

D 11

COLLECTION SIMON

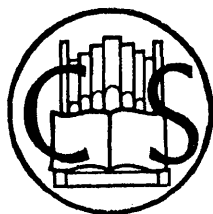
Nr. 1640a

KARG-ELERT

Elementar-
Harmonium-Schule

Op. 99

I

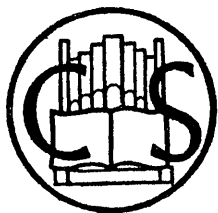


SIGFRID KARG-ELERT
ELEMENTAR-
HARMONIUM-SCHULE

Op. 99

Band I Musiktheoretisches, Bautechnisches, Studien,
Etüden, Vortragsstücke Collection Simon 1640a

Band II Studien, Etüden, Vortrags- und Konzertstücke
Collection Simon 1640b



Eigentum der Verleger für alle Länder

BREITKOPF & HÄRTEL / LEIPZIG

Printed in Germany

SIGFRID KARG-ELERT

Op. 99

Elementar-Harmonium-Schule

Band I

INHALT

22561-B

	Seite		Seite
Vorwort	3	Drei Tonleiter-Etüden mit Untersatz:	
Theoretischer Teil		Mäßig schnell, Allegro veloce, Nr. 36, 37	48
I. Allgemein-Akustisches	4	Allegro von F. Kalkbrenner, Nr. 38	49
II. Vom Bau des Harmoniums	5	Drei melodische Studien von F. Burgmüller und	
Tabelle der Register-Erklärungen	7	Teo v. Oberndorff: Kuhreigen Nr. 39	50
III. Spieltechnisches	8	Lerchenflug, Einsames Vöglein, Nr. 40, 41	51
IV. Freie Fingerbewegungen	8	Zwei Vortragsstücke:	
V. Tonleiter im allgemeinen und Intervalle	11	Menuett, Esdur von M. Clementi, Nr. 42	52
VI. Notenwerte und Takteinteilung	14	Pastorale, Edur von A. Sokol, Nr. 43	53
Erste Hebeübungen für gefesselte Finger	15	Drei Etüden: (Fingerstudien)	
Das Windtreten	16	Carrousel von H. Bertini, Abendbrise von G. Concone	
Die ersten Spielübungen	17	Nr. 44, 45	54
Fachausdrücke für den Harmonisten	18	und Unruhe von I. Moscheles, Nr. 46	55
Praktischer Teil		Ciaccona, Fdur, mit 5 Variationen, Nr. 47	56
Erste Abteilung		Sarabande, Dmoll, mit Variationen von G. Fr. Händel, Nr. 48	57
Anthologie von Studien, Etüden, und Vortragsstücken		Variation II von J. Ph. Rameau, Nr. 49	58
Sechs 2 händige Elementarstudien, Nr. 1-6	21	Vier Etüden von A. E. Müller, G. Concone, Nr. 50, 51	59
Drei 3 händige Vortragsstücke, Nr. 7. Im Choraltou	24	von Ferd. Friedrich und August Reinhard, Nr. 52, 53	60
Nr. 8. Elegie, Nr. 9. Schlafliedchen	25	Zwei Vortragsstücke:	
Drei 2 händige Elementarstudien, Nr. 10-12	26	von M. Longo, Gondellied. Hmoll, Nr. 54	61
Zwei 3 händige Vortragsstücke von Karg-Elert: Nr. 13 Slavisch	28	von V. Alkan, Abendmesse, Fis moll, Nr. 55	62
Nr. 14 Kleine Romanze	29	Zwei Etüden (Stummer Fingerwechsel):	
Drei 2 händige Vortragsstücke mit Prolongationen:		von J. B. Cramer, Dmoll, Nr. 56	62
Orgelpräludium, Dudelsack, Gondellied, Nr. 15-17	30	Dreistimmiger Choralsatz, Cmoll, Nr. 57	63
Drei 4 händige Vortragsstücke von Karg-Elert:		Drei Choralsätze:	
Schlichte Weise, Duett, Abendgefühl, Nr. 18-20	32	Jesus, meine Zuversicht, Desdur, Nr. 58	64
Drei kleine Studien in Triolen und punktierten Rythmen,		Christe, du Lamm Gottes, Esmoll, Nr. 59	65
Nr. 21-23	35	O du fröhliche, o du selige, Esdur, Nr. 60	65
Variationen in Fdur von A. E. Müller, Nr. 24	37	Drei Sexten-Studien:	
Kleine kontrapunktische Suite, Cmoll, in 3 Sätzen		Albumblatt, Asdur, von Herm. Goetz, Nr. 61	66
von E. Frostegger: Toccatina Nr. 25	39	An einem Kloster vorüberziehend, von G. Concone Nr. 62	66
Kanonisches Interludium, Nr. 26	40	Über den See fahrend, von G. Concone, Nr. 63	67
Fughetta, Nr. 27	41	Zwei Vortragsstücke:	
Drei Volkslieder bearbeitet von Karg-Elert:		Invocation, Edur, von S. Thalberg, Nr. 64	68
Böhmisch: Kommet, ihr Hirten, Nr. 28	42	Kleines Schlummerlied, Fisdur, von Bruno Wick, Nr. 65	69
Wiegenlied: Schlaf, Kindlein, schlaf, Nr. 29	43	Zwei Vortragsstücke:	
Schwäbisch: Bald gras' ich am Neckar, Nr. 30	44	Elegie, Emoll, von Paul Juon, op. 18 Nr. 6, Nr. 66	70
Zweistimmige Studie, Cdur, von Karg-Elert, Nr. 31	44	Marienkapelle in Petzer, Fisdur, von Karg-Elert, Nr. 67	71
Zweistimmige Studie, Emoll, von Albert Biehl, Nr. 32	45	Zweite Abteilung	
Einfache Formen der Ornamentik	46	Schule der Technik	
Drei fremdländische Sätzchen im Liedstil:		Tägliche Technische Studien, Nr. 1-164	72
Sizilianisches Lied von Rob. Schumann aus op. 68, Nr. 33	46	Ende des I. Bandes	80
Altfranzösisches Lied von Tschaiakowsky, Nr. 34	47		
Mexikanisches Lied von Valverde y Torregrosa, Nr. 35	47		

V O R W O R T

Dieses Buch schreibe ich für musikalisch völlig unvorgebildete Leute und solche, die nicht für den Künstlerberuf geboren sind, aber von reiner Liebe zur Musik beseelt, mit bescheidenen Kräften bescheidene Ziele in der schönen Harmoniumkunst erreichen wollen.

Unter „bescheidene Ziele“ verstehe ich freilich doch etwas mehr, als ein einfaches Choralspiel: Das Harmonium ist keineswegs ausschließliches Andachtsinstrument religiöser Tendenz (wenngleich es dieses auch sein kann), vielmehr ist es ein farbenfreudiges Hausorchester, dem alle Skalen menschlicher Empfindung, von tiefem Ernst, von religiöser Weihe an, bis zur jauchzenden Lebensfreude und übermütigen Schalkhaftigkeit, zu Gebote stehen.

Ein bescheidenes Ziel im Harmoniumspiel erreichen, bedeutet für mich: mit nur kleiner, aber zuverlässiger Spiel-, Tret- und Registriertechnik leichtgesetzte, aber künstlerisch stilisierte, spezifische Originalwerke und Bearbeitungen älterer und neuerer Meister sauber, geschmackvoll und mit wahren musikalischen Bewußtsein zu beherrschen.

Ich gehe in diesem Werke von der Erkenntnis aus, daß ein Spieler mit nur sehr kleiner Technik, aber gepflegtem Geschmack, in einem Jahre sich und andern wirkliche Erbauungstunden bereiten kann, während ein Harmoniumdilettant, bei musikalischer Unbildung und mangelndem theoretischen Wissen und

Können, trotz großer Klaviertechnik, sich und andern doch nur „Steine, statt Brot“ zu geben vermag.

Musikalischer Geschmack läßt sich aber nicht abstrakt-theoretisch lehren, sondern er ist nur im Verein mit dem praktischen Musizieren erzielbar, deshalb entschied ich mich für die vorliegende Form, in der ich Analytisches, Ästhetisches und Praktisches zu einem unteilbaren Ganzen zusammenfügte. Können und Wissen, Hören und Verstehen treten hier in engste Wechselbeziehung. Der Harmonist soll nicht nur spielen, sondern er soll auch fühlen und begreifen lernen — was die Tonhöhen, die Notenwerte, die Harmonien, die Taktgruppen, die Farben, die Stimmfugungen usw. zu sagen haben.

Töne sind Buchstaben —, Tonketten und Akkorde Worten vergleichbar. Aber wie Worte nur die hörbare Form für Begriffe, Dinge und Vorstellungen sind, so sind auch Klänge nur Symbole für Empfindungen, und wie das Verstehen einer Rede keineswegs nur in einer Vokabelübersetzung der Worte an sich besteht, so kann auch die Notenbeherrschung und rein technische Bewältigung eines Instrumentes den wahren Gehalt der Musik nimmermehr erschöpfen. Finden Worte oder Töne im Seelenleben des Hörers keinen Widerhall, so bleiben sie eitel Schall.

Das Verständnis für Musik — in diesem Falle speziell für Harmoniummusik — zu wecken, ist mir in diesem vorliegenden Werke die vornehmste Aufgabe.

Theoretischer Teil

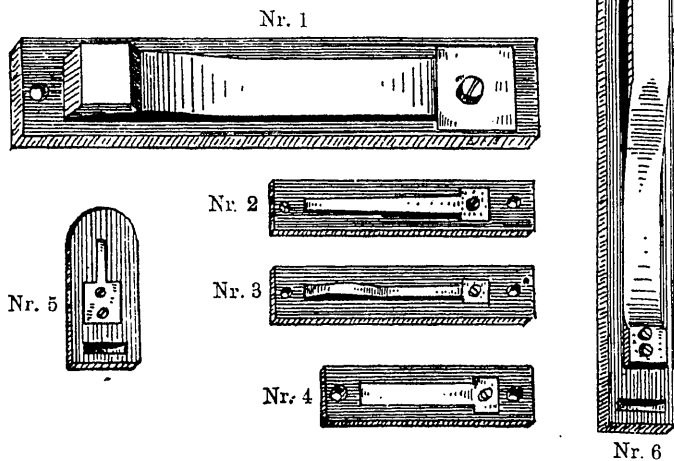
I. Allgemein-Akustisches

Das berühmte Wort des altgriechischen Philosophen Heraklit („alles fließt“) paßt auch trefflich für die Musik. Sie selbst ist einem ewig fließenden Born vergleichbar. Ohne Bewegung kein Leben. Ohne Bewegung der Luft kein Ton. Ohne Bewegung einzelner Töne keine Melodie. Ohne Bewegung mehrerer, gleichzeitig zusammenklingender Melodien keine Polyphonie. Ohne Bewegung der Akkorde (d. s. Tonzusammenklänge) kein harmonisches Leben. Ohne Bewegung auch kein Rhythmus, er selbst ist zeitlich symmetrisch gruppierte Bewegung. Ohne rhythmische, melodische und harmonische Bewegung keine Musik, die Ausdruck höheren, seelischen Lebens ist.

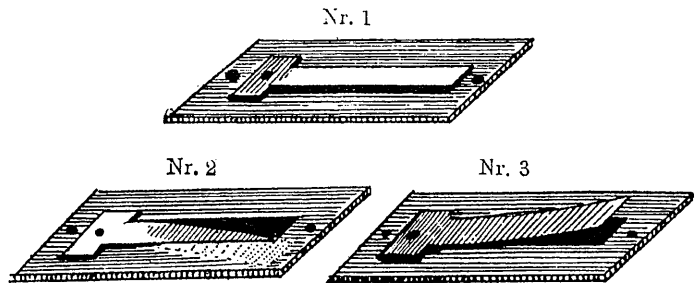
Nehmen wir den Ausgangspunkt vom einzelnen Ton. Er entsteht, wie bereits angedeutet, durch regelmäßige Schwingung oder Zerschneidung der Luft. Das Brummen fliegender Insekten, das tiefe Summen und Surren schnell rotierender Maschinen, Räder und Flügel-schrauben (Propeller), das harmonische Klingen der Telegraphendrähte —: alle Phänomene gehen auf Schwingungen der Luftmoleküle zurück. Also recht verstanden: nicht das Maschinenrad, die Luftschraube, das Sägeblatt, der Insektenflügel oder die Klavier- oder Violinsaiten oder die Glocke gibt den Ton selbst, sondern sie alle sind nur Mittel („Medien“) zur Schwingungserregung der Luft. Wären sie unmittelbar klangbildend, so müßten sie auch im luftleeren Raum wirksam bleiben. Dies ist aber nicht der Fall. Das Klangmittel, der Luftschneider des Harmoniums ist die Zunge. Diese ist ein dünnes elastisches Metallblättchen, das an einem Ende auf einem Messingrahmen aufgenietet ist und durch die Aussehlitzung desselben hindurchschlägt.

Tafel I

Zungen. Nr. 1 bis 4 = Druckluft
Nr. 5 und 6 = Saugluft.



Tafel II



Streicht ein Luftstrom, den die Bälge erzeugen, durch den haarfeinen Schlitz zwischen Zunge und Rahmen, so drückt er beim Druckluftharmonium die Zunge nach außen, resp. zieht er beim Saugwindharmonium die Zunge nach innen; die Elastizität derselben aber zwingt sie zum Rückschlag: der Luftstrom wird jetzt zerschneidet. Er drängt durch seine Kraft die Zunge abermals nach außen (Druckwind) bzw. nach innen (Saugluft), diese schlägt durch ihre Elastizität wiederum zurück und zerschneidet abermals den Luftstrom usf.

Diese Schwingung der Zunge erinnert lebhaft an die Schwingung der Violinsaiten; was dort die gleichmäßig durchstreichende Luft, ist hier der gleichmäßig gleitende Violinbogen. Wie eine stärkere bzw. raschere Bewegung des Bogens einen stärkeren Ton ergibt, so auch ein kräftiger durchstreichender Wind. Saite wie Zunge schwingen in größeren Ausschlägen, nicht aber in schnellerer Aufeinanderfolge. Die Weite des Schwingungsbogens bestimmt den Grad der Tonstärke, die Geschwindigkeit der Schwingung dagegen die Tonhöhe. Kleine, kurze Zungen schwingen schnell, große, lange entsprechend langsam, analog den Pfeifen und Saiten. Dicke Zungen sprechen schwerer an und geben einen voluminöseren, hornartigen, vollen Ton, dünnere Zungen sprechen leicht an und geben einen hellen, streichenderen, bis nasalten Ton. Für die Klangfarbe ist ferner bestimmend die Breite und Biegung der Zunge. Sehr wesentlich die Klangfarbe beeinflussend ist die Form bzw. Bohrung der „Kanzelle“. Man versteht darunter den Hohlraum zwischen Zunge und Spielventil (Druckluft) oder Zunge und Registerklappe (Saugluft). Siehe Seite 5.

Die Tiefen- und Höhengrenzen der Tonempfindung sind, wie bei allen physiologischen Reizen (Sehen, Riechen, Schmecken usw.) subjektiv unterschiedlicher Art; sie liegen zwischen ca. 16 und ca. 8192 Schwingungen pro Sekunde. Die tiefsten Harmoniumzungen machen 28—32 (Subcontra A bis Contra C), die höchsten kaum über 4096 (5gestrichenes c) Schwingungen pro Sekunde.

II. Vom Bau des Harmoniums

Der äußere Spielapparat.

Das Harmonium ist ein Tasteninstrument, wie das Klavier und die Orgel.

Beginnen wir mit der Beschreibung der äußeren, sichtbaren Teile: Wir sehen Tasten und Register für die Hände, meist zwei, seltener einen Hebel für die Knie oder Fersen und zwei Trittbretter, auch Tretschemel oder Pedale genannt. (Letztere Bezeichnung ist, obgleich nicht falsch, doch abzulehnen, da Verwechslungen mit den Pedalen, das ist die von der Orgel übernommene Fußklaviatur der Pedalharmoniums, unausbleiblich sind.)

a) Klaviatur: Hierunter versteht man die Zusammenfassung aller in einer Ebene liegenden weißen und schwarzen Tasten. Statt Klaviatur ist auch die Bezeichnung Tastatur gebräuchlich. Dient diese dem Handspiel, so nennt man sie Manual (manus = Hand), dient sie dem Fußspiel, so nennt man sie Pedal (pes, pedes = Fuß, Füße). Gleich der Orgel gibt es auch Harmoniums mit Pedal und mit zwei, selten mit drei Manualen. Die weißen Tasten werden Unter-, die schwarzen Obertasten genannt.

b) Register im allgemeinen¹⁾. Von den allerkleinsten Instrumenten abgesehen, besitzt jedes Harmonium oberhalb der Klaviatur, in der vorderen Wand, eine größere oder kleinere Anzahl Register, die auf rundem Schild mit Zahlen oder Namen — auch gleichzeitig mit beiden — versehen sind.

Man unterscheidet klingende und mechanische Register. Die mechanischen Register sind nicht selbstklingend, sondern beeinflussen durch Stärke-, Farb- und Umwandlung oder Bebung die klingenden Register.

Meist besitzen die Harmoniums mehrere Zungenreihen (siehe S. 6), die sich in Klangfarbe oder Tonhöhe voneinander unterscheiden. Durch Ziehen eines Registers wird dem Wind, gleichviel, ob blasend oder saugend, für eine bestimmte Serie Zungen Zutritt gewährt. Nur die Zungen klingen, denen auf diese Weise Wind zugeführt wird, vorausgesetzt, daß die Spielventile offen stehen. Verzichtete das Harmonium auf diese Einzeleinstellungen bestimmter Zungenreihen, so würden diese alle klingen. Das Wesentlichste aber ist gerade die Möglichkeit, diese oder jene Zungenserie oder die eine und die andre zusammen beliebig ein- und ausschalten zu können, um auf diese Weise verschiedene Klangfarben und Stärkegrade zu erzielen.

c) Die Trittbretter stehen in direkter Verbindung mit zwei kleinen Bälgen (Schöpfbälge), diese wiederum mit einem Hauptbalg (Reservoir oder Magazinbalg). Über demselben befindet sich der sogenannte Stimmstock mit den Zungen; er ist das Zentrum des Instrumentes.

Bauliche Verschiedenheit der Saug- und Druckinstrumente.

Je nach der Windgebung unterscheidet man Saug- oder Druckwindharmonium. In ersterem Falle wird der Wind durch die Zungen gesogen, in letzterem durch dieselben getrieben.

Beim Saugwindtyp sind die Bälge im Ruhezustand zusammengedrückt, durch Niederdrücken der Trittbretter werden dieselben aufgeblasen, entziehen dem im Ruhezustande durch Federn auseinandergehaltenen Magazinbalg Luft und

erzeugen also in demselben eine Spannung (luftverdünnter Raum), die das Bestreben hat, durch Einsaugung von Außenluft aufgehoben zu werden. Der Weg der einzusaugenden Luft führt durch die Zungen.

Anders am Druckluftharmonium: hier sind die Schöpfbälge im Ruhezustand durch Federn auseinandergehalten, durch Niederdrücken der Trittbretter werden die Schöpfer zusammengedrängt, treiben in den im Ruhezustand durch Federn zusammengedrückten Magazinbalg Luft, erzeugen also in demselben eine Spannung (luftverdichteter Raum), die das Bestreben hat, durch Ausblasung des Überdruckwindes aufgehoben zu werden. Der Weg der ausströmenden Luft führt durch die Zungen.

Spiel- und Windeinlaßventile (resp. Registerklappe).

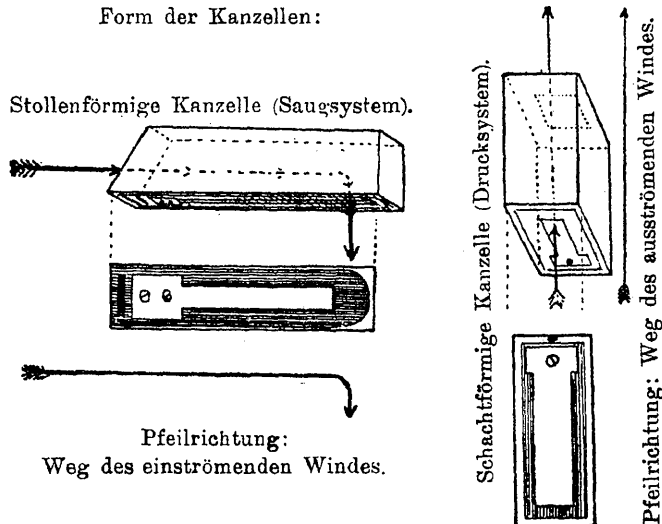
Die Tasten stehen in Verbindung mit Ventilen, das sind belederte Holzklötzchen, die den Luftweg zu der Zunge verschließen und beim Niederdruck der Taste öffnen. Beim Saugluftharmonium liegt über der Zunge ein kleiner, stollenartig abgeschlossener Hohlraum, Kanzelle genannt; er ist resonanzbildend. Beim Druckluftharmonium liegt die Kanzelle ebenfalls über der Zunge, ist aber schachtartig geformt. Schließt das Spielventil das eine Ende des Luftweges, so wird das andere von dem sogenannten Windeinlaßventil (Druckluftharmonium) oder der Registerklappe (Saugluftharmonium) bedeckt und durch Ziehen des Registers geöffnet.

Das Windeinlaßventil respektive die Registerklappe öffnet den Zutritt der Luft zu allen einem Register angehörenden Zungen. Die Öffnung desselben durch Drücken einer Taste genügt allein aber ebensowenig für die Bildung eines Tones, wie die Öffnung eines Registerventiles. Erst durch das Zusammenwirken des Registerventiles mit dem Spielventil wird dem vom Balg ausgeblasenen oder eingesogenen Wind eine ungehinderte Passage geschaffen.

Jedes Harmonium hat so viel Windeinlaßventile, als es normal klingende Register hat; jedes Harmonium hat so viel Spielventile, als es Tasten hat. Größere Instrumente besitzen unter den sichtbaren Tasten noch eine verdeckte Klaviatur; auch sie ist an Spielventile angeschlossen (= Harmonium mit doppelten Spielventilen).

Tafel III.

Form der Kanzellen:



¹⁾ Register im Speziellen [Name und Charakter] siehe Seite 7.

Kniedrucker und Hackenregister.

Die meisten Instrumente besitzen für die Betätigung der Knie je einen Hebel. In den häufigsten Fällen übernimmt am Saugluftsystem der rechte Hebel das Öffnen bestimmter Deckel oder Klappen, die, geöffnet, den Ton freier und daher stärker umformen. Da durch langsame Bewegung des Hebels scheinbare Schwellungen erzeugt werden, nennt man ihn Knieschweller. Der linke Hebel schaltet alle oder fast alle Register plötzlich oder nacheinander ein; er wird in diesem Falle als Tuttihebel bzw. Tuttischweller bezeichnet. Doch nicht alle Instrumente gleichen sich in der Kniedruckeranlage; manche Harmoniums besitzen nur einen rechten, manche nur einen linken Kniedrucker, bei manchen Instrumenten sind die Kniedrucker in der Anordnung vertauscht, d. h. das Tutti (auch Grand-Jeu, deutsch: Volles Werk genannt) liegt dann rechts, der Schweller links. Noch andere Instrumente besitzen den Tuttihebel als Fußanlage, z. B. die modernen Druckwind- und Kunstharmoniums: hier übernehmen die Fersen die Ein- und Ausschaltung; die Kniedrucker sind in diesem Falle Baß- und Diskantschweller.

Zungenreihe.

Unter dieser Bezeichnung versteht man eine Serie Zungen derselben Klangfarbe vom tiefsten bis zum höchsten Ton der Klaviatur. Je mehr Zungenreihen ein Instrument besitzt, um so farbenreicher ist es.

Zieht man ein Register, so klingt stets nur eine Hälfte der Klaviatur, je nach der Lage des Registers: Baß- oder Diskanthälfte.

Um eine ununterbrochene Zungenreihe einzuschalten, ist es folglich nötig, stets zwei korrespondierende Register zu ziehen. In diesem Falle spricht man vom „durchgehenden Spiel“. Die Halbierung der Klaviatur in Halbspiele wird oft von Nichtkennern mißverstanden, sie ist jedoch dem Kenner durchaus unentbehrlich, und ohne dieselbe wäre das Harmonium noch immer ein individuelles Orgelsurrogat.

Die Halbspiele im allgemeinen und die Teilung.

Im Abschnitt „Zungenreihe“ war von Baß- und Diskanthälfte die Rede, und zwar nicht im willkürlich gewählten, relativen Sinne, wie beim Klavier, sondern im speziellen Sinne einer bestimmten Abgrenzung. Jedes klingende Register öffnet dem Wind eine halbe Zungenskala, entweder von der tiefsten Taste bis zur Mitte der Klaviatur oder von hier an bis zur höchsten Taste. Es war schon im letzten Abschnitt „Zungenreihe“ gesagt worden, daß, um eine fortlaufende Skala zu erhalten, stets zwei sich anschließende Register gezogen werden müssen. Man unterscheidet der Lage nach Baß- und Diskanthälfte. Die Halbierung der Zungenreihe nennt man Teilung, jedes klingende Register Halbspiele. Die Teilung liegt bei Saug- und Druckluftharmonium zwischen verschiedenen Tönen. (Näheres später.)

Die Teilung hat nur dann Sinn und Wert, wenn das Harmonium mehrere Zungenreihen von verschiedenen Höhen und möglichst mannigfacher Farbe besitzt. Die individuelle Behandlung des modernen Harmoniums verlangt meistens, daß der Spieler sein Instrument als zwei isolierte Instrumente betrachtet. Entweder spielt eine Hand in der rechten, oberen Hälfte und die andere in der linken, unteren, — jede anders registriert, — oder beide Hände spielen in der linken oder beide in der rechten. Während in einer Hälfte gespielt wird, kann die andere ohne Störung umregistriert werden.

Nun glaube man etwa nicht, daß die Baßhälfte nur tiefe Stimmen und die Diskanthälfte nur hohe Stimmen enthält! Dann hätte die Teilung nur geringen Wert. Vielmehr besitzt jedes gute Instrument neben den fundamen-

talsten, durchgehenden Spielen im Baß auch hohe und im Diskant tiefe Stimmen. Dadurch wird jede Hälfte von der andern unabhängig und jede einzelne als selbständiges Instrument verwertbar.

Links liegen neben den normalen Baßspielen die hohen Begleitungsstimmen, rechts neben den normalen Diskantspielen die charakteristischen tiefen Solostimmen.

Das Spiel mit durchgehenden Registern wirkt mehr orgelmäßig, — mit ungleich gewählten, halbspieligen Registern aber gewinnt es, — bei Wahrung der Teilung, — an orchestralen Reizen und überraschender Plastik.

Die Wahl der Register, deren Kombination und Umwechslung ist eine keineswegs leicht zu erlernende Kunst. Erstaunlich reich sind die Farben und Klangreize, die ein Virtuose aus einem Harmonium mittlerer Größe hervorzubringen vermag.

Expression.

Das Wesentliche am Harmonium, von der Orgel Abweichende und sein großer Vorzug bestehen darin, daß der Spieler selbst die Windgebung übernimmt, wodurch er die Stärkegrade ganz nach Gutdünken regeln kann.

Durch die Einschaltung des sogenannten Expressionsregisters wird der früher erwähnte Magazinbalg abgeschlossen: die beiden Saug- bzw. Schöpfbälge saugen, resp. blasen ihren Wind direkt durch die Zungen. Die Folge ist, daß die Zungen unmittelbar auf die Eigenarten des Treten reagieren. Die Trittbretter leisten bei gezogenem Expressionsregister, wenn nicht gespielt wird, dem Fuße Widerstand, d. h. sie lassen sich nur schwer niederdücken. Wird gespielt, so geben die Trittbretter sogleich nach, und zwar verlieren sie immer mehr ihren Widerstand, je mehr Tasten niedergehalten und je mehr Register gezogen sind. Will man sehr zart spielen, so brauchen die Füße nur ganz behutsam und sehr langsam zu treten. Je stärker man den Ton wünscht, um so lebhafter müssen die Tretschemel bewegt werden. Unerschöpflich, wie der Ausdruck an sich, sind die Tretmanieren und -nuancen. Über dieselben folgt später mehr.

Das Expressionsspiel ist eine hohe und sehr dankbare Kunst und erfordert neben der nötigen Technik vor allem künstlerischen Geschmack, Klangsinn und nicht zuletzt allgemeines Stilgefühl. Ist die wirkliche Kunst des Expressionsspiels auch eigentlich mehr Sache der Begabung, so sollte wenigstens die einfache Technik des Expressionsspiels von jedem strebsamen Spieler erlernt werden.

Die Expression war früher nur am Druckwindharmonium üblich, neuerdings aber findet man sie auch an Saugluftinstrumenten. Die Druckwindexpression ist aber an effektiver Wirkung der Saugwindexpression überlegen, und die reichen dynamischen Nuancen der ersteren lassen sich nur mit sehr bemerkenswerter Einschränkung auf einem Saugluftharmonium mit Expression ausführen. Im vollen Werk oder bei komplizierten Windeffekten versagt die Saugluftexpression nicht selten völlig, auch nimmt das Instrument bei Expressionsspiel leicht einen gepreßten, unschönen Klang an, so daß viele Kenner des Sauglufttyps lieber auf die Expression verzichten. Im Zimmer aber ist die Saugluftexpression, sofern an sie keine erheblichen Ansprüche gestellt werden, von recht hübscher Wirkung.

Die Expression spielt am Druckwindharmonium eine bedeutsame Rolle. Durch sie erst wird der an sich etwas robuste Ton des Druckwindharmoniums beträchtlich kultiviert, dynamisch erheblich gesteigert und allgemein ausdrucksvoll gestaltet.

Die Doppelexpression.

Sie ist die vollkommenste Einrichtung des modernen Harmoniums, durch die es erst wirkliches Kunstinstrument wird. Ihre Einschaltung geschieht durch Ziehen des Ex-

pressionszuges und Betätigung zweier besonderer Kniedrücker für Baß und Diskant. Jede Hälfte hat ihre Expression für sich. Der Baß wird durch sie vom Diskant nicht mehr abhängig. Es kann mit einer einzigen Stimme ff gespielt werden, während der Diskant mit vielstimmigen Akkorden zart begleitet. Der Baß kann schwellen, der Diskant ruhig bleiben und umgekehrt.

Die Wirkungen der Doppelexpression werden nur durch die verschiedenen Arten des Tretens erreicht. Die Kniedrücker sind nicht als Schweller zu behandeln, sondern nur für ihre Hälfte als Expressionseinschalter.

Doppelexpressions-Ersatz.

Um bei kleiner disponierten modernen Druckwindharmoniums die Wirkung der Doppelexpression in analoger Weise durch die beiden Kniedrücker zu ermöglichen, ist eine sehr wertvolle Einrichtung getroffen worden, die technisch einfacher ist, und deren Wirkung durch Ziehen des Expressionszuges und zweier Pianissimo-Register betätigt wird. Die Pianissimo-Register für Baß und Diskant ergeben die Pianissimo-Wirkung für jede Spielhälfte getrennt. Die entsprechende Einschaltung der Kniedrücker hebt diese Wirkung progressiv auf.

Die Pianissimo-Wirkung erfolgt wieder, sobald der Kniedrücker nicht betätigt wird. Hierdurch wird dieselbe Spielart wie bei der Doppelexpression möglich, denn wie bei dieser, schalten die Kniedrücker die Expression für Baß und Diskant getrennt ein, sofern die Pianissimo-Züge stets gezogen bleiben.

Geteilte Forte-Einrichtung.

Moderne Harmoniums, hauptsächlich solche mit Druckwind, besitzen neuerdings zwei Kniedrücker, die die Forte-

klappen, für Baß und Diskant getrennt, öffnen. Der rechte wirkt nur auf den Diskant, der linke nur auf den Baß.

Da geöffnete Forteklappen den Ton nicht stärker oder voller, sondern nur heller und offener machen, so kann durch diese Einrichtung kein eigentliches Ausdrucksspiel erreicht werden. In dieser Hinsicht steht der Doppelexpressions-Ersatz des modernen Druckwind-Harmoniums in Verbindung mit der geteilten Forte-Einrichtung viel höher; ein Umwecheln der Solo- und Begleitungshälfte ist während des Spieles jederzeit möglich.

Da bei dem alten, üblichen Harmonium die beiden Kniedrücker das ungeteilte Forte (meist rechter Hebel) und das volle Werk (meist linker Hebel) übernehmen, so muß bei modernen Instrumenten letzteres durch Hackenhebel einschaltbar sein.

Einfache Winddruckteilung.

Um die Begleitung zurücktreten und die melodieführenden Stimmen plastischer hervorheben zu können, also eine bescheidene Ähnlichkeit mit der künstlerischen Doppelexpression anstrebend, baut man häufig die neueren Saugluft-Harmoniums mit einer sogenannten Winddruckteilung. Dieselbe läßt nur einen schwachen Windstrom auf eine Spielhälfte wirken, während die andere den vollen Wind empfängt.

Die Einrichtung ist beliebt und ermöglicht hübsche Wirkungen.

Umstellbare Winddruckteilung.

Sie ist wie einfache Winddruckteilung, aber für beide Hälften nacheinander verwendbar. Für Soli in der Baßhälfte mit Begleitung im rechten Spiel, — ebenso wie für Soli im Diskant mit zarter Begleitung links — wertvoll. Ein freies, ungehindertes Umwecheln, wie es die Mehrzahl guter, größerer Werke erfordert, ist während des Spieles aber nicht möglich.

Tabelle der Register-Erklärungen.

Saugluftsystem

9:		Umfang $\bar{F}-f$, Teilung h/c .
		8' rund, weich, ausdrucksvoll, ziemlich kräftig.
		8' matt, diskret, im Diskant oft flötenartig.
		16' sonor, füllig, satt.
		16' schöner, charakteristischer Streicher.
		4' kräftig, hell.
		4' sehr zarte, neutrale Begleitstimme.
		8' ausgeprägt, streichend, nasal.
		8' scharfer Schalmeyenklang.
		8' Schwebestimme, Verbindung der abgeschwächten mit abgeschwächter .
		2' ätherisch, äolsharfenartig, schwebend.
		2' äußerst still, nicht schwebend.
		16' Subbaß (C—H), wuchtig, dunkel, resonanzreich.
		16' (C—H) sehr mild, still; wertvoller Zartbaß.

Stumme Register.

	oder	Vox humana läßt die Diskantspiele leicht schweben.
	*	Oktavkoppel, nur von unten nach oben wirkend.
		Expression.
		Grand-Jeu = Volles Werk (.

Druckluftsystem.

9:		Umfang C—c, Teilung e/f .
		8' runder, warmer Holzbläser-ton.
		8' Percussion, interessanter, origineller Schlagton.
		16' fundamental, üppig, stark, dunkel.
		4' nobler, plastischer Streicher; im Baß apart ausdrucksvoll, im Diskant flageoletartig silberfein.
		8' diskreter, nasal Streicher.
		2' Äolsharfe, ätherisch, sehr expressiv, Violinchor.
		16' Schalmeykolorit, wertvolle Solostimme.
		16' Schwebestimme, sehr warm, füllig, mystisch.
		32' hervorragendste, fast unerläßliche Solostimme; als isoliertes Manual verwendbar.
		8' Violinchor, ätherisch.

Stumme Register.

		feststellbares Forte, Forte fixe.
		autopneumatisches Ausdrucksforte, Forte expressif.
		Métaphone, akustische Farbenverdunklung.
		Expression bzw. Doppelexpression.
		Grand-Jeu; alle durchgehenden Spiele 1—4.
		Prolongement; automatisch wirkender Apparat zum Festhalten der Tasten C—H. Neuprolongation hebt die fröhliche auf.

* Auf das vorzügliche Dreikoppelsystem (Patent Liebig) sei nachdrücklich mit Empfehlung hingewiesen.

Klangunterschiede der beiden Systeme.

Besteht die Eigenart des Saugluftharmoniums mehr in einem ruhig fließenden Ton, zwischen Streichinstrumenten und einer entfernt stehenden Orgel die Mitte haltend, so charakterisiert das moderne Druckluftharmonium eine durchaus orchestral ausgeprägte Eigenart.

Sein Ton ist groß, charaktervoll, durchaus orchestral, in sich dicht, rund, in den meisten Registern bemerkenswert ausdrucksvoll, doch bedarf dieser Typ unbedingt der Expression, bzw. Doppelexpression. Percussion (siehe später) und Prolongement (siehe gleichfalls später) erweitern die Spieltechnik beträchtlich.

Der Klang des Saugluftharmoniums ist akustisch reiner,

geräuschfreier als der des Druckluftharmoniums, dieser aber beträchtlich intensiver, konturschärfer als jener. Der Charakter des erstgenannten ist passiver, femininer, des letztgenannten aggressiver, maskuliner Art. Jenes ist an intimen Reizen überreich, dieses fesselt und überwältigt durch königliche Pracht und schier unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Farben. Die Charaktere beider Typen verhalten sich zueinander, wie ein Relief zu einer Skulptur, oder wie ein Aquarell zu einem Ölgemälde.

Beide Typen kommen mit einer oder zwei Klaviaturen (Manualen) vor.

Die Notenliteratur berücksichtigt jedoch nur die einmanualigen Instrumente.

III. Spieltechnisches

Der anatomische Spielapparat.

Zu ihm gehören, obenhin gesagt, Hände und Füße. In Wirklichkeit stellt sich der Apparat wesentlich komplizierter dar; die Gelenke, von den Fingerknöcheln bis zur Schulter, ja bis zur Hüfte einerseits, von den Zehengelenken bis zum Oberschenkel andererseits, spielen eine bedeutsame Rolle als technikkbildende Faktoren. Dem Physischen übergeordnet ist das dirigierende, beherrschende, ordnende, zielbewußte Geistige: der Wille. Ihn auszubilden, muß das Grundprinzip der Pädagogik sein.

Beginnen wir mit den einfachsten Bewegungen der Hände und Füße. Steifheit sei in jeder Form verpönt mit einer einzigen Ausnahme: fest sei das erste und zweite, locker und elastisch das hautverkleidete dritte Fingergelenk, locker und elastisch das Handgelenk, locker und elastisch das Ellbogen- und Schultergelenk und die Hüfte. Locker und elastisch sei das Fußknöchel- und Schenkelgelenk, jede Steifheit und krampfartige Anspannung beeinträchtigt die freie Entwicklung der Technik.

Man halte fest: Gebrauche Arme, Hände und Finger, wie sie die Natur erschuf, d. h. ohne jede Spur von Gewaltigkeit, Steifheit und Zwang. Nur so ergibt sich das Studium der Technik mühelos; die Wurzel aller Arten von Technik liegt einzig in der uneingeschränkten Lockerheit und Unversteifung aller Spielgelenke (Hüft-, Schulter-, Ellbogen-, Hand- und Fingerwurzelgelenke).

Ehe der Schüler seine Studien am Harmonium beginnt, empfiehlt es sich, gymnastische Fingerübungen vorzunehmen.

Die allerschnellsten Erfolge in der Ausbildung der Finger zur zuverlässigen Spieltechnik erziele ich stets durch folgende Manipulation:

Man setze die rechte Hand mit den bequem gerundeten Fingern auf den Tisch oder auf den geschlossenen Klavierdeckel (der Harmoniumdeckel ist meist abgeschrägt und dann für diese Zwecke unbrauchbar), so daß der innere Handteller einen Teil einer Hohlkugel bildet. Die Fingerspitzen berühren in etwa einem Drittelkreis den Tisch.

Gymnastische Übungen zur Lockerung der Gelenke.

Die linke Hand umfaßt nun die rechte dergestalt, daß der linke Daumen das rechte Handinnere berührt (er schiebt sich zwischen dem ersten und zweiten Finger durch) und die vier übrigen linken Finger auf den rechten Handrücken zu liegen kommen. So hält die Linke die Rechte fest. Das

Handgelenk sei weder eingeknickt, noch herausgekehrt, doch erlaube es zwanglos, je nach Notwendigkeit, eine Tiefenkung, Aufbäumung und Seitendrehung.

Nun hebe sich der rechte Ellbogen so hoch als möglich und senke sich darauf ohne Hast so tief als nur möglich. Hierbei bringe man die rechte Schulter sehr weit nach vorn. So wiederhole man Heben und Senken des Ellbogens täglich öfter, je 20—60 mal. Diese Hebung ist unerlässlich: sie dient dem Lockermachen von Schulter-, Ellbogen- und Handgelenk. Ersteres und letzteres wird passiv gebildet, d. h. ohne selbst Eigenbewegungen auszuführen, zwingt die Ellbogenhebung- und senkung jene zu Gelenkdrehungen.

Weiter umfasse die Linke mild den rechten Unterarm, während die Rechte aus dem Handgelenk Hebe- und Fallbewegungen ausführt.

Wie schon erwähnt, müssen alle Finger im ersten und zweiten Gelenk (von der Spitze an gezählt) durchaus unbeweglich sein, so daß der Finger, der eine natürliche, milde Wölbung anzunehmen hat, von der Spitze bis zum leichtbeweglichen, hautverkleideten dritten Gelenk in sich gefestigt ist. Jede Einknickung, jede Herauskehrung und schleudernde Winkelbewegung gefährdet die Treffsicherheit im Anschlag und in der Genauigkeit des Anschlags. Ein Vergleich: jede Maschine muß in den beweglichen Achsenlagern locker und leicht beweglich sein, die Achse selbst aber darf keine Teilbewegungen machen. Will der Schmied oder Steinschläger sein Objekt richtig treffen, so muß der Hammerstiel, obgleich elastisch schwingend, doch in sich fest sein.

Man halte also fest: der Finger selbst sei in sich frei von Eigenbewegungen, jedoch leichtbeweglich im dritten Gelenk. Dasselbe gilt natürlich auch für den Daumen. Man verzähle sich nicht, sein drittes Gelenk liegt an der Handwurzel, die Bewegung geschehe in der gleichen Richtung der übrigen Finger: senkrecht; hier sind Knickungen der Reinheit der Technik besonders schädlich. Auch der Daumen sei, wie die übrigen Finger, bogenförmig gewölbt, seine Spitze sei mild nach der Hand zu gerichtet, ein Nachaußenstreben ist streng verpönt.

Noch ein Wort über die zwecklosen Eigenbewegungen der Finger. Treibende Kraft aller Bewegung ist die Energie, jede unnötige Bewegung stellt sich als eine Energievergeudung dar. Jede Bewegung erfordert Zeit, jede unnötige Bewegung stellt sich somit als Zeitvergeudung dar.

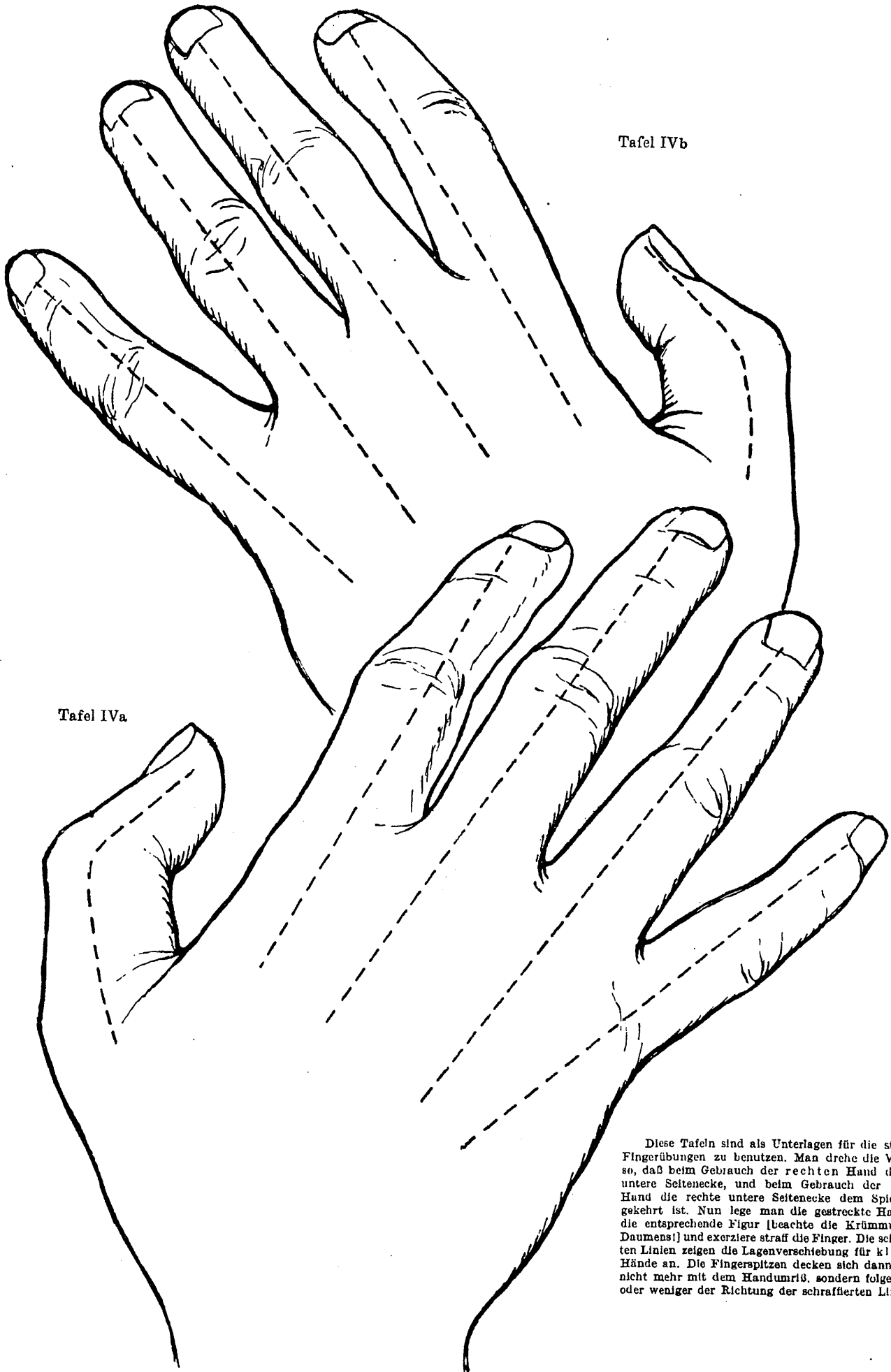
IV. Freie Fingerbewegungen

Man stelle einen Bleistift oder Federhalter mit der linken Hand senkrecht neben den rechten Daumen auf. Der Stiftmast hat den Zweck, den betreffenden Fingern die Richtung ihrer Hub- und Fallbewegung präzise anzugeben. An diesen Stiftmast sich anlehnend, lernt der Finger seine ersten Strebebewegungen. Er gehe langsam so hoch als nur möglich und falle rasch, aber ohne gewaltsamen Druck.

Dieselben Übungen mit Stiftmast nehme man mit dem zweiten, dritten, vierten und fünften Finger recht sorgfältig vor.

Diese Studien sind selbstredend auch mit der linken Hand auszuführen.

Hierzu ist die Vorlage Tafel IV zu Hilfe zu nehmen.



Tafel IVb

Tafel IVa

Diese Tafeln sind als Unterlagen für die stummen Fingerübungen zu benutzen. Man drehe die Vorlagen so, daß beim Gebrauch der rechten Hand die linke untere Seitenecke, und beim Gebrauch der linken Hand die rechte untere Seitenecke dem Spieler zugekehrt ist. Nun lege man die gestreckte Hand auf die entsprechende Figur [beachte die Krümmung des Daumens!] und exorziere straff die Finger. Die schraffierten Linien zeigen die Lagenverschiebung für kleinere Hände an. Die Fingerspitzen decken sich dann jedoch nicht mehr mit dem Handumriß, sondern folgen mehr oder weniger der Richtung der schraffierten Linien.

Es folgen die ersten freien Fingerübungen:

Man stelle die Finger 1 2 3 4 5 in oben beschriebener Weise, aber ohne Stift, auf und hebe rasch und energisch — und lasse schlaff und energielos fallen.

Man zähle laut und langsam: eins! (blitzschnelles Heben) zwei! drei! (Finger bleibt noch immer oben) — vier! (rasches, aber schlaffes, druckloses Fallen).

	eins!	zwei!	drei!	vier!	
Es hebt der Finger:	1			1	
	2			2	
	3			3	
	4			4	
	5			5	
	hebt		bleibt erhoben		fällt

40 bis 60 mal zu wiederholen!

Das Heben macht die Gelenke locker und massiert selbsttätig die spielhindernden Fettpolster an denselben weg. Es kräftigt die Spielmuskeln und übt die Dehner und Strecker (Flechtsen und Sehnenbänder).

Weiter folgt das Abwechseln zweier Finger mit Zwischenpause in vier Zeiten: auf 1! = rasches Heben des einen, auf 2! = lockerer Fall desselben, auf 3! = rasches Heben des andern, auf 4! = lockerer Fall desselben Fingers.









Man zähle:	eins!	zwei!	drei!	vier!
Es heben die Finger:	1	1	2	2
	2	2	3	3
	3	3	4	4
	4	4	5	5
	1	1	3	3
	2	2	4	4
	3	3	5	5
	1	1	4	4
	2	2	5	5
	1	1	5	5

40 bis 60 mal zu wiederholen!

Als dann übe man — in jeder Hand allein — in vier Zählzeiten: auf 1! = rasches, hohes Heben des einen und auf 2! des andern Fingers, auf 3! = Verweilen in der Hubstellung, auf 4! = Aufheben der Spannung, d. i. natürlicher, freier Fall.

Immer wieder bleibt das Hauptgebot: lockerer, leichtbeweglicher Hüft-, Schulter-, Ellbogen-, Hand- und Fingerwurzelgelenk! Feste Fingerbogen!

Endlich gilt es noch, nacheinander drei Finger zu heben und in der Hubstellung derselben Arm- und Handwippen (d. s. wellenartige Schaukelbewegungen) auszuführen.

Man zähle:	eins!	zwei!	drei!	ruhiges, elastisches Wippen des Armes und des Handgelenkes	Fall
Es heben die Finger:	1	2	3		1 2 3
	2	3	4		2 3 4
	3	4	5		3 4 5
	1	2	4		1 2 4
	2	3	5		2 3 5
	1	3	4		1 3 4
	2	4	5		2 4 5
	1	3	5		1 3 5

Man zähle: eins! zwei! drei! vier!

Es heben die Finger:	1	2	3	4
	2	3	4	5
	3	4	5	1
	4	5	1	2
	1	3	4	5
	2	4	5	1
	3	5	1	2
	1	4	5	1
	2	5	1	2
	1	5	1	2

hebt! bleibt! beide beide
hebt dazu! bleiben! fallen!

40 bis 60 mal zu wiederholen!

Es folgen die gymnastischen Hebübungen zweier Finger gleichzeitig mit darauffolgendem Fall einzelner Finger.

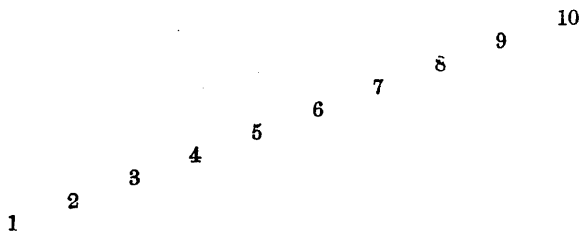
Man zähle: eins! zwei! drei! vier!

Es heben die Finger:	1 2	3	4
	2 3	4	5
	3 4	5	1
	4 5	1	2
	1 3	4	5
	2 4	5	1
	3 5	1	2
	1 4	5	1
	2 5	1	2
	1 5	1	2

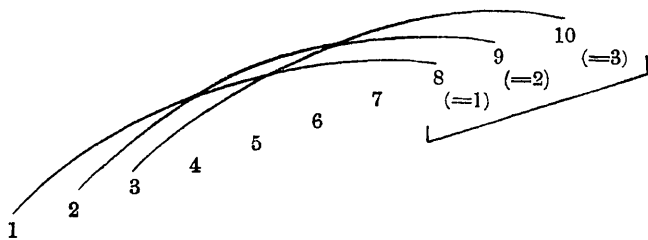
40 bis 60 mal zu wiederholen!

V. Tonleiter im allgemeinen und Intervalle

Eine Kette von Tönen nennt man dann Tonleiter oder Skala, wenn sie lückenlos aufeinanderfolgen. Singen wir eine solche Tonleiter aufwärts und zählen wir ihre Töne ab:



so finden wir eine starke Ähnlichkeit des 1. und 8., des 2. und 9., 3. und 10. Tones; diese Wiederkehr in höherer Lage zeigt uns, daß die Leiter nur 7 Sprossen hat, um dann eine neue Leiter anzusetzen.



Wohl singen die Kinder in der Schule 1 2 3 4 5 6 7 8 und abwärts 8 7 6 5 4 3 2 1 und wähen, die Tonleiter habe acht Töne; dieser 8. Ton beschließt zwar auch die Tonleiter, aber er ist bereits Wiederholung des 1. in höherer Lage. Diesen 8. Ton nennen wir auf italienisch Oktave des ersten, den 9. Ton Oktave des zweiten, den 10. Ton Oktave des dritten usw.

Die Fachsprache des Musikers ist die italienische; der Schüler wird sich eine Menge italienischer Fachausdrücke aneignen müssen. Zunächst gilt es, im Anschluß an die Tonleiter, die italienischen Zählzahlen sich einzuprägen.

Nehmen wir die 1 als Ausgangspunkt an, als ersten Ton, den wir Prime nennen, so ist der zweithöhere Ton die Sekunde, der dritthöhere Ton die Terz, der vierthöhere Ton die Quarte, der fünfhöhere Ton die Quinte, der sechsthöhere Ton die Sexte, der siebenthöhere Ton die Septime, der achthöhere Ton die Oktave (höhere Wiederholung der Prime), der neunthöhere Ton die None (höhere Wiederholung der Sekunde), der zehnthöhere Ton die Dezime (höhere Wiederholung der Terz).

Mehr zu merken ist zunächst nicht nötig.

Sehen wir uns die Klaviatur des Harmoniums an, so unterscheiden wir weiße und schwarze Tasten; letztere treten in symmetrischer, d. h. gleichförmig geordneter Gruppierung auf: zwei Tasten, Lücke, drei Tasten, Lücke, zwei, Lücke, drei, Lücke usw. Diese Gruppen (je zwei und drei Obertasten) wiederholen sich oktavenweise. Man nennt die schwarzen Tasten auch Obertasten.

Auf den Raumumfang von fünf schwarzen Obertasten fallen sieben weiße Untertasten; man zähle die Tasten an der Klaviatur aus: die links von dem schwarzen Tastenpaar liegende weiße Taste mag den Ausgangspunkt des Zählens bilden. Es folgen sieben Untertasten, die die Tonleiter darstellen.

In diesen Bereich fallen nun die bereits obenerwähnten fünf Obertasten, die mit den weißen zusammen zwölf gemischte Tasten ergeben.

Wir sagen also: eine volle Tonleiter zerfällt in zwölf Halbtöne. (Erklärung an anderer Stelle.) Man nennt diese zwölfstufige Halbtonleiter die chromatische Skala (d. h. gefärbte, abgetönte, farbig abgestufte Tonleiter). Das Gegenstück von der Halbtonskala ist natürlich die Ganztonskala, und sie umfaßt folglich die Hälfte der Töne von jener = $12:2=6$. Also sechs Ganztöne. Da unsere klassische Tonleiter aber, wie früher gesagt, sieben Töne umfaßt, so kann sie logischerweise keine reine Ganztonleiter sein. Sie ist es auch in der Tat nicht, sondern sie bildet eine Verschmelzung von Ganz- und Halbtönen (sogenannte diatonische Skala).

Halb- und Ganzton.

Ein Halbton ist ein Intervall kleinster Größe; auf die Klaviatur angewandt: es läßt sich zwischen die beiden Tasten, die den Halbton bilden, keine andere Taste einschieben. Siehe die benachbarten weißen Tasten, die die Lücken zwischen den zu zwei und drei gruppierten Obertasten bilden.

Ein Ganzton ist ein Intervall in der Größe zweier Halbtöne; auf die Klaviatur angewandt: es läßt sich zwischen die beiden Tasten, die den Ganzton bilden, eine Taste einschieben: eine schwarze zwischen zwei weiße, eine weiße zwischen zwei schwarze und in einigen Fällen eine weiße zwischen schwarz und weiß.

Wie es benachbarte weiße Tasten gibt, zwischen die sich keine schwarze einfügen läßt, so gibt es andererseits schwarze Tasten, zwischen denen zwei weiße liegen; nach obengesagtem handelt es sich hier weder um einen Halbton noch um einen Ganzton; es ist das nächstgrößere Intervall des Ganztones: die Terz; von ihr wird später die Rede sein, hier wurde ihrer nur Erwähnung getan, um sich ergebenden Fragen zu begegnen.

Namen der Noten und Tasten.

Das Notenalphabet der weißen Tasten, das der Schüler nunmehr zu lernen hat, lautet:

c d e f g a h (c)

Es ist durchaus nötig, daß der Schüler dasselbe auch rückwärts und von jedem beliebigen Tone aus auf- und absteigend beherrscht. Z. B. Tonleiter von f aufwärts:

f g a h c d e (f)
rückwärts: f e d c h a g (f)

Vermag der Schüler anstoßfrei und rasch die Skalen in auf- und absteigender Bewegung zu benennen, so gehe er dazu über, die Skala in auf- und absteigende Terzen (Terz ist, wie bereits erwähnt, der jeweils 3. Ton) zu lernen. Die Terzenskala entspricht der Ziffernfolge 1 3 5 7 9 oder auch 2 4 6 8 10 12 usf. Beispiel: c e g h d f a c oder von f an abwärts: f d h g e c a f.

Es ist mit allem Nachdruck zu betonen, daß diese ununterbrochenen (Sekunden-) und unterbrochenen (Terzen-) Skalen anstoßfrei und mit spielender Leichtigkeit beherrscht werden müssen, und das, bevor mit dem Spielen auf der Klaviatur begonnen wird.

Der Schüler präge sich für das Lernen der Tastennamen folgendes ein: die Taste c liegt links von dem schwarzen Tastenpaar; links von den drei sich zu einer Gruppe zusammenschließenden schwarzen Tasten liegt f; es gilt, sich dies in erster Hinsicht einzuprägen; alle weiteren Tastenbenennungen ergeben sich von selbst.

Die Oktavbezirke.

Man teilt den ganzen Tonbereich in Oktavbezirke ein; die allertiefsten Töne, die das Ohr überhaupt wahrnehmen kann, heißt man Subkontratöne; man schließt sie zu einer Gruppe zusammen, die von c—h reicht, und die man als Subkontraoktave¹⁾ bezeichnet.

Die nächsten Töne	c—h	gehören der	Kontra-Oktave,
" "	" c—h	" "	großen Oktave,
" "	" c—h	" "	kleinen Oktave,
" "	" c—h	" "	eingestrichenen Oktave,
" "	" c—h	" "	zweigestrichenen Oktave,
" "	" c—h	" "	dreigestrichenen Oktave,
" "	" c—h	" "	vieregestrichenen Oktave an.

Diese ziemlich umständliche Bezeichnung wird schriftlich durch eine sehr einfache, klare Kenntlichmachung der Notennamen ersetzt.

Die Töne resp. Notennamen der „großen“ Oktave bezeichnet man mit großen Buchstaben: C D E usw.; die der „kleinen“ Oktave mit kleinen Buchstaben: c d e usw.; die der ein-, zwei-, drei- und vieregestrichenen Oktave mit c d e resp. c d e resp. c d e resp. c d e. Auch die Ziffernangabe ist anzutreffen: c₁ c₂ c₃ c₄ usw. Die Kontratöne werden folgendermaßen kenntlich gemacht: C D E, die Subkontratöne: C D E usw.

Das Klavier umfaßt die Tasten A H (Subkontratöne), die volle Kontra-, große, kleine, ein-, zwei-, drei- und die Tasten c—a der vieregestrichenen Oktave.

Das Harmonium hat einen kleineren Tastenumfang, es umfaßt meist nur fünf Oktaven. Entweder es beginnt und schließt mit den Tasten f oder auch c; in diesem Falle spricht man von Harmoniums mit F—f- oder C—c-Skala. Meist liegt den Saugluftharmoniums die F—f-, den Druckluftharmoniums die C—c-Skala zugrunde. Ist C der tiefste Ton, so gehört dieser der großen Oktave, das letzte c der vieregestrichenen Oktave an; ist F der tiefste Ton, so gehört dieser der Kontra-Oktave, das letzte f der dreigestrichenen Oktave an. Kleinere, freilich allzu primitive Instrumente (ohne Register) haben nur vier Oktaven Umfang.

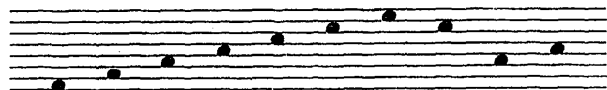
Eine vergleichende Übersicht zwischen Klavier und Harmonium mit F- und C-Skala veranschaulicht die Lagenveränderung der Instrumente auf S. 13.

Die Noten werden bildlich als Punkte dargestellt ●●●. Ein Aufwärtsgen der Noten entspricht einem Steigen der Punkte und umgekehrt ●●●●●. Diese Notation ist aber nicht präzis genug, es bedarf schärferer Maße. Die

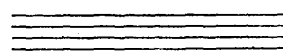
Notenlinien²⁾ werden unersetzbar. Da aber wenig Linien nur einem sehr kleinen Tonumfang dienen,



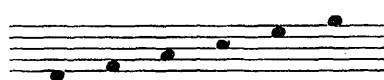
viele Linien (etwa acht) dem Auge keinen Ruhepunkt gewähren können,



entschloß man sich von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ab endgültig für das fünflinige System:



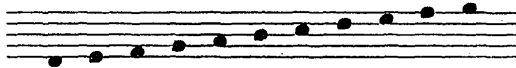
Durch Stellung der Noten in die Zwischenräume, unter und über das System:



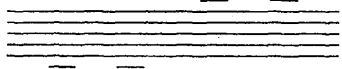
und auf die Linien:



enthält man elf leicht erkennbare Tonhöhen:

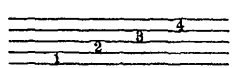
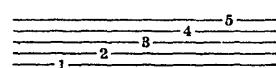


Für tiefere und höhere Noten treten Hilfslinien vor-

übergehend auf:  mit Noten:

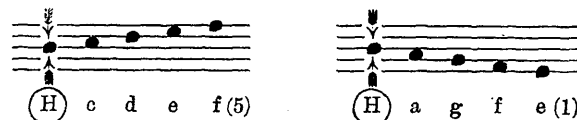


Man zählt Zwischenräume und Linien stets von unten

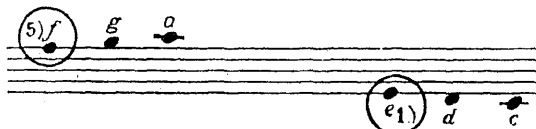
nach oben:  

Merkt man sich: e erste Linie heißt e,
f fünfte Linie heißt f.

die Linie in der Hälfte heißt h,
 so ergibt sich alles weitere von selbst.



Auch die nächst höheren und tieferen Noten verstehen sich von selbst:



¹⁾ Die Bezeichnung „Oktave“ ist in der ganzen Welt gebräuchlich, aber sie ist durchaus falsch. C—H ist keine Oktave, sondern eine Septime. Doch mag, um den Schüler nicht zu verwirren, die landläufige Bezeichnung hier durchgeführt werden.

²⁾ „Der Erfinder der Linien für die Notation ist Hucbald. Ihr heutiger Gebrauch wurde durch Guido von Arezzo festgestellt. Die Notierungen des Gregorianischen Gesanges benutzen gewöhnlich nur vier, ja drei Linien, solche von Orgelstücken aus dem 16. bis 17. Jahrhundert weisen oft für die linke Hand mehr als fünf Linien auf.“ Dr. H. Riemann, Lexikon, 7. Auflage, 1909.

Tafel V.

Musical score for Klavier (Piano) with vocal lines. The score includes parts for *8^{te} Bassa*, *8^{ve} Bassa*, and *Subcontraltine*. The piano part is shown on a grand staff with a keyboard diagram below it. The keyboard diagram is labeled "Klavier" at both ends. The score is divided into sections for different octaves: *Contra-Oktave*, *Große Oktave*, *Kleine Oktave*, *Eingestrichlene Oktave*, *Zweigestrichlene Oktave*, *Dreigestrichlene Oktave*, and *Viergestrichlene Oktave*. Each section has a corresponding C-clef on a five-line staff.

Druckluft-System
5 Oktaven C-c

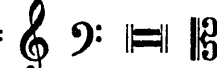
Diagram of a piano keyboard for the Druckluft-System (5-octave C-c system).

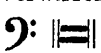

Saugluft-System
5 Oktaven F-f



Diagram of a piano keyboard for the Saugluft-System (5-octave F-f system).

Vieroktaviges Harmonium.
C-c

Diagram of a piano keyboard for a Vieroktaviges Harmonium (4-octave C-c system).

Man setzt jeder Notenzeile ein Anfangszeichen voraus, das man „Schlüssel“ nennt:  Der erste

heißt Violin- oder G-Schlüssel, der zweite Baß- oder F-Schlüssel, der dritte und vierte sind sogenannte „alte“ oder C-Schlüssel. Um nicht zu verwirren, sparen wir eine Erklärung der Lesarten durch  und  für später auf.

Der  Schlüssel heißt deshalb G-Schlüssel, weil seine Endschleife die G-Linien umschließt und kreuzt: 



Zu den vorerwähnten Merkpunkten (erste Zeile, fünfte Zeile, Hälfte) gesellt sich noch die g-Zeile des G-Schlüssels:






Die fehlenden Noten ergeben sich von selbst.



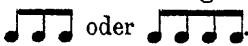
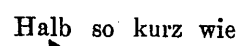

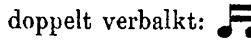
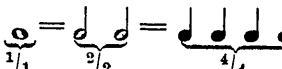
Bevor der Schüler weitergeht, ist es unerlässlich, daß er die Sicherheit im Erkennen der Tonhöhen (Notenschrift) erlangt hat.

VI. Notenwerte und Takteinteilung











Bis jetzt erkannte der angehende Harmonist nur die Höhe der Noten, nicht aber die Dauer derselben. Die Notenschrift unterscheidet indes ganz genaue Abstufungen der relativen Zeitdauer. (Das Gegenteil von relativer Zeitdauer ist das absolute Tempo. Darüber später.) Die Zeiteinteilung der Töne nennt man rhythmische Gruppierung; als Normaleinheit gilt die „Viertelnote“, ihre Dauer ist aber nur eine relative, d. h. sie kann beliebig schnell oder langsam angenommen werden; sie bestimmt dadurch das Zeitmaß, Tempo genannt. Die Viertelnote wird bildlich so dargestellt:  oder  (= Stiel oder Hals, • = Kopf).








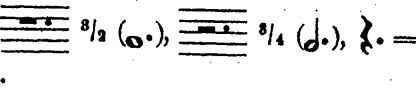
Währt die Zeitdauer einer Note doppelt so lang als ein Viertel, bzw. was dasselbe ist, hat sie die Dauer von zwei Viertelnoten, so redet man von einer „halben“ Note; sie wird bildlich so dargestellt:  oder .

Währt die Zeitdauer einer Note doppelt so lang, als eine halbe Note, bzw. was dasselbe ist, hat sie die Dauer von vier Viertelnoten, so redet man von einer „ganzen“ Note; sie wird bildlich so dargestellt: .

Währt die Zeitdauer einer Note nur halb so lang als die einer Viertelnote, so redet man von einer „Achtelnote“, die einzelstehende Achtelnote wird dargestellt durch:  oder ; mehrere Achtel werden „verbalkt“ (Balken ist die starke Verbindungslinie zwischen mehreren Noten)  oder . Halb so kurz wie die Achtelnote ist die „Sechzehntelnote“ ; mehrere Sechzehntel werden doppelt verbalkt:  Also 



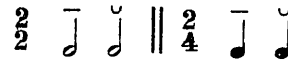
Steht hinter einer Note ein Punkt, so erhält jene durch diesen eine Verlängerung ihrer Dauer um die Hälfte ihres Wertes: z. B.  = „eine Halbe“, dagegen ist  = „eine Dreiviertelnote“,  = $\frac{3}{8}$,  = $\frac{3}{16}$,  = $\frac{1}{2}$, dagegen ist  = $\frac{3}{2}$,  = $\frac{1}{4}$, dagegen ist  = $\frac{3}{4}$,  = $\frac{1}{8}$, dagegen ist  = $\frac{3}{16}$ Note.

Das beabsichtigte und rhythmisch abgemessene Unterbrechen des Spiels nennt man „pausieren“. Die Pausen gliedern sich ebenfalls in „Ganze“, „Halbe“, „Viertel“ usw., ebenso ist die Wertverlängerung um das Drittel durch den Punkt hinter der Pause üblich. $\zeta = \frac{1}{4}$ Pause =  $\gamma = \frac{1}{8}$ =  =  (stehend) = $\frac{1}{2}$ =  =  =  1 Ganze = . Ferner 

Jede Folge von Tönen hat das Bestreben, nur dem Gefühl wahrnehmbare Gruppierungen zu bilden; oft sind es Gruppen von je drei Noten, oft solche von vier oder sechs, seltener von fünf und sieben Noten.

Wie man in der Sprache leichte und schwere Silben (— u — u oder — uu — uu) kennt, so unterscheiden wir in der Musik leichte und schwere Zeiteile (Takteinheiten); hierunter versteht man nicht die Unterschiedlichkeit zwischen halben und Viertelnoten, sondern das unterschiedliche Gewicht gleicher Halben, gleicher Viertel usw.

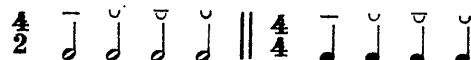
Nehmen wir z. B. eine schwere und eine leichte Note an (— u), so erhellt daraus eine Gruppierung von je zwei Noten. Sind diese Zählzeiten halbe Noten, so redet man von einem Zweihalbetakt, sind die Zählzeiten Viertel, von Zweivierteltakt:



Folgen auf eine schwere Note zwei leichte (— uu), so erhellt daraus eine Gruppierung von drei Noten. Sind diese Zählzeiten halbe Noten, so redet man von einem Dreihalbetakt, sind die Zählzeiten Viertel, von Dreivierteltakt:



Folgen auf eine schwere Note drei leichte (— uu u) [NB. die dritte Zeit ist etwas schwerer als die zweite und vierte, doch leichter als die erste], so erhellt daraus eine Gruppierung von vier Noten. Sind diese Zählzeiten halbe Noten, so redet man von einem Vierhalbetakt; sind die Zählzeiten Viertel, von Viervierteltakt:



Dem Dreivierteltakt und Viervierteltakt wollen wir unsre besondere Aufmerksamkeit zuwenden.

Um dem Auge beim Notenlesen Ruhepunkte zu gewähren, und um zugleich den jeweiligen Neubeginn der Gruppierung kenntlich zu machen, führte man den Taktstrich ein. Statt so zu notieren

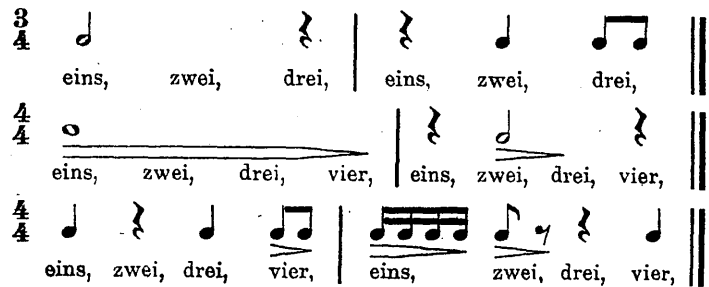


wählt man die weitaus übersichtlichere Form der Taktstrichgruppierung:



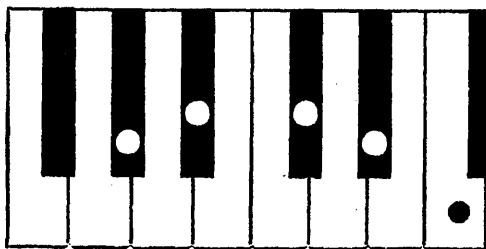
Um dem Anfänger rhythmisches Gefühl anzuerziehen, ist das Mittel probat, die Zählzeiten laut gesprochen zu markieren; man zählt also im $\frac{3}{4}$ Takt durchaus gleichmäßig: eins! zwei, drei, eins! zwei, drei, eins! usw., die schwere Zeit energischer betonend; man zählt also beim $\frac{4}{4}$ Takt durchaus gleichmäßig: eins! zwei, drei, vier, eins! zwei, drei, vier, eins! usw.

Die Viertel fallen also mit den Zählzeiten zusammen. Auf eine halbe Note treffen zwei, auf eine ganze Note vier Zählzeiten.



Tafel VI.

Links



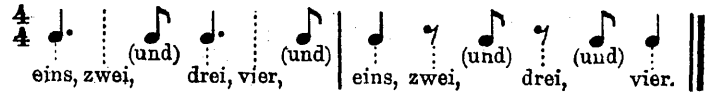
* 4. *
* 3. *
* 5. Finger 2. *

*
Daumen

und drücke sie krampflos, aber energisch nieder, Schulter-, Ellbogen-, und Handgelenk sei durchaus leicht und nachgiebig, der Arm hänge lose pendelnd im Schultergelenk, der Handrücken sei mild gewölbt, die Finger seien in sich fest und haben jede Einknickung oder krampfhaft spitze Herauskehrung zu vermeiden. Diese Lage ist für technische Studien die allervortrefflichste, die sich finden läßt, sie entspricht auch dem Bau der Hand am allerbesten: Daumen tief, alle übrigen Finger höher; 3. und 4. Finger (pädagogisch der „Sorgenfinger“) sind durch eine Lücke getrennt.



Ferner:



Die ersten Übungen für gefesselte Finger auf stummen Tasten. (Hebeübungen.)

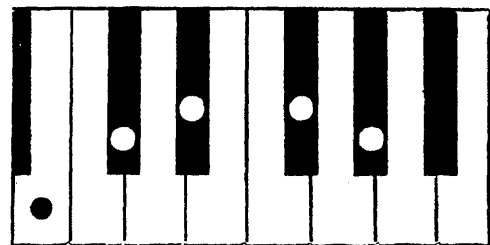
Der Schüler bewerte die folgenden Übungen, die seine volle Willenskonzentrierung beanspruchen, nicht als eine Weitschweifigkeit; das Hinausschieben des eigentlichen Spiels (mit Windgebung und Registrierung) ist pädagogisch instruktiv sehr wohl begründet: erst ein kräftiger, von Zufälligkeiten möglichst emanzipierter Spielapparat bürgt für eine gesunde technische Ausbildung. Unter „Fesselfinger“ versteht man die niedergedrückten, untätigen Finger, ihnen steht oder stehen der oder die „Spielfinger“ gegenüber; diese zu möglichst großer Lockerheit heranzubilden, macht nötig, sie zu weiten Rückbiegungen zu zwingen. Die Methode der Übungen mit Fesselfingern, die außerdem eine allgemeine Unabhängigkeit aller Finger erreicht, ist von den ersten pädagogischen Kapazitäten als wertvollste eingeführt worden.

Die Übungen mit Fesselfingern enthalten ihren technischen Extrakt im Heben des Spielfingers, die Fallbewegung ist lediglich eine natürliche Reaktion und beinahe passiver Art.

Ogleich der Schüler bisher nur die Untertasten kennen gelernt hat, und obgleich diese auch für die nächsten Abteilungen einzig in Frage kommen, schlage ich doch eine gemischte Tastenkombination für diese Fesselfingerübungen vor. Wie die Tasten heißen, welchen Intervallen sie entsprechen, ist zunächst für den Lernenden ohne Bedeutung. Man stelle die Finger auf folgende Tasten

Tafel VII.

Rechts



* 3. *
* 4. *
* 2. Finger 5. *

*
Daumen

Nun hebe man den 1. Finger rasch und lasse ihn sogleich ebenso rasch wieder fallen, so daß er seine Taste rasch verläßt und augenblicklich wieder niederdrückt. Hub und Fall sei als eine schnelle, einheitliche, also lückenlose Bewegung gedacht:

Man zähle langsam: eins! zwei! drei! vier!
1 $\begin{matrix} \text{Hub} \\ \text{Fall} \end{matrix}$ Ruhe Ruhe

Die linke Hand studiere das gleiche.

In derselben Weise exerziere man den 2., 3., 4. und 5. Finger. Weiter wechsle man untereinander zwei Finger ab.

Man zähle langsam:

eins!	zwei!	drei!	vier!
1 ↘	Ruhe	2 ↘	Ruhe
2 ↘	—	3 ↘	—
3 ↘	—	4 ↘	—
4 ↘	—	5 ↘	—
1 ↘	—	3 ↘	—
2 ↘	—	4 ↘	—
3 ↘	—	5 ↘	—
1 ↘	—	4 ↘	—
2 ↘	—	5 ↘	—
1 ↘	—	5 ↘	—

Eshebensich die Finger und fallen sogleich:

40 bis 60 mal zu wiederholen!

Die linke Hand studiere das gleiche.

Es folgen Übungen, in denen zwei Finger sich gleichzeitig heben und sogleich wieder fallen.

Man zähle langsam:

eins!	zwei!	drei!	vier!
1 2 ↘	Ruhe	1 2 ↘	Ruhe
2 3 ↘	—	2 3 ↘	—
3 4 ↘	—	3 4 ↘	—
4 5 ↘	—	4 5 ↘	—
1 3 ↘	—	1 3 ↘	—
2 4 ↘	—	2 4 ↘	—
3 5 ↘	—	3 5 ↘	—
1 4 ↘	—	1 4 ↘	—
2 5 ↘	—	2 5 ↘	—
1 5 ↘	—	1 5 ↘	—

Eshebensich die Finger und fallen sogleich:

40 bis 60 mal zu wiederholen!

Die linke Hand studiere das gleiche.

Es folgen Übungen, in denen abwechselnd zwei Finger und zweimal je ein Finger sich gleichzeitig heben und gleichzeitig wieder fallen.

Man zähle langsam:

eins!	zwei!	drei!	vier!
1 2 ↘	1 ↘	1 2 ↘	2 ↘
2 3 ↘	2 ↘	2 3 ↘	3 ↘
3 4 ↘	3 ↘	3 4 ↘	4 ↘
4 5 ↘	4 ↘	4 5 ↘	5 ↘
1 3 ↘	1 ↘	1 3 ↘	3 ↘
2 4 ↘	2 ↘	2 4 ↘	4 ↘
3 5 ↘	3 ↘	3 5 ↘	5 ↘
1 4 ↘	1 ↘	1 4 ↘	4 ↘
2 5 ↘	2 ↘	2 5 ↘	5 ↘
1 5 ↘	1 ↘	1 5 ↘	5 ↘

Eshebensich die Finger und fallen sogleich:

10 bis 60 mal zu wiederholen!

Die linke Hand studiere das gleiche!

Es folgen Übungen, in denen drei Finger sich gleichzeitig heben und sogleich wieder fallen. (Im Anfang hebe man zur Erleichterung die drei Finger einmal nacheinander.)

Man zähle langsam:

eins!	zwei!	drei!	vier!
1 2 3 ↘	Ruhe	1 2 3 ↘	Ruhe
2 3 4 ↘	—	2 3 4 ↘	—
3 4 5 ↘	—	3 4 5 ↘	—
1 2 4 ↘	—	1 2 4 ↘	—
2 3 5 ↘	—	2 3 5 ↘	—
1 3 4 ↘	—	1 3 4 ↘	—
2 4 5 ↘	—	2 4 5 ↘	—
1 2 5 ↘	—	1 2 5 ↘	—
1 4 5 ↘	—	1 4 5 ↘	—
1 3 5 ↘	—	1 3 5 ↘	—

Eshebensich die Finger und fallen sogleich:

40 bis 60 mal zu wiederholen!

Die linke Hand studiere das gleiche.

Es folgen die Übungen, in denen sich vier Finger gleichzeitig heben und sogleich wieder fallen. (Nur ein Finger bleibt jedesmal gefesselt.)

Man zähle langsam:

eins!	zwei!	drei!	vier!	es bleibt liegen
2 3 4 5	Ruhe	2 3 4 5	Ruhe	1. Finger
1 3 4 5	—	1 3 4 5	—	2. Finger
1 2 4 5	—	1 2 4 5	—	3. Finger
1 2 3 5	—	1 2 3 5	—	4. Finger
1 2 3 4	—	1 2 3 4	—	5. Finger

Die linke Hand studiere das gleiche.

Endlich folgen die ziemlich schwierigen Übungen, in denen abwechselnd je zwei zu zwei Finger sich gleichzeitig heben und sogleich wieder fallen.

Man zähle langsam:

eins!	zwei!	drei!	vier!
1 2 ↘	2 3 ↘	1 2 ↘	3 4 ↘
2 3 ↘	3 4 ↘	2 3 ↘	4 5 ↘
3 4 ↘	4 5 ↘	3 4 ↘	1 3 ↘
4 5 ↘	1 3 ↘	4 5 ↘	2 4 ↘
1 3 ↘	2 4 ↘	1 3 ↘	3 5 ↘
2 4 ↘	3 5 ↘	2 4 ↘	1 4 ↘
3 5 ↘	1 4 ↘	3 5 ↘	2 5 ↘
1 4 ↘	2 5 ↘	1 4 ↘	1 5 ↘
2 5 ↘	1 5 ↘	2 5 ↘	1 2 ↘
1 5 ↘	1 2 ↘	1 5 ↘	2 3 ↘

Eshebensich die Finger und fallen sogleich:

40 bis 60 mal zu wiederholen!

Die linke Hand studiere das gleiche!

Das Windtreten.

Sind die gymnastischen Exerzitien und Studien auf der stummen Klaviatur mit wirklicher Sorgfalt geübt worden, so dürften die Sehnen, Flechsen und Scharniergelenke so weit gestärkt und gelockert sein, daß zum „klingenden Spiel“ übergegangen werden kann.

Die unerlässlichste Vorbereitung zum Spielen ist das Windtreten. Von den tausend Windnuancen der großen, überraschenden Kunst des Expressionsspiels kann an dieser Stelle selbstverständlich nicht die Rede sein. Hier, im Anfangsstadium des Harmoniumspiels, gilt es lediglich, in durchaus primitiver Weise bei gezogenem Expressionsregister konstanten Wind zu geben.

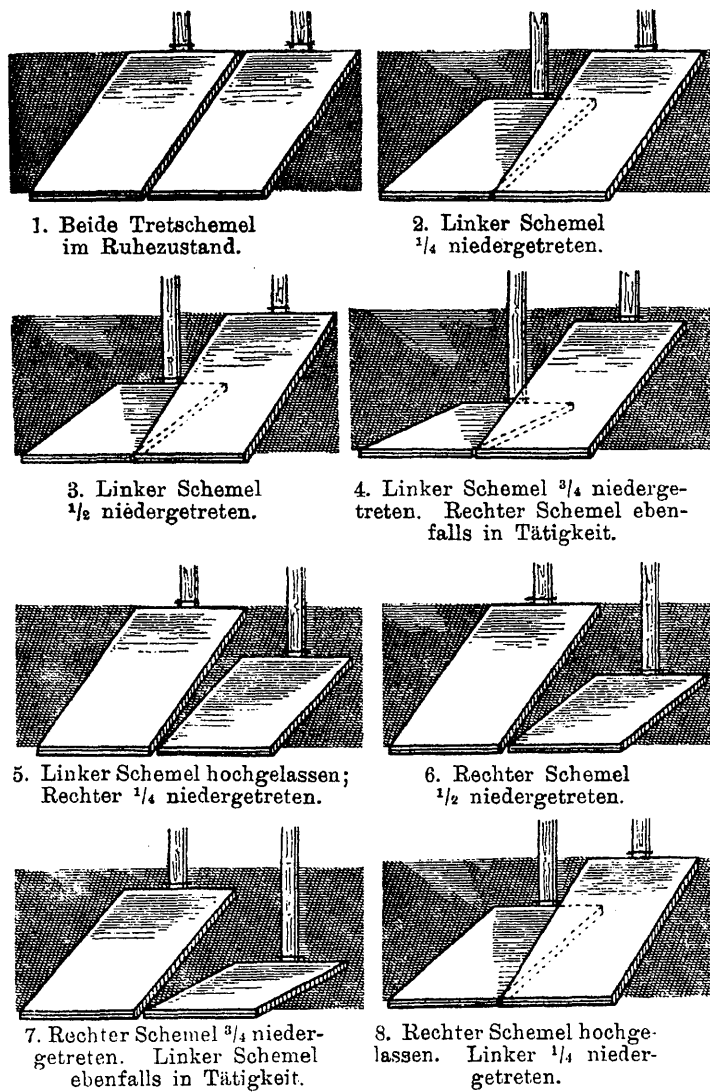
Man wähle als Sitz einen hohen, nach vorn abge- schrägten Sessel; gewöhnliche Zimmerstühle, künstlich er- höht, können einen Harmoniumssessel nimmermehr ersetzen.

Man setze den Fuß nur mit dem vorderen Teile der Sohle auf den Tretschemel und vermeide durchaus eine Berührung des Absatzes (Ferse) mit demselben. Das Nieder- treten des Schemels erfolgt durch Senkung der Fuß- spitze, indem sich der Fuß um seine Knöchelachse dreht. Man vermeide tunlichst ein Nachuntenstampfen des Beines, wie etwa beim Radfahren, gilt es doch nicht die Überwin- dung von Zentnerkräften. Die Tretbewegung erfolge krampf- los und leicht-elastisch, einzig aus dem Knöchelgelenk. Sie ist um so „richtiger“, natürlicher, je weniger sie mühevoll ist.

Man trete zunächst nur mit einem Fuß. Ehe dieser seinen Tiefstand erreicht, beginnt der andre nachzutreten, so daß eine kurze Strecke beide Tretschemel parallel sich nach unten bewegen. Hat der eine Fuß seinen Tritt ganz niedergedrückt, so strebe er unverzüglich in die Höhe, niemals aber verlasse die vordere Fußsohle ihren Ort, das heißt, man fühle durch die Stiefelsohle hindurch genau den Tretschemel. Soll dieser hochgehen, so hebe der Fuß seinen Druck auf und „schwimme“ gewissermaßen auf dem Tritt- brett. Nur so können auch die lästigen Klappgeräusche der Windtreter vermieden werden.

Folgende Darstellung zeige die richtige Art des Wind- tretens:

Tafel VIII.



Man schlage rechts zunächst einen Ton an (etwa das mittlere h mit dem 1. Finger), ziehe Melodia-Diapason¹⁾ oder (1) (1)¹⁾ oder Cor anglais 8' = Flöte 8'¹⁾, und in beiden Fällen Expression, trete langsam und gleichmäßig und löse den Fuß im gegebenen Moment durch den andern aus. Alsdann nehme man das nächsthöhere d, später das nächste g dazu. Auch die linke Hand tritt dann hinzu mit den Tasten g (unterhalb des h der rechten Hand), später mit dem tieferen d und später mit dem tieferen h.

Man merkt, die Tretschemel gehen beim Spiel mit mehreren Tasten leichter herunter, als bei einer Taste. Die Ursache liegt in dem erhöhten Windverbrauch und dem dadurch bedingten geringeren Balgluftwiderstand. Daß man bei vollgriffigem Spiel schneller und somit öfter treten muß, als bei einstimmigem, wird dem angehenden Harmo- nisten erklärlich scheinen.

Die ersten Spielübungen.

Es wird vorausgesetzt, daß der Schüler die Intervalle, die Klaviatureinteilung, die Tasten- und Notennamen aus- stoßfrei bezeichnen kann, ferner, daß er die unerläßlichen fingergymnastischen Studien gewissenhaft bewältigt.

Er setzt nun die sanftgebogenen, in sich festen, aber im dritten Gelenk leicht beweglichen Finger der rechten Hand auf die Tasten h, c, d, e, f auf, doch ohne die- selben auch nur eine Spur niederzudrücken.

Nun gebe man Wind (ruhig treten!) und lasse den zweiten Finger rasch in die Höhe springen und sofort tief fallen, so daß er seine Taste c niederdrückt. Ohne das Emporschnellen hat der Finger keine Schleuderkraft; diese aber bildet den wesentlichsten Bestandteil des guten exak- ten Anschlags.



In derselben Weise exerziere man den 3., 5., und besonders den 1. und 4. Finger. Ebenso nimmt die linke Hand dieselben Übungen vor.

Es folgen nunmehr die Fingerwechselübungen nach Noten.

Der eine Finger verläßt die Taste genau in dem Moment, in dem der andere seine Taste niederdrückt.

Bleibt der eine Finger noch einen Moment während des Anschlags des andern liegen, so klingen eben zwei Töne zusammen. Wo dies nicht ausdrücklich vermerkt und gewünscht ist, meide man diese Spielmanier.

Die Bindung oder Anschmiegun mehrerer Töne nennt man legato oder ligato, die Trennung mehrerer Töne staccato. Zunächst haben wir es nur mit dem Ligato- spiel zu tun, das die Grundlage des Harmoniumspiels bildet.

Alle Übungen sind sehr langsam zu beginnen [etwa in ganzen Notenwerten], erst wenn dieselben aus- stoßfrei bewältigt werden, steigere man das Zeitmaß [] bis []. Dies gilt für das Studium der drei- und vierhän- digen Piecen und der Vortragsstücke.

¹⁾ Die Bedeutung und die Wesenheit der Register erfährt der Schüler später. Siehe: „Die Register im Speziellen“. Seite 7. Sigfrid Karg-Elert, Elementar-Harmonium-Schule Bd. I.

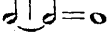
eine 32 füßige = 2 Oktaven tiefer. Diese Tonhöhenmaße sind für das Harmonium übernommen worden: 8 Fuß (für Fuß gilt die Bezeichnung) = Normalhöhe, 4' klingt eine, 2' zwei Oktaven höher, 16' eine und 32' zwei Oktaven tiefer.

giocoso (sprich dschokōso) scherzend, spaßhaft.

gioioso (sprich dschojōso) launig-heiter.

grazioso anmutig.

giusto (sprich dschūsto) angepaßt, nach Geschmack (oft auch nach Vermögen).

Haltebogen (Bindebogen, Ligatobogen). Werden gleiche Noten ohne Unterbrechung miteinander verbunden, so werden sie als eine einzige Note von entsprechender Dauer behandelt. 

Harmonie der Zusammenklang mehrerer Stimmen verschiedener Höhe (Akkord).

Harmóniker 1. der Theorielehrer in der „Harmonie“, 2. der sich im Harmonischen besonders Auszeichnende.

Harmonist der künstlerische Harmoniumspieler in Parallele zu: Violinist, Cellist, Pianist, Organist (von S. Karg Elert erstmalig eingeführt).

Hómophonie der Satz, in dem mehrere Stimmen gleiche Bewegungen aufweisen.

Imitation meist kontrapunktische Nachahmung.

Improvisation Augenblickseinfall.

Impression Eindruck.

Interludium Zwischensatz, Mittelstück, Zwischenspiel.

intimo innerst, innig.

Intróitus Introduction, Entrata, Einleitungssatz.

Kammermusik intime, alle Außerlichkeit geflissentlich umgehende Musikgattung kleiner unverdoppelter Besetzung von höchster Satzmeisterschaft und tiefstem Gehalt.

Kanon klassische Form strenger Nachahmung.

Kanzelle der Hohlraum über oder unter der Zunge, der die mit-schwingende Luft abgrenzt.

klassisch vollendet, ebemäßig in Form und Inhalt, dem Wandel des Zeitgeschmacks trotzend.

konsonanz nicht auflösungsbedürftiger Wohlklang.

Larghetto sehr langsam, zwischen Largo und Lento.

Largo sehr breit, groß und weitausladend.

legato oder **ligato** (von Ligatur) gebunden.*)

leggiero (sprich ledschēro) leicht, leichthin.

lento verlangsamend, zögernd.

Lento langsam.

ligato siehe: legato. Das Ligatospiele ist das Fundament der Harmoniumtechnik.*)

Ligatobogen siehe: Bindebogen, Haltebogen.

Ligatur Silbenbindung.

lyrisch liedartig, melodios.

ma aber.

maestoso majestätisch, feierlich, pomphaft.

malincónico schwermütig, melancholisch.

Manner siehe: Ornamentik. Ferner die gewollt-stereotyp wiederkehrende stilistische Eigentümlichkeit.

Manual die Handklaviatur.

marcato betont.

Melodie die Gesangsweise. Der Wert der Melodie muß vom Standpunkt des Ausdrucks aus — gegenüber der fast heiter wirkenden Maßlosigkeit der Überschätzung seitens der Laien und Amateure — kritisch stark reduziert werden. Melodie ist nimmermehr schon Ausdruck an sich! Von Anbeginn der Musik an haben alle Meister unter dem populären Vorwurf der „Melodienverleugnung“ gestanden. Alle! Später entdeckte man, was man erst zu vermissen glaubte. Der Impressionismus und Expressionismus verzichtet vollständig auf jede Spur von Melodie.

meno weniger.

Mennett oder **Minuetto** alte Tanzform, grazios-gravitätische Haltung.

Metrik die Lehre vom Takt und der Periodenbildung.

mezza, **mezzo** halb, mittel.

moderato gemäßigt.

modern dem herrschenden Zeitgeist entsprechend, die natürliche Sprache der Gegenwart. Dem Vorhergegangenen gegenüber neuartig.

Modulation Übergang von einer Tonart in eine andere. Die jüngste Moderne läßt mit Recht den Begriff „Modulation“ fallen, da sie notwendigerweise die Begrenzung der „Tonarten“ völlig aufgibt.

Moll Tongeschlecht, das sich auf einer Tonleiter aufbaut, die folgende Intervallschritte zeigt:

vom Grundton zur Sekunde: groß

„ „ „ Terz: klein

„ „ „ Quarte: rein.

„ „ „ Quinte: rein.

„ „ „ Sexte: klein.

„ „ „ Septime: groß.

Der Molldreiklang enthält im Gegensatz zu Dur (siehe dasselbe) als entscheidende Intervalle die kleine Terz (Mollterz) und die kleine Sexte.

molto oder **assai** sehr, viel.

non nicht.

Nottúrno oder **Nocturne** (sprich: Noktúrñ) Nachtstück, meist trübselig wesentlich, unentbehrlich. [merisch.]

Op. = **Opus** Werk, Schöpfung.

original selbständig erfunden.

originell eigenwillig, sonderbar, seltsam.

Orgelpunkt Haltenote, liegende Stimme im Baß.

Ornamentik Lehre von den Verzierungen, Manieren.

p, **pp**, **ppp** siehe dynamische Zeichen.

parallel gleichlaufend.

Parallelismen Bewegung zweier oder mehrerer Stimmen bei stets völlig sich gleichbleibenden Distanzen, z. B. reinen Quarten, großen Terzen, Septimen usw.

Paralleltonart Das Verwandtschaftsverhältnis zwischen Dur und seinem stets eine kleine Terz tiefer basierenden Moll. Z. B. Cdur ist die Paralleltonart von A moll, Gdur von Emoll. Paralleltonarten haben stets die gleiche Vorzeichnung: Asdur = fmoll, Ddur = h moll.

Passacaglia (sprich: Passakállja) klassische Variation über einen sich gleichbleibenden Baß (Basso ostinato). Der Ciacona stark verwandt.

Passión Leiden. Auch kirchliches Chorwerk (mit Orchester), das das Leiden Christi zum Vorwurf hat.

Pastorale Hirtenlied, Schäferweise.

pathétisch erhaben, großgebärdig, wuchtig.

Pedal a) am Klavier: die mit den Füßen zu regierende Dämpferanlage; b) am Harmonium: die Tretschemel, Trittbretter; c) an der Orgel: die Fußklaviatur.

Periöde ein meist achttaktiges in sich abgeschlossenes Sätzchen. Teil eines größeren Teils.


Phrasierung vortragliche Gliederung eines Musikstückes in sprachliche Unterabteilungen mittels Phrasierungsbogen, die nicht mit Ligato- und Haltebogen verwechselt werden dürfen.

piü mehr, Steigerungsbegriff, Komparativ, piü forte = stärker, piü allegro = rascher.

poco wenig, z. B. poco allegro ein wenig rasch.


poco a poco nach und nach, allmählich.

Polyphonie Vielstimmigkeit bei völliger Selbständigkeit und rhythmischer Eigenbewegung aller Einzelstimmen.

Portamento das Schleifen, das in-einander-Hinüberziehen der Melodietöne; im Harmoniumspiel nur bei Expression möglich. Zeichen für portamento 

Portato getragen, das breite Absetzen gleicher Noten, fälschlicherweise portamento genannt.

Praeludium Vorspiel.

Quadrat  Auflösungszeichen (siehe dasselbe).

Quartett, **Quintett** vier- und fünfstimmiger Satz oder Chor.

Quartole Gruppe von vier Noten im Werte von drei regulären:



quäsi gleichsam, als wie, quasi Oboe, wie eine Oboe.

Quintöle Gruppe von fünf Noten im Werte von vier regulären:





rall. **rallentando** sich verzögernd.

Refrain (sprich: Refräng), **Ritornell** periodisch wiederkehrender Gedanke von einer relativen Schlagkraft.

Register**) Ziehen und Abstoßen derselben muß möglichst von der spielentbehrlichen Hand besorgt werden. Über- und Untergrafen wird sehr häufig. Nicht sehr routinierten Spielern ist zugunsten eines ununterbrochenen Spiels eher eine Registerreduktion anzuraten. Zeichen des Abstoßens der Register ist



*) Es sei hier empfohlen: Die hohe Schule des Ligatospiele, 26 Etüden zur höhern Ausbildung für alle Systeme geeignet von Sigfrid Karg-Elert, op. 94 Heft I  Tonarten, Heft II  Tonarten je M. 3,—.

**) Die Kunst des Registrierens von Sigfrid Karg-Elert, Op. 91. Ein Hand- und Nachschlagebuch für Spieler aller Harmonium-Systeme. Ein Lieferungswerk mit mehr als 1800 Registrier-Beispielen und technischen Abbildungen.

I. Teil. Das Druckluftsystem, komplett in 15 Lieferungen netto je M. 1,60.

Dasselbe Band-Ausgabe mit Beihft: Registrier-Schlüssel, broschiert M. 24,—.

Dasselbe mit Beihft: Registrier-Schlüssel, 424 Seiten Text, gebunden M. 26,—. (Berlin, Carl Simon Musikverlag.)

II. Teil. Das Saugluftsystem, erscheint von Lieferung 16 ab fortlaufend zum Anschluß an Teil I in Lieferungen netto je M. 1,60.

NB. Auf jeden Teil dieses größten Harmonium-Werkes kann auch einzeln in Monatslieferungen subskribiert werden.

Im Sonderabdruck erschien ein Band **Registriervorlagen** für das Druckluftharmonium, 109 Beispiele und Stücke au I. Teil (16. Kapitel) als Übungsheft, um unter Anleitung des Registrier-Schlüssels darin die Resultate der selbstgewählten Registrierung eintragen zu können. Netto M. 3,—.

Religioso (sprich: relidschöso) religiös, wehevoll, edel.
Repetition die Wiederholung eines Teiles || oder eines Tones



Reprise Wiederholung, Rückschlag.
Resonanz Mitklang, Forthall, Widerhall.
Rhythmus Zeitmaß.

rfr. rinforzando erheblich verstärkt.

rit. ritardando langsamer werdend.

Romanze liedartiger Satz, quasi erzählenden Inhalts.

Rondo Satzform meist leichtwiegenden Inhalts, die einen Hauptgedanken (Ritornell) refrainartig zwischen Mittelgliedern streut.
rubato eigentlich geraubt, d. h. frei im Zeitmaß.

Sarabande langsamer, ariosier Satz in den alten Formen von gravitätischem Charakter.

scherzando (sprich: skerzando) scherzend, tändelnd.

Scherzino, Scherzetto Verkleinerung von Scherzo. Inhaltlich belangloser.

Scherzo (sprich: Skérzo) Stück launigen, geistvoll-humorvollen Inhalts.
semplice (sprich: sémplitsche) einfach.

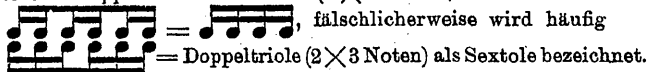
sempre immer.

senza ohne.

Serenade I. Ständchen resp. Abendständchen; Titel für einsätziges Charakterstück. II. mehrsätziges, zyklisches Werk von beschaulichem, ständchenhaftem Charakter, zwischen Suite und kleiner Sonate stehend. (Wurde gepflegt von Beethoven, Brahms, Volkmann.)

serioso ernst.

Sextolen Gruppe von sechs Noten (3 × 2 Noten) im Wert von vier



sfz. sforzato verstärkt (gilt nur für Einzeltöne).

simile ebenso, im Sinne von usw.

Sinfonie größte, zyklische Form in der Art einer erweiterten Sonate für Orchester, in der die thematische Durchführung, die inhaltlich logische Entwicklung das hervorstechendste Merkmal ist. Wie die Sonate, so hat auch die Sinfonie in Beethoven die höchste Vollendung erreicht. Neben der klassischen Sinfonieform (viersätzig) behauptet sich die modernere einsätzig, die in Liszts sinfonischen Dichtungen und Richard Straußschen Orchesterwerken ihre vollkommenste Ausprägung gefunden hat.

Sinfonische Dichtung einsätziges Orchesterwerk, das eine zugrunde liegende dramatische Begebenheit vertont.

sinfonisch dem reich-polyphonen, orchestralen, inhaltlich großgefaßten Stil der Sinfonie sich nähernd.

Skala Tonleiter.

smorz., smorzando ersterbend, verlöschend.

Sonäte ein aus mehreren unter sich kontrastierenden Sätzen bestehendes, zyklisches Werk. Die Satzfolge lautet meist: schnell, langsam, schnell; nicht selten finden sich zwei Mittelsätze: Menuett, auch Scherzo neben Andante resp. Adagio. Die Sonate ist eine besonders von den Klassikern bevorzugte Form, die von Beethoven eine ungeahnte formale Um- und Neugestaltung erfuhr. Sonaten für drei Instrumente nennt man Trios, für vier Quartett, für fünf Quintett, für sechs Sextett usw. Die moderne Sonate, der man leider nur zu oft Formlosigkeit vorwirft, nimmt meist ihren Ausgangspunkt von den letzten Beethovenischen Sonaten und Quartetten und Liszts frei sinfonischer Form.

Sonatine meist instruktives, inhaltlich leichter wiegendes, technisch anspruchsloseres Werklein in gedrängter Sonatenform.

sonoro klanglich heraustretend, klangreich.

Sopran die höchste der weiblichen Stimmen.

Sostenuto im Zeitmaß ausgehalten.

Staccato kurz abgehoben, wertlich verkürzt. Zeichen dafür (Punkt).



Stil die in sich geschlossene Eigenart der Ausdrucksweise. Klassischer Stil, erhaben, der Vergänglichkeit trotzend, klassizistischer Stil, Schreibweise, die sich absichtlich an die der Klassiker anschließt, romantischer Stil, das subjektive Empfinden in den Vordergrund rückend, phantasievoll, märchenhaft, z. T. schwelgend, romantizistischer Stil, Schreibweise, die sich absichtlich an die der Romantiker anschließt, moderner Stil, der zeitgemäße, sich von den voraufgegangenen Stilepochen notwendigerweise lösende, impressionistische Stil, Schreibweise, die völlig neue ungeahnte reizvolle Nervenwirkungen durch höchst subjektive Wiedergaben von spontanen Eindrücken erzielt. Fast die gesamte Moderne zeigt impressionistische Tendenzen, expressionistischer Stil löst sich vollständig von Außeneindrücken los und gibt nur „Musik an sich“ ohne Bildassoziationen. Liegt noch im Entwicklungsstadium. Futuristischer Stil beträchtlich fortschrittlicher als der Impressionismus, löst die letzten Beziehungen zu dem bis jetzt geltenden Harmoniesystem. Es gibt keinen Klang, der nicht möglich wäre. Rhythmische Grenzen fallen allmählich, der Taktstrich wird illusorisch.

stringendo (sprich: strindschendo) allmählich schneller werdend, sub unter.

subito 'plötzliches, meist im Sinne von unvermutet, z. B. plötzliches piano nach einem vorangegangenen crescendo, welches forte vermuten läßt (p subito).

Suite zyklisches Werk; ursprünglich aus Tanztypen in gleicher Tonart zusammengesetzt. Neuerdings willkürliche Zusammenstellung beliebiger Sätze, teils ohne inneren und äußeren Zusammenhang.

super über.

Synkope rhythmische Verschiebung, Zusammenziehung einer leichten mit ihrer nächstfolgenden schweren, die jener die Betonung überläßt.

Takt die Bewegung der Töne nach einem bestimmten Zeitmaß.

Tempo Schnelligkeitsgrad. Die Reihenfolge der Tempi vom langsamsten zum schnellen lautet: Largo, Larghetto, Lento, Adagio, Andante, Andantino, Moderato, Allegretto, Allegro, Vivace, Presto, Vivacissimo, Prestissimo.

Tempo giusto (sprich: dschüsto) nach Geschmack, auch im Charakter von: das reguläre Zeitmaß. Für Anfänger: je nach technischem Vermögen.

Tempo rubato Freies Zeitmaß, wie improvisierend.

Tenor die höchste Männerstimme.

tenuto getragen, gehalten.

Thema der Haupt- oder Grundgedanke.

Tocatta Klavier- oder Orgelstück, meist in Phantasieform (Bach), das ein konzertantes Motiv durchführt.

Tonart die Bestimmung des Tongeschlechts (dur und moll auf bestimmten Stufen). Es gibt soviel Tonarten, in dur und moll, als es Tonstufen gibt: zwölf dur- und zwölf moll-Tonarten; dazu kommen noch die enharmonischen Stufen, siehe Enharmonie.

Tonleiter die stufenweise geordnete Folge von Tönen innerhalb einer Oktave. Die diatonischen Tonleitern (Dur, Moll), die griechischen und die ungarische sind siebenstufig, die exotischen (chinesisch, javanisch und indianisch) sind pentatonisch, d. h. fünfstufig, ohne Halbtöne; die chromatische Skala ist zwölfstufig, die akustisch-reine, mathematische Wertbestimmungsskala ist 53 stufig.

tranquillo, tranquillamente ruhig, gelassen.

Transkription die Übertragung, Umschreibung.

transponieren die Übertragung in eine andre Tonart.

trémolo die Bebung.

Trio I. Formname für ein Stück zu drei Instrumenten; II. kontrastierender Mittelsatz in Tanzformen und Märschen.

Triole Figur von drei gleichwertigen Noten im Werte von zwei regulären.

troppo zuviel, zu sehr; z. B. Allegro, ma non troppo: rasch, doch nicht zu sehr.

Tutti alle, resp. das volle Werk oder Orchester (alle Stimmen), beim

Harmonium Register Grand Jeu.

un, una, uno, ein, eine.

un poco ein wenig.

un poco più ein wenig mehr.

unisono (sprich: unissono) im Einklang, gleichklangig.

Variation Veränderung, Umbildung.

Veloce (sprich: Welootsche) schnell, geschwind, geläufig.

Versetzungszeichen das Erhöhungszeichen oder Kreuz (#) erhöht die bezeichnete Note um einen halben Ton, das Erniedrigungszeichen oder B (b) erniedrigt die bezeichnete Note um einen halben Ton. Das Doppelkreuz (x) erhöht, das Doppel-B (bb) erniedrigt um zwei Halbtöne. Das Auflösungszeichen oder Quadrat (natural) stellt die ursprüngliche Höhe der Note wieder her. Man unterscheidet zufällige und dauer gültige Versetzungszeichen; die letzteren stehen am Anfang jeder Notenzeile und gelten durch das ganze Stück und durch alle Oktaven; die zufälligen Versetzungszeichen gelten nur einen Takt lang und nur für die bezeichnete Tonhöhe.

Verzierung Ausschmückung. Umspielung.

vibrato zitternd, bebend.

virtuos kunstfertig.

Virtuose ein im Sinne des technisch Vollendeten fertiger Künstler.

vivace (sprich: wiwaatsche) lebhaft.

vivo (sprich: wiwo) lebendig.

Vokalmusik Gesangsmusik, im Gegensatz zu Instrumentalmusik.

Verhalt ist die Verzögerung einer in Sekunden fortschreitenden Stimme, die während ihrer Verzögerung zur stützenden Harmonie dissoniert und daher einer Auflösung bedarf.

Vorzeichnung ist a) die Angabe der dauernden Versetzungszeichen am Anfang jeder Zeile; man sagt: G dur hat ein Kreuz, D dur zwei Kreuze, A dur drei usw. B dur hat zwei B, Es dur drei B vorgezeichnet; ist b) die Angabe der dauernden Zählzeit am Anfang eines Stückes; z. B. $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$; in moderneren und neuesten Werken kommen auch vor: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{13}{8}$, $\frac{15}{8}$, $\frac{17}{8}$ usw. Die Taktvorzeichnung hat solange Geltung, bis eine andere angegeben wird.

Vox (sprich: Wox) französisch Voix (sprich: Woá) Stimme.

Wiederholung bedient sich des Zeichens: ||: ||.

Praktischer Teil

Erste Abteilung

Anthologie von Studien, Etüden und Vortragsstücken zu 2, 3 und 4 Händen

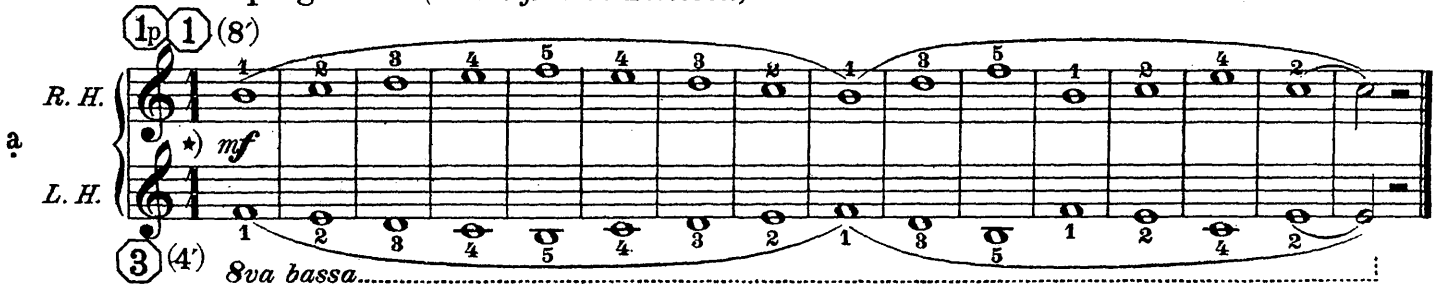
zum I. Bande der *Elementar-Harmonium-Schule*
von Sigfrid Karg Elert, Op.99

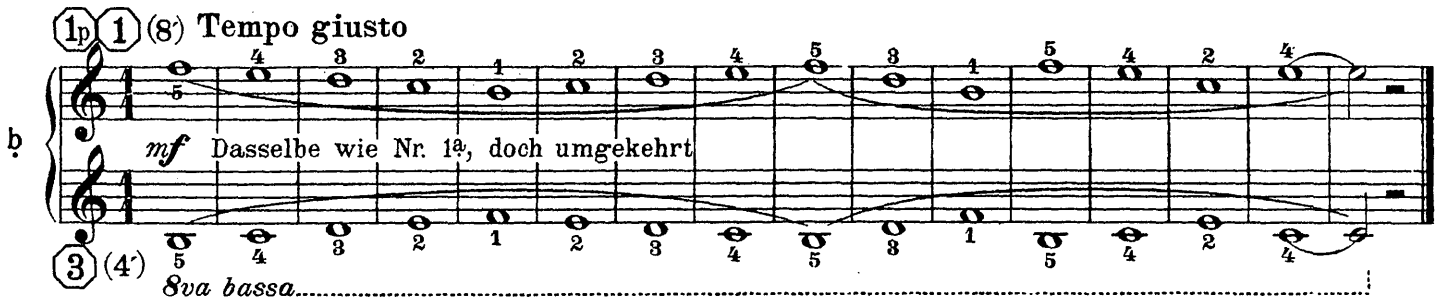
Sechs zweihändige Elementarstudien

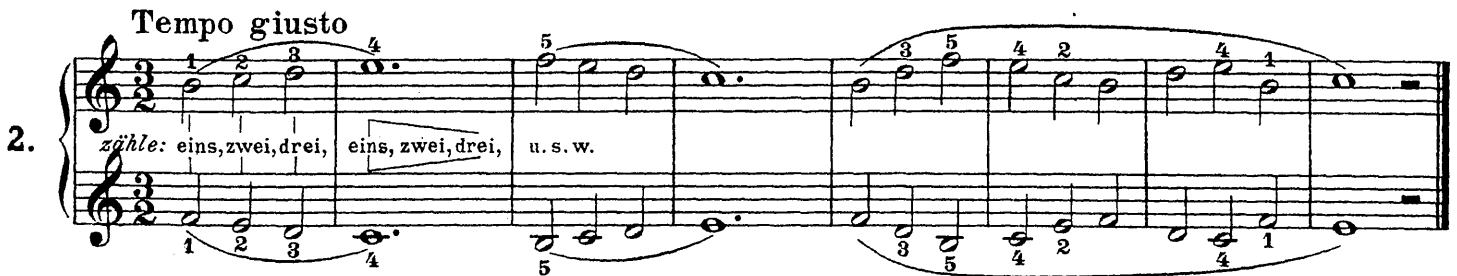
Spiellage  der Hände

leicher Fingersatz in beiden Händen. Jede Hand ist zunächst einzeln zu üben.

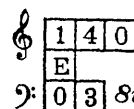
Tempo giusto (*Zeitmaß nach Belieben*)

a. 

b. 

2. 

*) Registrierung aller 6 Elementarstudien für Druckkluftharmonium:

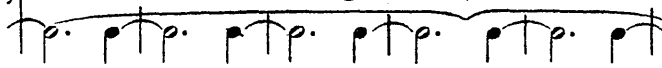
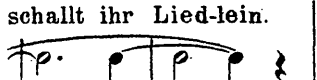


Notenteil Seite 21-80

Sva bassa

Nº 5. Die doppelte Phrasierung erklärt sich so: der große Bogen ist ein Satz ohne Komma, doch gehört hier stets die kurze Note zur langen. (Dies ist normalerweise fast stets der Fall; nicht umgekehrt, wie Gedankenlosigkeit in der Bezeichnung häufig annehmen läßt.)

Vergleiche den Wortrhythmus:

(Die) Lerch' erwacht nach lan - ger Nacht, und froh er -

 schallt ihr Lied-lein.


Der große Bogen vermeidet ein Zerbröckeln in zweisilbige Partikel; er ist zugleich der Ligatobogen.

^ = agogischer Accent. Agögik = die Lehre von der Ausdrucksdehnung; Accent (sprich: Akzént): = die Markierung. Das Ohr erwartet in den Schlußtakten der Nº 5 und 6 die Schlußnote C resp. E sofort nach dem Taktstrich, doch wird dieselbe in beiden Fällen verzögert. Man nennt diese Vorenthaltungen „Vorhalte“. Dieselben dissonieren (d. i. eigentlich mißklingen) stets zu ihrem stellvertretenden Auflösungsston, und sie müssen eben dieser Eigenschaft wegen dem Ohre recht deutlich gemacht werden: sie wollen markiert oder accentuiert sein. Nebenbei gesagt: jede logische Dissonanz muß klar in die Erscheinung treten, soll sie nicht Gefahr laufen, als unbeabsichtigte Unklarheit bewertet zu werden.

Das Zeichen ^ bedeutet gelinde Dehnung des Notenwertes ohne jede Spur von Stärkebetonung (diese bedient sich des Zeichens > oder gesteigert A. Siehe später).

II. Drei dreihändige Vortragsstücke.


Das Zusammenspiel ist ein hervorragendes musikalisches Bildungsmittel nach jeder Richtung hin. Nicht früh genug kann man dem Harmonisten die Pflege des Ensemblespiels empfehlen. In den vorliegenden 3- und 4-händigen Harmoniumstücken soll der angehende Harmonist gleich im Anfang an die spezifischen Reize unsers Instrumentes gewöhnt werden, welche sind: gebundener, mild-polyphoner Satz, Ausnützung bestimmter akustischer Eigentümlichkeiten, farbenfreudige; zeitgemäße, inhaltreiche Harmonisierung.

Vor allem soll der angehende Harmonist hören lernen. Hören in dem von mir gemeinten Sinne heißt nicht, seinem sicher noch recht bescheiden entwickelten, geistigen Ohr die Führerschaft in kritischen Dingen zuzusprechen, wie es leider zu ungunsten hellhörig begabter Fortschrittler nur zu oft – allzu oft – geschieht! Hören in meinem Sinne heißt unter allen Umständen passiv sein und das vorurteilsfreie Ohr dem Kunstwerk wach-willig, wo nicht gar begierig, entgegenharren zu lassen. Das innere, das geistige Ohr, folgt dann dem äußeren nach; mit anderen Worten: das Inhaltliche, also Spirituelle, einer Komposition berührt dann erst die Seele des Hörers, wenn kein prinzipieller Widerstand desselben gegenüber der Sinnlichkeit des zu hörenden Werkes besteht. Dies muß hier schon am Anfang mit Nachdruck festgestellt werden, um dem Harmonisten für den Verlauf seiner musikalischen Weiterentwicklung eine notwendige Direktive zu geben.

Die 3- und 4-händigen Stücke bieten selbst dem ersten Anfänger technisch keine Hindernisse. Das ist aus Sondergründen sehr wesentlich: hier soll der Lehrer bzw. der Spieler des unteren Partes die Führung übernehmen. Wohl liegt im oberen Part die Melodie, allein nicht diese, sondern die Harmonie und Polyphonie sind Träger des inhaltlich-Wesentlichen. – Hier gilt es für den Schüler, hören zu lernen. Hören im obenerwähnten Sinne.

Nº 7 Choral (= kirchlicher Gemeindegesang) C dur zeigt durchaus landläufige Züge. Seine Harmonisierung ist sehr schlicht dreiklangmäßig. Einzig bemerkenswert ist, daß sich der vorliegende Choral in 7 Verszeilen gliedert: $\frac{1}{3} \frac{2}{4} \parallel 5 \ 6 \ 7$

Nº 8 Elegie (= Satz, welcher Schwermut und Traurigkeit zum Ausdruck bringt) a moll. Vergleiche das stete Schwanken zwischen Dur und Moll und das unausgesetzte Sinken am Ende aller musikalischen Phrasen; beide Mittel dienen dem Ausdruck einer müden Unschlüssigkeit.

Nº 9 Schlafliedchen F dur. Dem $\frac{3}{4}$ Takt eignet ein wiegender Charakter. Die Artikulation  drückt eine milde Behutsamkeit aus, die bescheidene Harmonie ist in sehr stille Dämmerfarben getaucht. Der auftaktige Rhythmus läßt etwa an Worte denken: „Nun schlafe und träume, mein liebliches Kind“, und in den letzten 4 Takten an „schlafe ein“.

Drei 3händige Vortragsstücke

von S. Karg-Elert (Originalkompositionen)

Der Schüler studiere seinen Part einzelhändig. Fingersatz für die *R.H.* steht über, für die *L.H.* unter den Noten. Beim Zusammenspiel dürfte sich die *L.H.* des beschränkten Platzes wegen als ratsamer erweisen. Auf Kniedrucker muß bei allen 3- und 4-händigen Stücken aus Gründen seitlicher

Verrückung der Harmoniumsessel Verzicht geleistet werden. Die Expressionsdrucker beim Kunstharmonium sind einzuschnappen, bei Begleitpartieen ist gegebenenfalls der linke Hebel auszuhängen. Die Windgabe übernehme der Lehrer.

7. Im Choralton. C dur

Spiellage  je einer Hand

Lento deciso. Langsam und bestimmt

Schüler [Primo] 

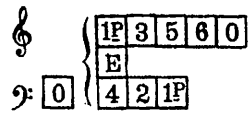
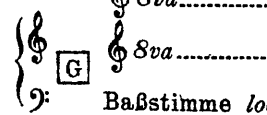
zähle: eins zwei drei vier eins zwei drei vier
stets gebunden bis zum Zeilenschluß (d.i. ||)

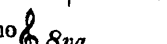
Lehrer [Secundo] 

* *gleichmäßig orgelartig stark*



* Registrierung der Nr. 7 für Druckluftharmonium:


 oder 

Primo  *Sva*.....
 Baßstimme *loco* [quasi Subbaß]

8. Elegie. A moll

Spiellage  je einer Hand

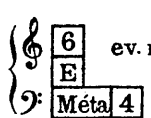
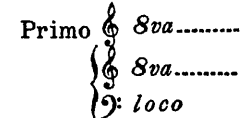
Lento malinconico *Langsam, betrübt*

1p 1 (2) (16') *ad lib.* Eventuell 2 Solo Primopart eine Okt. höher. (Oder stumpfer 8' loco)



3p (4') Beide Hände *Sva bassa* bis Schluß. (Oder durchgehend 8' loco)



Registrierung der Nr 8 für Druckluft:  Primo 

9. Schlafliedchen. F dur

Spiellage  je einer Hand

Non lentando, ma tranquillo

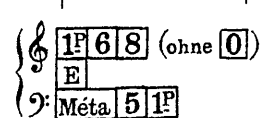
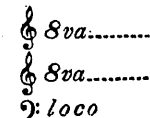
Nicht schleppend, doch ruhig

4 (8' Solo) 4 loco



6 3p (2' + 4') Beide Hände *Sva bassa* bis Schluß.



Registrierung der Nr 9 für Druckluft:  

Die nächsten 3 kleinen zweihändigen Elementarstudien bewegen sich nur in der rechten Spielhälfte ; dieselbe bildet also für sich ein Harmonium im kleinen. Man nennt eine solche Spielhälfte eine isolierte. Registriert man die linke Hälfte so, daß sie ebenfalls selbständig wird, das heißt, daß beide Hände in ihr, wie in einem kleinen 2 $\frac{1}{2}$ oktavigen Instrument spielen, so kann man den Eindruck eines 2 manualigen Instruments erwecken. Die 3 folgenden Stücke können auch mit der Aolsharfe 2' im Baß 2 Oktaven tiefer gespielt werden, sie klingen hier ebenso hoch, wie mit einem 8' in der rechten Hälfte gespielt.


Man registriere für Saugluft: links **6** oder **6 3** und rechts **1** oder **1p 2** Spielt man in


der linken Hälfte, so greife man alles 2 Oktaven tiefer, während man für die rechte Hälfte normalhoch spielt. Der Schüler versuche nun, die 3 Stücke sowohl in der rechten, als auch in der linken Hälfte zu spielen und übe sich im Wechseln der Lagen, d.h. er spiele mit beiden Händen in der rechten Hälfte und springe (etwa bei Wiederholungszeichen) ohne längere Pause unvermittelt in die linke Hälfte. Dieser Lagenwechsel ist beim ausgeprägten Harmoniumspiel ein wichtiger und beliebter Spieleffekt.

Für Druckluft registriere man: links **5** oder **5 3** und rechts **5** oder **5 7**. Spielt man in der linken Hälfte, so greife man alles 2 Oktaven tiefer, während man für die rechte Hälfte alles 1 Oktave höher spielt.

Drei zweihändige Elementarstudien

10. **Tempo giusto**

Spiellage  der Hände



Parallelbewegung in Oktaven

Parallelbewegung in Dezimen

Parallelbewegung in Sexten

Seitenbewegung

Seitenbewegung

Gegenbewegung

Spiellage  der Hände

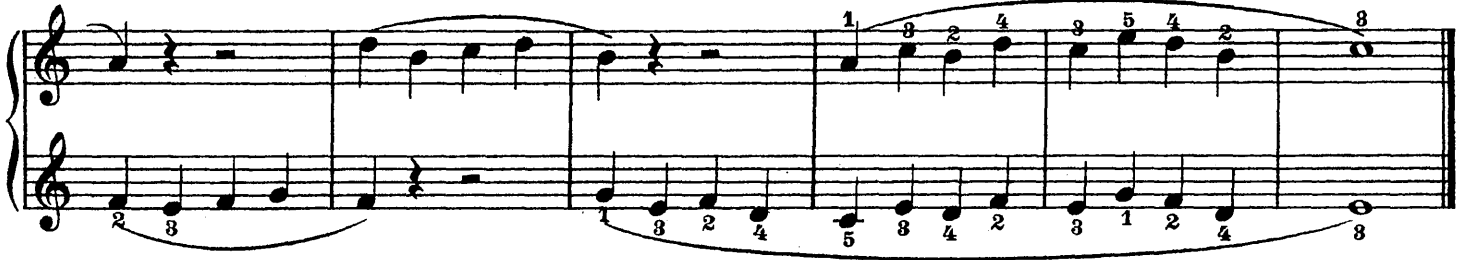
loco oder 2 Oktaven tiefer

11.

Tempo giusto

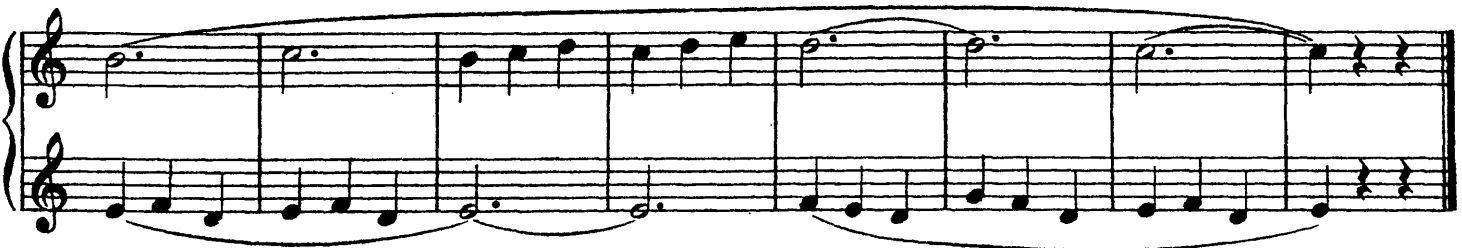
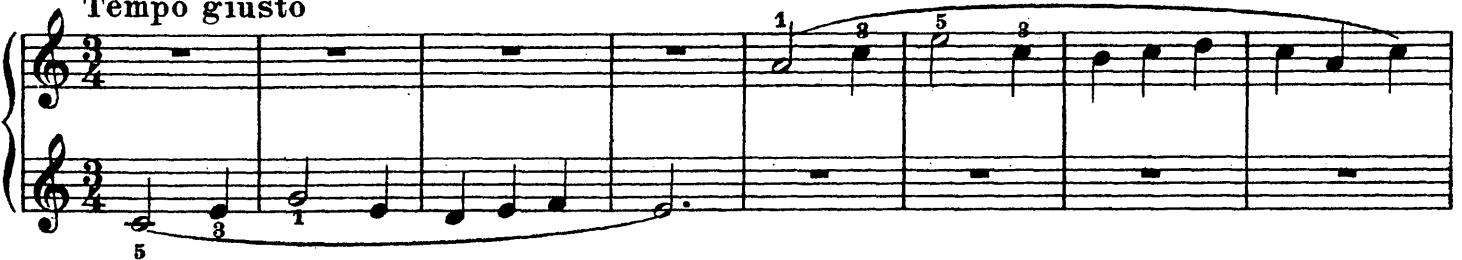


Beide Hände im rechten, oder beide Hände im linken Spiel. Auch abwechselnd zu üben.



12.

Tempo giusto



Die nächsten zwei dreihändigen Vortragsstücke sind dadurch bemerkenswert, daß sie ungewohnte Taktarten durchführen: $\frac{5}{4}$ Takt und ferner $\frac{3}{4}$ mit $\frac{4}{4}$ Takt abwechselnd. Im ersteren zeigt der punktierte Taktstrich die Zerlegung des $\frac{5}{4}$ Taktes in 3 und 2 Viertel. Straffes Zählen hilft die Ungewohntheit des Taktes am leichtesten überwinden.

Diese zusammengesetzten Taktarten sind bei den modernen, vielfach auch bei den slavischen Komponisten sehr häufig anzutreffen und entspringen dem Bedürfnis, der Deklamation eine freiere, unge-

zwungenere Form (der Prosa verwandt) und ungemein reizvolle Gliederung zu verleihen.

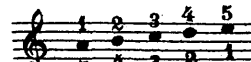
Nº 13. Slavisch (A moll) bringt einen schläfrigen, wohligh-behaglichen Ton zum Ausdruck; man schärfe sein Ohr für die schillernden, satten Begleitungsharmonien.

Nº 14. Kleine Romanze (schlichter volksliedartiger Gesang in knapper Form) F dur. Hier ist alles auf Lieblichkeit und warme Innigkeit eingestellt; der sehr schlichte Gesang wird von einer frommen Harmonie getragen. Man achte auf die Ausklangsharmonien, die in Dämmerlicht weich zerfließen.

Zwei dreihändige Vortragsstücke


von S. Karg-Elert [Originalkompositionen]


13. Slavisch. A moll

Spiellage  je einer Hand

Pochettino mosso. *Leise bewegt.*

Registrierung der Nr. 13 für Druckluft:

	3	6	0
	E	exotische Farben	
	5	P	

Primopart *Sva*.....
 Secondopart  } *loco*

* Sind gleiche Noten durch einen kleinen Bindebogen verkettet, so wird die erste Note so lange gehalten, wie die Dauer beider Noten beträgt. Die angehängten Noten werden nicht neu angeschlagen.



14. Kleine Romanze. F dur

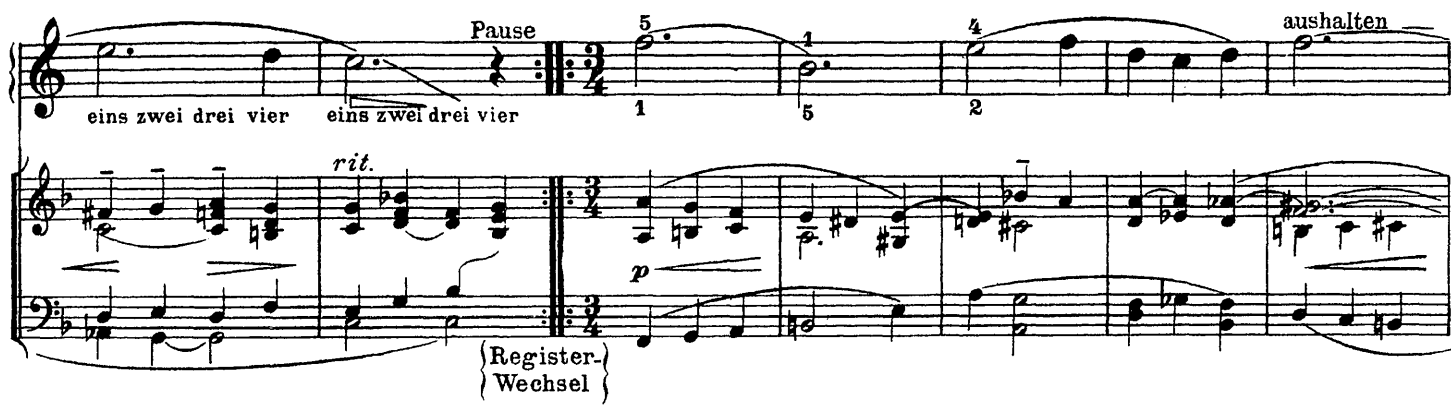
Spiellage  je einer Hand

Intimo. Sinnig



zähle: eins zwei drei eins zwei drei eins zwei drei eins zwei drei vier

Secundopart: Beide Hände *Sra bassa*. Bei der Wiederholung jedes Teils wird abgestoßen: (Primo ) beim Weitergehen dagegen werden diese Register wieder neu eingestellt. (Secundo )



Pause aushalten

eins zwei drei vier eins zwei drei vier 1 5 2

rit. *p*

{ Register-Wechsel }



ohne Neuanschlag | Auftakt | Auftakt

ruhig *rit.* *p* *Vh* *p*



eins zwei drei vier eins | Pausen |

sehr innig *ppp* *verklingend* *ppp*

*Registrierung für Druckluftharmonium:  Bei der Wiederholung jedes Teils wird  abgestoßen, beim Weitergehen wieder eingestellt. R. H. des Secundopartes und der Primopart stets *Sra*.....

Die folgenden 3 kleinen Vortragsstücke rechnen mit dem Feststecken der Tasten, sogen. „Prolongationen.“ Man schiebe ein für diesen Zweck besonders konstruiertes Holzkeilchen (zur Not geht ein Bleistift) zwischen Taste und Filz- bzw. Tuchabdichtung, sodaß die Taste niedergedrückt bleibt. Diese langdurchhaltenden Töne sind ein besonderes Kennzeichen exakten Harmoniumstils. Man nennt jene, sofern sie die tiefste Stimme bilden, Orgelpunkte, in mittleren und oberen Stimmen liegende Stimmen.

Nº 15. Orgelpräludium (A moll). Präludium heißt Vorspiel. Die Stimmen über dem Orgelpunkt sind selbständig geführt, d. h. jede hat eine eigenwillige Bewegung, so daß man nicht von einer Melodie und Begleitungsstimme reden kann, man nennt diese

Art der Stimmführung Polyphonie. Weiteres darüber siehe später.

Ist diesem Präludium ein ernster Ton eigen, der dunkle Registerfarben fordert, so kommt in Nº 16. Dudelsack (G dur) ein kurioser (schnurriger) Charakter zum Ausdruck. In der Tiefe brummen die Bässe ihre einförmige Quinte, die Oberstimmen wechseln zwischen Aufstieg von 5 aufeinander folgenden Noten und Trällerweise. Hier sind durchgreifende Farben am Platze.

Nº 17. Gondellied (C dur). Die Oberstimmen laufen durchaus parallel, erst in Sexten, dann in Dezimen; solche gleichlaufende Bewegung drückt Einfachheit und Beschaulichkeit aus. Der 6/8 Takt hat stets wiegenden oder auch schwebenden Charakter.

Drei zweihändige Vortragsstücke mit Prolongationen

15. Orgelpraeludium A moll von Teo von Oberndorff (Original-Komposition)

Spiellage  der Hände

Serioso Ernst
 1p 2 (8' 16')

**) ohne E mit mittel starkem, gleichmäßigem Wind (mf)*

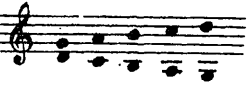
A wird festgesteckt

7 (oder 2) (16')




**) Registrierung der Nr. 15 für Druckluft: $\text{Prol} \text{2} \text{E}$ $\text{4} \text{6} \text{7}$ beide Hände *Sva...* im rechten Spiel*

16. Dudelsack G dur von Teo von Oberndorff (Original)

Spiellage  der Hände

Allegro gajo *Rasch und lustig*

2 3 *Sva*



Sva

1 2 3



Stimmvertauschung der oberen Zeile

Sva



*) Registrierung der Nr. 16 für Druckluft: $\text{F}4$ (p) E $\text{3} \text{5} \text{0}$ (<>) beide Hände *Sva*.....

17. Gondellied C dur von V. Alkan (Original)

Spiellagen  und  der Hände

Andantino con moto *Leise bewegt*

4

E Vh zähle: eins zwei drei vier fünf sechs eins zwei drei vier fünf sechs eins zwei drei vier fünf sechs

*) leicht abhebende Anbindungen

6 1p

C G wird festgesteckt



Lagenwechsel (Stimmvertauschung des 1. Teils)

Lagenwechsel



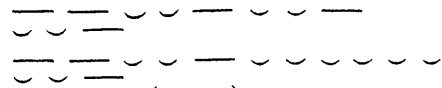
*) Registrierung der Nr. 17 für Druckluft: $\text{Méta} \text{5} \text{4}$ E $\text{6} \text{8}$ (ohne 0) beide Hände *Sva*...

Da capo al  Von Anfang an bis zum Zeichen 

Die nächsten drei vierhändigen Vortragsstücke, an dieser Stelle die letzten ihrer Art, sind, wie ihre Vorgänger, vornehmlich Hörstudien.

Nº 18. Schlichte Weise (G dur) trägt ihren Namen der simplen (einfachen), melodischen und einförmigen Bewegung $\dot{d} \dot{d} | \dot{d} \dot{d} \dot{d}$ u. s. w. wegen zu Recht; der untere Part zeigt orgelartige, polyphone Ausgestaltung. Durch diese Stimmenbeweglichkeit wird eine erhöhte seelische Lebendigkeit ausgedrückt. (Dies ist auch für später vorkommende Fälle zu merken.) Innere Ruhe und Einfachheit bedienen sich als Ausdrucksmittel vorwiegend der homophonen Satzweise. (Homophonie, das Gegenteil von Polyphonie, ist diese Art von Stimmführung im mehrstimmigen Satz, bei welcher alle Stimmen den gleichen Rhythmus gemeinschaftlich ausführen.) Nº 18 ist ein 9 taktiges Satz-

chen und gliedert sich, wie die Phrasierung zeigt, in 3 Takte, einen Wiederholungstakt (Echowirkung), ferner in $3\frac{1}{2}$ und $1\frac{1}{2}$ Takte (Echo). Man öffne seine Augen für die eigentümlichen Reize eines solchen Versmaßes:



Nº 19. Duett (F dur). Die beiden Oberstimmen alternieren, d. h. sie wechseln sich aus. Man denke an den Zwiegesang einer tieferen und höheren Stimme. Die weitgeschwungenen Bogen reden von Ruhe, die kürzeren 2 taktigen Gruppen von einer gesteigerten Eindringlichkeit der Sprache; man achte auf die dissonanten Zusammenklänge $\text{B} \text{B}$ der Oberstimmen im drittletzten Takt, solche klanglichen Reibungen sind notwendiger Reiz als Ausdruck der Spannung.

Drei vierhändige Vortragsstücke von S. Karg-Elert (Orig. Komp.)

18. Schlichte Weise G dur

Andante cantabile *Ruhig und singbar*

Registrierung für Druckluft: $\text{B} \text{Méta} 4 \text{ E} \text{ } \text{4} \text{ Méta} \text{ loco!}$

19. Duett F dur

Andantino con moto *Leise bewegt*

Schüler

Lehrer

p *sanfte Schwellungen*

eins zwei drei eins zwei drei

più f

(*ausdrucksvoll*)

eins, zwei, drei eins, zwei drei eins, zwei drei eins, zwei eins, zwei

mf

Auftakt

eins, zwei drei eins, zwei drei || eins, zwei drei

Auftakt

MB MB

*) Registrierung für Druckluft: $\text{B} \text{M} \text{e} \text{t} \text{a} \text{4} \text{E} \text{4} \text{6} \text{M} \text{e} \text{t} \text{a}$ Primopart: beide Hände *Sva*
 Secondopart: *loco*

Nº 20. Abendgefühl (C dur). Dieses Stücklein ist eine Impression: darunter versteht man den Niederschlag eines Eindruckes sinnlicher oder seelischer Art, doch verwechsle man nun ja nicht Impressionismus mit künstlerisch gering zu bewertender Tonmalerei; der Tonmaler bezweckt tunlichst Nachahmung von Naturklängen- und Geräuschen, der Impressionist aber gibt den seelischen Eindruck in Tönen wieder, den ihm ein mit den Sinnen wahrgenommenes Geschicknis oder Bild hervorgerufen hat. Tonmalerisch in Nº 20 könnte man die wechselnden Noten c/d

als ein Geläute großer und kleiner Glocken deuten, ein Inhalt ist dieser Tonfolge selbstverständlich nicht eigen, hier sprechen die Harmonien des unteren Parts das Entscheidende, das Seelische und geben zugleich auch Beleuchtung, Luft und Farbe. Hier ist alles Stimmung, Empfindung und Gefühl. Die Impressionisten umgehen geflissentlich greifbare melodische Bildungen und lieben Akkorde von gebrochenen Farben. Die Schlüsse verschwimmen meist visionär. Der Impressionismus ist neben dem jüngeren Expressionismus die bevorzugteste Sprache unserer Modernen.

20. Abendgefühl

[C dur]

Quieto Ruhevoll, einformig

(Druckluft 5 6 0) *Sva...* höher in beiden Händen

(E Vh) *pp unbestimmt, wie verschleiert* nach und nach anwachsend

(6 1p) (Druckluft Méta 5 4 loco)

(Druckluft 1p)



f voller, breiter, feierlicher

(Druckluft 1p)






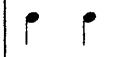



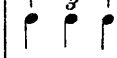
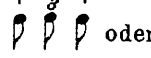
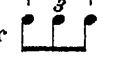
(Druckluft 1p) (Druckluft 5)





p allmählich - - - verschwimmend - - - *ppp*

zerfließende Schluß Dissonanz

Es gilt zunächst, die Noten im Baßschlüssel zu lernen. Die Note  ist die gleiche, wie , also das eingestrichene c. Man liest die B : Noten anfangs am leichtesten, indem man sich Violinschlüssel denkt und eine Terz aufwärts zählt; die Noten *f, a, c, e*, im Violinschlüssel heißen im Baßschlüssel *a, c, e, g*. Das praktische Spiel lehrt mit Leichtigkeit das Umlernen im Lesen der verschiedenen Schlüssel.

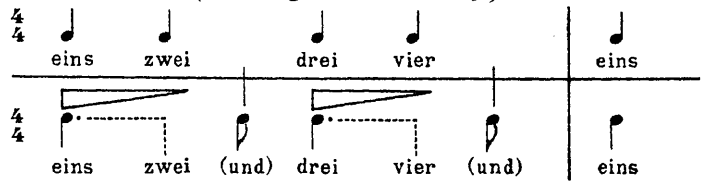
Wie bekannt, hat die Viertelnote die Dauer der Hälfte einer halben Note einerseits oder zweier Achtelnoten andererseits, doch kann auch eine Dreiteilung jeder Note stattfinden. So kann sich z. B. eine ganze Note in drei halbe Noten, statt regulär in zwei halbe Noten teilen, eine halbe in drei Viertel, eine Viertel in drei Achtel, statt in zwei u. s. w. Diese Dreiteilung verringert natürlich den Wert der betreffenden Noten um ein Drittel, man macht diese dadurch kenntlich, daß man sie mit einer Klammer umschließt und eine 3 darüber oder darunter setzt: man nennt diese Gruppe Triole. (Vierteltriolen, Achteltriolen u. s. w.) Nochmals sei wiederholt: eine Triole hat den Zeitwert von nur zwei regulären Noten gleicher Gattung.

Wert				
reguläre Noten				oder 
Triolen				oder 

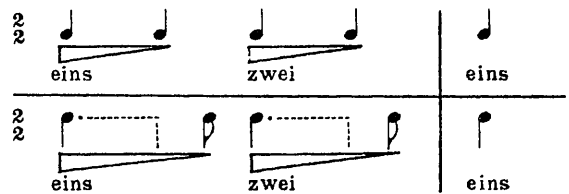
zähle  eins zwei drei vier ||  eins zwei drei ||  eins zwei ||  eins zwei

Wie in der Einleitung bereits erwähnt, hält der Punkt seine Pause oder Note über die Hälfte seines Wertes hinaus. Zählt man in einem 4/4 Takt punktierte Viertel und reguläre Achtel, wie in No 22, so treffen die Achtel zwischen 2. und 3., sowie nach dem 4. Viertel:

Es werden 4 Viertel gezählt.
(Im langsamen Zeitmaß)

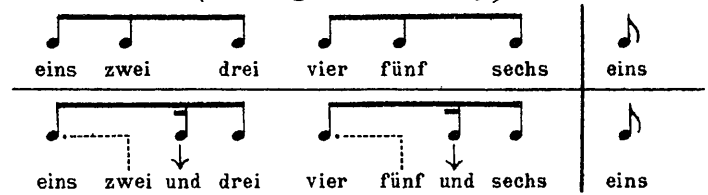


Es werden 2 Halbe gezählt.
(Im rascheren Zeitmaß)



Zu No 23: Zählt man in einem 6/8 Takt punktierte Achtel und reguläre Achtel und Sechzehntel, so treffen die Sechzehntel zwischen 2. und 3. sowie 5. und 6. Achtel:

Es werden 6 Achtel gezählt.
(Im langsamen Zeitmaß)



Es werden 2 punktierte Viertel gezählt.
(Im raschen Zeitmaß)



21^a (C dur) Drei kleine Studien in Triolen und punktierten Rhythmen Zählübungen.

Tempo giusto

① ④ (auch für Druckluft)



zähle: eins zwei drei vier | eins zwei u. s. w.

(klingt eine Oktave höher)

③ (auch für Druckluft)

21b (F dur) Dieselben Reg. wie 21a

Obertaste \flat

zähle: eins zwei drei vier eins zwei u. s. w.

22a (F dur) Reg. wie 21a

zähle: eins zwei drei vier eins zwei drei vier

22b (C dur) Reg. wie 21a

23. (A dur) Register wie 21a # gilt stets einen vollen Takt hindurch

zähle: eins zwei drei vier fünf sechs eins zwei drei vier fünf sechs eins zwei drei vier fünf sechs

dis d

Eine der ältesten und wichtigsten Kompositionsformen ist die Variation; sie setzt zunächst ein Thema voraus. Thema ist ein sehr vieldeutiger Begriff, man versteht in verschiedenen Formen Verschiedenes darunter, im Falle-Variation ein knappes, meist zweiteiliges, wiederholbares Sätzchen von sehr scharfem Profil, das sich leicht einprägt. Das Thema selbst soll tunlichst neutralen Charakter haben. Variationen sind Veränderungen, Umschreibungen, Neuauslegungen

des Themas in inhaltlicher Beziehung. Die gewaltigsten Meister der Variationsform sind Bach, Beethoven, Brahms und wohl auch Reger. Man unterscheidet scharf zwischen Variation im psychologischen Sinne (d. s. solche, die eine seelische Entwicklung zeigen und mehr die geistige Beziehung zum Thema betonen) und Variationen im figurativ-formalen Sinne (d. s. solche, die das Thema in Figuren, Akkordbrechungen und dergl. auflösen und sich im rein-Klanglichen erschöpfen).

Die hier gebotenen sind ein Beispiel letzterer Art; ihr Wesen besteht lediglich in einer Figurenveränderung; sie sind ein hübscher Beleg, Steigerungen durch lediglich technische Mittel zu gewinnen. Das reichlich trockene, inhaltsarme Thema schimmert durch alle Variationen durch; Variation 1 löst es in phrasierte

Zweiachtel auf, Variation 2 führt eine Kreiselbewegung durch, die letzte Variation steigert diese zu einem Wirbel. Leider tritt der Etüdencharakter hier stark in den Vordergrund.

Dem Schüler sei das Studium dieser Nr. 24, als ausgezeichnete Technik fördernd, angelegentlichst empfohlen.

24. Variationen F dur von A. E. Müller.

Jede Hand führt eine eigene Phrasierung (Artikulation) durch. Weicher Neuanschlag gleicher Noten unter Phrasierungsbogen, doch ohne — Bindebogen.

Thema. Moderato. Gemäßigt.

2 16' *Sva...*

mf zähle: eins zwei eins zwei eins zwei

mf *Sva bassa*

Sva...

Sva bassa

Var. I. Grazioso. Anmutig. *Leichtes Abheben der Artikulationsbogen. Haltenoten in der linken Hand.*

1p *Sva...*

p (hält durch)

Sva bassa

Sva...

Sva bassa

Registrierung für Druckluft: Thema ♩ [0] [1] [F] [E] ♩ [1] [F] [0] loco! Var. I ♩ bleibt, ♩ + [5] *Sva*..., Var. II ♩ [4] ♩ [6] *Sva*..., Var. III [G] beide Hände *Sva*..., Wiederholungen stärker.

*) Steht ein # oder ♭ am Anfang einer Notenzeile, so gilt jenes für die volle Dauer der Zeile und für die betreffenden Noten aller Oktaven, d. h. ♭ auf der H Linie verwandelt alle H in B.

Var. II. Agevole e leggero. Fließend und leichtlin.

8va

mf

Unterstimme gut gehalten

simile

8va bassa

(ohne Anschlag)

Übersetzen in leichtester Form. Gesteigerte Geläufigkeit in der rechten, nachschlagende Doppelnoten in der linken Hand.

Var. III. Allegro brillante. Rasch und glänzend.

loco 4

loco

sf*)

sf

sf

sf

das 2. Mal mit geöffnetem rechten Schweller

8 4 3 2 1

4 1 2 3 4 1 2 4

8 1 4 3 2 1

(wie oben)

1 2 3

sf

sf

2 4 3 2 1

4 3 1 4 1 2 3 4 1 2

das 2. Mal sehr breit werdend

5 4

sf

sf

Das Wesen des Kontrapunktes wurde schon früher unausgesprochen unter Polyphonie kurz skizziert. Im kontrapunktischen Satz gibt es keine liedartige herrschende Melodie und sich unterordnende Begleitung, vielmehr besitzt hier jede Stimme ihren Eigencharakter, den sie auch dann noch wahrt, wenn sie sich einem Hauptgedanken unterordnet. Im kontrapunktischen Satz nennt man den Hauptgedanken, der sehr oft Wandlungen erfährt, Thema; sein Gegensatz (sich jenem unterordnend, doch nicht harmonisch figurativ begleitend) heißt Kontrapunkt. Nach ihm wird häufig auch der ganze polyphone Satz als „kontrapunktischer Stil“ benannt. Der allezeit größ-

te Meister desselben ist Joh. Seb. Bach.

Man wird gut tun, mit Kontrapunktik lediglich die klassische, polyphone Schreibweise, wie sie etwa im Kirchenstil (Palestrina, Lassus, Pachelbel, Buxtehude, Händel, Bach, Mozart, später Mendelssohn, Rheinberger, Reger [als Orgelkomponist]) ihren höchsten Ausdruck findet, zu bezeichnen, während man unter Polyphonie auch den ganz anders gearteten, vielverschlungenen, vielstimmig freien Zusammenschluß eingeeigarteter Stimmen der Moderne versteht. — Nach dieser Definition spricht man von einer Wagnerschen, Straußischen und Schönbergschen Polyphonie, nicht Kontrapunktik.

*) sf: raschfallender, praller Anschlag; elastisches, präzises Aufheben desselben.

Suite: Darunter versteht man ein mehrsätziges Werk, dessen einzelne Teile bestimmte Charaktere, Tanzrhythmen oder Bilder zum Vorwurf nehmen. In diesem Falle sind 3 klassische Satztypen verbunden: I. *Toccata*, d. i. kleine *Toccata*, = Satz in freier Phantasieform, der ein technisch brillantes Motiv (d. i. abgeschlossener Gedanke in knappster Form) konsequent durchführt; II. *Kanonisches Interludium*. *Interludium* ist *Zwischensatz* oder *Mittelstück*; *Kanon* ist die strenge Nachahmung einer oder mehrerer Stimmen: zwei oder mehr Stimmen haben genau das gleiche Thema, doch sind sie um Takte oder Takteile verschoben. Die Nachahmung kann in allen Intervallen, aufrecht, verkehrt, rückwärts, vergrößert, verkleinert u. s. w. erfolgen. Der vorliegende Satz führt den *Kanon* in der Oktave durch.

Die verbindende Querlinie der Themenanfänge zeigt, in welcher Weise der *Kanon* behandelt ist. Der *Kanon*, der eine beliebte „strenge“ Kunstform des Kirchenstiles darstellt, ist auch ein ausgezeichnetes tech-

nisches Mittel, die Hände zur Unabhängigkeit zu erziehen. III. *Fughetta* = eine kleine, leichtwiegende Fuge. *Fuge*: die größte, wichtigste aller klassischen, strengen einsätzigen Formen; sie läßt außerordentlich mannigfache Bauarten zu. Ganz kurz erklärt: eine Stimme beginnt mit dem Thema, eine 2. bringt es in der höheren Quinte oder unteren Quarte (je nach der Stimmenanzahl setzen 3. und 4. in der angedeuteten Weise die Einsätze fort). Auch die *Kontrapunkte* kehren als *Mitläufer* zu den Themen in den verschiedensten Lagen wieder. Die *Gruppierung*, die *Gliederung*, die *Einsätze* auf verschiedene Intervalle erfolgen nach klassischen, strengen Gesetzen, die jedoch der Originalität der Komponisten den denkbar weitesten Spielraum lassen. Die vorliegende *Fughetta*, die das *Toccatenthema* durchführt, ist ein sehr anschauliches Beispiel einer strenggearbeiteten, zweistimmigen Fuge. Der vorletzte Akkord ist wiederum eines jener notwendigen Reizmittel zur Krönung einer Steigerung.

Kleine kontrapunktische Suite C moll in 3 Sätzen

von E. Frostegger [Originalkomposition].

Tempo ordinario.

25. (I.) Toccata*) C moll.

1 4 (Druckluft 1P 4 0)

f rechts gut zu phrasieren, ohne Tempostockung.

3 *Sva bassa* (Druckluft 0 3)

links ohne Tempostockung gut zu phrasieren.

Sva bassa (Druckluft+ 1P) *sempre Sva bassa*

überlegen

ritardando

Sva bassa

*) Dieses Sätzchen ist in den „Gradus ad parnassum“ Abteilung I aufgenommen.

26. (II.) Kanonisches Interludium G moll.

Adagio serioso. *Sehr langsam und ernst.*

Druck- [5 6 0] loco!
luft:

2 16' Solo loco

P lugubre

6 3p 1p 8va... Druck- [0 3 2] loco!

Saug.: (2) (1p) Solo *d feststecken*

Druck.: [5 6] 1p Solo

Druck.: [2 4]

Saug.: (1p) (3)

Più mosso. *Bewegter.* (Mittelsatz G dur)

Tempo I.

auslösen

8va... G feststecken

1p

2

[6 7] (32') loco!

8va... 8 1 3

27. (III.) Fughetta C moll.

Allegro vivo. Lebendig.

① ④ loco

Druckluft:

4	5	0
E		
0	3	

Sva bis Schluß
Sva bassa bis NB

③ *Sva bassa*
Thema (Führer)

Thema (Gefährte)

Sva bassa Contrapunkt (nicht gebunden!)

Contrapunkt

Sva bassa ①p stets *Sva bassa*

Thema

② Thema

nicht gebunden

7 32' *ff* (Druckluft L. H. *Sva* höher, ins rechte Spiel)

Sva bassa Contrapunkt

Sva bassa

(Coda = Schlußanhang)

Ⓞ⁺ *ritardando*

ff

Sva bassa marcato (hervorgehoben)

* Die tr haben keine strikte-bindende Giltigkeit.

+ Ⓞ gilt für beide Typen!

Die nachfolgenden 3 Volkslieder sind durchaus verschieden in Stil und Technik.

Nº 28. Böhmisches (F dur): Weihnachtsstimmung. 1. Hälfte: Ein 3 stimmiger Engelchor verkündet den Hirten die Geburt Christi (das Schwebende, Engelische wird durch das Fehlen der Baßstimme symbolisiert. 2. Hälfte: Die Hirten wiederholen den Engelgesang, ihre Schalmeien und Dudelsäcke (Orgelpunkte!) klingen fröhlich mit; in der letzten Zeile stimmen die Englein mit ihren Trompetlein (Einsatz der **4f**) jubelnd mit ein. Der Stern von Bethlehem überstrahlt leuchtend (festgestecktes hohes *c*) Engel und Hirten.

Man achte sehr genau auf die – Zeichen, vermeide ein *sempre legato* und setze die kleinen Bogen deutlich ab.

Nº 29. Wiegenlied (D dur). Ein wunderschönes, liebliches Kinderliedchen. Die wiegende Viertelsbewegung der linken Hand symbolisiert die sanfte

Schaukelbewegung der Wiege; die Mutter singt leise das Schlaflied. Beachtenswert sind die unbegleiteten 2 Takte vor dem Doppelstrich, die alleräußerste Behutsamkeit ausdrücken. Der 2. Vers führt ins Traumland: die Wiege steht still, weiche, aetherische Klänge umspielen das Kindlein; ferner und ferner entschweben die Harmonien, die Melodie hat sich gänzlich verflüchtigt, selbst der Traum zerrinnt.

Nº 30. Schwäbisch (A dur). Die helle Tonart, dazu die festgesteckten Noten in Höhe und Tiefe weben ein Bild sonniger Lieblichkeit. Die Schalmey, zuerst den Anfang probierend, nachdenklich wiederholend und erneut fidel einsetzend, im typischen Reigenzeitmaß (3/4 Takt), läßt ein Bild des Tanzes unter der Linde erstehen. Im 2. Teil bricht der derbe Bauernwalzer (*alla Freischütz*) mit seinem stampfenden Viertelsrhythmus durch.

Drei Volkslieder bearbeitet von Sigfrid Karg-Elert

28. Böhmisches: Kommet, ihr Hirten (F dur)

4*) *Andantino amabile.*

Vh 1

L.H. (Schweller zu)

5 Schweller auf

rit. Schweller auf

1. 2. **4f** breit absetzen

p Schw. zu feststecken

c feststecken allargando ff

feststecken feststecken

*) Registrierung für Druckluft: $\text{p} \left[\begin{array}{c} 4 \\ 1 \end{array} \right] \text{p}$ gilt nur für die Prolog-Noten $\text{f} \left[\begin{array}{c} 5 \\ 5 \end{array} \right]$, später + $\left[\begin{array}{c} 6 \\ 6 \end{array} \right]$, später + $\left[\begin{array}{c} 8 \\ 8 \end{array} \right]$. Stets beide Hände *8va* im rechten Spiel.

29. Wiegenlied: Schlaf, Kindchen, schlaf (D dur)

1p (Druckluft 6 8 Méta. *Sva*....)

Handwritten musical notation for the first system. The piano staff (top) contains a melody with fingerings (1, 2, 3, 4, 3, 2, 3) and a dynamic marking of *pp*. The bass staff (bottom) contains accompaniment with fingerings (3, 1, 2, 4, 1, 4, 2, 3, 1, 2) and a dynamic marking of *3p*. A circled '6' is present in the bass staff.

Handwritten musical notation for the second system. The piano staff (top) features a long melodic line with a circled '8' and a dynamic marking of 'Druckluft'. The bass staff (bottom) contains accompaniment with fingerings (1, 3, 5, 1, 2, 2, 3, 5, 1, 3) and a circled '6'.

Handwritten musical notation for the third system. The piano staff (top) has a circled '7 8' and the instruction 'Beide Hände 2 Okt. höher bis Schluß'. The bass staff (bottom) has a circled 'E' and the instruction 'ohne Schwellungen'. Fingerings are provided for both staves.

6 Saugluft: Beide Hände *Sva bassa* bis Schluß

Handwritten musical notation for the fourth system. The piano staff (top) has a circled '8' and a dynamic marking of 'Druckluft'. The bass staff (bottom) has a circled '6' and various fingerings.

Handwritten musical notation for the fifth system. The piano staff (top) has a circled '8' and a dynamic marking of 'Druckluft'. The bass staff (bottom) has dynamic markings of *pp*, *ppp*, and *ppp*, and a circled '3p' and '6' with the instruction '(2' Solo)'. The system concludes with a double bar line.

30. Schwäbisch: Bald gras' ich am Neckar (A dur)

Moderato e gajo

bis zum Schluß

Druckluft: $\boxed{1P40}$ durch-
gehend f (Schw. auf) p (zu) f (auf)

bis zum Schluß

Die Quinte ist festzustecken

$\text{Fine } \textcircled{G}$ immer etwas derb

(Druckluft ohne \textcircled{G})
den Tanzcharakter scharf

ausmünzen

Dal S al \textcircled{G}

2 zweistimmige Studien.

No 31. (Dem Gradus ad parnassum Abtlg. I, 24 Etüden für Anfänger entnommen). Die kleine Studie ist polyphoner Art und bezweckt eine Ausbildung in der Selbständigkeit der Hände. Man beachte sehr genau die in beiden Händen unterschiedliche Phrasierung. Vermeidet diese Nummer den Daumenuntersatz, so führt ihn No 32 (den 2- und 3 stimmigen Etüden von Albert Biehl entnommen) in einfachster Form ein. Entgegen dem Original ist die einzeilige Notierung gewählt worden: beide Hände in einem G System. Das gibt für den Anfänger manches Ungewohnte im Lesen. Da der Harmonist aber sehr häufig in die Lage kommt, beide Hände auf einer Notenzeile G oder C lesen zu müssen, werde diese Spezialübung möglichst frühzeitig dem Studium empfohlen.

31. Zweistimmige Studie (C dur) von Sigfrid Karg - Elert.

Allegretto *ziemlich rasch*

$\textcircled{1p} \textcircled{1}$

p

$\textcircled{3}$ *Sva bassa*

Registrierung der Nr. 31 für Druckluft: $\text{C} \textcircled{0} \textcircled{3} \textcircled{E}$ $\text{G} \textcircled{5} \textcircled{6} \textcircled{0}$ L. H. *Sva bassa*, R. H. *Sva*.....

C. S. 3421

Sva bassa.....

Sva bassa.....

Sva bassa.....

Sva bassa.....

32. Zweistimmige Studie (E moll) von Albert Biehl

Andantino *ziemlich ruhig*
beide Hände *Sva*...bis Schluß

Registrierung der Nr. 32 für Druckluft:
4 6 Méta beide Hände *Sva*.....

Einfache Formen der Ornamentik

Die nachfolgenden Stücklein dienen zweierlei Zwecken: sie wollen einerseits einen bescheidenen, sehr bescheidenen Einblick in fremdländische Schreibweisen geben (daß das mexikanische Stück von einem Spanier, das sicilianische von einem Deutschen und das altfranzösische von einem Russen stammt, ändert an Gesagtem nichts), andererseits verfolgen sie eine instruktive Tendenz: sie führen in ausgiebiger Weise

die Ornamentik, das sind Verzierungen, ein, No 35 bringt zudem noch den Gegentakt, Synkope genannt. Das reiche Gebiet der Ornamentik kann an dieser Stelle nur gestreift werden, für weitere Ausbildung wird Specialstudium erforderlich werden.

Nachstehend eine Übersichtstabelle der hier in Betracht kommenden Verzierungen - früher auch Manieren genannt.

	Vorschläge	a) kurze	b) lange	Triller ohne Vorschläge
Schreibweise				
Ausführung	(modern)	(klassisch)	(kommen nur in klassischen Werken vor)	ohne Nachschlag mit Nachschlag
	Triller mit Vorschlägen	Doppelvorschlag oder Schleifer	Pralltriller Mordent	
Schreibweise				
Ausführung	von unten von oben	(modern) (klassisch)		
	Doppelschlag zwischen den Noten	Doppelschlag auf den Noten		
Schreibweise				
Ausführung	von oben von unten			

Weitere Verzierungen im II. Teil der Schule.

3 fremdländische Sätzchen im Liedstil

Ein paar Worte über das Inhaltliche. No 33 und 34 bedienen sich der bei den Romantikern häufig anzutreffenden dreiteiligen Liedform a) 8 Takte, b) 8 Takte, da capo = a) 8 Takte. Das sicilianische Lied, in dem eine leicht schwermütige Heiterkeit (AB Vorschläge geben fast immer etwas Neckisches, in großen Sprüngen sogar etwas Komisches) mit Entschlossenheit (marcato Takte mit energischer Artikulation) wechselt, zeigt in harmonischer Hinsicht ein auffallendes Schwanken zwischen G moll, A dur, F dur und D moll. Bemerkenswert ist die relativ kühne Kurzbündigkeit, in der 2^{do} F dur und D dur nebeneinander zu setzen, ferner mit D moll, statt G moll, zu schließen (Fine).

Das altfranzösische Lied sucht das Nationale

mehr durch Äußerlichkeit wiederzugeben. Die vielen Schnörkel waren typische Formeigentümlichkeiten des großen Couperin, des Großmeisters des galanten Stiles. Für ein altfranzösisches Lied erwartet man mehr Charme, einen allgemein-leichteren Ton, als es die kleine Tschaikowskysche Nummer mit ihrer etwas müden Blässe und ihrem Hang nach der Unterdominante (in diesem Falle C moll) besitzt.

No 35 bringt jenen, von amerikanischen Tänzen (Cake walkes, Tango, Matchixe) her sattsam bekannten Gegentakt, dem ein mindestens recht kecker Ausdruck wesenseigentümlich ist. Die eingestreuten Triolen haben etwas Trällerndes; recht interessant sind die Quartparallelen im 13. und 14. Takt und der ausdrucksvolle Nonenakkord im 12. Takt *g, es, d, f*. Die vier 4/4 Takte sind eine umgebildete Vergrößerung der Takte 13-16.

33. Sicilianisches Lied von Rob. Schumann

1p 4 Allegretto Leicht bewegt aus dem Jugendalbum Op. 68.

3p 8va bassa

Registrierung der Nr. 33 für Druckluft: $\text{Méta } 3$ 8va bassa E $\text{1P } 3 \text{ 5}$ 8va..... (G gilt ebenfalls, doch 8va ...)

3 Tonleiteretüden mit Untersatz.

Sie dienen lediglich der technischen Ausbildung und schützen keinen anderen Inhalt vor. Es sind echte und rechte Handschriften ausgesprochenen Skalenrittertums; doch sehe man nur nicht scheel darein: sie machen ihre Trockenheit durch gute technische Resultate, sofern mit Gewissenhaftigkeit und ausdauernder Sorgfalt studiert

wird, wieder wett. Die Phrasierung in Nr. 36 bedingt logischerweise ein Loslösen des ersten Achtels vom gemeinsamen Balken. Die 1. Note ist mit einem Schlußbogen versehen; der durch die Konsequenz der folgenden Takte bedingt wird.

1 4 Mäßig schnell. 36.

mf

Sva bassa

Sva bassa

Sva bassa

Registrierung zu Nr. 36 für Druckluft: 3 *Sva bassa* E 1F4

1 3 Allegro veloce. 37.

p

Sva bassa

Registrierung der Nr. 37 für Druckluft: **[P] 4** durchgehend.

38. Etüde D dur von Fried. Kalkbrenner.

(1) 4 Allegro.

Registrierung der Nr. 38 für Druckluft: **[P] 4** durchgehend.

3 melodische Studien.

Nr. 39. Hier werden Vorschläge, Doppelvorschläge und Schleifer durchgeführt; all diese Verzierungen werden in moderner Weise der Hauptnote vorangestellt, bzw. der der Verzierung vorhergehenden Note an Wert entzogen. Das Stück hat folgende Form: Einleitung 3½ Takte; 1. Teil a) 8 Takte, 2. Teil b) [Mittelsätzchen] 8 Takte, 3. Teil a) wie 1. Teil, aber etwas variiert; 2 Takte Coda. Die schlichte Hirtenweise bringt Naivität und harmlose Freude an primitiven Spielfiguren, gestützt

auf eine einfache harmonische Unterlage, zum Ausdruck. Nr. 40 führt Doppelschläge (Gruppetti) durch. Nr. 41 kürzere und längere Triller; letztere Nummer will als Cadenz durchaus frei behandelt sein. Man fange die langen Triller recht langsam an und steigere sie allmählich zu den schnellsten Wechselnoten. Die 3 Stücklein huldigen sehr harmlosen tonmalerischen Tendenzen, doch gleicht die instruktive, technische Betonung den Mangel an innerem Gehalt aus.

39. Kuhreigen G dur von Fréd. Burgmüller.

Idyllisch.

④ Andantino quasi Allegretto. *a tempo*

⑥

quasi Echo ③p

l. Schw. geschlossen

Schw. geöffnet geschlossen geöffnet

geschlossen nach und nach

feststecken ①p

offnen nach und nach schließen quasi Echo 8va bassa ppp

Registrierung der Nr. 39 für Druckluft: $\text{Méta } 5 \text{ E } \text{4 } 0 \text{ Solo, vor } \text{3 } \text{ dazu, bei der festzusteckenden Baßnote } \text{4}$

dazu; bei NB) $\text{4 } \text{7 } (32') \text{ 15ma } (=2 \text{ Oktaven höher) bis zum Schluß. Es wird gespielt: NB } \text{ klingt 2 Okt. tiefer.}$

Zwei Vortragsstücke [Erklärungen hierzu S. 54.]

42. Menuett Es dur von Muzio Clementi.

Allegretto leggiero.

1p 3

Schweller geschlossen

auf zu

1p

auf zu

mf Schw. auf

Schw. allmählich schließen

Von vorn bis II
alsdann
sofort zum Trio.

Trio.
Congrazia.

p

23
tr

32
tr

Registrierung für Druckluft: P 4 1P E P 4

Der Hauptsatz ist noch einmal völlig durchzuspielen, abermals von vorn zu beginnen und bei C zu schließen.

Zu den vorhergegangenen
2 Vortragsstücken Nr. 42 und 43.


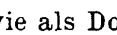
Das Menuett Nr. 42 zeigt eine dreiteilige Form in größeren Dimensionen, bei der der I. Teil sich abermals in 3 Gruppen gliedert: A) Hauptsatz = a) 8 Takte, Zwischensatz b) 8 Takte, a) Wiederholung von a), B) Triosatz (steht stets im inhaltlichen Kontrast zum Hauptsatz) 16 = 2 mal 8 Takte. Darauf Wiederholung des vollständigen Vordersatzes A) [a) b) a)]. Dieses sehr feine Stücklein durchaus klassischer Linienführung ist auf einen liebenswürdig-heitern Ton gestimmt und bringt Frohsinn und mädchenhafte Anmut zum Ausdruck.

Nr. 43 Pastorale. Ein frisches Stücklein von hübscher Klangwirkung. Es entspricht auffallend stark der grünen Farbe, die Tonart wird daher mit Recht für Jagdlieder und Waldstimmungen sowie sommerliche Bilder gewählt. Im Hauptsatz lebt etwas von der Freude des Wanderns über den grünen Plan, der Mittelsatz, an Inhalt merklich nachlassend, bringt Waldhornklang, lustige Fanfaren und frohen Trällersang.

Die Form des Stückes ist wiederum dreiteilig: A) 2 mal 8 Takte, B) 2 mal 8 Takte, 4 Überleitungstakte, dann A) als Wiederholung.

Nr. 42 und 43 stellen die Wirkungen des geöffneten und geschlossenen Schwellers nebeneinander.

3 Etüden Nr. 44 bis 46.

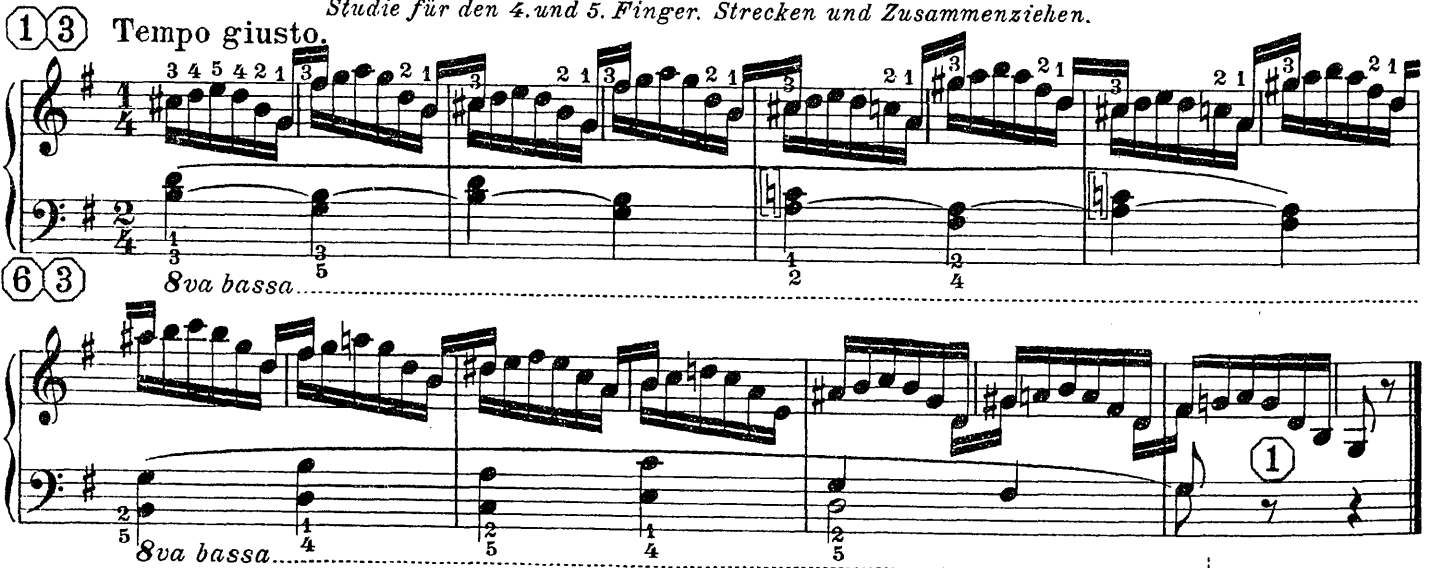
Die folgenden 3 Stücke sind lediglich als Fingerbilder zu bewerten. Nr. 44 und 46 sind sowohl als Sextolen , wie als Doppeltrioen  zu studieren. Alle 3 Stücke sind treffliche Studien für den 4. und 5. Finger, für Fortrücken, Strecken und Zusammenziehen der Hände. Die doppelte Sechzehntelverbalung verschleißt die einzelnen Figuren und steuert einem Zerbröckeln der Linie. In Nr. 46 führen die Bindebogen über die Noten hinaus in die Pause. In den Takten 13-16 der rechten Hand (Halbtakte!) wird die Berechtigung dieser ungewöhnlichen Schreibweise ohne weiteres klar. Die Pausen verschlucken die Endnoten der kleinen Phrasen: die Linie zerfällt in einzelstehende Motive, deren Trennung durch Pausen stets ein Ausdruck der Unruhe, im schnellen Tempo der Atemlosigkeit und des Vorwärtsdrängens ist.

Nr. 44 führt eine Kreisel (rechte Hand)- und Schaukelbewegung (linke Hand) durch; Nr. 45 verleihen die langen Liegenoten ein Gefühl der Ruhe und - entfernt ein Bild des weitgespannten Himmelsbogens.

44. Carrousel, Etüde G dur von Henri Bertini.


Studie für den 4. und 5. Finger. Strecken und Zusammenziehen.

1 3 Tempo giusto.




6 3 *Sva bassa*

6 3 *Sva bassa*

Registrierung für Druckluft:  durchgehend, loco in beiden Händen.

1p Andantino.

 feststecken
= bis Schluß

45. Abendbrise, Etüde B dur von G. Concione.

Langsame Triller des 3. 4. und 5. Fingers. Einhändig.

nur R. H. allein



6 3p  feststecken
= bis Schluß

Nur für Saugluft spielbar.

3 1 4 5 1 3 1 **3** *p* 4 1 2 1 3 1 4 5

5 1 3 4 5 1 3 2 4 3 2 1 5 1 3 1

1p

46. Unruhe, Etüde D moll von Ignaz Moscheles.

Studie für den 3. 4. und 5. resp. 2. 3. und 4. Finger. Übung im Fortrücken der Hände.

1 4 **Tempo agitato.**

3 4 5 4 3 3 4 5 4 3 *simile*

2 3 4 3 2 2 3 4 3 2

3 *Sva bassa al Fine.*

5 2 3 4 2 1 2 3 4 1 2 3

5 3 4 5 3 4 5 2 5 1 4 5 2

f

4 3 2 3 4 4 3 2 4 3 2

5 4 3 4 5 5 4 3

35 13 4 1 3 2 5 1 4 2 5 1

4 2 12

1

Verschiedene Variationssätze.

Wie schon unter Nr.24 (Variation von A.E.Müller) bemerkt, scheidet man Variationen in Veränderungen nach inhaltlicher oder formaler Hinsicht. — In den nachstehenden Sätzen handelt es sich, wie schon früher, ebenfalls um figurative Umbildungen des Themas. Die Stücke stammen aus einer Zeit, in der die Improvisationskunst, speziell die Variierungskunst aus dem Stegreif in höchster Blüte stand, ja zu öffentlichem Wettspielen führte; eine Veräußerlichung dieser Form blieb nicht aus. Die beiden Händelschen Bruchstücke aus bekannten Variationen sind recht verschiedener Art: Nr. 47 spielfreudig, gesprächig, mit einem Hang ins Glänzende, Nr. 48 im Gegensatz dazu, verinnerlicht, einer stillen, nicht resignierten, sondern von edler, zurückgedämmter Leidenschaftlichkeit durchglühten Klage vergleichbar. (Erklärung der Formen Ciacona und Sarabande siehe Seite 18 und 20).

Nr. 49 bildet die 2. Nummer der adelig - schönen, freilich auch ein wenig kühlen A moll Variation; hier dienen die Tonleitern der linken Hand als Ausdrucksmittel einer gemessenen Lebhaftigkeit. Man achte auf die schöne, edle Profilierung der Oberstimme: — in langsamen Wellenlinien schlägt sie nach oben und unten, um das $e/2$ im ersten und um das $e/2$ im zweiten Teil; man sehe auch die maßvolle, zielsichere Steigerung der melodischen Kurve im 2. Teile an. Dieses Stück, wie alle ähnlichen gleichen Stiles, will durchaus frei von Empfindelei, also „non espressivo“ gespielt sein; die ruhige Schönheit solcher klassischen Formen darf nicht durch Subjektivismus gefährdet werden: man unterscheide scharf zwischen dieser und der romantischen Musik, die Persönlichkeitsausdruck, Mitschwingen der Phantasie und Farbensinn in hohem Maße fordert.

47. Fünf Variationen F dur aus „Ciacona con variazioni“ von G. Fr. Händel.

Skalen mit und ohne Untersatz, Akkordbrechungen.

Veloce, ma non tropp' allegro.

1 (für Druckluft [P])

3p (für Druckluft [P] loco)

3 (Dr. 4)

f scherzando

1 (4) Druckluft)

agevole

④ **Vivo.**
f brillante das 2. Mal Schweller geöffnet
 (Druckluft **G** beide Hände *sva*....)

48. Aus „Sarabande mit Variationen“ D moll von G. Fr. Händel.

1p ④ **Maestoso.**
p *cresc.*

3p 1p
f *dim.* *pp* *poco cresc.*

49. Variation II aus „Gavotte mit Variationen“ von J. Ph. Rameau.

Einfache Skalen in der linken Hand.

5 Moderato.

mf dolce

3p 1

Sva bassa.....

Sva bassa..... *loco* *Sva bassa*.....

cresc. *f*

Sva bassa.....

f

Sva bassa.....

cresc. *f*

loco

1. 2.

Das Studium der Terzen erfordert eine ganz besondere Sorgfalt, insbesondere achtet man darauf, daß beide Finger gleichzeitig anschlagen. Die Fingerbewegung geschehe aus dem 3. Knöchelgelenk, man vermeide jede Ruckbewegung aus dem Arm.

Pochettino lento. 50. Terzenetüde F moll von A. E. Müller.

Druckluft: [5] *Sca...*

Moderato. 51. Scherzetto B dur von Concone.

*Nach dem da capo
sogleich zum Trio*

*Da capo
al Fine.*

*Von vorn
ohne Wiederholung
und abermals
da capo bis Fine.*

Dem Terzenspiel nahe verwandt sind Akkordbrechungen nachstehender Art; man vermeide steife Krampfhaftigkeit des Armes. Besonderes Studium erfordert die linke Hand.

52. Etüde C dur von Ferd. Friedrich.

Akkordbrechungen

Druckluft $\boxed{1P} \boxed{1P}$

Das nächste Stück verlangt ein Sonderstudium jeder einzelnen Hand, die punktierten Achtel nebst nachfolgenden Sechzehnteln müssen scharf ausgeprägt werden. (Dies gilt für alle marschartigen Rhythmen.)

53. Etüde Es dur von August Reinhard.

Punktierter Rhythmus. Ligaturen.

$\textcircled{1} \textcircled{3}$ Alla marcia

Druckluft $\text{Bass: } \boxed{4} \boxed{1P} \boxed{E} \text{ Treble: } \boxed{1P} \boxed{4}$

2 Vortragsstücke.

Zunächst einige Worte, das Technische der Stücke betreffend: Beiden Nummern sind Tonrepetitionen eigen, nur mit dem Unterschied, daß Nr. 54 ein leichtes Absetzen bzw. Trennen der gleichen Noten, Nr. 55 indessen ein möglichst enges Ineinanderüberfließen gleicher Noten erfordert. Erstere Art erheischt Fingerwechsel, letztere gleichbleibenden Fingersatz bei milder Schaukelbewegung des Armes; in diesem Falle darf die Taste nicht bis zu ihrem oberen Ruhepunkt zurückkehren, sondern sie muß nach Hebung in etwa $\frac{3}{4}$ Höhe sofort wieder völlig fallen. Man nennt diese Art des Spieles *Portato*. Am Saugluftharmonium läßt sich ein dem *Portato* ähnlicher Effekt auf folgende Art erzielen: man hält die zu repetierenden Noten in ihrer ganzen Länge aus, z. B. in Nr. 55 2 und $\frac{3}{4}$ Takte lang, ohne irgend welche Unterbrechung und markiert den Rhythmus der zu repetierenden Noten durch ein kurzes Anschlagen und sofortiges Zurückkehren des rechten Kniedrückers. Dieser Effekt gelingt indes nur bei gezogener ① ohne ①p, weil auf jene der Schweller sehr merklich reagiert. In beiden

Stücken sind der linken Hand Terzen, mit und ohne Nebenstimmen, zuerteilt.

Nr. 54. Die Form ist dreiteilig: A) 8 Takte = 2 mal 4, H moll - D dur, B) Mittelsätzchen 4 Takte, C) 8 Takte (= nach H dur versetzter, rhythmisch abgeänderter Teil A). Man denke an das Geibelsche „O komm zu mir, wenn durch die Nacht wandelt das Sternenheer, dann schwebt mit uns in Mondespracht die Gondel übers Meer.“ Ist das Stück inhaltlich auch unbedeutend, so ist doch die Stimmung hübsch getroffen. Das Flimmernde H moll schafft eine ausgezeichnete Stimmung für den nächtlich dunkelnden, leise bewegten See mit dem darauf auf- und abwiegenden Kahn. Der Mittelsatz klingt wie ein dringliches Liebeswerben, dann breitet das lichte H dur (die Farbe des Silbers) Sternenglanz über den schlummern den See. In sehr feine Farben zerfließt der romantische Schluß Nr. 55. Fis moll ist die Tonart der violetten Farbe und des schwelenden Zwieliichts, sie paßt vortrefflich als Milieu einer Abendmesse. Im Halbdunkel wandeln die Gestalten der Betenden (Baßterzen); einförmig klingt ihr murmelndes Psalmodieren (Psalmodie = Sprechgesang auf einem Ton).

54. Venezianisches Gondellied (H moll) von Marcello Longo

Andantino con moto

Registrierung der Nr. 54 für Druckluft: $\text{Méta } 3 \text{ E}$ $\text{1P } 3 \text{ Méta}$ beim Doppelstrich (H dur) 6 *Sva*.....

C. S. 3421

55. Abendmesse Fis moll von V. Alkan (Originalkomposition)

Assai lento

1p (oder 1 wenn Kniedruckerakzente)
con devozione. (Mit Andacht.)

Registrierung für Druckluft 4 Méta durchgehend. Schluß: tiefste Fis bleiben weg.

56. Zwei Etüden von J. B. Cramer

Allegro

I. Stummer Fingerwechsel. Gebundener vierstimmiger Satz, D moll.

*) Eine strikte bindende Fingersatzbezeichnung ist in obigen und ähnlichen Fällen durchaus unzulässig, da es unzählbare Möglichkeiten einer stummen Auslösung gibt, eine kleinere Hand häufiger als eine große auf Wechsel angewiesen ist, und endlich rasche und langsame Zeitmaße wesentlich von einander verschiedene Applikaturen bedingen. C. S. 3421

Registrierung der Nr 56 für Druckluft: **1P** 4 durchgehend oder **Méta** 4 **1P** **E** 1 5 6 *Sva*.....

57.

II. Dreistimmiger Choralsatz. Stummer Fingerwechsel, C moll.

Registrierung der Nr. 57 für Druckluft: **Méta** 4 2 **E** 4 5 6 7 **Méta** *Sva*.....

Das Choralspiel bildet einen wichtigen Spezialstil in der Harmoniumtechnik; er verlangt höchste Bindung aller Stimmen und setzt daher ein bis zu einem gewissen Grade reifes Terzen- und stummes Fingerwechselfspiel voraus. Jeder Harmoniumspieler sollte täglich die beiden Hauptarten der Technik: das Tonleiter- und Choralspiel, pflegen. Gibt ersteres Leichtigkeit des Spielapparates und eine ausgesprochene Fingerbeweglichkeit, so verleiht letzteres der Hand eine feste Geschmeidigkeit, den Fingern eine beträchtliche Sicherheit im Auslösen und stummen Wechsel und bildet im allgemeinen das akkordische Ligato. Die Schule kann nicht jede Spezialart zur vollen Reife führen, hier muß für den strebsamen Harmonisten das Sonderstudium einsetzen. Der „Gradus ad parnassum“ und „die hohe Schule des Ligatospieles“ von Sigfrid Karg-Elert, Op. 95 und 94, die alle Stilarten systematisch ausbauen, seien an dieser Stelle dem Harmonisten als Spezialstudium angelegentlichst empfohlen.

Von den 3 Stücken Nr. 58 - 60 sind nur die ersten beiden Choräle im eigentlichen Sinne, während das dritte nur ein kirchliches Lied genannt werden

kann. Der Choral „Jesus meine Zuversicht“ ist streng gottesdienstlich gesetzt. Im Gegensatz zur allgemeinen kirchenmusikalischen Fassung, wie sie die Oratorien und Passionsmusiken darstellen, bedingt der für den Gottesdienst bestimmte Choral den Ausschluß jeder speziellen Wortauslegung durch harmonische und polyphone Mittel, schon deshalb, weil der Choral den verschiedensten Texten gleichgut entsprechen muß. Schlichte Dreiklangsfolgen, die sich möglichst von modulatorischen Extravaganzen freihalten, repräsentieren den reinsten, objektiven Ausdruck. Der tiefinnerliche, ergreifende Choral „Christe, du Lamm Gottes“ mit seinem wundersamen Schluß = Amen ver trägt sehr wohl die Transposition nach Es-moll, der mystischsten, verschleiertsten aller Tonarten. Er hat ausgeprägten Passionscharakter.

Im beliebten Weihnachtslied Nr. 60 wird versucht, durch das einfache Mittel der Lagenveränderung eine naive Symbolisierung der Heilsbotschaft darzustellen: Engel steigen singend zur Erde nieder und schweben nach Verkündigung der Geburt Christi wieder himmelwärts.

58. Jesus, meine Zuversicht, Des dur

Reg. durchgehend **Feierlich, gemessen**

①p ③ loco
 oder
 ①p ② 8va
 als
 ② ③ 8va

Registrierung der Nr. 58 für Druckluft: $\text{Méta 4 1P E } \text{1 5 6 } \text{8va} \dots$

59. Christe, du Lamm Gottes, Es moll

Lugubre e misterioso. *Düster, geheimnisvoll*

3 1p 1 Okt. tiefer bis Schluß

bei Wiederholung: 6 dazu
 beim Weitergehen: 3 ab

Registrierung der Nr. 59 für Druckluft: 2 E 2 6 beide Hände *sva*.....

60. O du fröhliche, o du selige, Es dur

Ruhig, verklärt

5 oder Äolsharfe 8' R. 4/2

3p 1p pp L.H.

Registrierung der Nr. 60 für Druckluftharmonium: Méta 4 E 4 8 Méta

3 Sextenstudien.

Das Albumblatt Nr. 61 ist ein schmuckloses, doch inniges Stammbuchverslein in Schubertscher Sprache; eine mädchenhafte Sinnigkeit bildet den Grundzug.

Nr. 62. Hier wird mit sehr einfachen Mitteln gefühlvoller Sextengänge, unterstützt von den Reizen eines reichen Farbenwechsels, einer feinabgewogenen Verteilung der Klangstärken und -höhen, zu denen noch die dreifache Prolongation tritt, die der melodischen Führung einen stimmungsvollen Rahmen gibt, eine ganz vortreffliche Wirkung erreicht. Ohne genaueste

Beachtung der Register und der Prolongationen verliert das Stück seine typischen Reize. Die Des dur Tonart gibt einen Zuschuß an romantischer Weichheit. Nr. 63: Der übliche Gondolieren- oder Barcarolenrhythmus im 6/8 Takt. Die Sextenparallelen sind Ausdruck einer gewissen romantischen Schwärmerie (die Moderne umgeht geflissentlich Terzen- und Sextenparallelen als wohlfeil gewordenes Darstellungsmittel sentimentalischer Empfindungen). Über dem 1. und 2. Teil liegt eine sanfte Melancholie, die bei dem Fis dur Einsatz (Teil 1, nach Dur versetzt) in schwelgende Stimmung übergeht.

1 4 6 Méta. (Druckluft) 61. Albumblatt As dur von Herm. Goetz
Poco lento e teneramente

1p 2 8va... *mf*

1p Méta. 4 (Druckluft) *p*

1 (Druckluft) Fine poco loco *p*

più mosso *p* a tempo Sva... *p*

dal Segno al Fine

62. An einem Kloster vorüberziehend (Des dur) von G. Concone
(Studie für die rechte Hand all in. Gebundene Sexten mit gleitendem Daumen.
Registrie studie für die linke Hand)

3 Andante religioso

lange verklingen lassend *p*

3 Registrieren mit r. und l. H. *p*

6 linkes Spiel wird klingend l. H.

klingt zunächst noch nicht

Schweller geschlossen. Weihevoll, orgelmäßig

3b) 1p) c)

lento lugubre

pp

pp

MB.

65. Kleines Schummerlied (Fis dur) von Bruno Wick, Op. 5 Nr. 2.

Andante sostenuto. Ruhevoll.

1p)

Vh)

1p)

3) a)

Fine.

mf

3) b)

rit.

Da Capo al Fine.

Registrierung der Nr. 65 für Druckluft:

- Méta 4 E 6 Méta 8ra--
- a) 4
- b) 5 8

2 Vortragsstücke.

Juon ist Deutschrusse: der nationale Stempel ist auch seiner Elegie Nr. 66 aufgedrückt. Das Moll, in dem der Leitton umgangen wird, (in diesem Falle E moll mit *d*, statt mit *dis*,) die schläfrigen, pendelnden 2 Harmonien, der elegische, melodische Herunterschlag, sind typische Kennzeichen slavischer Einflüsse. Das Instruktive des Stückes beruht in der Aufgabe, Geschicklichkeit im Umwechselln der Prolongationsstifchen zu erlangen. Dem Stück ist bei allergrößter, fast primitiver Einfachheit, ein aparter, leise exotischer Reiz eigen.

Nr. 67. Bei gebundener Oberstimme und choralartigem Satze sollen die Zweiachtel mit angebundener Triole portato, mit geringstem Tastenhub und rhyth-

misch sehr frei gespielt werden. Um Leseschwierigkeiten leicht zu überwinden, lasse man anfänglich die Portatonoten unberücksichtigt und deute sie als halbe Noten um, so daß man einen choralartigen Satz erhält. Das Stück ist ein romantisches Stimmungsbild in einfachster, nicht impressionistischer, doch immerhin persönlich gefärbter Sprache; es redet von feierlicher Stille eines weltabgeschiedenen Winkels in dem dem Autor dieses Werkleins besonders ans Herz gewachsenen Riesengebirge. Ob man die Portatonoten als Psalmodieren oder als hergewehtes Glockengeläute deutet, bleibt jedem überlassen und ist für die inhaltliche Deutung völlig belanglos.

66. Elegie E moll von Paul Juon*) Op. 18 Nr. 6.

Ein- und Ausschaltung zweier Steckkeilchen auf G und E.

4f Sehr langsam.

mf alles ohne Schweller

p

E feststecken

Stifte auf E und G legen.

mf *sva* für Druckluft

p

E auslösen mit der L.H. G feststecken

Das 2. Mal *rall.*

p

mit der R.H. G auslösen

1. Mal E auslösen mit der L.H.

Registrierung der Nr. 66 für Druckluft: $\text{M} \text{é} \text{t} \text{a} \text{ } 4 \text{ } \text{E} \text{ } 4 \text{ } 7 \text{ } 0 \text{ } \text{sva} \text{ } - \text{ } - \text{ } \text{L. H. } \text{sva}$

*) Aus Paul Juon „Elegie“ (Napaie in tiefer Betrübniß) gekürzt. Mit freundlicher Erlaubnis des Originalverlegers Rob. Lienau, Berlin. C. S. 3421

67. Marienkapelle in Petzer (Riesengebirge) Fis dur von Sigfrid Karg-Elert.

(Studie für Portatospiel. Zusammengesetzte Rhythmen.)

Aus dem 1. Hefte der „Hohen Schule des Ligatospiels.“

3 *Molto tranquillo, intimo.*
Alla Preghiera.

6 a)

divoto

Registrierung für Druckluft: p Méta 4 E t 4 6 Méta S^{2a} bei a) p + 5

Zweite Abteilung

Schule der Technik.

Alle nicht anschlagenden Finger sind so hoch als irgend möglich zu halten, doch sollen sie ihre sanfte Wölbung beibehalten.

Die einfachsten Wechselübungen. Es wechseln 2 benachbarte Finger.

Rechte Hand. **1^a** **2^a** **3^a**
 zähle: eins! zwei, drei, vier, eins! zwei, drei, vier, eins! zwei, drei, vier, eins! zwei, drei, vier, eins! zwei, eins! zwei.

Linke Hand. **1^b** **2^b** **3^b**
 zähle: eins! zwei, drei, vier, eins! zwei, drei, vier, eins! zwei, drei, vier, eins! zwei, drei, vier, eins! zwei, eins! zwei.

In der gleichen Weise [o, d, j] sind die übrigen Finger zu exerzieren.

R. H. **4^a** **5^a** **6^a** L. H. **4^b** **5^b** **6^b**

(Es wechseln 3 benachbarte Finger. (Jede Gruppe 20-35 mal)

R. H. **7^a** **8^a** **9^a** **10^a** **11^a**
12^a **13^a** **14^a** **15^a**

L. H. **7^b** **8^b** **9^b** **10^b** **11^b**
12^b **13^b** **14^b** **15^b**

Es wechseln 4 benachbarte Finger.

R. H. **16^a** **17^a** **18^a** **19^a**
 besonders oft zu üben! besonders oft zu üben!

L. H. **16^b** **17^b** **18^b** **19^b**
 besonders oft zu üben! besonders oft zu üben!

Es wechseln 5 Finger.

R. H. **20^a** **21^a**

L. H. **20^b** **21^b**

Es wechseln 2 Finger in Terzen, Quarten und Quinten.

R.H. 22^a 23^a 24^a 25^a 26^a 27^a

L.H. 22^b 23^b 24^b 25^b 26^b 27^b

Besondere Willenskonzentration erheischen die Übungen in zusammengesetzten Rhythmen ($5/4 = 3/4 + 2/4$ resp. $7/4 = 4/4 + 3/4$). Ihr energisches Studium verbrieft ausgezeichnete technische Erfolge. Daneben steuern sie dem Übel eines automatischen Übens.

Drei Finger sind aktiv.

R.H. 28^a 29^a 30^a 31^a 32^a 33^a 34^a 35^a

L.H. 28^b 29^b 30^b 31^b 32^b 33^b 34^b 35^b

Vier Finger sind aktiv.

hier ist die Gruppierung: $2/4 + 3/4$

R.H. 36^a 37^a 38^a 39^a

L.H. 36^b 37^b 38^b 39^b

Fünf Finger sind aktiv.

hier ist die Spiellage eine andere a. h. c. d. e.

ohne Takteilung, ohne Betonung

R.H. 40^a 41^a 42^a 43^a 44^a 45^a 46^a 47^a

L.H. 40^b 41^b 42^b 43^b

R. H. **48a** 1 2 3 4 3 5 2 4 **49a** 5 2 4 1 3 2 1 4

50a 1 4 5 **51a** 2 4 5 3 **52a** 4 2 1 **53a** 5 3 2

L. H. **44b** 1 **45b** 5

46b 1 3 2 4 3 5 4 2 5 3 4 2 1 3 2 4 **47b** 1 4 2 5 3 4 5 2

48b 1 2 3 4 3 5 2 4 **49b** 5 4 1 3 2 1 4

50b 1 4 5 **51b** 2 4 5 3 **52b** 4 2 1 **53b**

Jede Hand hat eine selbständige Bewegung.

54 A moll. 1 3 5 **55** 1 3 5 **56** 1 3 5 **57** 1 3

58 G dur. 1 2 3 4 **59** **60** **61** **62**


peinlichste Beachtung der Haltedauer

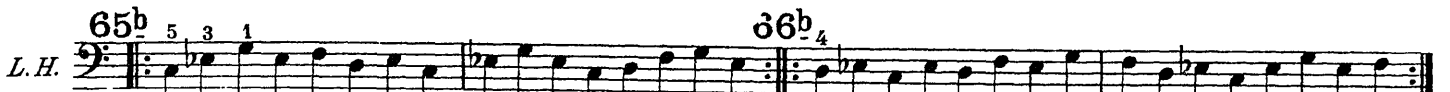
Mittelfinger auf Obertaste.

R. H. **63a** A dur (ohne # = A moll) 1 2 3 3 5 **64a** gebrochene Terzen

L. H. **63b** 1 3 **64b**


65a C moll (ohne b = C dur)


R.H. 

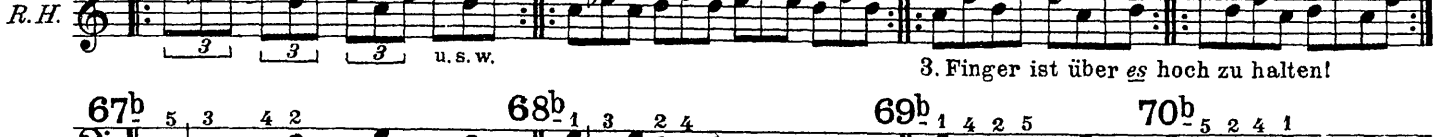
L.H. 


Triolen.


67a C moll 


68a 

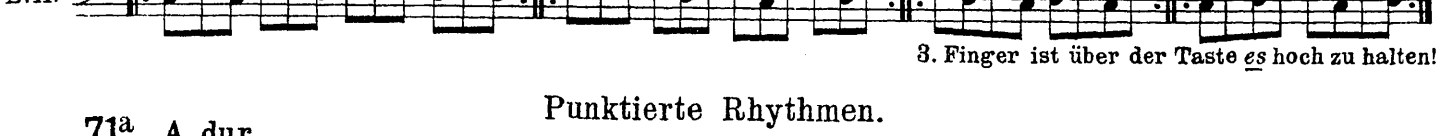
69a 

70a 

L.H. 

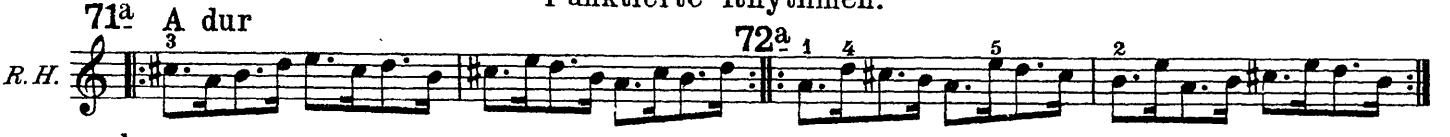
68b 

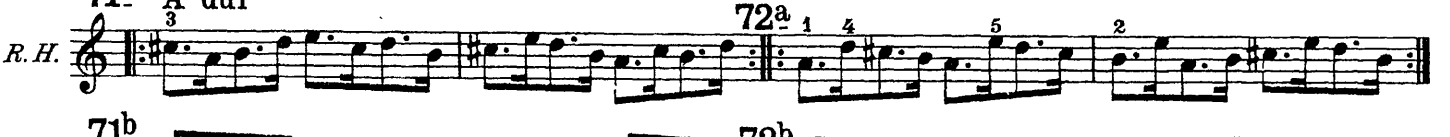
69b 


70b 

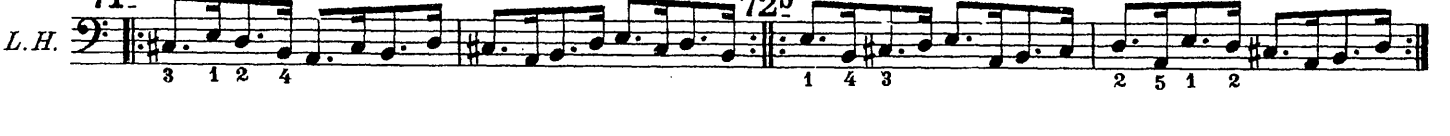
3. Finger ist über es hoch zu halten!

Punktierte Rhythmen.

71a A dur 

72a 

L.H. 

72b 

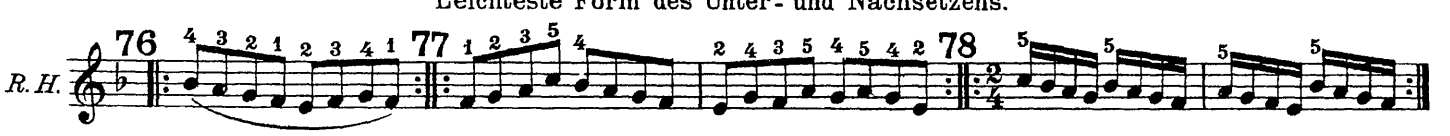
Mildes Absetzen gleicher Töne ohne Fingerwechsel.

73 F dur 


74 

75 

Leichteste Form des Unter- und Nachsetzens.

76 

77 

78 

Stützfinger in Begleitungsformen. Terzen.

79 

80 

81 

gut aufheben


Unterstimme gut binden, die Achtel recht locker.


82 

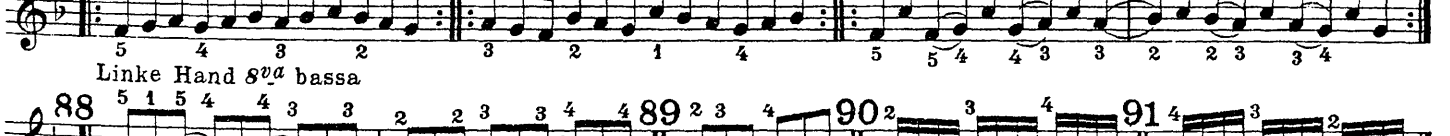
83 


84 

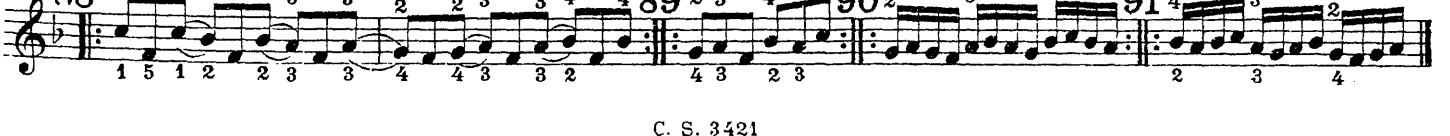
Geläufigkeitsübungen bei stillstehender Hand

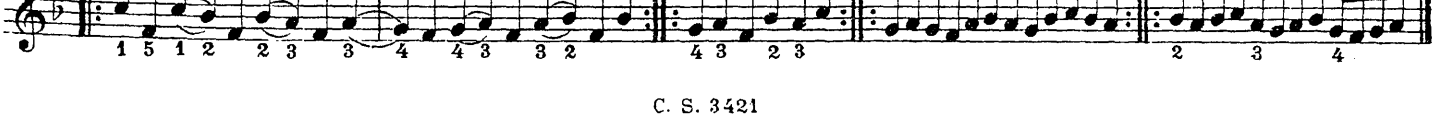
85 

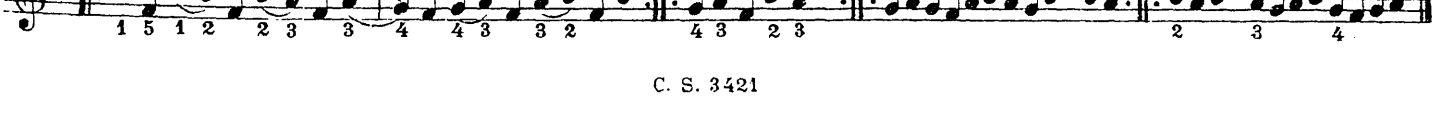
86 

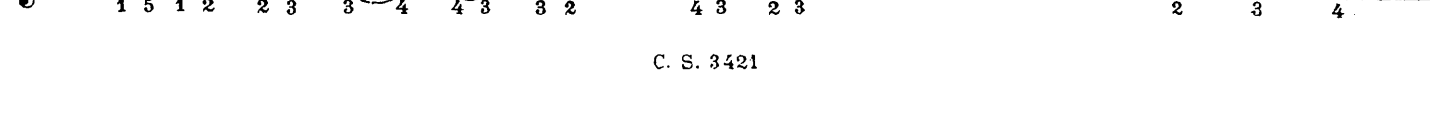
87 

L.H. 

88 

89 

90 

91 

Verschiedene Notenwerte in beiden Händen

92 93 94

95 96 97

Vorstehende Übungen sind in folgenden Tonarten zu üben. Linke Hand stets eine Oktave tiefer

C dur C moll G dur G moll D dur D moll
 A dur A moll F dur F moll E dur E moll

ist technisch gleich C dur u. Moll

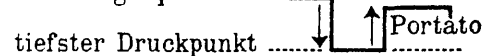
ist technisch gleich D dur u. Moll

98 G moll Portato. Non-ligato. Artikulation

R. H. 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 1 2

L. H. 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2

Der Finger darf die Taste durchaus nicht verlassen. Er fällt zunächst normal tief, für die folgenden Töne (portato) aber hebt er sich nicht gänzlich zur Tastenhöhe, so daß keine völlige Tonunterbrechung entsteht, wohl aber soll eine merkliche Klangverminderung beim Hochlassen der Taste eintreten. Wie hoch dieselbe gehen soll, — ob $\frac{3}{4}$ oder $\frac{4}{5}$ od. dergl. — um ein geschmackvolles Portato zu geben, ist an jedem Instrument besonders auszuprobieren. Lage der Taste ungespielt



Non-ligato steht zwischen ligato und staccato. In der guten Harmoniumtechnik spielt es für Mittelstimmen und akkordische Bewegungen eine bevorzugte Rolle

99

R. H. 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 u. s. w.

L. H. 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 u. s. w.

man versuche t unlichst zu binden; non-ligato ergibt sich dann von selber

100 Artikulation: Man übe die früher absolvierten täglichen Studien mit folgender „Ausprache“

z. B. Nr. 85 oder Nr. 63 wobei stets zu beachten ist, daß die Notenwerte unter dem Bogen keine Umbildung erfahren dürfen. Falsch wäre folgende Ausführung

Verkürzt wird lediglich die Note, auf der der Bogen schließt. Also so:

101 gebrochen 102 zusammen 103 repetiert 104 105 Stützfinger 106

R.H. L.H.

Diese Doppelgriffe sind täglich in mehreren Tonarten anhaltend zu üben

107 Repetierender Fingersatz 108

R.H. L.H.

Diese Repetitionen sind täglich in mehreren Tonarten anhaltend zu üben

109 Stummer Fingerwechsel

R.H. L.H.

eine Oktave tiefer

110 a) Reguläre und gebrochene Terzen

CVdur (ebenso ist D moll, A moll, G dur)

Nach diesem Muster sind ferner zu üben:

b) C moll (ebenso G moll) c) A dur (ebenso D dur) d) F dur e) E moll f) F moll

g) E dur h) H moll i) B dur k) Es dur l) H dur m) B moll

n) Fis moll o) As dur p) Cis moll qu) Fis dur r) Es moll (ebenso Des dur) (ebenso Gis moll)

111 Fortrücken der Hand ohne Untersatz [Nachsetzen der Finger]

R.H. L.H.

112

R.H. L.H.

Auch in andern einfachen Durtonarten, G, F, D, B, A, Es dur zu üben

Die Dur - Tonleitern*)
Dur- und Moll dreiklänge.

133 **D dur 2#** **D moll** 134 **A dur 3#** **A moll**

135 **E dur 4#** **E moll** 136 **H dur 5#** **H moll**

137 **G dur 1#** **G moll** 138 **C dur ohne Vorzeichen** **C moll**

139 **F dur 1b** **F moll** 140 **B dur 2b** **B moll**

141 **Es dur 3b** **Es moll** 142 **As dur 4b** **Gis moll**

143 **Des dur 5b** **Cis moll** 144 **Ges dur 6b** **Fis moll**

145 **Fis dur 6#** **Fis moll**

*) Mollskalen siehe Band II dieser Schule.

146a **Stummer Fingerwechsel.**

1 2 1 2 b 1 3 1 3 c 1 4 1 4 d 1 5 1 5 e 2 3 2 3 f 2 4 2 4 g 2 5 2 5 h 3 4 3 4 i 3 5 3 5 k 4 5 4 5

Dasselbe auch auf zu üben.

147 u. s. w.

R. H. u. s. w.

L. H. u. s. w.

eine Oktave tiefer

In derselben Weise [mit allen 3 Fingersätzen] in G, F, D, B, A und Es dur zu üben.

148 u. s. w.

R. H. u. s. w.

L. H. u. s. w.

eine Oktave tiefer

Stummer Wechsel
(straffe Auslösung auf je einem Achtel)

In derselben Weise [mit allen 3 Fingersätzen] in G, F, D, B, A und Es dur zu üben.

COLLECTION SIMON

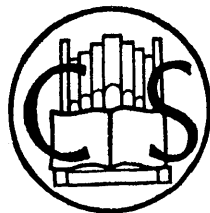
Nr. 1640b

KARG-ELERT

Elementar-
Harmonium-Schule

Op. 99

II



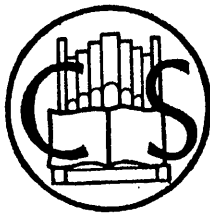
Herrn Max Haunstein in Dankbarkeit

SIGFRID KARG-ELERT
ELEMENTAR-
HARMONIUM-SCHULE

Op. 99

**Band I Musiktheoretisches, Bautechnisches, Studien,
Etüden, Vortragsstücke** **Collection Simon 1640a**

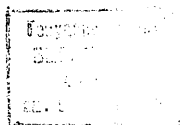
Band II Studien, Etüden, Vortrags- und Konzertstücke
Collection Simon 1640b



Eigentum der Verleger für alle Länder

BREITKOPF & HÄRTEL / LEIPZIG

Printed in Germany



22563-53

V O R W O R T

Wandte sich der Verfasser im ersten Bande dieser Schule, im Vorwort, an

„musikalisch völlig unvorgebildete Leute und solche, die nicht für den Künstlerberuf geboren sind, aber, von reiner Liebe zur Musik beseelt, mit bescheidenen Kräften bescheidene Ziele in der schönen Harmoniumkunst erreichen wollen“,

so gilt der vorliegende zweite Band in erster Hinsicht den Harmonisten, die den ersten gewissenhaft studiert haben und die darin gestellten Aufgaben, besonders in technischer Hinsicht, in einwandfreier Weise beherrschen.

Die eigentliche Bedeutung dieses zweiten Bandes liegt vor allem auf reinmusikalischem, kunsterzieherischem Gebiete. Er ist eine Schule des Vortrages und eine Einführung in alle Techniken, alle Stilarten, alle formalen und inhaltlichen musikalischen Hauptgattungen der Vergangenheit und Gegenwart. Im Hinblick auf die Beschränkung an Platz und auf die Voraussetzungen eines immerhin nur mäßig entwickelten technischen Könnens, waren dem Verfasser gewisse Grenzen gezogen. Aus diesen Gründen mußte von der Aufnahme längerer Sonatensätze und komplizierterer, polyphoner Formen (Passacaglia, Fuge usw.) prinzipiell Abstand genommen werden. Dennoch ist nicht versäumt worden, alle Arten der Technik eingehend zu berücksichtigen, die wichtigsten Instrumentationswirkungen zu vermerken und ein abgerundetes Bild von den Formen des einfachen kontrapunktischen Satzes zu zwei, drei und vier Stimmen, des gebundenen und freien Choralatzes, der monodischen Formen, der Klavier-, Orgel-, Kammermusik und Orchesterübertragung, der Lied- und Chortranskription und vor allem — worauf das Hauptgewicht zu legen ist — Original-Harmoniumkompositionen zu geben.

Bei der zur Verfügung stehenden außerordentlichen Fülle klassischer, romantischer und moderner Werke war es erklärlicherweise sehr schwierig, eine Auswahl von je ein- bis zweiseitigen Stücklein zu treffen. Der Herausgeber ließ sich bei der Auswahl lediglich von pädagogisch-instruktiven Gründen leiten: nur solche Stücke fanden Aufnahme, die eine eigene registrative oder eine eigene spieltechnische Form oder aber einen besonderen Persönlichkeitsausdruck aufweisen. Technik, Form, Inhalt, Ausdruck und Farbe finden in vorliegender Anthologie gleichwertige Berücksichtigung.

Die Gruppierung der Stücke hat eine besondere Tendenz: sie soll, soweit als möglich, die stilistische Ausdrucksentwicklung dartun oder verwandte Stilarten durch Nebeneinanderstellung in gegenseitige Beziehungen bringen. Die Reihenfolge ist etwa die eines nach allen Seiten hin abgewägten historischen Konzert-

programms von entsprechend großer Ausdehnung. Leider war es aus Verlagsgründen nicht möglich, Werke der großen Meister Liszt, Brahms, Bruckner, Mahler, Wolf, Schönberg, Pfitzner, Debussy in die Schule mit aufzunehmen. Nicht in allen Fällen geben die angeführten Werke ein ausgesprochen typisches Bild der Eigenart ihres Autors (Hans Hermann, Richard Strauß, Cyrill Kistler), aber, wie bereits gesagt: das Wesentlichste im Sinne einer Vortragsschule, die zugleich einen großen Bereich technikfördernden Materials in sich schließt, konnte (dank dem Entgegenkommen der Herren Originalverleger Challier & Co., C. F. Peters, Schlesingersche Musikhandlung, M. J. Schramm, Carl Simon und Paul Koeppen durch Erlaubnis des Abdruckes bzw. der Bearbeitungen von geschützten Werken) immerhin gegeben werden.

Es wäre unschwer gewesen, mehr bekannte Harmoniumkomponisten zu Worte kommen zu lassen, indessen kam es dem Herausgeber gar nicht darauf an, mit einer möglichst vollzähligen Liste beliebter Autoren zu prunken, als vielmehr die typischen Vertreter eines Stiles, sei es in technischer oder inhaltlicher Beziehung, zu zitieren. Keinesfalls waren bei der Auswahl persönliche Gründe, wie Geschmacksfragen usw., mit-sprechend, wie denn hier auch festgestellt werden soll, daß der Herausgeber durch die Anzahl oder den Umfang der Bearbeitungen und Originale eine Wertbemessung keineswegs geben wollte, und er sich auch in keiner Weise mit allen hier aufgenommenen Stücken geschmacklich identifiziert. Die Aufnahme einiger Stücke von neuen, der breiteren Öffentlichkeit bisher noch unbekanntem Autoren geschah aus wohlwollenden Gründen: einesteils erachtet der Verfasser die Herausgabe der 6 letzten Stücklein als auserlesene Blüten einer eminent feinkultivierten Nervenkunst ohne weiteres für einen hochzuschätzenden Gewinn dieser Anthologie, wo sie als Typen des Sezessionismus und Futurismus zu Recht bestehen, andererseits sprachliche technische und koloristische Gründe für eine Aufnahme.

Eine Einordnung nach Schwierigkeitsgraden mußte unterbleiben, weil eine stilistische Buntscheckigkeit in der Gruppierung vermieden werden sollte und weil bei so gänzlich verschiedenen Stilarten eine vorgeschriebene Schwierigkeitsstaffel doch nur zweifelhafte Gültigkeit haben würde: dem einen Spieler bereitet das polyphone, dem andern das akkordische Spiel, dem einen Beweglichkeit, dem andern Spannung größere Schwierigkeit, Lesehindernisse und Tempo sprechen weiter ein wichtiges Wort. Wozu also eine Aufstellung, die doch nur einen subjektiv wandelbaren Wert darstellt; deshalb suche sich jeder seine eigene Schwierigkeitsfolge!

SIGFRID KARG-ELERT

Op. 99

Elementar-Harmonium-Schule

Band II

I N H A L T

	Seite
1. Leo Hasler 1564-1612 . . . Rhythmischer Choral „Allein Gott“ . . . Strenger 4 stimmiger Satz	6
2. J. S. Bach 1685-1750 . . . Choralfiguration „O Gott, du frommer“ . . . 3 stimmiger Satz; linke Hand figuriert	7
3. J. S. Bach Siciliano (Flötensonate)	3 stimmiger Satz; bewegliche Solostimme mit 2 stimmiger artikulierter Begleitung 8
4. G. Fr. Händel 1685-1759 . . . Tokkata (G moll-Klavier-Suite)	2 stimmiger Satz; einfache Polyphonie. 10
5. Chr. W. von Gluck 1714-1787 Reigen seliger Geister (Orpheus)	3 stimmiger Satz; Terzen und Sexten 12
6. W. A. Mozart 1756-1791 . . . Andante (C dur-Sonate)	Bewegliches Solo mit schlichter Portatobegleitung 13
7. L. van Beethoven 1770-1827 Adagio (Septett)	4 stimmiger instrumentaler Satz, Portato 15
8. Franz Schubert 1797-1828 . . . Wiegenlied, „Schlafe, holder Knabe“	4 stimmiger schlichter Satz 17
9. C. M. von Weber 1786-1826 . . . Adagio (Adagio und Rondo)	4 stimmiger schlichter Satz; Portato; Terzen 18
10. Felix Mendelssohn 1809-1847 Variationen aus Op. 54.	a) Brillante Arpeggien, ligato und stakkato (G) Studie. b) Synkopen; 3 stimmige Akkorde in rechter Hand. c) Rechte Hand virtuosos Stakkato, linke Hand Kantilene und Stakkato 20
11. Robert Schumann 1810-1856 Intermezzo (Bunte Blätter Nr. 5)	4 stimmiger Satz; Synkopen 22
12. Robert Schumann Eusebius, Adagio (Carnaval)	3 stimmiger Satz; komplizierte Rhythmen in der rechten Hand 22
13. Frédéric Chopin 1810-1849 Prélude Op. 28 Nr. 20	Akkordspiel; Choralatz 23
14. Frédéric Chopin Prélude Op. 28 Nr. 9	4 stimmiger Satz; rechte Hand; 3 stimmige gebundene Triolen und punktierte Rhythmen; Akkordspiel 24
15. Frédéric Chopin Prélude Op. 28 Nr. 4	Schlechtes Solo, schlechtes Portato 25
16. Hector Berlioz 1803-1869 . . . Pilgerzug (Harald-Symphonie)	4 stimmiger Choralatz; Akkordstakkato; Ligatobaß 26
17. Richard Wagner 1813-1883 Spinnerlied (Fliegender Holländer)	4 stimmiger Satz; gebrochene Stakkatobässe. 26
18. Richard Wagner Gralszene (Parsifal)	Freier Choralatz; Akkordspiel 28
19. Peter Cornelius 1824-1874 . . . Am stillen Ort aus „Trauer und Trost“ Op. 3	Linke Hand schlechte Akkorde; Registrierstudie 31
20. Peter Cornelius Die Sterne tönen aus „Vater unser“ Op. 2 Nr. 1	Freier 4 stimmiger Satz; schlechte Polyphonie 32
21. Adolf Jensen 1837-1879 . . . Schlichte Weise „Wenn ich ein Vöglein wär“	3- und 4 stimmiger schlichter Choralatz; enge Lage; halbspielig 34
22. Franz Poentz 1850-1912 . . . Sommertag aus „Lied ohne Worte“ Op. 41	3 stimmiger Satz; figurierte Mittelstimme 35
23. August Reinhard 1831-1912 Alla Marcia (Harmonium-Studien Op. 13)	4 stimmiger gebundener Satz; Trio figurierter Baß 36
24. Cyrill Kistler 1848-1907 . . . Gavotte (Kleine Suite, Op. 61)	4 stimmiger Satz; einfache Artikulation 37
25. Georges Bizet 1838-1875 . . . Canzonetta „Si l'enfant sommeille“	Schlichter 4 stimmiger Satz; einfachste Begleitungs- form. 38
26. P. Tschairowsky 1840-1893 . . . Impromptu (Nocturne) Op. 19 Nr. 4	Artikulation: rechte Hand 2 kontrapunkt. Stimmen 40
27. Arno Kleffel 1840-1913 . . . Mondnacht, Op. 26 Nr. 7 aus Ritornellen	Linke Hand schlichter 3 stimmiger Satz und Akkordbrechung 42

28. Ludvig Schytte 1848–1909	Mondscheinwanderung, Op. 43 Nr. 5	Schlichte Polyphonie und Lagenwechsel der rechten Hand; linke Hand bewegliche Figuration	44	
29. Ph. Scharwenka 1847–1917	Frühlingswogen (Symph. Dichtg., Op. 87)	Akkordligato und gebrochene Akkorde	46	
30. Hugo Brückler 1845–1871	Invocation (Gebet)	Freier 4 stimmiger Satz; Akkordbewegung	48	
31. Edvard Grieg 1843–1907	Notturmo Op. 54 Nr. 4	3stimmige linke Hand Akkordbewegung; Akkordbrechung einfach und doppelt	50	
32. Wilhelm Berger 1861–1911	Sarabande (Aria), Op. 56 Nr. 2	4stimmiger strenger Instrumentalsatz; einfaches Solobegleitungsspiel	52	
33. Richard Strauß 1864–1949	An Sie (Ode), Op. 43 Nr. 1	Schlichter 4stimmiger Satz; linke Hand ruhige Arpeggien	54	
34. Hans Hermann 1870	Sarabande Op. 7 Nr. 2	Strenger 4stimmiger Instrumentalsatz; Artikulation	56	
35. Paul Juon 1872	Idylle (Capriccio), Op. 18 Nr. 2	Linke Hand; Dreiklangspallelen; rechte Hand verzierte Oberstimme	58	
36. Max Reger 1873–1916	Romanze (gekürzt)	Strenger 4stimmiger Satz; Akkordbewegung	59	
37. Karl Kämpf 1874	Auf dem Kirchhof aus Op. 4	Reiner Choralatz	60	
38. Camillo Schumann 1872	Trauermarsch (Suite 1) Op. 26 Nr. 3	4stimmiger schlichter Satz; punktierte Rhythmen; milde Bewegung	61	
39. Max Laurischkus 1876	Musette, a. d. Sechs Skizzen, Op. 10 Nr. 1	2stimmiger Satz; rhythmische Studie	64	
40. Bruno Wick 1882	Einsame Wacht (Basso ostinato)	Linke Hand Quintenparallelen	65	
41. Bruno Wick	Valse noble, Op. 8	4stimmiger Satz; gebundene Mitteldoppelstimmen; Phrasierung	66	
42. Ludolf Nielsen 1876	Saekkepibe (Dudelsack) Op. 30 Nr. 3	Rechte Hand artikuliert und figuriert; linke Hand Terzen und Sexten	68	
43. Rudolf Schartel 1884	Berceuse Op. 17 Nr. 2	Akkordspiel: Doppelexpression	70	
44. Bror Beckman 1866	Sinfonische Ballade, Op. 14 Nr. 2	4stimmiger Satz; Akkordbewegung; Ligatospiel	72	
45. Sigfrid Karg-Elert 1877–1933	Heimatliche Weise	} aus den Intarsien Op. 76	4stimmiger Satz	74
46. Sigfrid Karg-Elert	Herbstgefühl		Rhythmische Studie	75
47. Sigfrid Karg-Elert	Bergmelodie		Solo-Rubatospiel	76
48. Sigfrid Karg-Elert	Wolken über See, aus Op. 104	Orchestrale Polyphonie; Akkordbewegung	77	
49. Wolfgang Ey 1890	Auf ein schlafendes Kind	Quartenparallelen	78	
50. Wolfgang Ey	Fülle	Akkordparallelen	78	
51. Roderich Bergk 1889	Gefühl des Mißtrauens	Linke Hand ligato und stakkato kombiniert; Polyphonie	79	
52. Roderich Bergk	Gefühl des Grolles	Akkordik	80	
53. Ottmar Bergk 1886	Leiden	Akkordbewegung	81	
54. Ottmar Bergk	Tod	Linke Hand Terzen; rechte Hand markato Oktaven	81	

Studien, Etüden, Vortrags- und Konzertstücke

Zweiter Band der Elementar-Harmonium-Schule

von Sigfrid Karg-Elert, Op.99

1. Allein Gott in der Höh sei Ehr Rhythmische Fassung von Leo Hasler (1539)

Sehr lebhaft

c)

b) *ff*

a) *(siehe die Fußnote)*

Folgende Registrierung ist vor dem Gebrauch der Schule handschriftlich an die mit Buchstaben bezeichneten Stellen einzutragen.

Normal-Harmonium			Kunstharmouium		
a) (7)	b) G	c) 4f	a) 5 loco:	b) G	c) 5 7 sva.....↑

2. O Gott, du frommer Gott, Choralfiguration von J. S. Bach

Adagio

c)

b)

a) *sempre legato*

Normal-Harmonium

a) 3 6 1p *Sva bassa* ↓ b) - c) 2 3 *Sva*..... ↑

Kunstharnonium

a) Méta 6 oder 2 5 4 *loco* b) E c) 3 4 5 7 Méta *Sva*..... ↑
 oder 4 6 7 Méta *Sva*..... ↑

3. Siciliano g moll von J. S. Bach.

Andante

(Aus der Flötensonate in Es dur)

c)

b)

a)

ff

ff

ff

ff

ff

1

Normal - Harmonium

a) (6p) (3p) loco b) (E) c) (1p) Solo loco

NB
Cornet - Echo 2
nicht
Aolsharfe!

Kunsthharmonium

a) Méta 5 3 loco b) (E) c) $\left\{ \begin{array}{l} 4 \ 8 \ 0 \text{ (Violine Solo) } 8va \\ \text{oder } 1p \text{ (Flöte Solo) } 8va \\ \text{oder } 1p \ 5 \ 0 \text{ (Oboe Solo) } 8va \\ \text{oder } 7 \ 0 \text{ (Cello Solo) } 8va \end{array} \right.$

hervor - - - *hervor* - - -

ff

hervor - - -

ff

rit. - - - *allargando* - - *ppp*

4. Tokkata g moll von G. Fr. Händel
 (Aus der g moll - Klavier - Suite)

c)

b) *mf* *orgelmäßig*

a)

f *dim.*

f *p* *f*

dim. *p* *cresc.* *f* zurück - (G)

p *mf*

Normal - Harmonium			Kunstharnonium		
a)	(3) (1)	b) —	c)	(1) (3)	
a)	0 4 1p	b)	E	c)	1p 2 4 5 0 8va

First system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The music is in a minor key and features a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

Second system of musical notation. The treble staff begins with a *mf* dynamic marking. The system concludes with a *fppp* dynamic marking. The bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff starts with a *f* dynamic marking. The system ends with a *p* dynamic marking. The bass staff features a consistent eighth-note pattern.

Fourth system of musical notation. The treble staff includes dynamic markings of *poco*, *a* (accents), and *cresc.* (crescendo). The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff features *più f* (pizzicato forte) and *dimin.* (diminuendo) markings. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble staff includes a *ff poco riten.* (fortissimo poco ritardando) marking. The system concludes with first and second endings, with a circled 'G' marking in the first ending. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

5. Reigen seliger Geister B dur von Chr. W. v. Gluck
(Aus der Oper „Orpheus“)

Quieto

The musical score is arranged in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Part 'c' is the upper voice, part 'b' is the middle voice, and part 'a' is the lower voice. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The key signature is B major (two sharps) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs.

Normal - Harmonium			Kunsthharmonium					
a)	(6) (3p) <i>Sva bassa</i> ↓	b) (Vh)	c) (4) oder (8)	a)	Méta 4	b) E	c) 4 8 Méta	d) —
d)	<i>l. H. loco</i> ↑							

6. Andante G dur von W. A. Mozart

(Aus der C dur-Sonate)

Andante

Normal - Harmonium					Kunsthharmonium			
a) 3P loco	b) E Vh	c) 4	d) 3	e) 8	a) Méta 4 8va ↑	b) E	c) 5 0 8va bis Schlusß!	d) 1P
f) 6P (Cornet Echo)	g) Vh	h) 1			e) 1P	f) 4 3 loco	g) —	h) 6

i)

System i) consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *f*. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a complex, flowing melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

k)

System k) consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *p*. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a complex, flowing melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. A *cresc.* marking is present in the right hand.

System 1) consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *f*. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a complex, flowing melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

System 2) consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *p*. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a complex, flowing melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. A *f* marking is present in the right hand, and a *l)* marking is present in the left hand.

System 3) consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *fp*. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a complex, flowing melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. A *Λ* marking is present in the right hand, and a *m)* marking is present in the left hand. The word *unmerklich* is written above the right hand.

n) *Da capo sin' al Fine.*

i) —	k) \textcircled{A} (mit der l. H.)	l) \textcircled{Vh}	m) $\textcircled{4}$ (unmerklich)	i) $\boxed{1p}$	k) $\boxed{2}$ (mit der l. H.)	l) —
	n) $\textcircled{6}$	o) \textcircled{X}		m) $\boxed{6}$	n) $\boxed{54}$ $\boxed{3}$ (da capo 8va↑)	o) $\boxed{2}$

7. Adagio As dur von L. van Beethoven, Op. 20 *)
(Aus dem Septett)

Andante cantabile

a) b) c) d) e) f) g)

p subito

espressivo

un poco animato

f

mf

Grand Jeu zurück

NB1)

*) bearb. von Teo v. Oberndorff.

Registrierung zu g)
siehe Seite 16

Normal - Harmonium

- a) 6 3p b) E 9 c) ohne Reg. d) G zurück
e) 2 Solo 8va...↑ NB) — f) 4 loco

Kunstharmouium

- a) Méta 5 4 3 b) E c) 5.6 8va...↑ d) 4 loco
e) 2 Solo 8va... NB) 4 8va...↑ f) 5 8va...

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and various articulations.

Second system of musical notation, starting with dynamic markings *p* and *espressivo*. It includes performance instructions *h)*, *i)*, and *k)*. The notation continues with intricate rhythmic figures.

Third system of musical notation, featuring a large slur over the first two measures. It includes the instruction *NB 1)* below the staff.

Fourth system of musical notation, including instructions *l)* and *NB 3)*. The music continues with dense rhythmic patterns.

Fifth system of musical notation, starting with *Fl. solo* and *m)*. It includes the instruction *stumm feststecken klingt* and ends with *n)*, *o)*, and *p)*.

g) — h) ①p i) ② <i>Sva</i> ↑ k) ④	g) ④ <i>loco</i> h) ①p i) ② k) ③
NB) — l) ②④ <i>loco</i> m) ④	NB ④ <i>Sva</i> ...↑ NB ④ <i>loco</i> l) ②⑤ <i>Sva</i> NB ③ ③④ <i>loco</i>
n) ③p (stumm!) o) ⑥ p) ③p	m) ④ n) ⑤ stumm <i>Sva</i> ↑ o) ⑤③ p) ④

8. Wiegenlied As dur von Franz Schubert
(Schlafe holder Knabe.)

Tranquillo e dolce

c) *p*
Die wiegenden Bässe recht gut gebunden

a) *mf*

più p (b)

e) *p* (rit. - -)

Normal - Harmonium	Kunsthharmonium
a) ohne Reg. b) (Vh) c) (1p) (2) Beide Hände <i>sva</i> ↑	a) Méta 5 4 b) E c) 4 6 Méta <i>sva</i> ...↑
oder: a) (6) (3p) <i>sva</i> bassa ↓ c) (1p) loco	d) 1 oder 5 oder 8 e) 1' oder 2' oder 3'
oder: a) (3) c) (3) Beide Hände <i>sva</i> bassa ↓	
d) (8) oder (Vh) 16' minor <i>sva</i> ↑ e) (8) oder (Vh)	

2^{wh} 8va.....
ff risoluto
p
sf sf
p dolce
 8va.....

8va.....
 8va..... loco
ff
 4
 8va.....
sfz
 1^p 6

2^{wh} 4 Solo espressivo
 loco
mf
 (rit.)
p

1/2 G G

2 8va..... 8va.....
sf *p* *p* *f* *ppp*
 8va.....
 1^p loco

10. Fragment aus den Variations sérieuses von Felix Mendelssohn Bartholdy

Op.54

Allegro brillante

Normal-Harmonium					Kunstharnonium												
a)	③①	b) - c)	①③	- d)	③	e)	③	a)	0 4 1 _p	b)	E	c)	1 _p 4 0	- d)	1 _p	e)	1 _p 6 Méta
	ⓐ		ⓑ		ⓒ		ⓓ										

ⓐ ⓑ gilt für beide Systeme!

Allegrissimo leggiero

sempre assai leggiero

sf sempre assai marato

<i>f</i> (3) <i>g</i>) (3)	<i>f</i> (1p) <i>g</i>) (6) Méta (1p) oder statt (1p) 4 auch (1p) 3	} durchgehend

11. Intermezzo Es dur von Rob. Schumann aus Op. 99

(Bunte Blätter Nr. 5)

Sostenuto, espressivo

Normal - Harmonium						Kunsthharmonium																							
a)	①	b)	⑦h ⑤	c)	① ④	-	d)	④	e)	④	f)	④	a)	Méta 4	b)	⑤	c)	⑤ ⑥ ⑧	ohne	0	Sva.....↑	d)	⑧						
												e)											⑧	NB L. H. auch Sva ↑		f)	⑧	NB 2 L. H. loco	

12. Eusebius aus dem Carnaval von Rob. Schumann, Op. 9. N° 5

Adagio (wie improvisierend)

p

pp

rall.

f

g)

Fine.

Normal - Harmonium	Kunsthharmonium
a) ⑥ 15 <i>ma bassa bis Schluß</i> ↓ b) (Vh) E c) ①p ①	a) L.H. <i>Sva</i>↑ b) E c) ⑤⑥⑧ <i>Sva</i>↑
d) (X) - e) ① - f) (X) - g) ①	d und f ⑧ e und g ⑥

13. Prélude c moll von Fréd. Chopin
Op.28 Nr.20

ff

ff

mf

f

pp

pp

sehr gut gebunden

e)

Normal - Harmonium	Kunsthharmonium
a) ①p - b) (Vh) <i>ad lib.</i> G - c) ①p d) ②G -	a) ④①p b) E G c) ①p④ Beide Hände <i>Sva</i> ↑
e) - f) ⑧	d) ⑧ beide Hände <i>loco</i> - e) Akkord linke Hand, rechts ④ f) ④

14. Prélude E dur von Fréd. Chopin

Op. 28 Nr. 9.

Grave molto

c)

b)

a)

Normal-Harmonium	Kunsthharmonium
a) (6)(3)(1p) <i>Sva bassa</i> ↓ b) (E) c) (1p)(3)(OK) <i>Sva bassa</i> ↓	a) - b) [E][G] c) [5][6] - Beide Hände loco

15. Prélude e-moll von Fréd. Chopin
Op. 28 Nr. 4

Lento cantabile

c)

b)

a)

d)

(Druckluft)

Normal - Harmonium			Kunsthharmonium		
a)	(6) (3p) 8va bassa ↓	b) (Vh) (E)	c)	(2) oder (Wh) solo 8va ↑	a) Méta [5] [1p] loco b) [E] c) [7] [0] 8va..... (vibrato)
d)	(2) oder (Vh) (4) Solo loco	e) beide Hände 8va bassa ↓	d)	[1p] [4] [8] (immer mit [7] 8va..)	e) auch R.H. im linken Spiel.

16. Pilgerzug. E dur aus der Harald-Symphonie von Hector Berlioz

Andante religioso

c)

b)

a)

Normal-Harmonium			Kunsthharmonium		
a)	1p	b) E	c)	1p OK	(durchgehend)
* Die $f \rightarrow pp$ sind mittels (G) Schweller auszuführen					

17. Spinnerlied aus dem Fliegenden Holländer von Rich. Wagner

Allegretto moderato

c)

b)

a) Dis ist festzustecken (Lufttriller)

Dis auflösen

un poco riten.
d)

rit. NB
e)

a tempo

E feststecken *p* *f*

1. 2.

Normal - Harmonium	Kunsthharmonium
a) (6 1) b) (E Vh) c) (5) - d) (8) - e) (6)	a) [5 1 _p] b) [E] c) [1 _p 5 6] <i>Sva</i> d) L.H. ebenfalls <i>Sva</i> ↑ NB) [8] e) L. H. ↓ <i>loco</i>

18. Gralszene aus Parsifal von Richard Wagner

[frei bearb. von T. v. O.]

Lento

The score consists of five systems of music for piano. The first system is marked **Lento** and includes a *Sva...* (Sustained Pedal) line. It features a treble clef with a 2/4 time signature and a bass clef. Annotations include circled numbers 2, 3, 4, and 8, and a circled 'Wh' (Whisper). The second system starts with *pp* (pianissimo) and includes circled numbers 3, 6, and 1. The third system includes *p* (piano), *pp*, and *piu marcato* (more marked), with a circled 7. The fourth system features multiple *ten.* (tension) markings and circled numbers 4, 2, 8, and Wh. The fifth system includes *Sva...*, *f* (forte), *loco*, and *R.H.* (Right Hand) markings, with circled numbers 7 and 1. The piece concludes with a 6/4 time signature.

Registrierung nur für Normal-Harmonium.

3 = 2

Sva...
deciso

f

ff *p* *ff*

①

Sva...

ff *p* *ff*

loco *wichtig und sehr gehalten*

etwas zurückhaltend

dim. *p*

④

p *pp* *Vh* *pp*

misterioso

④ (bleibt *pp* Solo)

① (unmerklich)

① (unmerklich)

simile
f sonoramente
piu f
ff (Schw auf)

This system shows the first two staves of a piano piece. The top staff is in bass clef with a treble clef sign above it. The bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. The first measure has a *simile* marking. The second measure has a *f* marking. The third measure has a *piu f* marking. The fourth measure has a circled 'G' above it. The fifth measure has a *ff* marking with '(Schw auf)' written below it. The time signature is 4/4.

ff *ff* *ff* *ff* Schw. zurück
p
① (bleibt *pp* Solo) sehr getragen

This system continues the piano piece. The top staff has a treble clef sign above it. The bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. The first measure has a *ff* marking. The second measure has a *ff* marking. The third measure has a *ff* marking. The fourth measure has a *ff* marking with 'Schw. zurück' written below it. The fifth measure has a circled 'G' above it. The sixth measure has a *p* marking. The seventh measure has a circled '1' above it with '(bleibt *pp* Solo) sehr getragen' written below it. The time signature is 4/4.

dolce
piu p

This system shows the third and fourth staves of a piano piece. The top staff is in treble clef. The bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. The first measure has a *dolce* marking. The second measure has a *piu p* marking. The time signature is 4/4.

③ *p* ⑦ ⑧

This system shows the fifth and sixth staves of a piano piece. The top staff is in treble clef. The bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. The first measure has a circled '3' above it. The second measure has a *p* marking. The seventh measure has a circled '7' above it. The eighth measure has a circled '8' above it. The time signature is 4/4.

⑧ od. ④
feststecken
(oder tief As (Saugluft))

This system shows the seventh and eighth staves of a piano piece. The top staff is in treble clef. The bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. The first measure has a circled '8' above it with 'od. ④' written below it. The second measure has a circled '8' above it. The third measure has a circled '8' above it. The fourth measure has a circled '8' above it. The fifth measure has a circled '8' above it. The sixth measure has a circled '8' above it. The seventh measure has a circled '8' above it. The eighth measure has a circled '8' above it. The time signature is 4/4.

19. Aus dem Cyklus „Trauer und Trost“ von Peter Cornelius, Op. 3
 Am stillen Ort, von kühler Statt

Lento cantabile *Sva*..... *mf*

II *Sva*..... *mf*

Kunstharnonium: wie Normal-Harnonium L. H. Méta 5 3 E R. H. siehe oben, -
 oder 5 6 *Sva* ohne Wechsel bis I, hier 2 dazu - bis II, hier 2 wie anfangs.

20. Aus dem Vater unser von Peter Cornelius, Op.2 N°1
Die Sterne tönen ewig hohe Weisen

Moderato

c) *mf*
 b) *f marcato*
 a) *loco*
 e)
 d)
 l.H.
piu f
 g)

Normal - Harmonium				Kunsthharmonium																	
a)	6	3	2	1	loco	b)	Vh														
c)	2	Vh	3	8va.....	a)	0	5	4	3	2	1 _p	loco									
d)	3	2	e)	1 _p	3	immer 8va.....	f)	4	g)	3	c)	5	6	7	8	15ma.....					
											d)	5	3	2	e)	7	8	8va.....			
																		f)	1 _p	g)	-

h) 3	i) 4	k) 3	l) 7	m) G	n) 4 loco	h) - i) 3	k) 3	l) 5 3 2	m) G	n) 8
------	------	------	------	------	-----------	-----------	------	----------	------	------

21. Schlichte Weise, C moll von Adolf Jensen

Wenn ich ein Vöglein wär.

Semplice e quieto

b) Beide Hände im rechten Spiel eine Okt. höher.....

a) **E** *p*

Sva.....

mf *p*

Beide Hände im linken Spiel 2 Okt. tiefer.....

mf *p*

c) R. H. eine Okt. höher.....

L. H. dasselbe 2 Okt. tiefer.....

Sva.....

mp

Sva.....

Sva.....

Normal-Harmonium			Kunstharmonium				
a) ⑥	wirkt erst später	b) ① _p ② _{Wh}	c) ① _p ② _{Wh}	a) 0 3	E	b) 2 5 6 0 <i>Sva.....</i>	c) ②

22. Lied ohne Worte, F dur von Franz Poenitz, Op.41
 [Sommertag aus der Hardanger-Suite]

Larghetto semplice

Normal-Harmonium	Kunsthharmonium
a) 3p 1p <i>Sva bassa</i> ↓ b) Vh c) 1p 3 OK <i>Sva bassa</i> ↓	a) Méta 4 b) E b) $\begin{matrix} \boxed{5} \boxed{8} \text{ Méta} \\ \text{oder} \\ \boxed{4} \boxed{6} \text{ Méta} \end{matrix}$ <i>Sva</i> ↑
d) 6 mit d. R. H. e) OK beide Hände <i>loco</i> f) 3p	d) die fehlende 6 oder 8 e) 5 <i>loco</i> f) 1p

Tempo giusto

c)

b) \textcircled{G} *frisoluto*

Wiederholung *p* *mf*

f

dim. *Wiederholung p* *Fine.* \textcircled{G} *dolce*

cresc.

1. 2. *dim.* \textcircled{G} *e)*

Da capo sin' al fine senza repetizione.

Normal-Harmonium				Kunsthharmonium			
a) $\textcircled{6p}$	(nicht $\textcircled{6}$)	$\textcircled{3}$ $\textcircled{1p}$	b) -	c) $\textcircled{5}$	a) $\textcircled{1p}$	b) \textcircled{E}	c) $\textcircled{5}$ $\textcircled{6}$ $\textcircled{0}$ beide Hände <i>8va</i> \uparrow
d) L. H. <i>8va</i> <i>bassa</i> \downarrow	e) -	\textcircled{G} gilt für beide Systeme.			d) $\textcircled{8}$ <i>loco</i>	e) $\textcircled{8}$	

Tempo di Gavotta 24. Gavotte, C dur von Cyrill Kistler
(aus der Kleinen Suite, Op.61)

c) [rit. ...] a tempo
 b) mf
 d) e) f)
 f) Fine.
 g) p
 h)
 i) Wiederholung k)
 l) 1. m) 2.
 n) Da capo al Fine.

Normal-Harmonium				Kunsthharmonium			
a) (3) (1)	b) -	c) (1) (3) (OK)	d) 1. Mal (OK)	a) (5) (1p)	b) (E)	c) (1p) (3) (5) (0) <i>8va bis Schluß</i>	d) 1. Mal (3)
e) (OK)	f) (OK)	g) (4) (8)	h) (3)	i) 1. Mal (4)	e) (3)	f) (3)	g) (5) (4) (6)
k) (4)	l) (4)	m) (3) (OK)	n) (3)	h) (3)	i) (4) (1. Mal)	h) (3)	i) (4)
				k) (4)	l) (4)	m) (3) (5)	n) (5)

25. Canzonetta Es dur von Georges Bizet
Si l'enfant sommeille

2 3 Andantino-Allegretto

Sva.....

f (2. Mal *p*!)

p

6 3p 1p Prol. oder feststecken

Sva.....

3 *sonoro*

Sva.....

3

f (Das 2. Mal *p*)

3 *Sva*.....

sonoro

Es auslösen

Sva.....

3

f (Das 2. Mal *p*)

Sva.....

Prol. oder feststecken

Registrierung nur für Normal-Harmonium.

1p *Sva.* *poco rit.* *a tempo*

Sva. *f* *p* *f*

p. *p.* *p.* *p.* *p.*

Sva. *poco rit.* *a tempo*

Sva. *p*

loco
 (Prof.) oder auslösen

p. *p.* *p.*

Sva.

Sva. *loco* *espressivo*

p *espressivo* (Vh)

(nur 4' 2')

(Prol.) *1p*

3 *1p* (4' Solo) *p*

p *p*

1p

26. Impromptu, cis moll von P. Tschaikowsky, Op.19 Nr.4
Nocturne

Andante cantabile e sentimentale

c) *mf* *sonoro*

b) *p*

1. *d)*

2. *g)* **Più mosso**

h) *mf*

f)

cresc.

i) *k)* *p* *geschlossen*

Normal-Harmonium				Kunsthharmonium			
a) ③ _p 8va bassa	b) E Vh	c) ② Wh loco	a) Méta 3 8va bassa	b) E	c) 2 7 0 loco		
d) ③	e) ⑥	f) ① loco	d) 5 6	e) 5	f) 1 _p loco		
g) ② Wh ①	h) Vh	i) G	g) 1 _p 2/7 8va.....	h) -	i) G L.H. 8va ↑	k) 7	

l) m) o) p) NB) n)

Tempo I

qu) r)

s) t)

u) ppp

<p>NB) - l) - m) (G) (Vh) n) Sva bassa o) (3) (4)</p> <p>p) - qu) - R.H. loco r) (16) Sva bassa</p> <p>s) (X) t) R.H. ↓ Sva bassa u) R.H. ↑ loco v) -</p>	<p>NB) alles mit der R.H., die L.H. registriert bei l) $\frac{1}{p} \frac{3}{6} \frac{6}{6}$ m) $\frac{6}{6}$</p> <p>n) R.H. 15 ma ↑ (Cello Solo) o) - p) $\frac{3}{3} \frac{3}{3}$ qu) ? $\frac{7}{7} \frac{4}{8} \frac{8}{8}$ Méta loco</p> <p>r) $\frac{1}{2}$ loco s) $\frac{4}{4} \frac{3}{4} \frac{1}{2}$ t) - u) - v) $\frac{8}{8}$</p>
---	---

27. Mondnacht, Ges dur von Arno Kleffel, Op.26 Nr.7

(aus den „Ritornellen“)

Adagio non troppo, ma sostenuto

c) *p* *NB)*

b) Schwellen geschlossen Schwellen auf

a) *NB)* d) *mf* *licht*

Schwellen auf

1. *f* 2. *h*

e) *g* *g*

i

Più mosso

f

sempre più mosso

Normal-Harmonium

- a) ③_p b) ⑦_h c) ④ d) ③ e) ①₃⑥
- f) ⑦ g) ⑥ || h) ① i) ①

Kunsthharmonium

- a) Méta 5 3 b) E c) 6 8 Méta *Sva*..... (*NB* ♯ *loco*)
- d) G 1_p *loco* e) G (ma *pp!*) beide Hände *Sva* ↑
- f) 1_p 6 *Sva* g) G h) 4 i) G 4 1_p *loco*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes various note values and rests, with a dynamic marking of *f* (forte) at the end.

Second system of musical notation, including a *rit.* (ritardando) marking and a first ending bracket labeled *l)*.

Third system of musical notation, featuring a *NB)* (Nota Bene) marking.

Fourth system of musical notation, including *NB)* and *m)* markings.

Fifth system of musical notation, including a *d.* (diminuendo) marking and a first ending bracket labeled *o)*.

Sixth system of musical notation, starting with *molto rall.* (molto rallentando) and ending with *ppp* (pianississimo) and a *feststecken* instruction.

<i>k)</i> $\textcircled{3p}$ $\textcircled{1}$ $\textcircled{6}$ (Solo) <i>l)</i> $\textcircled{1}$ $\textcircled{4}$ ($\textcircled{3}$ bleibt Solo)	<i>k)</i> $\textcircled{4}$ $\textcircled{3}$ $\textcircled{1p}$ $\textcircled{5}$ Solo <i>l)</i> $\textcircled{1p}$ $\textcircled{4}$ $\textcircled{6}$ <i>Sua.... (NB y loco!)</i>
<i>m)</i> $\textcircled{1p}$ <i>n)</i> $\textcircled{3p}$ <i>o)</i> $\textcircled{1p}$ <i>p)</i> $\textcircled{3p}$	<i>m)</i> $\textcircled{1p}$ <i>n)</i> $\textcircled{3}$ <i>o)</i> $\textcircled{1p}$ <i>p)</i> \textcircled{p} $\textcircled{3}$ <i>Prol.</i>

28. Mondscheinwanderung von Ludwig Schytte, Op.43 Nr.5

Allegretto

1p 3 (8)

p idyllisch

6p 3p Sva bassa.....

Sva bassa.....

6

Sva bassa.....

Più mosso

(1p oder 8p) allein

ppp misterioso

loco

hervor

3p (Aeolsharfe 2' Solo)

Registrierung nur für Normal-Harmonium.

1p 4

4 1 p 1 4

1 3 p f Schweller auf! rit. 3

Schweller zu!

Sva bassa.....

Sva bassa.....

Sva bassa.....

ppp

1p

29. Fragment aus der sinfonischen Dichtung „Frühlingswogen“ von Philipp Scharwenka
Op. 87

① Cl. Solo

Vh Harfen VI.

⑥ ③p *Sva bassa*
Feststecken

Sva

Sva

f (Fag)

Sva

① ④ VI. Ob.

Harfen VI. II.

Sva ①p

Sva

As auslösen

Registrierung nur für Normal-Harmonium.

First system of musical notation. Treble clef staff contains a melodic line with a slur. Bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. The word *loco* is written below the bass staff. A circled $\frac{3}{4}G$ is placed above the bass staff.

Second system of musical notation. Treble clef staff contains a melodic line with a slur. Bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. The word *voll* is written above the treble staff, and *f* is written below the bass staff. A circled $\frac{3}{4}G$ is placed above the bass staff. The word *(Horn)* is written above the treble staff.

Third system of musical notation. Treble clef staff contains a melodic line with a slur. Bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. The word *f* is written below the bass staff. A circled G is placed above the treble staff, with *(Violen)* written to its right. A circled $1p$ is placed below the bass staff, with *(2 Hörner)* written to its right.

Fourth system of musical notation. Treble clef staff contains a melodic line with a slur. Bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. The word *p* is written below the treble staff. A circled $1p$ Solo *(2 Fl. Solo)* is written above the treble staff. A circled 4 is placed above the bass staff. The word *V.I.* is written above the bass staff. The word *(C.B.)* is written below the bass staff. The word *(Viola)* is written above the bass staff. The word *feststecken* is written below the bass staff. A circled $1p$ is placed below the bass staff.

Fifth system of musical notation. Treble clef staff contains a melodic line with a slur. Bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. A circled 4 is placed above the treble staff. A circled $1p$ *(bleibt 4 Solo)* is written above the treble staff.

Sixth system of musical notation. Treble clef staff contains a melodic line with a slur. Bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. A circled 3 is placed above the treble staff.

riten. - - - rall. a tempo

ff *rfz*

sfp *G* *nachlassen*

pp *G*

zart *cresc. ed un poco string.*

f *mp* *4* *3* *3* *1p*

diminuendo *Sua bassa* *3* *1p*

31. Notturmo, C dur von Edvard Grieg, Op.54 N°4

Andante

1p p più p mp
E Vh Sva...: pp
3p Sva bassa

1 Sva

1 1p 3 Solo. rubato rall. - -
3 3 (trem.)
3p 6 R.H.

Più mosso (ziemlich rasch)

3 3 (trem.) Sva bassa... più p
R.H. 3 6

1p p pp Sva

Mit gütiger Erlaubnis der Firma C.F. Peters, Leipzig aufgenommen.

Registrierung nur für Normal-Harmonium.

mf Sva
langsam (G) eindrücken
ff ganz auf
Sva.....
 feststecken

Sva..... (G) zurück *R.H.* (G)
rall.
Sva..... *p*
Sva..... *pp*
Sva..... *pp*
 G auflösen
Sva bassa.....
più p

mp
Sva..... (1)

(4)

ins linke Spiel
Sva bassa..... (1) (3)
Sva bassa..... (3) *pp*

Solo rit. *pp* *trém.* *pp* *rit.* *pp* *accél.* (1) *Adagio*
Sva..... (1)

32. Sarabande.
Aria, H moll von Wilhelm Berger
(Aus der Suite Op. 56)

Andante sostenuto

Normal - Harmonium	Kunsthharmonium
a) (6) (3p) b) (Vh) (G) c) - d) (G)	a) Méta 5 3 2 b) E c) 2 3 0 beide Hände Sva
e) (2) Solo Sva Expression: f) (1p) - g) (4)	d) 2 L.H. loco: e) 3 6 - f) 1p g) 8

Sva. *i)* *mf espr.* *p*

h)

Sva. *k)* *p* *l)*

Sva.

Sva. *m)* *mit feierlicher Ruhe (ohne jeden Ausdruck)* *f* *Schweller offen* *n)*

ff *p*

h) 1p	i) 4	k) 3	l) 1p	m) 4f	n) G	h) 1p	i) 5 8	k) 5 8	l) 1p	m) 5 7	n) G
-------	------	------	-------	-------	------	-------	--------	--------	-------	--------	------

33. An Sie
Ode von Richard Strauss, Op. 43 N°1

Lento e cantabile

Mit gütiger Erlaubnis der Firma C.A.Challier & Co aufgenommen.

Normal-Harmonium		Kunsthharmonium	
a) 3p 1 Prol -	b) Vh	c) 1 4 -	d) Prol
e) 6 -	f) 3 4 -	g) 4 -	

Beide Hände *sva* ↑
Prol loco

rit. - - - - - molt' espressivo

h)

i) NB.)

calando - -

espr.

p

pp

k)

<p><i>h) ③ - i) - k) ①</i> — <i>ppp</i></p>	<p><i>h) 4 5 6</i> Méta. <i>loco i) 2 5 NB. loco! k) 4</i></p>
---	--

34. Sarabande, Fdur von Hans Hermann, Op.7 N^o 2

Tranquillamente e nobilmente

a)
b) *p*
c)

1. d) 2. e) *mf*

Normal-Harmonium					Kunsthharmonium														
a)	3 _p	1	b) - c)	1 4	- d)	3 4	- e)	3 4	a)	1 _p	b)	E	c)	1 _p 5 0	8va.....	d)	5 6	e)	6 5

f

poco a poco crescendo

g) *ff*

h)

allargando e pesante (breit und wichtig)
fff

<i>f</i> (3) - <i>g</i>) (6) - <i>h</i>) (4) - <i>i</i>) (8) (9) (8)	<i>f</i>) (6) <i>g</i>) (6) ^{Sua....} <i>h</i>) (7) (8) 15 ma..... <i>i</i>) (8) (7) (8) (6) _{Sua..}
---	--

35. Capriccio, F dur von Paul Juon***) Op. 18 No 2
Pan mit der Syrinx

Capriccioso, gajo frei, wie imponierend

1^p 3

mf

6 3^p*)

Feststecken bis Schluß *L.H. Sva bassa*.....

Wiederholung 1^p 1^p

tr

Wiederhlg. *f*

p

Sva.....

4

mf

f

p

Sva.....

4

mf

rit.

mf

Sva.....

2. Mal *allargando* Wiederholung 1^p

Sva.....

**) Gekürzt, mit freundlicher Erlaubnis der Schlesinger'schen Musikhandlung, Berlin.

*) Kunstharmonium ♩ : 5 1^p loco E 1^p 3 0 Registerwechsel wie Normal-Harmonium.

37. Auf dem Kirchhof,* (Kloster Hiddensee) von Karl Kämpf, Op.4

(Aus Bilder von Rügen.)

Molto tranquillo

4 0 5

E **Vh** *p andachtsvoll*

0 4 1p alle = Kunstharmonium; alle = Normal-Harmonium

1p **OK** *mf poco a poco crescendo*

ff **Vh** **G**
NB. Sva

NB.: für Kunstharmonium beide Hände Sva ↑
NB. Sva

G *ff sehr mächtig*

5 6 (nur Kunstharmonium)

* Gekürzt. Mit freundlicher Erlaubnis des Originalverlegers Paul Koeppen, Berlin.

7 8 Grave

Vh *ff sempre*

5

mit höchster Kraft

38. Trauermarsch, F moll von Camillo Schumann, Op. 26 N° 3
(Aus der Ersten Suite)

Andante mesto

1p 3 OK

Sva bassa
p

3 1p *Sva bassa*

Sva

cresc.

Sva

Sva

p

Sva

*) Registrierung für Kunstharmonium 2 1p E 1p 2 6 7 (ohne 0 0!) beide Hände *Sva*... ↑

b) 4f

a) G

8va.....

8va.....

p cresc.

4f

8va.....

mf p

8va.....

dim. pp Fine

meno mosso

ok

Vh p

a) G b) B - c) G d) B - e) Z ↑ Z B Z (bleibt 1p Solo) loco!

cresc.

mf *ritard.* *p a tempo*

mf *p dimin.*

p dimin.

pp ritard. *Da Capo senza Repetizione al Fine*

f) 4 4 *g*) 4 4 beide Hände *Sva* ↑ wie anfangs

39. Aus Masuren von Max Laurischkus, Op. 10 No 1

Musette aus den „Sechs Skizzen“

Andantino
alles rechte Hand allein

b) **Largo**
Es wird festgesteckt.
R.H.
pp L.H.

a) klingt durch bis zum Schluß
mf

c) mf p

dim. e rit.

d) **Largo**
pp

e) feststecken nur für Normal-Harm.)

Allegretto giocoso

f) f

R.H.
L.H. leggiero

ten. ten. g) rite.

h) i) k) oberes e auslösen

Andantino

l) mf p

dim. e rit.

pp

Normal-Harmonium		Kunstharmonium	
a) (6) (3p)	b) (1p) (1)	c) -	d) (X)
e) (Xp) (3) (4)	f) (1p) (2)	g) (3)	h) (1p)
i) -	k) -	l) (2)	

Das gesamte Stück 1 Okt. höher.

a) (5) (1p) (E)	b) (2) (6) (0)	c) -
d) (2)	e) (3) (1p) (3) (5)	f) (2) (6) (ev. 2) (pp!!)
g) (3)	h) (1p)	i) (6)
k) (3)	l) (3) (oder 2)	

40. Einsame Wacht H dur ^{*)} von Bruno Wick

(Basso ostinato)

Andantino

feststecken bleibt
 (Ω) zunächst (Ω) (Ω) (Ω) (Ω) (Ω) klingt
 stumm u. G. W.

feststecken klingt im linken Spiel (1p)

Vh

pp einförmig p

3p) Sva bassa.....

1

mp

Sva.....

1 4

3

6) r. H.

Sva.....

1p)

(Schweller auf) (Schweller zu)

allargando

ppp

Sva.....

***) Nur für Normal-Harmonium.**

41. Valse noble, Des dur von Bruno Wick, Op.8

Im Zeitmaß des langsamen Walzers

c)

b)

a)

1.

2.

sehr ausdrucksvoll

Fine.

p

mp

crescendo

unruhig und leidenschaftlich

Normal-Harmonium	Kunsthharmonium
a) (6)(3) f) <i>Sva bassa!</i> b) (E) - c) (1)(3) - d) (3)	a) [4] [1 ^p] b) (E) c) [1 ^p] [4] [0] d) - e) [6] [7] <i>Sva</i> ↑
e) (4) - f) <i>L. H. loco!</i>	f) <i>L. H. Sva</i> ↑

nach und nach wieder ruhiger werdend

NB.

Da Capo al Fine
con Répetizione.

Da Capo al Fine senza Répetizione.

g) L. H. *Sva bassa* h) ④ i) ③ k) ④ L. H. *loco*
l) L. H. *Sva bassa* m) ③ ④ NB. (1. Zeile) R. H. *Sva bassa*

g) L. H. *loco* h) ⑦ i) ⑥ *loco!* k) ⑧ l) - m) ⑧

42. Sækkepibe (Dudelsack) von Ludolf Nielsen, Op. 30 N^o 3
(aus dem Skizzenbuch)

Allegretto giocoso

R. H.

1p

1p

D feststecken

mf

A mit feststecken

hoch a feststecken bis Schluß

4f

p

D auslösen

Registrierung für Kunstharmonium $\textcircled{1p}$ = $\boxed{12}$, $\textcircled{3}$ = $\boxed{3}$ durchgehend! $\textcircled{4f}$ = $\boxed{4}$ oder $\boxed{8}$ rechts!

Musical staff with treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a series of eighth notes with slurs and ties.

Musical staff with treble clef, key signature of two sharps, and a series of eighth notes with slurs and ties.

Musical staff with treble clef, key signature of two sharps, and a series of eighth notes with slurs and ties. Includes a circled number 47 and the instruction "Schwellerakzente." with accents over the notes. A dynamic marking *mf* is present at the end of the staff.

Diagram of a piano key labeled "D feststecken".

Musical staff with treble clef, key signature of two sharps, and a series of eighth notes with slurs and ties.

Musical staff with treble clef, key signature of two sharps, and a series of eighth notes with slurs and ties.

Musical staff with treble clef, key signature of two sharps, and a series of eighth notes with slurs and ties. Includes a circled number 8 and a dynamic marking *p*.

Musical staff with treble clef, key signature of two sharps, and a series of eighth notes with slurs and ties. Includes a dynamic marking *p* and *pppp* at the end of the staff.

43. Berceuse, Es dur von Rudolf Schartel, Op. 17 N^o 2

Tranquillo e molto amabile

(2) (8) od. (2) (1_p) (16' 8')
 (6) (3) (2' 4')

(8) od. (1_p)
 Solo hervor

(16' Solo)
sonoro

(3) (2' Solo)

(2) (4) (1_p)
R. H.
sonoro (3) (2' Solo)

Das Original für Kunstharmonium steht in As dur, siehe Op. 17 Drei kleine Studien.

Registrierung nur für Normal-Harmonium.

un poco rit.

rit.

② (8) (oder statt 8, bleibt 1p)

feststecken

① ④

B auslösen

Es feststecken.

③

③p

(bleibt 4')

(bleibt 4')

②

⑧

od. ①p

①p

③p

(bleibt 8'2')

44. Sinfonische Ballade. D moll von Bror Beckman, Op. 14 Nr 2.

c) **Molto adagio**

b) *p*

a)

f *mf*

d)

e)

p dolce *rit.*

f) *a tempo* *accel.*

f *allmählich*

g)

Normalharmonium					Kunstharnonium				
a) 1p	b) E	c) 2	Sva... bis Schluss	d) Wh ad lib.	e) 4	a) Méta. 4	b) E	c) 5 Méta. Sva... bis Schluss	d) 6
f) 3	4	g) 6				e) 5	4	f) 2 3	g) 5

First system of musical notation. Treble and bass staves. Includes a circled 'G' with the word 'voll' next to it.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Includes a circled 'G' with the instruction 'allmählich zurück' and 'mp'. A circled 'h)' is at the end of the system.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Includes a circled 'i)' and a circled 'k)'. Dynamic markings 'f' and 'p' are present.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Continuation of the musical piece.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamic markings 'mf', 'fp', and 'p'. A circled 'l)' is at the end of the system.

<p>h) - i) (G) (Vh) k) ♩ - l) - m) (7) k) ♩ -</p>	<p>h) [2] [3] [7] i) (G) k) ♩ 15 ma... l) [7] 8va... m) [2] k) ♩ loco</p>
--	--

45. Heimatliche Weise, Es dur von Sigfrid Karg-Elert

(aus den „Intarsien“, Op. 76)

Ruhig, schlicht, frei vorzutragen

(rit. - -)

c) *p* weich, dunkel *Sva* NB *loco* d)

Sva NB *loco* *mf* voll e)

unruhig drängend *piu f* *rf > p* *rf > p* *rf > p* *rf > p* *nachlassend* f) g)

rit. *p* weich und ausdrucksvoll *loco* i) *eindringlich* k)

Largo *sehr dunkel und warm* *pp* l)

Normalharmonium

a) 6 1p 1 b) E Vh c) 2 Sva... NB { R.H. Sva L.H. loco d) 1p NB { R.H. Sva... L.H. loco
 e) Vh f) 4 (oder 3) g) L.H. ↑ Sva... h) ↓ loco-i) Vh k) 4 (oder 3)
 l) X

Kunstharnium

a) 0 1 b) E c) 1 0 NB- d) 2 Sva NB { R.H. Sva... L.H. loco
 e) 5 6 f) 4 g) - h) - i) 5 8 k) 4
 l) 5 Méta

46. Herbstgefühl, Fis moll von Sigfrid Karg-Elert
(aus den „Intarsien“ Op. 76.)

3 Langsam, mit fast klagendem Ausdruck

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The piece is marked *p* (piano). The right hand part is labeled *8va bassa* and includes a circled 'E Vh' marking. The left hand part is also labeled *8va bassa* and includes circled '3p' and '3' markings. The music features a melodic line in the right hand with a *ten.* (tenuto) marking and a circled '5' indicating a fifth finger position.

Second system of musical notation. The right hand part is labeled *8va bassa* and includes a circled '5' marking. The left hand part is also labeled *8va bassa*. The tempo markings *ten.*, *riten.*, and *a tempo* are indicated above the staff. The music continues with a melodic line in the right hand.

Third system of musical notation. The right hand part is labeled *8va bassa* and includes a circled 'OK' marking. The left hand part is also labeled *8va bassa* and includes a circled '1/4G' marking. The tempo is marked *pochettino mosso* with a quarter note equal to 192 (♩ = 192). The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte). The music features a more active melodic line in the right hand.

Fourth system of musical notation. The right hand part is labeled *8va bassa* and includes a circled 'OK' marking. The left hand part is also labeled *8va bassa* and includes a circled 'G' marking. The dynamics are marked *p* (piano). The music features a melodic line in the right hand with a circled '3' marking.

Fifth system of musical notation. The right hand part is labeled *8va bassa* and includes a circled '5' marking. The left hand part is also labeled *8va bassa* and includes a circled '3' marking. The tempo is marked *tranquillo*. The dynamics are marked *pp* (pianissimo) and *delicatissimo*. The music features a melodic line in the right hand with a circled '5' marking and a circled '3' marking. The piece ends with a circled '3p' and '6' marking, and the text *15 ma... bassa*.

Kunstharnonium 30 durchgehend 8va bassa, NB E.H. loco

47. Bergmelodie, A moll von Sigfrid Karg-Elert
(aus den „Intarsien“ Op. 76)

Frei, wie improvisierend, doch meist elegisch - ruhig

*) a - - - - r - - - -

4f 4

E p

p verträumt simile

feststecken
Sva bassa bis Schluß

a - - - - a - - - - a - - - - 1p r - - - - NB

fp fp fp sehr ausdrucksvoll

a - - - - a - - - - largo schmelzend accel.

vibrato

ruhig

4f Vh pp

*) a - - - - , bedeutet plötzliches accel.

r - - - - , bedeutet plötzliches ritard.

NB - - - - *Portato*, ohne die Taste völlig aufzuheben

Kunstharnonium Méta 5 4 loco E 4 0 Solo
Prol.

48. Wolken über See
(aus den 7 Idyllen von S. Karg-Elert, Op.104)

Durchaus frei, fast immer sehr langsam

1p) *simile** *ten.*
 (Vh) *p* mild, still
 feststecken
 (rit. - -) (accel. - -) (rit.)

6) *ten.* *verschleiert*
 (5) (5) *mf*
 l.H. l.H. (rit. - -) *accel.*

(ruhig) 3p) *wollig* *r.H.* 5) kaum merklich einsetzend
mp l.H. *p* *r.H.*
 1p) *sfz* *scharf und heftig vibrierend* (rit.)

scharf und ziemlich unruhig (L.H.) *rit.* *streng bindend*
 3) 5) *sfz* *scharf und heftig vibrierend* (rit.)

ruhiger werdend *accel.* *rit.* *sich ins Helldunkel verlierend*
 3) 5) *1p* *in Nichts zerfließend*

Nur für Normalharmonium.

(*) Versetzungszeichen gelten nur für einzelne Noten oder verbalkte Gruppen, nicht für ganze Takte oder Oktaven

Zwei Miniaturen von Wolfgang Ey

49. Auf ein schlafendes Kind

Tranquillo e semplice

Dürft ich in deine Träume schauen,
Dann wär mir alles, alles klar. [Friedr. Hebbel]

1p 33 (Aeolsharfe 4') K-Harm. 6 8 Sva...

1p 33 (Aeolsharfe 4') K-Harm. Meta 5 4

The score for 'Auf ein schlafendes Kind' is written for Aeolsharfe (4'). It consists of two systems of music. The first system is marked 'Tranquillo e semplice' and includes the tempo 'loco' and dynamics 'p'. The second system ends with 'pp'. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score includes various harmonic markings such as 'K-Harm. 6 8 Sva...' and 'K-Harm. Meta 5 4'.

50. Fülle

Mit vollen Zügen schlürft der Dichtergeist
am Borné des Genusses [Conrad Ferd. Meyer]

Andante con moto

1 4 ebenso K-H

K-H 5 6 Sva bis Schluß

4 1 ebenso K-H

6 K-H 5

K-H 6 L.H. Sva...

sf sf sf sf f p

expansiv

The score for 'Fülle' is written for Aeolsharfe (4'). It consists of three systems of music. The first system is marked 'Andante con moto' and includes the tempo 'f üppig'. The second system includes the marking '6 K-H 5'. The third system includes the marking 'K-H 6 L.H. Sva...' and dynamics 'sf', 'f', and 'p'. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various harmonic markings such as 'ebenso K-H', 'K-H 5 6 Sva bis Schluß', and 'K-H 6 L.H. Sva...'. The word 'expansiv' is written below the final system.

Zwei Sensibilismen von Roderich Bergk

51. Gefühl des Mißtrauens

Unruhig bewegt

Die Tasten kaum berührend

3 8 0

E *schleichend*

5 2 1 *p*

Perkussion kräftig anschlagend

accel. *ff* *p* *accel.* *accel.*

rall. mit halbem Tastenfall *pp*

f hart *ff*

52. Gefühl des Groles

von
Roderich Bergk

Leidenschaftlich treibend

1p 2 7 0 *Sva*.....

E *f* mit wülstiger Farbe *ffp* *ffp*

0 2 1p *loco*

Sva.....

ffp **5** gestochen **3**

heftig ausbrechend *Sva*..... *loco*

p *Sva*..... *ff* *loco*

p *f* *p* *ff*

sehr hastig

(*rall.*) **G** *ff* *furiös*

ffp *ffp*

Zwei Expressionismen von Dr. Ottmar Bergk
nach Zeichnungen von Katharina Schöffner

Langsam, verschleiert

53. Leiden

3 5 8 0 *Sva.*

0 5 4 3

p *ff* *p* *ppp*

(die Tasten kaum berührend)

4 3 (bleibt nur 2' Solo)

Detailed description: This is a piano score for '53. Leiden'. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bass clef has a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 4/4 time signature. The music is marked 'Langsam, verschleiert'. The first system starts with a dynamic of *p* and includes a fermata. The second system starts with a dynamic of *ff* and includes a fermata. The third system starts with a dynamic of *p* and includes a fermata. The fourth system starts with a dynamic of *ppp* and includes a fermata. There are various performance instructions such as 'Sva.', 'die Tasten kaum berührend', and 'bleibt nur 2' Solo'. There are also some numbers in boxes: '3 5 8 0', '0 5 4 3', and '4 3'.

54. Tod

Äußerst langsam und starr

7 Méta (für Saugluft: Clarinette & Waldhorn 16 loco) ^{*)} *Sva.*

sfp *sfp* *sfp*

feststecken, nicht Prolongement

1p (Saugluft: Aeolsharfe 2' & Diap. dolce 8')

1p 6 (Fl. d'am. 8')

breit *f* *fff* *wüchtig*

sfp *sfp* *sfp* *pp*

2 1p (ad lib. 16' Bourdon)

Detailed description: This is a musical score for '54. Tod'. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass clef has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music is marked 'Äußerst langsam und starr'. The first system starts with a dynamic of *sfp* and includes a fermata. The second system starts with a dynamic of *sfp* and includes a fermata. The third system starts with a dynamic of *sfp* and includes a fermata. The fourth system starts with a dynamic of *pp* and includes a fermata. There are various performance instructions such as 'Sva.', 'feststecken, nicht Prolongement', 'breit', 'wüchtig', and 'ad lib. 16' Bourdon'. There are also some numbers in boxes: '7 Méta', '1p', '1p 6', and '2 1p'.

*) Alle Oktaven sind markiert anzusetzen, in der Art der gestopften Hörner
C. S. 3422