Die klassische Musik und die daraus geborene Tonsprache Richard Wagners, die in seinen Musikdramen die höchste Ausdrucksfähigkeit, deren die Musik überhaupt fähig ist, errungen hat, werden in ihrer elementaren Urgewalt nicht mehr übertroffen werden und die Menschen ergötzen, solange sie (die Menschen), die Alpen und das Weltmeer bestehen. Die moderne Musik dagegen wird Wandlungen über Wandlungen durchmachen, kommen und vergehen wie der Mensch selbst. Der Geschmack wird sich stets mehr oder weniger der Zeit anpassen, aber vergänglich sein. Unsere heutige Musik trägt mit ihrer Unwahrhaftigkeit den Todeskeim schon in sich. Wie erhebt sich das Herz eines jeden Musikers und gebildeten Musikfreundes, wenn in einem Orchesterkonzert nach dem kakophonischen Unfug moderner Schöpfungen endlich eine im Vortrag liebevoll ausgearbeitete Symphonie von Beethoven erklingt! Wie lachen wir mit Papa Haydn und erfreuen uns an Mozarts sonnigem Genius! Solange die Welt besteht, werden diese drei die Vorbilder eines jeden echten Musikers bleiben. An diesen werden alle zeitlebens studieren. Den Formensinn sowohl wie die thematische Arbeit und die schöne Linienführung ihrer melodischen Einfälle. Die harmonische Auswertung, an die sich die Ohren allmählich gewöhnten, hat bei den „Modernen" schon lange die Grenzen der Schönheit überschritten.

Im Stile Haydns und Mozarts wird die Zither noch mancherlei zu sagen haben, wenn ihr die Musik „auf den Leib geschrieben" wird, wie man zu sagen pflegt. Dieses Instrument aber der ganz modernen Richtung dienstbar zu machen, halte ich für ein verfehltes Experiment, obwohl ich demnächst vielleicht selbst das eine oder andere kompositionstechnisch, d. h. „geistig" befriedigende derartige Werk „der Wissenschaft halber" zum Vortrag bringen werde.

Für diese Art Musik reicht selbst das Klavier mit seiner ungleich beweglicheren Technik und Tonkraft oft nicht aus, geschweige denn die Zither.

Wie sagte doch Liszt? „Die Zither ist das Instrument der Träumerei". Dieser poesievolle Musiker hat damit das Richtige getroffen. „. . . auf den kryställhellen Schwingen ihrer Töne träumt sich der Geist in die entfernteste Vergangenheit, oder es breiten sich lachende Gefilde, imposante Felsenwildnisse vor dem inneren Auge aus". Auch hierin hat er den Charakter der Zither und ihre damalige Musik treffend gekennzeichnet. Ich glaube nicht, daß er sich so anerkennend geäußert hätte, wenn er „moderne" Musik auf der Zither gehört hätte.

Mit der Kundgebung dieser Ansicht möchte ich nicht die Verdienste begabter Männer um die Hebung unserer Literatur schmälern, sondern nur warnen vor dem Übereifer, der in wohlmeinender Absicht über das Ziel hinaus schießt und damit das zarte Pflänzchen im Reiche der Musik: die Zither statt zur vollen Blüte zu bringen, — erdrückt.

Gottfried Rüdinger's „Eine kleine Ballettmusik" op. 56

von Oskar Ernst.

Wenn Rüdingers op. 53 (Humoreske, Idylle, kleine Fuge) wegen seiner für Zitherspieler bis heute ungewohnt dissonanten Tonsprache Aufsehen erregen mußte, wird man vielleicht überrascht sein, wie einfach er sich in seiner „kleinen Ballettmusik" ausdrückt. Der oberflächliche Beobachter könnte hierin eine Abkehr von der in op. 53 betonten „Moderne" feststellen, was aber keineswegs berechtigt ist. Man muß Rüdingers ganzes Schaffen kennen, um seine Vielseitigkeit im musikalischen Ausdruck verstehen zu können. Wenn Rüdinger eine Sonate, eine Fuge, freie Charakterstücke schreibt, gleichviel für welche Instrumente, so weiß er, daß diese Kompositionsgattungen ihn berechtigen, seiner Phantasie innerhalb der gegebenen Formen die Zügel schießen zu lassen, sich willig auch scheinbar verwegenen Melodiebildungen und ungewöhnlichen Harmonien, Freiheiten im Satzbau hinzugeben. Er spricht damit zu Hörern, denen Brahms und Reger nicht nur dem Namen nach, sondern mit dem Inhalt ihrer Werke vertraut geworden sind. Warum also sollte Rüdinger, der die Konzertberechtigung der Zither anerkennt, nicht auch für dieses Instrument in der ihm geläufigen Tonsprache schreiben? Es ist nicht nur begreiflich, sondern auch begrüßenswert, daß er seiner Phantasie in den drei Stücken von op. 53 keinen Zwang auferlegte und damit dem geübten Spieler und besonders dem konzertierenden Künstler ganz neue und dankbare Aufgaben ohne Absicht stellte. Jeder Freund des Fortschritts auf dem Gebiete des Zitherspiels wird ihm dafür Dank wissen.

Rüdingers aus frühester Jugend (er ist der Sohn eines musikalischen Lehrerhauses) stammende Vertrautheit mit dem schlichten Volksliede, die sich in feinsinnigen Bearbeitungen (Heft 1, 5, 16, 18 der „Musik im Haus", Volksvereinsverlag München-Gladbach*) lebendig äußert, bildet die Quelle nicht nur für sein in Wort und Weise im besten Sinne volkstümliches „Bayernlied" (Klavierausgabe im Verlag von O. Halbreiter, München), sondern auch für seine zahlreichen Tänze. Es sind dies die lustigen bayerischen Bauerntänze der „Truderinger Kirchweih", op. 39 für Klavier zu zwei Händen, die launigen vierhändigen Biedermeiertänze „Als der Großvater die Großmutter nahm" op. 47 und die mit gutem Glück moderne Tanzrythmen verwendenden, dabei nicht in die übliche Trivialität dieser Tanzgattungen verfallenden zweihändigen Klaviertänze im „Puck" op. 38 (sämtliche im Volksvereinsverlag München-Gladbach.) Ihnen schließt sich nun würdig die „kleine Ballettmusik" für Zither an.

*) Im gleichen Verlage werden im Laufe des Winters Volkslieder für 1 bis 3 Kinder- oder Frauenstimmen und Zither bearbeitet von G. Rüdinger erscheinen. (Die Schriftleitung.)

Mit diesen Werken wendet sich Rüdinger an breitere Kreise der musikalischen Laien, ohne natürlich den noch zahlreicheren Freunden des „Bummelpetrus" und der seichten Foxtrottliteratur die geringsten Zugeständnisse zu machen, und es bedarf eigentlich nicht hervorgehoben zu werden, daß die Rüdingerschen Tanzkompositionen ganz selbstverständlich in einfacheren Mundarten reden müssen als etwa seine Humoreske oder seine G-dur-Klaviersonate op. 28. Ich bin aber überzeugt, daß dagegen eine Zithersonate aus der Feder Rüdingers seiner schon vor mehreren Jahren erschienenen Klaviersonate im Ausdrucke zum mindesten sehr nahe kommen würde, auch wenn in ihr die alte klassische Form peinlich gewahrt bliebe. Auch Schubert oder Brahms bedienen sich ganz naturgemäß in ihren Walzern einer durchaus volkstümlichen, dabei aber immer edlen Tonsprache im Gegensatz zu dem nur einem kleineren Kreise sich offenbarenden Inhalt etwa ihrer großen Klavierwerke.

Wenn Rüdinger bei der Komposition seiner „kleinen Ballettmusik" auch weniger an den Volkstanz als vielmehr an ein höfisches Ballfest der Barockzeit gedacht haben mag, so ist diese höhere Auffassung für ihn kein Hindernis, im Ausdruck schlicht zu bleiben. Er denkt sich die Tänze nicht nur gespielt, sondern wirklich getanzt. Er malt uns kleine Tanzbilder, die umso überzeugender wirken, je weniger das Ohr durch komplizierte Harmonik vom Stoffe abgelenkt wird.

Ich will nun im Folgenden versuchen, das Werk einer eingehenden Analyse zu unterziehen.

(Schluß folgt.)

Zitherstil.

Von Willy Hintermeyer-München.

Die meisten Zitherspieler halten ihr Instrument nicht für besonders leistungsfähig und spielen demgemäß gewöhnlich höchst einfache Stücke, das verführt die Zitherkomponisten dazu, in der Regel Kompositionen solch' anspruchsloser Art zu schreiben, so daß die Zitherliteratur im großen und ganzen künstlerisch nicht übermäßig hoch steht. Diese Literatur repräsentiert sich in ihrer Einfachheit als anerkannter sogenannter Zitherstil. Zitherspieler, die sich seit langem an diesen primitiven Zitherstil gewöhnt haben, wittern oft sogleich Klavierstil in einem Zitherstück, wenn sie nicht ohne weiteres die althergebrachten Akkordgriffe darin vorfinden. Da fast allen Zitherspielern die Kenntnis der Theorie mangelt, glauben sie schon in einer Umkehrung eines Akkordes eine Verletzung ihres Zitherstils zu erblicken und weisen entrüstet solche „moderne" Musik zurück. Zu ihrem „Baß" wollen sie auch ihre gleichnamige „Begleitung". Leider muß auch festgestellt werden, daß die Überzahl unserer „Komponisten" die Leistungsfähigkeit der Zither unterschätzt und ihr zu enge Grenzen zieht. Wäre das Verständnis und Verlangen nach wirklich guter Zithermusik in der Allgemeinheit größer, dann wäre es unseren „Zitherkomponisten" nicht so leicht möglich, ihre Opuszahl bis auf 1000 hinaufzutreiben oder für manchen ruhmbegierigen Zitherspieler unter die Komponisten zu gehen. Es ist geradezu schauderhaft, in welchem Gewande sich op. 765 des namhaften Komponisten N. N. zeigt. Ebenso unglaublich ist es aber auch, wie er seine 764 anderen „Werke" an den Mann gebracht hat.

Es ist indes erfreulich zu sehen, wie sich in letzter Zeit mehr Sinn für gute Zithermusik allmählich durchringt. Um auf der Zither allen modernen Anforderungen entsprechen zu können, genügen uns diese einfachen, althergebrachten Griffe nicht mehr. Oder sollen noch 50 Jahre lang solche seichte, kitschige Kompositionen auf die Öffentlichkeit losgelassen werden, weil die breite Masse der Zitherspieler sich nicht zu ernstem Streben und Studium aufraffen kann? Das Verlangen nach besserer Zithermusik hat einige Komponisten angetrieben, mit der Schaffung besserer Zitherliteratur den Anfang zu machen, wobei aber leider auch Unbefähigte sich breit machen und wieder hemmend wirken.

Wie bereits betont, muß mit der alten Satzweise aufgeräumt werden und einer besseren Platz gemacht werden, der man nicht sofort die Dilettantenhaftigkeit anmerkt und die dem gebildeten Musiker Respekt abzwingt. Es ist nun klar, daß die Zither wie jedes andere Instrument eine ihrer Eigenart entsprechende Schreibweise, einen ihr angepaßten Stil verlangt. Ist aber die Zither befähigt, eine musikalisch wertvolle Komposition theoretisch einwandfrei wiederzugeben? In der unzulänglichen Art und Weise, wie sie die Mehrzahl der Zitherspieler behandelt, sicherlich nicht. Da ist es auch kein Wunder, wenn die allgemeine Musikwelt die Zither als Kunstinstrument gar nicht einmal anerkennen will.

Ein Spieler, mit praktischem Können und theoretischem Wissen ausgestattet, kann gewiß aus der Zither musikalisch, wie künstlerisch Vollwertiges herausholen. Unser Instrument ermöglicht gleichzeitig die Melodie harmonisch zu untermalen, und es bieten die Töne der Freisaiten durch ihren von dem der Griffbrettsaiten verschiedenen Klangcharakter besonders intime Reize. Alle möglichen Arten von Akkorden, wie überhaupt der reine vierstimmige Satz, Doppelgriffe, Flageolett, Legato, Vibrato, kurz, alle möglichen Verzierungsarten sind auf der Zither ausführbar.

Es wäre natürlich unsinnig, durch eine pedantische Einhaltung der Harmoniegesetze eine Musik zu schaffen, die von der Zither Unausführbares verlangen würde. Das heißt aber nicht, daß der Bequemlichkeit des Spielers damit Vorschub geleistet werden soll. Was im richtigen Zitherstil komponiert werden soll, sei auf dem Grundsatz aufgebaut: Praktisch ausführbar, theoretisch richtig! Was theoretisch richtig ist, können nur wenig Zitherspieler beurteilen.

die Bewegung in diesem Rahmen bleibt, ist sie unbedingt segensreich, und daß deswegen Konzerte einzelner bahnbrechender Virtuosen stattfinden, ist nur zu begrüßen. Gefährlich ist der — zwar verständliche — aber mit dem Wesen des Instrumentes nicht ganz zu vereinbarende Drang nach orchestraler Ausdehnung.

Das Festkonzert des Bad. Rhein. Zitherbundes wird in der Geschichte der Zither wegen der großen Zitherchöre, stets bleibende Bedeutung haben; besonders dadurch, daß man einmal feststellen lernte, wo die Grenzen auf beiden Seiten liegen. Man muß natürlich zugeben — und das mit aller Bestimmtheit — daß die Disziplin im Zusammenspiel, die bis zu den möglichsten Graden feine dynamische Abschattierung ein erfreuliches Ereignis ist. Wir sehen daraus, einen wie großen Aufschwung die Kunst des Zitherspielens in den letzten Jahrzehnten erlebte. Aber vielleicht wird der Erfolg doch ein mehr negativer sein. Man hat vielleicht an diesem Tage begonnen einzusehen, zumal die Solovorträge des Virtuosen W. Hintermeyer dazu besondors gut Gelegenheit boten, wo die eigentliche Stärke des Instrumentes ruht. Der größte Genuß des Konzertes war der Solovortrag des Adagios von Haydn. Man konnte tatsächlich meinen, ein Klavichord zu hören. Es ist ein ganz eigener Reiz, der von diesem dünnen und doch so beseelten Klang ausgeht. So erwächst aus dem Bau des Instrumentes deutlich der Weg, den es einschlagen muß, wenn es seine Bestimmung erreichen will: Das intime Instrument der Gegenwart zu werden, eine Art Zuflucht vor der sich immer mehr isolierenden Kunstmusik der Gegenwart und ein beschauliches Sich-besinnen auf vergangene noch schlummernde Güter der Volks- und leichten Kunstmusik.

Daß, um zu diesem Ziel zu gelangen, viele Klippen überwunden werden müssen, ist selbstverständlich. Was aber die Hoffnung auf diese kommende Zeit neu belebt, sind Veranstaltungen der Zitherverbände, wie wir sie vom 13. bis 15. September in Heidelberg erlebten. Die Bedingung zu allem größeren Geschehen ist der Wille. Er hat sich wieder einmal als stark und bedeutsam erwiesen.

Schmieder-Heidelberg.

„Münchener Zither-Zeitung“
mit „Universum“.
halbjährlich mit 1 Musikbeilage Mk. 2.40,
mit 2 Musikbeilagen Mk. 3.60, ohne Musikbeilagen Mk. 1.50.
Fürs Ausland erhöhte Portospesen.
Probenummern gratis.
Wir bitten um Adressen von Vereinen u. Zitherspielern.

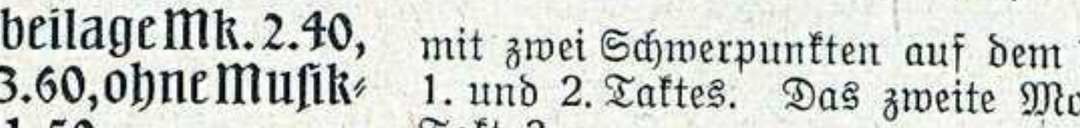
Gottfried Rüdinger's „Eine kleine Ballettmusik“ op. 56

von Oskar Ernst.

(Fortsetzung).

Die kleine Ballettmusik lehnt sich formell an die alte Tanzsuite, die älteste, um 1600 entstandene, zyklische Form an, die bei Joh. H. Schein (1586 bis 1630) die Ordnung: Paduane, Gaillarde, Courante, Allemande, Tripla (Nachtanz) zeigt, seit der Mitte des 17. Jahrhunderts sich zu der Folge: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue verdichtet hatte. Es finden aber auch bei den alten Meistern schon verschiedene andere Tänze Anwendung, wie Menuett, Gavotte, auch lyrische Zwischenspiele, z. B. die Air. Eine ähnliche Mischung zeigt das Rüdingersche Werk. Wir finden hier drei Tanzstücke: Aufzug, Menuett, Gavotte und ein lyrisches Intermezzo: Zigeunerständchen. Das erste Stück, Aufzug, erinnert seinem Charakter nach an die alte Jutrade oder die verwandte Pavane, auch Paduane genannt. Es ist ein marsch- und fanfarenartiges Stück, dem gegangenen Tanz des späteren Polonaise zur Eröffnung des Ballettfestes entsprechend, ohne trioartigen Mittelsatz. So auch der Rüdingersche „Aufzug“. Der Charakter rhythmisch bestimmter, melodisch und harmonisch einfacher Fanfarenmusik ist glücklich getroffen und gut gewahrt. Das Stück steht in C-dur und besteht aus zwei äußerlich gleichen Teilen zu je 16 Takten, ist aber in der einfachen dreiteiligen Form (A-B-A) geschrieben. Teil A zerfällt in 2 Hälften; die erste beginnt mit dem Tonikadreiklang und endigt mit einem Halbschluß auf der Dominante*; die zweite Hälfte geht wieder vom Tonikadreiklang von C-dur aus, moduliert nach der Dominanttonart G-dur und schließt authentisch mit dem Tonikadreiklang von G-dur. Teil B stellt einen 8-taktigen modulierenden Durchführungsteil dar und leitet zwanglos zurück nach Teil A, der eine Wiederholung der ersten 8 Takte des Stückes bedeutet, nur mit einem Ganzschluß auf der Tonika von C-dur. So das äußere formale und harmonische Gerippe. Es lohnt sich aber auch den motivischen Aufbau zu untersuchen. Sofort fesselt die energische Rhythmik, schon des ersten Motivs:

mit zwei Schwerpunkten auf dem 1. Taktstreich des 1. und 2. Taktes. Das zweite Motiv beginnt mit Takt 3:



*) Tonika = I. Stufe der Tonart; Dominante = V. Stufe; Unterdominante = IV. Stufe. Authentischer Schluß = V—I.

und stellt eine Variante des ersten Motivs dar. Verbunden sind die beiden Motive durch das mit dem 2. Viertel des 2. Taktes beginnende Ergänzungsmotiv:

Die beiden Motive vereinigen sich zum ersten „Halbsatz". Es sei bemerkt, daß der Komponist auf Phrasierungsbögen mit Recht verzichtet und dafür die für die Ausführung viel wichtigeren Legatobögen gesetzt hat. Nun weiter zum 2. Halbsatz! Der Rhythmus verdichtet sich, wodurch eine Steigerung erreicht wird. Das anfangs weniger belangreiche Ergänzungsmotiv wird im 4. und 5. Takt zu einem Unterteilungsmotiv des dritten Hauptmotivs:

Es geht organisch aus dem zweiten Motiv hervor, wodurch eine zwanglose Verschmelzung des ersten und zweiten Halbsatzes zu einem einheitlichen Ganzsatz zustande kommt. Nach einem Ruhepunkt auf dem ersten Streich des 6. Taktes beginnt, eingeleitet von einer bewegten Achtelfigur das vierte Motiv, das sich an vorhergehendes anlehnt:

Es zerfällt in die Unterteilungsmotive I und II mit je einem Schwerpunkt und dem Ergänzungsmotiv e. Die Analyse (Zergliederung) des 1. Ganzsatzes zeigt, daß der 1. Halbsatz ohne Auftakt beginnt und mit dem 1. Viertel des 4. Taktes schließt, während der zweite Halbsatz mit einem Anlauf von 3 Vierteln als Auftakt eingeleitet wird und mit dem 3. Viertel des 8. Taktes schließt. Die 8 Schwerpunkte des Ganzsatzes sind gesetzmäßig verteilt auf die Niederschläge der 8 Takte. Von diesen haben wiederum der 2., 4., 6. und 8. Niederschlag die stärkeren Akzente. Takt 1, 3, 5, 7 sind also als leichte, die übrigen als schwere Takte aufzufassen. Der Höhepunkt, gekennzeichnet durch eine halbe Note liegt auf dem Niederschlag des 6. Taktes. Entsprechend gebaut ist der 2., ebenfalls 8taktige Ganzsatz, im Grunde eine Wiederholung des ersten, nur mit Modulation nach der Dominanttonart. Die beiden Ganzsätze bilden den Teil A des Stückes.

Dem kunstvollen motivischen Aufbau entspricht die Melodik. Sie bewegt sich im 1. Ganzsatz vom eingestrichenen C bis zu seiner Quinte G, berührt kurz die Wechselnote A, um sich dann zur Quinte D des Dominantdreiklanges zu senken. Die rhythmischen Schwerpunkte sind markiert durch die Dreiklangstöne C, E und G des Tonikadreiklangs, zuletzt durch die Quinte D des Dominantdreiklangs. Die Intervallschritte verengen sich im Verhältnis zur fortschreitenden rhythmischen Bewegung Im 2. Ganzsatz führt die Melodik rascher zur Höhe, nämlich zum zweigestrichenen G, in dem Augenblicke, in dem die G-durtonart erreicht ist (13.Takt.)

Eingekleidet ist die Melodie in ein harmonisches Gewand von denkbar einfachstem, aber mit zwingender Logik den rhythmischen und melodischen Gedanken angepaßtem Gepräge. Im ersten Ganzsatze finden wir nur Tonika und Dominante; den Tonikadreiklang, abgesehen von dem auftaktartigen Dominantdreiklang vor dem 3. Takt, unerbittlich streng festgehalten bis zum Höhepunkt im 6. Takt, und zwar im 1. und 2. Takt in Oktaven-, im 3. und 4. Takt in Terzen-, im 5. und 6. Takt in Quintenlage; die Dominante im 7. und 8. Takt wirkt als Entspannung, gleichzeitig aber auch als Vorbereitung für den Wiedereintritt der Tonika im 2. Ganzsatz, was durch die Auftakttachtel F, E, D im Baß noch besonders unterstützt wird. Nun ändert sich das harmonische Bild. Die Tonika behauptet sich nur 3 Takte lang. Die Baß-Durchgangsnote H im 11. Takt führt nach dem A-moll-Dreiklang, wodurch die Melodienote E eine neue Deutung erfährt und der Eintritt der G-dur-Tonart vorbereitet wird. Der A-moll-Dreiklang ist aufzufassen als II. Stufe von G-dur. Es folgt darauf der Dominantdreiklang von G-dur, hierauf anstatt der I. Stufe trugschlußartig der E-moll-Dreiklang als VI. Stufe von G-dur. Der Höhepunkt des 2. Ganzsatzes wird unterstrichen durch eine Ausweichung nach H-moll, das wieder zurückgedeutet wird in die III. Stufe von G-dur. Als Abschluß eine Kadenz mit dem Sextakkord der II. Stufe, Dominant- und Tonikadreiklang von G-dur. Dabei wird der Dominantdreiklang infolge einer melodischen Ausweichung der Oberstimme vorübergehend ersetzt durch den Sextakord der III. Stufe. Man gehe nicht an der Wendung nach H-moll und der daran anschließenden Kadenz in G-dur vorüber, ohne sich die bei aller Einfachheit und Logik doch überraschende Wirkung dieser nicht alltäglichen Akkordfolge gut einzuprägen. Die Verwendung der Nebenharmonien in der erweiterten Schlußbildung ist bei Rüdinger typisch und wohl seiner Herkunft von der Kirchenmusik zuzuschreiben.

Wollen wir auch gleich den als Durchführungssatz aufzufassenden, den Teil B darstellenden dritten Ganzsatz (Takt 17 bis 24) vom harmonischen Gesichtspunkt aus betrachten! Mit einer auf die G-dur-Tonika überraschenden Einführung des Unterdominantdreiklanges von C-dur gelangt der Komponist wieder in die Haupttonart zurück. Sie wird aber sofort wieder verlassen und es folgen in Form einer freien Sequenz die Tonarten G-moll und D-moll; letztere, als II. Stufe von C-dur umgedeutet führt wieder nach C-dur zurück. Der Wechsel der Tonarten

erfolgt nicht nach einem starren, schülerhaftem Schema, sondern die neue Tonart ist jeweils mit einer anderen Harmonie eingeführt: G-moll mit dem Septakkord der VII. Stufe, D-moll mit dem Sekundakkord der Dominante, C-dur mit dem übermäßigen Sextakkord der erhöhten IV. Stufe unter gleichzeitiger Erniedrigung der VI. Stufe und darauffolgendem vorhaltartigen Quartsextakkord auf der Dominante. Letztere ist melodisch und harmonisch umspielt, zuerst (21. Takt, 4.Viertel) mit dem Sextakkord der Unterdominante von C-dur, dann (22. Takt, 4. Viertel) mit dem eine Ausweichung nach G-dur bewirkenden Sextakkord der VII. Stufe von G-dur. Im 23. Takt erfolgt sofort mit dem 2. Viertel die Rückkehr nach der Tonika von C-dur. Sehr glücklich leitet die II. Stufe, zuerst als Sextakkord, dann in der Grundstellung, dem Halbschluß auf der Dominante im 24. Takte ein. Der Terzquartakkord auf der erniedrigten VI. Stufe auf dem 1. Viertel des 24. Taktes hat Vorhaltbedeutung. Wir sehen: der Eintritt der Wiederholung des Teiles A im 25. Takte ist 4 Takte lang über dem gedachten Orgelpunkt G gründlich und interessant vorbereitet und die modulierenden vier ersten Takte des Teiles B erfüllen die Aufgabe, die mit dem Quartsextakkord auf G beginnende Orgelpunktgruppe einzuleiten. Sehr glücklich verbindet sich auch in diesem Teil mit der Harmonik die Melodik. Sie bedeutet ebenfalls eine in beständiger Steigerung begriffene Vorbereitung des mit Takt 25 wiedereintretenden Teils A. Der melodische und harmonische Höhepunkt ist mit dem 1. Viertel des 23. Taktes erreicht, auf der Tonika der Dominanttonart, worauf die Halbschlußbildung beginnt und die Melodie sich wieder senkt. Mit diesem melodischen und harmonischen Schwerpunkt fällt unwillkürlich zusammen der gesetzmäßige rhythmische Höhepunkt der motivischen Entwicklung, nämlich auf den Niederschlag des 6. Taktes dieses Ganzsatzes. Der motivische Aufbau derselben stellt sich in folgender Weise dar:

Zwei Halbsätze zu je 4 Schwerpunkten, der erste Halbsatz ohne, der zweite mit Auftakt. Der erste Halbsatz besteht aus zwei ungeteilten Motiven (I und II), getrennt und verbunden durch das Ergänzungsmotiv e, das Auftaktcharakter hat. Letzteres wird zum wirklichen Auftakt zum zweiten Halbsatz. Dieser zerfällt wieder in zwei Motive, von denen das erste sich aus zwei rhythmisch gleichen Unterteilungsmotiven (1 und 2) zusammensetzt, während das zweite Motiv ungeteilt ist. Auch in dem motivischen Aufbau dieses Ganzsatzes prägt sich die in Melodie und Harmonie schon zutage tretende Steigerung gegen den Höhepunkt im 6. Takt zu deutlich aus. Der motivische Gehalt stammt aus dem 1. Ganzsatz (Ergänzungsmotiv zwischen 1. und 2. Motiv des 1. Halbsatzes). Eine schlichte kontrapunktische Verarbeitung erfährt das Motiv durch die Imitationen in Ober- und Unterstimme im 1. Halbsatz der Durchführung. Eine Feinheit ist die synkopierte und vorhaltartige Einführung des Motivs im Baß, wodurch es verlängert noch um ein Viertel früher beginnt als im Sopran. Während die Notengruppe:

somit im 1. Halbsatz taktweise, aber auf 2 Stimmen verteilt auftritt, wird sie im 2. Halbsatz nur in der Oberstimme weitergeführt, eine rhythmische Verdichtung in dieser Stimme, die als motivische Verkürzung betrachtet werden kann und folgerichtig an der Stelle auftritt, wo die Harmonik über den Orgelpunkt G zur Ruhe gelangt ist und der ganze Satz zum Höhepunkt strebt. Man versuche einmal, in knappen 8 Takten eine dem schlichten Charakter des ganzen Stückes so entsprechende, aber an rhythmischem, melodischem, harmonischem und kontrapunktischem Leben so reichhaltige Durchführung zu bauen, wie sie sich uns hier vorstellt!

Mit einem aus den letzten 5 Achteln des 24. Taktes bestehenden Auftakt wird die Durchführung zwanglos mit der Wiederholung des Teiles A verbunden, welch letzterer natürlich nur mehr als 8-Taktgruppe zu erscheinen braucht, mit einem authentischen Schluß in der Haupttonart C-dur. Der „Aufzug" ist ein Musterbeispiel für virtuose Handhabung einer klassischen Form in knappstem Ausmaße. Der musikalische Inhalt entspricht durchwegs der Idee des Stückes, ohne den schwerfälligen Ballast einer hier ganz unangebrachten Chromatik, in welcher viele ein besonderes Merkmal des „Modernseins" erblicken wollen. Die Ausdrucksweise ist festlich, ohne von falschem Pathos erfüllt zu sein, verständlich, ohne zu Banalitäten Zuflucht nehmen zu müssen. Die Rüdingers Tonsprache oft eigene Herbheit verleugnet sich auch in diesem Stücke nicht und verleiht ihm seine eigene Note.

Ich habe der Analyse des „Aufzugs" einen größeren Raum gewidmet, um damit dem Leser

gleichzeitig einige Anleitung zu geben, die folgenden Nummern der Suite selbständig analysieren zu können, was ihm manchen Genuß verschaffen wird. Ich glaube mich daher in den folgenden Ausführungen kürzer fassen und mich auf Hinweise auf hervorstehende Eigenschaften der einzelnen Stücke beschränken zu können.

(Schluß folgt).

Münchener Pioniere der Zither.

Ein landesfremder „Diener" unserer Kunst verkündete unlängst seinen Freunden, Willy Hintermeyer sei in Berg am Laim zuhause. Damit wollte er gerne feststellen, daß aus diesem Orte, dem Klange des Namens nach, nichts Gescheites kommen kann. Der unmaßgebliche Chronist hat sich dabei geirrt, was aber auf die Entwicklung der Zithergemeinde belanglos ist. Zufällig befindet sich in diesem gar nicht üblen Vorort Münchens der Hochschullehrer Gottfried Rüdinger. Weiter stadteinwärts an der Straße nach Berg am Laim, nahe am Ostbahnhof, fällt uns an einem Hause ein kleines Schildchen auf: Willy Hintermeyer, Musiklehrer. Diese Gegend nennt man schon seit erdenklichen Zeiten Haidhausen, wenn man von etwaigen Variationen des Namens absehen will. Hintermeyer ist also „Haidhauser", was sicher für ihn keine Schande ist, zumal dieser Stadtbezirk, mit seinem geschäftigen Straßenleben, seinen arbeitsamen, kernbayerischen Menschen in der Geschichte unserer Zither recht oft erwähnt wird. Ignatz Simon, Johann Haslwanter, Heinrich Lohr, die bekannten Instrumentenbauer, nicht zu vergessen die Meister unserer Zither Adalbert Albrecht, Josef Kinigl, Hans Drechsel, Hans Amann, Heinrich Rewitzer, Josef Killer, Benedikt Kreittmayer u. a. sind mit dem Namen Haidhausen eng verknüpft. Kaum ein Stadtviertel, das so klangvolle Namen aus der Entwicklungszeit unseres Instrumentes aufweisen kann.

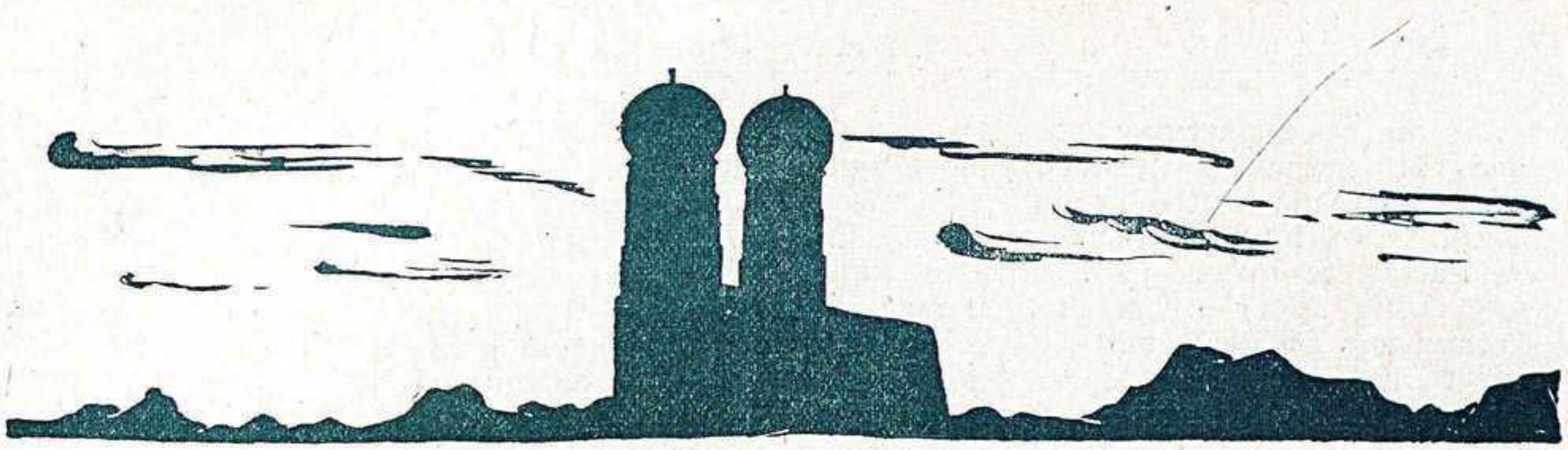
Uns Münchnern ist es einerlei, ob ein Künstler aus Haidhausen, Berg am Laim, aus Sendling oder Unterhaching ist, ob er in Stuttgart oder Berlin geboren oder aus Budapest oder Kairo kommt. Wir ehren und schätzen den Künstler als solchen und erwarten nicht nur von dem reichsdeutschen Stammesbruder, sondern auch von einem Ausländer gegenseitige Wertschätzung. Nachdem nun ein Ausländer eine Anspiegelung auf den Wohnort Hintermeyers zu machen gedachte, dürfte es sich lohnen, das Schaffen der Meister zu würdigen, welche in der Jugendzeit in den Fluren von Haidhausen und Berg am Laim ihre tollen Streiche getrieben und dann später als lebenserfahrene Menschen in diesem schnell entwickelten Stadtteile für die Verbreitung und Veredlung des Zitherspiels gewirkt haben und zum Teile noch dort tätig sind.

Beginnen wir mit einem unserer Besten, mit

Josef Kinigl.

Es mögen drei Jahrzehnte verflossen sein, als mich mein Vater an einem Sonntagnachmittag zu Xaver Terofal mitnahm, der damals die von ihm in „Tatzelwurm" umgetaufte „Johannisbrauerei" innne hatte. Zitherspiel wechselte in dieser betriebsamen Gaststätte mit Gesang und Tanz. Der heute weltberühmte Direktor des Schlierseer Bauerntheaters verstand es schon dazumal, seinen Gästen die beste Kleinkunst zu bieten. Was mich vor allem fesselte, war das Zitherspiel. Da gab es viel zu hören und ich wurde nie müde, dem Spiel zu lauschen.

Seppl hieß der von allen Gästen Gefeierte, dessen Bewegungen auf der Zither ich mit Staunen verfolgte. Lange forschte ich um den Familien-Namen des mir stets in Erinnerung gebliebenen Meisters, ohne zu erfahren, welcher Seppl von den vielen Spielern mich damals mit seinem Spiel gefangen hieltt. Endlich erfuhr ich den Namen, es war Kinigl, der seinerzeit bereits im Zitherleben eine hervorragende Stelle einnahm. Durch sein Spiel erorberte er im Sturm die Herzen der Zuhörer. Auf Reisen kam er durch ganz Deutschland, Österreich, Holland, Belgien, Frankreich und in die Schweiz, überall mit den gleich großen Erfolgen. Es war nicht übertrieben, was ein Berichterstatter über sein Spiel schrieb: „Kinigls Spiel geht unmittelbar zu Herzen, sein volkstümlicher Charakter läßt nicht müde werden, ihm zuzuhören."



Münchener Zither-Zeitung

Fachblatt für Zitherspiel

Verantwortlicher Schriftleiter: Hans Dondl, München
Nummer 12 — Geschäftsstelle: München, Kurfürstenplatz 4 — Jahrgang 1924

Erscheint monatlich mit 2 Beilagen — Postscheckkonto: München 13167 — Kann jederzeit bestellt werden

An alle Leser der „Münchener Zither-Zeitung"!

Mit vorliegender Nummer liegt wiederum ein Jahrgang abgeschlossen vor uns. Die tatkräftige Mitarbeit unserer Bezieher ermöglichte es der Schriftleitung, die „Münchener Zither-Zeitung" wieder reichhaltiger zu gestalten. Der Verlag scheute dabei keine Kosten, die besten Mitarbeiter zu gewinnen, was von allen Seiten lebhaft begrüßt wurde. Rastlos werden wir arbeiten, unsere Zeitschrift ausbauen, damit der sich stets im In- wie auch im Ausland erweiternde Leserkreis ständig von allen wichtigen Vorkommnissen und Errungenschaften auf dem Gebiete der Zither am schnellsten verständigt werden kann, wie wir auch fortwährend bestrebt sind, belehrend allen Vereinen und Zitherspielern an die Hand zu gehen.

Indem wir allen Mitarbeitern, Lesern und Geschäftsfreunden für die bisherige bereitwillige Unterstützung unseren herzlichsten Dank aussprechen, bitten wir alle Spieler, welche die „Münchener Zither-Zeitung" kennen und lieben gelernt haben, sie auch im kommenden Jahre als ihren Freund zu betrachten.

Schriftleitung und Verlag der „Münchener Zither-Zeitung".

Gottfried Rüdinger's „Eine kleine Ballettmusik" op. 56

von Oskar Ernst.

(Schluß)

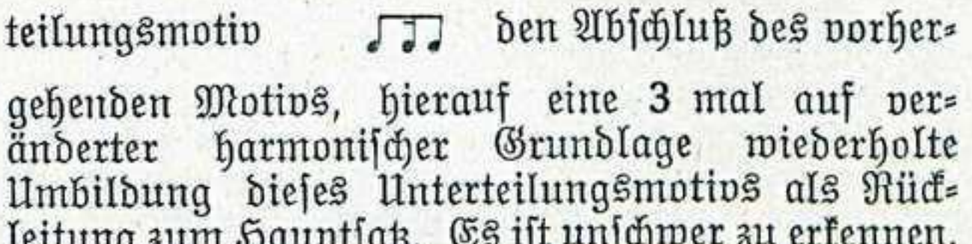
Das zweite Stück der Suite ist ein Menuett in der spätklassischen zusammengesetzten dreiteiligen Form, bestehend aus: Menuett-Trio-Menuett. Die charakterischen Merkmale: ruhiges Zeitmaß, graziöser melodischer Rhythmus mit gleichmäßig in Viertelnoten fortschreitendem Baß, Beginn ohne Auftakt, gelegentliche Betonung der zweiten Zählzeit, sogenannte überhängende Schlüsse (Ausdehnung der Schlüsse auf die 2., auch 3. Zählzeit) finden wir auch hier bestätigt. Zu dem ein ernsteres Gesicht zeigenden ersten Teil, dem eigentlichen Menuett, bildet das freundliche, reigenartige Trio den notwendigen Gegensatz. Menuett und Trio, jedes für sich betrachtet, weisen die vorschriftsmäßige einfache dreiteilige Form auf: Hauptsatz-Mittelsatz-Hauptsatz. Jeder dieser drei Teile stellt einen 8-taktigen Ganzsatz dar; der erste Ganzsatz schließt ordnungsgemäß mit der Dominante (auch bei der sofortigen Wiederholung desselben! den Schluß bei der Wiederholung in eine Cadenz auf der Tonika korrigieren zu wollen, würde sowohl Unkenntnis der klassischen Formgesetze als auch oberflächliche Versteifung in den Gedankengang des Rüdinger'schen Menuetts verraten!) Der Mittelsatz bedeutet eine Durchführung

Die heutigen Musikbeilagen: „Waldtraut" Mazurka-Idylle von A. Keilhofer Sohn (Violinschlüssel). — „Klänge vom Isarstrand" Mazurka von J. Kinigl (Baßschlüssel).

der Motive des Hauptsatzes und leitet zwanglos, ohne schablonenmäßige Fermate zum Hauptsatz zurück, der dann folgerichtig mit der Tonika abschließt. So beim Menuett und auch beim Trio. Die Tonika des ersteren ist F-dur, des letzteren ganz richtig B-dur. Eine Zergliederung nach Motiven und Halbsätzen wird dem Leser auch bei diesem Stücke nicht schwer fallen. Es genügt, auf einige besondere Feinheiten der Schreibweise aufmerksam zu machen: auf die flüssige Melodieführung in der Oberstimme, die Schönheit und Zwanglosigkeit der melodischen Linie im Baß (man beachte besonders den ausdrucksvollen Übergang im Baß von der 1. zur 2. Achttaktgruppe, beginnend mit dem letzten Viertel des 8. Taktes: C-es-d-fis-g, oder das stufenweise Steigen des Basses im Mittelsatze des Trios!), auf die vermittelnden, ganz selbstverständlich wirkenden Übergänge von den Mittel- zu den Hauptsätzen (sehr glücklich ist die Wiederkehr des 1. Hauptsatzes mit dem Quartsextakkord auf der Dominante C eingeführt, der dann ungezwungen über den Sekundakkord der Dominante zum Sextakkord der Tonika weiterführt), auf die jede überflüssige Note vermeidende und auch bei volleren Akkorden immer durchsichtig bleibende harmonische Satzweise, in der die Zwei- und Dreistimmigkeit vorherrscht. Und nicht zuletzt sei noch der zwingenden Logik der reizvollen Modulationen, besonders in den Mittelsätzen gedacht. Mehr als im „Aufzug" tritt im Menuett die Eigenschaft der Rüdingerschen Melodieführung zutage, die oft nur mit der harmonischen und kontrapunktischen Führung der anderen Stimmen gemeinsam verständlich wirkt und nur als einzelne Stimme gesondert betrachtet werden darf. Melodie, Harmonie und kontrapunktierende Gegenstimme sind bei ihm ein unzertrennbares Ganzes, an dem ungestraft keine Korrektur vorgenommen werden kann. Mit welch einfachem und dabei originellem Mittel hat der Komponist gleich in dem schweren 2. und später entsprechend im 6. Takte die charakterische Betonung der 2. Zählzeit erreicht! Der Satz ist beim 1. Viertel zweistimmig, indem im Baß nur die vorausgehende Dominantsept aufgelöst wird. Die volle Harmonie — aber als 3-stimmiger Akkord vollauf genügend — tritt erst mit dem 2. Viertel ein. Die melodische Rhythmik bleibt dabei im Fluß erhalten. Andere Feinheiten: Das zarte Ausklingen des 4. Taktes mit dem Quintsextakkord der Dominante (ja nicht zu verbinden mit der nachfolgenden Tonika!), das graziöse zweistimmige Terzenmotiv im 3. Takt des 1. Mittelsatzes mit der folgenden ausdrucksvollen melodischen Ausbuchtung B-Es-C-Fis-G-A, die wiederholte Verteilung verhältnismäßig komplizierter harmonischer Verbindungen auf nur 2 oder 3 Stimmen (z. B. im 7. und 8. Takte des 1. Mittelsatzes). Wer sich in den Satz vertieft, wird immer mehr sich ganz zwanglos anhörende Eigenheiten der Rüdingerschen Schreibweise entdecken.

Ein lyrisches Intermezzo stellt das „Zigeunerständchen" dar. Es ist in einfacher dreiteiliger Form verfaßt und zeigt das Schema: Hauptsatz-Mittelsatz-Hauptsatz. Der Hauptsatz besteht aus einem sich wiederholenden und dadurch erst zu einem Ganzsatz werdenden Halbsatz. Die Form ist scheinbar durchbrochen, da dieser Halbsatz 7 Takte anstatt 4 aufweist. Trotzdem finden wir aber nur 4 wirkliche Schwerpunkte: auf der 4. Zählzeit des 2., 3., 5. und 6. Taktes. Der Komponist arbeitet hier mit dem Mittel der Verlängerung. An welcher Stelle Verlängerungen angewendet sind, wird ohne weiteres klar, wenn der Satz ohne Verlängerungen vor Augen geführt wird:

Interessant ist der Aufbau des Mittelsatzes. Zunächst genau so gestaltet wie der Hauptsatz erweitert er sich vom 7. Takt (des Mittelsatzes) scheinbar zu einem „Ganzsatz". Doch sind die Takte 7 bis 10 nur als Erweiterungen des vorangehenden, die Takte 1 bis 6 umfassenden Halbsatzes zu betrachten. Den korrespondierenden 2. Halbsatz stellt dann erst der mit Takt 11 wieder einsetzende Hauptsatz dar. Betrachten wir die Verlängerungen von Takt 7 an genauer, so sehen wir, daß Takt 7 eine melodische Wiederholung des vorhergehenden Taktes auf neuer harmonischer Grundlage, Takt 8 eine Weiterbildung von Takt 7 bildet. Takt 9 bringt zunächst mit dem Unterteilungsmotiv den Abschluß des vorhergehenden Motivs, hierauf eine 3 mal auf veränderter harmonischer Grundlage wiederholte Umbildung dieses Unterteilungsmotivs als Rückleitung zum Hauptsatz. Es ist unschwer zu erkennen, daß aus dem erwähnten Überleitungsmotiv organisch der Oktavensprung des Auftakts zum Hauptsatz hervorwächst. Die folgerichtige motivische Entwicklung in der Oberstimme wird gestützt und umfaßt von dem von Takt 7 des Mittelsatzes an in gleichbleibendem Rhythmus (♪ ♩) stufenweise abwärts schreitenden Baß, wobei die ungekünstelte und doch interessante Modulation wieder besondere Beachtung verdient, schematisch dargestellt:



Mittelsatz und der unveränderte Halbsatz werden nun zusammen repetiert, worauf als Coda der Hauptsatz mit Schluß auf der Tonika nochmal gebracht wird. Das „Zigeunerständchen" erhält seine charakteristische Note durch die Erhöhung der IV. Stufe, wodurch die sog. Zigeunertonleiter ent-

steht. Die slavischer Musik eigene Monotonie ist mit Absicht durch die Orgelpunkte auf a, im Mittelsatz auf c, durch die hinausgezogenen Abschlüsse, die immer unverändert wiederholte Hauptmelodie, den (die Reprisen mitgerechnet) 4maligen Halbschluß auf der Dominante von a-moll mit Geschick wiedergegeben, ohne langweilig zu wirken, da der Mittelsatz, besonders vom 7. Takt an motivisch und harmonisch den nötigen Gegensatz schafft. Der ungemein zarte Ausklang der Coda mit dem ersehnten Schluß auf der Tonika gibt dem poesievollen, mit einfachsten Mitteln formell virtuos gebauten Stimmungsbild den würdigen Abschluß.

Es folgt als „Kehraus" eine frische Gavotte in Form und Stil etwa den Gavotten von Bach und Zeitgenossen sich anlehnend, in der Sprache aber durchaus eigenwüchsig. Die Gavotte ist wie das Menuett in der zusammengesetzten dreiteiligen Form geschrieben: Gavotte-Musette-Gavotte. Der erste Hauptteil, die eigentliche Gavotte wieder besteht aus Hauptsatz-Mittelsatz-Hauptsatz. Die Musette ist dem Inhalt nach 3-teilig, der äußeren Form nach jedoch 2-teilig. Untersuchen wir zunächst den Aufbau des 1. Hauptteils! Die Gavotte beginnt mit dem diesem Tanze sein Gepräge gebenden Auftakt von 2 Vierteln, der den rhythmischen Motiven als Charakteristikum verbleibt. Der erste Haupt- oder Ganzsatz schließt, wie es sein muß, mit der Dominante. Motivischer Aufbau, Harmonik, Melodie: alles ist ganz klar. Der Ausdruck ist energisch, fast derb. Interessant ist die zweimalige Ausweichung nach der VI. Stufe (Takt 5 und 6). Der zweite Ganzsatz (Mittelsatz) verarbeitet die gegebenen Motive. Die Herbheit der Harmonik wird gesteigert, nicht nur durch die Harmonien und Modulationen (Ausweichung nach A-moll!) an sich, sondern auch durch die Verstärkung des Basses mit Oberquinten (nicht Quintenparallelen!) in der Art eines scharfen Quintenregisters der Orgel. Nach dem großen Aufschwung bis zum melodischen Höhepunkt des dreigestrichenen D folgt in Form einer Erweiterung des Ganzsatzes um 2 Takte über der Dominante die Rückkehr zur Ruhe und zum Hauptsatz, der regelrecht mit der Tonika abschließt.

Die Musette in F-dur stehend, zeigt eine knappe, von Schumann wiederholt angewandte (von Rüdinger übrigens in seinem jüngst erschienenen „Tanz der Zwerge" besonders originell verarbeitet) Form: ein Zwischenglied zwischen zwei- und dreiteiliger Gliederung. Der erste Ganz-Satz der Musette verläuft regelrecht in 8 Takten und schließt auf der Tonika. Der zweite Ganz-Satz verarbeitet in seiner ersten Hälfte, Dominante und Mollparallele berührend, die gegebenen Motive und wiederholt in seiner zweiten Hälfte den 2. Halbsatz des 1. Ganzsatzes. Die ganze Musette (eine pastorale Tanzweise mit dudelsackartigen Bässen) steht über dem doppelten Orgelpunkt der Tonika und Dominante, was für diese Tanzgattung charakteristisch ist. Die Melodie ist im Gegensatz zu der derben Thematik der Gavotte einschmeichelnd, lyrisch, eine sanfte Hirtenweise. Eine in Viertelnoten sich bewegende kontrapunktierende Stimme läuft zwischen Oberstimme und Baß durch, wodurch die ruhige Bewegung dieses Mittelstückes der ganzen Gavotte noch besonders unterstrichen wird. Nach der Musette folgt die Wiederholung des ersten Hauptteils, womit das vierte Stück und damit die ganze Suite gesund und kräftig schließt, wie sie begonnen hat. Es wäre noch Vieles zur Charakterisierung der einzelnen Stücke der Suite zu sagen. Aber der Raum verbietet mir, auf Einzelheiten einzugehen. Wer nicht von Vorurteil verblendet ist, wird sich mit Interesse und Liebe in diese Musik, die vielen Zitherfreunden trotz ihrer Einfachheit neuartig ist, vertiefen und durch wiederholtes Sichvorspielen sich immer mehr von ihrem Wert und ihrer Eigenart überzeugen. Die „kleine Ballettmusik" und die im gleichen Verlag erst erschienenen reizenden 5 „bunten Skizzen" von G. Rüdinger bilden die Brücke zum Verständnis seiner nur von geübten Spielern zu bewältigenden 3 Stücke „Humoreske, Idylle und kleine Fuge", die fast revolutionär wirkten, wegen ihres hohen Wertes und ihrer spieltechnischen Bewältigung (was Hintermeyer bewiesen hat) aber bestimmt und trotz aller Gegenwehr gewisser Kreise ihren Weg in die breite Öffentlichkeit finden werden. Herr Rüdinger, der erfolgreiche Komponist einer „Romantischen Serenade" für Orchester, gehaltvoller Lieder, edelster Haus- und Kammermusik, verschiedener mystisch tiefer Kirchenmusikwerke, der liebevolle Bearbeiter zahlreicher Volkslieder, der Veranstalter der fast stets bis auf den letzten Platz besuchten Münchner Hausmusikabende kann es nach meiner Ansicht abwarten, bis seine Zitherkompositionen Allgemeingut der Zitherspieler geworden sind. Eine andere Frage ist es, ob die Zitherfreunde der Mitarbeit von Musikern wie Rüdinger entbehren können, wenn sie von der übrigen Musikwelt ernst genommen werden wollen.

Zitherstil.

Von Willy Hintermeyer-München.

(Schluß.)

Den Lesern wird bereits bekannt sein, daß die Zitherwelt einen ganz bedeutenden Komponisten gewonnen hat. Die Werke Gottfried Rüdingers, die im Verlag von Hans Dondl erscheinen, bezw. erschienen sind, sollen vorbildlich für alle Zitherkomponisten wirken. In diesen Kompositionen vereinigen sich formsichere Kompositionstechnik mit stilgerechtem Zithersatz, wenngleich mancher ungeübte Zitherspieler denselben nicht als solchen erkennt und gelten läßt. Mit den alten, abgebrauchten Akkordgriffen konnte Rüdinger natürlich kein wert-