

Was muß jeder strebsame Zitherspieler wissen ?

In Kürze zusammenfassend beantwortet von
Heinrich Frh. v. Reigersberg.

o Mit bildlicher Darstellung der ältesten Zithern. o

Preis: M. 2,50 (netto).

Eigentum und Verlag

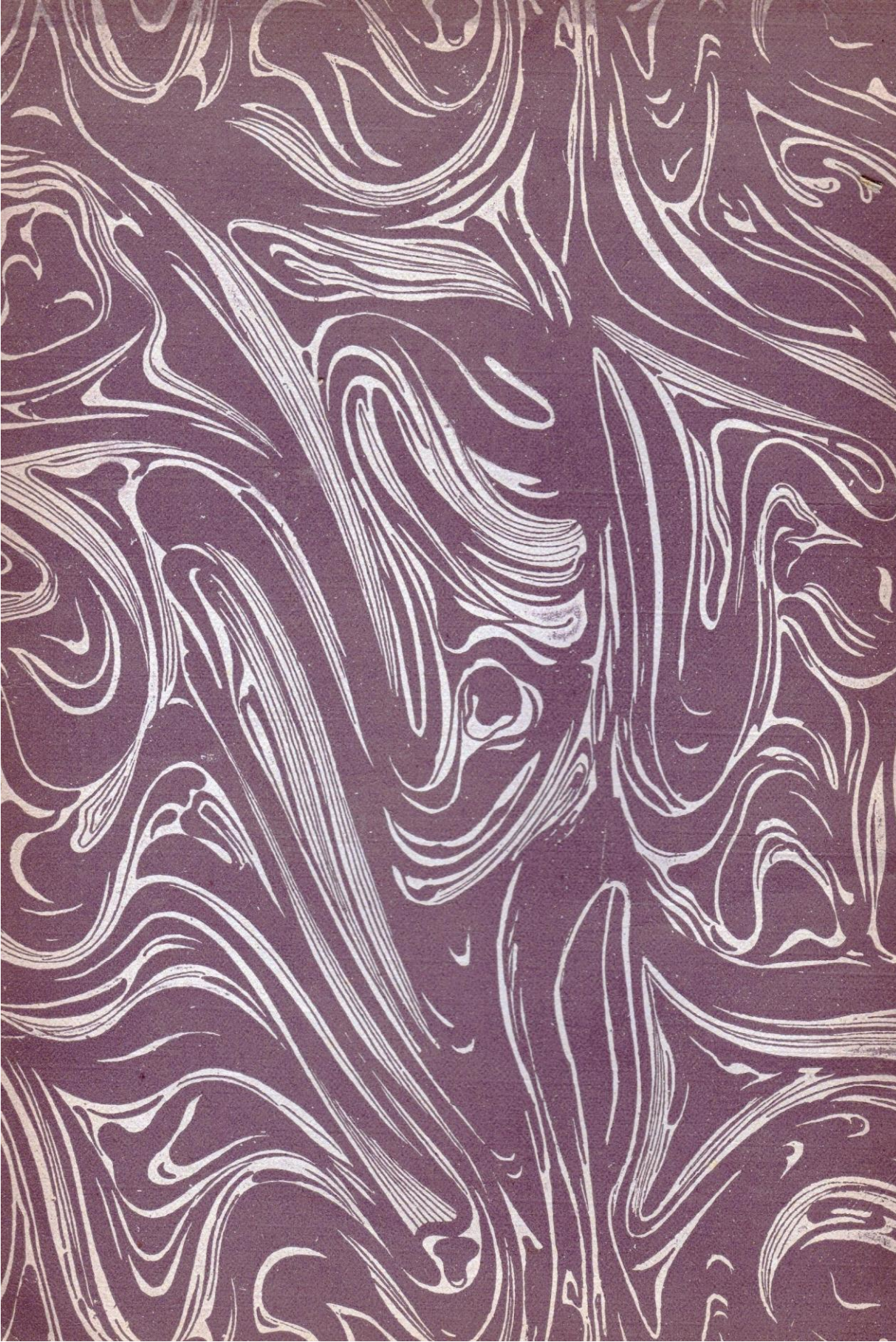


für alle Länder.

JOS. HAUSER · MÜNCHEN

Herzogl. Bayer. Hoflieferant.

Tausendausdruck 100%



Was muß jeder strebsame Zitherspieler wissen ?

In Kürze zusammenfassend beantwortet von
Heinrich Frh. v. Reigersberg.

o Mit bildlicher Darstellung der ältesten Zithern. o

Preis: M. 2,50 (netto).

Eigentum und Verlag



für alle Länder.

JOS. HAUSER · MÜNCHEN
Herzogl. Bayer. Hoflieferant.

Geleitwort.

Ich habe dieses Werkchen im Auftrage des Verlegers geschrieben. Ich muß gestehen: Es hat mich Überwindung gekostet; weiß ich doch das Beste am besten in manchen größeren Werken niedergelegt. Aber gerade der Umstand, daß es kein geeignetes Werk gibt, das **alles Wissenswerte in Kürze, aber doch verständlicher Vollständigkeit** gibt, ließ mich die Absichten des Verlegers als richtig erkennen. Die Liebe zum Instrument aber, und der Wunsch, dasselbe unter immer mehr und mehr Händen erklingen zu hören, zwang mich die Abneigung vor dieser spröden Arbeit zu überwinden. Möchten doch viele den Reiz voll erfassen lernen, der in gutem Zitherspiel liegt. Gutes Zitherspiel ist dann vorhanden, wenn die Töne bis ins Feinste sich dem erzeugenden Geiste unterordnen und natürliche Harmonien erklingen.

Das Werkchen will **keine Zitherschule** sein. Es will mehr sein und weniger. Möge es sich Freunde gewinnen.

März 1908.

Hch. Frh. v. Reigersberg.

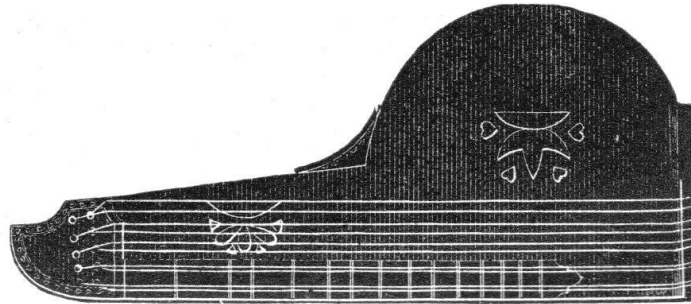
Verschiedene alte Zithern.*)

1. Älteste Salzburger Zither.

Vor Ant. Kiendl sen. in Wien. Auch Halleiner- und Pinzgauer-Zither genannt.

Größe: Länge 45 cm, Breite 19/7 cm, Griffbrett 29 cm, Mensur 36 cm.

Besaitung: 2 Griffbrettsaiten (doppelchörig), 6 Freisaiten (alle Stahl).



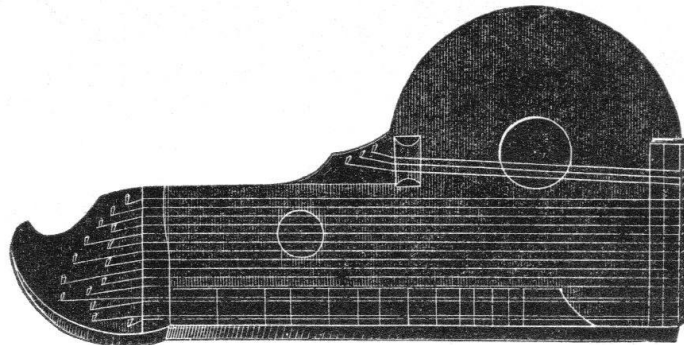
(Diese Zither ist zweifellos von einem Äpler angefertigt, sie stammt aus Tirol.)

2. Alte Salzburger- (Wiener) Zither.

Ebenfalls vor Kiendl. Derartige Zithern wurden außer in Salzburg, von mehreren Wiener „Zithermachern“ um 1770 gebaut, wie uns die Inschrift in nachfolgender Zither beweist.

Größe: Länge und Breite mehr als bei der vorherigen.

Besaitung: 2 Griffbrettsaiten (doppelchörig), 11 lange und 3 kurze Freisaiten (alle Stahl).

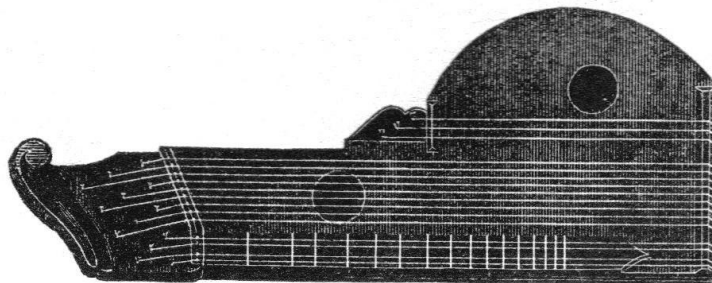


Inschrift: „1773. Anton Behrer, Zithermacher im tiefen Graben 133“ (Wien).

3. Ähnliche Zither. (Um 1800.)

Größe: Länge 65 cm, Breite 21/11 cm.

Besaitung: 2 Griffbrettsaiten (doppelchörig), 9 lange und 3 kurze Freisaiten (alle Stahl).

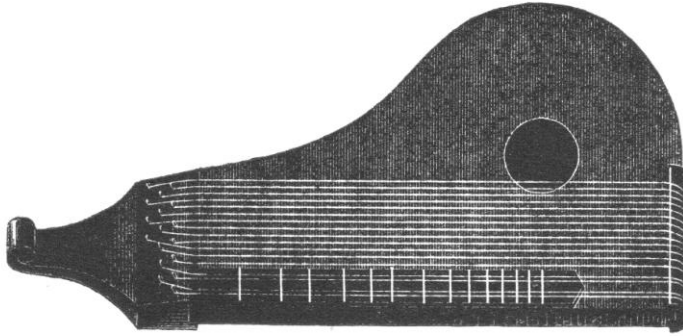


Im Innern des Instrumentes befinden sich 4 unterbrochene Querbalken, welche aber nur 2—3 Zoll lang sind.

*) Nr. 2 befindet sich im Besitze des Herrn Gg. Albert, Berlin, Nr. 1, 5, 6, 7, 8 u. 9 sind im Besitze des Verlegers.

4.

Diese Zither unterscheidet sich dadurch, daß sie einen anderen Kopf und nur 1 Schalloch hat. Außerdem fehlen die 3 kurzen Freisaiten.



Größe: Länge ziemlich wie bei der vorigen.

Besaitung: 2 Griffbrettsaiten (doppelchörig) und 13 Freisaiten (alle Stahl).

5. Mittenwalder-Zither.

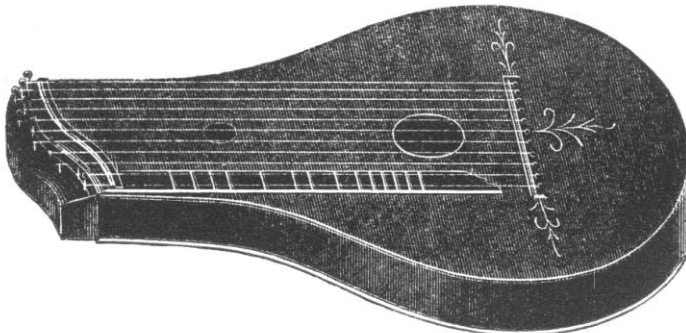


Größe: Länge 54 cm, Breite 28/24 cm, Griffbrett 22 cm, Mensur 34 cm, Zargenhöhe 4 cm.

Besaitung: 2 Griffbrettsaiten, 12 Freisaiten (verschiedene Stahl-, Messing- und Darmsaiten).

Diese birnförmige Zither ist nicht nur sorgfältiger, sondern einsichtsvoller gebaut, damit also ein bedeutender Schritt vorwärts gemacht.

6. Größere Mittenwalder-Zither.



Größe: Länge 63 cm, Breite 38/16 cm, Griffbrett 27 cm, Mensur 36 $\frac{1}{2}$ cm, Zargenhöhe 6 cm.

Besaitung: 2 Griffbrettsaiten, 9 Freisaiten. (Verschiedene, wahrscheinlich mehr Darmsaiten).

Dieses Instrument hat eine solide Bauart, vor und hinter dem Schalloch einen breiten Steg, die Wirbel sind oben zu einer Schlinge umgebogen und noch alle gut erhalten; sie stehen paarweise auf einem massiven Wirbelstock regelmäßig auseinander.

Das Griffbrett ist diatonisch eingeteilt, besitzt 14 Bunde und ist besser als alle vorherigen. — Das Instrument stammt aus den Alpen und war vor ca. 70 Jahren noch in Gebrauch. Der ehemalige Besitzer sagte, es sei 1832 nicht mehr neu gewesen.

7. Mittenwalder-Zither (zierlicher gebaut).

Diese ist ähnlich der vorigen Zither, aber geschmackvoller geformt und viel solider gebaut. Außer einer breiten Griffbrettbrücke finden wir hier Rippen an Decke und Boden. Der Wirbelstock ist verhältnismäßig sehr klein. Die Größe: Länge 60 cm, Breite $31\frac{1}{2}/14\frac{1}{2}$ cm, Griffbrett 17 cm, Mensur $37\frac{1}{2}$ cm, Zargenhöhe 6 cm.

Die Besaitung: 3 Griffbrettsaiten und zwar *a, d, g*, 7 Freisaiten, Darm und Seide (umspinnen).

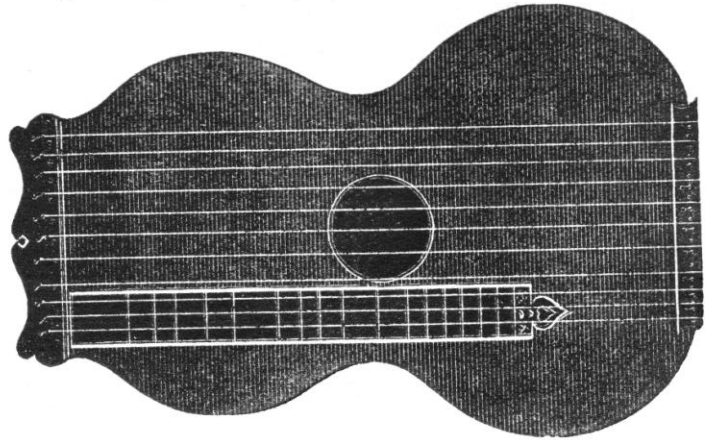
Während vorige Zither Naturfarbe hat, resp. nicht lackiert ist, ist diese mit Lack versehen und zwar der Korpus rot, Griffbrett, Wirbelstock und Saitenhalter schwarz. Ich kaufte diese Zither in meinen jüngeren Jahren von einem Bauern aus der Umgegend Erdings (Obb.).

Während meiner langjährigen Tätigkeit als Instrumentenfabrikant hatte ich vor ca. 20 Jahren gar oft Gelegenheit derartige Zithern zu sehen und kann konstatieren, daß diese sowohl in Bezug auf Bauart als Saitenanordnung sehr verschieden sind.

8. Salzburger- (Tiroler) Zither.

Größe: Länge 55 cm, Breite $33/27\frac{1}{2}$ cm, Griffbrett 31 cm, Mensur $33\frac{1}{2}$ cm, Zargenhöhe 3 cm.

Besaitung: 3 Griffbrettsaiten *a, d, g*, 8 Freisaiten (Darm und Seide).



Die Decke ist nicht lackiert, dagegen die Zargen und der Boden rotbraun, der Kopf und Saitenhalter schwarz. Innen ist die Zither oben und unten mit Rippen versehen. Die Griffbrettbrücke reicht nur bis zur Hälfte. — Die Zither stammt aus Tirol und dürfte vor 1825 in Gebrauch gewesen sein.

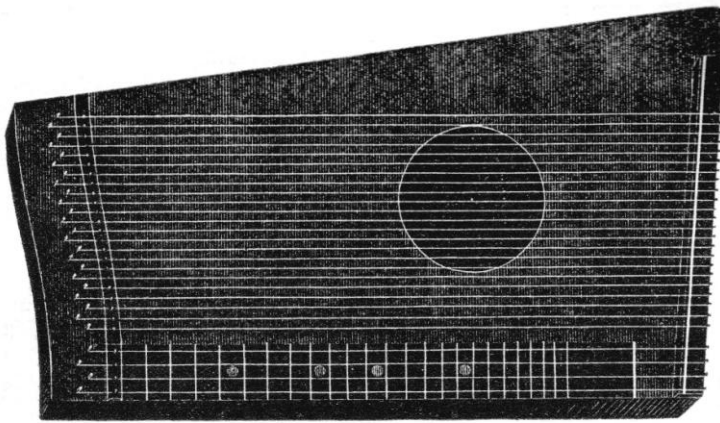
Der bekannte Instrumentenmacher Ignaz Simon in Haidhausen (München) soll diese Art Zithern später vielfach gebaut haben, vielleicht stammt auch dieses Instrument von demselben, denn es ist unzweifelhaft von einem besseren Fachmann gebaut. — Die Saiten mußten, nachdem sie am Steckzäpfchen befestigt waren, erst durch kleine, an der äußeren Seite des Saitenhalters befindliche Löcher gezogen werden. Die Zahl dieser Löcher ist 27. Es ist also wahrscheinlich, daß auch dieses Instrument, wie damals viele, doppelchörig

war. Das Griffbrett ist chromatisch, da halbe Bunde eingeschoben sind. Auf der *A*-Saite lassen sich folgende Töne erzeugen:



9. Viereckige, neuere Zither.

Die Anordnung der Saiten: Das 4saitige Griffbrett mit 24 Bunden (chromatisch) und besonders die erst um 1830 eingeführten weißen Perlmutterblättchen (sog. Wegweiser) deuten darauf hin, daß diese Zither nicht zu den älteren zählen kann.



Größe: Länge 41 cm, Breite 24/19 cm, Griffbrett 32 cm, Mensur 27 cm, Zargenhöhe 3 cm.

Besaitung: 4 Griffbrettsaiten *a, a, d, g*, 23 Freisaiten (Darm und Seide).

In einigen Museen (Salzburg, Kiel u. a.) befinden sich ähnliche Instrumente. Wie bei den meisten alten Zithern ist auch leider bei dieser kein sicheres Anzeichen der Besaitung vorhanden. Es besteht jedoch kein Zweifel, daß die Freisaiten schon im Quintenzirkel nach Weigel geordnet waren.

Die Griffbrettbrücke ist ähnlich jenen der neuesten Zithern. Die Decke ist mit Rippen versehen. Das Instrument ist gebeizt und zwar die Decke braun, alles übrige schwarz.

Der Verleger.

I. Teil.

Geschichte der Zither und ihre Meister, Förderer und Freunde.

Wie herrlich präsentiert sich heutzutage eine politurstrahlende, sauber und peinlich genau gearbeitete 35—42saitige Konzertzither! Wie schön, wie einladend schaut sie aus ihrem sammetgefütterten, eleganten Ruhekasten in die Welt!

Das war gewiß nicht von jeher so, und manch' einer weiß es noch, daß man die Zither wie seinen Hut an die Wand hing, die gewinde-losen Wirbel mit dem „Stimmhammer“ festschlug, so oft man zwecks Stimmens der Saite eine Drehung machte und auf dem Griffbrett Halbtöne durch Seitwärtsschieben der Saite hervorbrachte.

Ob damals mit weniger Genuß und geringerer Freude Zither gespielt wurde als heute, ist freilich eine Frage, die ich mir jetzt im Zeitalter des Phonographen, der Automobile, des Sportes und des lenkbaren Luftschiffes nicht zu beantworten getraue. Wie wir dann am innigsten unserer Kindheit gedenken und am meisten davon sprechen, wenn sie vorüber, so erscheint es mir nicht nebensächlich, daß heutzutage verhältnismäßig wenig aus dem Herzen geborene Kunst gepflegt, aber soviel darüber geschrieben und gesprochen wird.

Ob ferner die Zither ihre endgiltige Form, Besaitung und Behandlung erlangt hat, ob sie den Zenit ihrer Beliebtheit schon überstiegen hat — — wer weiß es! Arge Feinde drohen ihr gewiß; die ganze „Kultur“ von heute ist ihr nicht grün. Man lebt jetzt außerhalb des „trauten Kämmerleins“. „Hausmusik“ kennt man nur noch in Form von Phonographen und Klavierschere, die zum „guten Ton“ gehört. Hole „er“ doch sobald wie möglich diesen „guten Ton“. — Die Weihe, die echte Hausmusik verbreitet, ist in unseren Tagen den meisten fremd und nur wenigen Bedürfnis.

Es ist ein schönes lehrreiches Beginnen, sich in die Blätter der Geschichte zu versenken. Jeder Augenblick der Gegenwart gehört, kaum geboren, schon der Vergangenheit an. Die Schnur, die uns Zeitgenossen umspannt, ist aus Fäden der Vergangenheit gedreht. Wer also die Zither kennen lernen will, tut gut, sich etwas mit ihrer Vergangenheit vertraut zu machen.

* * *

Ob unser Instrument den Namen „Zither“ aus dem altgebräuchlichen „Cithar“ (altgriechisch Kithara) übernommen hat, oder welche andere Voraussetzungen dabei in Frage kommen, ist nicht klar erwiesen. Bis herauf fast zu unserer Zeit finden wir das Wort „Zither“ für die Laute und verwandte Tongeräte. Körner, Lenau u. a. m. besingen ihre „Cithar“ und meinen damit die Laute oder Gitarre. Ich glaube, daß man das Wort aus diesem Verhältnis auch für die heutige Zither übernommen hat. Die Laute ist offiziell aus der Kultur verschwunden, die „Kithara“ hat sich als „Gitarre“ popularisiert, und ist unserm Instrumente der Name (Cithar) Zither ausschließlich geblieben. —

Ob es in unseren Tagen nicht ein Vorteil für sie wäre, wenn dieser Name durch einen anderen ersetzt werden könnte, ohne ihrer Volkstümlichkeit zu schaden, ist eine naheliegende Frage. Denn Kombinationen wie „Lyra-Zither“ oder „Akkord-Zither“, mit welchen Namen aller Kunst hohnsprechende Kindereien in den Handel gebracht werden, gereichen der Zither, dem edlen, Herz und Gemüt bewegenden, in der Vergangenheit des bayrischen Volkes wurzelnden Instrumente wahrlich nicht zum Vorteil.

Auf alle Fälle unwahrscheinlich erscheint mir die Annahme, daß „Zither“ von „Zittern“ abzuleiten sei, im Sinne von: bebend erklingen.

Wichtiger als die Ableitung des Namens ist die Abstammung des Instrumentes selbst. Da stimme ich nun ganz mit Kennedy überein, der in seinem Buche: „Die Zither in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft“ die Ansicht vertritt, „daß die moderne Zither der Geburt, wie der Entwicklung nach nicht ein eingewandertes, abgeleitetes, sondern ein ganz selbständiges und zwar ein spezifisch deutsches Instrument ist.“

Als Ur- oder Stammvater der Zither könnte das „Monochord“ (Einsaiter) angesehen werden. — Das Monochord war ein mit einer Saite bespannter, schmaler Resonanzkasten. Die Saite konnte durch einen unter ihr beweglichen Steg beliebig abgeteilt werden. Ungefähr im 16. Jahrhundert treffen wir in Deutschland ein Instrument an, das in Form und Idee mit dem Monochord große Ähnlichkeit zeigt. Es ist das „Scheitholt“.

„Nun also doch?“ — wird der aufmerksame Leser einwenden — „also doch griechisch?“ Die Idee, auf einem Stück Holz durch Aufspannung einer Schnur Töne zu erzeugen, braucht keineswegs von den Griechen monopolisiert zu sein. Was liegt näher, als daß der Urgermane schon, als er mit Bogen und Pfeil unwegbare Jagdgründe durchstreifte, gar bald Verständnis zeigte für das singende Surren der losgelassenen Bogensehne und solcherart die erste Saitenmusik schuf.

Aus dem Scheitholt = Scheitholz entwickelte sich nach und nach unsere heutige Zither. Zunächst teilte sich die Besaitung in Griffbrett und Begleitung; letztere zuerst mit einer, später mit mehreren Doppelsaiten.

Die ältesten Griffbretter waren bereits mit 14—15 Bündeln versehen, welche sich nach und nach auf 17 und mehr erweiterten. Halbtonbünde kamen erst viel später zur Einführung.

Der erweiterten Technik und dem Bedürfnis nach größerer Klangwirkung folgte naturgemäß eine Verbreiterung, später Verlängerung des Schallkörpers und finden wir um 1750 viereckige Zithern mit Ebenholzgriffbrett und 9 Doppelfreisaiten. Aus der viereckigen Form entwickelte sich die einfach gebauchte (Tiroler- und Mittenwalder-) später die doppeltgebauchte (Salzburger-) Rundform, die heute noch unter dem Namen „Arionzither“ ihr Dasein fristet. Solche Zithern besaßen 1 auch 2 Schalllöcher. (Siehe die Abbildungen.) Die einfach gebauchte Form erhielt und entwickelte sich zur heutigen Kunstzither, deren 3 Hauptarten sind:

1. Die „**Primzither**“ (Diskantzither), Saitenlänge ca. 39 cm. Freisaitenzahl 25—27.
2. Die „**Konzertzither**“ mit verlängerter Mensur und größerer Begleitsaitenzahl, welcher sich in der „Perfekta“ (oder treffender Baßzither) noch eine Reihe tiefer Kontrabässe anreihet.
3. Die „**Alt-**“ auch „**Elegiezither**“, von noch längerer Bauart als die Konzertzither, wird um eine Quart tiefer gestimmt und ihre Notierung ebenfalls eine Quart tiefer geschrieben. Sie hat sonoren, elegischen Ton und eignet sich für Tonstücke liedartigen Gepräges, wie sie sich auch im Zither-Ensemble vorteilhaft und wirkungsreich verwenden läßt.

Mit einem Zitherringe, (Plectron) zu intonieren, ist erst neuerer Zeit gebräuchlich geworden. Bis zu Petzmayers (s. d.) Zeiten bestand die Spielweise darin, daß der rechte Daumennagel über die gegriffenen Griffbrett- und Begleitsaiten in einem Zuge hinwegglitt, ähnlich dem Spielverfahren der „modernen“ (?) Akkordzither. —

Eng verbunden mit der Geschichte der Zither sind natürlich ihre Fabrikanten, denen nicht zuletzt der große Fortschritt in der Zitherspielkunst zuzuschreiben ist. Der älteste bekannte Münchener „Zithermacher“ war Franz Kren. Er war bekannt bis weit hinein ins Gebirge. Seine Instrumente schmückte er mit selbstverfaßten Sprüchlein, welche er unter die Schalllöcher klebte.

Simon, Ignaz, geb. 1789 zu Mittenwald, der beste Zitherbauer seiner Zeit, lebte in Haidhausen (München).

Haslwanter, Joh., der Pflegesohn Simons, geb. 1824 zu Krünn. Gründer des Weltrufes dieser Münchener Firma, die von dessen Sohne weitergeführt wird.

Amberger, Max, geb. 1839 zu München (†), erwarb sich durch erstklassige Fabrikate großen Ruf. (Er schrieb sich die Erfindung der „Konzertzither“ zu.) Die Firma wird von dessen Sohne weitergeführt.

Tiefenbrunner, Georg, geb. 1842 (†), in München sein Geschäft gründend, baute ebenfalls hervorragende Zithern. Die Firma zählt heute noch zu den bedeutendsten.

Kerschensteiner, Xaver, geb. 1839, nahm an den Verbesserungen starken Anteil. Sein Geschäft besteht zu Regensburg noch.

Hauser, Josef, geb. 1854, von 1879—1898 zu Erding, seit 1899 zu München. Seine, nach eigenen Modellen gebauten Konzertzithern fanden im In- und Ausland größte Anerkennung.

Hauser, Hermann, Sohn des vorigen, geb. 1882 zu Erding, seit 1899 zu München, hervorragend im Zither- und Lautenbau.

Hornsteiner, altrenommierte Firmen (Mittenwald und Passau).

Halbmeier, Franz, München, strebsamer Fabrikant.

Gebr. Gunzelmann, Nürnberg, und noch viele andere, darunter namhafte Firmen, die alle aufzuführen, über Raum und Möglichkeit geht. Nicht vergessen werden soll der alte **Kiendl**, geb. 1816 zu Mittenwald; er führte die Zither in Österreich sehr gut ein und ist Begründer der sogenannten „Wiener Schule“.

Eine theoretisch und praktisch bedeutungsvolle Erfindung machte **Wigand, Ferd.**, geb. 1838, zur Zeit in Brooklyn. Es ist die Pedalzither. Die Begleitungs- und Baßsaiten (12) sind im übermäßigen Terz-Quartakkord gestimmt und kann jede Saite mittelst der (12) Pedale vier verschiedene Töne geben, wodurch eine ungeahnte Harmonie- und Modulationsmöglichkeit geboten wird. Leider stehen der Verbreitung dieses Instrumentes schwere praktische Bedenken gegenüber. —

Ein Bahnbrecher auf theoretischem Gebiete war **Weigel, Nikolaus**, geb. 1811. Er ist der Vater der lückenlosen Quart-Quintbesaitung und der Griffbrettsaitenfolge *a a d g*, sowie der chromatischen Bundeinteilung

des Griffbrettes. In diesem Sinne schuf er die erste Zitherschule und ist unsere heutige Kompositions- und Spieltechnik in erster Linie seinem schöpferischen Geiste zuzuschreiben.

* * *

Was wäre die Zither ohne **Petzmayr** (1803—1884) geworden? Er war der Pionier, der ihr alles erschloß, Paläste und Hütten. Sein für damalige Verhältnisse eminentes Spiel begeisterte das Volk und den Adel. Kein Geringerer als **Herzog Maximilian von Bayern** wurde ihr einflußreichster Protektor, der, selbst eifriger Spieler, allen bedeutenden Meistern der Zither Gunst und Auszeichnung zuteil werden ließ. — Neuester Zeit ist es besonders Graf **Preysing-Lichtenegg**, der seinen Einfluß zum Besten der Zither geltend zu machen bestrebt ist.

Namhafte Meister der älteren Zeit waren: **W. Moralt**, **M. Mühlauer**, **J. B. Treu**, **A. v. Edlinger**, **E. Bayer**, **F. X. Burgstaller**, **F. X. Steiner**, **J. Fröschmann**, **K. Fittig**, **Ph. Grasmann**, **A. Darr** (genialer Komponist und Schöpfer einer großangelegten Zitherschule), **F. Lohr**, **D. M. Blomqvist**, **X. Buchecker** (bedeutender Bahnbrecher und Komponist), **P. Rudigier** (guter Theoretiker), **Pl. Lang** (Verfasser einer großen Schule), **A. Rieger**. Diesen reißen sich neuzeitlich an: **Max Albert**, geb. 1833, (†) bedeutender Reformator und Komponist, **J. B. Bauer**, zur Zeit in Amerika, (einer der fähigsten Zitherkomponisten), **A. Bielfeld**, **Jos. Fischer**, **L. Freytag** (Kammervirtuos), **W. Freudenthal**, **B. Fritz**, **H. und J. Gruber**, **A. Grünert**, **R. Grünwald** (bedeutender Virtuose).

Jos. Hauser, geb. 1854, Komponist vieler melodiöser und teilweise origineller Tonstücke. Seine Ensemblestücke sind vielgespielte, wirkungsreiche Piecen.

Jos. Haustein, geb. 1849, einer der bedeutendsten Komponisten und Pädagogen. Seine Werke verbinden mit echtem Zitherstil theoretische und formelle Rundung.

Peter Mühlauer, geb. 1857, tüchtiger Lehrer, Komponist und Kammervirtuos.

Frz. v. P. Ott, geb. 1822, (†) eine ganz eigenartige Künstlernatur. Seine Richtung war, wie jetzt schon gesagt werden kann, weder Schule machend, noch lebensfähig. Unter seinen ca. 150 Kompositionen befinden sich Meisterwerke der Harmonik von klassischem Gepräge. Daß er nebensächliche, aber schönheitsreiche Spielmanieren zum System erhob, schadete seiner Popularität.

Joh. Pugh, geb. 1851, Pädagoge und ausgezeichnete Komponist.

Hans Thauer, einer der ersten Vertreter moderner Richtung, namhafter Komponist und erstklassiger Lehrer, Kammervirtuos.

Ferner reihen sich an (ohne Gewähr auf absolute Vollständigkeit): P. Adam, Banffy Geza, J. Bartl, W. Baumgärtner, J. Blechinger, C. und W. Böck, C. Burda, F. Datz, F. X. Doll, W. Eberle, S. Friedrich, J. Gärtner, K. Günther, A. Haas, H. v. Herkomer, P. Höfle (ausgezeichneter Komponist), E. Hoenes, J. Kellner, H. Kennedy, J. Kinigl, K. Kniepp, A. Krettner, G. Lanzhammer, R. Lechleitner, S. Mayr, O. Messner, H. Plohberger, P. Renk, J. Rixner, E. Schiffel (einer der Besten), B. Seifert, P. Spiegelberg (Schöpfer bleibend schöner Tonstücke), A. Steinhoff, Ph. Stroh, J. Swoboda (Pädagoge und Komponist gediegener Tonstücke), J. Weber, J. B. Wimmer und noch viele andere. Alle aufzuführen gestattet der Raum nicht.

Mehr als Lehrer oder Virtuosen denn als Komponisten sind weitest bekannt: **A. Arnold, H. Bölsterli, Josefine Borst** (Kammervirtuosin), **H. Drechsel, F. Degen, H. Hauser, H. Kohlhofer, E. Lang, E. Niggli, L. Obermaier, J. Pfleger, H. Siegmund, O. Slezak, A. Smetak, M. Schulz, M. Schrickner, Ph. Schwarz, J. Wachter** u. andere.

Die bekanntesten und beliebtesten **Wiener Komponisten** und Zithermeister sind: **C. Umlauf**, geb. 1824 (†), **A. Huber** (wohl einer der hervorragendsten Komponisten), **C. Enslein** (†), **F. Wagner, J. Schablass, E. Kleibl, J. Dubez, Formanek, F. Kollmanek, Kasteneder, Zborzil** und viele andere, worunter noch manch bedeutender.

* * *

Ein Namensverzeichnis aller namhaften **Verleger** gehört keineswegs in das Wissensinventarium eines Zitherspielers. Immerhin aber ist zu bedenken, daß nicht in letzter Linie der Opfermut, die Gewandtheit und allgemeine Bildung vieler Musikalienverleger der Zither zu ihrer weiten Verbreitung ganz besonders verholfen haben. Wo von der Geschichte der Zither die Rede ist, kann der Verleger ihrer Literatur nicht umgangen werden. — Allerdings findet sich auch manches Blatt in dieser Chronik, das man besser überblättert. Wieviel die gewissenlose, schlaue Spekulation durch verlockende Offerte und Massenvertrieb von Schund, — beispielsweise eine Unzahl minderwertiger Albums, geschmack- und haltloser Tänze, sogenannter billiger Ausgaben usw. — durch schamlose Konkurrenz den reellen Verlegern geschadet und somit das Gute gehemmt hat, ist nicht zu überblicken.

Solchen Verlegern ist kein Mittel zu gering, sie wissen genau, wie man Geschäfte macht und sind leider auch meist noch vom Glücke begünstigt.

Möchten doch die Spieler bedenken, daß fast unausführbare, melodienarme und schlecht arrangierte Zithermusikalien geschenkt zu teuer sind.

* * *

Daß es zur Voraussetzung allgemeinsten musikalischer Bildung gehört, über eine gedrängte Übersicht der allgemeinen Musikgeschichte zu verfügen und den Werken der Klassiker nicht fremd gegenüber zu stehen, ist selbstredend. Nichts bildet mehr, als das Anhören guter Musik. Namentlich werden die Schöpfungen unserer klassischen Tondichter eine unerschöpfliche Quelle hohen Genusses und fruchtbarer Belehrung bleiben. Alle Kunstausübung muß ein Veredeln und Steigen zu den Höhen der Menschlichkeit in sich schließen.

Nicht unerwähnt soll bleiben, daß es eine große Zahl Zitherspieler gibt, die den Nutzen unserer **Fachzeitschriften** nicht erkennen. Die Zeitschriften sind es, die Anregung, Belehrung und Unterhaltung schon dadurch bieten, daß sie quasi ein geistiges Band um alle Zunftgenossen schlingt.

Die zur Zeit bestehenden Zitherfachblätter sind:

1. Echo vom Gebirge. (Redakteur F. Fiedler.)
Echo vom Gebirge. Wiener Ausgabe. (Red. F. Kollmaneck.)
2. Zentralblatt deutscher Zithervereine. (Redakteur H. Thauer.)
3. Wiener Zitherzeitung. (Redakteur J. Rohrer.)

(Abonnements werden auch vom Verleger dieses Buches entgegengenommen.)

II. Teil.

Theorie.

Es ist von vorneherein einleuchtend, daß sich auf dem zu Gebote stehenden Raum weder eine Harmonielehre, noch auch nur der Versuch eines „abgekürzten Verfahrens“ bieten läßt. Nebenbei bemerkt ist die Absicht, Theorie auf abgekürzte Weise lehren oder lernen zu wollen, Unsinn. Um die geistigen Gesetze der Musik gut kennen zu lernen bedarf es eines redlich geschüttelten Maßes Arbeit. Dem Wißbegierigen steht aber auch ein ganz vorzügliches Lehrmaterial zur Verfügung. Ich nenne nur die Lehrbücher von Bußler, Jadassohn, Lobe und speziell für Zither die von Haustein, Rudigier und Thauer.

Die Aufgabe, die mir in diesem Werkchen gesetzt ist, jener bodenlosen Unwissenheit und Naivetät zu steuern, der man nur zu häufig, oft sogar im Verein mit dem besten Willen begegnet. Es soll mit diesem Kapitel erreicht werden, daß der Spieler nicht nur Notenköpfe sieht, sondern sich ihrer allgemeinsten Bedeutung bewußt wird, nicht nur Klänge hört, sondern sie auch ein wenig versteht. Der Leser soll die Gesetze ahnen lernen, die hinter allen Tongebilden stecken.

Wir unterscheiden zunächst in **Klanglehre, Harmonielehre** und **Formenlehre.**

Mit der ersteren haben wir uns nicht näher zu befassen. Sie gehört mehr in das Gebiet der Physik und hat die Aufgabe, die Bedingungen zu erkennen, unter welchen auf geheimnisvolle aber gesetzmäßige Weise Töne entstehen. Wer sich darüber unterrichten will, findet in Spezialwerken Gelegenheit in Fülle. Unmittelbarer und darum richtiger für uns ist die **Harmonielehre**, das ist die Erklärung dafür, wie sich Töne zu Akkorden, und diese wieder untereinander verbinden lassen, so daß wir dabei eine unser ästhetisches Gefühl befriedigende Empfindung haben.

Die Kenntnis der **Elementarlehre muß vorausgesetzt werden.** — Vor allem müssen wir uns mit den **Intervallen**, d. h. den Abständen der einzelnen Töne voneinander vertraut machen. Legen wir die *C*-Tonleiter zugrunde, so ist das Intervallenverhältnis dieses:

Prime. Sekunde. Terz. Quarte. Quinte. Sexte.

I x II III IV x V x VI

Septime. Oktave. None. Decime. Undecime.

VII VIII IX X XI usw.

Die römischen Bezifferungen wollen wir mit „Stufe“ bezeichnen, so daß z. B.: auf der vierten Stufe von *c* steht; *f* also die Quarte, *g* die Quinte, *h* die Septime von *c* ist.

Erhöht oder vermindert sich in obigem Schema ein reines Intervall, so tritt ein **übermäßiger, kleiner** oder **verminderter** Abstand von der Note *c* ein und wird das Intervall ein übermäßiges oder vermindertes.

Z. B.:



1. kleine Terz. 2. verminderte Terz. 3. übermäßige Terz.

In Beispiel 2 können wir dem Klange nach statt *eses* (= *d*) setzen, in 3 statt *eis* (= *f*). Dem Klange nach ist demnach verminderte Terz und Sekunde: sowie übermäßige Terz und reine Quarte

gleich:

Wenn wir trotzdem an einer strengen Unterscheidung in der Schreibweise festhalten und gegebenenfalls nicht *gis* statt *as*, oder *cis* statt *des*, oder *ges* geschrieben sehen, wo wir auf unserer Zither die *fis*-Saite anschlagen, so hat dies seinen Grund in der Verschiedenheit der Töne und ihren Verwandtschaften. Man nennt dieses Verhältnis: **Enharmonik**. (Es ist übrigens akkustisch *gis* und *as*, *ges* und *fis* usw. nicht identisch.)

Kehren wir das soeben kennengelernte Intervallenverhältnis um, so daß wir das bisher als untersten Ton behandelte *c* als obersten benutzen, so ergibt sich folgendes neue, umgekehrte „Unterintervallen“-Verhältnis:

	Sekunde.	Terz.	Quarte.	Quinte.	Sexte.	Septime.	Oktave.
Jetzt:							
Zuerst:							

Es wird also bei Umkehrung die ursprüngliche:

Sekunde =	Septime.	Quinte =	Quarte.
Terz =	Sexte.	Sexte =	Terz.
Quarte =	Quinte.	Septime =	Sekunde.

[Dieses Intervallenverhältnis sollte sich der Leser gut zu veranschaulichen suchen, da es eine wichtige Voraussetzung zur späteren Akkordlehre ist.]

Spielen wir diese Intervalle am Instrumente, so werden wir finden, daß einige unserm Ohre angenehm, befriedigend, andere schlecht und unbefriedigend klingen. Nach ihrer diesbezüglichen Wirkung teilt man sie in **konsonierende** (wohlklingende) und **dissonierende** (mißklingende) ein. Zur ersten Gattung gehören alle reinen Intervalle (vollkommene Konsonanzen), also: Prime und Oktave, ferner die großen und kleinen Terzen und Sexten (unvollkommene Konsonanzen). Zur zweiten Gattung rechnet man: Sekunde, Septime, None, sowie die sämtlichen verminderten und übermäßigen Intervalle.

Ehe wir zur Akkordlehre weitergehen, müssen wir uns noch ein wenig mit dem Tonartensystem und der Bildung von **Tonleitern** befassen. [Der leichten Verständlichkeit halber werden wir für die folgenden Beispiele zunächst *C*dur in Anwendung bringen.]

I. Tetrachord.	II. Tetrachord.
	
<p style="margin: 0;">1 1 1/2 1 1 1 1/2</p>	

Bei genauer Betrachtung obiger Tonleiter werden uns die Gesetze, nach der sie gebildet ist, nicht lange verborgen bleiben. Die 8 Töne

derselben lassen sich in zwei gleiche Hälften (Tetrachorde) teilen, von denen jede 2 ganze und 1 halben Schritt enthält; und zwar sind die Halbschritte von der 3. zur 4. und 7. zur 8. Stufe. Dieses Intervallenverhältnis bleibt das unverrückbar Maßgebende für alle Dur-Tonleitern. Nehmen wir beispielsweise den Ton „e“ zum Ausgangspunkt einer zu bildenden Tonleiter, so ergibt sich Folgendes:



Nach unserer Norm muß von der 1. zur 2. Stufe ein Ganzschritt sein. Hier ist aber $e-f$ nur ein Halbschritt. Wir müssen, um das erkannte Prinzip aufrecht zu erhalten, diesen Ganzschritt herstellen, indem wir f um $\frac{1}{2}$ Ton erhöhen: also $e-fis$. $Fis-g$ ist wieder nur 1 Halb- statt 1 Ganzschritt; wir müssen also auch g um $\frac{1}{2}$ Ton erhöhen, $e-fis-gis$. $Gis-a$ und $a-h$ fügt sich ohne weiteres. $H-c$ ist 1 Halbschritt. Wir erhöhen, um den nötigen Ganzschritt zu erhalten, desgleichen $cis-d$ in $cis-dis$. $Dis-e$ fügt sich; die nunmehr erhaltene Tonleiter heißt:

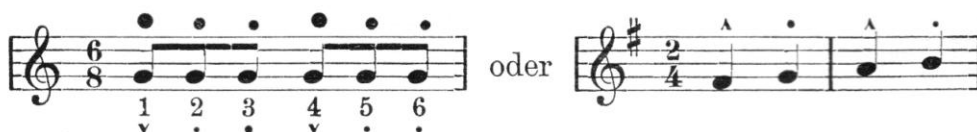


Wir sagen, ein Tonstück geht aus E dur, wenn ihm die soeben entwickelte E dur-Tonleiter zugrunde liegt, d. h. wenn in diesem Tonstücke alle f , g , c und d um einen halben Ton erhöht sind. Um die notwendig werdenden Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen zu vermeiden, setzt man gleich bei Beginn des Stückes ein für allemal das Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen an denjenigen Platz (Linie oder Zwischenraum), an den die betreffende Note im Liniensystem zu stehen kommt.

Also E dur: G dur: As dur: usw.

Hinter die Tonartenvorzeichnung kommt die Taktart zu stehen, die anzeigt, in wie viele Einheiten ein Takt des Ganzen zerlegt werden soll, wobei in der Betonung die erste vor den folgenden den Nachdruck erhält.

Z. B.:



Über den **Rhythmus** gibt jede brauchbare Schule Aufschluß und kann derselbe hier als bekannt vorausgesetzt werden.

In dem Intervallenschritt $c—e$ der C dur-Tonleiter:



prägt sich etwas Vorwärtsdrängendes, Entschiedenes aus. Verringern wir diesen Terzenschritt um $\frac{1}{2}$ Ton ($c—es$), so wird uns der gegenüber dem harten (dur) Klang der großen Terz der auffallend weiche (moll) Klang der kleinen Terz auffallen. Auf dem Unterschied der großen und kleinen Terz, sowie großer und kleiner Sexte beruht der Unterschied zwischen Dur- und Moll-Charakter. In der Hauptsache ist zu merken:

Es gibt zwei Arten Tonleitern: 1. **diatonische**, 2. **chromatische**. Die **diatonische** zerfällt in dur und moll.

Die Dur-Tonleiter besteht (vom Grundton aus gerechnet) aus: Prime, große Sekunde, große Terz, reine Quarte und Quinte, große Sexte und Septime und Oktave.

Die Moll-Tonleiter: Prime, große Sekunde, kleine Terz, reine Quarte und Quinte, große oder kleine Sexte und Septime und Oktave. Man unterscheidet harmonische und melodische Molltonleitern, von denen für uns nur die erstere in Frage kommt. — Die melodischen Molltonleitern unterscheiden sich von den harmonischen dadurch, daß sie nicht, wie diese, nur die siebente Stufe, diese aber auf- und abwärts erhöhen, sondern daß sie aufwärts die sechste und siebente Stufe erhöhen, abwärts aber die Erhöhung beider Stufen wieder aufheben. Die melodischen Molltonleitern weichen also aufwärts in zwei Stufen von der Vorzeichnung ab, abwärts aber gar nicht.

Die **chromatische** Tonleiter schließt alle ganzen und halben Töne in sich, ist also ein Auf- und Absteigen in lauter Halbtönen:

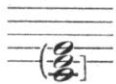

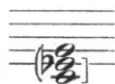
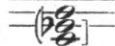


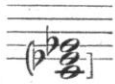
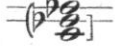
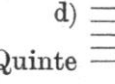

Die Dur- und Molltonarten sind nach dem sogenannten Quintenzirkel geordnet, indem man stets die Quinte der einen Tonleiter zum Grundton der nächsten macht. Es ergibt sich hieraus folgende Reihe: $C—G—D—A—E—H—Fis—$ (enharmonisch gleich Ges) $Ges—Des—As—Es—B—F—C$. Diejenigen Dur- und Molltonarten, die gleiche Vorzeichnung haben, heißen **Parallel-Tonarten**. Z. B.: C dur = A moll; G dur = E moll; Es dur = C moll.

[Das bisher Gesagte gehört streng genommen zur Elementarlehre, welche als bekannt vorausgesetzt wurde. Bei der außerordentlichen Wichtigkeit gerade dieses Kapitels konnte eine knappe Wiederholung nicht schaden.]


Die Grundform aller Akkordbildungen ist der Dreiklang. Er entsteht durch terzenweise Übereinanderstellung der Töne der Tonleiter

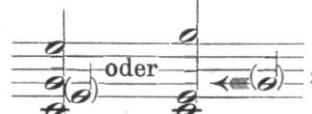
und wird je nach Größe der Intervalle wie diese selbst als a) großer (harter = dur), b) kleiner (weicher = moll), c) verminderter und d) übermäßiger.

a)  reine Quinte  große Terz. b)  reine Quinte  kleine Terz.

c)  verminderte Quinte  kleine Terz. d)  übermäßige Quinte  große Terz.

Die Benennung der Intervalle eines Akkordes geschieht vom Grundtone aus, also von unten nach oben. In Kompositionen wird meistens ein Ton des ursprünglichen Dreiklanges [am häufigsten der Grundton, seltener die Quinte, fast niemals die Terz] verdoppelt. Der Dreiklang wird aber in diesen Fällen noch nicht zum Vierklang, sondern behält seine Eigenschaft als Dreiklang bei.

In dem Akkorde  liegen die Töne terzenweise so eng aneinander, daß kein anderer zugehöriger Dreiklangston mehr eingeschoben werden kann. Schreiben wir aber eines dieser Intervalle in seine

Oktave, z. B.: , so nennt man diese Art **weite** (im

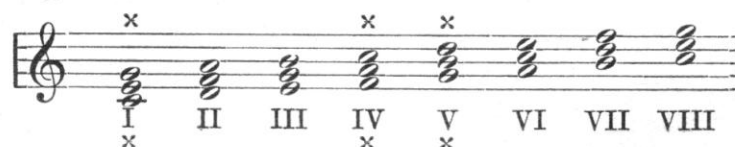
Gegensatz zur **engen**) Lage, weil, wie oben ersichtlich, zwischen die Intervalle ein zugehöriger Dreiklangston eingeschoben werden könnte.

Wir können die Intervalle eines Dreiklanges auch vertauschen, ohne ihm sein Charakteristikum zu nehmen. Wir unterscheiden dann:

Oktavlage:  Terzlage:  Quintlage: , wenn die Oktave,

Terz oder Quinte des Grundtones den obersten Ton des Dreiklanges bildet.

Wir können über jeden Ton der Tonleiter einen (terzenaufgebauten) Dreiklang errichten:



Die Dreiklänge der 1., 4. und 5. Stufe sind die wichtigsten. Man heißt sie deshalb Hauptdreiklänge.

Derjenige über dem Grundton heißt **tonischer**, der über der Quarte **Unterdominant**-, der über der Quinte **Oberdominant-Dreiklang**. Die Dreiklänge der übrigen Tonstufen heißen ihrer untergeordneten Bedeutung halber Nebendreiklänge. Die Terz des Oberdominant-Dreiklanges, welche zur Auflösung in den $\frac{1}{2}$ Ton höher liegenden

Grundton der jeweiligen Tonart drängt, heißt Leitton. Er darf nicht verdoppelt werden. In Zitherkompositionen begegnen wir häufig folgender Wendung:



Hier ist der Leitton *h* sowohl in der Melodie als in der Begleitung. Er ist also verdoppelt und ist diese Stimmführung falsch.

Richtig dagegen:



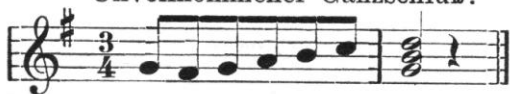
Auf der Verbindung der Dreiklänge I—V; I—IV—V—I beruht unser gesamtes Akkordsystem. Man heißt diese Verbindung, die durch Einschaltung von Nebendreiklängen, harmoniefremden Tönen usw. natürlich wesentlich erweiterungsfähig ist — **Kadenz**. Die einfachste Kadenz lautet also:



Die mit einem Bogen versehenen Noten sind beiden Akkorden gemeinsam. Man heißt sie deshalb gemeinschaftliche Töne, die in der Akkordlehre eine wichtige Rolle spielen. (Es ist von eminentem Vorteil, Kadenzbildungen in allen Tonarten auf der Zither zu spielen.)

Mittels der Hauptdreiklänge bildet man die „**Schlüsse**“. Man unterscheidet „vollkommene“ und „unvollkommene“ Ganzschlüsse, wenn ein musikalischer Abschnitt in der Oktav- oder Terz- resp. Quintlage des Grundakkordes schließt. Schließt ein solcher Abschnitt im Oberdominant-Dreiklang, so heißt man dies **Halbschluß**. Z. B.:

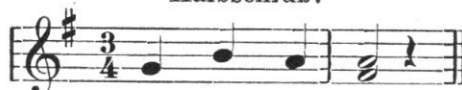
Unvollkommener Ganzschluß:



Vollkommener Ganzschluß:



Halbschluß:



Der Halbschluß verlangt natürlich immer eine Weiterführung.

Die Hauptregel der Akkordverbindung ist die:

Haben zwei zu verbindende Dreiklänge gemeinschaftliche Töne, so werden diese wo möglich in derselben Stimme beibehalten. Fehlen gemeinschaftliche Töne, so führt man die Oberstimmen in Gegenbewegung zum Baß, um Oktaven- und Quintenparallelen zu vermeiden. Diese entstehen, wenn zwei Stimmen in gleicher Richtung in reinen Oktaven oder Quinten fortschreiten.

Z. B.: falsche Oktaven, zwischen
1. Stimme und Baß. Richtig:
... falsche Quinten, zwischen
2. Stimme und Baß.

Innerhalb eines Dreiklages kann jeder Ton als Baßton auftreten. Tritt die Terz in den Baß, so entsteht die erste Umkehrung = der **Sextakkord**, welcher aus Baßton, Terz und Sexte besteht. Eine Verdoppelung der Terz (*e*) ist schlecht.

Tritt die ursprüngliche Quinte (*g*) in den Baß, so entsteht die zweite Umkehrung = der **Quartsextakkord**. Er geht mit Vorliebe in den Akkord über, der seine Quinte zum Grundton hat.

Mit Hilfe der drei Hauptdreiklänge und ihrer Umkehrungen läßt sich bei geschickter Anwendung schon eine harmonisch brauchbare Komposition schaffen.

Die bisher kennen gelernten Akkorde waren konsonierende, weil sie aus lauter konsonierenden Intervallen bestehen. Es gibt aber auch dissonierende Hauptakkorde; das sind solche, die auch dissonierende Intervalle enthalten. Zu ihnen gehört der **Septimakkord**, der **Nonakkord** und alle alterierten Akkorde.

Baut man auf den (Ober-) Dominantdreiklang noch eine Terz auf, so erhalten wir einen **Vierklang**, bestehend aus Grundton, Terz, Quinte und Septime. Dieser Akkord heißt **Septimakkord**.



Derselbe enthält ein dissonierendes Intervall und ist des-

halb (wie alle Vierklänge) ein dissonierender Akkord. Zum Unterschied von den Septimakkorden, die wir über jedem Ton der Tonleiter errichten können, heißt der über der 5. Stufe errichtete **Haupt- oder Dominant-Septimakkord**. Er kann stets an Stelle der Oberdominante treten. Er verlangt, wie alle Dissonanzen beruhigende Auflösung. Dieselbe gestaltet sich gewöhnlich so:



Septime abwärts, Leitton aufwärts, Quinte abwärts. Um

den darauffolgenden Dreiklang zu vervollständigen, läßt man die Quinte aus und verdoppelt den Grundton.

Der **Septimakkord** läßt drei Umkehrungen zu, je nachdem seine Terz, Quinte oder Septime zum Baßton wird. Er führt dann die Namen:

Quintsextakkord:



Terzquartakkord:



Sekundakkord:



Der **Sekundakkord** löst sich, wie ersichtlich, naturgemäß in den Sextakkord des tonischen Dreiklanges auf.

Die Nebenseptimakkorde der übrigen Tonstufen der Dur- und Molltonarten unterstehen den gleichen Verhältnissen, und sind, geschickt verwendet, von guter Wirkung, z. B.:



1. Umkehrung des Nebenseptakkordes auf der 2. Stufe in c. —

Wenn der Dominant-Septimakkord in einen andern als den tonischen Dreiklang geht, so heißt man diese Fortschreitung **Trugschluß**. Z. B.:



Ein sehr häufig vorkommender, von Beethoven „Allerweltsvermittler“ genannter Akkord ist der verminderte Septimakkord, bestehend aus vermindertem Dreiklang und verminderter Terz. Er wird gebildet auf der 7. Stufe der Molltonleiter und ist in Dur und Moll anwendbar. Er ermöglicht wegen seiner großen Verwandtschaft mit allen übrigen Tönen ein Fortschreiten in alle möglichen Tonarten, je nachdem man eins oder mehrere seiner Intervalle enharmonisch auffaßt. Z. B.:

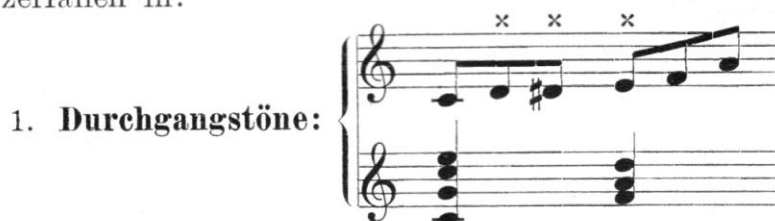


Fügen wir dem Dominant-Septimakkord noch eine Terz nach oben an, so erhalten wir einen Fünfklang, den Nonakkord. Er wird zum Vierklang durch Weglassung seiner Quinte. Er kann nur Verwendung finden, wenn die None in der Melodiestimme liegt. Seine Auflösung ist wie die des Septimakkordes; die None wird abwärts geführt. Man unterscheidet in Dur den großen, in Moll den kleinen Nonakkord. Z. B.:



Die alterierten Akkorde entstehen durch chromatische Veränderung des Intervalles eines Dreiklanges. Oft gebrauchte alterierte Akkorde sind der übermäßige Sext-, Quartsext- und Terzquart(sext)akkord. Sie finden in der Modulation (s. d.) praktische Verwendung.

Es gibt Töne, welche zu der ihnen unterlegten Harmonie in keinem harmonischen Verhältnis stehen. Man nennt sie „**Harmoniefreie Töne**“. Sie zerfallen in:



2. **Wechselnoten**, welche von einem harmonischen, also einem Stammakkord zugehörigen Intervall stufenweise auf- oder abwärts schreiten, aber wieder in das ursprüngliche Intervall zurückkehren:



3. **Vorhalt**; er entsteht zwischen 2 Akkorden, wenn ein harmonischer Ton des ersten Akkordes bei Eintritt des zweiten liegen bleibt, dadurch dissoniert und erst später aufgelöst wird. Z. B.:



Man unterscheidet 3 Momente, 1. Vorbereitung, 2. Vorhalt, 3. Auflösung.

4. **Antizipation** (Vorausnahme) besteht darin, daß zu einem Akkord Töne des folgenden vorausgenommen werden:



5. Der **Orgelpunkt** ist ein durch mehrere Takte fortklingender Baßton, über dem sich unabhängig von ihm freie Harmonien aufbauen:



Ein Tonstück, das seine ihm eigene Tonart nie verlassen würde, wäre für die Dauer langweilig. Es ist deshalb notwendig, innerhalb eines musikalischen Satzes fremde Tonarten zu berühren. Dies Verfahren heißt man **Modulieren**. In geistreicher, folgerichtiger Modulation liegt eine Hauptmacht seelischen Ausdruckes. — Man moduliert in eine andere Tonart, indem man einen Akkord der alten Tonart mit einem dissonierenden der neuen (am besten Dominant-Septimakkord) verbindet und diesen regelrecht auflöst. Es kommen hierbei in erster Linie nahverwandte Tonarten in Betracht.


Eine weitere Abwechslung in der Gestaltung bringt die **Figuration**, indem wir einen Akkord rhythmisch variieren, oder in seine Intervalle zerlegen. Wir begegnen dieser Art in unseren Zitherkompositionen in allen erdenklichen Weisen, von denen die vielgerühmte und vielmißbrauchte „gebrochene Begleitung“ die weitaus bekannteste ist. —

Über **Tempo-** und **Vortragszeichen** findet sich in jeder Zitherschule das Wissenswerte.

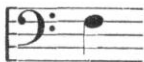

Es erübrigt noch ein Wort über den **Baßschlüssel** zu sagen, der wie bekannt von vielen modernen Autoren im unteren Liniensystem ausschließlich benutzt wird. Nicht mit Unrecht. Denn abgesehen von

seiner nachweisbar theoretischen Richtigkeit, sollte sich jeder ernstlich Strebende seine Geläufigkeit (sie zu erlangen ist nur Übung) schon deshalb aneignen, weil er in allen Instrumental- und vierstimmigen Gesangswerken ausnahmslos verwendet wird. Die Klaviermusik ist auch ausschließlich im C : notiert. Andererseits aber bleibt seine Anwendung doch reine **Äußerlichkeit**. Unabhängig vom Schlüssel bleibt die Hauptsache Form und Gehalt, die sich sowohl in dem Gewande des Violin- als Baßschlüssels zeigen kann. Die Anwendung des C : macht eine armselige Komposition nicht reicher. — Der Violin- (oder *G*-)Schlüssel umschließt die 4. Linie, auf der die Note *g* steht:


Der Baß- (oder *F*-)Schlüssel die 7. (eigentlich 8.) Linie



[Achte Linie deshalb, weil wir uns das ursprüngliche Liniensystem fortlaufend denken müssen.]

Das  entspricht also dem . Schreiben wir das

untere System im **Violinschlüssel**, so stehen die Noten alle um eine Oktave höher als sie klingen. Um dies zu berichtigen, setzt man am Anfang *8va*, um anzuzeigen, daß alle Töne um eine Oktave tiefer

klingen sollen: 

Als dritten wesentlichen Teil der Theorie haben wir die **Formenlehre** genannt, das ist die gesetzmäßige Art, der sich die musikalischen Gedanken zu fügen haben, um einen ästhetischen und geschlossenen, folgerichtigen Eindruck zu machen. Wie sich die chemische Substanz nicht willkürlich, sondern streng gesetzmäßig, mathematisch genau aus einer Flüssigkeit auskristallisiert, so muß sich der musikalische Einfall kunstgemäß auskristallisieren.

Eine gewisse sinnliche Freude an der Musik im weitesten Sinne empfinden die meisten Menschen. Selten dagegen sind die Menschen, die der Musik im engeren Sinne tieferes Erfassen, edlen Geschmack und geschultes Verständnis entgegenbringen. Es gibt Menschen, denen der Bauernländler in natura der Inbegriff aller Seligkeit, die Drehorgeltragödie als die ergreifendste dünkt. Wir dürfen dabei nicht übersehen, daß hier Vererbung und Begabung eine Hauptrolle spielt, und das Dichterwort: „Böse Menschen haben keine Lieder“ nur sehr vorsichtig anzuwenden ist. Ich habe schon böse Menschen kennen gelernt,

die viele Lieder gehabt haben. Den Kern der Sache trifft Beethoven: „Aha, die meisten Menschen sind gerührt über etwas Gutes; das sind aber keine Künstlernaturen; Künstler sind feurig, die weinen nicht!“

Die Schönheiten der Musik äußern sich nicht allein in ihrer klanglichen oder rhythmischen Eigenschaft. Wie bei einer Dichtung handelt es sich darum, daß das „wie“ mit dem „was“ Hand in Hand gehe. Die Form ist also ein wichtiger Punkt bei künstlerischer Gestaltung. Gerade in Zitherkompositionen wird gegen die Form in naiv skrupelloser Weise gesündigt.

Die **Grundformen** aller Musik, auf die sich selbst die einzelnen Teile der höchsten Kunstformen zurückführen lassen, sind das Lied und der Tanz. Das Naturgesetz, dem alle musikalischen Gebilde unterworfen sind, verlangt, daß das Musikstück einen oder mehrere musikalische Gedanken 1. klar darstelle, 2. sie begründe und 3. zu einem vollkommen befriedigenden Abschluß führe. Hiermit ist schon das Grundprinzip der Form eines jeden Musikstückes angedeutet: die Dreiteiligkeit. Dieselbe formuliert Marx als 1. Teil: Ruhe, 2. Teil: Bewegung, 3. Teil: Ruhe.

Zuerst kommt es darauf an, den oder die Hauptgedanken vollkommen klar und einfach auszusprechen (in der herrschenden Tonart). Dann wird diese Hauptidee im 2. Teil in der Dominante „begründet“. Sie ist bewegter, lebhafter und drängt zu einem befriedigenden Abschluß, der im 3. Teil (wieder Tonika) in gesteigerter, eindringlicher Wiederholung der Motive des 1. Teiles vor sich geht. Fast sämtliche Zitherkompositionen von Wert fügen sich diesem Schema ein.

Alle „Volkslieder“, alle „Tanzstücke“, alle „Skizzen“, wie „Scherzo“, „Intermezzo“, „Albumblatt“, „Arabeske“, „Romanze“, „Ballade“, „Nocturno“ (Notturmo), „Andante“, „Elegie“, „Novelette“, „Idylle“, „Ständchen“ und ähnliche mehr. Auch die „Etude“ fügt sich ein, obwohl sie mehr technischen Zwecken dient. Die „Variation“ ist ein Musikstück, in welchem ein möglichst kurzes einfaches Hauptthema auf interessante mannigfaltige Weise wiederholt wird. Eine sehr ungebundene Form ist die „Fantasie“ (auch Divertissement = kleine Fantasie). In ihr haben viele Zitherkomponisten ihre Ewigkeitsgefühle niedergelegt.

Herrliche **Fantasiestücke** (auch Konzertstücke genannt) schufen u. a.: Ott, Pugh, Schiffel, Spiegelberg, Hauser, Haustein, Burgstaller und die Wiener: Huber, Umlauf, Enslein u. a. m.

Strengerer Gesetzen unterliegen die Rondoformen. (Ein kleines Rondo = Rondino.) Hier möchte ich gleich einschalten, daß die Ausdrucksmittel der Zither viel zu gering sind, um die höchsten Kunstformen, das „**Rondo**“, die „**Sonate**“, das „**Konzert**“ zu bewältigen.

Versuche dieser Art wurden zwar mehrmals unternommen, selten aber mit Glück.

Die einfache Rondoform ist:

1. Hauptthema (mit oder ohne Einleitung);
2. Erster Zwischensatz (Dominante);
3. Hauptthema (Grundton);
4. Zweiter Zwischensatz (Unterdominante);
5. Hauptthema — Schlußanhang (Grundton).

Das **Präludium** hat keine bestimmte Form. Es bewegt sich gewöhnlich in der ein- bis zweiteiligen Liedform und bringt ernste, tiefe Gedanken in strenger Harmonisierung zum Ausdruck.

Die **Sonatine** (kleine Sonate) besteht in der Regel aus 3 Hauptsätzen, die aber inhaltlich in Beziehung stehen sollen. Der erste Hauptsatz ist die Hauptsache und muß streng gegliedert, gut durchgeführt und anregend sein. Der zweite Hauptsatz ist in der Regel ein gegensätzlich ernster Andante-, Larghetto- oder Adagiosatz, der dritte in der Regel ein Rondosatz. Der erste und dritte Satz müssen sich in gleicher Grundtonart bewegen.

Bei mehrfacher Besetzung kann natürlich bedeutend mehr in Form und Harmonie geleistet werden. Für diese Besetzung kommen namentlich der **Marsch**, die **Serenade**, die **Ouverture** und symphonische Sätze in Betracht; selbstverständlich sind dem Ensemble auch alle Formen der Solomusik zugänglich. Der Marsch tritt als Militär-, Fest- und Trauermarsch in die Erscheinung. Er entwickelte sich aus der Tanzform und gehört somit zur Liedform. Sein dritter (Trio) Satz strebt gesangliche Wirkung oder Wucht des Ausdruckes an. —

Die **Symphonie**, deren Vater Haydn, deren Meister Beethoven, Bruckner, Liszt u. a. sind, ist in ihrer Form sonatenhaft. Sie bringt die tiefsten Farben des Seelenlebens zum Ausdruck und ist die Krone der Musik. — Die **Ouverture** (Einleitungsmusik) geht zumeist einer Oper voraus, deren Hauptthemas vorbereitend. Sie tritt aber auch selbständig auf als strengere erweiterte Fantasieform. (Jos. Swoboda hat für Zitherensemble ausgezeichnete Ouverturen geschrieben.)

Aufgabe jedes strebsamen Zitherspielers ist es, sich nicht mit den landläufigsten Tanz- und Fantasieformen abzufinden und sich jahraus jahrein auf Gemeinplätzen zu bewegen, sondern vorwärts zu streben, höher zu steigen. Je höher er kommt, um so reiner wird die Luft um ihn, um so erweiterter sein Blick. —

III. Teil. Praxis.

Es gibt nicht wenige Menschen, die zeitlebens der Erkenntnis ferne stehen, daß der Weg zum Parnaß nicht mit Marzipan, sondern mit Granit gepflastert ist. Es fehlt ihnen die Tiefe der Einsicht, um zu begreifen, daß alle Kunstfertigkeit — Talent überhaupt vorausgesetzt — das Resultat vielen Fleißes und großer Selbstüberwindung ist. Das Phlegma ist ein gar hinterlistiger Feind der Arbeit. — Den Talentlosen allerdings möchte Einsicht gegeben sein, auf daß sie die Hände von Dingen ließen, die ihnen zeitlebens spanische Dörfer bleiben.

Gerade diese aber sind es, die ebenso anmaßend als unvernünftig urteilen; sie sind es, die sich in Masse auf die Zither stürzen, in der Meinung, hier ging's von selbst; sie sind es, welche dem Lehrer den Beruf sauer machen und wieder diese sind es, die *a priori* als **Schund** bezeichnen, was über ihren kleinen Horizont geht. Sie sagen: „**Das ist Schund; das taugt nix**“ — anstatt zu sagen: „**Da muß ich noch viel lernen, bis ich an dieses heran kann**“ oder — „Schuster, bleib bei deinem Leisten“. Diese sind es auch, die — A-B-C-Schützen — lehren, ehe sie selbst gelernt haben. Vor solchen Pseudo-Lehrern und Lehrerinnen kann derjenige nicht genug gewarnt werden, der sein Geld gibt, um etwas zu lernen. **Sind solche „Lehrer“ nicht Betrüger, denen ihr Handwerk polizeilich gelegt werden soll?** Aber gerade die sind es, die 's dem Schüler so bequem machen. Da „braucht's dies nicht“, „und das nicht“. Beim Herrn N. N. muß man soviel lernen — da geh' ich zum X. Y., da kann man nach 14 Tagen schon „Stückerl“ spielen.

Hier möchte ich aber mit jenen reden, die guten Willen zum Lernen haben. Namentlich die **Praxis** ist ein großes Feld. Mancher, der in Konzerten das Bezaubernde einer kunstvollen Zithermusik gehört hat, wird sich gefragt haben: „Wie macht der's nur, daß es so schön, so fließend, so glockenrein klingt? Ganz anders wie bei mir.“ — Praxis, verehrter Leser. „**Fingersatz und Anschlag**“ sind die Zauberformel. Der Anschlag ist Gefühlssache. Über den Fingersatz aber lassen sich feststehende, zuverlässige Grundsätze geben, die in jeder guten Zitherschule niedergelegt sind. (Populär wurden: Kennedy-Hauser: „Die Grundelemente des Zitherspiels“. Fiedler-Pugh: „Unterrichtsbriefe“. Thauer: „Große Zitherschule“. Darr-Høenes: „Zitherschule“ u. a. m.)

Eine eingehende Fingersatzlehre kann hier nicht gegeben werden; wohl aber sollen Wegweiser gesteckt werden, die den Leser den rechten Weg führen.

I. Griffbrett.

Wer das Tonmaterial der Zither, in erster Linie des Griffbrettes beherrschen lernen will, muß sich zuerst mit seiner Einteilung und mit den Möglichkeiten vertraut machen, alle Töne sicher und auf dem kürzesten Weg zu verbinden. Nur in der **Beherrschung des Lagenspielles** liegt die Gewähr eines künstlerisch gerundeten Griffbrettones. Es ist oft ergötzlich, wie Ungeschulte herumwirtschaften um von einem hohen Ton aus rasch die niederen Lagen zu erreichen. Dabei kommt natürlich nur ein klägliches Gestümper zutage. Mit einer lächerlichen Gier suchen sie von oben herab die heimatlichen Gefilde = 1. Lage zu gewinnen. Über der II. oder III. Lage hinaus beginnt bei ihnen die Wüste.

Allgemeine ästhetische Grundsätze sind:

1. Die Verwendung leerer Saiten auf das Notwendigste zu beschränken.

a) Leere Saiten sind zu spielen, wenn man hierdurch einen Saitenwechsel vermeiden kann, wo nur ein Ton in Frage käme.

b) Bei Doppelgriffen, wo sich dieselbe nicht vermeiden läßt.

2. Innerhalb einer melodischen Phrase soll so wenig wie möglich Saiten gewechselt werden, (also Lagenspiel).

3. Schlage leere Saiten schwächer an, als gegriffene, weil erstere zu vordringlich.

4. Das Fingerrücken und Springen geschehe so unauffällig als möglich, womöglich an Stellen, wo es am wenigsten auffällt.

5. Man hebe erst dann den Finger vom angeschlagenen Ton auf, wenn der nächste Ton angeschlagen ist. (Es wird dadurch ein gebundenes abgerundetes Spiel erzielt.)

6. Man gewöhne die Finger an Ruhe und Gelassenheit, selbst dort, wo es an Geschwindigkeit nicht mangeln soll.

Man teilt das Griffbrett in sieben verschiedene Lagen ein. Jede Lage umschließt entsprechend den vier gebräuchlichsten Fingern auf jeder Saite vier Töne.

Die Grundlage ist das **Tonleiterspiel** in allen Lagen und Tonarten. Die **Bezeichnung der Finger**: Daumen = 1; Zeigefinger = 2; Mittelfinger = 3; Ringfinger = 4; kleiner Finger = 5.

I. Lage.

The musical notation shows the first fret (I. Lage) on a zither. It consists of a treble clef and a staff with four lines. Above the staff, three fret positions are indicated: 'C-Saite' with frets 0, 4, 3, 2, 1; 'G' with frets 4, 3, 2, 1; and 'D' with frets 4, 3, 2, 1. Below the staff, the corresponding notes are written as quarter notes on a four-line staff.

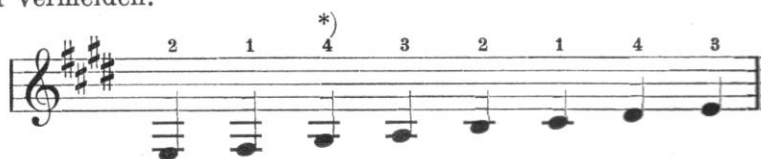


Wir vermeiden hier den Anschlag der leeren Saiten, indem wir ihren Ton mit dem Daumen auf der nächst niederen Saite greifen. —



*) Hier rückt der Daumen auf der *D*-Saite um einen halben Ton hinauf und tritt der Saitenwechsel erst bei *c* ein, weil bei Saitenübergängen halbe Töne wegen ihres übeln Klanges vermieden werden sollen, wie auch, was hier eingeschaltet sei, abwärts leere Saiten deshalb vermieden werden, weil sie zu lange nachklingen.

**) Von *e—f* rückt der Daumen, um wegen des einen Tones einen Lagenwechsel zu vermeiden.



*) Halbe Lage, indem der vierte Finger noch um $\frac{1}{2}$ Ton tiefer einsetzt, als es bei der ersten Lage der Fall ist.



Hier hätten wir nach obigem Normalbeispiel so spielen können: Von *gis—a* ein Halbton, bei denen wir aber, wie gehört Saitenübergänge vermeiden sollen. Lassen wir den Saitenwechsel bei *fis—gis* eintreten, so haben wir zum Wechseln wegen des Ganzschrittes beste Gelegenheit.

II. Lage.



In der II. Lage liegen alle Finger um eine diatonische Stufe höher als in der ersten.

Nach den gleichen Grundsätzen werden alle übrigen Lagen behandelt, so daß der Einsatz des 4. Fingers je eine diatonische Stufe höher ist als der vorhergehenden.

Lagenübung auf allen Saiten ohne Berücksichtigung der Halbton-Übergänge.

I. Lage:
0 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 4 1 4 1 4 1 4 1

II. Lage:
4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 1 1 1 1 1

III. Lage:
4 3 2 1 4 4 4 1 1 1 1 1 1 1

IV. Lage:
4 3 2 1 4 4 4 1 1 1 1 1 1

V. Lage:
4 3 2 1 4 4 4 1 1 1 1 1 1

VI. Lage:
4 3 2 1 4 4 4 1 1 1 1 1 1

VII. Lage:
4 3 2 1 4 4 4 1 1 1 1 1 1

Diese Übung in allen Tonarten zu spielen ist von allergrößtem Werte. Ebenso spiele man in allen Tonarten und Lagen die Tonleiter statt im Sekunden- im Terzenschritt.

II. Lage:
Z. B.: 1 3 4 2 3 1 2 4 1 3 4 2 3 1 2 4 1 3 4 2 3 1 2 4 1 3 4 2 3 1

1 3 2 4 3 1 4 2 1 3 2 4 3 1 4 2 1 3 usw.

I. Lage:
oder: 4 2 3 1 2 4 1 3 4 2 3 1 2 1 3 1 4 2 3 1

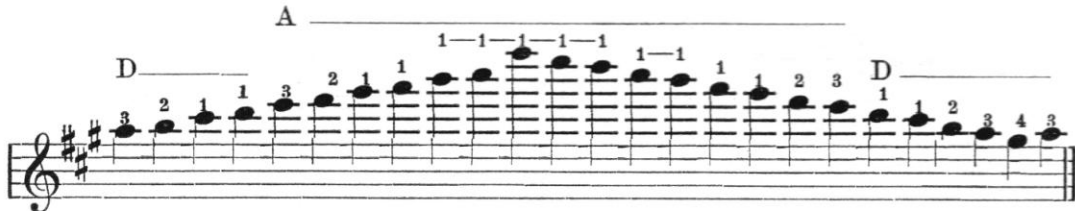





Es gibt noch eine VIII. und IX., sogar X. Lage. **Der Fingersatz der IX. und X. Lage** ist derselbe wie der 1. und 2. nur **eine Oktave höher.**



In höheren Lagen sucht man nur so lange zu verweilen, als es die höchsten Töne bedingen, da ein Übergreifen auf die *G*- und *C*-Saite in solchen Höhen aus dem Grunde zu vermeiden ist, weil diese Saiten nicht mehr gut ansprechen und nur mit großer Kraft zu intonieren sind.

Bei noch höheren Tönen behält man den Fingersatz nicht bei, sondern rückt mit dem Daumen **Z. B.:**



Weist eine musikalische Phrase großen Tonumfang auf, so gilt es, alles bisher gelernte sinngemäß anzuwenden, und bei den oft notwendigen Saitenwechseln, Sprüngen usw. zu merken, daß man aufwärts lieber mit den geeigneten Fingern (häufig dem 4. Finger) rückt, abwärts aber auf die nächste Saite übersetzt. Wir wollen in folgenden Beispielen „Rücken“ mit , „Übersetzen“ mit  kennzeichnen, das „Untersetzen“ mit .



*) Der bei Hoenes erschienenen Fingersatzlehre von Jurik entnommen.

Es erübrigt noch der **Fingersatz der chromatischen Tonleiter**, die in **Kadenzen** von Fantasiestücken vielfach anzufinden ist.

Diese Übung ist auch in Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln, sowie in anderen Tonarten zu spielen. Außerdem ist es von Vorteil, einzelne geeignete Stellen eines Tonstückes zur Grundlage von Übungen zu machen. —

Fingersatz bei Terzen, Sexten und Oktaven.

II. Lage G- u. D-Saite.
 Er ist im allgemeinen so:

a) bei **Terzen:**

oder

Derselbe bleibt für alle andern Lagen und Saiten gleich.

usw.

b) bei **Sexten:**

usw.

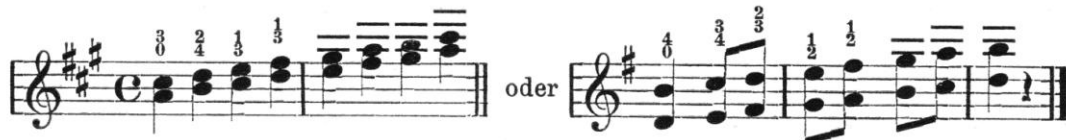
c) bei **Oktaven:**

oder

Sie sind ohne Benutzung leerer Saiten schwer auszuführen. Man bleibt deshalb gewöhnlich auf einem Saitenpaar oder in der I. Lage. Bei höheren Lagen rutscht man mit dem 1. und 3. Finger, z. B.:

usw.

Bei Terzengängen auf den beiden *A*-Saiten ist, wo nicht anders gewünscht, der höchste Ton stets auf der äußeren Saite zu greifen:



Das Zeichen = bedeutet gleichen Fingersatz.


Soll der höhere Ton auf der inneren Saite gespielt werden, so muß dies eigens angezeigt werden.



Akkordgriffe.

Für Akkordgriffe lassen sich nur wenige bestimmte Regeln geben. Das Nächstliegende und Beste ist in diesen Fällen, die Finger ohne Verrenkung in ihrer natürlichen Folge aufzusetzen. Mit Hinzuziehung leerer Saiten benutzt man für Drei-, Vier- oder Fünfklänge gewöhnlich den Fingersatz der I. Lage.



Griffe, wie z. B.:  können natürlich nur auf der zweiten

A-, *D*- und *G*-Saite gespielt werden. Bei Beschäftigung mit dieser Materie wird der Spieler wahrgenommen haben, daß abgenützte und schlechte Saiten Totfeinde einer schönen Tongebung sind. Sie stören eine gleichmäßige Linie empfindlich und beleidigen das Ohr. Also fort mit ihnen und nicht geizt. Namentlich die Griffbrett *G*- und *C*-Saite gehören öfters ausgewechselt. Inbezug auf die Freisaiten gilt dasselbe. —

II. Freisaiten.

Für das Freisaitenrevier gilt im Allgemeinen die Regel: 2. und 3. Finger für den ersten, 4. für den zweiten, 5. für den dritten Quintenzirkel. Wo es die Akkordverbindung verlangt, müssen natürlich Änderungen eintreten. So wird, wie an anderer Stelle erwähnt, der

5. Finger öfters mit Vorteil im 2., ja sogar im 1. Quintenzirkel angewendet werden können.



Es wäre eine beschränkte unzeitgemäße Auffassung, die Freisaiten nur als obligate Schrumm—bum—bum zu betrachten. Vielmehr kann jede Saite sowohl als Harmonie als Melodieelement gebraucht werden. Edles Zitherspiel verlangt auch vollständige Beherrschung der Freisaiten, was durch Spielen diatonischer und chromatischer Tonleitern, Terzen, Sexten, Bildung dissonierender Akkorde mit ihren Auflösungen erreicht wird. Moderne Tonstücke bieten überdies Übungsstoff in Fülle. (Nicht unerwähnt soll bleiben die unübertreffliche „Schule der Geläufigkeit“ von Haustein im basso continuo und von Jos. Swoboda im Violin . Blechinger, Bayer, Thauer, Arnold u. a. haben ebenfalls in dieser Richtung Brauchbares geschaffen.) Möge sich der strebsame Spieler an den anfänglichen Schwierigkeiten nicht stoßen. Gerade hier gilt es, auszuharren, eingedenk, daß einzig und allein **Übung den Meister** macht.

* * *

Die Flageolett- oder Glockentöne

teilt man in natürliche und künstliche.

I. Natürliche: Jede Saite, an gewissen Punkten zart berührt und durch Anschlag in Schwingung gebracht, läßt die Durdreiklangstöne ihres Grundtones vernehmen. Diese gewissen Punkte, Knotenpunkte genannt, sind die Verhältnisse von $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$ der Saitenlänge, analog den Schwingungszahlen im Verhältnis zur leeren Saite. Nehmen wir nun die *A*-Griffbrettsaite zur Behandlung. Diese *A*-Saite, genau in der Mitte (12. Bund) berührt, gibt die Oktave der leeren Saite und klingt das dort hervorgebrachte Flageolett ganz gleich wie das am 12. Bund gewöhnlich geschlagene *a*.

Teilen wir nun vorläufig die rechte Hälfte wieder in zwei Teile, d. h. suchen wir ein neues Flageolett genau auf dem Punkte in $\frac{1}{4}$ der Saitenlänge, also über dem 24. Bund, so erhalten wir ein um 1 Oktave höheres *a*. Das gleiche ist bei der linken Hälfte der Fall. Bund 5 und 24 ergeben also gleiches *a*.

Bisher haben wir nur das Flageolett *a* erhalten. Zum Durakkord gehört aber noch die Terz *cis* und Quinte *e*. Das *e* ergibt sich über dem dritten Teil der Saite (19. Bund) rechts und links über dem 7. Bund. Das *cis* liegt am 4., 9., 16. und 24. Bund. Am 4. aber zwei Oktaven höher.

Es ist begreiflich, daß, je mehr Knoten eine Saite hat, desto unklarer ihr Ton ist. Ebenso verhält es sich hier. Die Halbierung (12. Bund) liefert das reinste, hellste Flageolett. Weniger spricht schon die Quinte bei Zwei- noch weniger die Terz bei Vierteilung an.

Wie auf der *A*-, verhält es sich auf der *D*-, *G*- und *C*-Saite. Man benutzt zur Hervorbringung von Flageolett-Tönen meistens die linke Hälfte. — Die Notierung derselben geschieht bei einigen Komponisten in der Tonhöhe ihres Klanges, bei anderen eine Oktave tiefer.

Sämtliche natürlichen Glockentöne auf den vier Griffbrettsaiten veranschaulicht folgende Tabelle.

Flageolett-Griftabelle für die Zither.

(Diese Tabelle führt die Flageolettöne nach ihrem wirklichen Klange auf.)

	Bund: 4	5	7	12	19	24	28
C-Saite:							
G-Saite:							
D-Saite:							
II. A-Saite:							
I. A-Saite:							

(welche in *fis* herabzustimmen ist.)

Durch **Herabstimmung** der I. *A*-Saite in *fis* erhält man mit Ausnahme des *e* nachfolgende Skala:

Bund:	12	12	5	7	4	7	5
Saite:	D	*) <i>Fis</i>	G	D	G	<i>Fis</i>	D

(umgestimmte I. A-Saite.)

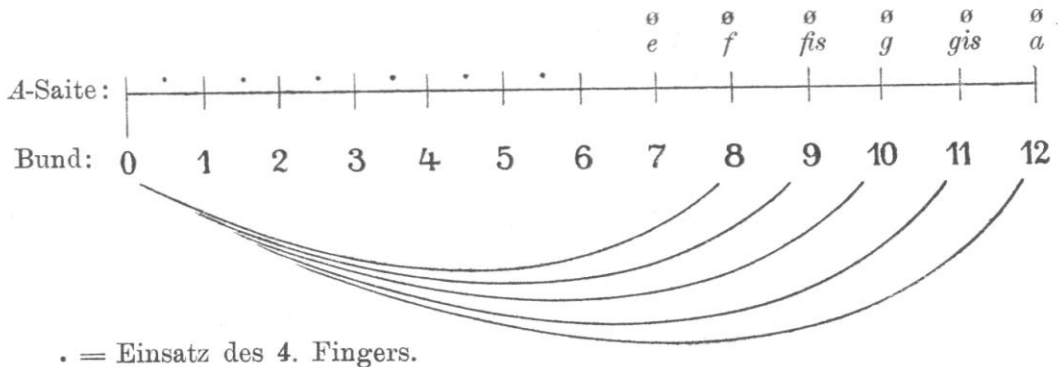
*) Für dieses *e* nehme man den Flageolettton auf der Darm- (Begleitungs-) Saite *e*

Um die Zahl der natürlichen Flageolets zu erhöhen, wird die äußere *A*-Saite häufig in *fis* umgestimmt. Man gewinnt dadurch die Töne *fis*, *ais*, *cis*.

Zu den natürlichen Glockentönen gehören auch noch die auf jeder Begleit- und Baßsaite durch Berührung in ihrer Mitte erzeugten Flageolets.

Das **Glockentonzeichen** ist „ $\overset{\circ}{\bullet}$ “ oder „flag . . .“.

II. Künstliche: Da die natürlichen Flageolets nicht alle Töne der Tonleiter liefern, erzeugt man noch auf künstlichem Wege solche. Auf dem 7. Bund der *A*-Saite liegt *e*. Wenn wir nun die leere Saite um 1. Bund verkürzen, indem wir mit dem 4. Finger diesen Bund drücken, so erhalten wir einen Ton, der um $\frac{1}{2}$ Ton höher ist als *e*, also *f*. Auf diese Weise können wir chromatisch jeden Flageoletton erzeugen. Geschrieben werden diese künstlichen Töne durch 2 Noten, von denen die untere den mit dem 4. Finger gedrückten, die obere den Klang anzeigt. Dieser ist immer 1 Oktave höher, als der dort bei gewöhnlichem Spiel gegriffene, z. B.:



Der **Triller** zur rechten Zeit in rechter Weise ist von überaus prikelnder, fesselnder Wirkung. Seine kunstgemäße, einwandfreie Ausführung erheischt viele Übung. Er besteht aus einem schnellen gleichmäßigen Wechsel zweier großer oder kleiner Sekund-Töne. Er wird gewöhnlich bei feststehendem 2. Finger und trillerndem 1. Finger oder feststehendem 3. und trillerndem 2. Finger ausgeführt. Nur gewöhne man sich eine Art ein für allemal an.

Mordent (s. d.)

Seine Tonhöhe ist der Tonart entsprechend zu nehmen, wenn nicht ein Versetzungszeichen über dem Triller ($\begin{pmatrix} \# \\ tr \end{pmatrix} \begin{pmatrix} \flat \\ tr \end{pmatrix} \begin{pmatrix} \natural \\ tr \end{pmatrix}$) eine dementsprechende Veränderung anzeigt; z. B.;



In der Trillerkette darf keine Stockung oder Schwankung eintreten und muß sein Übergang resp. Ausklang rein und durchsichtig sein. (Ein Harzer Kanarienvogel ist ein guter Lehrmeister des Trillers.)

Der **Pralltriller** $\overset{\sim}{\bullet}$ bedingt diese Ausführung $\overset{\sim}{\bullet} = \overset{\sim}{\bullet}$; eine chromatische Veränderung der Wechselnote wird wie beim Triller

angezeigt: $\overset{\sim}{\bullet} = \overset{\sim}{\bullet}$. Ein umgekehrter Pralltriller, der

also statt mit seiner oberen mit seiner unteren Nachbarstufe wechselt, heißt **Mordent**, z. B.: $\overset{\sim}{\bullet} = \overset{\sim}{\bullet}$ Der 4. Finger bleibt liegen, der 3. zieht ab.

Chromatische Veränderung: $\overset{\sim}{\bullet} = \overset{\sim}{\bullet}$

Der **Doppelschlag** ist aus zwei Schlägen, einem von oben, einem von unten zusammengesetzt: $\overset{\sim}{\bullet} = \overset{\sim}{\bullet}$; das Zeichen ∞ nach einer Note bedeutet, daß die Note zuerst ausgehalten,

dann ihr Doppelschlag gespielt werde; z. B.: $\overset{\sim}{\bullet} \overset{1}{\bullet} = \overset{\sim}{\bullet} \overset{1}{\bullet}$

Chromatische Veränderung über dem ∞ bezieht sich auf die obere, unterhalb auf die untere Wechselnote.



Sollen mehrere verschiedene Töne gebunden zu Gehör gebracht werden, so zeigt dies ein **Bogen** \frown über den betreffenden Noten an. Die Ausführung kann durch Übergleiten des Ringes von einer Saite zur nächsten in einem Zuge erfolgen oder durch rasches Aufsetzen eines Fingers auf die zu bindende 2. Note bei nur einmaligem Ringanschlag (Aufwärtsbindung) oder dadurch, daß der greifende Finger eines höheren Tones diesen in schnellender Bewegung verläßt, und so den nächst untersten Ton (leeren oder gegriffenen) zum nachträglichen Erklingen bringt (Abwärtsbindung). Das Zeichen für letztere ist ein Punkt über dem Bogen: $\overset{\cdot}{\frown}$.


Phrasenbogen umschließen eine melodische Periode.

Man kann über drei Saiten binden, wie man auch mehrere Noten nacheinander durch festes Auffallen der Finger auf die betr. Bunde ohne erneuten Anschlag hervorbringen kann. Eine besondere Art von Bindung, der man beim Zitherspiel oft (nur zu oft) begegnet, ist das

Schleifen, z. B.:  Dasselbe besteht in einem raschen

Gleiten des seitwärts gehaltenen Daumens nach dem betreffenden Intervall. Eine geschmackvolle Ausführung ist Übungssache. Katzenmusik darf nicht daraus werden.

Einer Bindung ähnlich ist die Ausführung des Vorschlages. Man unterscheidet einen langen und kurzen, der erstere wird  der letztere  geschrieben. Der erstere nimmt seiner Hauptnote


den Akzept und soviel an Zeitwert als er anzeigt, z. B.: , der letztere nimmt seinen Zeitwert der vorhergehenden Note weg, z. B.:




Der Doppelvorschlag ist ein kurzer, aus 2 oder mehr Noten bestehender Vorschlag, der mit der Hauptnote schnell zu binden ist. Ähnlich der Nachschlag. Gute Schulen werden das Weitere übernehmen. Noten, welche möglichst kurz und abgestossen werden sollen,

sind mit Punkten versehen, z. B.: . Man nennt

dies Staccatospiel. Spiccato  = noch schärferes Abstoßen.

Postamento  = jede Note betont, aber doch gebunden.

Im Gegensatz dazu steht das Tonhalten und Beben, **Tremolieren** bzw. Vibrieren. Zeichen: . Bei geschmackvoller nicht zu häufiger Anwendung von großer Wirkung. Ein festes Aufsetzen des Fingers Hauptbedingung.

Auch Freisaiten können zuweilen mit dem Ringe angeschlagen werden. In Tongemälden läßt sich durch den ungewohnten Klang manches ausdrücken. —

Von großer praktischer Bedeutung ist auch die Verwendung des **fünften Fingers** der rechten Hand zum Anschlag von Baßsaiten. **Man gewöhne sich daran**; denn daß mit 5 Fingern mehr zu leisten ist, als

mit 4 leuchtet wohl jedem ein. Auch können Stellen und Akkordgriffe mit 5 Fingern leichter gegriffen werden als mit 4, z. B.:

Phrasenbogen.

*) Bock = Wiederholung des vorhergehenden Taktes oder Halbtaktes.

Peter Mühlauer hat eine eigene Schule für Verwendung des 5. Fingers geschrieben und beim Spielen tiefer Bässe, sowie der „Perfecta“-Zither ist dessen Gebrauch zwingende Notwendigkeit.

* * *

Wir sprechen von einer **Münchener-, Wiener-, Stuttgarter-, chromatischen** und **Normal-Stimmung**. Die Stuttgarter- und chromatische Stimmung kommt wegen ihrer geringen Verbreitung für uns kaum in Betracht. Die Münchener- und Wiener-Stimmung hat in der Besaitung die Vorliebe für hohe Begleit- und tiefe Bässe gemeinsam. Das was sie aber scharf trennt, ist die ausschließliche Benutzung im unteren System des C bei der ersteren, des C bei der letzteren.

Stimmung der Münchener:

Griffbrett.

Baß.

Stimmung der Wiener:

Griffbrett. *)

Baß.

Kontra.

*) steirisches *g*.

Bei genauer Betrachtung finden wir bei beiden Stimmungen, am auffälligsten bei letzterer, das **Fehlen von Mitteltönen**. Diese Besaitungsart ist also wissenschaftlich nicht zu rechtfertigen. Sie gestattet nicht, mit der rechten Hand eine lückenlose Skala zu spielen und schließt korrekte, strenge Fortschreitungen im Satze aus. Aus eigener Erfahrung kann ich dieser Stimmung trotzdem das Todesurteil nicht sprechen, wie es so vielfach geschieht. Welchen Ausdruckes, welchen lieblichen Kolorites sie fähig, beweist am besten Aug. Huber mit seinen schwungvollen poesiedurchhauchten Tonbildern.

Freilich, hohen musikalischen Anforderungen wird sie weniger gerecht als die Normalstimmung, deren Besaitung chromatisch lückenlos, und die dem reinen, streng musikalischen Satze gerecht wird, wie keine andere praktisch brauchbare.

Normalstimmung:

Griffbrett. Baß.

I. Quintenzirkel.

II. Quintenzirkel.

Kontra.

oder:

Griffbrett. Baß.

Kontra.

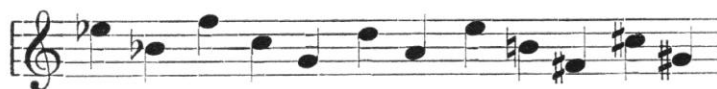
Ganz moderne und routinierte Spieler reihen dem 2. Quintenzirkel einen lückenlosen 3. an. In den meisten Fällen aber genügt die hier angegebene chromatische Kontrabaßreihe. Besitzern älterer Instrumente tut's auch ein Anhang der häufigsten Kontrabäße *f, c, d, e*.

Tüchtige Leute werden auf jeder Stimmung Tüchtiges leisten und jede Stimmung wird ihnen gestatten, das Herz in Tönen auszuschütten. Nur engherzige, marklose Pedanten werden an der Form kleben bleiben, wo es den Geist gilt. Die Violinschlüsselwerke, welche nicht der Münchener Stimmung entsprangen, huldigen der **Normalbesaitung**, nur notieren sie im 2. System statt B: im C: , wodurch also eine ebenso richtige Schreibweise erzielt ist. Sva

Ein Hauptpunkt, mit dem es aber mancher Zitherspieler wenig genau nimmt, ist das **Stimmen der Zither**. Ich kann mir nicht denken, wie das Spielen auf einem schlechtgestimmten Instrumente Vergnügen bereiten soll. „Musik“ ist's nun keinesfalls.

Mit Hilfe eines **Stimmpfeifchens** oder einer Stimmgabel bestimme man das sog. **Normal-A**. (Dieser Ton ist der auf dem internationalen Kongreß zu Wien 1892 festgesetzte Ausgangston zur Stimmung sämtlicher Instrumente). Nach diesem Normal-A stimme man die innere A-Saite des Griffbrettes ganz genau. Dann stimme man die äußere A-Saite des Griffbrettes in Einklang mit der inneren. Hierauf stimme man jede folgende Griffbrettsaite quintenrein zur vorhergehenden. Wessen Ohr in Erkennung der Quintenreinheit noch nicht geschärft ist, greife den 7. Bund der D-Saite (*a*) und stimme mit den leeren A-Saiten, den 7. Bund der G-Saite (*d*) mit der leeren D-Saite, den 7. Bund der C-Saite (*g*) mit der leeren G-Saite. Ferner stimmt man in Oktaven, indem man den 5. Bund jeder Saite mit der leeren folgenden in Oktavreinheit bringt. —

Die oberen Baßsaiten (1—12) werden nach gleichnamigen Tönen des Griffbrettes gestimmt, z. B. die erste Saite *es* nach dem ersten Bund der D-Saite, *b* nach dem dritten Bund der G-Saite usw.

Begleit-Saite:  wird gestimmt nach der Griffbrett-Saite: *8va D₁ G₃ D₃ G₅ G⁰ D⁰ G₂ D₂ G₄ C₆ G₆ G₁*

Die weiteren 12 tiefen, eigentlichen Baß-Saiten (13—24) werden nach den gleichnamigen ersten 12 Baßsaiten, und zwar eine Oktave tiefer gestimmt, die folgenden Kontra-Saiten nach den 12 tiefen Bässen. Ist das Instrument solcherweise durchgestimmt, so prüfe man in Akkorden nach dem Quintenzirkel. Bei Stimmung mehrerer Zithern ist es natürlich vergebens, reine Stimmung zu erhalten, wenn jeder „drauflos“ stimmt und auf den andern keine Rücksicht nimmt. Gerade beim Zusammenspiel ist ein falsch gestimmtes Instrument wie ein Zersetzungsgift.

Es seien hier gleich noch praktische Winke über die **Behandlung der Saiten und des Instrumentes** angefügt. Überhitze und zu feuchte, kalte Temperatur schaden. Mittelmäßige, sich ziemlich gleichbleibende Temperatur bekommt dem ganzen Instrument am besten. Sehr zu empfehlen ist es, das Instrument innerhalb des Kastens mit einem mit Watte gefütterten Flaneldeckchen oder starkem Tuch zu überdecken. Abgesehen davon, daß die Stimmung sich wenig verändert, springen auch bedeutend weniger Saiten. Ansammlung von Staub ist aus mehreren Gründen zu vermeiden. Große Temperaturwechsel sollen vermieden und vorsichtig ausgeglichen werden. Darm- und über-

spinnene Saiten dürfen nie zusammen aufbewahrt werden. Für **Aufbewahrung von Saiten** eignen sich am besten runde Blech- oder Celluloidschachteln. — Nach dem Spielen reibe man die Saiten ab, um schädlichen Fett- oder Schweißansatz zu entfernen. —

Überspinnene **Stahlsaiten** können ihrer unzarten Klangwirkung wegen nicht empfohlen werden. Ihre scheinbare Dauerhaftigkeit ist illusorisch, da sie rosten und sodann an Klang einbüßen. Außerdem sind sie viel weniger geschmeidig wie die Darmsaiten, was sich Damen mit zarten Händen wohl gesagt sein lassen sollen. Das Ideal einer Besaitung bleibt Darm und überspinnene Seide. Bei richtiger Behandlung und Einkauf guter Qualität wird's an Dauerhaftigkeit nicht fehlen.

Das **Aufziehen der Saiten** geschieht auf folgende Weise: Man drehe an dem kürzer ausgespinnenen Ende eine gut haltbare Schlinge, hänge diese rechts in das Stiftchen und führe die Saite nach links oberhalb des vor den Wirbeln befindlichen Stiftchens vorbei zum Wirbel. Dieser wird vorher rückwärts geschraubt, damit beim späteren Aufdrehen der Saite der Wirbel nicht zu tief ins Gewinde dringt.

Man stecke nun das linke Ende etwa $1\frac{1}{2}$ cm durch das Ohr, biege das Ende nach abwärts und umdrehe es mit der Saite solange, bis die nötige Spannung, bezw. Stimmung erreicht ist. Es ist beim Anspannen natürlich langsam zu verfahren, damit sich die Saite an die hohe Spannung gewöhnt und nicht vorzeitig abreißt. Scharfe Ecken an den Wirbeln sind zu beseitigen, da diese jede Saite abschneiden.

Das **Aufspannen der Griffbrettsaiten** kann dadurch erleichtert werden, daß man die Mechanikschraube mit einem eigens konstruierten, um billiges Geld erhältlichen Schlüssel dreht.

Über die Brauchbarkeit der **Ringe** gehen die Meinungen auseinander, und wird jeder Spieler für seine Empfindung Passendes finden.

Als **Unterlage** eignet sich zum Zitherspiel am besten ein Tisch aus weichem Holz (Tanne, Fichte usw.). Küchenanrichte- und einfache Tische eignen sich sehr gut. Eigene Resonanztische sind für die Allgemeinheit zu teuer. In seinem eigensten Interesse wird jedem Spieler abgeraten, auf harten Platten, wie sie runde und sogenannte Salontische zumeist haben, zu spielen. Es ist eine Qual, auf solcher Unterlage zu spielen, und heißt es, dem Instrumente sein Bestes rauben, weil es einfach nicht klingt, trotz aller Kraftanstrengung.

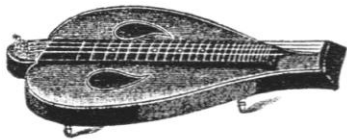
Für „**Daumenschoner**“ habe ich kein Verständnis.

Beim **Einkauf eines Instrumentes** ist zu bedenken, daß das zur Zither verwendete Material die Hauptsache bleibt. Das Beste, was es gibt, kann für 60—100 Mark geboten werden. Preise, die darüber-

gehen, werden nicht für die Qualität bezahlt. (Daß bei 20 Mark nicht auf eine tadellose Arbeit und guten Ton reflektiert werden kann, ist selbstverständlich.) Der Interessent gehe direkt zu einer **als reell bekannten Firma**. Er wird gut fahren, wenn er dem Verkäufer etwas freien Spielraum läßt, und nicht glaubt, mit lächerlichen Capricen und Weisheitskrämereien zu „imponieren“.

* * *

Die **Streichzither**, das **Streichmelodion** u. a. werden mit dem Bogen gestrichen und sind nach Prinzipien des Violinbaues gefertigt. Nebenstehende Abbildung veranschaulicht mehr, als viele Wörter.



Besaitung:

Streichzither (Violinstimmung)
e, a, d, g.
Streichmelodion: (Violastimmung)
a, d, g, c.

Die Verwendung dieser Tonwerkzeuge findet meistens im **Ensemble-spiel** statt. Sie vertreten die Stelle der Violine. Als prachtvolle Ergänzung des Zithertones läßt sich die **Gitarre** oder Laute verwenden. Flöten, Violinen und Glockenspiele sind im Ton zu stark und decken häufig das feine Kolorit der Zither zu, wenn nicht der Spieler durch großes Verständnis einen Ausgleich zu schaffen weiß.

Schließlich sei noch eine knappe Erörterung häufig vorkommender **Zeichen** und **Ausdrücke** gegeben:

accelerando = eilend (auch *stringendo*).

Allegretto = schneller wie *Andante*; munter.

Allegro = schneller wie *Allegretto*.

Andante = mittelmäßiges, ruhiges Tempo.

Andantino = etwas langsamer als *Andante*.

Arpeggio = (‡) zeigt an, daß die Akkorde in aufgelöster Form, harfenartig anzuschlagen sind, z. B.:

ad libit(um) = nach Belieben.

a tempo = im ursprünglichen Zeitmaß.

cantabile = auf Gesangsart.

con animo = mit Seele.

con dolore = mit Schmerz.

con espressione = mit Ausdruck.

con moto = mit Bewegung.

con plectron = mit dem Ring, zum Unterschied von *senza plectron* = ohne Ring.



- cop. (coperto)* = dämpfen.
Corda = Saite, z. B. *I. cord* = 1. Saite oder auch „sul“ *G, A, D* = Saite.
crescendo = anwachsend.
D. C. al Fine = Wiederholung bis zum „*Fine*“. (Ende.)
decrescendo = abnehmend.
dim. (diminuendo) = verringernd.
dolce, dolcissimo = süß, sehr süß.
f, ff = stark, sehr stark.
flag. = flageolett (s. d.)
legato = gebunden.
lento = langsam.
ma non troppo = aber nicht zu sehr.
marc. (marcato) = betont.
m. d. (mano destra) = rechte Hand.
Mensur $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$ = Vorrücken der rechten Hand um $\frac{1}{3}$ oder $\frac{1}{2}$ gegen die Schallöffnung.
mf = mittelstark.
Moderato = mäßig.
molto = sehr, viel, *molto rit.*, sehr zurückhaltend.
Mor. morendo = ersterbend, erlöschend, aushauchend.
m. s. (mano sinistra) = linke Hand.
p, pp = leise, sehr leise.
perd. (perdendosi) = sich verlierend.
più animato = mehr lebhaft.
pontic. (Ponticello) = rechts am Steg.
rall. (rallento) = zögernd.
risoluto = energisch.
rit. (ritardando) oder *riten. (ritenuto)* = zurückhaltend.
scherzando = neckisch, lustig.
sempre = immer.
sfz = sforzando = verstärkt, (auch ein $\overset{\frown}{\bullet}$ über der Note).
sostenuto = gehalten, langsam.
string. (stringendo) = steigernd.
ten. (tenuto) = gehalten (ähnlich dem *Fermato* $\overset{\circ}{\bullet}$).
un poco più = ein wenig mehr.
vivace = lebhaft, sehr rasch.

Zum Schlusse noch ein Wörtchen über „Virtuosen“, über das „Komponieren“ und „Dirigieren“.

Wer ist Virtuose? Wollen wir lieber fragen, wer ist Zitherkünstler? Ich meine derjenige, der sein Instrument technisch weit über das Schulmäßige hinaus beherrscht und sein Spiel individuell **färben und be-seelen** kann. Vor allem wird sich im freien **Improvisieren** der Meister

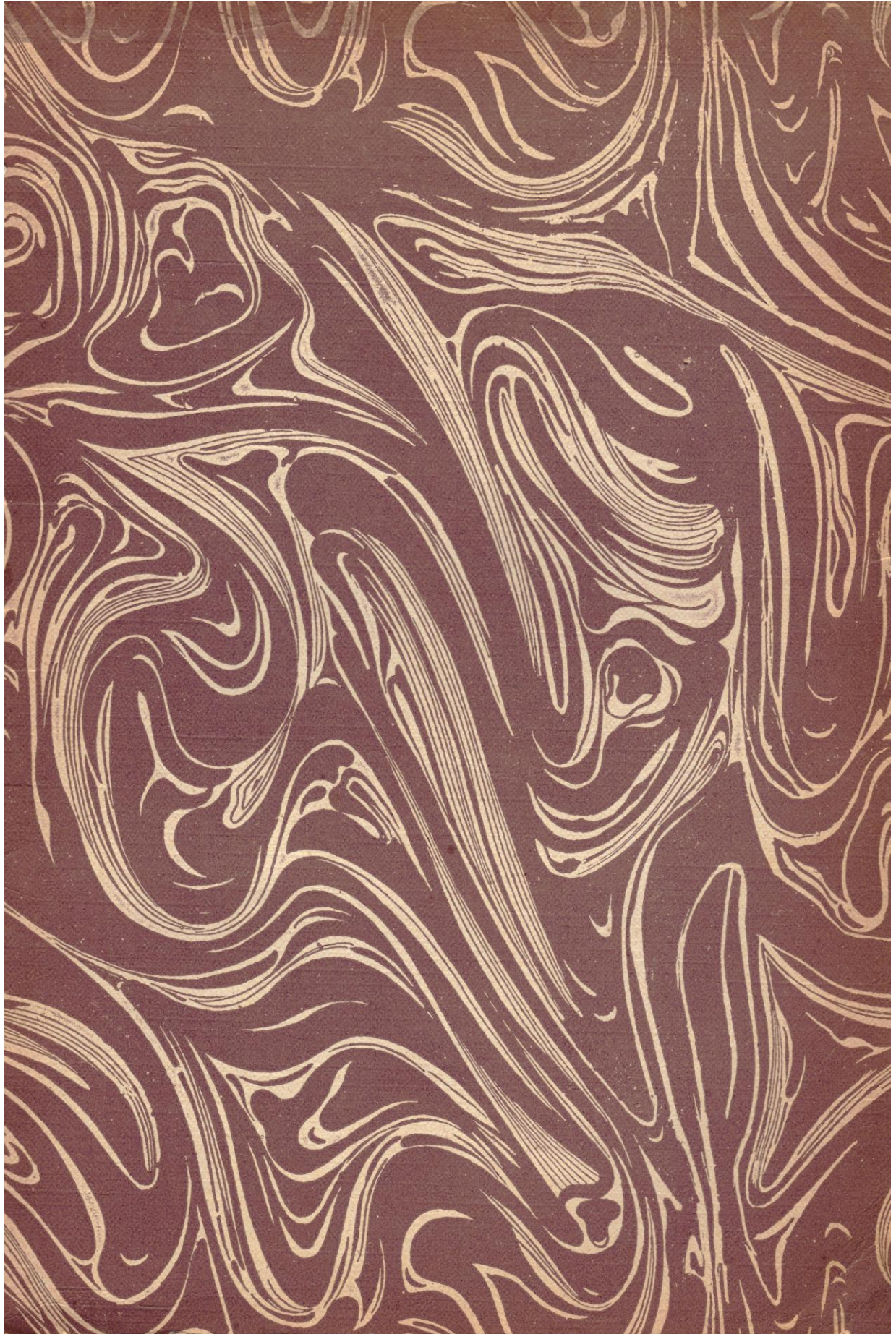
erkennen lassen. **Kunstreitereien** sind von jedem zu erlernen, **schöne Tongebung vom Talentierten**, seelenvolles Spiel läßt sich nicht lernen und lehren . . . „mir hat ein Gott gegeben, zu sagen, was ich leide“. (Goethe).

Hier ist auch schon der **Kernpunkt des Komponierens** getroffen. Nur wem's in der Seele brennt, nur wer wirklichen, unwiderstehlichen **Schöpferdrang, Gestaltungszwang** in sich spürt und das Empfundene richtig schreiben kann, sollte komponieren. Dieser sollte aber auch nicht unterlassen, das technische Handwerkszeug zu erwerben, das allein über das Stümperhafte erhebt. Allen übrigen aber sei's gesagt: „O, rühret nicht daran!“ — Laßt es gut sein! Es besteht kein Bedürfnis, die Literatur mit seichten Noten zu bereichern, zumal in unserer Zeit Käsehändler und Schweinemetzger Druckpapier zum Einwickeln nicht mehr benutzen dürfen. Laßt, Verehrte, den Verlegern ihre Seelenruhe. Ein gewissenhafter Verleger würde seine Standesehre mißkreditieren, wollte er Euren „Werken“ zum Drucke verhelfen. Nehmt es darum einem Verleger nicht übel, wenn er ab und zu etwas — „verlegt“ — so daß er's nimmer finden kann.

Auch das „**Dirigieren**“ will gelernt sein. Nicht jeder ist Dirigent, der mit dem Taktstock herumfuchtelt. Vor allem ist **Ruhe des Dirigenten erste Pflicht. Besonnenheit, Erfahrungheit** sollen ihm eigen sein, er wird dann „einen“, wo er andernfalls zerstreut. — Man muß auch mit minderen Kräften rechnen können. — Der Heißsporn ist kein guter Dirigent, wohl aber ziert letzteren Entschiedenheit.

* * *

Auch auf die Unsitte des „**Notenabschreibens**“ sei hier noch hingewiesen. Es ist ein Diebstahl an geistigem und materiellem Eigentum. Der Verleger muß mit großen Opfern und Geldmitteln ein Tonstück stechen lassen und für seine Verpflichtungen aufkommen. Er setzt einen möglichst niedrigen Kaufpreis fest, gewährt meist auch noch Rabatt und Ihr — (darunter sogar manch namhafter Lehrer), **schreibt wider das Gesetz**, das im Anzeigefall strafend einschreitet, einfach ab. Heutzutage, bei der vorgeschrittenen Stechertechnik können Noten um so billigen Preis erworben werden, daß Ihr nicht nötig habt, mit Abschreiben Euch die Augen zu verderben, und die Masse Zeit zu opfern, — verwendet diese lieber zum Üben! — **Auch mögen sich Schüler verbitten, daß ihnen Lehrer geschriebene Noten geben**, ausgenommen unveröffentlichte Eigenkompositionen. Ich sage Euch auf mein Ehrenwort: Ein Lehrer, der Euch mit Notenschreiberei abfüttert, ist ein schlechter und gewissenloser Lehrer, in dessen Lehre Ihr nicht gut beraten seid.



Vom Verfasser dieses Werkes sind in meinem Verlag nachfolgende
Kompositionen erschienen:

(Im Viollinschlüssel, für die lückenlos besaitete Zither.)

Op. 17. „Aus den Bergen“, 2 Melodien:

a. Grüass d' Gott	für 1 Zither M. 1,—
b. A' Bitt'	

Op. 18. „A hoamlich's Wörter!“, Konzert-Ländler.

Für 1 Zither	M. —,80
Für 2 Zithern	M. 1,20
Für 2 Zithern und Gitarre. .	M. 1,50

Op. 19. „Mei' Freud“, Fantasie im Ländlerstil (als
Ebnlage zu seinem heiteren Intermezzo für die
Vereinsbühne „Über den Wolken“).

Für 1 Zither	M. —,80
------------------------	---------

Op. 20. „Wenn der Flieder blüht“, Réverte.

Für Zither und Streichzither (od. Vio- lone, oder Flöte)	M. 1,20
---	---------

Die im Bassschlüssel bei R. SOHNEL erschienenen Kompositionen
können ebenfalls durch mich bezogen werden.

JOS. HAUSER.