Häute und Bänder lockern sich. Es ist behauptet worden, die Geschwindigkeit in den Fingern könne durch wiederholte Bewegungsübungen nicht wesentlich gesteigert werden. Zum Beweis ließ man Klavierspieler und Nichtspieler bestimmte rasch aufeinanderfolgende Anschläge ausführen, wobei Nichtspieler tatsächlich mitunter die gleiche oder sogar eine höhere Geschwindigkeit erzielten. Dabei ist aber zu bedenken, daß es sich bei derartigen Versuchen stets nur um einfache Bewegungsformen handeln kann, die jeweils nur einzelne Muskelgruppen in Anspruch nehmen. Der Spieler hat im Ablauf des Spiels ganz verschiedenartige, von Natur aus sich oftmals entgegenarbeitende Muskelgruppen zu betätigen. Ferner können sich bei reiner Wertung der Geschwindigkeit bei besonders veranlagten Personen Zahlen ergeben, die für den praktischen Gebrauch des Spielers gar nicht in Betracht kommen. Maßgebend ist die gleichmäßige Durchbildung sämtlicher Spielglieder, um zusammengesetzte Bewegungen reibungslos ausführen zu können. Und schließlich würde sich bei genügend zahlreichen Versuchen doch herausstellen, daß der voll ausgebildete Spieler in der gleichmäßigen Geläufigkeit sowohl wie in der Ausdauer unbedingt überlegen ist. Die ständige Uebung entwickelt auch Kraft; der Muskel bedarf dann zur Ueberwindung eines Widerstandes einer geringeren Spannung, und die frei werdende Kraft kann in Geschwindigkeit umgesetzt werden. Jedenfalls ist für das Zitherspiel die mit Ueberlegung betriebene Uebung von noch größerer Bedeutung als für das Klavierspiel, da wesentlich größere Widerstände zu überwinden sind.

Schluß folgt.

Unsere Musikbeilage.

Die Sonatine I von F. Gragnani, dem Meister des klassischen Zeitalters der Gitarrekunst, ist zwar ein Werk, dessen Ausdrucksform für unser heutiges Musikempfinden überlebt ist, aber durch seinen schlichten, ungekünstelten Gefühlston noch immer anspricht. Der Aufbau ist sehr durchsichtig, die Durchführung (sie beginnt auf Seite 2 im zweiten Takt der letzten Notenzeile) höchst bescheiden; sie stützt sich auf den Ausklang des Hauptthemas und fußt auf der Harmonie und dem Orgelpunkt der Oberdominante. Die Sonatine, die durch Grünwalds Bearbeitung auf der Zither noch wirkungsvoller klingt als auf der Gitarre, ist zu Studienzwecken für Anfänger bestimmt. Ueber die technische Seite klärt der gewissenhaft vermerkte Fingersatz auf. Der Vortrag ist leicht zu treffen.

Mit seinem „Tanz der Zwerge“ hat Grünwald sich die Aufgabe gestellt, das verunglückte Werk gleichen Titels von Gottfried Rüdinger (Werk 58 Nr. 1) umzukomponieren und die dort entwickelten Gedanken musikalisch fesselnd und einwandfrei durchzuführen. Ein Hauptfehler der Rüdingerschen Arbeit ist, daß sie die nötige charakteristische Ausdrucksstimmung und organische Einheit in der Gestaltung vermissen läßt. Schon das Hauptthema erweckt mit seinen Naturtönen und seiner rhythmischen Form eher die Vorstellung eines durch Fanfarenklänge eingeleiteten Aufzugs als die eines Zwergentanzes. Erst der Teil in C-dur hat Tanzcharakter. Man beachte dagegen, wie Grünwald allein schon durch die Vergrößerung des ersten Fanfarenmotivs, dem er ein neues antwortendes Taktmotiv gegenüberstellt, eine ganz andere Grundstimmung erzielt und wie das ganze Stück bei aller wechselnden Wirkung reizvoller Rhythmik auf das einmal angedeutete Bewegungsmotiv gestellt ist. Dadurch und durch die harmonisch gegliederte Thematik, ist die Ausdruckseinheit gesichert. Nichts beweist vielleicht besser die Gediegenheit der Grünwaldschen Arbeit als die Tatsache, daß keine Note aus ihrem Gefüge genommen werden kann, ohne den organischen Zusammnnhang zu vernichten. Bei Rüdinger trifft das nicht zu; es besteht da nicht jede Note zu Recht. Schon die Tatsache, daß sein „Tanz“ im ganzen und in den einzelnen Gedanken eine Umgestaltung und Ergänzung vertragen hat, und zwar zugunsten der Grundidee, spricht für unsere Behauptung.

Es ist recht anregend, der Neugestaltung der Rüdingerschen Gedanken durch Grünwald nachzugehen. Zunächst sehen wir, daß Grünwald den ersten und zweiten Teil auf eine breitere melodische Grundlage gestellt hat. Fast jeder Takt wird durch Dehnungen oder Ergänzungen um die Hälfte seiner Zeitdauer verlängert, sodaß an Stelle des 2/4 Takts der 4/4 Takt tritt. Teilweise werden die Taktschwerpunkte höherer Ordnung durch Zusammenziehung zweier Takte erreicht. So im 3. Takt, der vom ersten Teil der Rüdingerschen Fassung den 2. Abschnitt des Vordersatzes in sich schließt. Dieser Takt, der auch bei Grünwald das antwortende Glied im Vordersatz des ersten Teils ist, wird durch einen ebenso entzückenden wie für die ersten beiden Teile charakteristischen nachspielartigen Ausklang ergänzt. Er dehnt sich auf zwei Takte aus und zwar durch Umdeutung des 4. schweren Taktes zu einem leichten. Daß hier und schließlich im Nachsatz die übliche Regel der metrischen Gliederung durchbrochen wird, kommt dem Empfinden garnicht zum Bewußtsein, da sich die Takteinschiebung höchst natürlich fügt. Ja das Verlangen nach einer kräftigeren Bestätigung des Schlusses drängt hier das Gefühl für das metrische Gleichgewicht sogar in den Hintergrund. Wie der erste Abschnitt dieses Vordersatzes gebildet ist, wurde bereits angedeutet. Er besteht aus einem Motiv; sein erstes Melodieglied ist eine Dehnung und das zweite eine antwortende Ergänzung. Der Nachsatz des in Rede stehenden ersten Teils*) (6. bis 9. bezw. 10. Takt) bringt zunächst wieder eine Dehnung des ersten Taktmotivs Rüdingers auf die doppelte Länge. Im nächsten Takt wird es in rhythmisch-harmonischer Variierung wiederholt. Der folgende Abschnitt greift das Motiv dieses Nachsatzes wieder in seiner ursprünglichen Form auf und führt es in chromatisch bewegten, höchst neckisch wirkenden Sequenzen durch. Die antwortende Phrase der Rüdingerschen Form wird hier also ganz verleugnet; und das mit Recht, denn sie fällt völlig aus dem Ausdrucksrahmen. Herrlich ist die zyklopenhafte melodische Ausweitung mit ihrer wirkungsvollen Kontrapunktik im 2. Teil. Man sieht hier förmlich wie tolle Ausgelassenheit das Gnomenvolk packt. Jedoch nur vorübergehend, denn die von einer geheimnisvollen Macht getriebenen Baß- und Melodiegänge leiten im vierten Takt durch eine freundliche Geste wieder in das liebliche tanzfrohe, melodisch jedoch reizvoll abgeänderte Thema des ersten Teils. Wie verträumt und märchenhaft wirkt hier der Nonenakkord der 5. Stufe auf dem Orgelpunkt der Tonika! Und wie nüchtern muten dagegen die alarmierenden Fanfarenstöße Rüdingers an, die obendrein wortgetreu wiederholt werden. Bei solchen Gelegenheiten zeigt es sich, ob der Komponist erfindungsreich oder -arm ist. Die Physiognomie dieses zweiten Teils hat natürlich noch weniger Aehnlichkeit mit dem Rüdingerschen Satz als jene des ersten Teils. Nichtsdestoweniger sind die Spuren der Urgedanken noch nachweisbar. Hier zeigt sich, wie durch die Aeußerungsform eines Schöpfergeistes und gefühlsstarken Musikers dieselben Gedanken eine ganz andere und wirkungsvollere Ausdrucksweise erfahren können. Nicht etwa ein „Abkomponieren“ oder „Umkomponieren“ sondern ein Neuschaffen aus gleichem Stoffe liegt hier vor. Die Abänderung des C-dur-Teils besteht eigentlich nur in der Einrenkung der metrischen Verrenktheit, die die Rüdingersche Melodiebildung hier aufweist. Und doch, wie ändert sich der ganze Ausdruck!

*) Dieser stellt eine neun- bezw. zehntaktige Periode dar.

Es mag dahingestellt sein, ob bei Rüdinger der Zufall oder die Absicht ihr Spiel treibt. Jedenfalls bleibt die planlose Aneinanderreihung leichter und schwerer Takte und Motive eine Verschrobenheit — auch in der „neuzeitlichen Tonsprache". Man beachte, wie Grünwald an Stelle des 3. und 4. Taktes in der ersten Phrase durch die Einschiebung eines regelrecht antwortenden Motivs eine metrisch glatte Melodiebildung erzielt. Zu tadeln ist bei Rüdinger auch, daß er den folgenden Teil mit der gleichen Harmonie (Oberdominantklang) beginnen läßt. Dadurch wird die Ausdrucksspannung unterbrochen. Auch hier schafft Grünwald Abhilfe. (Siehe 9. bis 10. Takt des C-dur-Teils). Es würde zu weit führen, wollten wir hier alle Einzelheiten und Feinheiten der Grünwaldschen Arbeit eingehend würdigen. Nur in großen Umrissen sollten hier in den einschneidenden Punkten Vergleiche zwischen den beiden Werken angestellt werden. Sie sollen den Leser zu einer selbsttätigen vergleichenden Betrachtung anregen. In diesem Falle wird er selber den reichen melodisch-harmonischen Inhalt in durchaus moderner Färbung und die gediegene polyphone Satzweise der Grünwaldschen Komposition gegenüber der musikalisch durchaus belanglosen Arbeit Rüdingers feststellen. Den rechten Genuß von dem entzückenden Charakterstück werden aber erst jene haben, die es wirkungsvoll wiedergeben können. Für vorgeschrittene Spieler liegen keine unüberwindbaren Schwierigkeiten vor, da alles griffig ist. Der vorgeschriebene Fingersatz muß allerdings streng eingehalten werden.

Dr. R. S.

Kunst- und Presseschau

Nur ganz wenige Zitherspieler sind sich über den verhältnismäßig gewaltigen Tonumfang ihres Instruments völlig klar; nur zu leicht läßt man sich durch die größere Tonfülle und die abweichende Klangfarbe der übrigen Instrumente täuschen. Das Klavier hat in der Tiefe und in der Höhe nur wenige Töne mehr, und diese werden nur ganz selten gebraucht. Desgleichen bleibt das Orchester fast immer in den Grenzen des auf unserer Zither zur Verfügung stehenden Tonumfangs. Für den Zitherspieler ist es sehr lehrreich, auf seinem Instrument den Tonumfang der einzelnen Orchesterinstrumente festzustellen. Ebenso müßte er sich in weit höherem Grade, als es gemeiniglich der Fall ist, der Beziehung zur menschlichen Stimme bewußt sein. Es wird nicht allzu viele Zitherspieler geben, die ohne weiteres angeben können, wer einen beliebig auf dem Griffbrett oder in den Freisaiten angeschlagenen Ton zu singen imstande ist, ob Sopran, Alt, Tenor oder Baß oder mehrere von diesen Stimmen zugleich. Nach dieser Richtung hin wird das Gehör viel zu wenig ausgebildet. Einem geweckten Kinde wird der Unterschied der Oktaven sehr bald auffallen, und es meint wohl, die Mutter singe richtig, der Vater aber falsch, oder auch, die Mutter habe eine feine, der Vater eine dicke oder grobe Stimme. Da wäre es an der Zeit, über die verschiedenen Oktaven aufzuklären, was gerade auch auf der Zither sich recht gut machen läßt. Die Notwendigkeit zweier Notenreihen (Systeme) und verschiedener Schlüssel leuchtet dann bei Erlernung der Noten ohne weiteres ein. Statt dessen aber wird ein mechanisches Uebertragen von Noten auf Griffe eingedrillt; um die Verwirrung auf den Gipfel zu treiben, werden auch noch Oktavversetzungszeichen gebraucht — die Noten im unteren System erscheinen in volkstümlichen Zitherstücken eine Oktave höher im Violinschlüssel — so daß die restlose Verknüpfung (Assoziation) des Tonhöhenbegriffs mit dem Notenbild geradezu unmöglich wird. Nur bei klaren Tonvorstellungen kann die Gefahr vermieden werden, daß das rein mechanische Erlernen der Griffe zur Hauptsache wird und daß sich der Spieler nur eine rein äußerliche, geistlose Fertigkeit aneignet. Es erscheint wenig empfehlenswert, den ersten Musikunterricht auf der Gitarre vorzunehmen; denn ihr Tonbereich berührt nur im Grenzgebiet den kindlichen (und weiblichen) Stimmumfang, und die für dieses Instrument aus praktischen Gründen nötige Oktavversetzung des Notenbildes ruft von vornherein eine ganz falsche Tonvorstellung hervor. Dagegen bietet die richtig vollbesaitete Zither klare und eindeutige Verhältnisse; der Tonumfang der menschlichen Stimme — E bis c''' — bildet ihr Kernstück. Baß und Tenor sind fast vollständig doppelt vorhanden, der Alt in seiner unteren Hälfte und der Sopran in seinen tiefsten Tönen doppelt. Ueber die Grenztöne hinaus haben wir nach der Tiefe zu fast und nach der Höhe noch über eine Oktave zur Verfügung.

Mit einem derartigen Tonmaterial, unter Berücksichtigung der verschiedenen Klangfarben und Ausdrucksmöglichkeiten, kann Großes geschaffen werden, falls der Komponist den Zithersatz völlig beherrscht und durchaus klare Vorstellungen von den einzelnen Klangwirkungen hat. Im besonderen hat der Zitherkomponist zu bedenken, daß er nicht für perfekte und blasierte Vollblutmusiker schreibt. Die Zithermusik muß volkstümlich sein, nicht in dem Sinne von ländlich einfältig oder großstädtisch gefüßt und gepfeffert, sondern dem gesunden Empfinden eines ehrlich nach Erkenntnis strebenden, gebildeten oder bildungsfähigen Menschen entsprechend. Der Durchschnittsmensch — soweit er überhaupt musikalisch urteilsfähig ist — verlangt nicht Kniffligkeiten und Experimente, sondern er will eine Musik hören, die er begreifen kann, er will eine faßbare Melodie in faßbarer tonaler Umgebung und harmonische Folgen, die er durch Gewöhnung als logisch begriffen hat und die er in sich aufnehmen kann. Er will aber auch keine vulgäre Tanzmusik, die nur sinnlich fesseln kann und bei der das Endzweck-Werden des bloßen Rhythmus deutlich zutage tritt. Diesen Tatsachen tragen die Werke unserer guten neueren Zitherkomponisten Rechnung. Sie berücksichtigen auch die Eigenart der Zither, die für rein „dynamische" und „koloristische" Kunststücke (Kraftmeierei und buntscheckige chromatische Klangspielerei) wenig geeignet ist. Selbstverständlich gehört auch das Lied in das Gebiet der Zither, und hier muß ebenfalls die Leistungsfähigkeit der Zither und das Musikbedürfnis des guten Spielers in Betracht gezogen werden. Nicht um umfangreiche Opern-Arien kann es sich handeln, sondern in erster Linie um das überlieferte Volkslied und einfachere Kunstlied; diese sind in harmonisch abwechslungsreicher, der Stimmung angepaßter Einkleidung zu bieten, ohne Schwulst und Ueberladung. Es ist durchaus nicht nötig, immer dieselbe — hauptsächlich für Volkstänze berechnete — Begleitungsform zu wählen: Angabe des Akkordgrundtons und nachschlagende Mittelstimmen, aber man hüte sich anderseits vor der modernen Uebertreibung, eine Dichtung durch die Musik erklären und erläutern zu wollen. Das hat die Dichtung, die doch ihrerseits mit anschaulichen Begriffen handelt, nicht nötig. Die Musik kann symbolisieren, versinnbildlichen; sie kann die jeweilige Stimmung untermalen; sie kann neckisch, feierlich, verträumt, wehmütig klingen.

Gänzlich ungenießbar ist die Heulmusik und die mit Gefühlssirup eingedickte Tränenlyrik, die in ihrem Wert ungefähr mit den greulichen grellbunten Oeldruckbildern gleichzustellen ist, zum Beispiel „Elternliebe"; „Nur einmal noch in meinem Leben"; „Verlorenes Glück"; „Ich liebe dich mit kindlich reinem Herzen", „Abendglöcklein"; „Abendglöcklein tönet leise". Das sind keine „Perlen der Volksmusik", wie sie ein Violinschlüssel-Münchner nannte; das sind plumpe Fälschungen, Similisteine und Tombakgold. Man hört so viele schöne Worte darüber, daß wir aus dem „Quellborn des Volkes" schöpfen müßten und daß dies alle berühmten Genies getan hätten. Wer tut es aber gegenwärtig? Die Großstädter schöpfen aus recht trüben und unsauberen Quellen. Man redet so viel von Schuberts volkstümlichem Einschlag. Seine Lieder sind aber erst wieder auf dem Umweg über das berüchtigte „Dreimäderlhaus" ins Volk gekommen. Im allgemeinen ist ja überhaupt die Operette oder das Oktoberfest die Quelle des heutigen Volksliedes. Schöpfen die modernen Chromatiker und Vierteltöner aus dem Volke? Jedenfalls nicht aus dem deutschen, eher aus dem indischen. „Eine Musikkapelle zog vorbei und spielte für europäische Ohren schwer erträgliche Weisen. Keine Melodie, kein Rhythmus! Quietschend ineinandergleitende Vierteltöne, die in schrecklichen Dissonanzen sich mischten, verursachten sinnloses Getöse, quirlten formlosen Schallbrei", heißt es bei der Schilderung eines Festes für den indischen Raja (Landesherrn). „Wir verlangen Töne, die auch unsere Seele erfassen und in höhere Regionen tragen können. Wir Süddeutsche können in unserer Schwerfälligkeit nicht so schnell unsere Auffassung ändern, auch nicht auf musikalischem Gebiet und erst recht nicht in Fragen des Zitherspiels, wobei wir gerade dem Neuen meist lange zweifelnd gegenüberstehen." So äußerte sich vor zwei Jahren der Verfasser des Volksliedes „Wiesenzauber", Edmeier in München. Der Türmer möchte nun wirklich gerne wissen, inwiefern Landler- und Bierkellermusik die Seele in höhere Regionen tragen kann. Es ist wahr, eine richtige Bauern-Kirchweih oder Hochzeit muß einen, der nicht gerade ein Fadian ist, in kreuzfidele Stimmung versetzen; von „höheren Regionen der Seele" ist aber keine Rede. Warum wird übrigens immer wieder der Zither eine Musik aufgenötigt, die ursprünglich gar nicht für sie bestimmt ist? Für die Tanzmusik ist unsere Zither gänzlich ungeeignet; dazu ist ihr Ton viel zu schwach. Wenn man in rückschauender Erinnerung für sich zu Hause einen der landesüblichen Volkstänze spielen will, dann begnüge man sich mit den wirklich echten, den bodenständig gewachsenen; allzu viele sind es gar nicht. In Wirklichkeit befinden sich aber viele tausend Ländler im Handel; diese sind fast alle gemacht, nachgeahmt, kopiert, Großstadtgewächs. Ein Bauernländler