacher J. G. Bucher und A. Kiendl, sowie Amberger und Haslwanger in München und bald darauf andere hervorragende Fabrikanten Instrumente auf den Markt, welche sie Halb-Elegie oder Konzert-Zithern nannten; letztere Bezeichnung ist richtiger, weil sich die Instrumente für Konzertzwecke, nämlich für Vorträge in grösseren Räumen seitens gewandter Spieler vorzüglich eignen, dem Wesen nach aber zur Gattung der Normal-Zither, nicht der Elegie-Zither gehören. Die Mensur ist hinsichtlich des Unterschiedes zwischen Normal- und Elegiezither auch nicht genau halblang, sondern der Normalzither näher, als der Elegiezither. Im Allgemeinen werden die Konzertzithern, nach keinem einheitlichen Maasse gebaut.

Die Stimmung der Konzertzither soll mit jener der Normalzither gleich sein, wie auch die Spielweise unverändert bleibt, so dass sie dem Wesen nach als Normalzither zu betrachten ist. Jedoch entsprechen dieser Norm nur die Erzeugnisse renommirter Firmen (von denen auch mehrere die Priorität der Erfindung sich zusprechen) und von denselben wieder nur die feineren, wirkliche Konzertinstrumente vorstellenden Gattungen. Bei minderen Sorten hält die Stimmung in der Normalhöhe nicht und erscheint in derselben das Spielen auch zu hart. Die Saiten dieser Pseudo-Konzertzithern müssen deshalb um einen halben oder auch ganzen Ton herabge-

stimmt werden, um zu halten und spielbar zu sein. Dadurch wird das Zusammenspiel mit normal gestimmten Instrumenten (jeder Art) unmöglich, wie überhaupt von den Vorzügen, welche die Gattung der Konzertzither auszeichnen sollen, bei denselben nichts wahrzunehmen ist. Was die verbleibende Mensurlänge betrifft, so ist dieselbe kein absoluter Vorzug, sondern hängt es von der Grösse, Kraft und Fertigkeit der spielenden Hände ab, ob dieselbe gegen die kurze Mensur als Vor- oder Nachtheil empfunden wird.

Für kleinere und schwächere Hände ist die Konzertzither auch in ihren guten Exemplaren nicht zu empfehlen. Auch bei diesen macht sich ausser der grösseren Spannweite auch eine gewisse Härte der Saiten, in Folge ihrer strafferen Spannung, geltend, und wenn der Spieler diese Erschwerung nicht vollkommen zu überwinden vermag, so wird er auch die grössere Tonfülle, welche guten Konzertzithern eigen ist, nicht zu Gehör bringen können. Tüchtige Spieler mit kräftigen Händen empfinden hingegen die Straffheit der Saiten — soferne diese nicht übermässig ist, was auf fehlerhaften Bau des Instrumentes deutet — nicht unangenehm, sondern finden sich durch dieselbe nur zu einem entsprechend markanten Vortrag veranlasst, der, die feinste Nuancirung nicht ausschliessend, im Konzertsale von bester Wirkung ist.

Manche Instrumentenmacher erzeugen Zithern, deren Griffbrett kurze Mensur hat, während die Begleitungssaiten die Mensur der Konzertzithern aufweisen. Diese Bauart ist ganz verfehlt. Die Begleitungssaiten halten die normale Stimmung nicht und so muss das Griffbrett viel tiefer gestimmt werden, als es seine Mensur erfordert, weshalb es zu keinem wahren Wohlklang auf dem Instrumente, wenn es sonst auch gut ist, kommen kann.

Was die vorkommenden Bezeichnungen: „Ahorn-“, „Halb-“ und „Ganzpalisander-Zithern“ betrifft, so beziehen sich dieselben auf die verwendete Holzgattung. Unter „Ahornzither“ ist ein Instrument mit einfachem, nicht furnirtem Resonanzkörper zu verstehen. Diese Instrumente sind die billigste Gattung. Wenn die Decke mit Palisanderholz furnirt ist, hat man eine Halbpalisander-, wenn auch der Boden furnirt ist, eine Ganzpalisander-Zither. Letztere Gattung ist die theuerste, doch schwankt die absolute Preisbestimmung so sehr, dass man bei dem einen Erzeuger eine Ganzpalisander mit verschiedenen Zierarbeiten um dasselbe Geld bekommen kann, das ein anderer Erzeuger für eine Ahornzither einfachster Form begehrt. In der Regel wird bei den drei Gattungen stufenweise Sorgfalt bei der Verfertigung verwendet, und darauf kommt es mehr an, als auf die Holzgattung. Es wird demnach bei ein und demselben Erzeuger in der Regel eine Halbpalisander-Zither besser sein, als ein Ahorninstrument, und jene wird von einer Ganzpalisanderzither übertroffen, aber es kann auch letztere einer einfachen Ahornzither an Güte nachstehen. Ausser den zwei angeführten verwenden die Zithermacher zwar noch andere Holzgattungen, doch werden dieselben dem Publikum gewöhnlich nicht besonders bezeichnet.

In den verschiedenen geschäftlichen Ankündigungen finden sich ausser den besprochenen Bezeichnungen noch so viele andere, dass deren erschöpfende Anführung kaum möglich ist. Es handelt sich hier meist um willkürliche Benennungen von Neuerungen unwesentlicher Art. Oft sind auch Schwindel-Erzeugnisse darunter, denen der Gattungsname „Zither“ ohne jede Berechtigung beigelegt wird, wie z. B. die Kinder-Spielzeuge „Rollzither“, „Glockenzither“, etc. Einige nennenswerthere Besonderheiten von Zitherformen finden sich im nachfolgenden Abschnitte besprochen.

28. Die Griffbrett-Mechanik. Sonstige Neuerungen und Versuche auf technischem Gebiete.

Von allen Versuchen, die gemacht wurden, um an der Zither eine Mechanik zum Stimmen, Umstimmen oder Anschlagen der Saiten anzubringen, hat sich bis jetzt einzig die schon in den fünfziger Jahren vom Cello herübergenommene mechanische

Vorrichtung zum Stimmen resp. Spannen der Griffbrettsaiten bewährt. Dieselbe hat den Vortheil, dass sie das Umdrehen der Wirbel ohne Schlüssel, mittelst angebrachter Beingriffe, also ein rasches Nachstimmen der Saiten während des Spiels ohne das Geklapper des Schlüssels ermöglicht, und, was sie hauptsächlich werthvoll macht, dass sie die Wirbel allmählig zur Drehung bringt, somit ein sehr genaues Stimmen zulässt, wie es mittelst des ruckweise die Wirbel bewegenden Schlüssels kaum möglich ist. Die Mechanik gestattet eine gefällige Verkleidung und trägt so zur Zier des Instrumentes bei. Allerdings leidet unter ihrer Belastung die Resonanz ein wenig, weshalb sie manche Spieler nicht lieben, doch wird dieser, nur dem sehr geübten Gehöre wahrnehmbare Nachtheil durch die erzielte Bequemlichkeit und Exaktheit der Saitenspannung überwogen.

Auf die Begleitungssaiten hat man die Mechanik der Saitenspannung nicht ausgedehnt, weil hier die Vortheile nur gering wären und in keinem Verhältnisse ständen zu den Nachtheilen und den Herstellungskosten. Das Aufziehen neuer Saiten auf mechanisch bewegliche Schrauben geht sehr langsam von statten, und wäre schon aus diesem Grunde die Mechanik bei den oft zu erneuernden Begleitungssaiten von keinem Vortheile. Da diese beim Stimmen nicht so empfindlich sind gegen jede wahrnehmbare Bewegung der Wirbel, der Stimmschlüssel hier demnach zum exakten Stimmen ausreicht, so entfällt hier das Bedürfniss nach einer Mechanik.

Versuche zur Anbringung einer solchen auf alle Saiten wurden gleichwohl mehrfach gemacht. Im Jahre 1880 nahm J. Bennert ein Patent auf eine durchgängige mechanische Saitenspannung. Der Erfinder beschrieb sie folgendermassen:

„Die Patent-Saitenspannung bezweckt die Ermöglichung exakten Stimmens und Schonung der Saiten; sie tritt an Stelle des bis jetzt gebräuchlichen Wirbelsystems und ist vermöge ihrer eigenthümlichen und dabei doch einfachen Konstruktion dieser Aufgabe zu genügen im Stande. Am Kopfe der Zither ist ein flacher Metallkasten angebracht und in demselben liegt für jede Saite in ihrer Richtung gleichlaufend eine Schraubenspindel, die mit ihrem einen Ende durch ein in die äussere Seitenwand des Kastens gebohrtes Loch hervorragt, dort vierkantig zugespitzt ist und mittelst eines grösseren Ursschlüssels gedreht werden kann. Auf der Spindel läuft eine Schraubenmutter, welche an ihrer oberen Fläche einen Haken trägt, der durch einen Schlitz in der Decke des Kastens hervorragt und bestimmt ist, die Saite, welche im Saitenhalter in gewohnter Weise befestigt wird, aufzunehmen. Dreht man nun die Spindel, so gleitet die Schraubenmutter in den Schlitz in einer oder der andern Richtung, wodurch die betreffende Saite angespannt resp. gelockert wird. Die Schränkstiften fallen fort, in dem Steg ist für jede Saite ein kleiner Einschnitt, so dass ein Verschieben unmöglich ist. Der gleichmässig ruhige und langsame Gang der Schraube ermöglicht ein überaus scharfes und genaues Stimmen, wie es jetzt nicht leicht zu erzielen ist, auch kann sich die Mechanik selbst bei stärkstem Gebrauche nicht abnutzen.“

Der Erfinder liess das Patent nach dem ersten Jahre schon erlöschen, ohne dass sich Instrumentenmacher die Freiheit zu Nutzen gemacht hätten. Ein Modell für Dämpfung der Griffsaiten desselben Erfinders fand eben so wenig Beachtung. Das Bedürfniss nach einer solchen Dämpfung macht sich eben nur bei einigen Theoretikern in der Einbildung geltend. Der Uebelstand fort klingender Griffsaiten ist ein sehr kleiner und wird von halbwegs geübten Spielern leicht überwunden. Selbst der Mangel einer künstlichen Dämpfung der übrigen Saiten, die durch die Hand oft schwer oder gar nicht am Ausklingen behindert werden können, wird von unbefangenen Zuhörern selten wahrgenommen. Die Stärke eines angeschlagenen Tones nimmt so rasch ab, dass sein Fortklingen in der Regel durch die Stärke neuangeschlagener Töne so weit übertönt wird, dass sich Dissonanzen dem nicht eigens darauf aufmerkenden Hörer nicht aufdringen. In den Ausnahmefällen, wo es doch der Fall wäre, findet ein guter Spieler auch die Möglichkeit einer Dämpfung. Er

führt sie meist unbewusst, von seinem feinen Gefühle geleitet, aus. Dieses Gefühl muss aber bei Vorträgen auf der Zither herrschend sein, sich möglichst ungehindert entfalten und ausbilden können. Die Aufmerksamkeit, welche beim Vorhandensein eines Dämpfungsapparates dessen Handhabung bei den abgemessenen, vorgeschriebenen Momenten des Gebrauches zugewendet werden müsste, würde dem Vortrage, der ganzen künstlerischen Vervollkommnung des Zitherspielers nicht zum Vortheile, gereichen.

Lebhafter als nach mechanischen Hilfsmitteln vorerwähnter Art macht sich das Bedürfniss nach einer Mechanik zum chromatischen Umstimmen der Saiten geltend. Vielfach wird darin das zu erstrebende Heil der Zither erträumt; man meint, die bisherige Uneinigkeit im Zitherreiche könnte durch eine diesbezügliche Erfindung mit einem Schlage in die erspriesslichste Harmonie verwandelt werden, indem eine solche Erfindung zum Mindesten alle jene Töne leicht spielbar machen würde, welche sich auf den verschiedenen gestimmten Zithern vorfinden und deren Plazierung zum Zwecke der leichteren Spielbarkeit eines und des andern Theiles eben Ursache der Entzweiung ist. Solchen Ansichten gegenüber ist einzuwenden, dass ein neues System, welches sich durch seinen Maschinen-Charakter von allen bisherigen so wesentlich unterscheiden würde, sich, wenn vom Erfinder auch darauf berechnet, nicht auf die Versöhnungsrolle zwischen den älteren Systemen beschränken, sondern völlig neue Gesichtspunkte eröffnen würde, und wäre es auch noch so vollkommen in seiner Art, so brächte es doch im Zitherreiche nicht den ersehnten Frieden, böte nicht jenen festen, ruhenden Grund, dessen jede Kunst zu ihrer geistigen Entwicklung bedarf, nachdem die Neuzeit auf mechanischem Gebiete am wenigsten Ruhe und Bestand zulässt. Wenn von den gemachten Versuchen, die schlichte Zither in eine Maschine umzuwandeln, ein oder das andere Experiment Erfolg gehabt hätte, so wären heute die Zitherspieler mehr als je uneins; die Neuerungssucht und Experimentirungswuth wäre nicht auf einzelne Grübler beschränkt, sondern würde sich die Theilnahme der meisten Instrumentenbauer erzwingen, Komponisten und Konzertisten in ihren tollen Stradel reissen, und durch die Folgen aber nur zu leicht das Instrument dem Volke verleiden, sein rasches Ende vielleicht mit Hilfe des Dampfes oder der noch moderneren Elektrizität herbeiexperimentiren.

Es ist demnach allen Vernunftschlüssen gemäss ein Glück, dass auch die Versuche zur Abhilfe der so oft erwähnten „Unvollkommenheiten“ der Zither, die sich daraus ergeben, dass ihre freischwebenden Saiten je nur einen Ton geben und einen bestimmten Raum einnehmen, keinen durchgreifenden Erfolg hatten, wenn auch die Berichte oft darnach lauteten, als müsse sich in Folge dieser oder jener Erfindung eine allgemeine Umwälzung im Zitherreiche vollziehen.

Im Jahre 1878 hiess es:

„Y. A. Scheuritzel in Gräfenhainichen hat eine mechanische, auf jeder Zither anzubringende Vorrichtung erfunden, mittelst deren es mit viel geringerer als der bisher erforderlichen Uebung möglich sein soll, Passagen und die sonst schwierigsten Akkorde auf den Bass-Saiten der Zither bei stillliegender Hand auszuführen. Besonders werden weite Griffe leicht spielbar und lässt sich eine ungleich grössere Anzahl von Saiten, als beim Anschlagen mit den Fingern möglich ist, bequem beherrschen.“

Die Mechanik besteht aus einer tastenartigen Vorrichtung, welche durch Niederdruck mit den Fingern die Intonation der Saiten bewirkt, und zwar nicht durch Hammeranschlag, sondern durch Anreissen der Saiten, ähnlich mit direkt anschlagenden Fingern, mittelst Aushebung. Die in drei Reihen geordnete Tastatur ist nebst der ganzen Anschlagsmechanik in der Längenrichtung der Saiten bis oberhalb des Schallloches der Zither hin beliebig verschiebbar, so dass dem Spielenden jede Anschlagstelle der Saite zu Gebote steht. Für die Griffsaiten bleibt der Anschlag mit einem Ringe sowie die ganze Behandlungsweise in der bisherigen Art bestehen.“

Ueber eine ähnliche Erfindung von anderer Seite wurde gleichzeitig berichtet:

„F. Gräter, Techniker und A. F. Kochendörfer, Instrumentenmacher zu Stuttgart, haben es nach mehrjährigen Versuchen dahingebraucht, eine Zither zu konstruiren, an welcher ein höchst einfacher, mit dem kleinen Finger der linken Hand zu regierender Tastenmechanismus es möglich macht, mit gewöhnlichem Anschlag nicht nur sämtliche Moll- und Septakkorde vollständig und mit allen Umkehrungen zu greifen, sondern welcher sogar andere, alterirte und bisher für das Instrument gänzlich unmögliche Akkorde hören zu lassen erlaubt. „Manualzither“ nennen die Erfinder das Instrument. An demselben befinden sich rechts, etwa zwischen den Basssaiten D und E in staffelförmiger Anordnung drei für die Direktion mit dem kleinen Finger der rechten Hand bequem liegende Klappen. Jede derselben ist das Ende einer einfachen Hebel- und Schiebevorrichtung, welche so wirkt, dass durch Andrücken der Klappe je 4 koordinirte Saiten der Begleitung jede um einen Halbton erhöht werden, ohne dass die Klangfarbe oder Tonstärke dadurch Aenderung erlitte: Die erste Klappe erhöht um je einen halben Ton die Begleitungssaiten es, c, a, fis; die zweite Klappe b, g, e, cis; die dritte Klappe d, h, gis.“

Weiteres wurde über die beiden Erfindungen nicht bekannt.

Herr Eduard Zachariae in Stuttgart trat zur selben Zeit mit einem „Luftresonanzwerk“ in die Oeffentlichkeit, das er an Zithertische anbrachte. Versuche zur Hebung des Tones auf diese Art sind unter allen Umständen freudig zu begrüssen, da sie die Spieler selbst und das Wesen des Instrumentes nicht in Mitleidenschaft ziehen. Ueber die gewöhnlichen Zithertische äusserte sich Zachariae:

„Was ich über die Wirkung der bisherigen sogenannten Resonanztische von Seite der Zitherspieler und der Zitherfabrikanten erfuhr, war durchaus nichts Günstiges. Man sagte mir vielfach, die Wirkung dieser Tische sei entweder eine sehr geringe, oder eine geradezu nachtheilige; anstatt den Ton zu festigen, zu klären und die Missverhältnisse der einzelnen Tonlagen zu einander gehörig auszugleichen, rufe der Tisch häufig das Gegentheil hervor; es klinge so zerfahren, matt, verschwommen und einzelne Bässe machten sich auf Kosten der Melodietöne so geltend, dass letztere ganz hinabgedrückt würden. Ob dies von allen bisher gebräuchlichen Resonanztischen gilt, weiss ich nicht zu sagen; bezüglich der meisten ist mir jedoch das oben angeführte aus akustischen Gründen sehr erklärlich, und meines Wissens bedienen sich bisher die meisten Zitherspieler in Ermangelung des Bessern am liebsten eines einfachen, grossen und festen Tisches aus Tannenholz, um ihr Instrument und ihr Spiel am besten zur Geltung zu bringen.“

„Kleine, unscheinbare Tische, schwache Tischchen, wie man solche meistens sieht, sind ohne jede Bedeutung und tragen nur den Namen, ohne etwas Werthvolles zu leisten. Zur richtigen Erzeugung von Ton und Klang gehören durchaus ein gewisser Raum und eine gewisse Masse und eine Uebereinstimmung von Raum und Masse mit der Inspirationskraft des damit in Verbindung gesetzten Instrumentes. Diese Erregungskraft der Zither ist aber keineswegs gering und es muss derselben demnach auch ein gehöriges Erregungsobjekt gegeben werden.“

Dieser Anschauung gemäss waren die Zithertische Zachariae's gebaut und wurden davon vier in verschiedener Grösse bei dem ersten Verbandskonzert in Nürnberg, dann bei Klubkonzerten in Komotau verwendet. Spieler und Zuhörer spendeten denselben hohes Lob. Das System beschrieb der Erfinder:

„Das Luftresonanzwerk gründet sich auf die umfassende Anwendung des unendlich bedeutsamen Naturgesetzes, nach welchem in bestimmter Weise abgegrenzt und in Schwingungen versetzte Luftmassen (Luftsäulen) die Ausbildung des Klanges in vorzüglicher Weise begünstigen; es charakterisirt sich als ein System von Luftzellen, welche in den verschiedensten, durch die Gesetze der Akustik genau

bestimmten Massverhältnissen eine wohlgeordnete, über alle Tonlagen hin wirksame Sache darstellen. Es handelt sich hier keineswegs im Groben um einen „hohlen Raum“ im Allgemeinen, wie solcher in jedem Kasten, in jeder Schublade vorhanden ist. Das Werk kennzeichnet sich durch die feinste Gliederung der schweren unbehilflichen Luftmasse, durch die Zertheilung derselben in leicht reizbare, für die Tonwellenbewegung wunderbar empfindliche Luftkörper, welche nur des geringsten Anstosses bedürfen, um blitzschnell in Thätigkeit zu treten; jeder Luftkörper, je nach seiner Grösse und Ausdehnung in seiner besonderen Weise, denn jeder besitzt eine Reihe von „Eigentönen“, die er lebhaft zur Geltung bringt, sobald er sich darauf hin von aussen her angesprochen fühlt, nämlich durch die Schwingungen des Instrumentes, welche dem Luftkörper theils durch die Tonwellenbewegung der freien Luft, theils durch die Tonwellenstösse im Holzwerk zugeführt werden. Was im Luftresonanzwerk sich darstellt, ist also so zu sagen ein Individualisiren der Luft, ein Zusammenstellen der verschiedensten Luftkörper in den feinsten, jeder Tonentwicklung dienlichen Abstufungen.“

Trotz des günstigen Urtheils, welches über das Luftresonanzwerk gefällt wurde, musste der Erfinder die Erzeugung desselben einstellen, weil die Tische wegen ihres Preises keine Käufer fanden. Der Preis stellte sich von 115 bis 220 Mark, was zwar nicht dem Werthe gegenüber zu hoch, dem Publikum aber, das eben für eine wirklich gute Sache am schwersten Opfer bringt, zu viel war.

Der Maler Gumsheimer bewarb sich 1885 um ein Patent für einen neu erfundenen Resonanztisch mit drei besonders präparirten Resonanzböden, welche mit Schalllöchern versehen und unter einander mit Stimmstöcken verbunden waren. Der oberste Resonanzboden, der Träger des Instrumentes, wurde erst nach Aufschlagen einer Klappe sichtbar, welche als Notenpult diente. Verfertigt war der Tisch aus Lindenholz.

Die Priorität der wesentlichen Theile dieser Konstruktion nahm darnach M. Andorff in Nordhausen für sich in Anspruch, gleichzeitig den dritten Resonanzboden als erwiesen zwecklos und Lindenholz als ungeeignet erklärend.

Friedrich Idinger in München nahm 1882 ein Patent auf Dämpfung der Begleitungssaiten. Die Vorrichtung wurde folgenderart beschrieben:

„Ueber den Begleitungssaiten ist ein federnder, aus einer mit Sammet überzogenen Holzleiste bestehender Dämpfer angebracht und durch Federn mit der Querleiste der Zither verbunden. Diese Federn sind auf den Klammern, welche gleiche Breite haben, befestigt, und der Dämpfer wird mittelst dieser Klammern, die auf die Querleiste aufgesteckt werden und so diese und den Saitensteg umfassen, befestigt. Er kann daher nach Belieben ohne weiteres entfernt werden. Die Begleitungssaiten sind dabei so angebracht, dass für jede Saite, je nach ihrer Stärke, der Steg mehr oder weniger eingeschnitten ist, d. h., dass eine vollkommen ebene Saitenoberfläche entsteht und die Differenz in der Stärke der Saiten nur unten erscheint. Die Dämpfung wird durch einen schwachen und beim Spiel nicht hinderlichen Druck auf den Dämpfer mit Leichtigkeit erreicht. Der Spieler hat, da der kleine Finger nicht mehr auf die Querleiste aufgelegt werden kann, die Hand mehr zu strecken, so dass sie vom Gelenk ab mehr auswärts und mit dem Dämpfer beinahe parallel zu liegen kommt. Die innere Handfläche gleitet dabei während des Spieles über den Dämpfer. Diese Lage der Hand hat ebenfalls für den Spieler nichts Hinderliches; er wird sich bei einiger Uebung leicht daran gewöhnen und überdies bei einer mit ungewöhnlich vielen Saiten bespannten Zither die äussersten Saiten leichter erreichen. Bei der oben erwähnten gleichen Oberfläche der Saiten wird er deren jede auch leichter greifen als bei gewöhnlichen Zithern.“

„Die Griffbrettsaiten sind nicht von der gleichen Länge wie die Begleitungssaiten, sondern der rechtseitige Steg der ersteren, welche auf einem bis nahe an denselben reichenden Saitenhalter befestigt sind, ist um ca. 9 cm von dem Stege

der letzteren einwärts gerückt. Durch diese Kürzung, in Verbindung mit einer solchen des Griffbrettes selbst, wird erst die richtige Stelle für den Anschlag im Allgemeinen und auch mit Rücksicht auf die Lage des Dämpfers gewonnen und überdies das sonst vorkommende hörbare Anschlagen des Spielringes auf das Griffbrett vermieden. Die Töne, welche durch die Kürzung des letzteren, d. h. durch Verminderung der Felder desselben wegfallen, werden durch geeignete Ergänzungen der Griffsaiten ersetzt. Diese sind hier: E doppelt, A, D, G, C, F.“

Eine weitere Neuerung auf dieser Zither bestand darin, dass die Felder des Griffbrettes mit einer Claviatur in zwei Farben belegt waren, um dem Lernenden die Unterscheidung der Ganz- und Halbtöne der Normaltonleiter zu erleichtern.

Letztere Kennzeichnung, mit Hilfe von Perlmutter-Linien, schlug auch der Wiener Zitherlehrer A. Sacher vor, resp. verwendete so hergestellte Zithern bei seinen Schülern. Auch andere Lehrer machten ähnliche Versuche, den Lernenden das Finden der Töne zu erleichtern. Die erzielten Resultate solcher Mittel werden aber immer beschränkte, zweifelhafte bleiben und methodisch tüchtige Lehrer nicht zur Nachmachung aneifern. Die Mühe des theoretischen Merkens der Töne mit Hinsicht auf die allgemein gebräuchlichen Wegweiser ist eine sehr geringe. Das praktische Treffen der Bünde kann aber nur durch Uebung erlernt werden, für welche auch die genaueste Angabe der Tonhöhe aller Bünde ohne fördernden Einfluss ist.

Was die Ebenheit der Saitenoberfläche betrifft, die Idinger der Dämpfung wegen durchführte, so wird die Erzielung derselben im Allgemeinen von Seite mancher Spieler gewünscht und den Instrumentenmachern empfohlen, doch wäre dieselbe keineswegs praktisch. Es macht der ungeübten Hand allerdings Schwierigkeit, eine hinter einem dickeren Basse liegende dünnere Basssaite anzuschlagen. Dem geübten Spieler ist aber die Ungleichheit der Bässe für das Tastgefühl ein Wegweiser, der die Nachhilfe des Auges grösstentheils entbehrlich macht. Auf einer ebenen Fläche fände man sich ohne jedesmaliges Hinlenken des Blickes kaum zurecht.

Ed. Seyband in Kempten konstruirte eine Vorrichtung, mittelst welcher sämtliche Saiten der Begleitung während des Spiels durch den Druck mit einem Finger um einen halben Ton umgestimmt werden können. Dies ist durch einen am Griffbrett entlang laufenden Schieber ermöglicht. An demselben sind in Zwischenräumen von 4 cm 8 bis 9 Knöpfchen angebracht, so dass, gleichviel in welcher Lage sich die Hände des Spielenden befinden, jederzeit mit irgend einem Finger der linken oder rechten Hand ein Knöpfchen erreicht werden kann, um die Umstimmung zu bewerkstelligen.

Der blinde Zithervirtuose Martin Hammer in Neustadt a/H. erfand 1886 eine neue Bauart, die er „Orchester-“ oder „Cello-Zither“ nannte. Dieselbe war eine Art Harfenzither mit freistehendem Stege und dieser innigst verbunden mit dem Resonanzkasten, welcher einem Cello völlig ähnlich gebaut erschien. Das Ganze ruhte auf einem Gestell mit drei Füßen, welche abgeschraubt werden konnten. Der Ton des kostspieligen Instrumentes war nach den Aussagen mehrerer Kenner ein eigenartiger, kräftiger und angenehmer.

Karl Fromm, Instrumentenmacher in Wien, machte den Versuch, die Doppelsaiten der uralten Zithern auf dem Griffbrett neuer Instrumente anzubringen. Die zu einem Chore gehörenden Saiten befanden sich in Abständen von ca. 2 mm nebeneinander. Die Wirkung der gleichzeitig gegriffenen und angeschlagenen Saiten war die eines einfachen Tones mit verdoppelter Klangstärke. Das Spiel bedingte eine eigenthümliche Behandlungsweise, welche dem System zu keiner Neubelebung förderlich war.

Dr. F. Frubesch und H. Kirchner in Wien verkündeten im Jahre 1884

die Erfindung einer „Wiener Pedalzither“*). Wie bei der Harfe, hiess es, sei an derselben ein Pedal angebracht, welches sämmtliche Saiten um einen halben Ton erhöhe. Eine zweite Vorrichtung diene zum Dämpfen. — Mehr wurde über die Erfindung nicht bekannt.

Ein Kürschner Namens Forsthoff in Kiel liess sich in Deutschland und Oesterreich eine Zither patentiren, an welcher vor dem Griffbrett ein zweiter Resonanzkasten mit einem Schalloch angebracht ist. An Stelle des Aufgelegdrahtes ist eine Vorrichtung angebracht, welche es ermöglichen soll, dass man durch dieselbe die Stimmung der fünf Griffsaiten in ihren Flageolettoctaven sicher regeln kann. Um der rechten Hand beim Spielen einen Stützpunkt zu geben, ist auf dem Instrumente ein Auflegebrettchen angebracht, welches ein leichtes Greifen der entfernten Basssaiten ermöglicht. Zur Erzielung einer grösseren Resonanz ist der untere Bogen cylindrisch gewölbt und, um längere Begleitungssaiten aufspannen zu können, ist das Instrument am unteren Ende bogenförmig ausgebildet.

R. Rödinger in Leipzig nahm Patent auf die Idee, ein Streichzither-Griffbrett an eine Schlagzither anzuschrauben, so dass es in Verbindung mit dem Resonanzkörper als Streichzither spielbar wird. Die Möglichkeit einer gleichzeitigen Benützung der Schlagzither durch einen zweiten Spieler ist hierbei ausgeschlossen; ein ernster Zweck ist bei dieser Neuerung nicht ersichtlich.

Als eine Besonderheit ist auch ein Instrument zu erwähnen, welches den Eindruck hervorrufen soll, als ob man Zither, Flöte und Harmonium zugleich höre. Dasselbe wurde von einem Mechaniker der Geologischen Reichsanstalt in Wien erfunden, führt den Namen „Triphonium“ und soll den besonderen Beifall des Erzherzogs Franz Ferdinand Este gefunden haben.

Die ungarischen Zither-Virtuosens Gebrüder Szabó bedienen sich für ihre Concerte besonders gebauter Instrumente, welche ähnlich dem Klaviere konstruirt sind, nämlich beim Spiele nicht auf einen Tisch gelegt werden, sondern auf entsprechend langen eigenen Füßen stehen und deren Resonanzkasten die Grösse und annähernde Form eines Zithertisches hat. Die tiefsten Bässe werden mittelst Klappen, welche Hämmerchen in Bewegung setzen, angeschlagen. Im Uebrigen ist die Spielweise wie gewöhnlich, der Ton kein fremdartiger, doch von besonderer Kraft und Fülle.

Carl Weigel in Hannover veröffentlichte im Jahre 1883 folgende Kombination eines Mechanismus zum Umstimmen der Saiten mittelst Pedals:

„Dem Mechanismus liegt die in letzter Zeit allgemein angewandte Besaitung eines dreimal sich je in einer tieferen Oktave wiederholenden Quintenzirkels von es bis gis zu Grunde, mit einem Tonumfang in den Begleitungssaiten von Contra-G in lückenlos chromatischer Folge bis zum fis, nur mit dem Unterschiede, dass hier die letzten drei Saiten jedes Quintenzirkels (fis, cis, gis) ausgeschieden sind und mittelst dreier Pedale auf die Saiten f, c, g gelegt werden. Die Wirkung des Pedals geht durch drei Oktaven, so dass auf einen Tritt alle f bezw. c, g um einen halben Ton erhöht werden.

Es ist eine Vorkehrung getroffen, die Pedale einzuhängen, d. h. nach dem Heruntertritt in eine seitliche Vertiefung zu schieben, wodurch die Wirkung der Erhöhung andauert. Ein grosser Gewinn liegt noch besonders in der selbstwirkenden Dämpfung der durch die Pedale beeinflussten Tonfolgen. Das Instrument wird mit einem Tisch in Verbindung gebracht, an dem die Pedale befestigt sind. Der Kostenpunkt der Mechanik beläuft sich ungefähr auf 50 Mk.“

Fachleute haben dieses System zwar günstig beurtheilt, doch ist es nicht zur Durchführung gelangt.

*) Anm. Joh. Haslwanter in München hat bereits im Jahre 1872 eine solche Pedalzither angefertigt. Doch blieb diese Erfindung ohne Erfolg. (D. Red.)

Chr. Kremp in Wetzlar konstruirte eine „Universalzither“, in der Form und Stimmung der Altzither. Durch das Aufsetzen eines Capotasters werden die Saiten so weit verkürzt, dass die Zither als Diskantzither verwendbar ist.

Im Jahre 1887 führte F. Wigand aus New-York eine Pedalzither vor, welche nebst den 5 Griffsaiten nur 12 in kleinen Terzen gestimmte Begleitungssaiten aufwies. Durch einen sinnreichen Mechanismus werden 12 Pedale in Bewegung gesetzt, durch welche die Klanghöhe jeder Saite zweimal verändert werden kann, so dass sich ein Umfang von 3 Oktaven ergibt.

Unter den sich auf die Verbesserung des Tones beziehenden technischen Neuerungen, die sich bewährten, ist das System der schiefen Bünde zu erwähnen, welches Karl Kiendl in Wien auf Anregung F. Simand's zur Anwendung brachte. Durch dasselbe wird eine grössere Reinheit der Töne auf den tiefen Griffsaiten bewirkt.

Weiter rühmen die verschiedenen Instrumentenmacher die Vorzüge ihrer Verbesserungen, bestehend in gewölbten Resonanzböden, hohlem Griffbrette, Stimmstöcken, Saitenstegen, Metallrahmen etc. Soviel aus den bekannten Urtheilen von Kennern und jeweiligen Besitzern der betreffenden Instrumente hervorgeht, haften den meisten dieser Neuerungen, soferne sie von kundigen Meistern an gut gearbeiteten Instrumenten angebracht werden, irgend welche Vortheile an, doch darf sich der Laie dieselben nicht so gross vorstellen, dass sie auch dem ungetübten Spieler deutlich bemerkbare Vortheile böten und die Mängel schwacher Spieler gut machen könnten. Diese Ansprüche stellen viele Spieler an die Kunst des Instrumentenbaues und die meisten, von Laien ausgehenden „Erfindungen“ verfolgen solchen Zweck, weshalb sie von vornherein verfehlt sind. Wenn die diversen ungerufenen „Erfinder“ gleiche Mühe auf die Erlernung der korrekten Behandlung der gewöhnlichen Zither verwenden würden, den gleichen Zeitaufwand auf die Verbesserung ihres Spiels, wie auf Verbesserungen und Neuerungen des Instrumentes, gäbe es statt verunglückter Exemplare von Zithern manchen tüchtigen Spieler mehr. Die normale Form von Zithern, wie sie heute die namhaften Instrumentenbauer erzeugen, entspricht allen billigen Anforderungen, und strebsamen Spielern kann kein besserer Rath erteilt werden, als der, sich um auftauchende Neuerungen nicht viel zu bekümmern, noch weniger selbst die Zeit mit Erfindung solcher zu vergeuden, sondern dem innigen Verständnisse der schönen Eigenheiten des gegenwärtigen Normalinstrumentes nachzustreben. In dieser Hinsicht und in Betreff der Sucht, der Zither immer mehr Saiten aufzubürden, sie äusserlich umzugestalten etc. etc. verweisen wir auf die trefflichen Ausführungen in der neuesten Auflage der A. Darr'schen Zitherschule. In der Vorrede heisst es daselbst wie folgt:

„Kammermusiker Lothar Kreuzschmar und viele Andere halten daran fest, dass alle Töne, welche unter das C der grossen Oktave (vermittels durch die sogenannte Contra-C-Saite) hinabgehen, für die Zither vollständig werthlos sind und dass eine über 32 Saiten hinausgehende Belastung, welche ohnehin ohne Anbringen einer Dämpfungsvorrichtung gar nichts nützt und das korrekte Zusammenspiel der tieferen Saiten und der Griffbrettsaiten selbst mit Fingerverenkung so ziemlich unmöglich macht, dabei der vollen Tonentfaltung des Instrumentes nur hinderlich sein kann. In Bezug auf Saitenzahl und Tonumfang „dies ist unsere feste Ueberzeugung“, hat die Zither mit 31—32 Saiten ihren Höhepunkt erreicht. Denn, wie der Bau der Streichinstrumente schon im 17. Jahrhundert eine solche Vollkommenheit erreicht hatte, dass man nachträglich trotz aller wissenschaftlichen und gelehrten Forschungen nicht nur nichts mehr daran hat verbessern und eine Mehrbesaitung hat anbringen resp. durchführen können, — sondern sogar noch nicht einmal die Erklärung gefunden hat, warum es damit so und nicht anders sein müsse — so ist die Zither als solche auf einer ähnlichen Stufe der Vollkommenheit angelangt und wird sich keine derartigen „Verbesserungen“ (welche nebenbei bemerkt, grösstentheils Spekulationssucht entspringen), dauernd gefallen lassen. Bekanntlich ist der geniale Buch-

ecker bis auf den heutigen Tag (wir lassen es dahin gestellt ob mit Recht) Gegner der 5. Griffbrettsaite C geblieben. Er behauptet, sie gehöre ebensowenig auf die Zither wie auf eine Violine. — Dass die Saitenzahl die Förderung wahren und kunstgerechten Zitherspiels ausmacht, wird gegnerischerseits um so weniger behauptet werden können, als Petzmayer mit seinem 17saitigen Instrument in ganz Europa Erfolge erzielte, wie Keiner nach ihm mit mehrsaitigen Zithern. Durch nichts anderes als durch seelenvollen Ton des Griffbrettes, dem hauptsächlichsten Ausdrucksmittel unseres Instrumentes und einfacher, allerdings harmoniegerechter Begleitung, nicht aber mit Basskunstreiterei, hat er sich die Herzen erobert. —“*)

29. Die elektrische Zither.

Die Suche nach Neuerungen wäre nicht von Schaden, könnte nur nützlich sein, wenn sie nicht zur Neuerungssucht ausgeartet wäre. Diese Krankheit ist aber keine Besonderheit der Zitherwelt, sondern der Neuzeit auf allen Gebieten anhaftend und wird durch die Möglichkeit der raschen Ausbreitung bedenklich.

Es hätte nichts zu sagen, ob ein oder zehn oder mehr Interessenten ihre Kräfte auf misslungene Experimente vergeuden, wenn unter hundert Versuchen nur einer zur Auffindung einer wirklichen Verbesserung führt, so ist das Gesamtergebniss ein erfreuliches zu nennen. Was aber heute bei Einsichtigen den Wunsch erwecken muss, es möge lieber gar nicht mehr, als in der zu Tage tretenden Art nach Verbesserungen der Zither, sowohl technischer als musikalischer Art, gestrebt werden, ist die Voreiligkeit, mit welcher heute die „Erfinder“ ihre Versuche als Erfolge in die Oeffentlichkeit bringen und mittelst der Reklame ausposaunen, so dass der strebsame Kunstjünger gar nicht zur Ruhe kommt, immer befürchten muss, sein mähliges Studium sei durch irgend eine „neueste Erfindung“ zwecklos und fruchtlos gemacht, alle seine mühsam erworbenen Erfolge seien durch irgend eine Maschine, ein Werkelsystem überholt, er sei etwa als Spieler selbst durch einen modernen Automaten überflüssig gemacht.

Diesem, das Wesen und Leben der Kunst und aller Ideale bedrohendem Fortschrittsfieber gegenüber, das auch in höchst prosaischer Weise an den Geldtaschen vertrauensseliger Novitätenhascher zehrt, gibt es in der Zitherwelt nur die gleichen Schutzmassregeln, wie sie im Allgemeinen geboten erscheinen. Man muss auf dem Boden des Altbewährten festen Füss fassen und nur mit Vorsicht zum geprüften Neuen übergehen, auch auf die Gefahr hin, von den sich dem ruhe- und ziellos im Fortschrittstaukel Herumrennenden verhöhnt und geschmäht zu werden.

*) Anm. In genannter Vorrede heisst es weiter: „Klassische Musik im Allgemeinen überlasse man dem Klavier, dieser lebenden Partitur, wie Buchecker es nennt. Ebenso wenig ist die Zither berufen, als Vermittlerin der für Orchester gesetzten Musik einzutreten. — Nur mit ihrem Charakter angepasster, Herz und Gemüth erhebender Musik wird sie ihren Platz ausfüllen, denn sie ist ein Gefühlsinstrument im wahren Sinne des Wortes und alle Anstrengungen unserer Gegner, ihr eine andere Stellung anzuweisen, werden für alle Zeit ohne Erfolg sein und bleiben. Weigel sagt in dieser Beziehung so trefflich: „Die Zither, einer Natur entstammend, deren tausendfache Reize Gefühle erregen, wofür uns Sprache und Ausdruck fehlen, ist mit ihrer milden, einfachen Weise wie geschaffen zur Deutung jener namenlosen Empfindungen, die uns das Herz schwellen, und ihre weichen, unschuldigen Töne, das Echo einer unverdorbenen Natur, wie leise Stimme aus fernen höheren Regionen, ergreifen uns mit einer wundersamen Gewalt. Freude und Wehmuth, Rührung, Sehnsucht und Wonne, eine Welt voll streitender Empfindungen rufen diese Töne in uns hervor, und, wenn in abendlicher Stille ihre krystall-hellen Akkorde erklingen, welches Ohr lauscht da nicht gerne diesen gemüthlichen Klängen, die bald zärtlich und klagend, bald ernst und wehmüthig, bald freudig und jubelnd und immer traulich und anmüthig in unser Herz sich einschleichen und unser Innerstes durchdringen. Es liegt ein Zauber in der feinen metallenen Stimme der Zither, kaum auszudrücken durch Worte, aber fühlbar dem Herzen, das offen ist für die Schönheit der Natur, das die Liebe kennt und die Freude und den Schmerz.“

Die Neuzeit mag mit Hilfe naturwissenschaftlicher Entdeckungen alle Kunstübungen in blendende, ergötzliche, kurzweilige Effekte verwandeln, mit ihren künstlichen Mitteln ein künstliches Scheinleben schaffen und natürliches Leben zum Absterben bringen, die duftigsten Blüten poetischen Empfindens unter ihrem Glühlichte als „überlebt“ erscheinen lassen: so lange in der menschlichen Brust noch nicht alle zarten Saiten eines immateriellen Seelenlebens zum Verstummen gebracht sind, werden sie unter der sanften Berührung einer schlichten Kunstpflege immer erklingen und im Herzen die Ahnung süßer Sphärenharmonien erwecken.

So mögen sich denn die ausübenden Freunde zarter Zitherklänge in ihren mühsamen Fingerübungen auch durch jene Experimente nicht stören lassen, die von Elektrotechnikern mit den Saiten der Zither gemacht werden. Wollte man erst diesen folgen — wann käme man zu Athem, wo zum ruhigen Genuße des Errungenen? Die göttliche Muse erscheint da als ein modernes Dämchen, dem man nicht durch ritterliche Eigenschaften, sondern durch Geldopfer huldigen muss. Nicht der Befähigteste, Strebsamste, sondern der Reichste, der im Stande ist, sich stets das „Neueste“ anzuschaffen, erscheint als der Leistungsfähigste.

In einem Zeitungsberichte über Kühmeyer's „Elektrische Streichzither“ heisst es: „Das interessante, vorzüglich klingende Instrument wird nur leider wegen des hohen Anschaffungspreises, ca. 500 M., keine grosse Verbreitung finden. — Und doch ist es den Kosten der meisten Neuerungen zu danken, dass die eine ungestörte, ausdauernde Hingabe beanspruchende Muse wenigstens bei den Unbemittelten noch ein sicheres Heim findet. Neuerungen, welche der Allgemeinheit wirklich dienlich sind, brechen sich dennoch langsam Bahn und so gering die Lamsamkeit bei ungeduldigen Naturen in Ansehen steht, so bietet sie doch die Gewähr, dass nicht das Gute verdrängt und vernichtet wird, nur um seines früheren Bestandes willen.“

Was die erwähnte elektrische Zither betrifft, so wird sie folgender Art beschrieben:

„Die elektrische Streichlyra ist genau so besaitet, wie unsere Zither und werden auch die Begleitungssaiten in derselben Weise intonirt. Die Griffsaiten hingegen werden nicht mit dem Ringe angeschlagen, sondern durch eine Bogenvorrichtung gestrichen. Die linke Hand greift wie gewöhnlich und der elektrische Strom, der durch die Bunde längs des Griffbretts geht, bewirkt das Streichen der Griffbrettsaiten. Die Zither selbst ruht auf einem zu dem Instrumente gehörenden Tisch, unter welchem sich ein Pedal, ein Rad zum Drehen, womit der Bogen in Thätigkeit gesetzt wird, und die elektrischen Batterien befinden.“

„Der Erfinder, der weder ein Zither-, noch Klavierspieler oder Instrumentenbauer ist, hat dem Griffbrette seiner Streichlyra eine sechste Saite, das *e* beigelegt. Für jede einzelne Saite ist ein rotirender Streichbogen angebracht. Dasselbe System hat der Erfinder auch auf das Clavier übertragen, das damit des Charakters eines „Hackbretts“ nicht zu seinem Nachtheile entkleidet wird.“

Die Erfindung machte bereits die Runde durch die Concertsäle grosser Städte, machte, wie es mit den meisten Neuheiten ergeht, einige Zeit in den Zeitungen viel von sich reden, dann verstummten die Berichte wieder.

Vorläufig ist es also jedenfalls gerathen, jene alte Kunst der Grossmeister Darr, Burgstaller u. A. sich anzueignen und durch die klingenden Saiten der schlichten Zither nach wie vor die Herzen ohne technische Ausnützung der Elektrizität zu elektrisiren.

30. Bezeichnung der verschiedenen Spielarten.

Obleich die Erzielung einer einheitlichen Bezeichnungsart der verschiedenen, der Zither eigenthümlichen Spielarten im Vergleiche zu den andern Streitfragen die geringste Selbstverläugnung der einer Erkenntniss des Zweckmässigeren, Nachgebenden

erfordern würde, und obgleich mehrfach Verständigungsversuche auch über diesen Gegenstand gemacht wurden, ist es bis heute doch zu keiner gleichartigen, allgemein verständlichen, klaren Notirung der Spielarten gekommen. Doch ist in diesem Punkte wenigstens keine Gefahr vorhanden, dass das Chaos vergrössert werden könnte. Die Zahl der besonderen Spielarten, welche eine besondere Angabe nöthig oder erwünscht erscheinen lassen, ist eine zu beschränkte, als dass die Neuerungssucht die ursprünglich entstandene Mannigfachigkeit noch zu vermehren vermöchte. Nachdem nun hier eine Verschlimmerung des Gewesenen nicht thunlich ist, erscheint jede einzelne Annäherung an einen oder den anderen Modus als unzweifelhafter Fortschritt zur Einheit und dürfte dieselbe hier auch am ehesten zustande kommen.

Ein bedeutendes Hinderniss für die Entwicklung der Zitherspielkunst ist übrigens die noch bestehende Verschiedenheit der Spielarten-Bezeichnung nicht, umsoweniger, als bezügliche Vorschriften für den verständigen Künstler nicht strikte bindend sind, indem derselbe sich eine eigene Ausführungsweise gestatten darf, wenn diese auch von den Vorschriften und Intentionen des Tondichters in etwas abweicht, jedoch erscheint es immerhin widersinnig, eine schriftliche Mittheilung in einer Art zu machen, die selbst vom geübten Leser nicht verstanden, sondern nur erraten werden kann, indessen sie dem weniger Kundigen ein Räthsel bleibt. So nebensächlich dem künstlerisch ausgebildeten Spieler Spielartenangaben in vielen (aber auch nicht in allen) Fällen sein mögen, so ist es jedoch für die Lernenden von grosser pädagogischer Wichtigkeit, dass ihnen die Notenschrift in allen ihren Theilen als ebenso klares wie strenges Gesetz vorgehalten werden könne. Wo die genaue Beachtung kleiner Punkte, Häkchen und sonstiger Zeichen für die Bildung und Ausbildung des Schülers von grösster Bedeutung ist, kann es nicht ohne Nachtheile abgehen, wenn sich der Lehrer genöthigt sieht, zu sagen: „Dies oder jenes in die Augen springende Zeichen kann mannigfach oder willkürlich gedeutet oder es muss unbeachtet gelassen werden.“

Von den in Betracht kommenden Spielarten sind in erster Linie die auf mehrfache Art ausführbaren Bindungen zu nennen, u. zw.:

1. Die Phrasierung der Sätze und Notengruppen. Dieselbe ist auf der Zither im Allgemeinen durch ein ausgesprochenes Legatospiel nicht ausführbar, wenn sie auch der geübte Spieler durch eine entsprechende Vortragsweise zum Ausdrucke zu bringen vermag. Einzelne Mittel hierzu sind geeigneter Fingersatz, Anschlagsweise und Gebrauch besonderer Bindungsarten, deren besondere Bezeichnung seitens des Compositeurs wünschenswerth ist. Nachdem das Verständniss der Satzform für den Spieler eine Nothwendigkeit ist und er nicht auf das Vorhandensein von Phrasierungszeichen angewiesen sein soll, da es auf der Zither eine durchgängig anwendbare, besondere Spielart zum Zwecke der Phrasierung nicht gibt, so erscheint auch der Gebrauch von Bogenzeichen für dieselbe überflüssig. Die meisten Compositeure sind auch dieser Ansicht, einige wenden jedoch den Phrasierungs-Bogen an, insbesondere bei Transcriptionen, wo sie die Bindungszeichen ohne Berücksichtigung der Technik des Zitherspiels einfach abschreiben.

2. Bindung mittelst Anschlag auf mehreren Saiten. Diese Bindung ist jener gleich, welche der Clavierspieler mittelst längeren Haltens der einzelnen Töne bei gehobenem Pedale ausführt. Sie findet auf der Zither, insbesondere bei den Begleitungssaiten, meist zufällig statt. In solchen Fällen erscheint ein Zeichen hierfür überflüssig und wird auch in der Regel nicht angebracht. Einige Compositeure schreiben es, in Form des gewöhnlichen Bindungsbogen, bei Stellen, wo durch ein auf- und absteigendes Brechen der Akkorde das Ineinanderklingen der Töne besonders hervortritt, andere nehmen auch hier nicht auf die Klangwirkung der Zither Bedacht, sondern ahmen die Schreibart für andere Instrumente nach. In gleicher Weise verfahren dieselben bei den Noten für das Griffbrett.

Was nun die Schreibart für die Begleitung betrifft, so kann, da der Bindebogen, wenn er auch entbehrlich ist, zu Zweifeln nie Anlass geben; man lässt, wo ein besonderer Grund zu einem anderen Vorgange nicht vorhanden ist, die Saiten einfach klingen, so lange sie klingen wollen, ob ein Bindungsbogen dies ausdrücklich vorschreibt oder nicht. Da die Klangstärke der Saiten ohnehin rasch abnimmt, ist zum absichtlichen Dämpfen selten Anlass; wo die Bedingungen, für ein Verschmelzen der Töne technisch aber nicht vorhanden sind, z. B. wenn ein und derselbe Ton sich unmittelbar wiederholt oder die höherliegende Saite angeschlagen werden muss, da lässt sich ein Legato nicht absichtlich herbeiführen, es wäre denn mit einer ungewöhnlichen Anschlagsart, für welche eine besondere Angabe geboten erscheint.

Am Griffbrett hingegen lässt sich das Ineinanderklingen der Töne absichtlich bewirken oder vermeiden. Das Mittel hierzu ist der Fingersatz. Schlägt man die Töne auf wechselnden Saiten bei liegenbleibenden Fingern (wie es im Allgemeinen Regel ist) an, so entsteht eine sehr deutliche Bindung; der Charakter dieser Spielweise ist von der gewöhnlichen, der technischen Ausführung wie der Wirkung nach, sehr verschieden, viel mehr, als es beim Claviere das Legatospiel vom gewöhnlichen Anschlage ist. Wenn nun da der Compositeur resp. Schreiber der Notenvorlage, das Bindungszeichen nicht mit Bedacht auf die technische Ausführung setzt, den Bogen bald als Phrasierungszeichen, bald als besonderes Bindungszeichen gedeutet haben will oder die Bindung in Anlehnung an andere Instrumente angibt, ohne dem Zitherspieler die Ausführung klar zu machen, so verlieren alle angebrachten Zeichen jeden Werth, führen den Anfänger irre und nützen dem unterrichteten Spieler nicht.

Wünschenswerth ist es, dass der Bindungsbogen in der Melodiezeile nur im Sinne jener Bindungsart gebraucht werde, welche sich beim Anlegen von Doppel- oder Akkordgriffen am Griffbrett ergibt. Jeder Griff sollte einen eigenen Bogen haben, z. B.:

Schreibart:



Vorbereitete Griffe der Ausführung:



Zum Unterschiede von der Ausführung gleicher Tonfolge ohne Bindung:



Die Klangwirkung gemäss der ersten Ausführung ist allerdings nicht völlig der angeführten Schreibart entsprechend. Es klingen die zuerst gespielten Töne der einzelnen Griffe während der Zeitdauer der folgenden noch fort. Dem würde z. B. im ersten Takte folgende Notirung entsprechen:



Einige Tonsetzer bedienen sich in der That einer solchen Schreibart. Dieselbe ist jedoch nicht empfehlenswerth, weil sie die genau abgemessene Klangdauer der Töne doch nicht augenscheinlich zu machen vermag, wenn man nicht zu einer so pedantischen Abmessung der theoretischen Klangdauer (die wirkliche wird durch die Stärke des Anschlags und Gattung der Saiten beeinflusst) greifen will, dass die Notenschrift völlig unleserlich erschiene.

Es klingt z. B. das zweite D des Beispiels länger als das erste, weil es beim Anschlage aller im Takte folgenden Noten nicht gedämpft wird; das G klingt aber in den nächsten Takt hinüber, bis zum Anschlage des H. Ob man's aber auch hört, ist eine andere Frage und die technische Ausführung nimmt auf solche zufällige Ausdehnung der Klangdauer keine Rücksicht. Es ist demnach die für die richtige Ausführung hinlänglich klare und einfachste Bezeichnung mittelst des Bogens der Notirung in Form zweier Stimmen vorzuziehen, umsomehr, als letztere Notirung bei wirklich zweistimmigen Sätzen zur Anwendung gelangen muss und durch zweierlei Bedeutung für diesen ihren eigentlichen Zweck an Klarheit einbüßen würde.

3. Die Bindung mittelst Aufschlagen und Abziehen. Diese Bindungsart ist jener auf Geigen durch den bindenden Bogenstrich aufgeführten vergleichbar. Er wird von den zu bindenden Tönen nur der erste angeschlagen, die übrigen werden durch starkes Auffallen oder zupfendes Abziehen der Finger bei Ausnützung des Nachklanges hervorgebracht. Die Bindung kann nur auf einer Saite und auf jenen Bündeln geschehen, welche sich im Bereiche freier Finger befinden. Da jeder folgende Ton dem früheren an Stärke nachsteht, beschränkt sich die Anwendung auf wenige, meist nur auf zwei Töne. Der Effekt dieser Bindung ist ein sehr bestimmter, und nachdem sich der einfache Bindebogen zur Bezeichnung früher angeführter Bindung als zweckmässig erweist, erscheint zur Angabe dieser besonderen Spielmanier ein besonderes Zeichen nothwendig. In älteren Notenausgaben findet man auch für diese Bindungsart nur den einfachen Bogen geschrieben; neuerer Zeit gebrauchen viele Herausgeber hierfür den mit einem Punkte versehenen Bogen, welches Zeichen in dieser Gestalt: \frown , sehr zweckmässig ist. Ueber die Frage, ob aufgeschlagen oder abgezogen werden soll, kann auch der Anfänger nie in Zweifel kommen, weil Ersteres bei auf-, Letzteres bei absteigender Tonfolge zur Anwendung gelangen muss.

4. Bindung mittelst des Schleifens. Diese Bindungsart ist nur auf einer Seite und nur zwischen zwei Tönen ausführbar, doch ist deren Entfernung keine enge Grenze gezogen. Ausgeführt wird diese Bindung nach erfolgtem Anschlage eines Tones durch das Gleiten jenes Fingers, der den Ton gegriffen, oder des sich anschmiegenden Daumens zu dem zu binden Tone auf- oder abwärts, rasch über alle zwischenliegenden Bündel. Der zweite Ton entsteht durch den Nachklang und wird nicht angeschlagen. Nachdem das Schleifen der Fingerballen nur einen schwachen Ton ergibt, wird zu dieser Spielart meist der Daumen, welcher sich mit dem Nagel auf die Saite legt, verwendet. Analog dem Schleifen ist das Glissando auf den Geigen, doch macht es auf der Zither bessere Wirkung und wird sehr häufig in Anwendung gebracht.

In vielen Notenausgaben ist auch zur Bezeichnung dieser Spielart nur der einfache Bogen angebracht, in anderen findet sich ein Strich angewendet, der seinem Zweck vollkommen entspricht:



Manche Herausgeber bringen mit dem Striche auch noch den Bogen in Verbindung: \curvearrowright was zwar nicht beirrt, aber überflüssig ist. *)

Jedoch ist auch die Bedeutung des Striches nicht jedesmal für den Spieler gleich klar. Weil nämlich der geschliffene Ton nicht stark genug ist, um in allen Fällen hörbar genug oder lange genug zu klingen, eine sofortige Wiederholung des geschliffenen Tones durch erneuerten Anschlag, zudem einen eigenen Effekt bewirkt, so erfolgt ein solcher sofortiger Anschlag nach dem Schleifen sehr oft und der geschliffene Ton hat dann nur den Charakter eines kurzen Vorschlags, z. B.:



So einfach die Sache ist, so unklar sind sich die meisten Zitheristen darüber. Sie fassen die Kürzung des geschliffenen Tones mit dem Neuerklingen desselben als betonten Hauptton wie eine neue Spielmanier auf, für welche in der übrigen Musik keine Analogie vorhanden ist, die man demnach besonders bezeichnen muss und für welche die willkürliche Wahl eines neuen Zeichens statthaft ist. Manche behelfen sich in der Weise, dass sie für das Schleifen ohne Neuanschlag den Strich allein, mit dem Anschlag den Strich im Verein mit dem Bogen anwenden; Andere dadurch, dass sie in einem Falle einen Fingersatz beifügen, im andern nicht; wieder Andere deuten den Anschlag, also das Erklingen eines neuen Tones in der Höhe des vorherigen, durch einen Punkt oder sonstiges Zeichen an. Jedem nachdenkenden Musik-kundigen muss es aber klar sein, dass die Notirung mittelst Vorschlagsnoten ebenso einfach als verständlich und musikalisch richtig ist, indem es sich hier um die Zeitdauer und den Eintritt der Töne handelt, wofür in der allgemeinen Notenschrift schon Regeln gegeben sind.

Das Spiel ohne Plektron. Wie bei den Geigen zuweilen eine Intonirung ohne Bogen in Anwendung kommt, so hat man bei der Zither auch den Anschlag ohne das Plektron (den Anschlagsring). Es wird deshalb für diese Spielart auch bei der Zither meist die bei den Geigen übliche Angabe „pizzicato“ angebracht. Dem Spieler zwar kann die Bedeutung dieser Angabe nicht zweifelhaft sein, doch ist sie insofern nicht gut am Platze, als die Zither ja immer pizzicato gespielt wird und der Charakter des Ruffens durch das Spiel ohne Plektron nicht, wie bei den Geigen ohne den Bogen, hervortritt, sondern gemildert wird. Der Anschlag ohne Ring, mittelst eines Fingerballens, welcher in der Regel über mehrere Saiten und der gewöhnlichen Richtung entgegengesetzt ausgeführt wird, ist kein Ruffen, sondern Streichen, Gleiten, ähnlich dem Glissando beim Claviere. Deshalb gebrauchen manche Tonsetzer auch die Bezeichnung „glissando“ dafür. Nachdem die Zither aber im Schleifen ein ausgesprochenes Glissando aufweist, und dieser Ausdruck für die Bezeichnung des Schleifens auch oft gebraucht wird, erscheint die von Anderen gewählte Angabe „senza plectron“, abgekürzt „s. pl.“, als die zweckmässigste, umsomehr, als sich da für den Wiedereintritt der gewöhnlichen Anschlagsart die ebenso einfache als verständliche Angabe „con plectron“, abgekürzt „c. pl.“, anbringen lässt.

Für sonstige Spielarten sind die Bezeichnungen, wenn auch nicht durchwegs einheitlich, so doch meist zweckmässig und klar, so die Aubringung eines Strichens für das Dämpfen von Tönen, wo es ausnahmsweise nöthig erscheint, analog dem Zeichen für das Senken der Pedaldämpfung beim Klavier; dann die Zeichen \circ und \ominus für den Rück- und wieder gewöhnlichen Anschlag mit dem Ringe, u. A., die insgesamt selten gebraucht werden.

*) Darr, welcher diese Schreibweise zuerst einführte, verlangt, dass beim Strich der gebundene Ton angeschlagen wird, ist dagegen der Strich mit Bogen versehen \curvearrowright so erfolgt Anschlag der 2. Note. Kammermusiker Lothar Kretschmer u. v. A. acceptirten diese Bezeichnung.
D. R.


In Hinsicht des sehr oft vorkommenden Flageolettspiels jedoch herrscht wieder eine verwirrende Ungleichheit und Zweifelhaftigkeit der Bezeichnung. Die Verschiedenheit der Angabe im Allgemeinen, als: „Flag.“ oder ein Ringelchen: \circ , ein Dreieck: \triangle oder deutliches Glockenzeichen: \uparrow , ist für das Verstehen dessen, dass Glockentöne gespielt werden sollen, von keinem Nachtheile; hingegen ist es oft gar nicht zu errathen, welche Oktave und auf welcher Stelle sie der Kompositeur hervorgebracht haben will.

In gleicher Höhe, wie beim normalen Spiele, erklingen die dicht am Anfange der Saiten, also gleichsam auf den leeren Saiten und die von der Mitte aufwärts hervorgebrachten Glockentöne. Links und rechts von der Mitte weitergehend ergeben sich gleich hohe Töne, einige wieder je zweifach. Die linksseitigen entsprechen nicht der normalen Tonhöhe der Bünde. Manche Tonsetzer bezeichnen aber diese, nicht die Tonhöhe des erklingenden Flageolets; andere geben sich die Mühe, die normale Tonhöhe des Bundes und die des Glockentones durch Noten zu veranschaulichen; Andere lassen die Angabe des Bundes weg, was ganz gerechtfertigt ist, nachdem es eine leichte Aufgabe ist, sich die Griffe zu merken und die Notenschrift nicht mit Rücksicht auf Lernfaule unnöthig belastet werden soll; nicht gerechtfertigt ist es jedoch, wenn zur Vermeidung der Hilfslinien bei den meist hochklingenden Glockentönen die Notirung eine Oktave tiefer geschieht, ohne dass dies angegeben erscheint, was um so leichter Irrungen verursachen kann, als sich auch Töne der tieferen Oktave vorfinden. Auch gibt es Ausgaben von ein und demselben Tonsetzer, wo ein Theil der Glockentöne ihrem Klange gemäss, ein anderer tiefer notirt ist ohne Angabe.

Der Vorführung einer zweckmässigen Bezeichnung muss die Bemerkung vorausgeschickt werden, dass in der Regel für die natürlichen Glockentöne nur die Bünde: 0, 4, 5, 7, 12, 19, 24, 28 und die Stelle des gedachten 31. Bundes der A-Saite benützt werden, wobei sich, wie erwähnt, ab- und aufwärts vom 12. Bunde je zwei gleich hohe Töne ergeben, mit Ausnahme des auf 0 erklingenden Tones. Auf den verschiedenen Saiten ergeben sich wieder einige gleich hohe Töne. Die Klangfarbe ist aber links- und rechtssaitig und auf den verschiedenen Saiten verschieden. Die Regel empfiehlt die Wahl der auf einer höheren Saite vorfindlichen Töne ihres helleren Klanges wegen, wenn sie mit andern dem spielenden Finger gleich nahe liegen, sonst aber die näherliegenden. Die Wahl der Stelle vor oder nach der Saitenmitte sollte aber vom Compositur getroffen und angegeben werden.


Nachdem nun die oberen Flageolettöne mit dem Normalklange der Bünde gleich sind, empfiehlt sich hier die Beibehaltung der gewöhnlichen Schreibart, zur grösseren Deutlichkeit allenfalls noch die Beifügung der Ziffer 2 (die 2. Saitenhälfte bedeutend), zum Glockenzeichen: ${}^2\triangle$. . . Die auf der ersten Saitenhälfte, wo man niedrigere Töne zu hören gewohnt ist, zu nehmenden Töne wären eine Oktave tiefer mit dem Oktava-Zeichen auszuschreiben, allenfalls auch noch mit der Beifügung der Ziffer 1: ${}^1\triangle$ 8 . . . Bei leeren Saiten und der Saitenmitte entfielen die Beifügung der Ziffer und wären die Töne ohne Oktavenversetzung auszuschreiben.

Bei den künstlichen Glockentönen, wo die Zahl der Unisonoklänge eine grössere und das Auffinden des durch Fingersatz und Klang geeignetesten Griffes nicht schnell und leicht von Statten geht, empfiehlt sich nebst der Ausschreibung der Klanghöhe auch die Anmerkung jenes Bundes, welcher fest zu greifen ist, durch

eine kleine Note: 

Manche Kompositure nehmen sich schon bei den natürlichen Glockentönen die Mühe, Bund und Saite, wo die Töne zu greifen sind, anzugeben, was die Les-

barkeit durch Häufung von Zeichen nur erschwert. Bei den künstlichen Glockentönen wird eine solche, mit den geringen Kenntnissen der Spieler rechnende Angabe noch häufiger für notwendig erachtet. Nachdem diese Töne selten in grösseren Gruppen erscheinen, und sie ihres seltenen Vorkommens wegen dem Gedächtnisse im Allgemeinen leicht entschwinden, mag die Anbringung auch der Angabe jenes Bundes, wo das Flageolett zu nehmen ist, bei künstlichen Glockentönen dem Ermessen

der Herausgeber anheimgestellt sein, z. B.:  Nothwendig ist eine solche Angabe nicht.*)

31. Hervorragende Förderer der Zither in gegenwärtiger Periode.

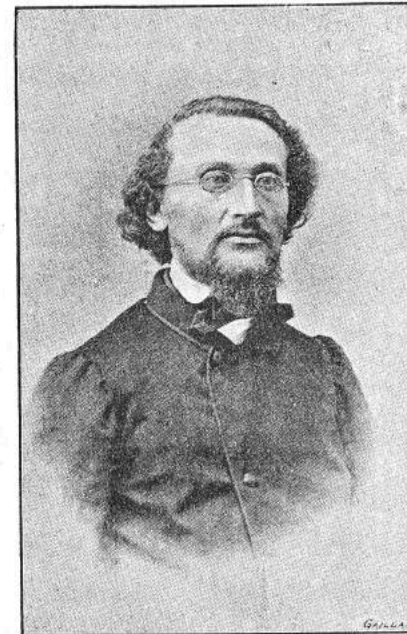
Die Zahl der Namen, welche in neuerer und neuester Zeit im Reiche der Zither vortheilhaft bekannt geworden, deren Träger als hervorragende Spieler, Lehrer, Komponisten, Verleger, Instrumentenbauer oder Fachschriftsteller zur Verbreitung und Veredlung des Zitherspiels verdienstvoll thätig sind, ist eine recht erhebliche. Im bisherigen Verlaufe unserer Darstellung fand sich bereits mehrfach Anlass, solche, der jüngsten Geschichtsperiode der Zither angehörende Namen zu nennen. Eine Wahl unter den noch verbleibenden ist nicht leicht zu treffen, nachdem die Beurtheilung, Vergleichung und Abschätzung in der Bedeutung von noch wirkenden Zeitgenossen kaum möglich ist. Gegenwärtiges Kapitel macht demnach keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern will nur als Fragment kurze Lebensskizzen einiger weniger Träger geachteter Namen der Gegenwart vorführen.

Bielfeld August, geb. 20. Mai 1847 zu Hamburg, bahnte sich mit Mühe, Eifer und Ausdauer den Weg zum geliebten Musikfache, wurde ein angesehener Meister des Klavierspiels, und als er später die Zither kennen lernte, wandte er auch dieser seine Pflege zu, verfasste zwei Schulen für Schlagzither, eine Streichzitherschule, veröffentlichte ausserdem viele vorzügliche Kompositionen, Arrangements für die Zither, Zither und Pianoforte etc. und ist auch als Fachschriftsteller sehr verdienstlich thätig.

Blechinger Julius, geb. 13. April 1843 zu Ernstbrunn in Böhmen, lernte in seinen Knabenjahren singen, Violin- und Klavierspielen und bildete sich zu einem vollkommenen Musiker heran, obgleich er die Beamtenlaufbahn zum Berufe erwählte. Die Zither kennen lernend wurde er auch auf dieser ein ganzer Meister, schrieb zahlreiche, höchst gelungene Kompositionen für dieselbe und wirkt in seinen Mussestunden als Zitherlehrer und Fachschriftsteller in erfolgreichster Weise.

Buchecker Heinr. Friedr., geb. 16. März 1829 zu Bayreuth als Sohn eines Militärkapellmeisters, war schon als Knabe ein ausgezeichnete Violinspieler, studirte später Medizin, pflegte aber fortgesetzt die verschiedensten Musikfächer. Die Zither lernte er während seiner Studien in München kennen, woselbst er später auch zum ersten Male als Künstler auf diesem Instrumente auftrat. Ausgedehnte Concertreisen, auf welchen Buchecker mit der Zither die ehrensten Erfolge in höchsten Kreisen errang, folgten; auch als Zitherlehrer wirkte Buchecker an verschiedenen Orten, überall hochgeschätzt, doch nirgends lange verbleibend. In den letzten Jahren zog er sich, in Strassburg domizilirend, von der Oeffentlichkeit zurück. Nebst anderen Werken schrieb er eine Schule. Siehe hierüber das Kapitel 16 „Bucheckers Schule“.

*) Darr's Zitherschule, Theil II, behandelt sowohl die natürlichen, als auch die künstlichen Flageolettöne sehr ausführlich und leicht verständlich.



Heinr. Friedr.

Buchecker.

Biographie

Seite 66.



Heckel Carl Ferd.,

geb. am
26. Mai
1824
zu Mann-
heim als
Sohn des
dortigen
Musik-
alien-
verlegers
gleichen
Namens,
machte
sich als
einer der
ersten und



bedeu-
tendsten
Zithermu-
sikalien-
verleger
um die
Zither
hochver-
dient.
Siehe
Kapitel
19 b.
„Weitere
Bahn-
brecher“.

Hoenes Pet. Ed.

Ueber dessen, bis
zur Stunde fortge-
setzte Wirksamkeit
siehe Kapitel 19 b.
„Weitere Bahn-
brecher“.



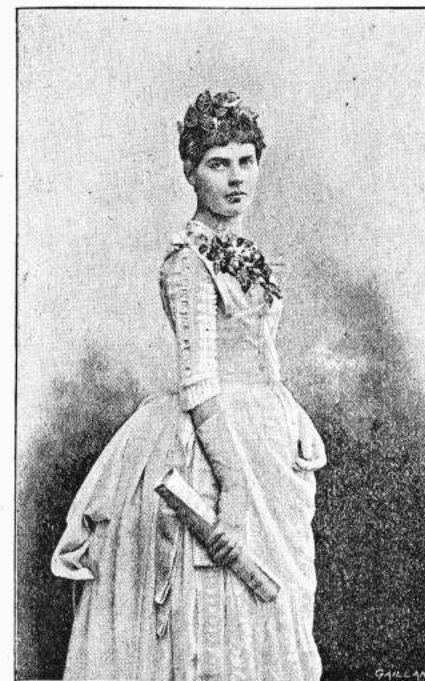
Gegenwärtiges Bild
als Nachtrag und
Ergänzung
zum betreffenden
Abschnitte.

Fiedler Franz, geb. 17. Mai 1852 zu Michelfeld a. d. Pegnitz, erlernte in seinen Knabenjahren das Violinspiel, und später sämtliche Streich- und die meisten Blasinstrumente, sowie Musiktheorie, zuletzt das Zitherspiel, dem er sich mit grösster Hingebung bis heute widmet, obgleich sein Beruf ihn als Hauptlehrer zu Tölz und als Organisten auf anderem Gebiete in Anspruch nimmt. Seit 1883 gibt er das von ihm redigirte Fachblatt „Echo vom Gebirge“ heraus und seit 1885 ist er erster Vorsitzender des Süddeutschen Zitherbundes.

Feyertag Friedrich, geb. 1828 zu Roth in Bayern, erhielt von frühester Jugend auf vorzüglichem Musikunterricht, widmete sich dem Musikfache und wurde 1843 zu München als königlicher Hofmusiker angestellt. Zu gleicher Zeit lernte er die Zither kennen, der er sich alsbald mit grosser Vorliebe widmete, hatte Gelegenheit, mit Johann Petzmayer in Verkehr zu treten und bildete sich nach dem Vorbilde dieses Altmeisters zum vollendeten Künstler auf der Zither aus. Er verfasste für dieselbe auch mehrere Schulen, sowie eine grosse Anzahl Kompositionen und Arrangements, veranstaltete zahlreiche Concerte und wirkt ausserdem als Lehrer und Fachschriftsteller für die Zither, auf allen Gebieten mit vorzüglichsten Erfolgen. Vornehme Gediegenheit charakterisirt seine Wirksamkeit nach allen Seiten hin in höchst ehrenvoller Weise.

Ott Lola. Diesen Namen wählte sich als Pseudonym die Tochter des Altmeisters Heinrich Buchecker, Fräulein Luise Auguste Buchecker, welche nebst anderen Talenten auch das für Musik, sowie eine besondere Vorliebe für die Zither von ihrem Vater ererbte. Als Zither-Virtuosin unternahm sie Concertreisen durch Frankreich und die Schweiz, kam nach Strassburg und verblieb, durch die Erfolge ihres Auftretens bewogen, daselbst als Zitherlehrerin und Leiterin eines von ihr gegründeten Zithervereines. Ausserdem ist sie als Kompositeurin und Fachschriftstellerin tätig, in jeder Hinsicht eine, für eine Dame seltene Gelehrtheit bekundend.

Lola Ott.



Plohberger Hans, geb. am 4. Juni 1854 zu Ranariedl in Oberösterreich, ernielt von seinem 7. Jahre an gründlichen Musikunterricht und wurde schon in seinem 19. Jahre als Organist und Chorregent in Engelszell angestellt, woselbst er auch die Zither spielen lernte. Später verlegte er sein Domizil nach Scharding in Oberösterreich und wirkt daselbst neben seinem Amte als Chorregent für die Zither als Lehrer, Komponist, Vereinsdirigent und Fachschriftsteller mit erfreulichsten, ehrenden Erfolgen. Seine Kompositionen zeichnen sich durch Lieblichkeit der Melodie und vorzügliche Harmonisierung aus.

Rudigièr Paul, geb. 27. Juni 1830 zu Tschuppach in Tirol, wurde frühzeitig Waise, fühlte von Kindheit an tiefen Drang zur Musik, vermochte denselben jedoch erst als Student zu Insbruck einigermaassen zu befriedigen, und das auch nur als Autodidakt vorerst auf der Guitarre. Glühender Eifer und eiserne Ausdauer brachten ihn auf den Weg künstlerischen Könnens und theoretischen Wissens, das er später auf die Zither übertrug, die er in der Schweiz spielen lernte, woselbst er auch als Zitherlehrer verblieb und das Zitherspiel zu grosser Verbreitung brachte. Als Komponist erfreut er sich grossen Ansehens und seine „Harmonik für Zitherspieler“ bildet ein werthvolles Opus in der theoretischen Litteratur auf dem Gebiete der Zither.

Seiter Val.,
geb. 1821 zu
Gossersweiler,
tüchtiger, viel-
seitiger Musiker,
war Lehrer und
Organist in
St. Ingbert. Als
Sänger war er
bedeutend und
einzig in seiner
Art. Die Lieder
zur Zither, meist
die der heiteren
Muse, begleitete



Val. Seiter

er meisterhaft in
vollen Akkorden.
Mit den Zither-
Altmeistern
Darr und Burg-
staller stand er
in freundschaft-
lichem Verhält-
niss. Er starb am
8. Juli 1888,
beinahe 70 Jahre
alt. (Ausführl.
Biographie siehe
Zith.-Sign. 88⁸.)

F. X. Steiner.



Biographie

Siehe S. 62.

32. Nachtrag zum Kapitel „Zither-Vereine“.

Durch die fortgesetzte Neugründung von Zither-Vereinen macht sich das pulsirende Zitherleben in erfreulicher Weise geltend. In jüngster Zeit sind folgende neue Vereine bekannt geworden: „Banter Zitherklub“ (Dir. Neumann), „Biedenkopfer Zitherklub“ (Dir. Wilh. Mauss), „Crefelder Zitherklub“, „Rheinisch-Westphälischer Zitherbund“ zu Essen, „Zitherklub“ zu Güssow (Dir. W. Wohlenberg), „München-Gladbacher Zitherklub“, „Taubenberger'scher Zitherverein“ zu München, „Zitherklub“ zu Ohligs, „Zitherklub“ zu Thann im Elsass (Vors. Burgunder), „Verein Gebirgsklänge“ zu Waldenburg.

Allen bestehenden und noch erstehenden Vereinen sei ein herzliches „Gut Klang!“ und „Leben lang!“ zugerufen.

Schlusswort.

Mit Zugrundlegung eines, wenn auch nicht vollständigen, so doch mit Fleiss gesammelten Materials hatten wir es versucht, in vorliegender Arbeit eine übersichtliche Darstellung des Wesens und der Geschichte der Zither zu bieten. Was die Geschichte betrifft, so fanden wir keine historischen Nachweise über die Verbindung der heutigen Zitherform mit älteren Instrumenten gleichen Namens, vornehmlich aus dem Grunde, weil auch über diese historische Beschreibungen sehr spärlich und unzulänglich sind. Das rechte Verständniss über das Wesen der Zither lässt aber geschichtliche Lücken bedeutungslos erscheinen. Den lyrischen Charakter des Instrumentes im Auge behaltend, wird die Verbreitung und Bedeutung der Zither in ferner Vergangenheit zweifellos.

Gleichviel welche zufällige Form zu verschiedenen Zeiten bei verschiedenen Völkern ihr eigen war, sie bildete stets das für den schlichten unmittelbaren Gefühlsausdruck fähigste Musikinstrument und erscheint in ihrer jetzigen Form hierzu befähigter, denn je. Der Zeitgeist selbst ist zwar poetischen Schöpfungen und Ge-

nüssen nicht günstig, auf dem ureigensten Gebiete der Poesie macht er sich verderblich bemerkbar, aber zu tief wurzelt poetisches Fühlen und Streben in der menschlichen Brust, als dass es durch widrige Mächte auf die Dauer niedergehalten werden könnte. Also wird es auch dem eigenartigen, poesiedurchhauchten Musikinstrumente, der Zither, in Zukunft an Freunden und Liebhabern wohl umsoweniger fehlen, als doch die Gegenwart sie in erfreulichster Entwicklung zeigt. Die Periode dieser Entwicklungsphase ist zwar verhältnissmässig jung, aber die Zither selbst ist alt, wohl älter als ihr überkommener Name, und nichts in der Welt, was nach langem Bestande noch jung und frisch erscheint, vergeht in Kürze.

Die Lücken, welche unsere geschichtliche Darstellung in trockener Prosa offen liess, mögen nun zum Schlusse ergänzt werden durch nachstehende Darstellung über den

Ursprung der Zither.

In süssem Einsamkeit, der Einsamkeit zu Zwei'n,
Mit meinem trauten Lieb, der Zither ganz allein
Sass ich zur träumerischen Dämmerstunde
In meinem Stübchen; still war's in der Runde,
Die Zither nur mit wunderholden Lauten sprach,
Und in der Seele klang's mir leise bebend nach.

Was lang' an Lust dort schlief, doch unverstanden war,
Das rief zum Leben sie und machte es mir klar,
Und was mit Weh die Brust mir je beklommen,
Durch ihren Hauch ward es von mir genommen.
Entschwund'ne Märchenträume einst'ger Kinderzeit
Umringen wieder mich mit Himmelsseligkeit.

Da frug ich denn mit schlichtem, naivem Kindersinn:
„Wo hast die Wunderkräfte her, du holde Zauberin?
Allwo und wie bist du zum Sein erstanden?
War's auf den Alpen, war's in Hella's Landen?
Deckt deine Wiege wohl Egyptens Wüstensand?
Schuf dich vielleicht gar eines deutschen Künstlers Hand?“

Die Zither drauf halb lachend und halb klagend spricht:
„Du kennst mich nicht und findest meinen Ursprung nicht,
Wenn du ihn suchst auf nüch'trerer Forschung Wegen;
Nein, folgen musst du deines Herzens Regen,
Weit über Zeiten hin und Erdenstaub gewiss
Trägt's in die eig'ne Heimath dich, in's Paradies.

Eh' noch gewandelt dort das erste Menschenpaar,
Erfreuten meine Klänge schon der Englein Schaar;
Als Menschen dann und Engel tauschten Grüsse,
Ward Bote ihnen meines Sanges Süsse.

Doch als dann Gottes Fluch die Menschheit traf und Welt,
Da wurde meine Form in Trümmer auch zerschellt.
Jedoch der Engel, der der Vöglein frohem Chor,
Der Falter Spiel, der Blumen buntem Flor
Gestattete, die Menschen zu begleiten,
Dass Edens Spur sie in der Welt verbreiten,
Er liess auch meiner letzten Klänge sanften Schwung
Die Welt durchzieh'n, an Eden zur Erinnerung.

In Abendwindes Säuseln, in Bächleins munt'rem Klang,
Der Kinderunschuld Jauchzen, der Mutter Wiegensang
Erzittert meine Seele; ja selbst die Felsenklüfte
Belebe ich, durchzitternd Stein und Lüfte.

Die Form nur ist dahin, die wie ein sich'rer Schrein
All meiner Kräfte Schätze einst vereint schloss ein.

Doch ob der Mensch auch nimmer die Vollendung zwingt,
Die Ahnung rechter Art doch seine Brust durchdringt;
Darum, was du heut Zither pflegst zu nennen,
Gar viele Völker aller Zeiten kennen.

Ich singe allen stets von Paradieses Glück,
Denn meiner Klänge Ursprung reicht dahin zurück.