

Ms. Fz 105

**Kleine
Melodiebildungslehre
für Zitheristen**

Von Joseph Stoboda

Mit einem Anhang:
Vom musikalischen Satz
von Hch. Frhr. von Reigersberg



Fr. Fiedler's Verlag / München 46

Inhalt

Vorwort	Seite 3
Die Struktur der Tonstücke	" 4
Die Umbildungsmittel eines Motivs	" 5
Perioden von verschiedener Bauart	" 9
Perioden und Satzschlüsse	" 13
Die Zitherkompositionen:	
Liedform	14
Tanzform	14
Marschform	15
Rondo, Rondino oder Rondoletto	15
Sonate, Sonatine	15
Variation	16
Anhang:	
Vom musikalischen Satz	17



Vorwort.

In meiner „kurzgefaßten Harmonie- und Kompositionslehre für Zitherspieler“ wird der Lernende zur Bildung von kurzen Sätzen angehalten. Dieses Bilden nahm aber die Aufmerksamkeit des Studierenden mehr nach der harmonischen Seite hin in Anspruch; die melodische Struktur dieser kurzen Sätze war etwas Nebensächliches. In den nachstehenden Abschnitten ist nun dem Schüler Gelegenheit gegeben, das Wesen der ausgearbeiteten Melodie als Kunstform zu erfassen; das ist die thematische Arbeit. Voraussetzung ist aber die Kenntnis der Harmonielehre. Es ist deshalb dieses Werkchen als eine Fortsetzung oder vielmehr als ein Anhang der oben genannten Harmonielehre zu betrachten. Wie in dieser letzteren, so ist auch in der vorliegenden Arbeit die Schreibart absichtlich vollständig, also leichtverständlich, gehalten. Von einem „Schlüssel“ konnte man hier absehen, da die angeführten Beispiele dem Schüler hinlänglich Klarheit verschaffen werden, und weil man außerdem eine gestellte Aufgabe auf unzählige Art und Weise lösen kann.

Möge auch dieser bescheidene Versuch in den zitheristischen Kreisen freundliche Aufnahme finden und recht Viele zu ihrem gewünschten Ziele führen, zum Wohle und zur Hebung unserer Zitherliteratur.

Josef Svoboda.

Die Struktur der Tonstücke.

Das Wichtigste in der Zithermusik ist die Melodie. Diese muß sangbar sein d. h. die Intervallenschritte muß das Gehör natürlich und faßlich empfinden. Selbstverständlich bildet die Harmonie immer die Grundlage.

Unter der Struktur eines Tonstückes verstehen wir die Bauart desselben. Untersuchen wir dieselbe, so merken wir, daß das Tonstück aus mehreren Teilen besteht, die wieder aus verschiedenen Tongruppen gebildet werden. Die Teile nennen wir Perioden; sie bestehen für gewöhnlich aus 8 oder 16 Takten. Jede Periode läßt sich wieder in kleinere Teile zerlegen, aber immer in gleiche Hälften. Durch die erste gleiche Teilung erhalten wir einen Vordersatz und einen Nachsatz. Durch die weitere Halbierung der Sätze bekommen wir Abschnitte. Den kleinsten Teilungsabschnitt bildet das Motiv.

NB. Im weiteren Sinne wird unter Motiv auch eine ganze Melodie verstanden (z. B. in Opernarien und klassischen Instrumentalstücken), was hier in unserer Arbeit aber nicht gemeint ist. Wir verstehen unter dem Begriff „Motiv“ die kleinste Abteilung einer Periode.

Periode

Satz 1

Satz 2

Abschnitt: 1. 2.

Motiv: 1. 2. 3. 4.

3. 4.

5. 6. 7. 8.

Bei vielen Perioden fällt der Anfang des Motivs in die Taktmitte; dies ist z. B. bei Perioden mit Auftakten der Fall.

Motiv: 1 2 3 4 5

6 7 8

Ein Tonstück besteht meistens aus mehreren Perioden. Die erste Periode gibt uns den Hauptgedanken kund. Derselbe wird oft in einigen nachfolgenden Perioden entweder ganz oder nur teilweise wiederholt. Einen solchen Hauptgedanken nennt man das Thema. Wenn nun das Thema in der verschiedensten Art und Weise verändert wird, doch so, daß es immer erkennbar ist, so nennt man dies die thematische Arbeit.

Die Umbildungsmittel eines Motivs.

Nicht allein das Thema, sondern auch das Motiv wird verändert. Denn selten sind die Motive einander völlig gleichlautend. Die Umbildungen eines Motivs können fast ins Unererschöpfliche gehen. Nachfolgend sind einige Hauptarten von Umbildungsmitteln aufgezählt:

1. Versetzung. Diese entsteht, wenn das Motiv mit gleichen Intervallenschritten auf anderen Tonstufen erscheint.

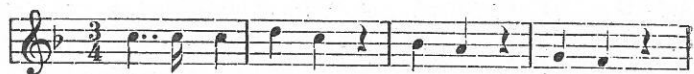
Motiv Versetzungen Motiv

Versetzen

Oft werden auch mehrere Motive im Zusammenhang versetzt.

1. 2. Motiv Versetzung

Im nachstehenden Beispiel (aus einem Scherzo von Beethoven) ist eine halbe Periode versetzt.



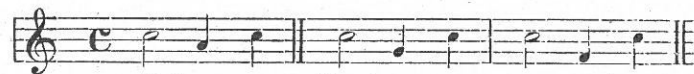
Halbe Periode



Versehung

Aus Vorstehendem ersehen wir, daß bei der thematischen Arbeit in den Tonstücken die Versehung eine Hauptrolle spielt.

2. Erweiterung. Die Intervallenschritte, die bei den Versehungen unverändert bleiben, werden bei der Erweiterung auseinandergelegt; das Intervall wird also erweitert.



Motiv Erweitert



Motiv Erweitert

3. Vergrößerung. Die Intervallenschritte bleiben dieselben, der Notenwert aber wird vergrößert.



Motiv Vergrößert



Motiv Vergrößert

4. Verengerung. Die Intervallenschritte werden einander näher gerückt, also verengert. (Das Gegenteil von Erweiterung.)



Motiv Verengerungen

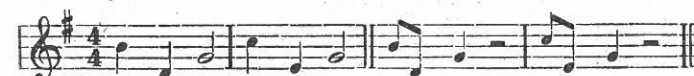


Motiv Verengerungen

5. Verkleinerung. Der Notenwert wird verkleinert bei den gleichen Intervallenschritten. (Also das Gegenteil von der Vergrößerung.)



Motiv Verkleinert



Zwei Motive Verkleinert

6. Wiederholung von nur einzelnen Motivgliedern.



Motiv Wiederholungen



Durch die Wiederholung lassen sich viele Motive mannigfaltig umgestalten.

7. Weglassung. Von einem Motive wird ein Glied weggelassen. Oft bleiben auch mehrere Glieder weg.



Motiv Weglassungen



8. Entgegengesetzte Tonfolge. Man kann ein Motiv, ohne den Rhythmus zu ändern, rückgängig nehmen (d. h. die Noten vom Ende nach dem Anfang zu lesen).



Zwei Motive Entgegengesetzt

9. Verkehrung. Die Motive werden so umgebildet, daß die Intervalle entgegengesetzte, also verkehrte Schritte machen. Diese Umbildung ist von der vorhergehenden zu unterscheiden, bei der die Tonfolge vom Ende nach dem Anfang sich bewegte; bei der Verkehrung fangen die verkehrten Intervallenschritte bei der ersten Note des Motivs an.

Zwei Motive Verkehrt

Motiv Verkehrt

10. **Zusammensetzung verschiedener Motivglieder.** Aus den Gliedern verschiedener Motive werden neue Motive gebildet.

Halbe Periode

Zusammensetzungen aus den Takten
1 und 2 2 und 3 3 und 2 4

Es werden bei einem Motive oft zwei und mehrere Umbildungsmittel zu gleicher Zeit angewandt, wie wir es z. B. in nachstehenden Motivumbildungen sehen:

Motiv Verkehrt und erweitert Verkehrt, verengert,

verkleinert und durch Wiederholung verlängert Verkehrt, unvollständig und verkehrt

Es wurde hier schon erwähnt, daß eine Periode nicht aus lauter neuen Motiven besteht, sondern, daß einige Motive durch Umbildung aus anderen Motiven, den Urmotiven, entstanden sind. Wir werden dies im nachstehenden Bruchstück aus H. Chauers „Träumerei“ Op. 133 praktisch kennen lernen:

1.

2.

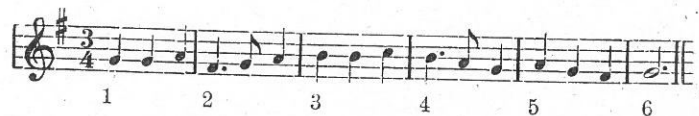
Diese halbe Periode hat zwei Urmotive. Das erste Urmotiv wird in der Folge zweimal umgebildet durch Verziehung, Verengung, Auslassung (siehe den Schlußtakt), das zweite Urmotiv erscheint nur einmal durch Verziehung umgebildet. Die zweite Hälfte der Periode hat dieselbe Bauart.

Der Schüler möge nun verschiedene Musikstücke von guten Komponisten zur Hand nehmen und die Motivumbildungen in den einzelnen Perioden studieren. Er möge dann die Anfänge von ihm unbekanntem Stücken sich herausnotieren und nach diesen Anfangsmotiven achttaktige Perioden bilden und dann seine Arbeit mit dem Originale vergleichen. Nachher erfinde er auch die Anfänge selbst, erweitere dieselben zu einer achttaktigen Periode und setze dazu eine passende Begleitung. Erfindet der Schüler eigene Melodien, wobei ihm die Grundharmonie zugleich mit vorgeschwebt hat, so wird ihm auch die rechte Art der Begleitung einfallen. Schöne Melodien und rechte Begleitung derselben fliegen einem nicht so reich zu; erst durch Skizzieren und Entwerfen, also durch fleißige Arbeit verschafft man sich einigermaßen eine gewisse Fertigkeit in dieser interessanten erfinderischen Betätigung.

Perioden von verschiedener Bauart.

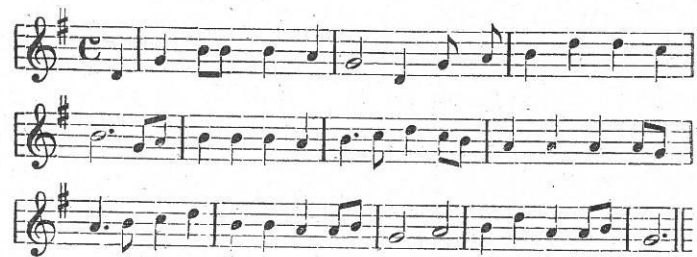
Es ist hier schon erwähnt worden, daß die Musikstücke aus Perioden bestehen. Kleine Musikstücke haben oft nur eine Periode, wie wir es an so vielen Volksliedern sehen, z. B. Kommt ein Vogel geflogen. Bis jetzt haben wir uns nur mit Perioden, welche aus acht oder sechzehn Takten bestehen, beschäftigt. Bei vielen Perioden werden wir aber wahrnehmen, daß dieselben oft weniger oder mehr Takte haben. So hat z. B. das bekannte frühere Nationallied „Heil dir im Siegerkranz“ im Vorderatz sechs und im Nachatz acht Takte; die ganze Periode hat also vierzehn Takte.

Oft geschieht es, daß eine achttaktige Periode verlängert wird, indem noch ein Motiv, ein Abschnitt oder gar ein Satz angehängt wird. Das Gegenteil kann aber auch eintreten, indem man einen oder mehrere Takte ausläßt, wodurch die Periode verkürzt erscheint. So entstehen Perioden von 9, 10, 11, 12 und mehr Takten, oder auch von 7 und weniger Takten. — Auf solche Weise ist auch der Vorderatz der genannten Nationalhymne entstanden: in Folge des Textes sind zwei Takte weggelassen worden. Sehen wir von dem Texte ab und beschäftigen uns nur mit dem rein Musikalischen, so können wir leicht die sechs Takte durch zwei Takte vervollständigen:



Wir können nach Takt 4 die ersten beiden Takte einschleppen; oder wir können Takt 3 und 4 wiederholen; oder man nimmt ein Motiv aus dem Nachsatz, z. B. den 11. und 12. Takt, die man zwischen Takt 4 und 5 einschleibt. In allen diesen Fällen erhalten wir dann einen Satz von acht Takten und die Periode zählt dann, wie eine regelmäßige, sechzehn Takte.

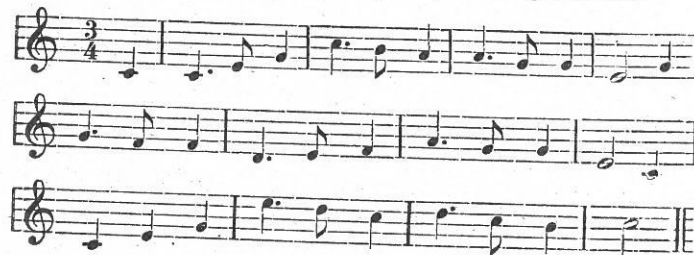
Untersuchen wir ein anderes bekanntes Lied, z. B. das Volkslied „Ich hatt' einen Kameraden“. Es besteht aus einer Periode von zwölf Takten, die durch Verlängerung des Nachsatzes entstanden sind, indem man dem Nachsatz neue Motive anfügte:



Das Lied „Vater, ich rufe dich!“ von F. H. Himmel besteht aus einer Periode von zehn Takten; nach dem achten Takt wird noch ein Motiv (und zwar das erste Urmotiv durch Erweiterung) angehängt:



Die Volkswaise „Es zogen drei Burschen wohl über den Rhein“ ist durch Wiederholung eines Motivs in seinen Umgestaltungen zu einer zwölftaktigen Periode geworden.



Das nachfolgende Stückchen gibt uns ein Beispiel von unregelmäßiger Bauart: Es besteht aus einem Vorder- und einem Nachsatz; der erstere zählt sechs, der letztere sieben Takte.

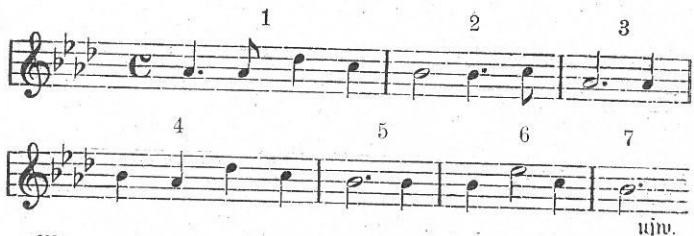


Durch Einschlebung von einigen vorhergehenden Taktten können wir jeden Satz auf den Umfang von je acht Taktten vervollständigen. So könnten wir zwischen Takt 4 und 5 die Takte 1 und 2 einschleben, oder wir könnten auch die beiden Takte 3 und 4 wiederholen, also

1, 2, 3, 4, 1, 2, 5, 6 oder 1, 2, 3, 4, 3, 4, 5, 6.

Im Nachsatz könnte man vielleicht nach dem 12. Takt erst Takt 5 aus dem Vorderatz und dann erst den Schlußtakt folgen lassen. — Wir erschen aus diesem, daß die Ver- ringerung der Taktzahl durch absichtliche Auslassung von einzelnen Taktten (Motiven) vor sich gegangen ist.

Ein anderes Beispiel: Das „Abendlied“ von Fr. Kuhlau hat im ersten Satz nur sieben Takte:



Wenn wir nun, ohne Rücksicht auf den Text, vielleicht den Takt 2 wiederholen, so erhalten wir die regelrechte Anzahl von acht Taktten. Die Taktanzahl (sieben) ist hier also durch den Sinn des Textes entstanden.

Solche unregelmäßige Perioden kommen namentlich in größeren Musikstücken, wie Fantasien, Sonaten und Rondos, vor. Würden wir in solchen Stücken lauter acht- taktige Perioden bringen, so liefen wir Gefahr, eintönig und langweilig zu werden. Das Gefühl verlangt Mannig- faltigkeit, nicht allein in Rhythmus und Motibildung, son- dern auch in der Periodenlänge. Hauptperiode bleibt aber immer die achttaktige, weil in ihr die Hauptgedanken des Tonstückes vorkommen. Die Verlängerungen fließen aus den Hauptperioden und sind als Umbildungen derselben anzusehen.

Von den Perioden sind die Verbindungspassagen zu unterscheiden. Diese gelangen in Konzertstücken z. B. in Rondos zur Anwendung und haben den Zweck, von einer Periode in eine andere überzuleiten, um in das Ganze mehr Fluß zu bringen. Natürlich dürfen die Verbindungspassagen den Motiven der Perioden nicht zu fremd sein; sie müssen aus denselben zweckmäßig entwickelt werden.

Oft fällt die Anfangsnote der zweiten Periode mit der Schlußnote der ersten Periode zusammen, wodurch beide Perioden 15 Takte zählen:

Sonatine von Clementi:



Durch dieses Zusammentreffen von Schluß und Anfang hat das Ganze einen lebhafteren Fluß erhalten. Ein Ab- schluß im achten Takt würde einen zu frühen Stillstand verursachen, was wir als unbefriedigt empfinden würden.

Eine Periode wird oft durch eine Generalpause ab- gekürzt. In dieser Abkürzung liegt durch die Ueberraschung ein eigentümlicher Reiz und das um so mehr, wenn nach der Pause das Musikstück eine andere, als die erwartete Wendung nimmt. Nur dürfen diese Abkürzungen nicht so oft angewandt werden.

Viele Musikstücke werden von kurzen Sätzen eingeleitet. Das sind Einleitungen, nach denen die erste Periode eintritt. — Ebenso werden oft die letzten Perioden durch kurze Schluß- sätze verlängert. Man nennt diese Verlängerung das Coda. Solche Einleitungen und Schlußverlängerungen sind aber keine abgekürzten Perioden.

Perioden und Satzschlüsse.

An den verschiedenen Schlüssen erkennen wir das Ende der Perioden und deren Sätze. Die Arten der Schlüsse sind in der „kurzgefaßten Harmonie- und Kompositionslehre“ behandelt worden. Wir haben dort folgende Arten kennen

gelernt: 1. Den vollkommenen und den unvollkommenen Ganzschluß, 2. den Halbschluß, 3. den Plagalischluß und 4. den Trugschluß.

Der Vorderatz endet selten mit einem vollkommenen Ganzschluß, gewöhnlich aber mit einem unvollkommenen Ganzschluß oder einem Halbschluß. — Manche Periode entbehrt dagegen eines merklichen, entscheidenden Schlusses; sie fließt mit der nächstfolgenden gleichsam zusammen.

Oft kommen vollkommene Ganzschlüsse mitten in der Periode vor:



Hier kommen im 2. und im 4. Takt Ganzschlüsse vor. Der zweite Abschnitt ist die Versehung des ersten. Trotz dieser Schlüsse zeigt diese Periode eine Einheit des Inhalts; so daß es unserem Gefühl widersprechen würde, schon früher den Periodenschluß zu suchen. Der Sinn, der in der Periode ausgesprochen wird, wird durch diese beiden Schlüsse nicht zerstückt.

Die Zitherkompositionen.

Die Zitherkompositionen halten sich mehr an die leichteren Formen, als da sind: die Liedform und die Tanzform, was auch der Natur des Instrumentes entspricht. Für das Kunstvollste in der Musik wurde bis jetzt die Fuge gehalten: das ist ein reich und weit ausgeführtes Musikstück mit Nachahmungen in den einzelnen Stimmen. Jede später einsetzende Stimme bringt das Thema, entweder unverändert oder umgebildet, das die anderen Stimmen vorher erklingen ließen. Schon in technischer Beziehung ist es fast unmöglich, eine weit ausgeführte mehrstimmige Fuge in den verschiedenen Stimmen auf der Zither klar und deutlich zu bringen.

Dem angehenden Zitherkomponisten ist es zu raten, erst Länze der verschiedensten Art zu komponieren versuchen,

um sich dadurch in der Erfindung von sangbaren und fließenden Melodien zu üben und um sich auch einen mannigfaltigen Rhythmus anzueignen. Er nehme sich gute Kompositionen als Muster. Er wird merken, daß die einzelnen Perioden eine bestimmte Anzahl von Takten haben, von welcher nicht abgewichen werden darf, und daß überall die Taktanzahl eine gerade ist. Sein Augenmerk muß sich auch auf die Modulation richten, damit er sieht, in welchen Tonarten die einzelnen Perioden stehen müssen.

Es sei an dieser Stelle auf zwei Bücher hingewiesen, in denen die Formen, die in der Zithermusik vorkommen, besprochen werden: die Formen in der Zithermusik von Bielfeld und Katechismus des Zitherspiels von Thauer. Der Interessierende wird hier das für ihn in dieser Beziehung Notwendige finden.

Die Marschform. Der Marsch verlangt schon mehr Mannigfaltigkeit der Harmonie als der Tanz; in ihm ist ein kriegerischer, mutiger oder ein festlicher Charakter vorherrschend, der sich sogar in Trauermärschen kundgibt, die zwar ein langsameres Tempo haben, aber immer etwas Männliches ausdrücken müssen.

Mehr Interesse erweckt beim Schaffen von Zitherstücken die Komposition von getragenen gesangsähnlichen Vortragsstücken, als da sind: Lieder ohne Worte, Romanzen, Idyllen, Elegien u. dergl. Hier muß der Komponist die Gabe besitzen, jede Gemütsbewegung durch Töne auszudrücken: Freude, Schmerz, Innigkeit, Zärtlichkeit, Liebe, Schrecken usw. Er muß durch die Töne, durch die verschiedenen Motive, den Charakter des Tonstückes klar und deutlich zu illustrieren wissen. Durch welche Töne und durch welche Harmonien sich die verschiedenen Empfindungen äußern können, kann nicht gelehrt, sondern nur an mustergültigen Beispielen erkannt werden. Durch das Anhören und Studieren guter Gesangskompositionen (z. B. der Lieder von Franz Schubert) kann er in dieser Hinsicht viel profitieren.

Beim Rondo wähle sich der Anfänger ein einfaches und gefälliges Thema. Dieses ist der Hauptsatz, der nach eingefügten Zwischensätzen öfters und in derselben Gestalt wiederholt wird. Besitzt diese Kompositionsform nur einen bescheidenen Umfang, so ist es ein Rondino oder ein Rondoletto.

In der letzten Zeit namentlich hat sich die Sonatenform in der Zithersliteratur einen Ehrenplatz erobert. In dieser Form werden die eigentliche Sonate und die Ouvertüre komponiert. Eine Sonate mit kürzeren Perioden und ohne Zwischensätze heißt Sonatine. Will

der angehende Künstler Zithersonatinen komponieren, so nehme er sich die leichtesten Klaviersonatinen von Clementi, die man auch ganz gut auf der Zither spielen kann, zum Vorbilde und bilde sie erst auf der Zither nach, indem er den Rhythmus derselben im großen und ganzen beibehält. Er achte dabei auf die Tonarten der einzelnen Teile und deren Perioden. Nachdem er mehrere Sonatinen auf solche Art geschrieben hat, werden ihm dann die eigenen Versuche in bezug auf Erfindung und Umgestaltung der Motive besser vorstatten gehen.

Zum Schluß sei noch der Variationen Erwähnung getan. Das Thema, welches variiert werden soll, muß eine einfache und gefällige Melodie besitzen, sonst läßt es sich nicht vielseitig behandeln. Die Hauptmelodie muß in jeder Variation deutlich herauszuhören sein. Ein Rezept bei der Arbeit sei vielleicht, wie folgt: Der Melodie gibt man Durchgangsnoten, Wechselnoten oder harmonische Nebennoten bei; — der Bass oder eine Mittelstimme bringt das Thema, die übrigen Stimmen bringen die Töne der Begleitharmonie; — die Bassstimme bringt andere Gänge oder Harmonien; — die Begleitungsfiguren werden durch andere ersetzt; — die Oberstimme trägt das Thema vor, während die Mittelstimmen verschieden figurirt werden; — auch die Taktart und das Tempo werden verändert, so daß jede Variation einen anderen Charakter bekommt, bald munter, bald sanft, feurig, klagend u. s. w. Vor der Schluß-Variation, die ein schnelleres Tempo bekommt und mehr einer Rondoform durch eingeschaltete Zwischenstücke ähnlich sieht, kommt gewöhnlich eine Variation im langsamen Tempo (Adagio, Andante) zu stehen. Hier kann auch statt der Durtonart eine Molltonart kommen. — Man kann den Variationen auch eine Introduction vorangehen lassen, die entweder schon Anklänge an das Thema bringt, oder die nur aus einem kurzen Satz besteht, wie es bei der Betrachtung der Perioden erwähnt wurde.

Vom musikalischen Satz.

Von H. Frhr. v. Reigersberg.

Das Nächste und Wichtigste, wenn wir komponieren wollen, ist, daß uns etwas einfällt. Viele meinen, das müßte nun stets etwas Welterschütterndes, noch nie Dagewesenes sein; andere fühlen sich hoch entzückt, wenn sie eine von den vielen süßfaden Melodiephrasen (Phrasen psychologisch verstanden) geboren haben, und noch eine und noch eine, die sie dann wohlgefällig aneinanderreihen und namentlich in den 70—90er Jahren des vorigen Jahrhunderts aneinanderreihen und „Konzertfantasie“ taufen. — Wir wollen uns dabei nicht aufhalten, sondern statt vieler Worte ohne weiteres einen solchen „Einfall“ aufs Papier schreiben und uns weiterhin überlegen, was mit diesem Einfall geschehen könnte, um ihn nicht zu einem Millionengeschöpf zu verurteilen.

Uns fällt also folgende 4taktige Phrase ein: (Beispiel 1). Selbstverständlich müßten wir dieses 4taktige Halbstückchen zuerst zu einem 8taktigen Satz ergänzen, was wir dem strebsamen Leser überlassen wollen, und zwar auch auf Grundlage jeder weiter zu erwähnenden Satzart. Für uns genügen, schon aus Raumrücksichten, diese 4 Takte vollständig.

Zuvor wollen wir die harmonische Grundlage feststellen. Die ersten 2 Takte betrachten wir als C dur, 3. Takt G dur, 4. Takt wieder C dur. Wir könnten aber ganz gut den 2. Takt oberdominantisch harmonisieren.

Nachdem wir nun die Harmonie festgestellt und durch Buchstaben darunter notiert haben, gehen wir daran, die Melodie mit einer Begleitung zu versehen. Da stehen nun zuweilen so viele Möglichkeiten zu Gebote, daß die Wahl nicht leicht und nur feiner ästhetischer Sinn aus der Sackgasse führt. Denn trivialste Geisteslosigkeiten immer wieder aufzuwärmen, ist nicht Jedermanns Sache. Einfachste Begleitarten bieten die Beispiele 2 bis 11. Da das Stückchen langsamen Charakter trägt, ist eine größere Beweglichkeit der Begleitung insofern schon angezeigt, als die Melodie selbst sich durchweg in relativ langen Notenwerten bewegt. Außer diesen Beispielen gibt es noch viele andere Möglichkeiten und mögen speziell für die Zither wirksame Manieren, z. B. arpeggienartige, in einer guten Zitherschule nachgelesen werden. Beispiel 12 bietet im 3. Takt in der Begleitung eine Durchgangsharmonie; noch bewegter im Bass ist Beispiel 13. Die Beispiele 16 bis 18 zeigen noch einige charakteristische



Möglichkeiten. Beispiel 17 bietet sogenannte Hornquinten und wäre gut gewählt, wenn wir eine Waldbühne darstellen wollten.

Bei all den bisherigen Fällen hat sich die Melodie durchweg als hervorstechend, die übrigen Stimmen dagegen nur untergeordnet, begleitend erwiesen. Wir kommen nun zu den Fällen, bei denen die begleitenden Stimmen so selbstständig werden, d. h. soviel eigene Melodie aufweisen, daß man nicht mehr behaupten kann, die eine Stimme sei Hauptsache, die andere Nebensache. Der Hörer vernimmt vielmehr z. B. die 1. Melodie und den Baß als zwei gleichwertig nebeneinander herlaufende Stimmen (Beispiel 19, 20). Beispiel 21 (zweistimmig) bringt im Baße eine laufartige Melodie, die im 3. Takt ihre Spitze erreicht, von hier ab wieder abwärts steigt. Ähnlich Beispiel 22. Im Beispiel 23 ahmt der Tenor nach 1 Takt Abstand die Melodie nach, während der Baß erst beim 2. Drittel des 3. Taktes hinzutritt. Im Beispiel 24 begegnen wir einer 4fachen Engführung, d. h. jede der 4 Stimmen (Sopran, Alt, Tenor und Baß) bringen nach 1 Takt Abstand das Thema auf verschiedenen Tonstufen zum Vortrag, wobei infolge des späteren Eintretens der Baß nur mehr die halbe Melodie, der Alt gar nur mehr den Anfang auszusprechen Gelegenheit findet.

Haben nun aber die ursprüngliche Melodie und die begleitende oder begleitenden Stimmen gleichen inneren Wert errungen, so behauptet in der Praxis die Sopranstimme wegen ihres klanglichen Uebergewichtes dennoch eine gewisse Vormachtstellung. Auf der Zither wird die Griffbrettmelodie hervortreten, trotzdem vielleicht die Begleitfäden ganz frei und selbständig geführt sind. Der obersten Stimme beinahe ebenbürtig ist die unterste, der Baß, während die Mittelstimmen vom Ohr weniger erfasst werden.

Die melodische, kernhafte Gleichwertigkeit der Stimmen einmal anerkannt, hindert uns nichts, die ursprüngliche Hauptmelodie ihres Thrones zu entheben und die Stimmen zu vertauschen. Liegt z. B. zwischen Sopran und Baß ein Verhältnis vor, daß die Verlegung der Oberstimme um eine oder mehrere Oktaven nach unten und umgekehrt keine Satzfehler (Quintenparallelen, fehlerhafte Verwendung des $\frac{6}{4}$ -Akordes usw.) verursacht, so spricht man vom „doppelten Kontrapunkt der Oktave“. (Beispiel 25 a und b.)

In Beispiel 25 a haben wir zur ursprünglichen Melodie einen selbständigen Baß gesetzt. Dabei war es uns, nebenbei bemerkt, möglich, im ersten Takt eine melodische Umkehrung der Sopranstimme herzustellen. Wo der Sopran abwärts

schreitet, geht der Baß aufwärts; e^c beantworten wir mit e^e. Das Motiv des 3. Taktes konnten wir im Baße schon im 2. Takt nachahmend vorausnehmen. Die Figur  beantworten wir durch Vergrößerung: 

In Beispiel 25 b kehren wir beide Stimmen um. Sopran wird zum Baß, dieser zum Sopran. Beide ergeben einen richtigen logischen Satz, den wir durch Mittelstimmen ergänzen könnten. (Der Leser versuche dies.) In Beispiel 26 haben wir die Melodie nochmals in den Baß gelegt und eine neue Oberstimme dazugesetzt; in Beispiel 27 tritt die Melodie in die Mittelstimme (Alt).

In den noch folgenden Beispielen (28—32) haben wir das Thema typisch variiert und mit charakteristischen Begleitungen versehen. Auch andere Harmonisierungen sind festzustellen. Der Leser nehme diese Beispiele genau durch. Wer sich zum Komponieren aufgelegt fühlt, wird daraus manche praktische Nutzenanwendung ziehen können. Denn es ist doch recht entmutigend, wenn ein „Komponist“ mit seinen Einfällen nichts, so gar nichts anzufangen weiß. Die Beilagen unserer Fachzeitschriften liefern leider manches klassische Beispiel solcher Ratlosigkeit. Nachdem die Zither, gottlob, so manchen tüchtigen Pflüger hat, wäre es an sich unbegreiflich, warum diese Blätter derlei Kostproben nur allzuhäufig servieren, nachdem doch Besseres zur Verwendung steht, wenn — wenn eben nicht der Druck der Abonnenten dazu zwänge: die Masse Jener, die das Wertvolle beiseite legen, um den Rehrich mit Fleiß und Eifer zu sammeln. Möge hier die dringend nötige Besserung nicht allzulange mehr auf sich warten lassen.

Beispiele.

1. *Andante*



2.



3.



4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

16. 

17. 

18. 

19. 

20. 

21.

Musical notation for exercise 21, measures 1-4. The piece is in 2/4 time. The right hand plays a melody of quarter notes and eighth notes, while the left hand provides a bass line with eighth notes and quarter notes.

22.

Musical notation for exercise 22, measures 1-4. The piece is in 2/4 time. The right hand plays a melody of quarter notes and eighth notes, while the left hand provides a bass line with quarter notes and eighth notes.

23.

Musical notation for exercise 23, measures 1-4. The piece is in 2/4 time. The right hand plays a melody of quarter notes and eighth notes, while the left hand provides a bass line with quarter notes and eighth notes.

24.

Musical notation for exercise 24, measures 1-4. The piece is in 2/4 time. The right hand plays a melody of quarter notes and eighth notes, while the left hand provides a bass line with quarter notes and eighth notes. Fingerings are indicated: 1 for the first note, 2 for the second, 3 for the third, and 4 for the fourth.

25 a.

Musical notation for exercise 25 a, measures 1-4. The piece is in 2/4 time. The right hand plays a melody of quarter notes and eighth notes, while the left hand provides a bass line with quarter notes and eighth notes.

25 b.

Musical notation for exercise 25 b, measures 1-4. The piece is in 2/4 time. The right hand plays a melody of quarter notes and eighth notes, while the left hand provides a bass line with quarter notes and eighth notes.

26

Musical notation for exercise 26, measures 1-4. The piece is in 2/4 time. The right hand plays a melody of quarter notes and eighth notes, while the left hand provides a bass line with quarter notes and eighth notes. The word "Thema" is written below the first measure.

27.

Musical notation for exercise 27, measures 1-4. The piece is in 2/4 time. The right hand plays a melody of quarter notes and eighth notes, while the left hand provides a bass line with quarter notes and eighth notes. The word "Thema" is written below the first measure.

28. *Walzer*

Musical notation for exercise 28, measures 1-4. The piece is in 3/4 time. The right hand plays a melody of quarter notes and eighth notes, while the left hand provides a bass line with quarter notes and eighth notes. The word "Walzer" is written above the first measure.

29. *Capriccio tr...*

Musical notation for exercise 29, measures 1-4. The piece is in 2/4 time. The right hand plays a melody of quarter notes and eighth notes, while the left hand provides a bass line with quarter notes and eighth notes. The word "Capriccio tr..." is written above the first measure.

30. *Adagio*

* (Stimmkreuzung)

Musical notation for exercise 30, measures 1-4. The piece is in 3/8 time. The right hand plays a melody of quarter notes and eighth notes, while the left hand provides a bass line with quarter notes and eighth notes. The word "Adagio" is written above the first measure, and the note "(Stimmkreuzung)" is written to the right.

31. *Lied o. W.*

Musical score for 'Lied o. W.' in 3/4 time. The score consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the melody and accompaniment.

32. *Conzertante*

Musical score for 'Conzertante' in 3/4 time. The score consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. A circular stamp is visible in the lower right corner of the page.

28. 6914
28. 6915