

Das Horn- und Trompetensignal in den Noten für die Zither

Donald Preuß

Am 19. August 2012 ging es einst mit dem *Deutschen Zithermusikbund*, Landesverband Nord, unter seiner Vorsitzenden, Frau Gisela Müller-Kopp, in die Lüneburger Heide, einschließlich Kutschfahrt und Heidschnucken-Eintopf. Das Ganze war wohl auch mit der Jahreshauptversammlung verbunden, sicher weiß ich aber noch, dass wir während der Kutschfahrt Lieder gesungen und einen Umtrunk angeboten bekommen (und natürlich auch genossen) haben. Im März 2014 haben wir im Gasthof *Schwägermann* in Bennigsen (bei Springe in der Nähe von Hannover) den 20. Geburtstag des Landesverbandes Nord des *Deutschen Zithermusikbundes* gefeiert. Ich durfte Stücke für Posthorn solo vor- und für vier Zithern umgearbeitete Posthornstücke beitragen, die durch das erweiterte *Collegium Concertante* vorgespielt worden sind. Das passte auch recht gut ins Gasthaus *Schwägermann*, denn Großvater und Urgroßvater sind noch als *Schwager* für die Post gefahren.

Die Verbindung von Bläseri und Zitherspiel hat mich seitdem weiterhin interessiert, zumal es etliche Bezüge zwischen Signalthorn bzw. Signaltrompete einerseits und Zitherspiel andererseits gibt. Nicht zuletzt hat die Zither die Möglichkeit, den Klang eines Blechblasinstruments zu imitieren, und zwar durch das Anzupfen der Saiten *ganz nahe am Steg*.¹ Die Begegnung zwischen dem Bläser und beispielsweise der Zitherspielerin ist dadurch gegeben, dass der Postillion regelmäßig, der Jäger gelegentlich, der Soldat, hier ein Signalthornist oder Trompeter, wenigstens zeitweise, eventuell nämlich durch Einquartierung, ins Haus kam. Dabei war der Jäger am ehesten noch derjenige Gast, der selbst in die Saiten der Zither griff, um musizierend zu unterhalten, man denke da an Franz von Defreggers (1835-1921) Gemälde mit dem Jäger als Zitherspieler.

Für den Fall des Zusammentreffens der Zither mit anderen Instrumenten als Zupf- und Saiteninstrumenten sei erwähnt, dass die Zither ja auch Klangfarben weiterer sonstiger Instrumente zu imitieren versteht, (so wie es die

¹ Dieses Register heißt bei der Mandoline und der Gitarre *Metallico*. Dieser Begriff stellt eine klangliche Assoziation zu einem Blechblasinstrument her.

Orgel seither versucht und verstanden hat und später das Keyboard und der Synthesizer).²

Mein Ziel in dieser Abhandlung aber ist, Zithermusik mit Posthornsignal (oder einem anderen deutlichen Bezug zur Post) zu interpretieren als ein Gesamtkunstwerk aus Musik, Titel und Bild. Erklärend teile ich mit, dass ich von Haus aus zwar Bläser bin, infolge meiner Dissertation über Signalmusik³ aus persönlicher Zuneigung zur Zither aber eine Verbindungslinie zur Zupfmusik gesucht habe. Mit dem Horn- und Trompetensignal in den Noten für die Zither wurde die Schnittstelle gefunden.

Posthornthematik und Signalmusik in der Zitherliteratur

Für die Gestaltung eines entsprechenden Konzert- oder Veranstaltungs-Programms mit Zither(n) und Posthorn muss man nicht nur Ideen haben, sondern auch die geeigneten Noten finden.

Die Tatsache, dass die reich bebilderten Notenausgaben dieser Musik nur mehr schwer zu bekommen sind und in gesuchten Einzelfällen abenteuerliche Preise erzielen, ist bezeichnend für ihre grundsätzlich abschätzigte Bewertung im musikalischen Diskurs: Kaum eine Notenausgabe hat eine zweite Auflage erlebt, eine Neuauflage erscheint bei dieser Art von Musik absurd. Diesem geringen ideellen Wert entspricht paradoxerweise ein zum Teil enormer Sammlerwert, weil die Notenausgaben dadurch Seltenheitswert gewonnen haben.

Bei näherem Besehen (und dies ist durchaus wörtlich zu verstehen) muss die generelle Abwertung jedoch überdacht werden: Wie sich zeigen lässt, handelt es sich bei diesen Notenausgaben um kleine Gesamtkunstwerke, die ihren Reiz aus dem Zusammenspiel von (durchaus schlichter) Musik, assoziativer Titelgebung und dem aufwändig gestalteten Titelkupper erhalten; eine

² Man denke an den Flötenklang, bewerkstelligt durch das Flageolett, und den Glockenklang, der zum Teil technisch noch raffinierter hervorzubringen ist (vgl. Sattler o.J.; Knabl o.J.). In der Praxis des Zitherspiels werden die Flageolett-Töne häufig als Glockentöne bezeichnet und gebraucht, was streng genommen falsch ist, denn das Flageolett ist dem Namen nach ein *Flötlein*. „Bei der Imitation der Turmuhr steckt der Spieler eine Nähnadel so zwischen die Griffbrettsaiten, dass die äußere A- sowie die D- und C-Saite unterhalb, die anderen oberhalb der Nadel zu liegen kommen. Man schlägt dann die Viertelstunden (1-4) auf der D-Saite, die ganzen Stunden (1-12) auf der C-Saite an. Die Flageolettöne in den Bass- und Begleitungssaiten werden über dem Schall-Loch hervorgebracht.“ (Sattler o.J., S. 3).

³ Vgl. Preuß 1980.

Verkürzung auf die rein klangliche Dimension geht an ihrer spezifischen Musikantität vorbei.

Eine heuristische Auflistung der Zithermusik mit Hornsignalen⁴ zeigt, dass es sich keineswegs um ein exotisches Einzelstück handelt, sondern um den Vertreter einer ganzen Gruppe ähnlich angelegter Musikstücke.

Eine lustige Fahrt



Abb. 1: *Eine lustige Fahrt*, Polka von Bernhard Fritz, op. 131

Die Noten für das Charakterstück *Eine lustige Fahrt* von Bernhard Fritz sind rar. *Eine lustige Fahrt*, op.131, ist eine Polka und enthält Elemente von Salonmusik, Charakterstück und Tanzstück. Programm-Musik ist das nicht, denn außer dem Hornsignal gibt es allenfalls, ja *höchstens* mehr Ausdruck der Empfindung als Tonmalerei, wie Beethoven die musikalische Nachahmung im Zusammenhang mit seiner Pastoral-Sinfonie verstanden wissen wollte. Aber auch programmatische Musik ist das eigentlich nicht, denn selbst die Gefühle des Betrachters werden nicht hinreichend nachvollziehbar musikalisch nachgezeichnet. Der

Titel des Charakterstücks bezeichnet lediglich ein Ereignis, das zu einer bestimmten Stimmung führen soll. Nun bleibt entweder *Tanzmusik* übrig oder einfache, vielleicht sogar einfältige *Unterhaltungsmusik* aus der Zeit zwischen dem Ende des 19. Jahrhunderts und dem Ersten Weltkrieg. Vielleicht handelt es sich hier aber auch nur um musikalischen Kitsch: Billiger Materialreiz,

⁴ Siehe Notenliste im Anhang.

Sentiment und Symbolwert.⁵ Immerhin jedoch wird das Stück mit einem – wenngleich inoffiziellen – Posthornsignal eingeleitet, und der Symbolwert des Posthorns und seiner Musik ist nicht zu unterschätzen, wie im Folgenden dargestellt werden soll.

Horn und Hörnerklang

Für die romantischen Komponisten war das Horn das Instrument des leidenschaftlichen Ausdrucks schlechthin. Für sie stand der warme, dunkle Hörnerklang nicht mehr nur als Symbol für Jagd und Wald, sondern (z.B. im Falle des Posthorns) auch für Fernweh und Weltschmerz. Nachtstimmung, Mondschein, Einsamkeit, aber auch den Traum von inniger Zweisamkeit drückten sie mit den eher verhaltenen, aber dennoch durchdringenden Tönen der Hörner aus.⁶

Auch liegt der Entstehung des metallenen Horns ein romantischer Schöpfungsmythos zugrunde. Der Bergmann fördert das Erz, aus dem die Metalle heraus geschmolzen werden. Aus den Barren werden Bleche gewalzt, bevor der handwerkliche Künstler, der Instrumentenbauer, die Szene betritt. Er formt kunstvoll ein Artefakt, ein Musik-Werkzeug, ein Instrument. Nun aber betritt der musische Künstler, der das Instrument *anbläst*, die Bühne. Dies ist deshalb mit einem Schöpfungsakt verbunden, weil dem Instrument der Atem gespendet und somit der *Hauch des Lebens* eingeblasen wird.

Das Horn tritt heraus aus seiner bisherigen Rolle als lebloser Gegenstand und *singt von seiner Befreiung*. Der besonderen *Naturverbundenheit* des Horns liegt die Tatsache zugrunde, dass die ursprüngliche Form des Tierhorns in einem bestimmten Abschnitt des Instruments, direkt vor dem Schallbecher oder der Stürze, immer noch enthalten und deshalb also auch nachzuweisen ist.

Das Deckblatt

Das prachtvoll gestaltete Deckblatt der gefalteten Einzelblatt-Ausgabe mit Notentext in den beiden Innenseiten zeigt eine gelbe Postkutsche, die von einem Schimmel gezogen wird. Der Postillion in Uniform mit Zylinder bläst ein Signal, vermutlich zur Abfahrt. Dafür spricht, dass eine der vier weiblichen Fahrgäste mit dem Taschentuch winkt, was als optisches Abschiedssignal zu

⁵ Dahlhaus 1967, S. 68.

⁶ Vgl. http://www.herder.de/herder_audio_hoerbuecher/musik/details_html?k_tnr=31997&sort=1.

deuten ist. Ferner bricht sich ein anderer weiblicher Fahrgast gerade noch einen Mai- oder Pfingstbuschen vom Baum.⁷ Dies wird wohl nicht in voller Fahrt geschehen, obwohl der vom Hinterrad aufgewirbelte Staub auch ein Zeichen genau dafür sein könnte.⁸ Die offene Postkutsche kann offenbar maximal vier Fahrgäste im Wageninneren aufnehmen. Die Kutsche ist ausgestattet mit einer Eingangstür, je einem Faltdach für die beiden Sitzbänke (davon eines in und eines entgegen der Fahrtrichtung) und einem Paar Wagenlaternen, von denen die in Fahrtrichtung rechte zu sehen ist. Die Federung besteht aus zwei konvex angeordneten Blattfedern pro Rad, die Vorderachse ist durch die Zugrichtung des Pferdes über einen Drehkranz lenkbar, im Falle nur eines Zuggpferdes mittels einer nicht abgebildeten Schere.

Weltanschauung durch Anschauen der Welt

Die Kutsche passiert ein grünes Feld. Im Hintergrund sieht man ein Gehöft am Walde, das eventuell einen Gutshof oder Bauernhof darstellt. Das Wetter ist gut, die mitgeführten und von den beiden Damen auf der Rückbank aufgespannten Regenschirme dienen entweder als Sonnenschutz oder als modische Accessoires. Die Frau im Bildvordergrund entgegen der Fahrtrichtung hat ihren Schirm nicht aufgespannt und scheint sich für den frischen Bruch vom Baum zu interessieren. Die vier Damen haben in verschiedenen Farben hübsche Kleider mit Rüschen an, die bis zur Halskrause oder bis zur Kragenschleife geschlossen und somit keinesfalls dekolletiert sind. Ferner fallen die Wespentailen auf, die sicher ohne die Einschnürung durch ein Korsett nicht zu erreichen sind. Die blonden oder schwarzhaarigen Lockenköpfe, davon einer mit Dutt, werden geschmückt durch schicke Hüte mit breiten Krempe, die ihrerseits wiederum dekoriert sind mit Schleifen und Blüten. Die entgegen der Fahrtrichtung im Hintergrund sitzende winkende Frau trägt offenbar noch einen Gamsbart am Hut, ihre Nachbarin im Vordergrund zwei kühn aussehende Vogelfedern oder Schwingen, die von einem Raubvogel stammen könnten, und die Frau, die gerade jenen Zweig berührt, scheint dunkel gefärbte Straußenfedern auf dem Hut zu tragen. Diese Abbildung stammt zwar sicherlich nicht vom Komponisten Bernhard Fritz selbst, aber er hatte es als

⁷ Im Volkslied heißt es: „Der Mai, der Mai, der lustige Mai, der kommt herangerauschet [sic!]. Ich ging in den Busch und brach mir einen Mai, der Mai, und der war grüne“ (Schneider 1957, S. 12).

⁸ Eventuell wollte diese Dame den Ast ja auch gar nicht abbrechen, sondern ihn nur in der Vorbeifahrt durch die Hand gleiten lassen.

Verleger in der Hand, dass wir genau dieses Bild vor Augen haben sollen, wenn wir diese Musik spielen oder hören. Insofern ist das Titelbild geeignet, die Hörerwartung zu lenken und zu leiten und den musikalischen Genuss vorzubereiten.

Weil es bereits ab ca. 1700 nur einem Postillion erlaubt war, das Posthorn zu blasen,⁹ war zunächst davon auszugehen, dass es sich um eine Postkutsche handelt. Doch sahen Postkutschen anders aus und hatten z.B. einen geschlossenen Fahrgastraum.¹⁰ Und die vier Damen sind auch eher Ausflüglerinnen als wirklich Reisende. Dies abwägend, ist darauf zu schließen, dass es sich nicht um die Abbildung einer Reise handelt, sondern einer *Fahrt ins Blaue*, möglicherweise in einem *offenen Landauer*, zumindest in einem *Gesellschaftswagen*. Aufgrund der erhöhten Sitzposition des Kutschers auf dem Kutschbock ist mindestens von einem Zweigespann auszugehen. Der Kutscher ist ein angestellter Wagenlenker und nicht der Eigentümer. Das erkennt man an seinem schwarzen Zylinder, andernfalls würde er einen grauen Zylinder tragen. Eine Kutscher-Livree (Fahrjacke) ist zudem in der Regel länger als die hier abgebildete.¹¹ Dass der Kutscher möglicherweise ein Posthorn bläst, weist ihn nicht automatisch als Postillion aus. In einer Zeit des beginnenden Niedergangs des Signalisierens mit dem Posthorn ab 1903¹² werden sich die Kutscher (wieder) nicht an das Privileg des Postillions gehalten und so geblasen haben, wie es die Praxis vor dessen Einführung gewesen war.

⁹ Es war eine werbewirksame Entscheidung derer von Taxis, ihre Postillione mit einem Signal-Posthorn auszurüsten. Das Blasen auf dem Posthorn war von wachsender Bedeutung, als 1650 Personenposten und 1690 eine verbesserte Personenpost von den Taxis eingerichtet wurde. Als das Haus Taxis allerdings dazu überging, das Führen des Posthorns als ein Privileg der Reichspost zu erklären, erhob sich Widerspruch. Schließlich endete der langjährige Streit doch mit dem Sieg derer von Taxis. Die Blüte der Posthornkunst als Signalmusik begann in Deutschland um 1820 mit dem Aufkommen der Eilposten, vgl. Preuß 1980, S. 206 und 211.

¹⁰ Vgl. etwa *Das Posthaus im Walde*, Originalzeichnung mit Postkutsche von E. Limmer aus dem Jahr 1895.

¹¹ Diese Hinweise verdanke ich Frau Dagmar Sachau, Ascheberg, die hobbymäßig Kutsche fährt und die erforderliche Sach- und Fachkenntnis durch Absolvieren der Fahrabzeichenprüfungen erworben hat.

¹² Preuß 1980, S. 218f.

Musikalische Form und notationstechnische Ökonomie

Das Musikstück ist auf den zwei Innenseiten eines Faltblattes notiert und wurde pro Seite in fünf Systemen für die linke und rechte Hand gleichermaßen im Violinschlüssel geschrieben (Münchner Schreibweise für die Zither). Sollte man sich das Stück fortlaufend abschreiben, um sich nicht in den Wiederholungen und Sprüngen zu verlieren, dann kann man bei dieser Gelegenheit die Begleitung ja auch gleich in den Bass-Schlüssel umschreiben.

Wenn man die notierten Takte ohne Auftakt und ohne alle Wiederholungen zählt, dann kommt man auf 48 notierte Takte. Die Zahl 48 entspricht dem Sechsfachen der Zahl 8, und damit ist – wenn gleich auch nur scheinbar – die Quadratur in der Musik gewahrt, mithin das musikalische Denken in Achttaktern. Es gibt allerdings zwei Stellen, an denen das Achttaktschema nicht eingehalten wird, und zwar am Anfang und am Schluss. Wenn man nämlich das Einleitungs-Signal ausgeschrieben notiert, dann ergeben sich mit der Wiederholung bzw. dem Echo insgesamt sechs statt vier Takte.¹³ Und im drittletzten und vorletzten Takt empfinde ich die Viertelpausen als störend, weil das Tempo der Musik bzw. der Kutschfahrt dadurch übertrieben verlangsamt wird. Es scheint sich um ein *ausgeschriebenes Ritardando* zu handeln, fehlende Viertelpausen und die Angabe *rit.* wären besser gewesen; aber dann käme das Stück nicht auf 48 notierte Takte. Die musikalische Form ist ohnehin durch eine spezielle Anordnung gekennzeichnet:

- E = Auftakt + 4 Takte Einleitungs-Signal, das ausgeschrieben einen Umfang von 6 Takten hätte.
- AA = Auftakt + 8 Takte mit Wiederholung.
- BB = Auftakt + 8 Takte mit Wiederholung.
- AA = Auftakt + 8 Takte mit Wiederholung.
- Trio-Einleitung = Auftakt + 4 Takte, quasi das Pendant zu E
- CC, Trio = Auftakt + 16 Takte mit Wiederholung.
Dabei gliedert sich C jeweils in c1 plus c2 à 8 Takte.
- EA2 = Einleitung + A ohne Wiederholung, gleich in Kasten 2 bis Kopf, dann von Kopf zu Kopf =
- Coda (Schluss) = Letzte 6 Takte, davon der erste Takt anstatt des letzten

¹³ Solche Wiederholungen gibt es in echten Posthorn-Signalen übrigens zum Zweck des Anzeigens der Anzahl der Pferde und/oder der Begleitwagen.

Taktes aus Kasten 2 des A-Teils. Der vorletzte Takt ist durch die Viertelpausen in den Schlusstakten *überzählig*.

Ausgeschrieben hat das Stück einen Umfang von 109 Takten. Nimmt man den vorletzten Takt als *überzählig* an, dann kommt man mit 108 Takten wieder auf eine Zahl, die besser mit der *Quadratur in der Musik* vereinbar ist, auch wenn sie sich nicht ohne Rest durch acht teilen lässt, aber immerhin wenigstens doch durch vier. Und das wiederum klappt aber auch nur dann, wenn man die Einleitung mit sechs statt vier Takten annimmt. Immerhin: Die wesentlichen Formteile bestehen aus Achttaktern, und so entsteht musikalische Form im Wesentlichen. Die Tonartenfolge ist C, G, C, F, C-Dur, dies entspricht dem Harmonieplan T-D-T-S-T.

Bernhard Fritz

Bernhard Fritz wurde am 23. April 1852 in der Stadt Regensburg in der Oberpfalz geboren, wo er am 3. Februar 1911 verstarb. Er arbeitete als Instrumentallehrer, Orchesterleiter, Komponist, Dirigent und Musikverleger. Als Zithervirtuose bereiste er Russland, Österreich, Dänemark, Holland und Deutschland und ließ sich 1877 als Zitherlehrer in seiner Heimatstadt nieder.

Das Repertoire für Zither nahm dabei einen wichtigen Teil der Veröffentlichungen ein, zu dem Fritz selbst zahlreiche Werke beisteuerte. Fritz zählte zu den bedeutendsten Komponisten für Zithermusik seiner Zeit. Er leitete auch das Zitherorchester des Zitherclubs, der 1884 in Regensburg gegründet worden war und für den er einige Kompositionen anfertigte.¹⁴

1886 zog er nach Zürich um und wurde dort Dirigent des gemischten Zithervereins.¹⁵ Offenbar betrieb er seitdem gleichzeitig in Regensburg einen Musikverlag, der sich besonders der Herausgabe von Unterhaltungsmusik widmete.

Der Verlag Bernhard Fritz pflegte seit 1886 die leichtere musikalische Muse mit vielerlei Musik für Zither, mit Polka-, Walzer- und Marsch-Kompositionen, aber auch mit betont zeitgemäßen Titeln.¹⁶

Seit 1891 trat Bernhard Fritz auch als Musikalienhändler in Erscheinung. In den Jahren 1896/97 besaß er eine Filiale in München. Der Verlag bestand über seinen Tod hinaus bis in die Jahre 1939/40.

¹⁴ http://www.oberpfaelzerkulturbund.de/cms/pages/kultur-der-oberpfalz/dbeintrag_details.php?id=1933 Heike Nasritdinova, OKB, Oberpfälzer Kulturbund.

¹⁵ Vgl. Fiedler 1924, S. 39.

¹⁶ www.bml.uni-muenchen.de/f1247/A1#S1.

Zu den vermutlich bekanntesten Werken von Bernhard Fritz für Zither, teilweise mit Begleitinstrumenten, gehören: *Am schönen blauen Zürichsee*, Walzer, op.47; *Das lustige Hammerschmieds Töchterlein*, Gavotte, op.114; *Der Schmied*, Polka mit einem Gedicht von Georg Eberl, op.171; *Die schöne Regensburgerin*, Polka, op.105; *Die Tauben von San Marco*, Walzer, op.143; *Eine lustige Fahrt*, Polka, op.131; *Heinzelmännchen*, Salonstück, op.55; *Ländliche Stille*, Tonstück, op.103; *Mei' Lieserl, am Wieserl*, Polka, op.129; *Reserl*, Walzer für Zither, op.157.

Bemerkung zur Melodiebildung in der Salonmusik

Eine Information sei hier vorab gegeben: Die Mittel klassischer Melodiebildung – in ansteigender Komplexität – sind: Tonrepetition, Tonleitermelodik, Laufwerk, Dreiklangsmelodik und melodische Sequenz. Zusätzliche Effekte sind: Charakterische Intervallsprünge, Wechselnoten, Seufzermelodik usw. Ferner gilt: Sprünge in einer Richtung erfordern zum Ausgleich Schritte in Gegenrichtung, und Schritte in einer Richtung erfordern zum Ausgleich Sprünge in Gegenrichtung.

Salonmusik und *Trivialmusik* gelten in der musikalischen Terminologie nicht mehr als Schimpfwörter, und die Menschen haben diese Musik gemocht und geliebt, folglich haben sie diese also auch gebraucht. Die Musikwissenschaft hat das Thema ernsthaft aufgearbeitet.¹⁷ Und trotzdem hat der Vorwurf, diese Musik treffe den Allerwelts-Geschmack, sicherlich auch eine Berechtigung, die mit der Wahl und Verarbeitung des musikalischen Materials zusammenhängt. In der praktischen Musiklehre¹⁸ gibt es Beispiele, wie – zumindest in klassischer Musik – mit scheinbar einfachstem aber eben doch genial erdachtem motivischem Material handwerklich, kompositorisch kunstvoll, umgegangen worden ist.

Der klassische Komponist ist – dank seines Ingeniums – auch ein musikalischer *Ingenieur*, und ein Ingenieur muss vor allem etwas von den wirkenden Kräften verstehen. Diese gliedern sich in die ruhenden und die bewegten Kräfte, also in die Statik und die Dynamik, (hier weniger im Sinne von Tonstärke zu verstehen). Die Kunst kann darin bestehen, von einer soliden Basis aus eine gewaltige Entwicklung zu bewirken. Nicht umsonst führt Wieland Ziegenrucker in seiner *Allgemeinen Musiklehre*¹⁹ im Kapitel über das *Motiv* das berühmte Kernmotiv an, mit dem Beethovens 5. Sinfonie, c-moll, op.67, be-

¹⁷ Vgl. etwa Dahlhaus [Hg.] 1967.

¹⁸ Vgl. etwa Hölzl 1975, S. 125-132.

¹⁹ Ziegenrucker 1979.

ginnt.²⁰ Gerade an diesem Beispiel lässt sich zeigen, wie sich aus der Einfachheit einer genial angelegten Basis eine grandiose Entwicklung hervorbringen lässt.

Anders verhält es sich in der Trivialmusik, und diese ist in diesem Punkt der *echten und ursprünglichen* Volksmusik nicht ganz unähnlich. Hier wird derart *grandios aufgetischt*, dass eine großartige Steigerung kaum noch möglich ist, und die musikalischen Mittel folglich wieder zurückgenommen werden müssen, statt sie in einer Entwicklung auszubauen. Dies will ich am vorliegenden Beispiel, und zwar am B-Teil der Polka *Eine lustige Fahrt* von Bernhard Fritz, aufzeigen: Der Achttakter besteht aus einer musikalischen Periode mit Vordersatz und Nachsatz. Der Vordersatz endet mit einem Halbschluss oder einem unvollkommenen Schluss, der Nachsatz mit einem Ganzschluss. Die Tonart des B-Teils ist G-Dur, also führt die Melodie zum Halbschluss über den Leitton Cis nach D-Dur. Die Bassbegleitung bleibt an dieser Stelle in G-Dur, die Töne passen trotzdem. Zum Ganzschluss findet die Melodie nach G-Dur zurück. Soweit scheint alles in Ordnung zu sein.

Aber was passiert denn tatsächlich melodisch? Einem Achtel Auftakt folgt in Takt 1 Laufwerk in Sechzehnteln, im Takt darauf folgen Sprünge: Emphatische Sexte abwärts und Dreiklangsmelodik aufwärts, die mit einer Tonrepetition ausgeglichen und sozusagen wieder *beruhigt* werden, nach klassischer Melodielehre wären nun *Schritte in Gegenbewegung* zu erwarten.²¹

Nach Laufwerk, Sprüngen und Dreiklangsbrechung in den ersten zwei Takten des B-Teils kommt nun im dritten Takt, wiederum in Sechzehnteln, eine viermalige Terzanstiegs-Quartfall-Sequenz. Das ist ja doch ein ganz gewaltiges Mittel, welches zu etwas noch Größerem führen sollte, damit die Wirkung nicht verpufft. Wenigstens aber ist der Anstieg geringer als der Fall, so dass die Melodie insgesamt abwärts geführt wird, um in Takt 4 des B-Teils durch Sexte aufwärts, Tonrepetition und Wechselnote (Herabwechseln zum Leitton und zurück) zum Halbschluss geführt zu werden, der die melodische Flut auslaufen und abebben lässt. Das Spiel beginnt im Nachsatz von Neuem, endet hier aber auf einer dreimaligen Tonrepetition des Tones g^c in Achteln.

²⁰ Leider druckt er nur die erste Hälfte des Motivs ab. Carl Dahlhaus hat seinerzeit in einer Vorlesung darauf hingewiesen, dass auch die scheinbar sequenzierte zweite Motivhälfte zum Motiv gehört, weil beide Hälften stets gemeinsam und nie einzeln durchgeführt werden.

²¹ Wer sich das nicht vorstellen kann, nehme sich das Kinderlied: *Hopp, hopp, hopp, Pferdchen lauf Galopp* vor: Dreiklangsbrechung aufwärts, Tonleitermelodik abwärts.

Hier wird vom Komplizierten zum Einfachen zurückgeführt, reduziert. Dieser Formteil endet mit einer dreifachen Tonrepetition. Beethoven 5. Sinfonie beginnt mit einer solchen plus Terzfall.²² Klassische Musik lebt von der motivischen Entwicklung, Salonmusik krankt u.a. an der Notwendigkeit, zu dick aufgetragene Mittel ständig zurücknehmen zu müssen, wodurch eine *in sich kreisende* Wirkung entsteht.

Das Motiv in der Musik und das Posthorn-Thema in der Polka

Eine lustige Fahrt

Das Motiv stellt eine unverwechselbare, charakteristische, musikalisch sinnvolle Einheit dar. Aus ihm entwickelt sich das weitere Geschehen.²³

Der erste Eindruck ist entscheidend, und so kann es wirkungsvoll sein, einem Musikstück, das zwar einerseits durchaus Salonmusik sein soll und andererseits aber einen Tanz, eine Polka darstellt, ein signifikantes Motiv voranzustellen; denn wenn man ein Zeichen setzen will, dann ist ein Signal die richtige Wahl des Mittels.²⁴

Mit einem Posthornsignal wird Sinnvolles symbolisiert.

Es herrscht einstimmige Meinung darüber, dass so ein gut eingeführtes und unverwechselbares Zeichen wie das Posthorn nicht ohne Verlust aufgegeben werden kann. [...] Bei der emotionalen Beteiligung der Bevölkerung, den vielen freundlichen Assoziationen, die mit diesem Zeichen verbunden werden, würde der Öffentlichkeit sogar etwas fehlen.²⁵

Für den musikalischen Schwung sorgen die *schmetternden* Töne, der Rhythmus und die Naturtonreihe. Die Tatsache, dass das Einleitungssignal im A-Teil thematisch aufgegriffen wird, macht das Eingangsmotiv zum Thema und lässt es somit weder isoliert noch ohne jegliche weitere musikalische Verwendung zurück.

²² Das Motiv beginnt, genau genommen, mit einer Achtelpause.

²³ Ziegenrucker 1979, S. 140.

²⁴ Ein Posthornsignal deckt die Sehnsüchte ab, die sein Erklingen weckt. Das Signal verheißt Nachricht, beflügelt Fernweh und Reiselust, kündigt aber auch von Erfahrung und Prestige des Postillions sowie der Verlässlichkeit und – trotz aller Langsamkeit, man denke da an den Begriff der Schneckenpost – der zumindest verhältnismäßigen Pünktlichkeit der Post.

²⁵ Sommer 1972, S. 7.

Kompositionen von Bernhard Fritz im Vergleich.
Aufmachung, Form und Inhalt

Um herauszufinden, ob *Eine lustige Fahrt* von Bernhard Fritz wirklich *Mache* (im Sinne einer Komposition mit individuellem *Werkcharakter*) oder doch nur *Masche* (Musik *von der Stange*) ist, habe ich u.a. zusätzlich sein Salonstück *Heinzelmännchen*, op.55, herangezogen.

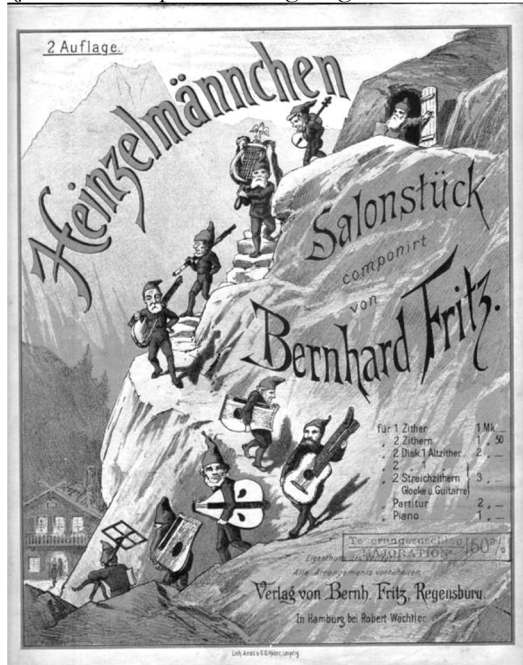


Abb. 2: *Heinzelmännchen*, Salonstück von Bernhard Fritz, op. 55

abend ins hell erleuchtete Vereinsheim des *Zithervereins Zeche Zwerg*.²⁶ Diese *Wichtel* sind ja in Wirklichkeit Bergleute oder Minenarbeiter.

Als die Schächte und Stollen noch so eng wie möglich sein mussten, um unnötigen Aufwand beim Vortrieb zu sparen, beschäftigte man gern kleine Menschen für diese Arbeit, deren Erscheinen hier jedoch vor allem einen

Einleitung und Aufbau sind auffallend ähnlich gehalten. Selbst die signalartige *Ein-gangsfanfare* ist verblüffend ähnlich. Das Stück ist allerdings als *Salonstück* ausgewiesen und nicht, wie die Polka *Eine lustige Fahrt*, als *Tanz*. Im Salon wurde zwar gelegentlich auch getanzt, aber eine Polka musste dort deshalb nicht zwangsläufig die gängige Gebrauchsmusik zum Tanzen sein.

Kongenial ist auch hier wieder das Titelblatt: Zehn vermeintliche Heinzelmännchen (natürlich mit roten Zippelmützen) treten aus dem Berg, haben ihre Instrumente geschultert oder unter den Arm geklemmt und begeben sich talwärts zum Proben-

²⁶ Das habe ich mir ausgedacht.

wahrhaft anschaulichen Hinweis auf die Zupfmusik- und Volksmusikultur in Arbeiterkreisen bietet.

Voran geht der Orchesterdiener oder Orchesterwart mit den Noten und dem Dirigentenpult. Ihm folgt der Mann mit der 1. Konzert-Schlagzither, gefolgt von einem Streichzither-Spieler mit einer dreisaitigen herzförmigen Streichzither nach Johann Petzmayer. Der nächste Musiker trägt seine Schrammel- oder Kontra-Gitarre, die mit ihren nur fünf Spielsaiten und sechs Kontra-Saiten, für die aber nur vier Wirbel zur Verfügung stehen, doch etwas zu ungenau gezeichnet ist. Es folgt die 2. Konzertzither, danach ein dreisaitiges Streichmelodeon (-melodion) in ausladender Viola-Form (Tisch-Streichzither, keine Schoßgeige).

Nun kommt ein Bläser, nämlich der Flötist mit einer Deutschen Traversflöte aus Ebenholz oder Grenadill und einem Kopf aus Elfenbein. Am unteren Ende des Korpus erkennt man offene Grifflöcher (simple System), am Fuß zwei Klappen, evtl. für Dis und Es.²⁷ Jetzt folgt ein Musiker mit einem vermutlich zweireihigen Lyra-Glockenspiel. Die Adlerköpfe an den Rahmenenden halten mit dem Schnabel je einen Ross-Schweif, und obenauf sitzt ein Preußenadler. Diesem Prachtinstrument und seinem Träger folgt ein Violinist mit seiner Geige unter dem Arm, und als Letzter erscheint schließlich der Orchesterleiter mit der Partitur.

Die (Be-)Deutung ist eine dreifache: 1.) So war vor gut einhundert Jahren ein Zithermusik-Verein besetzt. 2.) Diese Klangfarben kann ein Zitherspieler alle selber hervorbringen, wenn er sowohl über eine Schlag- als auch über eine Streichzither verfügt. Flageolett- und Glockentöne bereichern das Klangspektrum. Es kann aber 3.) auch ein Hinweis auf das erschienene Stimmenmaterial sein, mit dem diese Abbildung eventuell einen kreativen Umgang empfiehlt, denn zur Verfügung stehen immerhin folgende Einzelstimmen: Zither 1, Zither 2, Diskant- und Altzither, Streichzithern, Glocke, Gitarre und Piano.

Die Einbindung von Flöte und Lyra-Glockenspiel weisen auf die Möglichkeit der Zusammenarbeit mit einer Bergmanns-Blaskapelle hin, und es ist nicht auszuschließen, dass die abgebildeten Zitherspieler bei passender Gelegenheit mit einem Blasinstrument auch dort mitwirken, denn in einem Dorf ist man nach Möglichkeit Mitglied in jedem Verein. Die Imitation eines Blechblasinstruments durch das Spiel *ganz nahe am Steg* ist hier in diesem Stück *Heinzelmannchen* zwar nicht vorgesehen, aber die Eingangsfanfane hat durchaus den Charakter einer Eröffnung *mit Pauken und Trompeten*.

²⁷ In diesem Fall wäre das dann keine Mehrklappen-Traversflöte.

Im Nachgang: Gedanken zur Musik im medialen Verbund

Das vorliegende musikalische *Gebinde*, also z.B. die Ausgabe von: *Eine lustige Fahrt*, besteht – sicherlich in dieser Reihenfolge – aus einer Abbildung, einem außermusikalischen Titel und den Noten des Musikstücks. Was aber bliebe von dem Musikstück übrig, was wäre zu hören und zu assoziieren, wenn Abbildung und Titel fortblieben? Vorab gilt, dass man nur hört, was man weiß. Anders gesagt: Man muss wissen, worauf man hören soll.

In der Sprache sind das Satzgegenstand und Satzaussage. Der Satz ist strukturiert in Subjekt, Prädikat und Objekt. Ein Kommando gliedert sich in: Trupp, Mittel, Weg, Ziel. Ein Befehl beinhaltet: Auftrag, Überlegung, Entschluss, Ausführung. Da weiß man also, was einen erwartet.

Auch analytisches Hören funktioniert ohne Vorwissen nicht. In – im weitesten Sinne – klassischer Musik ist das Erkennen und Benennen von Motiven und Themen sowie das Wahrnehmen ihrer Verarbeitung Voraussetzung für Verständnis und Erkenntnis.

Die hier speziell untersuchte Musik aber verliert extrem viel, wenn man nur musiktheoretische Ansätze heranzieht; sie ist aber letztendlich eine Einheit mit den Titeln und Titelkupfern der Notenausgaben, die aufmerksamkeitslenkend und interpretativ funktionieren.

Versuch einer Gegenprobe

Das Stück *Das lustige Hammerschmieds Töchterlein*, Gavotte von Bernhard Fritz, op.114, ungefähr um 1900 komponiert, kannte ich nicht. Auch eine eventuell zugehörige Abbildung habe ich nie gesehen. Diese Tatsachen machen das Stück geeignet für eine Gegenprobe, bei der ich der Frage nachgehe, welches Bild im Kopf entstehen kann, weil die Phantasie unweigerlich angeregt wird, und welche musikalischen Mittel zur Anwendung kommen könnten, um dem außermusikalischen Titel gerecht zu werden und ihm zu genügen.

Aus meiner musikalischen Vorstellungskraft heraus erwarte ich ein rasches Tempo, Sprünge (vor allem Dreiklangsbrechungen) und Läufe (Tonleiermelodik oder Laufwerk), eine Melodiebildung vom Typ eines Seitenthemas, also des in meiner Schulzeit noch so genannten weiblichen Themas der Sonate oder Sinfonie, ferner einen stampfenden, quasi gleichmäßig *hämmernden* Grundbass.

Es ist nun also die Frage, ob eventuell eine beschwingte Melodie und ein stampfender Begleitrythmus ausreichen, um des Hammerschmieds Töchterlein musikalisch zu charakterisieren, oder welcher Stilmittel sich der Kompo-

nist darüber hinaus bedient, um das gewünschte Bild im Kopf entstehen zu lassen.

Die Hammerschmiede

Eine Hammerschmiede ist gemeinhin eine Wassermühle, bei der die Wasserkraft die Mechanik für einen gewaltigen Schmiedehammer antreibt. Es kann aber auch eine Schmiede sein, in der vorrangig – in Handarbeit und mit den Mitteln und der Kunst des Schmiede-Handwerks – Hammerköpfe geschmiedet werden. Dieser Fall ist aber deswegen weniger wahrscheinlich, weil für eine herkömmliche Schmiede eine derartige Spezialisierung nicht typisch ist. Dort wird quasi alles geschmiedet, was gebraucht wird, vom Nagel bis zum Hufeisen und darüber hinaus.

Was zeichnet ein fröhliches, ja lustiges Töchterlein speziell aus, wenn ihr Vater eine Hammerschmiede betreibt? Ein gleichmäßiger stampfender Rhythmus? – Das wäre doch wohl eigentlich uncharmant!

Inzwischen sind die eilends bestellten Noten geliefert worden²⁸, und die tatsächliche Überraschung besteht nun darin, (zumindest habe ich das in meinen Vorüberlegungen nicht erwogen), dass die Heiterkeit des Hammerschmieds Töchterleins vor allem durch ein *leggiere* ausgedrückt ist. Diese *Leichtigkeit* in der Musik ergibt sich aus einem raschen, nicht zu spitzen Stakkato bei zurückgenommener, also reduzierter Lautstärke. Das bedingt sich übrigens gegenseitig, denn Lautstärke ist der größte Feind des Tempos.

Dieses rasche und mittelstark ausgeführte Stakkato bedarf nun der Läufe und Sprünge, letztere vor allem in Dreiklangs-Brechungen, um unmittelbar überzeugend zu wirken. Man *sieht* das Mädchen (vor dem *inneren Auge*) laufen, hopsen und springen, und die blonden Zöpfe hüpfen mit durch die Landschaft, die sich als eine Gegend zu erkennen gibt, in der die Hammermühle steht, deren mächtiger und regelmäßiger Schlag weit ins Land dröhnt, (was im Bass unmissverständlich zum Ausdruck kommt). Mein Doktorvater, Prof. Dr. Carl Dahlhaus, der sich als musikalischer Hermeneut²⁹ verstand, hätte hier erfahrungsgemäß sicherlich gefragt, wo denn die Zöpfe in der Musik dargestellt seien.

²⁸ Fritz, Bernhard: *Das lustige Hammerschmieds Töchterlein*. Gavotte, op. 114. Neuausgabe ohne Abbildung: Musikverlag August Seith, München. Internetpräsenz mit schwarz-weiß-Abbildung: <http://www.zither.us/files/sm0157.pdf>.

²⁹ Vgl. Dahlhaus 1975.

Die Überschrift zu des Hammerschmieds lustigem Töchterlein, welche schließlich das Programm darstellt, ist so stark, dass es eigentlich weder des Bildes noch sogar der Musik bedürfte. Die Musik ist zum *untermalenden* Beiwerk, also zur Nebensache geraten. Wenn sie nicht dieses erfrischende *leggiero* aufzubieten hätte, dann wäre sie eigentlich geradezu überflüssig.

So aber hat die Musik mit gerade diesem Ausdrucksmittel aber doch einen, eben den entscheidenden Trumpf aufzubieten. In der programmatischen Musik, welche die Assoziationen und Gefühle des Hörers bezüglich des – auch außermusikalisch – Dargestellten hervorlockt, kann die Musik notfalls hinter die Wirkung von Abbildung und Titel zurücktreten, um diese quasi nur noch musikalisch zu begleiten. Begünstigt wird dies durch den Charakter der Gebrauchsmusik, also hier als Tanz. In der Absoluten Musik wäre so etwas weder denkbar noch gewollt.

Die Wichtigkeit der Bilder und der Titel

Die Redensart behauptet, ein Bild besage mehr als tausend Worte. Dies gilt aber verstärkt, seit wir, die Rezipienten von Musik, von Ohrenmenschen zu Augenmenschen geworden sind. Dieser Behauptung liegt das Bild, die Vorstellung, vielleicht auch nur die Illusion zugrunde, es habe ein Goldenes Zeitalter des Musikhörens gegeben, in dem das musikalische Wort, das Motiv, von seinem Sinn und Gehalt her verstanden worden ist, weil alle musikalischen Parameter hörend analysiert und benannt, also aktiv genossen werden konnten³⁰. So wurde sicherlich auf den Themendualismus geachtet, – nein: gehorcht, (also hingehört), die Durchführung zweier gegensätzlicher Themen mit verfolgt und die Reprise als Synthese verstanden. Der klassische Hörer, wie ich ihn mir vorstelle, braucht keine barocken Schnörkel vor Augen. Er empfängt das Licht bei geschlossenen Augen, aber mit offenen Ohren.

Das mag ein idealisiertes Bild vom adäquaten Hören (jeder Form von) klassischer Musik sein.³¹ Interessant finde ich dabei, dass es nicht die Schuld des Fernsehens ist, dass der Hörer, der unterhalten werden oder unterhaltsam musizieren will, nach einem Bild nicht nur im Kopf, sondern auch vor Augen verlangt. Diesem Bedürfnis kommen Überschrift und Titelkupfer im Bereich der Trivialmusik gern nach. Das Fernsehen hat aus uns Menschen keine Au-

³⁰ Man da denke z.B. an die von Theodor W. Adorno beschriebenen *Hörertypen*.

³¹ Ein Freund, selbst begeisterter Jazzler, kann Jazz nicht hören, ohne die Harmonienfolge zu analysieren.

genmenschen gemacht, sondern es war eine notwendige Erfindung, nachdem die Ohrenmenschen zurückgetreten waren.³²

Schon die Romantische Musik, und in diesem Falle ziele ich auf die Kunstmusik, hatte eine Sehnsucht nach dem *verlorenen Wort* entwickelt. Mendelssohn hat dies in seinen *Liedern ohne Worte* aufgegriffen, Beethoven lässt seine letzte Sinfonie mit einem Schluss-Chor enden, Wagner konzipiert das *Gesamtkunstwerk*. Der Sehnsucht nach dem Wort folgt der Wunsch nach einem Bild vor Augen, mithin nach einer Abbildung. Das entspricht der Suche nach etwas Ganzheitlichem, das die Musik als Kunst der Musen und Gefährtin der Muße – in unterschiedlichen Gattungen und wahrscheinlich ebenfalls auf unterschiedlichem Niveau – bereits schon einmal dargestellt hatte, nämlich in ihrem Ursprung.

Literatur:

- Dahlhaus, Carl (1975): *Musikalische Hermeneutik*. Regensburg 1975
Dahlhaus, Carl [Hg.] (1967): *Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert*. Regensburg 1967
Fiedler, Franz (1924): *Illustriertes Lexikon der deutschen Zitherschaft*. München 1924
Hiller, Albert (1985): *Das große Buch vom Posthorn*. Wilhelmshaven 1985
Hölzl, Peter (1975): *Praktische Musiklehre*. Stuttgart 1975
Preuß, Donald (1980): *Signalmusik*. [Diss.] Berlin 1980
Schneider, Willy (1957): *Alle singen mit. Bekannte Volkslieder. Melodieausgabe zu Lied und Bläuserspiel*. Mainz 1957
Sommer, Jean Werner (1972): *Das Posthorn. Eine qualitative Studie*. Hamburg 1972
Ziegenrucker, Wieland (1979): *Allgemeine Musiklehre*. Mainz 1979

Notenausgaben:

Posthorn und drei Waldhörner:

- Grimm-Frères (1985): *Zwei Walzer und ein Marsch*, hg. von Kurt Janetzky. Heinrichshofen N[oetzel] 2017, 1985

Zithernoten mit Glockenschlag (nicht Flageolett):

- Sattler, Heinrich (o.J.): *Salzburger Glockenspiel*, Musikverlag August Seith, München o.J.
Knabl, Rudi (o.J.): *Glocken aus Salzburg*. Effel-Music, München o.J.

Posthorn und Post in den Noten für die Zither:

- Adam, Adolphe (o.J.): *Der Postillon von Lonjumeau*. In: *Opern-Album I für Zither*, Hansa-Ausgabe. Verlag von Domkowsky & Co. Hamburg o.J., S. 12f.

³² Der Bedeutung des Hörens hat vor allem Joachim Ernst Berendt wieder mehr Gewicht zugeschrieben.

Donald Preuß

- Albrecht, Adalbert (o.J.): Schlittenpost, Charakterstück, Zither 1 und 2. Musikverlag August Seith, München o.J.
- Brandner, Ernst (1954): Die Jodel-Post, Ländler. Musikverlag August Seith, München 1954
- Dondl, Hans (o.J.): Posthorn-Solo. In: Ders.: Bilder aus dem Bayerland. Im Heimgarten, Band II, S. 4. Musikverlag Otto Rauscher, München o.J.
- Feldigl, Ferdinand (1898): Zwölf Berglieder op.6 / Nr. 9: Das Lied des Postillon. Ein Posthorn war erklingen. Anton Böhm & Sohn, Augsburg/Wien 1898.
- Fritz, Bernhard (1898): Eine lustige Fahrt, Polka, op.55. Hofmeister, Regensburg 1898
- Kropf, Franz (o.J.): Vier Alpen Lieder für zwei Zithern, op.73, Nr. 1, Auf der Post-
Alm³³, handschriftlich überliefert in: Zitheralbum für Alfons Stephan, 2 Bände, Zither 1 und 2. O.O., o.J.
- Kuklinski, Ed. (o.J.): Verliebter Postillion, Intermezzo. Musikverlag August Seith, München o.J.
- Leopoldi, Hermann (o.J.): Die Postlerin vom Tegernsee, Fox. Musikverlag August Seith, München o.J.
- Pieringer, Franz (1952a): Die Wirtin von der Post. In: Ders.: Die tanzende Zither, Band 2. Musikverlag August Seith, München 1952
- Pieringer, Franz (1952b): Räder rollen, Peitschen knallen. In: Ders.: Die tanzende Zither, Band 2. Musikverlag August Seith, München 1952
- Reiter, August (o.J.): Der letzte Postillion, Marsch. Musikverlag August Seith, München o.J.
- Reitter, Joseph (o.J.): Eine Extra Post, Polka Mazurka, handschriftlich überliefert in Zitheralbum. [Im Trio: *Trompeters Töne*.]
- Sattler, Heinrich (o.J.): Salzburger Glockenspiel. München o.J.
- Schäffer, Heinrich (o.J.): Die Post im Walde. Musikverlag August Seith, München o.J.
- Schneeberger, F.: Der letzte Postillon vom Gotthard, für eine Singstimme mit Pianobegleitung, Peitsche ad libit., op.46. Für Gesang mit Zitherbegleitung eingerichtet von Bernhard Fritz. Biel, F. Schneeberger, o.J.
- Staudinger, Franz (o.J.): Der Alt-Ausseer Postillion. In: Dondl, Hans: Bilder aus dem Bayerland. Im Heimgarten, Band II, S. 20. Musikverlag Otto Rauscher, München o.J.

Der Postillon in den Noten für die Akkordzither:

- Ahrens, Friedrich (o.J.): Seht ihr drei Rosse vor dem Wagen (und diesen jungen Postillon). Volkslied. In: Praktische Schule zum Selbstunterricht für die *Chromatic Guitar-Zither*. Verlag von Friedrich Ahrens, Hamburg o.J., S. 7.

Jagdhorn und Jagd in den Noten für die Zither:

- Kücken, Friedrich Wilhelm (1913): Der Jäger. Nr. 102. In: A.F.M. Lang: Zitherschule, Band II, rev. von August Bielfeld. Verl. Johs. Schergens, FfM. o.J., ca. 1913, S. 46f.

³³ Die Post-Alm erhielt ihren Namen von den Postpferden, die hier einst zur Sommerweide geführt wurden.

Das Horn- und Trompetensignal in den Noten für die Zither

Weber, Carl Maria von (1913): Im Wald. Nr. 100. In: A.F.M. Lang, Zitherschule, Band II, rev. von August Bielfeld. Verl. Johs. Schergens, FfM. o.J., ca. 1913, S. 42.

Signaltrompete und Trompetensignal in den Noten für die Zither:

Sonntag, H. (1913): Erinnerung an 1870/71, Sedan-Marsch³⁴, Nr. 10. In: A.F.M. Lang, Zitherschule, Band II, rev. von August Bielfeld. Verl. Johs. Schergens, FfM. o.J., ca. 1913, S. 43.

Das Alphorn in den Noten für die Zither:

Carsten, Willi (o.J.): Das Alphorn, Lied und Walzer. Musikverlag August Seith, München o.J.

Internetpräsenzen:

http://www.herder.de/herder_audio_hoerbuecher/musik/details_html?k_tnr=31997&sort=1, eingesehen am 30. Juni 2014

www.bmlo.uni-muenchen.de/f1247/A1#S1 Emmerig, Thomas: Bayerisches Musiker-Lexikon Online, 30. Juli 2008, eingesehen am 30. Juni 2014

http://www.oberpfaelzerkulturbund.de/cms/pages/kultur-der-oberpfalz/dbeintrag_details.php?id=1933 Heike Nasritdinova, OKB, Oberpfälzer Kulturbund, eingesehen am 30. Juni 2014

<http://www.zither.us/files/sm0157.pdf>, eingesehen am 30. Juni 2014

Abbildungen:

Defregger, Franz von: Der Jäger als Zitherspieler.

Kauffmann, Hugo: 's Leibliedl. In: Die Gartenlaube 1889, S. 265.

Limmer, Emil: Das Posthaus im Walde, Originalzeichnung mit Postkutsche und Abdruck des Gedichts von Paul Brandt. Aus: Das Buch für Alle. Poetischer Hausschatz für das deutsche Volk. Verlag von C. Bertelsmann in Gütersloh, [30. Jg., 1895?], Heft 9, S. 212.

Rau, E.: Musikalischer Versuch. In: Die Gartenlaube 1889, S. 721.

Tonträger:

Berendt, Joachim Ernst (1988): Vom Hören der Welt, Das Ohr ist der Weg. Die Welt ist Klang, Nada Brahma. Muscheln in meinem Ohr, Variationen über das Hören. Berlin 1988

³⁴ Weder zu verwechseln mit Musikmeister Gottfried Sonntag noch mit dem Sedan-Marsch von Carl Lange, Heeres-Marschsammlung HM II, 45a.

