

Die Kunst des Registrierens

Ein Hand- und Nachschlagebuch

für

Spieler aller Harmoniumsysteme

verfaßt von

SIGFRID KARG-ELERT

Op. 91.

- I. Teil. Das Druckluftsystem mit Einschluß des reformierten- und des Kunst-Harmoniums. Die Ästhetik der Registrierkunst. Das selbständige Registrieren.
- II. Teil. Das Saugluftsystem. Normalharmonium und Abweichungen davon. Die Ästhetik der Registrierkunst. Das selbständige Registrieren.
- III. Teil. Vergleichende systematische Tabellen zur selbständigen Registrierung und Umregistrierung von Noten eines Systems für ein anderes.

Jeder Teil ist einzeln käuflich



*Ein Lieferungswerk mit mehr als 1000 Registrier-Beispielen
zur Subskription*

Verlag und Eigentum für alle Länder
Copyright 1911 by CARL SIMON



CARL SIMON MUSIKVERLAG, BERLIN

Musikalienhändler St. Hoh. des Herzogs von Anhalt

W. 35, Steglitzerstraße Nr. 35.

Alle Rechte, auch das der Übersetzung
in fremde Sprachen, vorbehalten.

Die Kunst des Registrierens

Ein Hand- und Nachschlagebuch für Harmoniumspieler von Sigfrid Karg-Elert.

INHALTS-ÜBERSICHT:

I. Zur Einführung. II. Allgemeines.

ERSTER TEIL. Das Druckluftsystem.

ERSTE ABTEILUNG.

Das einfache Expressionsharmonium älterer Disposition.

Kapitel:	<u>Das klassische Vierspiel.</u>	Seite
1.	Die Charakteristik der einzelnen Register (Solohalbspiele) mit besonderer Berücksichtigung der Orchestralität	3
2.	Die durchgehenden Spiele	14
3.	Die einfache Expression	16
4.	Die Teilung (Wesen und Bedeutung)	20
5.	Die Solo- und kombinierte Percussion	24
6.	Die Soudrnie und die Fortzüge	33
7.	Die Gegenüberstellung verschiedener einzelner Halbspiele	38
8.	Die Kombination halber und durchgehender Spiele	45
9.	Die Deckung gegenüberliegender Halbspiele	68
10.	Die Gegenüberstellung kombinierter und teilweise kombinierter Halbspiele	76

ZWEITE ABTEILUNG.

Abweichung vom klassischen Vierspiel.

11.	Die nicht zum „klassischen Vierspiel“ gehörenden Halbspiele	85
12.	Die Oktav-Koppel a) Die Normal- oder durchgehende Koppel b) Die getrennte, extrem wirkende Koppel für Bass und Diskant	89 92
13.	Das Zweimanual-Harmonium	94
14.	Das Pedalharmonium	114
15.	Die Ästhetik des Registrierens	116
16.	Das selbständige Registrieren unregistrierter Noten <small>Hieraus 109 Notenbeispiele als Übungsheft käuflich.</small>	127

DRITTE ABTEILUNG.

Das Kunstharmonium mit doppelter Expression u. das reformierte Harmonium moderner Disposition.

17.	Die mechanischen, pneumatischen und automatischen Register	205
18.	Die Doppel-Expression	230
19.	Die modernen Halbspiele	249
20.	Die Kombinationen mit den modernen Halbspielen	274
21.	Das moderne reformierte Druckluftharmonium	316
22.	Die Cölesta	322
23.	Halber Tastenfall	330
24.	Ein- und Ausschaltung diverser Register für die Prolongements-Oktave	335
25.	Das zwei- oder dreimanualige Kunstharmonium mit zwei durchgehenden isolierten Expressionen Nachwort und Kleines Namen-Register aus dem Text Autoren-Verzeichnis der Komponisten und Bearbeiter	337 341 343
Beiheft (zum Werk gehörig).		
26.	Registrierorschläge (Registrier-Schlüssel) für die im 16. Kap. gegebenen Notenbeispiele. Gültig für einfaches, reformiertes, zweimanualiges und Kunst-Harmonium Großes Autoren-Verzeichnis der Notenbeispiele und Zitate	

I. Zur Einführung. II. Allgemeines.

ZWEITER TEIL. Das Saugluftsystem.

ERSTE ABTEILUNG.

Das Normalharmonium.

Kapitel:	Seite	
1.	Die Charakteristik der klingenden Register	1
2.	Die durchgehenden Spiele	1
3.	Die Teilung (Wesen und Bedeutung)	1
4.	Die Kombination der durchgehenden und halben Spiele	1
5.	Die ungleich registrierten Halbspiele (Solo- und Kombinationsspiele)	1
6.	Die durchgehende Oktav-Koppel	1
7.	Die Vox humana	1
8.	Die Knieschweller	1
9.	Das Feststecken der Tasten	1

ZWEITE ABTEILUNG.

Abweichungen vom Normalharmonium.

10.	Die Baß- und dreifache Koppel	11
11.	(Winddruckteulung (Die Expression (halbe, ganze, umstellbare doppelte)	12
12.	Das Prolongement	13
13.	Die Percussion	14
14.	Halb- und Ganzspiele, außerhalb der Normaldisposition	15
15.	Moderne Dispositionen	16
16.	Kombinationen, Gegenüberstellungen, Deckung moderner Halbspiele	17
17.	Die Reform des modernen Saugluftsystems	18
18.	Das Zwei- und Dreimanual-Harmonium (Die Satz- und Spielgemüchlichkeit, dargestellt an Beispielen aus der Literatur)	19
19.	Das Pedalharmonium	20
20.	Die Ästhetik des Registrierens	21
21.	Das selbständige Registrieren unregistrierter Noten Nachwort und Kleines Namen-Register aus dem Text Autoren-Verzeichnis der Komponisten und Bearbeiter	21 21 21

Beiheft (zum Werk gehörig).

22.	Registrierorschläge (Registrier-Schlüssel) für die im 21. Kap. gegebenen Notenbeispiele. Gültig für das Normal- und vom Normalharmonium abweichende Instrument Großes Autoren-Verzeichnis der Notenbeispiele und Zitate	
-----	--	--



DRITTER TEIL.

Kapitel:	
1.	Vergleichende, systematische Tabellen zur selbständigen Registrierung unregistrierter Noten, für jede Harmoniumdisposition passend
2.	Umregistrierung von Noten eines Systems für ein anderes a) Von kleinen nach großen Instrumenten (Erweiterung) b) Von großen nach kleinen Instrumenten (Zusammenziehung) c) Vom Saugluft- nach Druckluftsystem d) Vom Druckluft- (einschließlich Kunstharmonium) nach Saugluftsystem Nachwort und allgemeines Autoren-Verzeichnis

Jeder der 3 Teile, einschließlich der Beihefte, ist einzeln (in Lieferungen und in Bänden) käuflich.

Die Kunst des Registrierens

Ein Hand- und Nachschlagebuch für Harmoniumspieler

von

SIGFRID KARG-ELERT

Leipzig

I. ZUR EINFÜHRUNG.

Das Harmonium ist, wie die Orgel und das Orchestrieron, eine Vereinigung mehrerer Blasinstrumente. Tonerzeugend sind bei letztgenannten Instrumenten Pfeifen (Labial- und Zungenpfeifen [mit Aufsätzen]), bei dem Harmonium dagegen nur Zungen. Wie Orgel und Orchestrieron, besitzt auch das Harmonium in den meisten Fällen mehrere Stimmen verschiedener Klangfarben oder Tonhöhen, die einzeln oder kombiniert Verwendung finden können. Die Ein- oder Ausschaltung dieser Stimmen erfolgt durch Registerzüge. Orgel- und Harmoniumregister unterscheiden sich zunächst dadurch voneinander, daß der Registerzug bei der Orgel ein ganzes „Spiel“ Pfeifen (d. h. von der tiefsten bis zur höchsten Taste), bei dem Harmonium dagegen nur ein halbes „Spiel“ Zungen einschaltet. Daraus geht hervor, daß man bei diesem Instrument stets zwei Register, die sich gegenseitig ergänzen, d. h. einander fortsetzen, ziehen muß, will man eine ununterbrochene Tonskala von der tiefsten bis zur höchsten Taste haben.

Viele Harmoniumschulen, die das wichtige Kapitel des Registrierens meist gar nicht oder nur sehr nebensächlich behandeln, machen zur unerläßlichen Bedingung, stets korrespondierende (sich gegenseitig fortsetzende) Register zu wählen, da sonst an der Anschlußstelle (Teilung genannt) kein natürlicher Fortsatz besteht. Mit anderen Worten: ein achtflüßiges (normalhochklingendes) helles Diskantregister „muß“ durch ein gleiches im Baß fortgesetzt werden usw. Wie irrig oder wenigstens wie völlig einseitig diese veraltete, leider auch in neuen Auflagen bekannter Harmoniumschulen immer wieder auftauchende „Registrierregel“ ist, wird dem aufmerksamen Leser bald deutlich zum Bewußtsein kommen. Wenn zur Regel gemacht wird, daß man die korre-

spondierenden Register, die übrigens auch stets die gleiche Zahl tragen, z. B. im Baß ①, im Diskant ①; im Baß ②, im Diskant ② usw. vor dem Spiele einschaltet, so ist doch nicht recht zu begreifen, weshalb die Harmoniums nicht (wie die Orgel) „durchgehende“ Register besitzen? Nach diesen Registrierregeln muß es dem Spieler doch weitaus einfacher erscheinen, wenn das Harmonium statt korrespondierender Halbspiele besser durchgehende Ganzspiele, also wie es die Orgelregister sind, besäße. Entgegen diesen alteingesessenen Irrtümern sei festgestellt, daß die „ungleiche“ Registrierung, d. h. die für Baß und Diskant in Klangfarbe und Tonhöhe verschieden gewählte, von höchster Wichtigkeit ist und erst die Weiterentwicklung einer polychromen und nuancenreichen sowie plastischen Harmoniummusik gestattet. Mit der Respektierung dieser Teilung treten zwar für den Spieler und Komponisten mancherlei Hindernisse ein, aber erst nach Überwindung dieser Schwierigkeiten eröffnen sich dem Spieler und Komponisten die weitesten Perspektiven. Erst in Verbindung mit der Teilung kommen die verschiedenen Klangfarben und Registermischungen zu voller Wirkung.

Da jedes Register einem Orchesterinstrument entspricht (oft vermag ein Register zwei, drei oder mehr Instrumente zu imitieren), so kann man die Registrierkunst mit der Instrumentation für Orchester vergleichen. In beiden Fällen handelt es sich um Klangfarbenmischungen oder Instrumentalgruppierungen. Wie der Orchesterkomponist die Verteilung, Mischung, Verdoppelungen usw. der Instrumente stets ganz genau in der Partitur vorschreibt, so genau bezeichnet der „exakte“ Harmoniumkomponist die Registerverwendung, und zwar nicht allgemein, wie es da und dort für die Orgel üblich ist (z. B. 8' oder 4'

und 16' oder „mit starken Stimmen“ oder „weiche 8' Flötenstimmen“), sondern mit ganz prägnanten, unzweideutigen Signen, die in die Harmoniumnoten mit eingedruckt werden. Diese Signen („Registerzeichen“), die nach ganz bestimmten schematischen Dispositionen entworfen sind und für verschiedene Systeme einheitlich durchgeführt werden, geben dem Komponisten die Möglichkeit, gewisse, ihm durchaus nötig erscheinende Klangfarben, Registermischungen und -wechsel und Kombinationen dem Spieler auf die denkbar einfachste Weise anzuzeigen. Als Registerzeichen dient ein kleines Quadrat, ein kleiner Kreis oder ein Oval, in deren Mitte eine bestimmte Zahl, 1 bis 8 (oder 9), oder gewisse Buchstaben (F, M, D, Fl., Vh., Vc., Sb., S, V, Vd., Eh., C. usw.) stehen, deren Bedeutung später erklärt werden soll. Die querdurchgestrichenen Registerzeichen, z. B.    bedeuten Abstufung (Ausschaltung) der betreffenden, vorher gezogenen Registerzüge.

Es sollen zunächst die einzelnen Register beider Hauptsysteme (Druck- und Saugluft) auf Umfang, Klangfarbe, Kombinationfähigkeit, Expressivität hin untersucht werden. Später möge die Mischung diverser Halbspiele erläutert werden, darnach die Bedeutung der Teilung mit der halbspielfähig-versehiedenen Registrierung. Zu jeder Erläuterung sollen ein oder zwei typische Beispiele aus der registrierten Originalliteratur herangezogen werden. Nach gewissenhaftem Studium wird es dem Leser bald ein Leichtes sein, unregistrierte Noten selbständig, geschmackvoll und individuell zu registrieren. Talent, Geschmack und besonders Klangfarbensinn werden bei dem selbständigen Registrieren eine wesentliche Rolle spielen, doch ist diese Kunst bis zu einem gewissen Grade sehr wohl für jeden erlernbar.

Hat der Spieler das selbständige Registrieren für sein System genügend verstanden, und hat er es vor allem praktisch erprobt, so wende er sich den Kapiteln zu,

die von den Farben und Klangkombinationen der Register anderer Systeme handeln. Dann, — erst dann — wird er imstande sein, Noten, die für ein anderes System bestimmt sind, für sein Instrument umzulegen.

Da aber jedes Harmoniumsystem seine besondere Eigentümlichkeit (Umfang, Teilung, Dispositionsanlage usw.) besitzt und infolgedessen jede Hauptgattung sich einer besonderen Dispositionstabulatur bedient, so geht daraus deutlich hervor, daß die Noten eines Systems sich nicht ohne weiteres für ein anderes übertragen lassen, sondern einer quasi Transkription bedürfen, die durchaus nicht immer so einfach ist, wie es dem Nichtfachmann wohl erscheinen mag. Zieht man in Betracht, daß eine registrierte Spezialliteratur für Kunstharmonium (Druckluft mit Doppelexpression), für Normalharmonium (Saugluft), — für Druckluftharmonium mit einfacher Expression — und eine große unregistrierte Literatur für Instrumente beliebiger Systeme und Dispositionen existiert, die alle teils bedeutende und wertvolle Werke enthalten, aber nur für die Systeme verwendbar sind, für welche sie notiert sind, so erscheint das „Umlegen“ und „Umregistrieren“, das oft vielerlei Notenänderungen bedingt, von großer Wichtigkeit. Dem Spieler eines beliebigen Harmoniums wird somit die ihm bis dahin verschlossen gewesene Literatur der anderen Systeme erschlossen. Diese selbständige Übertragung und Neueinrichtung der individuell registrierten Noten, sowie die Registrierung unregistrierter, primitiv oder schlecht registrierter Werke zu lehren, ist der Zweck dieses Buches. Gleichzeitig bietet es dem der Harmoniumsache Fernstehenden durch seine vielen Literaturbeispiele einen schlagenden Beweis für die Reichhaltigkeit der vorhandenen Literatur und eine gewisse Übersicht derselben. Endlich will das Werk ein Leitfaden und Führer für Komponisten sein, die sich der dankbaren Harmoniumsache zuwenden wollen.





II. ALLGEMEINES.

Nach Art der Windgebung unterscheidet man zweierlei Arten Harmoniums: solche mit „Saugluft“- und solche mit „Druckluft“-Gebläse. Die Unterschiede beider Systeme werden an anderer Stelle eingehend behandelt. Vorläufig genügt zu konstatieren, daß beide völlig verschiedene Typs darstellen und nicht nur bezüglich der Windgebung, sondern besonders im Umfang, in der Teilung, in der allgemeinen und speziellen Klangfarbe und nicht zuletzt in der Spielweise völlig voneinander abweichen.

Der Umfang des Saugluftharmoniums erstreckt sich vom Kontra-F bis zum dreigestrichenen F



Die Teilung liegt zwischen den Tasten h und c der kleinen und eingestrichenen Oktave



Die Grundhöhenlage ist 8füßig, d. h. die Hauptstimmen klingen so, wie sie notiert werden, ebenso das volle Werk. Das Druckluftharmonium umfaßt ebenfalls 5 Oktaven, aber im Gegensatz zum Saugluftharmonium vom großen C bis zum viergestrichenen c



die Teilung liegt zwischen dem eingestrichenen e und  Die Grundhöhenlage schwankt zwischen 8 und 16 Fuß, d. h. die Tasten haben zweierlei Höhenbedeutung, teils klingen sie normalhoch, teils eine Oktave tiefer als ihre Notation. In letzterem Falle erstreckt sich der effektive Umfang vom Contra-C bis zum dreigestrichenen c



Meist wird das Druckluftharmonium 16füßig behandelt, wie auch das volle Werk eine Oktave tiefer

klingt. Das doppel-expressive Druckluftharmonium (sogenanntes „Kunsthharmonium“) bedient sich in der Regel einer dritten Spielweise: die Baßhälfte wird meist 8füßig registriert, während die rechte Diskantseite 16füßig intoniert ist.

Die Registerzeichen für einfaches Expressionsharmonium (Druckwind) werden durch Zahlen und einige Buchstaben in Kreisen (1) (2) (3) (4) (F) (E) (S), für Normalharmonium (d. i. Saugluftharmonium) mit einer ganz bestimmten, einheitlich durchgeführten Disposition) durch Buchstaben oder Zahlen oder (besser) Buchstaben nebst Zahlen in Kreisen oder Ovalen, auch in Oktagonen (M) (M₁) (M₂) (M₃) (M₄) (M₅) (M₆) (M₇) (M₈) (Vh) (OK) (SL) (Eh) (V) (S) oder (1) (1p) (3) (3p) (4) (5) (6) (7) (8) (V) auch (M) (M₁) (M₂) (M₃) (V) (F) (S) (E) (E) (oder (A)) (S) (E) (oder (U)), für Kunstharmonium (Druckwind mit doppelter Expression) durch Zahlen, einige Buchstaben und Abkürzungen in Quadraten bezeichnet: [1] [1p] [2] [3] [4] [5] [6] [7] [8] [9] [0] [E] [F] [Méta] [Prol.]. Man ersieht, wie außerordentlich viel Zeichen und Signaturen existieren und wie leicht Verwechslungen zweier ähnlich aussehender, aber völlig andere Bedeutung tragender Registerzeichen eintreten können, z. B. (1p) für Druckluftharmonium heißt Flöte mit Perkussion, für Saugluftharmonium dagegen 8füßiger Pianozug; (F) für Druckwind bedeutet Forte, für Saugluft aber Flöte 4 Fuß; (S) für Druckwind ist Sourdine, für Saugluft aber Seraphone 8 Fuß oder ein sonores rechtes 8füßiges Halbspiel. Ferner: die Kolsharfe 2' (links) ist bei Kunstharmonium [5], bei Normalharmonium aber (6). Weiter: die Voix céleste ist bei modernem Druckwindharmonium (vom 2' Spiel ab aufwärts) und Kunstharmonium stets 16füßig; bei dem unschematisierten Saugluft- und dem (schematisierten) Normalharmonium 8füßig. Auf eine Kompromißnotation, die für mehrere (oder alle) Systeme gleichzeitig Geltung haben soll, ist wiederholt theoretisch und praktisch hingearbeitet worden.

Die ersten Saugluftharmoniumwerke, die für die amerikanischen Cottage-Organs bestimmt waren, be-

dienten sich der Buchstabensignatur, die eine Abkürzung der englisch-amerikanischen Register (von der Orgel übernommen) bildet.

M.	bedeutet Melodia 8'	S.	bedeutet Seraphone 8'
Md.	„ Melodia dolce 8'	V.	„ 1 Vox jubilians 1 8'
D.	„ Diapason 8'	V.	„ 1 Vox jubilate 1 8'
Dil.	„ Diapason dolce 8'	Vc.	„ Vox celestis 8'
F.	„ Flöte 4'	OC.	„ Oktav-Coupler
V.	„ Viola 4'	EH.	„ Eolian-Harpe 2'
Vd.	„ Viola dolce 4'	Sh.	„ Subbaß 16'

Um einen gewissen Anschluß an das ältere deutsch-französische Druckluftharmonium zu gewinnen, das als Vierspieldie Register (1) (weicher, runder 8 Fuß), (2) (16 Fuß), (3) (4 Fuß) und (4) (heller, sonorer 8 Fuß) besitzt, führte man eine Kompromiß-tabelle ein, nach der das amerikanische und das deutsch-französische Harmonium sich gleicherseits verständlicher Zeichen bediente. Dem runden, sanften und vollen ersten Spiel (8') des Druckluftharmoniums entspricht einigermaßen das Melodia-Diapason-Spiel des Saugluftharmoniums, deshalb wählte man in der Kompromiß-tabelle für dieses Spiel (M) zusammen gesetzt aus M. des Saugluft- und (1) des Druckluft-harmoniums. Ähnlich setzt sich (V) aus der (F) (Flöte 4') des Saugluft- und (3) (Flöte 4') oder (V) aus Viola 4' (V) (Saugluft) und (A) Clairon 4' (Druckluft) zusammen. (S) soll sowohl (S) des amerikanischen Systems (Seraphone, oder Salicional, sonore 8' Stimme), als auch der (4) des deutsch-französischen Instrumentes entsprechen. Ja neuerdings findet sich an modernen Saugluftharmoniums öfters ein Oboeregister 8', das dem vierten rechten Spiel des Drucksystems, oft auch ein Klarinettenregister 16', das dem zweiten rechten Spiel des Drucksystems, lie und da auch Bassonregister, das dem vierten linken Spiel des Drucksystems — ja sogar (an größeren Instrumenten) ein 16füßiges Fagott- oder Bourdonregister, das dem Druckluftbourdon 16' entsprechen soll. So wird scheinbar eine Brücke zwischen Saug- und Druckluftsystem (in bezug auf Notenverwendung) geschlagen.

Paul Hassenstein glaubt die Zwiespältigkeit der Literatur dadurch beseitigt zu haben, daß er in seinen Bearbeitungen sich der Zeichen (1) (11) (2) (3) (4) (6) (7) bedient, die für Saugluft- und Druckwind-harmonium Geltung haben sollen. Daß dieses naive Verfahren durchaus primitiv und für einigermaßen kritische Spieler gänzlich zu verwerfen ist, muß jedem einleuchten, der einige Kenntnis in den individuellen Registrierungen erworben hat. Das Verfahren ist schon aus dem ganz einfachen Grunde unhalbar, weil die Grundhöhe des Druckluftharmoniums größtenteils eine Oktave tiefer als die des Saugluftharmoniums liegt: die ersten beiden Spiele des Saugluftharmoniums sind 8- und 4füßig, die Fundamentalstimme ist die 8füßige, die Aliquotstimme die 4füßige. Bei dem

Druckluftharmonium sind die beiden ersten Spiele 8- und 16füßig, die Fundamentalstimme ist natürlich die 16füßige, die Aliquotstimme aber die 8füßige. Die natürlichste Oktavverdopplung (erster Oboerton), die sich unbedingt zu einer Klangeinheit amalgamieren muß, ist bei dem Saugluftharmonium (1) und (3), bei dem Druckluftharmonium ergibt diese Mischung eine vollkommen andere Wirkung. Hier kommt die Kombination (1) (2) (eine Oktave höher gespielt) der vorher erwähnten Saugluftregistermischung ((1) (3)) am nächsten). Ferner, die Hauptstimme des Druckluft-harmoniums: die 16füßige Klarinette, die sich bereits vom Eineinhalb-Spiel ab vorfindet, wird bei jener Art Registrierung völlig unberücksichtigt gelassen, da das einfache Normalharmonium, für welches die betreffenden Noten doch ebenfalls Geltung haben sollen, diesen Registerzug gar nicht besitzt. Umgekehrt, das „klassische Vierspieldie“ des Drucksystems kennt keine „Halbzüge“ (das sind „abgeschwächte“ Register), kennt keinen Subbaß, keine Aolsharfe und besonders keine Oktavkoppel, alles Register, die gerade vom Sauglufttyp untrennbar sind. Es kann also bei diesem Hassensteinschen Kompromißvorschlag niemals von einer exakten Individualisierung irgend eines Systems die Rede sein.

Eine Verquickung beider Systeme wird niemals einen künstlerischen Erfolg haben, weil bei einem solcher Kompromiß keines der beiden Typs zwanglos und rein individuell behandelt werden kann.

Etwas besser ist das Verfahren, zweierlei Arten Register (für Saugluft und Druckluft) übereinander zu stellen. Freilich wird durch diese Methode das Notenbild für das Auge leicht etwas verwirrend, besonders, wenn es sich um einen geringen Registerwechsel handelt. Immerhin ist dieses Verfahren, das dem geschickten Arrangeur mancherlei zweckmäßige „Tricks“ erlaubt (davon später), weitaus empfehlenswerter als die Hassensteinsche Registriermanier. In einigen Neuerscheinungen des Carl Simonschen Harmoniumverlages finden sich ebenfalls doppelte (übereinandergestellte) Registeranlagen, die obere in Kreisen für einfaches Expressionsharmonium (○), die unteren in Quadraten für Kunstharmonium (□). Da beide Typs einer Hauptgattung (dem Druckwindsystem) angehören, sie also gleichen Umfang, gleiche Teilung und im großen ganzen ähnliche Klangfarben besitzen, so ist eine Verquickung beider Registrierungen sehr leicht zu bewerkstelligen, ohne daß, wie es bei der Vermengung von Druck- und Saugluftnotation nur zu oft nötig wird, der Harmoniumsatz nennenswerte Einschränkungen erleidet. (NB. Sollte dies übrigens nötig werden, so hilft vorübergehend ein doppeltes Notenzeilenpaar, deren jedes eine Registrierung separat durchführt, über mancherlei Schwierigkeiten hinweg.)

) Es ist für beide Systeme ein Zwei- oder Dreispieldie angenommen.

) Nicht mit „Halbspiele“ zu verwechseln!

Aus Vorausgegangenem ist zu ersehen, daß es an praktischen Versuchen, zwei oder mehr Harmoniumnotationen zu einer einzigen zu vereinigen, um die betreffenden Harmoniumwerke gleichzeitig für zwei oder mehrere Systeme oder Typs verwendbar zu machen, nicht gefehlt hat.

Wie das Arrangement auch sein mag: Schwierigkeiten, Hindernisse und Einschränkungen bereiten sie stets mehr oder weniger, einmal dem Autor — oder aber dem Spieler.

Der Vergleich zwischen Orchester und Harmonium ist oft erwähnt worden, auch auf die Ähnlichkeit der Registratur mit der Instrumentation wurde wiederholt hingewiesen. Danach ließe sich ein Harmoniumtyp im nicht allzu wörtlich zu nehmenden Sinne mit einem Streichorchester, ein anderer mit einem Holzbläserensemble, endlich ein dritter mit einem vollen, modernen Orchester vergleichen. Wie aber eine Partitur nicht gut zu denken ist, die für Streichorchester und für Holzbläserensemble und für volles Orchester oder auch nur für zweierlei Besetzungen gleichzeitig zu verwenden wäre — es sei denn, daß mit krassen Verdoppelungen,

Ripieno- und Adlibitumstimmen gearbeitet würde, — ebenso ist in letzter Hinsicht und nach höheren Ansprüchen kein Harmoniumsatz nebst Registratur zu denken, der ohne weiteres für zwei oder gar alle Systeme zu verwenden ist. Wie ein Orchesterwerk von einem mit Geschmack und Technik begabten Instrumentator oft recht gut für eine andere Besetzung arrangiert werden kann, so kann auch ein Harmoniumwerk eines bestimmten Systems für einen andern Typ „umgelegt“ werden. Nur auf diese Art und Weise, durch völlige Anpassung an die Eigenart der betreffenden Systeme ist es möglich, ein Werk für mehrere Typs zu verwenden. Um diese Kunst, die dem Harmoniumspieler dann die gesamte Literatur aller Systeme zugänglich macht, zu beherrschen, ist es unerläßlich, daß sich der Spieler in allen Harmoniumarten und -Dispositionen theoretisch vollständig auskennt und mit den Klangfarben und Kombinationen aller in der Literatur vorkommenden Register, sowie mit den Notierungseigenlichkeiten sämtlicher Systeme völlig vertraut ist.



Erster Teil

Das Druckluftsystem

Erste Abteilung

Das einfache Expressionsharmonium
älterer Disposition

Das klassische Vierspiel



Erstes Kapitel.

Die Charakteristik der einzelnen Register (Solohalbspiele) mit besonderer Berücksichtigung der Orchestralität.

1. Flöte 8' oder Flöte 8'

chromatisch bis

Umfang:

Die Klangfarbe dieses Registers ist mit der der Orchesterflöte sehr nahe verwandt. Besonders sind es die hohen Lagen, die dem gleichnamigen Orchesterinstrument am nächsten kommen. Im Gegensatz zu diesem nimmt das Register in den tieferen Lagen an Fülle und Dichtigkeit erheblich zu; der Klang wird satt, rund, voll und weich und nähert sich einer Zwischenfarbe von weichangeblasenem Flügelhorn und der Klarinette in mittlerer, nicht überblasender Lage.

Das Register ist nicht besonders expressiv, und zwar ist die tiefe Lage weitaus empfindlicher gegen den Winddruck als die hohen, etwas starren Töne der letzten Oktave. Als Solostimme (einstimmig gespielt) verwendet man das Register in erster Hinsicht für Imitationen der Orchesterflöte und für solche Stellen, die, orchestriert, der Flöte zuzuschreiben würden. Es handelt sich also hier mehr um lebendige Figurationen, um idyllische, pastorale Episoden, als um breitgezogene Kantilenen, die eine weitaus größere Expressivität erheischen und daher mehr dem Charakter der Violine oder Oboe entsprechen.

1. *Cadenza*

quasi Flauto solo
Aloys Klein, Op. 10 Fantaisie de Concert

2. *mf Recit. pas vite*

Joseph Bizet, Op. 15 Idylle champêtre

3. *Allergretto.*

Wilh. Berger, Op. 56, „Pastorale“ aus der Suite.

4. *Andante malinconico*

quasi Flauto
F. Liszt, Op. 14 II 1 Satz der 2. Sonate

5. *quasi Flauto*

quasi Flauto Paul Blumenthal, Op. 83, Marchen.

Beispiel 1 bis 5 zeigen solche Stellen aus Originalwerken, in denen die Komponisten für leichtflüssige, muntere oder flötenartige Figuren mit Recht das Register (1) wählten.

Die Hauptverwendung findet das erste Diskantspiel mit der Fortsetzung desselben in der Baßhälfte. Erst dadurch erhält man eine ununterbrochene Klaviatur von 5 Oktaven, die ein völlig ungehindertes Spiel gestattet.

1. *Cor anglais 8' oder Englischhorn 8'*

chromatisch bis

Umfang:

Die höchsten, der Teilung am nächsten liegenden Töne haben die gleiche Klangfarbe wie die tiefsten, sich unmittelbar anschließenden Töne des Flötenregisters. Rund, voll, ohne üppig zu sein, sanft gedeckt, ohne allzu stumpf zu sein, bildet das Register die wichtigste Baßstimme am mittleren Harmonium. In der Tiefe

nimmt sie einen runden, kernigen Fagottklang an und ist im forte ziemlich füllend und fundamental, also analog dem Fagott des Orchesters, das in der Höhe von sanfter Weichheit, Wärme, in der Mittellage von etwas dunkler Farbe und in der Tiefe von satter Fülle ist.

Die dünne, zartstreichende Klangfarbe ist ihm versagt, deshalb erfordert die Verwendung voller Akkorde, besonders in tiefer Lage, bei gezogenem Cor anglais-Register vielerlei Vorsicht und Einschränkung.

Alle Töne von dunkler Farbe und dichter Fülle neigen durch ihre Aliquotverhältnisse sehr stark zur Bildung von Komplementär- und Kombinationstönen, die sich dem Ohre bei zwei- und mehrstimmigen Akkorden als Nebenklänge, Brummer, ferner höhere Ergänzungs-töne, oder auch reine Unterklänge, unter bestimmten Verhältnissen auch als Rauhklang, Schwebung oder Lufttriller darstellen. Das sind eben die Mängel des Druckwindsystems, auf welche die Anhänger des Saugluftsystems immer und immer wieder hinweisen. Diese offensibaren Uebelstände aber treten nur unter gewissen Bedingungen auf und können sehr einfach beseitigt werden. Die Rauheit der Quartan und Sexten ist lediglich eine Folge der sogenannten „temperierten“ Stimmung (akustisch unrein, weil alle verschieden-großen Halbtöne zugunsten einer allgemein-verwendbaren Stimmung ausgeglichen sind) und ist auch am Saugluftharmonium ohne weiteres nachweisbar, wengleich nicht annähernd in dieser Stärke. Unvorteilhaft sind besonders in tiefster Lage die großen und kleinen Terzen und besonders die übermäßige Quarte; darauf ist von Komponisten und Spielern viel Rücksicht zu nehmen. Klänge wie:

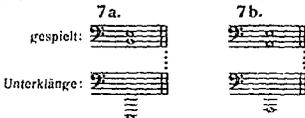
6. Andante.



Alexander Ritter, Op. 14, Nr. 2, Nachstück.

sind mit ① kaum genießbar und ohne triftige Gründe tunlichst zu vermeiden, während sie bei anderer Registerwahl trefflich wirken können.

Die Quarte läßt die Subduodezime, die Quinte dagegen die Suboktave leise mitklingen.



Aus Beispiel 7a ist ersichtlich, daß Quartan in tiefster Lage einen Unterton ergeben, der nicht mit dem Baßton zusammenfällt; anders dagegen in Beispiel 7b; hier bildet der Unterton mit dem Baßton zusammen eine Oktave. Der Unterton geht somit im Gesamtklang auf, resp. verstärkt seinen natürlichen Baß. Daraus erhellt, daß Quinten in tieferer Lage recht wohl zu verwenden sind, ja, daß dieselben durch die

akustischen Verhältnisse des ① Registers sogar originelle Wirkungen erzielen, indem sie künstliche Pedaltöne erzeugen. Man halte fest: Terzen, Quartan, Sexten sind in tiefer Lage möglichst zu vermeiden, Sekunden und verminderte Quinten (resp. übermäßige Quartan) sind durchaus verpönt, Quinten dagegen sind an entsprechenden Stellen von guter Wirkung. Freilich ist auch hier gewisse Vorsicht nötig und die Anwendung nur da empfehlenswert, wo die immerhin etwas „brummige“ Quinte genügend gedeckt wird, d. h. wenn ziemlich volle Akkorde oder mehr runde, dunklere als zart-streichende Stimmen über den Bässen liegen.



Als Solostimme ist das Cor anglais-Register da zu empfehlen, wo ein etwas kerniger Baß mit dunklem Timbre gewünscht wird. Ähnlich wie ① im Diskant, entsprechen einigermaßen lebhaftere Figuren der Individualität des Registers mehr, als kantable, expressive Stellen. Obriegen lassen sich unbedingte Regeln für die Anwendung dieses Registers nicht geben, da auch Fälle eintreten, wo kantable Stellen vorteilhaft mit ① gespielt werden können. Um z. B. bei Wiederholungen ein und derselben Phrase mehr Abwechslung in der Farbe zu erhalten, empfiehlt es sich, ein helles mit einem dunklen Register zu wechseln. Im großen und ganzen aber halte man daran fest, daß man ① mehr zu Holzblasinstrumentenwirkungen (Fagott) als zu Streichinstrumentenimitationen (Cello) verwendet und daß diesem Register bei akkordischen Bildungen die sanfte Diskretion mangelt.

② Clarinette 16' oder Klarinette 16



Die Notation für diese Stimme steht eine Oktave höher, da die Töne dieses Registers eine Oktave tiefer klingen. Der besseren Übersicht wegen und besonders, um dem Auge die Lesbarkeit durch Umgehung der vielen oberen Hilfslinien zu erleichtern, schreibt man die Noten in normaler Höhe und setzt *8va* darüber. Diese Schreibweise hat den Vorzug, daß der Spieler an den *8va*-Linien jederzeit über die Ein- und Ausschaltung orientiert ist, und daß der Harmoniumspieler, dessen Instrument kein 16füßiges Register aufweist, die für diese Stimmen geschriebenen Stellen dennoch

zu spielen imstande ist, indem er einfach die *8va* ignoriert. Bei ausgeschriebener, also eine Oktave höher stehender Notation zeigt sich dem Auge nicht ohne weiteres die Einschaltung eines 16', auch erwachsen dem Spieler eines Instrumentes ohne 16' fortwährende Leseschwierigkeiten durch tiefere Oktavtranspositionen.

9a.

Originalfassung (französisch). Georges Bizet, Caprice.

b. 2 *Sra*

Moderne deutsche Schreibweise.

10a. Moderato.

Ursprüngliche (belgische) Notation. Marin van Overyse, Op. 21, Matines.

b. 2 *Sra*

Moderne deutsche Schreibweise.

Auch dieses Register kommt im Klang dem gleichnamigen Orchesterinstrument (etwa B-Klarinette) nahezu gleich. In den unteren Lagen ist seine Farbe reichlich dunkel und üppig im Ton, fast hornartig, doch ohne den metallischen Klang des Waldhorns. Die Mittel-lage ist satt und durchaus rund, die Höhe ohne jede Schärfe und bleibt voll, weich und dunkel, immer aber etwas kernig und ein wenig spröde und stumpf bis in die höchsten Töne.

Wem das Druckluftphonium seines dickflüssigen, grobkörnigen Tones wegen von manchem so verschmäht wird, so ist es meist das Klarinettenregister, das diese üble Kritik verschuldet hat. Und wiederum sind es die „schnarrenden“ Neben- und Untertöne (wie bei

Cor anglais S'), die manchem Uneingeweihten unerträglich werden. Gewiß: ein unrichtig behandeltes Klarinettenregister rächt sich arg durch ein ganzes Heer von Ober-, Neben- und Unterklängen, von Schwebungen, Lufttrillern und dergleichen mehr. Aber wie das Cor anglais-Register durch individuelle Behandlung seine Mängel ablegt und seine Vorzüge zu schönster Geltung bringt, so lassen sich bei der Klarinette mancherlei Nachteile völlig beseitigen und vorzügliche Eigentümlichkeiten erzielen.

Das radikalste Mittel, die störenden Kombinations-töne völlig zu meiden, ist: man spiele nur einstimmig, denn Kombinationstöne entstehen ja erst aus der Schwingungsdifferenz zweier ungleich hoher Töne!) Je mehr die Charakteristik einer Stimme zu solchen Neben-tonbildungen neigt, und je weniger sie daher für ein akkordisches Spiel geeignet ist, um so üppiger, plastischer und großzügiger ist sie im Einzelspiel. Gewisse Orgelregister (besonders die Hochdruckstimmen) geben ein analoges Beispiel: je üppiger und plastischer diese oder jene Stimme beim Sologebrauch ist, um so massiger und größer erscheint sie im Akkordspiel.

Wählt man daher die ② nur als Solostimme, so fallen sämtliche eben gerügten Nachteile von selbst weg. Als solche gespielt, zeigt sie ihre Vorzüge eklatant: im allgemeinen runder, weicher Klang, im piano von größter Dichtigkeit, allerdings auch ohne Helligkeit, im Forte von massiger Stärke und voluminöser Kraft. Sie entspricht also ziemlich der Soloklarinette des Orchesters, wenngleich diese doch noch etwas mehr Glanz, Schmelz und Sinnlichkeit besitzt.

Zu beachten ist, daß die Ansprache des zweiten Spiels im allgemeinen, der dicken und breiten Zungen wegen, keine allzu leichte ist und ihr selbst bei den allerbesten Instrumenten eine gewisse Zahigkeit eigen ist. Auch die Expressivität desselben ist im Hinblick auf die hochempfindlichen Register ⑤ ⑦ usw.

*) Die Schwingungszahlen der Töne verhalten sich folgendermaßen zueinander: Prime zur Oktave 1:2, Prime zur Quinte 2:3, Prime zur Quarte 3:4, Prime zur großen Terz 4:5, zur kleinen Terz 5:6 usw. Macht ein Ton in einer Sekunde 480 Schwingungen und seine tiefe Oktave 240, so findet bei der Klangdiffusion (die Durchflutung und Kreuzung der beiden Wellenströme), ein Zusammentreffen jeder zweiten Welle des hohen Tones mit jeder des tiefen Tones statt, das sich als Verstärkung (da ebenfalls 240 Stöße in der Sekunde betragend) des unteren Tones dem Ohre darstellt. Daraus geht hervor, daß Oktaven keine Nebenklänge ergeben; wohl ist der Komplementäerton da (seine Zahl ist gleich der Differenz beider Schwingungen), aber er fällt mit dem positiven unteren Ton zusammen (480 minus 240 = 240; minus 240 = 0). Klingt ein Intervall, dessen oberer Ton 480 und der untere 320 Schwingungen macht (Quinte), so treffen bei der Wellendurchschneidung 160 Schallwellen in der Sekunde genau zusammen (jede 3. Welle der Quinte trifft auf jede 2. der Prime, d. h. 480:3 = 160, 320:2 = 160). Es klingt somit bei zwei positiven Tönen von 480 und 320 Schwingungen leise ein dritter Ton mit, dessen Schwingungen nicht durch das Zungenmedium, sondern durch Interferenzstöße der beiden Wellenströme hervorgerufen werden. Vergleich: man die Schwingungszahl dieses akustischen Nebentones mit den Zahlen der beiden positiven Töne (160:480, 160:320), so findet man, daß sie der Hälfte der Zahl des unteren Tones (Prime) entspricht.

Dieser „Nebenklang“ steht also eine Oktave tiefer als der tiefere positive Ton. Er verstärkt den unteren Ton des Intervalls um eine Oktave. Quintenfolgen in den unteren Lagen erzeugen demnach künstliche Pedaltöne außerhalb des Klaviaturbereichs, sie sind akustisch logisch berechtigt und stellen eine wesentliche Eigenart des modernen Harmoniumstils dar.

Eine große Terz (Schwingungszahl 480:384) ergibt einen Differenzton von 96 Schwingungen. Er liegt weit, die Zahlendifferenz sehr entfernt von dem positiven Intervall, in tiefster Lage und erzeugt einen Unterklang von 2 Oktaven Distanz von der Prime des Intervalls. Kleine Terzen ergeben Untertöne, die nicht mehr mit dem positiven Intervall zusammenfallen. Je höher der Komplementäerton liegt, um so deutlicher wird er wahrnehmbar. (Näheres kann hier nicht behandelt werden.)

ziemlich mäßig. Mithin eignen sich für ② am besten Solostellen, die allgemeine Plastik verlangen, eine nicht zu reiche Beweglichkeit haben und endlich nicht übergroße Ansprüche an Expression stellen.

Im Verhältnis zum ersten Spiel besitzt das zweite mehr Fundament, mehr Größe, mehr Plastik und Öppigkeit, in der Höhe mehr Wärme, dagegen weniger Feinheit und im piano weniger gute Beweglichkeit. Folgende Beispiele zeigen typisch klarinettenmäßige Solofiguren und Kantilenen.

11^a *Lento appassionato*
Sua
quasi Clarinetto
Hr. Beckman, Op. 11, 3 Sinfonische Ballade

11^b.
Sua
R. H.
L. H.
f *capriccioso*
Hr. Beckman, Op. 14, 3 Sinf. Ballade.

12 *Tempo giusto*
Sua
p *cantabile*
Bach-Guilmaut, Minuetto II

13. *Andantino.*
Sua
mf
Jos. Bizet, Op. 16, Romance sans paroles.

14 *Allergro*
Sua
quasi Clarinetto
C. M. v. Weber, Adagio and Poco And.

Außer der Klarinettenimitation lassen sich recht gut Hörner nachahmen, besonders, wenn die Zungen sehr dick und breit mensuriert sind, wie dies an größeren Instrumenten mit mehreren 16-Füßern der Fall ist. Am besten gelingt die Nachahmung, wo es sich um straffe Rhythmisierung handelt. Der Anschlag geschieht höchst energisch, plötzlich und dezis, das Staccato und die Aufhebung der Phrasierungsbögen sind mit großer Deutlichkeit auszuführen.

15^a. *Con moto.*
Sua
quasi Corni
Sua *f*
E. Kirschbaum, Op. 20, Nr. 17, Jagdstück.

15^b
Sua
ff
E. Kirschbaum, Op. 20, Nr. 17 Jagdstück

16. ② *And.*
quasi Echo
Karg-Elert, Op. 76, Nr. 9, Romantisches Zwiegespräch.

Die Klarinette ist, besonders wenn sie nicht allzu dick intoniert ist, wie z. B. an kleineren Instrumenten, mit Einschränkung auch als „isolirtes“ Spiel zu gebrauchen, d. h. sie kann unabhängig von andern Halbspielen – innerhalb ihrer Grenzen zur Melodie und Begleitung gleichzeitig verwendet werden und bildet so im gesamten Harmonium gewissermaßen ein 2^{tes} oktaviges, separirtes Instrument. Hierfür ist die Lage der mangelnden Tiefe wegen etwas ungünstig, aber trotzdem lassen sich eine Menge Gelegenheiten finden, wo man mit der alleinigen Verwendung eines 16-Diskantregisters sehr wohl ausreicht.

17. *Tranquillo.*
R. H.
L. H. *pp*
transponische Notation, klingt Oktave tiefer
César Franck, Op. 22, Quasi Marche

Ein Frauenchor besitzt einen durchschnittlichen Umfang von gut 2 Oktaven, das ist also kaum soviel wie der Ambitus der ②. Es lassen sich daher ohne weiteres 3- und 4stimmige Frauenchöre für das zweite rechte Spiel arrangieren.

18. Sua
R. H.
L. H.
Pratorius, Nr. 4 der „Meisterstücken“ Karg-Elert

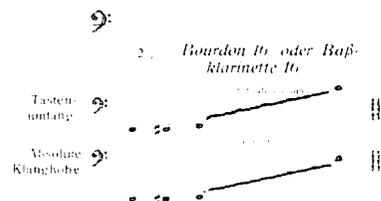
Den Vokalcharakter verlieren zwar diese Übertragungen, indef in keinem stärkeren Grade als in den „beliebten“ Arrangements für Hornquartett usw.

An kleineren 1^{tes}, 2- bis 4spieligen Instrumenten älterer Disposition spielt die einzige 16füßige Stimme erklärlicherweise eine weit wichtigere Rolle als an solchen (modernen) Harmoniums, die über mehrere 16-Register verfügen. An solchen tritt sie hinter Musette 16^{tes} und Voix céleste 16^{tes} auffallend zurück (besonders in der neufranzösischen Literatur und ist lediglich Solostimme (einzeln gespielt) oder Fundamentaltimme im vollen Werk. Hier ist sie die einzige Grundstimm gegen zwei 14füßige und eine 2füßige Oberstimme.) Durch die letzteren wird dem dumpfen 2. Spiel Intensität, Glanz und Schärfe zugeführt, auch verdecken dieselben größtenteils die lästigen Unter- und Nebenklänge. Aber auch an größeren Instrumenten, die zum Akkordspiel besser verwertbare

② (G) wird eine Oktave höher gespielt.

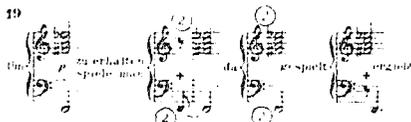
Stimmen als die Klarinette besitzen, wird diese, trotz der anfangs erwähnten Unterklänge, in seltenen Fällen von überraschender Wirkung sein, besonders, wo es gilt, seriöse Stimmungen und tiefdunkle Farben zu erzeugen. Die Transkriptionsliteratur ist nicht arm an solchen Stellen (Trauergesänge und -märsche usw.), die im akkordischen Spiele eine vorsichtige Verwendung der Klarinette recht wohl zulassen. Aber weise Mäßigung sei hier dringend empfohlen, und man halte daran fest, daß die Wirkung am besten nur in langsamen Zeiten und geringen Starkegraden ist. Beispiele werden am besten gegeben, wenn von den „durchgehenden Spielen“ die Rede ist, weil erst durch Hinzunahme der Baßhälfe (Bourdon 16) ein dreistimmiges, selbständiges Spiel in den mittleren und unteren Lagen ungehindert möglich ist.

Die natürliche Fortsetzung des Klarinettenregisters in der Baßlage heißt Bourdon oder Baßklarinette.



Das Register ist fast ausschließlich Fundamentaltöne und kommt selbst als Grundbaßstimme allein, ohne Kombination mit einer höheren Stimme, nur ganz selten vor. Die Intonation ist die gleiche wie die der Klarinette: an großen Instrumenten sehr voll, dick, massig und dunkel. Die Ansprache ist in der tiefsten Lage sehr träge und zähe, besonders bei geringem Winddruck, wie im piano. Die breiten und dicken Zungen der tiefsten Oktave sind an der Spitze mit einem Metallklötzchen belastet und bieten daher dem durchstreichenden Luftstrom ziemlich empfindlichen Widerstand, der eben die zähe Ansprache zur Folge hat. Beweglichkeit oder ganz schnelle Passagen sind in der tiefsten Lage durchaus zu meiden. Je größer das Instrument, um so voller und fradamentaler ist das durchgehende zweite Spiel intoniert, und um so ungelinker wird es in der Beweglichkeit. Es macht sich deshalb an größeren Instrumenten für die tieferen Töne ein Hilfsgriff nötig, um die Ansprache präziser zu erhalten: Von der Voraussetzung ausgehend, daß jede Zunge erst dann zum Tönen gebracht wird, wenn die über ihr (in der Kanzelle) befindliche Luft ausgeblasen ist, erreicht man ein gutes Ansprechen, indem man den Wind früher zu den Zungen führt, als ihre Ansprache erfolgen soll. Mit anderen Worten,

man drückt die Tasten um so viel früher nieder, als sich die Ansprache der betreffenden Töne verzögert. Will man einen tiefen Baßton ohne Verzögerung mit einem im rechten Spiele liegenden sofort ansprechenden Akkord gleichzeitig erklingen lassen, so ist es nötig, jenen eine bestimmte Zeit früher anzuschlagen.



Wie lang die Zeitdauer für das „Vorheben“ jeder Bourdonnote währen soll, ist theoretisch nicht zu bestimmen, weil hohe und tiefe Baßöne verschiedene Verspätungszeiten in der Ansprache haben und weil Bauart und Größe des Instrumentes, ferner der geringe oder starke Winddruck vollständig verschiedene Resultate ergeben. Jeder Spieler muß sein Instrument nach dieser Richtung hin prüfen und beim Spiel auf seine individuellen Eigentümlichkeiten Rücksicht nehmen.

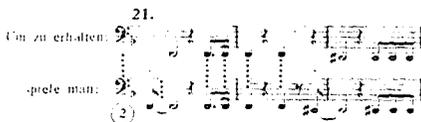
Was von der Ansprache eines einzelnen Tones gesagt wurde, hat auch für Tontolgen Gültigkeit. Um ein gutes legato zu erzielen, ist es nötig, noch während der Klangedauer eines Tones den nächstfolgenden vorzubereiten. Siehe Beispiel 20.

20. *Lento* quasi *tuba e trombon*



hoo. S. Karp, Fleit., Op. 76, Nr. 3, Nachrat

Übrigens ist die Ansprache der Töne dann recht gut, wenn dieselben nach ihrem Verstummen bald wiederholt werden. Diese Erscheinung beruht auf dem Weitervibrieren angeblasener Zungen. Durch das Aufheben der Tasten wird die Windzuhlr (vielmehr der Tonauslaß) wieder versperrt, dadurch hört die Schwingung der Luftsäule auf. Die Zunge aber vibriert durch das Gesetz der Trägheit noch eine kleine Zeit stumm (weil ohne Luftdurchgang) weiter. Ein erneuter Windeinlaß findet die Zunge sogleich reaktiv, die Ansprache geht präzise vor sich.



In mittlerer Lage von wenig vornehm und „präzigen“, dickem Klang steht der Bourdon den süßigen Baßstimmen erheblich an Noblesse und Brauchbarkeit nach. Einzig seine Tiefe ist unersetzlich,

die im Piano von dunkler, satter Fülle ist und als Orgelpunkt in seltenen Fällen vorzügliche Effekte erlaubt.

Als Baßstimme zu drei oder mehr Oberstimmen beliebiger Klangfarbe ist man auf Bourdon dann angewiesen, wenn jene unter das große C hinabsteigt.

22 a. *Adagio.*

feierlich

ten.

S. Karg-Elert, Op. 46, Sonate II, B moll.

22 b. *Adagio.*

pp dunkel

S. Karg-Elert, Op. 46, Sonate II, B moll.

da dieser die einzige Stimme ist, der in die Kontraktave hinabzusteigen vermag. Aber trotz der Möglichkeit, diese tiefen Baßtöne zu gebrauchen, ist es oft ratsamer, von denselben abzusehen, sofern nicht aus der Registrierung eine ganz bestimmte Absicht des Autors hervorgeht.

Aber auch das vorgeschriebene Register kann öfters mit Vorteil gegen ein anderes vertauscht werden, selbst wenn sich dadurch eine teilweise Oktavtransposition der Baßstimme nötig macht! Wie schon wiederholt bemerkt, ist das 2. Spiel besonders im Baß außerordentlich dick und füllig. Soll diese Stimme nicht unangenehm und aufdringlich gegenüber den Registern des rechten Spiels wirken, so ist mindestens eine ebenso massige Diskantstimme erforderlich. Mindestens, denn der Baß ist selbst im gleichen durchgehenden Spiele dem Diskant an Fülle we' us überlegen. Der Spieler ist somit gezwungen, bei Bourdon im Baß den Diskant mit Klarinette (allein oder mit anderen Stimmen kombiniert) zu spielen. Und zwar akkordisch, da links doch keine Begleitung, sondern eben eine fundamentale Baßstimme gegenübersteht. Diese Verwendung der plastischen Solostimme zum vollakkordischen Spiele ist bereits in dem vorigen Abschnitt nur sehr bedingungsweise empfohlen worden; durch die Wahl des Bourdonregisters wird jedoch diese dunkelfarbene Diskantregistrierung zur Bedingung! Aus diesem Grunde ist es empfehlenswerter, zumal wenn es sich um zartere Stellen mit hellerem Kolorit handelt, auf das Bourdonregister im Baß zu verzichten und etwaige Kontraktave, die der

Tiefe wegen Bourdon erheischen, in die höhere Oktave zu verlegen, um so den Baß 8füßig registrieren zu können.

23. *Sostenuto* (mit zartester Stimme).

Max Reger, Op. 60, II. Sonate, D moll., 2. Satz.
Durch Weglassung der - Kontraktave, die ② erfordern, ist Einstellung eines sehr zarten 8' möglich.

Es kann sogar der höchst seltene Fall eintreten, daß Bourdon als unbegleitete Solostimme Verwendung findet. Natürlich handelt es sich dann nur um die tiefsten Kontraktave, denen, *ppp* gespielt, etwas Körperloses, Nebelhafes eigen ist.

24. *Largo lugubre ed indolente.*

(NB. Jeder Ton ist gut vorbereiten!)
S. Karg-Elert, Schweifstück der heiligen Veronica.

Auch mehrstimmige Akkorde in höchster Lage läßt der Bourdon zu. Die Wirkung ist an geeigneter Stelle frappant, besonders nach hellen, scharfen Akzenten. Die Klangfarbe ist feierlich-dunkel und erinnert an einen Chor von Tenor- und Baß tuben.

25. *quasi lento*

Karg-Elert, Op. 36, Sonate I, H moll.
Siehe auch Beispiel Nr. 20.

Man halte aber daran fest, daß solche gewagten Registrierungen begründet sein müssen, nur als kurze, überraschende Effekte Berechtigung haben und niemals allgemeinere Anwendung finden sollen!

③ *Fifre 4' oder Piccolo 4'*
(auch Flageolet)

Eine Stimme von durchdringender Helle und einiger Sprödigkeit. In der Höhe flageoletartig und ziemlich

spitz, an die Papagenpfeife (Panflöte) erinnernd. Die tiefsten Lagen haben ein merkwürdig-durchdringendes Timbre von mehr charakteristischem Reiz als unbedingt Schönklang. Der Orchesterflöte steht es weit ferner als (1), da es, von der mangelnden Tiefe ganz abgesehen, jenem Register an rundem „Holzklang“ und Dichtigkeit mangelt. Ein gewisser metallig-spröder Klang der unteren Oktave erinnert an die alten D-Trompeten, die ja bis in die dreigestrichene Oktave reichen und hier nicht grell als schmetternd, sondern kernig-spitz klingen. Zur Imitation dieser immerhin seltenen Orchestereffekte laßt sich (3) recht gut verwenden, freilich bei erheblich verringertem Stärkegrade.

Zart gespielt, hat das Register einen fast klagen den, diskreten, doch nicht flachen oder naselnden Beiklang, der besonders nach Registern von heller, nasal oder dunkler, stumpfer Farbe auffällt.

26. *Lento misterioso*

Paul Tietz, Op. 187, Consolations No. 9

Meist sind es pastorale Idyllen, die durch das Register koloriert werden, denn für ausdrucksvolle, längere Kantilenen ist es nicht modulationsfähig genug. Typisch für das Filiregister ist der Anfang der entzückenden Idylle Jaous, „Pan mit der Syrinx“. Die auf- und niederrollenden Figuren in mittelhohen Lage gleichen, mit der (3) gespielt, täuschend dem merkwürdigen Pfeitglissando der Panflöte. Eine drastischere Anwendung des Filiregisters ist schwer zu finden.

27. *Capriccioso e pastorale*

Paul Tietz, Op. 18, Nr. 2, Pan mit der Syrinx

(Beispiel No. 27 klingt, mit (3) gespielt, eine Oktave höher.)

Umsetzlich wird die (3), wenn Höhen über das viergestrichene erforderlich werden, in die kein anderes Register zu steigen vermag.

28. *Larghetto pastorale*

Reich-Kürsch, Op. 24, II. Intermezzo

29. *Andantino malinconico*

S. Karg-Elert, Op. 14, Nr. 2, Sonne im E. moll.

(Beispiele No. 28 und 29 klingen, mit der (3) gespielt, eine Oktave höher.)

S. Karg-Elert, Op. 99, Die Jahre des Regiments

Endlich sei noch der Imitation von Violinflageolet durch (3) gedacht, die ausgezeichnet täuschend gelingen.

30a. *Allegretto pastorale*

S. Karg-Elert, Op. 6, Improvisation

30b.

quasi Flageolet

S. Karg-Elert, Op. 26, Nr. 5 Herbststündl.

Clairon 4 oder Schalmier 4

Ein höchst charakteristisches Halbspiel von größter Brauchbarkeit. Reich an Expressionsfähigkeit, ist dieses Register, vor allem an kleineren Instrumenten, zum mehrstimmigen Solospiel ganz besonders gut geeignet. Freilich ist der Umfang kein besonders großer (2¹/₂ Oktaven), doch lassen sich speziell in dieser Lage auch innerhalb der engen Grenzen recht wohl eine Menge schätzbare Wirkungen erzielen.

Der Klang des Clairon¹⁾ bei einem feinen nasalen Beiklang ist von sympathischer Helligkeit. Ein wenig flach, breit und schalmierartig, stets aber etwas kernig und dicht im akkordischen Spiel.

Als Einzelstimme ist er, falls er nicht besonders expressiv gebaut ist, weniger gut als im mehrstimmigen Spiel verwendbar, doch wird er als kantabile Sonorstimme seines eigenartigen Umfanges wegen (er geht eine Oktave höher als der klangverwandte Basson 8 und 1^a Oktave tiefer als der Hautbois 8, ja steigt sogar unter die Musette um 5 Halböne) oft als „Ersatzstimme“ Anwendung finden.

Die höchsten Töne schließen sich den tiefsten des Fitré 4 gleichklingig an; im Piano sanft und diskret, im höchsten Forte kernig, von gewisser Klangähnlichkeit mit engmensurierten Trompeten.

31.

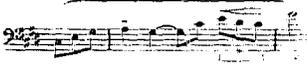
Wagner, Lohengrin.

(Beispiel No. 31 klingt, mit der (3) gespielt, eine Oktave höher.)

¹⁾ Clairon ist die französische Bezeichnung für eine hellklingende Trompete.

Die Tiefe ist den untersten Tönen des Englischhorns und der Bratsche einigermaßen ähnlich: ein wenig gaunig, helldunkel, aber stets mehr zum Offenklang als zum gedeckten Pfeifton neigend. Es fehlt dem Clairon der Schmelz des Violoncellos und die Voluminösität des mittleren Saxophones. Gleichwohl ist man oft gezwungen, den Clairon da zu wählen, wo die Lage der Solostimme durch andere Register unausführbar ist.

32a. *Tranquillo.*



33a. *Tempo di ballo.*



Offenbar besser mit celloähnlicher Stimme zu registrieren, die aber (siehe später unter Basson 8') der Teilung wegen über  nicht geführt werden kann. Somit ist man gezwungen, die betreffende Stelle eine Oktave tiefer mit (3) zu spielen, falls jene nicht den Claironumfang nach der Tiefe zu überschreitet. Man erhält statt Cello- mehr Bratschenkolorit, was aber immer noch besser ist, als wenn man die Teilung überschreitet und so die doppelte Ausdrucksfähigkeit (siehe später das Kapitel 4. „Die Teilung“) illusorisch macht.

32b.



33b.

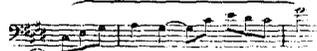


Beide Beispiele klingen, mit (3) gespielt, eine Oktave höher. Um 1) dem Auge die „absolute“ Klanghöhe zu veranschaulichen und 2) dem Spieler kleinerer Instrumente das lästige und sehr leicht irritierende Oktav-Transponieren zu ersparen, verfährt man in der Notation des 4-Claironregisters ähnlich, wie bei der des 16'-Klarinettenregisters, nur eben umgekehrt: hier wie dort schreibt man die Noten in Klanghöhe. Während man aber *Sua* über die Noten der 16 füsigen Stimme setzt, bezeichnet man die mit 4'-Register zu spielenden Stellen mit *Sua bassa* (unter den Noten stehend). Diese Abkürzung zeigt an, daß die betreffenden Noten eine Oktave tiefer zu spielen sind. Durch die selbständige Transposition des 4'-Registers in die höhere Oktave wird die Höhendifferenz wieder ausgeglichen.

Beispiel 32a und 33a (absolute Klanghöhe) wird mit der (3) in der tieferen Oktave zu spielen sein.

Siehe Beispiel 32b und 33b: die beste Notation zeigt Beispiel 32c und 33c:

32c. *Tranquillo.*



Sua bassa —
Originalnotation.

Oscar Wermann, Op. 148, Nr. 10, Réverie.

33c. *Tempo di ballo.*



Sua bassa
Originalnotation.

Maschke, Op. 15, Nr. 3, Valse sentimentale.

Die *Sua* über und *Sua bassa* unter den Noten hängen mit der Transponierung tiefer oder hoher klingender Register zusammen. Stehen diese einem Harmoniumspieler nicht zur Verfügung, so müssen folglich auch jene unberücksichtigt gelassen werden. Diese „Schreibweise in absoluter Klanghöhe“ (die *Sua* und *Sua bassa* sind bei dem Lesen*) wegzudenken!) hat vor der „Notation der Spielweise“ den sehr wesentlichen Vorzug, daß das Auge die wirklichen Tonhöhen sieht, während bei der letztgenannten sich die Tonhöhen anders ergeben, als sie sich dem Auge darstellen.

Es klingt in Wirklichkeit:

34a. *Allegretto grazioso.*



Karl Thiessen, Op. 25, Nr. 2, Barcarole.

Notation der Spielweise nach (französische Version):

34b.



Schreibweise der absoluten Klanghöhe nach (empfehlenswerter):

34c.



(Literaturbeispiel.)

Die französische Notation wird nur beim Spielen mit dem vorgeschriebenen Register (durch die Transposition derselben) verständlich. Das Auge erhält ein vom Ohre abweichendes Bild. Die vom Verfasser seit

*) Lesen ohne Spiel, im Sinne von „Obersehen“.

Jahren mit Nachdruck verteidigte Schreibweise der Klanghöhe nach 34c hat den wesentlichen Vorzug, daß das Auge beim Lesen dieselben Tonhöhen sieht, wie sie das Ohr hört. Besonders wertvoll scheint dem Verfasser auch die äußere Kenntlichmachung der 4-füßigen Registrierung durch das *Sra bassa*...; wie die 16-füßige Registrierung durch das *Sra*...; Der Spieler erkennt, mitten im Stück beginnend, an dem *Sra*...; daß gegenwärtig 16 Register, oder an dem *Sra bassa*...; daß 4 Register allein eingestellt sind. Der Harmoniumspieler eines Instrumentes ohne 16- und 4-füßige Stimmen hat nur nötig, sich die *Sra*... und *Sra bassa*... wegzudenken, und das betreffende registrierte Stück ist für sein Einspiel verwertbar. Nicht so bei der französischen Notation. Deshalb sind 16 aller Kunstharmoniumwerke des deutschen Verlages auch den kleinsten Instrumenten zugänglich, während die französisch-belgischen Werke nur für vorgeschriebene Registrierung verständlich und überhaupt ausführbar sind.

Man halte möglichst an dieser letzten Schreibweise fest, sofern sich nicht aus später zu erklärenden Gründen ausnahmsweise Schreibmöglichkeiten ergeben.

Zurück zum Register und seinen Klangfarben!

Die letzten Beispiele zeigten eine akkordische Behandlung, die diesem Register am meisten entspricht. Volle Harmonien zeigen sich weitaus expressiver als eine einstimmige Solostimme. Weder die (1) noch die (2) besitzen dieses große Schwellvermögen; keine dieser beiden Stimmen verliert über eine solche delikate Ansprache im äußersten Pianissimo. Keine ist in den tiefsten Lagen bei den gewagtesten Harmonien von solcher akustischen Reinheit, keine vermag vom mystischen, zart gehauchten Lispeln sogleich ins schmetternde, trompetenartige Fortissimo überzugehen, wie der vollakkordisch gespielte Clairon.

Dieses Register bringt dem kleinen Druckwindharmonium erst die helleren, orchestralen Farben, daher darf es selbst an dem kleinen Zweispiel auf keinen Fall fehlen und ist bei Aufstellung kleinster Disposition, seiner außerordentlichen Vielseitigkeit wegen, unbedingt dem Bourdon 16 vorzuziehen! Es ersetzt seiner Höhe wegen recht gut sogar diverse Diskantspiele, z. B. Musette 16 oder Hautbois 8 und initiiert in mittlerer Lage das Englischhorn in der Höhe und die Hoboe ganz vorzüglich.

35. *Andantino pastorale*, quasi Corno inglese

C. G. Eckert, Op. 81 Herbstviolen.

*) „gewagte“ Harmonie ist lediglich im akustischen Sinne zu verstehen.

36. *Adagio*, quasi Oboe

S. Karg-Elert, Op. 41, Nr. 1 Steyrisch (Kühreigen).

37. *Moderato*

F. Mend. Missa, Op. 42, Musette.

Es könnten noch zahlreiche Beispiele angeführt werden, wo man mit dem Clairon-Register allein lange Strecken vollkommen ausreicht, ohne durch die begrenzte Tiefe und Höhe sonderlich gehindert zu werden. Es bildet somit innerhalb des kompletten Instrumentes ein kleines selbständiges Harmonium für sich. Kein einziges Register besitzt in dieser Weise solche Selbständigkeit (der Bariton 32' etwa ausgenommen), weil keines gleichzeitig Baß-, Tenor-, Alt- und Sopranlage umfaßt wie besagtes Register. Merkwürdigerweise ist in der Literatur seine große Universalität auffallend wenig beachtet, und meist ist ihm zu Unrecht nur die Rolle eines bescheidenen akkordischen Akkompagnementes zuerteilt.

Es mögen noch einige Beispiele folgen, die die Behandlung des Clairon im völlig selbständigen Satze (gleichzeitig Melodie und Begleitung) dartun.

38.

S. Karg-Elert, Op. 14, Nr. 2, II. Sonatine, 3. Satz.

39. *Andantino misterioso*

S. Karg-Elert, Op. 14, Nr. 2, II. Sonatine, 2. Satz.

40. *Tempo di Serabanda*

S. Karg-Elert, Op. 42, Madrigale VII.

④ Hautbois 8' oder Oboe 8'

chromatisch bis

Umfang:

Die Intonation des 4. Spieles ist leider oft recht verschieden. An französischen und belgischen Instrumenten ist diese Stimme von besonders flacher und stark nasaler Klangfarbe. Die süddeutschen Harmoniumbauer halten die ④ dagegen etwas milder und weniger aufdringlich. Der Grund dieser Unterschiedlichkeit ist einerseits in dem von dem unsrigen abweichenden Geschmack der Franzosen zu suchen (dieses sagt bekanntlich das Pikante, das Hervorstechende, Aparte, den Deutschen mehr das auf ein milderes Maß Reduzierte zu) - andererseits in der speziellen Klangverschiedenheit der zu imitierenden Orchesterinstrumente deutscher und französischer Bauart. Denn bekanntlich weichen die engmensurierten französischen Oboen und Fagotte klanglich erheblich von den weniger scharfen Hoboen und den etwas stumpfen Fagotten der deutschen Orchester ab.

Beide Intonationen haben Vorzüge und Mängel: je flacher und heller ein Instrument bzw. Register intoniert ist, um so delikater und diskreter wird es im Piano. Die Neigung zur Bildung von Kombinations- und Komplementärtönen ist ganz minimal, daher sind volle Akkorde selbst in der tiefsten Lage recht wohl zulässig. Die Ansprache des Registers ④ ist von hoher Leichtigkeit, und seine Ausdrucksfähigkeit ist erheblich. Freilich neigen derartige Stimmen im hohen Forte leicht zum „Plärren“ und werden aufdringlich. Die etwas mattere Intonierung besitzt alle Vorzüge: eine allgemein-symphatischere Farbe, eine bessere Assimilationsfähigkeit bei Registerkombinationen, eine etwas größere Dichtigkeit und im Forte weniger Neigung zum Schreien. Die relativen Nachteile sind: eine nicht so große Expressionsweite (gegenüber der oben erwähnten Intonation), eine weniger intensive Leuchtkraft in der Kombination mit dunkleren Stimmen und daher ein allgemein-geringerer Farbenkontrast.

Die wenigsten Nachteile und meisten Vorzüge bietet ein ziemlich hell, aber weniger offen intoniertes oder ein helles, schwach-nasales und abdämpfbares, stark expressiv gebautes Register.

Mag dieses 4. Spiel immerhin different in der speziellen Schattierung sein, stets kontrastiert es mit dem 1. Spiel. Immer ist es im Klangcharakter hell, streichend, schalmelartig, mit mehr oder weniger nasalem Beiklang und im Piano von angenehmer Diskretion.

Dem Namen des Registers entsprechend, eignet es sich für pastorale, schalmelartige Stellen am vorzüglichsten:

41. Amabile.

E. Mangeon, Op. 26, Musette.

ähnlich also, wie das 3. Spiel, nur daß jene in den tieferen Lagen näseler, weniger spröde, im Piano weitaus zarter, im Forte aber entschieden schärfer und schneidender gehalten ist, als die ③.

Die Höhe ist sehr scharf, weniger gut verwertbar und steht den gleichhohen Lagen des Fifferegisters an Festigkeit nach (ähnlich, wie die hohen Lagen der Orchesterhoboe weitaus spitzer und härter sind als die gleichhohen, volleren Töne hoher D-Trompeten). Am verwertbarsten sind die untersten bis mittelhohen Lagen, sie kommen der Orchesterhoboe ziemlich nahe. Zur unbegrenzten Imitation derselben müßte die ④ nur eben einen ganz andern Umfang haben: es fehlt an nötiger Tiefe, dafür konnte auf die höchsten Lagen, die ja dem Wesen der Hoboe gar nicht entsprechen, leicht Verzicht geleistet werden. Wer mit der ④ Hoboensoli aus Orchesterwerken zu spielen versucht, wird der geringen Tiefe wegen oft Hindernissen gegenüberstehen.

42. Hoboe oder Engl.-Horn-Solo

Ouv. Tell von Rossini.

Es gilt also zunächst bei Orchesterimitationen durch ④ festzustellen, ob der Umfang das nach der Tiefe zu nicht überschreitet.

43

④ Allegro

quasi Oboe solo
Aloys Klein, Op. 10 Fantaisie de Concert (Freisatz)

Ist die ④ in höheren Lagen, besonders im staccato, von einer pikanten Schärfe, siehe Beispiel 43, so entfaltet sie in der Mittellage großen Schmelz und außerordentliche Ausdrucksfähigkeit.

44. Matr. unico e passionato.

S. Karg-Elert, Op. 33, Monologe (Lamentation).

45. Poco Andante.

Bror Beckman, Op. 16, Ständchen.

46. Con Affettuoso.

S. Karg-Elert, Op. 31, Nr. 3, Italienisch (Erotik).

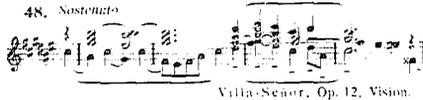
Mehrstimmig gespielt, nimmt die (4) eine allgemeine, helle, freundliche Farbe an, die beim piano in frischen $\frac{2}{4}$ -Tonarten besonders vorteilhaft wirkt.

Durch seine große Expressivität, besonders bei seiner eigentümlichen Windbehandlung, findet die (4) für Klagen und Affekte bereiten Ausdruck, siehe Beispiel 44.

Ein selbständiges, isoliertes Spiel, wie es Clairon 4 zuläßt, ist mit Hautbois 8, der mangelnden Tiefe wegen, nahezu ausgeschlossen. Beispiel 47 und 48 zeigen die Ausnützung des Hautbois-Umfangs und es ist interessant zu beobachten, wie geschickt hier das Problem der Tiefenbeschränkung gelöst wird.

47. *Tranquillo.*

 f12. Mat. pp) Emond: *Missa*, Op. 32, Cornemuse.

48. *Sostenuto.*

 Villa-Senot, Op. 12, Vision.

Die Fortsetzung des Hautbois im Baß, bei gleichem Klangcharakter, erlaubt ein ungehindertes Spiel in der Mittellage und eine reichere Ausnützung der Klangeffekte. Die Baßhälfte ist als Solostimme und isoliertes Halbspiel ungemein wichtig und ausgezeichnet verwendbar.

Der Name:



(4) *Bassoon 8' oder
Fagott 8'*

Umfang:



ist nicht glücklich gewählt, weit besser trifft Violoncello 8', eventuell auch Gambe 8' zu. Streichend, etwas nasal intoniert, doch ohne Voluminösität, ist es so recht zur Imitation von Celloeffekten geeignet. Unzulässig ist, daß diese Stimme in der Ansprache von höchster Zartheit ist, aber eine hohe Windspannung verträgt, da Bassoon 8' sowohl zur zarten Begleitung, wie auch als durchdringende, sonore und plastische Tenorbassstimmige Verwendung findet. Die Klangfarbe von (4) ist nicht durchweg konstant, sie ist es ebenso wenig, wie das Timbre der Cellosaiten gleichartig ist.

In der Tiefe von dunklem, doch niemals dumpfem oder stumpfem Klang (wie das Fagott und das es ziemlich treulich imitierende *Cor anglais*-Register (1) im Baß), in der Mittellage hell-dunkel, diskret, streichend, und in den oberen Tönen von nobler Durchdringlichkeit und hoboartigem Schmelz, imitiert die (4) das Cello in

allen Lagen gleich vorzüglich. Die Beweglichkeit, besonders in der Tiefe, ist freilich ziemlich begrenzt und Stellen wie

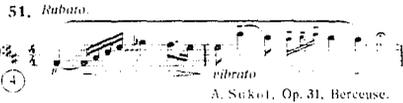
49. *Allegro.*

 [J. S. Bach, Solo-Sonate]

gehen über die Ansprachefähigkeit schon hinaus, von virtuosen Passagen ganz zu schweigen. Die Kantilene, die ausdrucksreiche, langatmige, ruhig dahinfließende baritonale Melodie entspricht der Eigenart des 4. Baßregisters am ehesten.

50. *Très lent.*

 Massenet-d'Aubert, *Idylle*.

51. *Rubato.*

 A. Sokol, Op. 31, *Berceuse*.

52. *Tempo rubato.*

 S. Karg-Elert, Op. 14, Nr. 2, II. *Sonatine à Satz*.

53. *Andante lugubre.*

 S. Karg-Elert, Op. 27, *Ballade*.

An der Klangähnlichkeit des 1. Spieles mit Fagott und des 4. mit Violoncello halte man stets fest; die Bestimmung der Register ergibt sich dann von selbst. 3stimmige Akkorde in mittlerer oder tieferer Lage, von 3 Fagotten gespielt, klingen dunkel, dick, stumpf und treten aus dem ganzen Orchester deutlich hervor, mehrstimmige Akkorde (selbst in tiefer Lage), von 2, 3 oder 4 Celli gespielt, klingen durchaus angenehm, zart und wirken nie aufdringlich oder unerwünscht-fällig. In einer analogen Weise wirkt das mehrstimmige Spiel mit Bassoon: hier ist die sich im 1. Spiel so unangenehm bemerkbar machende Bildung von Unter- und Nebentönen außerordentlich gering, infolgedessen klingen tiefe Harmonien durchaus klar, unaufdringlich und sind fast frei von jenem so gefürchteten „patzigen“ Druckluftklang der vorderen Spiele.

Dieser Vorzug ist für das mittlere Harmonium von hohem Wert, da dieses durch jenes Register eine äußerst diskrete Begleitungsstimme und für streichende, helle Diskantstimmen einen gleichklangigen delikaten Baß gewinnt. Die Vorteile werden am sinnfälligsten bei Teilungs- oder Doppelexpressionseffekten (s. Kap. 4 u. 18).

Der absolute Umfang des Bassonregisters läßt dieses (wengleich selten) auch als Einzelstimme verwenden, d. h. es kann, unabhängig von anderen Halbspiele — innerhalb seiner Grenzen zur Melodie und Begleitung gleichzeitig verwendet werden und bildet so im gesamten Harmonium ein kleines, 2¹-oktaviges, separiertes Instrument. Die Lage ist, der mangelnden Höhe wegen, weniger günstig als die des Clairon, aber trotzdem lassen sich eine Menge Gelegenheiten finden, wo man mit der alleinigen Verwendung des Bassonregisters sehr wohl ausreicht.

54. *Lento.*

Hans Hermann, Op. 10, Melodie.

(Siehe ferner auch „Intarsien“ von S. Karg-Elert, Op. 70, Nr. 10, Letzter Gang.)

Ein Männerchor besitzt einen durchschnittlichen Umfang von 2¹/₂ Oktaven, das ist etwa der gleiche Ambitus, wie der des Basson (4), nur daß dieser etwa im ganzen eine Terz tiefer liegt. Durch Transposition einer Sekunde oder Terz nach unten läßt sich eine Menge aus der Männerchorliteratur für das isolierte Bassonregister zurechtlegen.

55.

Am letzten Samstag Abend (norwegische, Männerchor).

Natürlich geht der Vokalcharakter verloren, vielmehr erinnert die Wirkung an ein Quartett von Celli und Bratschen.

Zweites Kapitel.

Die durchgehenden Spiele.

Alles über die beiden Halbspiele Gesagte gilt summarisch für das durchgehende Spiel.

Die am meisten zur Verwendung kommende Lage ist erklärlicherweise die mittlere. Etwa von  bis , in der Höhe wie in der Tiefe gleichweit von der Teilung entfernt. Diese Lage ist auch die in der Farbe angenehmste. Der milde, weiche, runde, dichte Ton von ruhigem Charakter eignet sich für Stücke von einfach-schlichter Ausdrucksweise am besten. ♮-Tonarten entsprechen der Charakteristik des Spieles mehr als ♯-Tonarten, die gern eine hellere Farbe erheischen.

56. *Andantino.*

Teo v. Oberndorff, Op. 2, Nr. 1, Lied ohne Worte.

57. *Andante*

L. Lewandowski, Op. 44, Consolations Nr. 9.

Alles über die beiden Halbspiele Gesagte gilt summarisch für das durchgehende Spiel.

Die am meisten zur Verwendung kommende Lage ist die höhere mittlere, mehr über der Teilung liegende,

etwa der gespielten Noten nach, von  bis 

, die bekanntlich eine Oktave tiefer klingen. Diese Lage ist auch in der Farbe am angenehmsten. Der satte, üppige, dunkle, warme und fundamentale Klang von ernstem Charakter eignet sich für Stücke

von feierlicher Ruhe und Gemessenheit am besten. \flat -Tonarten entsprechen der Charakteristik des Spieles mehr als \sharp -Dur-Tonarten.

58. *Lugubre, alla Marcia funebre.*

3) *Sua* bis

S. Karg-Elert, Op. 35, Nr. 1, In memoriam.

59. *Lento lugubre*

2) *pp sua*

S. Karg-Elert, Op. 33 1/2, Crucifixus

3)

3)

Alles über die beiden Halbspiele Gesagte gilt summarisch für das durchgehende Spiel.

Die am meisten zur Verwendung kommende Lage ist die tiefere mitte, mehr unter der Teilung liegende,

etwa den gespielten Noten nach von \flat bis \flat

die bekanntlich eine Oktave höher klingen. Diese Lage ist auch in der Farbe am angenehmsten. Der zarte, sanftklagende, edle und sehr expressive Ton von etwas versonnenem Charakter eignet sich am besten für Stücke von Distinktion, apertem Reiz und großer Ausdrucksfähigkeit. \sharp -Tonarten, auch einfachere \flat -Tonarten (besonders in Moll) entsprechen dem Charakter recht gut; für besonders weiche Tonarten, Des dur, Ges dur, b moll usw. ist der Klang des 3. Spieles leicht zu klar und lichtreich.

(NB. C1 werden die Noten für \flat 3 \flat 3, in richtiger Tonhöhe notiert, zum Zwecke der Transposition aber mit *Sua bassa* versehen).

60. 3) *Nobilmente.*

3) *Sua bassa* *delicato*

Sua bassa
Hans Hermann, Op. 10, Skizze.

61. *Largo.*

3) *Sua bassa*

Sua bassa
Waldemar Waage, Op. 3, Nr. 3, Largo.

4)

4)

Alles über die beiden Halbspiele Gesagte gilt summarisch für das durchgehende Spiel.

Die am meisten zur Verwendung kommende Lage ist erklärlicherweise die mittlere. Etwa von \flat bis \flat

in der Höhe wie in der Tiefe gleichweit von der Teilung entfernt. Diese Lage ist auch die in der Farbe angenehmste. Der zartmasale, helle und frische, höchst expressive Ton eignet sich am besten für Stücke idyllischen, pastoralen Charakters oder für Episoden von größter Ausdrucksfähigkeit oder größter Zartheit.

\sharp -Tonarten entsprechen dem Charakter des Spieles am besten; \flat -Tonarten, besonders in Moll, sind unlich zu vermeiden.

62. 4) *Allegretto pastorale.*

4)

G. Mac Master, Op. 51, Noce Villageoise.

63. 4) *Andante*

4) *pp sua Cello* *fz* *fp* *p*

L. J. Glaszky, Toll Fantasy

64. 4) *Tranquillo.*

4)

Paul Juon, Op. 1, Nr. 5, Berceuse.

NB. Hier sei auch auf die „Intarsien“ (Registriertypen oder Klangfarbenstudien) von S. Karg-Elert, Op. 76 hingewiesen. Jede der 15 Nummern führt eine bestimmte Registerfarbe systematisch durch.

Die schematische Übersicht der Spiele nach zunehmender Helligkeit und bei Markierung der Hauptspiel-lagen stellt sich so dar:

65. klingt eine Oktave tiefer

The image shows four staves of musical notation for exercise 65. Each staff has a circled number in a square at the beginning: (2) 2, (1) 1, (3) 3, and (4) 4. Below these are the dynamic markings: 'dunkel', 'weich', 'hell, diskret', and 'streichend, dünn'. Each staff has a box labeled 'Hauptlage' (main position) with a vertical line indicating the starting point of the exercise. The first staff is labeled 'klingt eine Oktave tiefer' (sounds one octave lower). The second staff is labeled 'Hauptlage'. The third staff is labeled 'klingt eine Oktave höher' (sounds one octave higher). The fourth staff is labeled 'Hauptlage'. The notation consists of a series of eighth notes on a treble clef staff.

Drittes Kapitel.

Die einfache Expression.

Das Expressionsspiel ist eine Spezialkunst, die ein eingehendes Sonderstudium erfordert. Die einfachere Trettechnik zu erlangen, die den musikalischen Anforderungen des größeren Teiles des Harmoniumspielenden Publikums genügt, ist eine ziemlich leicht zu bewältigende Aufgabe. Um höheren künstlerischen Ansprüchen zu genügen, bzw. gerecht zu werden, bedarf es freilich eines andauernden Studiums, das nicht ohne manche Müheligkeit ist. Das Expressionsspiel erhebt das Harmonium erst in eine höhere künstlerische Sphäre. Durch jenes wird dieses erst streng individuell. Durch jenes schwindet die letzte Ähnlichkeit mit einer Zungenorgel. Durch jenes steht das kleinste Harmonium dem Bläserchester weit näher als die ungleich imposantere Orgel mit ihren rein-klanglich den Blasinstrumenten nahe verwandten Stimmen. Durch das Expressionsspiel kommt das Harmonium dem Gesänge nahe und erweist sich als außerordentlich zweckmäßiges, akkommodationsfähiges Begleitungsinstrument. Aus denselben Gründen findet es als Kammermusikinstrument von hervorragender dynamischer Anpassungsfähigkeit vortreffliche Verwendung. Im Gegensatz zur Orgel, deren wechselnde Stärkegrade stets mit Klangfarbendifferenzen verbunden*), sind die dynamischen Unterschiede beim Expressionsspiel monochrom, d. h.: die Stärkegrade können bei unveränderter Klangfarbe wechseln.

Über die Technik des Expressionsspiels, resp. über die Erlernung desselben kann an dieser Stelle nichts

gesagt werden. Ein erschöpfendes pädagogisches Werk über die Kunst des Expressionsspiels existiert zurzeit leider noch nicht. In der „Schule für Kunstharmonium“ (in Vorbereitung) vom Verfasser dieses Werkes findet sich über Expressions- und Doppelexpressionsspiel alles Nähere.

Ein paar Worte über die Funktion des Expressionsregisters mögen hier Platz finden. Um alles gut zu verstehen, ist es unerlässlich, zunächst von dem Spiel ohne Expressionsregister zu sprechen.

Die beiden Tretschemel (Trittbretter) setzen zwei kleine Bälge in Aktion. Sie sind im Ruhezustand mit Außenluft gefüllt. Zusammengedrückt, entleeren sie ihren Inhalt durch einen Luftkanal in die Windlade. Hier übt die komprimierte Luft einen gleichmäßigen, doch vom Spieler beliebig zu verändernden Druck nach allen Seiten aus. Zwei Auswege stehen ihr offen. 1. entweder durch einen geöffneten Windeinlaß durch Ziehen eines Registers bewirkt) in die Zungenkammern zu gelangen, um hier bei gehobenem Spielventil (durch Niederdrücken einer Taste bewirkt) durch den Zungenspalt und endlich durch die Kanzelle zu entweichen, oder 2. durch eine offenstehende Klappe in eine große dehnbare Windtasche zu gelangen. Diese letztere ist ein großer Balg, der jedoch nicht vom Spieler in unmittelbare Bewegung gesetzt werden kann und der auch gar nicht den Zweck hat, Wind zu erzeugen! Er stellt sich lediglich als Sammelbecken für die aus den beiden Schöpfbälgen erzeugte Druckluft dar. Um die Spannung derselben zu erhalten, ist der Sammel- oder Magazinbalg (auch das Reservoir benannt) im Ruhezustand völlig zusammengefaltet und steht durch zwar elastische, aber erheblich widerstandsfähige Spannfedern unter gleichmäßigem Druck.

*) Der Jalouischweller des Obermanuals kommt hier nicht in Frage. Er entspricht den mechanischen Einrichtungen des Harmoniums (Knieschweller, Métaphone oder Fortzüge), die aber, weil nicht auf Differenzierung der Windexpression bedehrend, nicht als eigentlich expressiv zu gelten haben.

Der Wind sucht den Weg aus, der weniger Hindernisse bietet. Hat der Spieler durch Einschaltung mehrerer Register einen offenen Weg zu den Windkammern und Kanzellen geschaffen und durch Niederdruck mehrerer Tasten den Wind durch die gehobenen Spielventile eine ungehinderte Passage erlaubt, so wird ein sehr schwach gegebener Windstrom den bequemeren Weg zu den Zungen der Zwangshaft des Reservoirs vorziehen. Sehr erklärlich: weil der Druck im Magazin größer ist als bei geöffneten Ventilen in der Windlade. Anders wird es, wenn entweder 1) wenig Registerkammern geöffnet sind oder 2) weniger Tasten niedergedrückt werden oder 3) gar nicht gespielt wird oder 4) beim Spiel ein „Windüberdruck“ stattfindet, d. h. mehr Wind gegeben wird, als zu einer schwachen, pressionsarmen Ansprache nötig ist. In allen diesen Fällen (und es sind die am meisten eintretenden) wird der Druck in der inexpandierenden, starren Windlade der beschränkten Luftpassage wegen größer sein als im nachgiebigen Reservoir. Wie schon oben erwähnt, der Wind sucht den Weg, der weniger Hindernisse bietet. Das ist in diesen Fällen die Flucht in den elastischen Sammelbalg, der ihm weniger Gegendruck leistet als die starre Windlade. Die Einlaßklappe zu diesem steht offen, er geht in jenen, überwindet den Spannfederdruck und bläht das Magazin auf. Je mehr überflüssiger Wind gegeben wird, um so mehr füllt sich das Magazin. Hört bei kontinuierlichem Spiele das Schöpfen der beiden kleinen, durch die Trittbretter in Tätigkeit versetzten Bälge vorübergehend auf, so bleibt das zunächst ihre Wirkung, da eben das Magazin aus dem aufgespeicherten Vorrat schöpft und einen stets gleichmäßigen Windstrom liefert, dessen Druck dem der Spannfedern des Sammelbalges proportional ist. Dieser Reservoirbalg gleicht durch seine konstant bleibende Spannung alle Ungleichheiten der Schöpfer aus: jedes Zittern des Fußes, jeder heftige Stoß, jedes Nachlassen der gleichmäßigen Tretebewegung usw. wird durch den Magazinbalg nivelliert.

Da der aus dem Sammelbalg kommende Wind aber unter völlig gleichmäßigem Hochdruck steht und gewaltsam durch den Federdruck des Magazins nach den Windauslässen (das sind die von den Spielventilen befreiten Kanzellen) gedrängt wird, so ist der auf diesem Wege erzeugte Ton explosiv, von derber Massivität und starr. Ein crescendo ist nicht möglich, weil die sich progressiv vermehrende Windmenge (durch allmählich schnelleres Treten erzeugt) vom Magazin aufgespeichert wird. Ein decrescendo ist unausführbar, weil die sukzessive Verminderung der Windmenge (durch Reduktion der Tretegeschwindigkeit erzeugt) durch ein Zugeben aus dem Reservoir nivelliert wird. Die Wirkung aller Nuancen, wie *marcato*, *tenuto*, *portamento*, *sforzato*, *rinforzando*, *vibrato*, besonders auch *piano subito* oder ein schnelles *Diluendo* nach einem *Forde* oder *Fortissimo*, bleibt durch die Gleichspannung des Magazinwindes illusorisch (analog der Orgel).

Völlig anders gestaltet sich das Spiel mit Expression. Durch Ziehen dieses Registerzuges wird die Einlaßklappe zu dem Magazinbalg (Windtasche) geschlossen. Nichts weiter.

Der komplizierte Apparat der ungleichen Wind-einnahme und der nivellierten Abgabe wird einfach ausgeschaltet. Der Wind gelangt nun unmittelbar aus den Schöpfnern zu den Zungen.

Daraus resultiert bei gezogenem Expressionsregister die große Empfindlichkeit der Zungen den Tretebewegungen gegenüber. Der Ausgleichapparat, die Vorratskammer, fehlt. Aber dieser scheinbare Mangel ist in der Tat ein Vorzug von allergrößtem Wert. Nun erst ist es dem Spieler möglich, den Zungen einen variablen Winddruck zu geben, die Spannung desselben in jedem gewünschten Augenblick zu modifizieren und so unmittelbar und unbeschränkt über alle dynamischen Differenzierungen und Kontraste zu verfügen.

Um die Frage zu erledigen: „Weshalb ist das Harmonium im *p* oder *pp* bei nicht gezogenem Expressionsregister dennoch etwas *expressiv*?“ sei daran erinnert, daß nicht jener Windhauch (bei sanftem *Trit*) vom Magazinbalg aufgenommen wird, besonders dann nicht, wenn der Luft beim Spielen ein viel bequemerer Weg offen steht. Gibt der Spieler Wind von geringerer Spannung, als zur Überwindung des Spannfederdruckes nötig ist, so bleibt die Luft (die aber dann stets von sehr mäßiger Expansion sein kann) in der Windlade, wirkt also unmittelbar auf die Zungen. Die Verhältnisse sind beim *pp* die gleichen, ob mit oder ohne Expression gespielt wird. In erstem Falle ist der Zugang zum Magazin hermetisch verschlossen, im zweiten Falle steht er zwar offen, der schwachgespannte Luftstrom vermag aber nicht den Magazinbalg aufzublähen. Wird die Grenze des Zartspiels allmählich oder plötzlich überschritten, so zeigt sich sogleich der Unterschied zwischen direkter Schöpfbalgluft und reproduziertem, prallem Magazinwind.

Der Widerstand des Treteschemels auf den auf ihm lastenden Fuß gibt dem Spieler den präzisesten Aufschluß über die Spannung in der Windlade. Der Widerstand erst erlaubt die Ausführung aller möglichen Nuancen, indem auf den Druck des Trittbrettes von unten nach oben der Fuß einen Hochdruck von oben nach unten ausübt. Die Art und Weise dieses Druckes — kurz und energisch, breit und voll, rasch steigend, wippend und elastisch, steigend mit plötzlichem Nachlassen, wellenförmiges Schwanken im Knöchelgelenk, Vibrieren des Oberschenkels mit Knieübertragung usw. — ergibt die zahlreichen dynamischen Differenzierungen.

Eine systematische Anleitung dieser Tretemanieren, die bis zu einer wirklichen Kunst gesteigert werden

können, kann hier naturgemäß nicht erfolgen (s. das Kapitel: „Die Kunst des einfach- und doppel-expressiven Spiels“ aus der Schule für Kunstharmonium), doch soll eine kurze Übersicht aller möglichen dynamischen Nüancen, die nur durch das Expressionsregister möglich sind, gegeben werden.

- Beispiel 66: *ppp* <-----> *ppp*
- " 67: *pp* <-----> *pp*
- " 68: *ppp* <-----> *fff* <-----> *pp*
- " 69: *f* *p subito*
- " 70: *p* <-----> *sfz*
- " 71: ♯ ♯ ♯ ♯ R. F. L. F.
- " 72: *sf piano*
- " 73: *vibrato* (-----)
- " 74: ----- (Windtenuto)
- " 75: ♯ ♯ ♯ ♯
- " 76: *ff pp* (ohne <----->)
- " 77: diverse Windschattierungen

66. ④ *Grave con duolo.*

Max Reger, Op. 60, II. Sonata, 2. Satz.

67 a.

H. Berlioz, Op. 5, Hostias.

67 b. Sua

H. Berlioz, Op. 5, Hostias.

68. ① *Allegro brillante.*

Jos. Tomáček, Rondo brilliant für Physharmonika

69 a. ② ④

Cam. Schumann, Op. 43, Fuge aus III. Suite.

Cam. Schumann, Op. 43, Fuge aus III. Suite.

70 a. Cam. Schumann, Op. 43, Fuge aus III. Suite.

S. Karg-Elert, Op. 31 Nr. 12, Alla Zingaresca

S. Karg-Elert, Op. 31 Nr. 12, Alla Zingaresca

71. ① ③ (Musette 16') *Sua*

Jan Novotny, Op. 10, Souvenir de Varsovie.

Bror Bockman, Op. 14, Waldesapriccio

73. ② od. Voix céleste 16'

Goldmark-Löw, Fantasie über „Königin von Saba“.

74. ① *Adagio* (Imitation des Violla-Strichen)

Balth. Galuppi, Sonate, (Meisterstudien S. K-E)

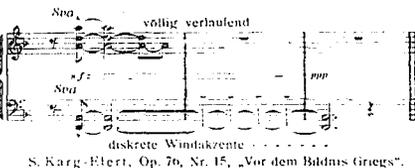
75. ③ ④ *Allegro. accentuez chaque note du pied droit*

Alph. Mailly, Op. 3, L'Angéus.

76. 

S. Karg-Elert Op. 36 Sonate H moll.

77. 



S. Karg-Elert, Op. 70, Nr. 15, „Vor dem Bildnis Griegs“.

Aus Obengesagtem geht eklatant hervor, daß das Harmonium im Expressionszug ein Register von allerhöchstem Wert besitzt, der durch nichts aufgewogen werden kann. Ein kleines Instrument mit 1 oder 1½ Spielen läßt durch die Ausdrucksfähigkeit den Mangel an Farben leicht vergessen, ein größeres Harmonium mit reicheren Klangfarben entfaltet diese erst völlig durch die Expression. Es ist daher beinahe ungeheuerlich zu nennen, wenn Druckwindharmoniums ohne Expressionszug gebaut werden. Sie gleichen einem echten Schmuck mit einem blinden, ungeschliffenen Stein.

Man wende nicht ein, daß für Schulen und Kapellen das Ausdrucksspiel von nicht so wesentlicher Bedeutung sei! Andacht kann durch seelenvolles Spiel mit echt musikalischem Ausdruck doch sicher eher erreicht werden, als durch starrs, grobkörniges Spiel. Der Spieler hat es ja völlig in seiner Gewalt, seinen Vortrag ruhig und leidenschaftslos, der Würde und Weihe des Hauses entsprechend, zu gestalten — mag er immerhin auf die extremsten dynamischen Wirkungen Verzicht leisten —, nie darf er der Möglichkeit, sein Spiel geistig zu beleben, entzogen.

Ohne Expression ist auch dem Harmonium das dezide, wuchtige Forte und die durchdringende, markige Schärfe versagt, weil der aufgeblähte Magazinbalg bei weiterer Windzufuhr den „Überdruck“ durch automatisches Öffnen eines Sicherheitsventils aufhebt. So

bleibt dem expressionlosen Druckluftharmonium nur eine karge Auswahl primitiver Nuancen.

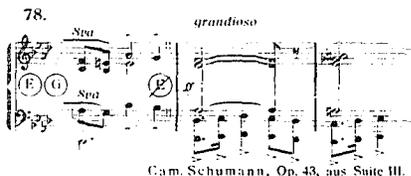
Der wahre Grund, Kirchen- und Schulharmoniums ohne Expressionszug zu liefern, liegt aber nicht in der falschen ästhetischen Voraussetzung; in Schule und Kirche gehöre der starre, leblose, inpressive Ton, sondern in der verblüffend eintfachen Tatsache, daß die mit dem Spielen des Instrumentes betrauten Personen mit der Expression meist absolut nichts anzufangen wissen! „Wozu einen Zug erst anbringen, der doch nie gebraucht wird!“

Difficile est scitram non scribere!

Kann die Schule oder Kirche nicht verlangen, daß der Harmoniumspieler wirklich ein „Fachmann“ ist und sein Instrument individuell zu behandeln versteht? Genau so unzulänglich, wie ein Klavierspieler die Orgel traktiert, so erschreckend schlecht wird oft genug das Harmonium von den Spielern behandelt, die es für selbstverständlich halten, daß ein mäßiger Klavier- oder Orgelspieler immerhin einen guten Harmoniumspieler abgibt.

Leider stehen in diesem Punkte viele gute Dilettanten, die mit Hingebung und innigem, heiligem Eifer ihr Expressionsharmonium studierten (mag auch die manuelle Fähigkeit oft nur gering entwickelt sein), weit über sogenannten „Fachmusikern“, die es nicht der Mühe wert halten, regelrechte Studien an dem „Unterhaltungsinstrument der „matüre“ zu pflegen. Sie brauchen sich deshalb nicht zu wundern, wenn ihnen dies Instrument „nichts sagen kann“.

Endlich möge des seltenen Falles Erwähnung getan werden, wo Expression ausdrücklich auszusprechen ist. Die Wirkung kann frappant sein, besonders nach reichen Schwellwirkungen und nach dynamischen Schwankungen. Die herbe Starrheit, die Aufhebung jeglichen Gefühlsausdruckes kann freilich lediglich im Ausnahmefalle als Symbol lapidarer Größe künstlerisch durchaus berechtigt sein.

78. 

Cam. Schumann, Op. 43, aus Suite III.

79. 

G. Rossini, Prél. relig. et Fugue (S. K.-E.).

Viertes Kapitel.

Die Teilung (Wesen und Bedeutung).

Unter „Teilung“ versteht man die Halbierung der fortlaufenden Zungenreihen in ein linkes und rechtes Spiel (Baß- und Diskanthälfte). So wird beispielsweise der durchgehende 16' in Bourdon und Klarinette zerlegt. Kein anderes Instrument besitzt die Möglichkeit, Baß- und Diskanthälfte ganz nach Belieben ein- und auszuschalten, als das Harmonium. Für andere Instrumente, wie Klavier, Orgel, Harfe, Célésta usw., ist dieselbe auch ohne jeden praktischen Zweck, während das Harmonium derselben dringend bedarf.

Vier Sänger singen ein beliebiges Quartett; der Bassist übertrifft an Volumen und Dicke der Farbe die beiden Frauenstimmen um ein erhebliches. Eine einheitliche, gut abgewogene Gesamtwirkung wird nur dann zustande kommen, wenn die klanglichen und dynamischen Verhältnisse der Stimmen zu einander praktisch genau erwogen und jederzeit den notwendigen Anforderungen gemäß modifiziert werden können. Einmal alternieren die beiden Ober- mit den Unterstimmen: die Thematik und damit die plastische Markierung wechselt in den Stimmen; ein andermal treten drei Ober- gegen die Untersolo- oder drei Unter- gegen eine Obersolostimme zurück usw. Diese dynamische Abstufung, die für eine musikalische Interpretation von fundamentaler Bedeutung ist — sofern sie sich nicht mit der allerprimitivsten Art von Musik bescheidet —, ist außer dem Orchester auch sehr gut dem modifikationsreichen Klavier und in eingeschränktem Maße der Harfe durch die veränderlichen Stärkegrade des Anschlages möglich. Die Orgel kennt keine Variabilität durch Anschlag, und das plastische Hervortreten einer oder mehrerer Stimmen wäre ihr versagt, wenn nicht die Isolierung der Baßstimme für das Pedal und die Trennung der Oberstimmen für zwei bis vier Manuale eine weitgehende dynamische Unterschiedlichkeit und ungezwungene Wechselwirkung aller möglichen Stärkegrade erlaubte. Ist es doch auf der modernen Orgel möglich, mit einer Hand gleichzeitig auf zwei Manualen zwei verschieden geführte Stimmen zu spielen und so bei vierstimmigen Sätzen, auf Pedal und drei Manuale verteilt, mit vier heterogenen Klang- und Stärkefarben (die durch frei einstellbare Kombinationen neben der Handregistrierung in jedem erforderlichen Moment verändert oder umgewechselt werden können) zu operieren!

Im Harmonium wird nun durch die Teilung die Möglichkeit gegeben, den Baß und Diskant getrennt, sowohl in der Klangfarbe als Tonstärke, als auch in der Tonhöhe zu verändern.

Der Spieler erhält so gewissermaßen zwei isolierte Klaviaturen von je 2^{1/2} Oktaven Umfang. Je nach der Registerwahl kann er die eine Hälfte hell und die andere dunkel — die eine stark und die andere schwach, die linke tief und die rechte hoch, beide gleichhoch, die linke hoch und die rechte tief usw. — einstellen. Hauptbedingung beim Spiel mit ungleich registrierten Diskant- und Baßhälften bleibt: Wahrung der Teilung,

d. h. die linke Hand darf über das  nicht hin-

aus, die rechte Hand unter das  nicht hinuntergehen. Die Höhe der Register spielt dabei gar keine Rolle, da die Teilung nicht für die absolute Tonhöhe, sondern lediglich für die Klaviatur in Frage kommt. Es kann daher sowohl Repetition (Zurückschlagung) wie Supertransposition (Überschlagung) der absoluten Skala stattfinden, je nachdem die Tonhöhen rechts und links gewählt werden, z. B.

Es wird gespielt: a) 

klings { bei rechts 8' b) 
und links 16'

klings { bei rechts 8' c) 
und links 4'

klings { bei rechts 16' d) 
und links 8'

klings { bei rechts 16' e) 
und links 4'

klings { bei rechts 4' f) 
und links 16'

klings { bei rechts 4' g) 
und links 8'

klings { bei rechts 16' h) 
und links 2'

klings { bei rechts 8' i) 
und links 2'

klings { bei rechts 4' k) 
und links 2'

klings { bei rechts 32' l) 
und links 16'

klingl | bei rechts 32' n)
 und links 8'
 klingl | bei rechts 32' n)
 und links 4'
 klingl | bei rechts 32' o)
 und links 2'

Die letzten 7 Beispiele gelten für Instrumente mit sogenannten „modernen Spielen“, wie sie das Kunstharmonium und (zum Teil) das reformierte moderne Druckluftharmonium mit einfacher oder doppelter Expression aufweist.

Selten tritt die an Beispiel b), f) und g) gezeigte Überspringung der Tonhöhen ein, weil hierbei Baß und Diskant zu weit von einander entfernt liegen. Außerordentlich häufig macht sich dagegen die Repetition der Tonhöhen nötig, z. B. c), d), e) (für größere Instrumente oft: Beispiel i), m), n) und endlich die übrigen). Das alte 1^{te}-Spiel mit den Registern Cor anglais 8', Flüte 8', Voix céleste 8', muß auf diesen wichtigen Vorzug verzichten. Das moderne dispositionell reformierte Aderthalbspiel mit den Registern Cor anglais 8', Flüte 8', Clarinette 16', (nebst Baßsourdine 8' und Diskantsourdine 16', möglichst automatisch sich regulierend) kann bereits eine Stimmkreuzung erzielen (siehe 80).

80. Gespielt:

klingl | bei rechts 16'
 und links 8'

Ebenso wird die oft interessant wirkende „Deckung“ (Unisonoklang bei Oktavenspiel) möglich;

81. Gespielt:

klingl | bei rechts 16'
 und links 8'

(Siehe weiteres im 9. Kapitel: „Die Deckung zweier ungleich hoher Register mit Hilfe der Teilung“).

Das alte Zweispiel 16' 8' 8' 16' kennt nur eine brauchbare Repetition: links 8', rechts 16', d. i. die beim modernen Aderthalbspiel gezeigte. Das dispositionell reformierte Zweispiel mit links 4' 8' und rechts 8' 16' (nebst möglichst automatisch sich regulierenden Sourdinen: im Baß 4' 8', im Diskant 8' 16') gestattet dagegen bereits drei brauchbare Repetitionen: links 8', rechts 16'; links 4', rechts 8'; links 4', rechts 16', die bereits sehr wertvolle Spieeffekte zulassen.

Stellt man links einen Vierfuß ein und rechts einen Sechzehntuß, erhält man 2 Klaviaturen von annähernd 2¹/₂ Oktaven, die sich aber in Tonhöhe weder völlig decken noch ergänzen. Die gesamte Skala stellt sich somit der absoluten Tonhöhe nach dar:

82. Deckoktaven

Umfang des 4'-Registers im Baß. Deckoktaven. Umfang des 16'-Registers im Diskant.

Diese intermittierte Skala besitzt für den Eingeweihten ganz außerordentliche Vorzüge, die später an zahlreichen Beispielen erklärt sein mögen.

Übernimmt die linke Hand die Begleitung und die rechte die Solomelodie, so darf bei dem Harmonium mit durchgehendem Spiel erstere nicht das eingestrichene *e* nach der Höhe und letztere das eingestrichene *f* nach der Tiefe zu nicht überschreiten. Diese Grenzen legen aber dem Spieler ganz erhebliche Einschränkungen auf.

Tausende und aber Tausende von Beispielen lassen sich kurzerhand anführen, wo die Melodie unter das eingestrichene *f* hinabsteigt, geht doch der Sopran oft bis , ebenso die Orchesterflöte und Hoboe, die Violine gar bis , von Klarinetten ganz zu schweigen.

Würde die Teilung weiter nach der Tiefe zu verlegt, wie beim Saugluftharmonium (oder oder), so gewönne zwar der Diskant an Tiefgang, dagegen würde das linke Spiel in solch empfindlicher Weise an Umfang (im allgemeinen) und Höhe (im speziellen) verringert, daß es für eine nur einigermaßen über die primitivste Form hinausgehende Begleitung ganz untauglich würde! Durch Repetition der Skala wird dieser Übelstand beseitigt. Die Druckluftharmoniumteilung erlaubt ein Hinanfehren der Begleitung bis eingestrichen *e* bei 2¹/₂ Oktaven Umfang, die Melodiehälfte repetiert bei gezogenem 16' eine große Septime, so daß nach das tiefere folgt. Das rechte Spiel hat zwar durch diese

suboktavierende Stimme in der Höhe so viel an Ausdehnung verloren, als es in der Tiefe gewonnen hat. Doch spielen die über  verloren gegangenen 12 Halbtöne nicht entfernt diese Rolle wie die unter  liegenden gewonnenen. Die Skala stellt sich bei 8' im Baß und 16' im Diskant dar:

83. 

In der eingeklammerten Oktave ist eine Stimmüberschneidung möglich: die Begleitung kann höher liegen als die Melodie, ohne daß letztere ihren Charakter als Solostimme einbüßt, wie dies bei dem durchgehend registrierten Harmonium der Fall ist.

84. *mf* 

An den mit  bezeichneten Stellen berührt die Melodie ihre von der linken Hand ausgehaltenen harmonischen Füllnoten, ohne daß diese in ihrer Haltdauer beeinträchtigt werden, wie dies beim Klavier oder durchgehend registrierten Harmonium der Fall sein müßte. Auf dieser Spielmöglichkeit beruhen gewisse Effekte, die dem Klavier versagt sind und an das doppelmanualige Orgelspiel erinnern.

85. *mf* 

Recht originell, besonders bei entsprechendem Klangfarbenkontrast (davon später!), wirken die Stimmvertauschungen, die ebenso nur durch Skalenrepetition und dadurch gewonnene Duplizität einer Mitteloktave möglich sind.

86. 

88. 

oder:

87. 

In allen diesen Beispielen ist die rechte Hand mit 16'-Register eine Oktave höher zu spielen. Die absolute Klanghöhe entspricht dem Notenbild.

Soll die Skala um zwei Oktaven repetieren, so müssen sich rechts und links Tonhöhen gegenüberstehen, die einem Zahlenverhältnis von 1:4 entsprechen: wählt man für die linke Hälfte einen 2', so muß ihm rechts ein 8' gegenüberstehen (1:4 2':8'), oder links 4' bedingt rechts einen 16' (1:4 4':16'), ein 8'-Baßregister erheischt eine 32'-Diskantstimme (1:4 8':32'). Je größer die duplizierte Skala (die zweifach vorkommende Tonreihe) ist, um so mehr Spielraum gewinnen die sich kreuzenden Stimmen, um so weiter können sie sich im umgekehrten Verhältnis von einander entfernen (d. h. die obere Stimme wird untere, die untere wird obere), aber um so begrenzter wird der Gesamtumfang.

Repetiert die Gesamtskala bei der Teilung um 1 Oktave, so findet sich eine Oktave doppelt vor, der Gesamtumfang ist auf 4 Oktaven reduziert:

8:
89. absolute Höhe

oder:

4:
90. absolute Höhe

oder:

32:
91. absolute Höhe

16:

Repetiert die Gesamtskala bei der Teilung um 2 Oktaven, so finden sich zwei Oktaven doppelt vor, der Gesamtumfang ist auf 3 Oktaven reduziert:

32:
92.

oder:

8:
93.

oder:

16:
94.

oder:

8:
94.

2:
94.

Repetiert die Gesamtskala bei der Teilung um 3 Oktaven, so finden sich zwei Oktaven doppelt vor, der Gesamtumfang ist auf 2 $\frac{1}{2}$ Oktaven reduziert:

16:
95.

oder:

2:
95.

32:
96.

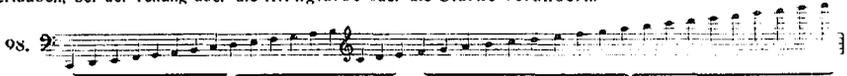
4:
96.

Repetiert die Gesamtskala bei der Teilung um 4 Oktaven, so findet sich nur noch eine Oktave vor, der Gesamtumfang erweitert sich wieder auf $3^{11/12}$ Oktaven.



Aus allen angeführten Beispielen geht hervor, in wie mannigfacher Weise die Illusion zweier übereinander liegender Manuale hervorgerufen werden kann. Wie bei diesen, so kann auch bei den repetierenden Halbspielen jedes derselben in der Klangfarbe verschieden sein. Die folgenden Kapitel bringen zahlreiche Beispiele, die sämtlich auf Teilungswirkungen basieren; siehe daselbst Näheres.

Als Teilungseffekte stellen sich ferner auch die Registrierungen heraus, die eine kontinuierliche Skala erlauben, bei der Teilung aber die Klangfarbe oder die Stärke verändern.



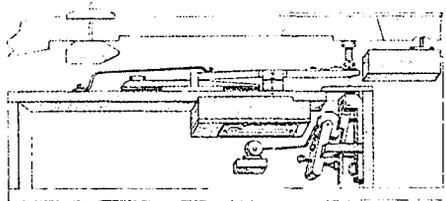
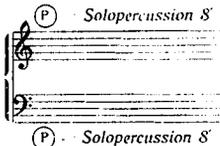
- | | |
|-----------------------------------|-------------------|
| zart | sonor |
| oder: sonor | zart |
| oder: dunkel | hell |
| oder: hell | dunkel |
| oder: voll und glänzend | diskret, dünn |
| oder: dünn | voll und glänzend |

Diese Teilungseffekte sind die einfachsten und lassen sich z. T. bereits am Ein- oder alten Aderthalbspiegel recht zweckentsprechend ausführen, sofern Sourdinen und Fortezüge vorhanden sind. Zu beachten bleibt stets, daß die Teilungswirkung am sinnfälligsten in die Erscheinung tritt, wenn die zurücktretende Begleitung akkordisch und die hervorzuhelbende Partie einstimmig gewählt wird. Beispiele finden sich in den nächsten Kapiteln.

In diesem Abschnitt genügt es, festzustellen, welch große Bedeutung die Teilung für die Individualisierung des Harmoniumspieles hat und welcherlei Spielmanieren sie zuläßt. Nach dieser mehr tabellarischen Übersicht (der Sourdinen und Fortezüge werde zunächst Erwähnung getan) möge dann die praktische Nutzenanwendung der Teilungseffekte in Verbindung mit Klangfarbenunterschieden diverser Register folgen.

Fünftes Kapitel.

Die Solo- und kombinierte Percussion.



Wie der Name sagt (Percussion = Schlag), handelt es sich bei diesem Register nicht um eine pneumatische Stimme, sondern um einen Schlagmechanismus. Die technische Funktion, die einigermaßen Ähnlichkeit mit der des Hammermechanismus der Klavierinstrumente (mit vertikalem Hammeranschlag [von unten nach oben] hat, dürfte aus folgender Abbildung ersichtlich sein.

Kurz erklärt: Jede Taste besitzt einen nach unten wirkenden Stößer, der beim Niederdruck einen kleinen, mit Bleifüllung beschwerten und mit Filz belegten Hammer nach oben schnell. Er trifft die hier über ihm liegende Zunge des ersten Spiels, die angeschlagen die gleiche

Tonhöhe ergibt, wie durch Wind angeblasen. Beide Arten der Tongebung beruhen ja auf gleichen Schwingungsgesetzen.

Erhält eine durchstreichende Luftsäule von beliebiger Länge (d. i. Zeitdauer der Windgebung) die Zunge in kontinuierlicher Schwingung, so versetzt ein Anschlag jene nur augenblicklich in Vibration. Diese wird eine ganz kurze Zeit (geringe Bruchteile von Sekunden) durch ihre Elastizität erhalten. Ein nur annähernd so langes Nachklingen wie bei der Cesta oder gar bei Harle oder Klavier findet schon aus dem Grunde nicht statt, weil erstens eine dazu erforderliche Resonanz oder Mitsresonanz nicht vorhanden ist und zweitens der Klangkörper (in diesem Falle die Zunge) viel zu klein und leicht ist, als daß ein längeres selbständiges Weitervibrieren stattfinden könnte. Und das ist in diesem Falle ein großer Vorzug, da bei einem „Nachklingen“ eine Dämpfvorrichtung nötig werden würde, die aus bestimmten Gründen das Anblasen der Zungen illusorisch machen müßte, denn die Percussionszungen dienen nicht nur für den Hammeranschlag, sondern gleichzeitig wie jedes andere Spiel für die Windansprache (siehe weiter unten).

Der Ton des Hammeranschlags allein steht dem pizzicato der Streichinstrumente klanglich am nächsten: trocken, kurz, spröde und ohne Durchdringlichkeit; nach der Tiefe zu an Deutlichkeit zunehmend, in der Höhe spitz und nadelstark. Das akkordische Spiel mit Percussion allein ist musikalisch unverwertbar und erreicht nicht im entferntesten die Wirkung eines pizzicato spielenden Streichquartetts, weil es jenem im mehrestimmigen Gesamtspiel an scharfer klanglicher Prägnanz mangelt. Einigermaßen besser wirken Arpeggien und ähnliche Akkordbrechungen. Einigermaßen! Wirklich musikalisch brauchbar wird dieser knöcherne, leblose Klang selbst bei geschickter Behandlung nie.)

Enthusiasten der Solopercussion glauben dieselbe zu Harteneffekten verwenden zu können; es gehört aber eine ziemliche Illusion dazu, das dürre Geklapper für die außerordentlich klageschönen Töne der Harle zu halten. Indes, da verschiedene Instrumente mit Solopercussion anzutreffen sind und es Lobredner dafür gibt, mögen zwei Beispiele zeigen, in welcher Weise dieses Register Verwendung finden kann:

90. (ohne Wind)

Clairon 4 solo Teo v. Oberndorff, Serenade.

*) Es handelt sich wohlverstanden um Solopercussion, also Hammerspiel ohne Windgebung.

100

Teo v. Oberndorff, Serenade.

Da dieses Register später bei den Kombinationsbeispielen aus triftigen Gründen keine Erwähnung mehr finden kann, so muß an dieser Stelle noch einiges über seine Verbindung mit andern Stimmen gesagt werden.

Kombiniert man (P) mit irgendeinem Register außer (1), so tritt der percutierte Ton neben dem geblasenen deutlich hervor. Zu einer Klangeinheit schmelzen beide niemals zusammen. Besonders unangenehm wirkt das spitze Klappern, wenn die Percussion mit einem 16' kombiniert wird, weil erstens dann ein Spielen in höheren Lagen nötig wird, wo der Anschlag von durchdringender Schärfe ist, und weil zweitens die percutierten Töne über den geblasenen liegen und völlig isoliert neben diesen herlaufen.

Mit der (i) kombiniert, hört man den hoboeartigen Ton des klingenden Spieles und im Moment des Anschlags den pizzicatoähnlichen der Solopercussion; durch schnelles Arpeggieren (mit liegenbleibenden Tasten) läßt sich ein gewisser eigenartiger Effekt erreichen: man hört in diesem Falle deutlich die gebrochenen Akkorde der Percussion durch die gehaltenen des vierten Spieles hindurch.

101

Jules Lorent, Op. 48, Air de ballet.

Bezweckte die Percussion nichts weiter, als einen pizzicatoartigen Effekt, so wäre der künstlerische Wert derselben gering, auch ständen die Kosten eines so komplizierten Mechanismus in keinem Verhältnis zu seiner Verwendbarkeit und wirklich künstlerischer Brauchbarkeit.

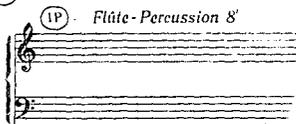
Die unschätzbaren Vorzüge des Percussionsregisters springen aber ohne weiteres in die Augen, wenn man (P) mit (1) kombiniert. Wie bereits bemerkt, schlagen die Percussionshämmer an die Zungen des ersten Spieles Cor anglais S'-Flüte S'. Gibt man Wind und Anschlag zugleich, so verschmelzen geblasener und percutierter Ton zu einer Einheit, weil Schlag und Windansprache zusammen eine einheitliche Funktion auf die gleiche Zunge ausüben.

Der Nachteil der Solopercussion liegt im kurzen, trockenen, klangernen Ton gegenüber anderen Instrumenten ähnlichen Tonprinzips. Ein längeres Weiter-schwingen der percutierten Zunge ergibt eine Fülle außerordentlich wichtiger Vorzüge. Jenes „Fortspinnen“ des angeschlagenen Tones kommt dadurch zustande,

daß der zugelassene Wind die durch Schlag in Vibration versetzte Zunge eine beliebig lange Zeit in ihrer Schwingung erhält. Nur durch diese Windzufuhr (sie kann ganz minimal sein) wird die Percussion musikalisch verwertbar und wirklich wertvoll, ja in vielen Fällen gänzlich unentbehrlich. Deshalb ist es wünschenswert, daß die Percussion stets mit Windeinlaß gebaut werde. In den meisten Fällen schaltet daher das Percussionsregister (das selbstredend, wie alle Spiele, in Baß- und Diskanthälfte getrennt ist) das erste Spiel mit ein. (Umgekehrt natürlich nicht!) Somit ist das erste Spiel allein (Windansprache) wie auch in Verbindung mit Percussion (Windansprache mit gleichzeitigem Hammeranschlag) einstellbar, nicht aber die Solopercussion. Gewiß läßt sich die wertvolle Kombination von Windansprache und Hammeranschlag an Instrumenten mit Solopercussion (wie sie z. B. auch die Stuttgarter Harmoniumfabrik von Schiedmayer baut) ohne weiteres durch **P** und **1** herstellen, aber durch diese doppelten Züge erwachsen dem Spieler nicht zu unterschätzende größere Registerschwierigkeiten, die besonders in der neueren Literatur durch den reichen Registerwechsel ohnehin schon erheblich sind!

Will man die Percussion ausschalten oder später einstellen oder beide Manieren verbinden, so stellt man die **1** (Windansprache) als konstant ein und daneben das kombinierte Percussionsregister (das sich zwar, soweit es die Windansprache betrifft, mit der **1** deckt). Wird dieses abgestoßen, so bleibt **1** allein übrig. Wohlgemerkt: nur in diesem Falle ist das Ziehen dieser beiden Register nötig, was selten genug vorkommt.

Als Registerzeichen für die wertvolle Kombination von **1** und **P** gilt die Abbeviatur **1P**, d. h. **1** nebst **P**.



1P = Cor anglais-Percussion 8'

Umfang resp. Teilung wie bei **1**

Der Hammeranschlag (ohne Wind) ist nuancierungsfähig, d. h. er reagiert auf die verschiedensten Stärkegrade des Tastendruckes. Durch sanften langsamen Druck erhält man ein diskretes „piano“, durch energischen, kraftvollen Schlag ein pralles, sprödes „forte“, die verschiedenen Mittelfarben erreicht man durch mehr oder weniger moderierten Tastenanschlag.

Wichtig ist das Zusammenwirken von den zahlreichen Anschlagsnuancen mit den unendlich vielen pneumatischen Nuancen.

Z. B. Percussionsnuancen:

- a) sehr weicher Legatodruck,
- b) mäßig-schwacher Legatodruck,
- c) starker Legatodruck,
- d) mittlerer Portamentoanschlag,
- e) Staccatoanschlag (Knöchelgelenk),
- f) Sforzato- und Staccatissimoanschlag (Handgelenk),

dazu die dynamischen Effekte:

1. äußerst schwacher Wind, kaum für die Ansprache zureichend,
2. piano,
3. mezzo/forte,
4. forte,
5. Akzente sf ffz — ▲ ffp,
6. Vibrato (meist im piano).

Nur glaube man ja nicht, daß ein sforzato neben dem unerläßlichen pneumatischen Druck auch stets einen forcierten Percussionsanschlag erforderlich macht und daß ein Pianoanschlag immer eine schwache Windgebung erheischt! Vielmehr können die ungleichsten dynamischen Effekte bez. des Windes und des Anschlages Verwendung finden und eigentümliche Schattierungen ergeben.

Das Percussionsspiel bildet eine Sonderkunst; sie völlig zu beherrschen, ist schwieriger, als dies dem Nichteingeweihten scheint.

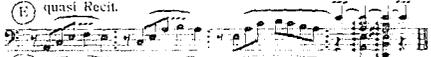
Es kann nicht Zweck dieses Werkes sein, sich über die Technik dieser Spielart ausführlich zu verbreiten. Wer darüber eingehender orientiert zu werden wünscht, lese das Kapitel: „Das Percussionsspiel“ aus der „Schule für Kunstharmonium“*) von Sigfrid Karg-Elert nach.

Die Percussion erweitert die Spielmanier des Harmoniums um ein ganz Außerordentliches. In gewisser Hinsicht steht das kleinste Druckwindharmonium mit Percussion ungleich höher als das größte Harmonium (Saug- oder Druckwind), sofern dasselbe der wertvollen Percussion entbehrt. Nicht etwa der klanglichen Effekte, obgleich dieselben oft von bestrickendem Reize sind (siehe später dritte Abteilung: „Das Kunstharmonium“), — sondern der erheblich erweiterten Spieltechnik und besonders der uneingeschränkten Phrasierungsmöglichkeit wegen, besitzt die Percussion den unersetzbaren Wert.

Über die Wichtigkeit einer unbegrenzten Phrasierung braucht kein Wort verloren zu werden. Künstler und wahre Musiker wissen, daß ohne dieselbe und ohne über alle Arten des ligato, portamento und die vielen Nuancen des staccato ungehindert verfügen zu können, nur eine primitive Musik möglich ist. Nicht minderwertig braucht diese Kunst zu sein, aber doch unwiderlegbar primitiv!

*) Die Schule für Kunstharmonium, eine größere Arbeit, befindet sich in Vorbereitung.

Die Percussion erschließt dem Harmonium alle nur vorkommenden Arten von staccato, ligato, portato und erlaubt eine Entwicklung der Spieltechnik, die an Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit der Orgel- und Klaviertechnik kaum eigentlich nachsteht, in gewisser Hinsicht derselben sogar voraus ist. Es folgen einige Beispiele, um zu zeigen, in welcher Weise das Percussionsregister Verwendung findet. Dabei ist von den eine große Rolle spielenden Kombinationen zwischen (1P) und andern Registern (außer wenigen unerheblichen Ausnahmen) einstweilen Abstand genommen.

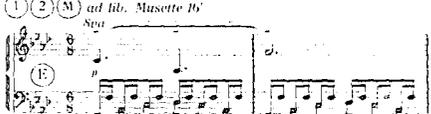
102. **(E)** quasi Recit.

(1P) (--- bedeutet vibrato.)
 Alph. Verne, Scènes épiques.

103. **(1P)** Allegro con brio.

 J. Lemmens, Fuguetta.

104. **(E)** (Vox col. It.)
 Sua

(1P) *marcato* (pura Carn)
 S. Karg-Elert, Op. 42, Madrigal Nr. 3.

105. Allegretto non troppo.
(1) **(2)** **(M)** ad lib. Musette It.
 Sua

 J. Lemmens, Invocation.

106. *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*
 (v) *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

(E) **(1P)** **(2P)** **(3P)**
 Rud. Billi, Op. 17, Act. Trois Morceaux.

107. **(P)** Presto.

(E) **(1P)** **(2P)** **(3P)**
sempre staccato ma ar.
 Jules Mouquet, Op. 9 Suite symph. [figure]

108. **(E)** Allegro cantabile

(1P) **(2P)** **(3P)**
marcato
 Georges Bizet, Capriccio

109. **(E)** **(1P)** **(2P)** **(3P)**

 D. Bortniansky, Gebet (Meisterstudien S. K.-E.)

110. **(E)** **(1P)** **(2P)** **(3P)**

 S. Karg-Elert, Op. 29 Symph. Var. und Fanc.

111. **(E)** **(1P)** **(2P)** **(3P)**

 S. Karg-Elert, Op. 36 I. Sonata

112. **(E)** **(1P)** **(2P)** **(3P)**

 S. Karg-Elert, Op. 26 Nr. 4 Adoration.

113. **(E)** **(1P)** **(2P)** **(3P)**

 Alex. Guilmant, Op. 31. Scherzo.

114. **(E)** **(1P)** **(2P)** **(3P)**

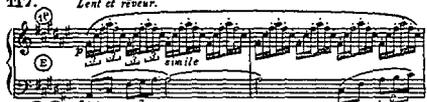
 S. Karg-Elert, Op. 26 Nr. 5. Valse noble.

115. rechts mit wenig Wind und deutlicher Percussion.
(1P) **(2P)** **(3P)**

(E) **(1P)** **(2P)** **(3P)**
sonoro e vibrato
 (Oberes System klingt als Baßspiel.)
 Chr. W. v. Gluck, Air (Meisterstudien S. K.-E.)

116. **(1P)** **(E)**

 L. A. Zellner, Variations d'après Rameau.

117. *Lent et réver.*

 Joseph Bizet, Op. 14 Jyllo champêtre

118.

 Rich. Kursch, Op. 24. Intermezzo II.

119.

 S. Karg-Elert, Op. 25. Passacaglia.

Man versuche obige Beispiele (etwa von 103 an) auf einem Harmonium ohne Percussion zu spielen. Nicht nur die schnelle Ansprache oder das vorzüglich klingende Staccato wird empfindlich vermißt werden, sondern besonders diese klare Phrasierung (siehe No. 103, 108, 115, 123b, 125, 130, 134, 155 linke Hand) wird ohne das wertvolle Register, kritisch betrachtet, schlechthin unausführbar!

Ohne polemisch werden zu wollen, muß rein sachlich auf eine völlig verkehrte Meinung verschiedener Saugluftanhänger hingewiesen werden. In diesem Lager herrscht vielfach noch die Ansicht, das Percussionsregister sei nur dazu vorhanden, um dem „empfindlichen Mangel einer prompten Ansprache“ zu steuern, — mithin für gutansprechende Instrumente von selbst entbehrlich.

Daß die Percussion selbst durch die beste natürliche Ansprache der Zungen nicht überflüssig wird, beweist der vollkommenste Typ der gesamten Harmoniumgattungen, das „Kunstharmonium“ (Doppel-expression, Druckluft) eklant. Dieses besitzt Stimmen von beispiellos leichter, hochempfindlicher Ansprache, und allergrößter Beweglichkeit. Der Ansprache und virtuoson Beweglichkeit der Stimmen wegen wäre die Percussion mithin zwecklos, da eine Nachhilfe ja durchaus nicht erforderlich ist. Und dennoch ist hier die Percussion gerade ganz besonders wertvoll, ja direkt unentbehrlich.

Sie ist somit doch wohl wesentlich mehr als „ein für unpräzise Zungenansprache notwendiger Mechanismus“. Wäre sie tatsächlich nicht mehr, so müßten doch alle einschlägigen Beispiele dieses Kapitels (etwa mit Ausnahme von No. 102, 105, 123a, 128a, 128b, 132, 137, 140, 141, 154) ohne weiteres auf einem solchen „heutigen, guten Saugluftharmonium, dessen präzise Ansprache die Percussion entbehrlich macht“,

in gleicher künstlerischer Vollendung zu exekutieren sein, da die Percussion des Druckwindharmoniums durch die „gute Ansprache des Saugluftharmoniums völlig ersetzt wird“.

Sämtliche obigen Beispiele zeigen die Percussion als individuelles, selbständiges Register, dessen origineller Reiz im percutierten Ton, niemals aber nur etwa im exakt ansprechenden Blaston liegt! Mit dem „Anschlag“ steht und fällt der Effekt, der, eben weil völlig originell, durchaus unnachahmlich ist.

Wie schon oben bemerkt, erlaubt die Percussion dem Harmonium eine vollendete Phrasierung, wie sie kein anderes Tasteninstrument auch nur annähernd besitzt. Ein gut Teil Wirkung ist ja zweifellos auf die präzise Ansprache zurückzuführen, allein der Haupteffekt liegt im sogenannten „Ansatz“, d. i. im „Anschlag“ der Hämmerchen, auch wenn derselbe als solcher kaum vernehmbar ist.

Wenn nicht ein ganz bestimmter „Schlagton“ ausdrücklich gewünscht wird (oft schreiben die Komponisten diesbezügliches vor, z. B. „mit wenig Wind“ oder „Percussion deutlich hervor“, auch „quasi pizzicato“ oder „quasi Arpa“ oder „quasi Celesta“),

120.

 NB. Die über die Teilung, rechts 10+ Percussion, gestrichelten Noten sind mit sehr markiertem Anschlag zu spielen.
 L. A. Zelliner. Die Kunst des Harmoniumspiels Nr. 9b

121. *Quasi Improvisata.*

 S. Karg-Elert, Op. 26 Nr. 4. Adoration.

122. *Fvo.*

 Siehe ferner die Beispiele 120, 151, 152, 153 und später unter Kombinationen der „modernen Halbspiele“ mit der Percussion (siehe Kunstharmonium).
 Mac-Master, Op. 51. Noco villageoise.

so ist es sogar empfehlenswert, durch mehr sanften, wenngleich auch exakten Druck, als durch straffen und allzu deutlichen Anschlag den Anprall der Hämmer an die Zungen zu mildern. Der eigentümliche, klangschöne Effekt der percutierten Ansprache bleibt trotz alledem erhalten. Er ist dem energischen „Strich“ mit festem Bogeneinsatz der Streichinstrumente assonant und kann dem portamento (Halbbogenstrich) bis zum spiccato entsprechend durch Anschlagnuancen modifiziert werden. Ferner läßt sich die percutierte Ansprache (immer möglichst ohne eigentliche deutlichen

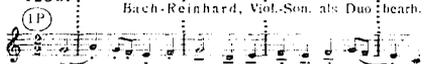
Schlag) mit dem „Stoß“ („Zungenstoß“: ta-ta-ta statt des falschen „Bruststoßes“: ha-ha-ha) der Blasinstrumente gut vergleichen.

Beispiel 123a, 123b der prachtvollen C-dur-Solo-Violinsonate von J. S. Bach in Professor Aug. Reinhardts vortrefflicher Bearbeitung für Harmonium und Klavier entnommen, zeigt den Unterschied in der Phrasierung zwischen einem Harmonium ohne Percussion (Originalausgabe) und einem solchen mit diesem Register. Erstere Lesart ist die ältere, typisch-harmoniummäßige, mit ihrem fortwährenden Legato und daher ihrer mangelnden Prägnanz.^{*)}

123a.



123b.



Die zweite Lesart No. 123b zeigt, im Gegensatz zu No. 123a, die großen Vorzüge der Percussion bezüglich der Phrasierungsmöglichkeit. Erst durch die Phrasierung bekommen die Noten Leben, Ausdruck und persönliche Physiognomie. Erst jetzt wird eine der Violine ähnliche Deklamation, erst jetzt wird eine stilvolle (oder, wie man will: stilreine) Interpretation aller Meisterwerke möglich, deren sinnvolle Phrasierung von allerhöchster Bedeutung ist. Bachspiel ist ohne Percussion undenkbar, will man sich nicht nur auf gebundene Sätze beschränken. Aber auch andere, weniger alte und modernere Transkriptionen benötigen zur Erzielung einer prägnanten Deklamation das Percussionsregister:

124. *Allegro.*

Beethoven, Busslied (E. Stapf, Op. 7)

125. *Tempo di Minuetto.*

Mozart, Menuett aus Bour-Sonate (Bunte Blätter, S. K. E.)

^{*)} Das soll etwa kein Vorwurf für den verdienstvollen Bearbeiter sein, dessen angeführte Freibearbeitung der Verfasser dieses Werkes außerordentlich hochschätzt; dieses Arrangement ist eben, wie alle Reinhardtschen Originale und Bearbeitungen, zunächst für einspielige Harmoniums (gleichviel welchen Systems) berechnet, und nichts weist auf eine spezielle Individualisierung eines bestimmten Harmoniumstiles hin. Infolgedessen muß Reinhard auf die hochbedeutenden Vorzüge der Percussion verzichten, wie er ebenfalls niemals von der ungleich halbspieldigen Registrierung und den überaus wichtigen Teilungseffekten Gebrauch macht.

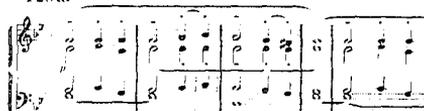
126. *Largo passionato.*

scmpre stacc. Beethoven, Sonate Op. 2 (Rad. Bibl.)

127. *Allegro maestoso.*

Richard Wagner, Kaisermarsch (S. K. E.)

Bei Tonwiederholung einer oder mehrerer Stimmen ist (1P) ganz unerlässlich, soll man nicht mehr oder weniger an die berüchtigte Harmonikawirkung („hathathath“) erinnert werden. Im zarten *piano*, mit leichtansprechenden Stimmen gespielt, kann (1P) schließlich entbehrt werden, sofern diese Tonrepetition ein portamento zuläßt.

128a. *Andante.*

mit dunklem K' doch ohne Percussion
Schubert, Der Tod und das Mädchen. (F. Brisson.)

128b. *Allegretto.*

Violoncelli und Violen (am besten mit 1P spielen.)
Beethoven, VII. Sinfonie (Aug. Reinhard.)

Anders, wenn es sich um schärfere Rhythmisierung handelt, die eine straffere Akzentuation erfordert. Zahllos sind die Beispiele, die sich an dieser Stelle anführen ließen (siehe einige davon No. 129 bis 131); jedes Album und jede Anthologie von transkribierten Werken enthält solche in größerer oder kleinerer Anzahl. Man wird sicher den Vorwurf erheben:

derartige Werke werden in Fälle auf allen kleineren und kleinsten Instrumenten, und zwar in 99 von 100 Fällen ohne Percussion gespielt, folglich ist dieses Register für diese Zwecke doch zum weitaus größten Teile entbehrlich, aber dem ist entgegenzuhalten, daß ein Register durchaus noch nicht „entbehrlich“ ist, wenn anspruchslöse Beurteiler sich mit unzulänglichem oder mindestens oft recht primitivem Ersatz begnügen, besonders, wenn

derselbe den allernotwendigsten künstlerischen Forderungen (Exaktheit der Ansprache, Staccato, Phrasierung, Tonrepetition, von spezifischen „Effekten“ völlig abgesehen) nimmer genügen kann.

Folgende Beispiele, einigen bekannten „Sammlungen“ entnommen, zeigen an repetierenden Noten und Akkorden den wesentlichen Unterschied zwischen (1) und (P), oder der Percussion des Druckwindharmoniums und einer beliebigen Saugwindstimme. „Ausführbar“ sind diese Beispiele wohl auf allen Instrumenten, aber der feinfühlig kritische Musiker wird die meisten derselben, für Harmoniums ohne Percussion gespielt, als instrumentenwidrig ablehnen, während bei Mitwirkung der Percussion die Ausführung den strengeren künstlerischen Anforderungen genügt. Diese technisch eigentümliche Satzweise, die nur durch die Percussion zu beherrschen möglich ist, und die auf anderen Instrumenten teilweise gewaltsam, instrumentenwidrig, komisch oder oft direkt unkünstlerisch klingt, hat schon in manchen Fällen anspruchsvolle Musiker zu Gegnern des Harmoniums gemacht.

129.

Mendelssohn, Kriegsmarsch aus Athalia (Reinhard).

130. *Allegro.*

Mozart, Zauberflöte (Hassenstein, Op. 63. Nr. 2)

131^a *Quasi marcia, non troppo allegro.*

Meyerbeer, Robert der Teufel (Hassenstein, Op. 63. Nr. 13)

131^b

Meyerbeer, Robert der Teufel (Hassenstein, Op. 63. Nr. 13)

Die Percussion ist im vollen Werke mit eingeschaltet.* Je nach den anfangs erwähnten Anschlagsnuancen kann sie entweder durch das volle Werk deutlich vernehmbar sein oder hinter den geblasenen Stimmen völlig zurücktreten. Meist ist ein allzu deutliches Hervortreten nicht ratsam, da das heftige Percutieren längere Stellen hindurch leicht zu aufdringlich wirkt.

Bei mäßigem, doch stets möglichst präzisiertem Anschlage verleiht die Percussion dem vollen Werke energischer „Ansatz“, höchste Akkuratess in Phra-

*) Wo dies nicht der Fall ist, lasse man unbedingt einen diesbezüglichen Umbau am Instrument vornehmen, besser aber, man sehe bei Anschaffung eines Harmoniums mit Percussion von vornherein darauf, daß diese ins Grand jeu mit eingeschaltet ist.

sierung und Deklamation, Plötzlichkeit und völlig unbegrenzte Lebendigkeit im virtuoson Spiele und erlaubt ein *marcato* resp. *staccato*, wie es den üblichen Durchschnittsharmoniums (beider Systeme) nicht im entferntesten nur möglich ist.

Folgende Beispiele, mit Ausnahme der No. 136 der Originalliteratur entnommen, zeigen die verschiedene Verwendung der Percussion im vollen Werk (1):
portamento (mit sehr weichem Anschlag),
staccato (mit kurzem, spitzem Anschlag),
marcato und markierte Akkorde (mit vollem, schwerem Anschlag),
sforzato Schläge (t utlicher, heftiger und energischer Anschlag),
 virtuose Akkordtechnik | mit nicht forciertem virtuose Passagentechnik | Anschlag.

132.

Paul Hassenstein, Op. 60, Festmarsch.

133.

Fr. Couperin, Rondeau (Meisterstudien S. K. E.)

134. *And.*

Max Laurischkus, Op. 10. Novellette.

135.

Rich. Kursch, Op. 26. Legende.

136. *ten.*

Cyril Kistler, (S. K. E.) Kunihildvorspiel.

137.

Edm. Kühn, Op. 48. Toccata.

138. *Presto.*

Jul. Mouquet, Op. 10. Sonata D dur.

139^a *Frettissimo brioso.*

S. Karg-Elert, Op. 70. 2 Tondichtungen. (Jagdnovellette).

139^b *Sempre prestissimo brioso (ganze Takte)*

S. Karg-Elert, Op. 70. 2 Tondichtungen. (Jagdnovellette).

140. *rapido*

S. Karg-Elert, Op. 39. Phantasie und Fuge.

141. *new*

S. Karg-Elert, Op. 79. Symb. Variationen und Fuge.

Endlich sei erwähnt, daß (11) als Solostimme im Baß täuschend ähnlich das Fagott imitiert, besonders in den unteren Lagen, *p* und etwas *non legato* gespielt. Man glaubt den leichten Stoß des Bläusers deutlich zu hören. Aber auch im gebundenen Spiel ist die Ähnlichkeit mit dem Orchesterinstrument noch groß genug, um für Imitationen in Frage zu kommen.

142.

Edv. Grieg, Peer Gynt (transp)

143. *Andante con moto.*

Beethoven, V. Sinfonie.

144. *dolce*

Beethoven, V. Sinfonie.

Der Effekt gelingt bei mehr „tappendem“ als rein klavieristischem Anschlag am besten.

Im umgekehrten Falle lassen sich bei besonders spitzem, aber ja nicht derbem Anschlag in der Diskantlage glockenartige Effekte erzielen; Bedingung ist: wenig Wind, ätherische Begleitung und deutlicher Anschlag.

145. *Adagio.* mit glockenartigem Anschlage

M. Das Original hat die vorgeschlagenen oberen Oktaven nicht.
Jul. Mouquet, Op. 10. Sonata, 2. Satz.

246. *Quasi Lento*

S. Karg-Elert, Op. 46. II. Sonata, 1. Satz.

Die Wirkung ist an geeigneten Stellen frappant, sie erinnert täuschend an die glockenartigen Flageolettöne einer von 3 Soloviolen begleiteten Harfe.

Zum Schluß noch etwas von einer Art Solopercussion. Es war am Anfang des Kapitels gesagt worden, daß ihr Ton kurz, trocken, klingarm und ohne jegliche Resonanz bzw. Nachklang ist und daher nahezu unverwertbar sei (siehe oben). Es gibt nun ein Mittel, der Solopercussion zu brauchbarem Klang und einigermaßen vollere, längerem Ton zu verhelfen, so daß dieser Effekt künstlerisch verwertbarer wird: Man stelle (11) ein und gebe bei vollgriffigen Akkorden so wenig Wind, daß die Zungen nicht oder nahezu nicht ansprechen. Der Anschlag wird mit Deutlichkeit, aber ohne Härte ausgeführt. Dieser schwache Wind allein vermag die Zungen zwar nicht in Vibration zu versetzen, wohl aber erhält er eine ganz geringe Zeit die percutierte Zungen in Schwingung, die in ihrer Oszillation weitaus empfindlicher gegen Wind sind als im Ruhezustand.

Es handelt sich bei dieser Spielmanier also keineswegs um einen „angeschlagenen Blaston“, sondern nur um einen „Schlagton“, dessen kurzer Fortklang ein ganz geringer Luftstrom (der zur alleinigen Zungenansprache zu wenig Kompression besitzt) besorgt.

147.

a) *ohne Wind*

b)

Schematische Darstellung a) der Anschlagsstärke, b) der Windgebung.

Aus der schematischen Darstellung ersieht man deutlich, welche wichtige Rolle bei dieser Manier die Windgebung spielt. Bei konstantem (inexpressivem) Wind sind solche Nuancen unausführbar.

Folgende Beispiele zeigen verschiedene Anwendung der Windzurückhaltung bei (11). In Beispiel 148 spricht nur die tiefste Baßnote als Blaston an, die Achenoten werden nur percutiert, durch den recht schwachen Windstrom klingen sie weniger kurz und trocker, auch erhalten sie eine etwas deutlichere Klangfarbe.

148. *Alllegro ma non troppo* *molto marc.*

 S. Karg-Elert, Op. 31. Zug der Kosaken.

Das nächste Beispiel 149 zeigt den Wechsel zwischen starkem Winddruck (ff) im vollen Werke und windkarger Percussion. Hier wird ebenfalls nur so wenig Wind gegeben, um die percutierten Zungen ein wenig in der Schwingung kurz zu unterstützen (Schlagton), nicht um sie in Schwingung zu erhalten (Blaston).

149.

 Jul. Lorez, Op. 18. Air de ballet.

Ähnliche Effekte (Percussion mit neben solcher ohne Windgebung) zeigen die Beispiele 150—152. Im Scherzo der Mouquetschen Sonate kann man wagen, bei deutlichem, klavieristischem Percussionsanschlag den Wind vorübergehend völlig ausgehen und ihn erst allmählich schwach eintreten zu lassen. J. Lemmens erreicht durch Windeinstellung („Echo avec Percussion seulement“) einen drohigen Xylophon-effekt, und Almagro, ein trefflicher Kenner spezifischer Harmoniumeffekte, täuscht durch Windeinstellung („senza Pedale“) gar den Klang heimatischer Kastagnetten vor. Alle diese reinen Soloeffekte können vorübergehend hübsche Wirkung ergeben, doch sie sind für große Räume stets etwas problematisch.

150.

 J. Mouquet, Sonate. III. Satz. (ohne Wind.)

151. *Molto allegro.* (ohne Wind.)

 J. Lemmens. Fanfare. (ohne Wind.)

152. *Tempo di bolero.* (senza Pedale.)

 Almagro, Op. 20. Zapateado.

Die Leipziger Firma Hofberg baut doppel-, pressive Druckwindharmoniums, bei denen die Percussion mit einer Abschwächung des ersten Spieles kombiniert ist; durch Miteinstellung der Register Cor anglais 8'-Flüte 8' erhält man die übliche kombinierte Percussion. Von dem Hindernis der etwas umständlicheren Registrierung (da man bei 1P, soll dieselbe der Lite-

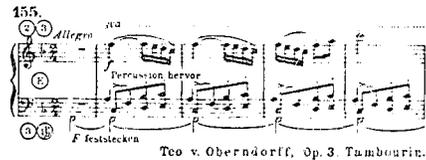
ratur entsprechen, stets 2 und bei durchgehendem Spiel 4 statt 1 bzw. 2 Register ein- und ausschalten muß) abgesehen, hat diese Neuheit manches für sich. Z. B. wird bei einer Kombination der 1P (d. h. erster Pianozug nebst Percussion) mit 4, diese mit der Percussion durch die mitklingende, wenn auch abgeschwächte 1 gut verbunden. Die Percussion klappert nicht so aufdringlich, wie die Solopercussion, weil die angeschlagenen Zungen tatsächlich weiterklingen, — dabei tritt die 1 hier vor der 4 durch ihre Abschwächung wesentlich zurück, wodurch manchmal recht gute Wirkungen erzielt werden können. Auch zur Begleitung, besonders im linken Spiel, leistet diese Abschwächung oft gute Dienste: man erhält eine deutliche Percussion bei schwächerem Flauton, was besonders bei Teilungseffekten mit einfacher und doppelter Expression von Wert ist.

153.

 Schubert, Impromptu, Op. 96. (Josef Seyss)

154. *Nun allegro*

 Fr. Fomitz, Op. 41 Wind und Wellen des Saates

155.

 Teo v. Oberndorff, Op. 3. Tambourin.

Aus dem ganzen Kapitel geht hervor, daß das Percussionsregister von größter Wichtigkeit und Bedeutung ist und daß es das Harmonium auf ein weit höheres künstlerisches Niveau erhebt, als es ohne diesen Mechanismus fraglos steht.

Die Schul- oder Kircheninstrumente können ihrer Verwendung wegen wohl auf dieses Register verzichten. Aber kein Saloninstrument*) dürfte ohne Percussion anzutreffen sein, wenn der Spieler nur einigermaßen größere Ansprüche an sein Instrument stellt und die bessere Literatur, die sich von Jahr zu Jahr bemerkenswerter erweitert, sich nutzbar machen will.

An Konzertinstrumenten — nicht nur etwa an Kunstharmoniums — versteht sich die Percussion von selbst.

*) Siehe später im 3. Teile unter den Kapiteln, die das „moderne reformierte Druckluftharmonium“ behandeln.

Sechstes Kapitel.

Die Sourdine und die Fortezüge.

Sowohl die Sourdine wie das Forte sind Unterstützungsregister für die Effekte der Teilung. Sie schließen sich gegenseitig aus; die Sourdine bezweckt eine Klangverminderung, das Forte eine Helligkeitssteigerung. Jenes ist ein indirekt-klingendes oder abgeleitetes, dieses ein stummes mechanisches Register.

(S) Die Sourdine

trifft man auch hier und da unter der Bezeichnung: Dolce, Piano, Mirleton, Dulciana, auch Saxophone, Viola, Céleste, Flûte, Violon an. Letztere fünf abgeleitete Register sind indessen nicht mit selbständigen, klingenden Spielen zu verwechseln. Diese Namen kommen an neueren Instrumenten immerhin selten vor, und meist beschränken sich die Erbauer fast ausschließlich auf den unzweideutigen, treffenden Namen: Sourdine, d. h. Dämpfung.

Durch Einschaltung des Registerzuges Cor anglais S' wird ein Einlaßventil in der Luftpumpe geöffnet, das dem Wind Zutritt zu den Zungenzellen des Spieles Cor anglais gestattet. Die Windmenge ist groß genug, um im ff beliebig volle Akkorde kraftvoll klingen zu lassen. Das Sourdinerregister (links im S'-Ton) öffnet ein eigenes, vom Haupteinlaß unabhängiges, wesentlich kleineres Ventil, und gestattet nur einer geringen Ration Wind Zutritt zur Zungenkammer des Cor anglais-Spiels. Gibt der Spieler beim Forte erhöhten Winddruck, so bleibt dieser für das Sourdinerregister ohne (oder fast ohne) Wirkung, weil das kleine Einlaßventil dem stark komprimierten Windstrom nicht genügend Durchlaß gewährt. Die Luftmenge staut sich vor dem Ventil, und nur ein geringer Teil gelangt zu den Zungen. Aber auch dieser verliert seine Hochspannung, weil die feine Säule stark komprimierter Luft sich sogleich nach Eintritt in den großen Raum der Zungenkammer verteilt. Nur ein sehr kleiner, dem kleinen Wind-einlaß (Sourdinenventil) entsprechender Raum könnte die Expansivkraft der geringen, aber stark komprimierten Luftmenge forterhalten. —

Das verkleinerte Wind-einlaßventil zeitigt also zwei Resultate: es läßt weniger Wind ein, und es verringert die Pression desselben. Die Folge ist, daß die mit dem Sourdinenregister gespielten Akkorde schwächer (weil windärmer) klingen und nahezu inexpressiv (weil druckunempfindlich) sind.

Es wäre schwer zu begreifen, welchen Zweck dieser Registerzug haben sollte, da doch das schwächere und inexpressive Spiel durch die verschiedenartigsten Tremomanieren weitaus besser und kontrollierbarer

erzielt werden kann, wenn dieses Sourdinerregister durchgehend wäre! Als Halbspiel aber ist seine Notwendigkeit einleuchtend.

Gibt man gleichmäßigen Fortewind, so wird, da das Sourdineventil nur wenig Luftzutritt gestattet, eine Fülle stark zusammengedrückter Luft in der Windlade verbleiben. Zieht man rechts irgendein Register, so erhält dieses um so mehr Windzufuhr, als die Sourdine zu wenig bekommt. Spielt man mit Expression, so partizipiert nur die rechte Hälfte mit ihrem voll eingelassenen und daher druckempfindlichen Wind an der Wirkung, während diese links, der expansionsarmen, weil eingeschränkten Windmenge wegen, nahezu inexpressiv bleibt. Begleitet man daher links mit Sourdine und spielt rechts mit irgendeinem Register eine Solomelodie, so wird diese plastisch hervortreten und höchst expressionsfähig sein.

Bedingung ist: Wahrung der Teilung, da alle außerhalb der Sourdine gespielten Noten den Charakter der Begleitung verlieren, wie andererseits die in die Region der Sourdine überspringenden Noten ihrer Bedeutung als Solostimme verlustig gehen.

156 a.

(1) 4 Cantabile.

Ferd. Lux, aus „Reisebilder“ IV.

NB. Die mit S bezeichneten Noten verlieren durch Teilungsüberschreitung ihren Begleitungscharakter.

157 a.

(1) Allegretto giocoso.

A. Sokol, Op. 31, Nr. 3, Pastorale.

NB. Die mit S bezeichneten Noten verlieren durch Teilungsüberschreitung ihren Solocharakter.

In ersterem Falle macht sich eine Korrektur nötig, um die Teilungsgrenze zu wahren. Eine Stimmversetzung ist dem Weglassen oder der Einzelversetzung des übergreifenden Tones vorzuziehen. (S. 156 b.)

Im zweiten Beispiel macht sich die Wahl eines 16' Registers nötig, das, wie früher erwähnt, eine volle Oktave nach der Tiefe zu gewinnt. (S. 157 b.)

156b.

(1) 4 *Cantabile.*



Siehe 156a. Ferd. Lux, aus „Reisebilder“ IV.

157b.

(2) *Allegretto giocoso.*
Sra



Siehe 157a. A. Sokol, Op. 31, Nr. 3, Pastorale.

Die Solostimme kann in den äußeren Fingern liegen, während den übrigen die Begleitung zuerteilt ist.

158. *Tranquillo.*



Jos. Löw, Op. 257, Stille der Nacht.

159. Sehr langsam und empfindungsvoll.

(1) *V. c. s'*



S. Karg-Elert, Op. 35, Nr. 5, Ideale (aus Poesien).

Ebenso können in der rechten Spielhälfte 2 Stimmen geführt werden, sofern sie beide konzertant sind.

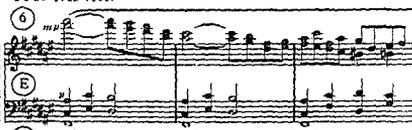
160.

(1) *Andante con moto, espressivo.*



Th. Salomé, Op. 29, Offrande à la Madone.

161. *Très rêve.*



César Franck, Angélus.

Die Sourdine übernimmt in all diesen Fällen die Rolle der zurücktretenden und inexpressiven Begleitung.

Leider hatten der Sourdine zwei sehr üble Eigenschaften an, die oft ihre Brauchbarkeit illusorisch machen; erstens: sie retardiert, d. h. sie kommt zu spät, ihre Ansprache schleppt, und zweitens: ihre Klangstärke ist inconstant, d. h. ein Ton läßt ein mäßiges Forte noch zu, ein mäßiges voller Akkord wird ganz schwach, und ein vielstimmiger Akkord, besonders in tiefer Lage, kommt vor lauter Windarmut gar nicht mehr zur Ansprache.

162.

mit gleichmäßig starkem Winddruck



Dieses überraschende Phänomen beruht auf der Tatsache, daß das Sourdineventil nur ein kleines Quantum Luft in die Zelle läßt, das naturgemäß, falls es für eine schwache Ansprache eines mittelhohen 3stimmigen Akkordes berechnet ist, für einen einzigen Ton, besonders in höherer Lage, viel zu reich bemessen und für einen 4stimmigen Akkord, besonders in tieferer Lage, viel zu karg bemessen ist. Der Windeinlaß ist zu modifizieren^{*)}, doch wird dadurch der Obelstand nicht beseitigt. Erweitert man den Einlaß, so wird zwar durch den reicheren Windzufluß den mehrstimmigen Akkorden die piano-Ansprache ermöglicht oder erleichtert, doch fällt die Dämpfung bzw. Windzurückhaltung bei weniger vollem, geschweige denn bei einstimmigem Spiel, dafür weg. Verringert man den Einlaßspalt (oder vermindert man die Hebung des Ventils), so erreicht man für Einzeltöne eine oft wertvolle Diskretion, für mehrstimmige Harmonien dagegen wird die Ansprache problematisch, wenn nicht ganz unmöglich.

Am besten brauchbar ist eine Sourdine, die den einzelnen Ton nicht merklich abschwächt und ein vierstimmiges Akkordspiel in mitteltiefer Lage mit nur geringer Verzögerung zuläßt. Solche Sourdinen besitzen für ein zwei- bis dreistimmiges Accompagnement in höherer Lage just die wenigsten Unugenden.

Beim Spiel mit der Sourdine ist zu beachten:

- Gute Wirkungen ergeben einfache oder doppelte (quintierende) Orgelpunkte.
- Tiefe Akkorde, besonders wenn vollstimmig, sind tunlichst zu vermeiden.
- Über drei-, höchstens bei Orgelpunkten vierstimmige Harmonien sollte nicht hinausgegangen werden.
- Engste Lage ist der weiteren unbedingt vorzuziehen, außer bei prolongierten Bässen.

^{*)} im Innern des Instruments durch Verschraubung bzw. Verstellung der Windeinlaßklappe.

- e) Schneller Akkordwechsel komplizierter Harmonien ist möglichst zu vermeiden.
- f) Je länger die gleichen Akkorde liegen bleiben, um so schöner ist die Wirkung.
- g) Je mehr Stimmen bei Harmoniewechsel unverändert liegen bleiben, um so rascher ist die Ansprache des Akkordes.
- h) Wechsel zwischen der Stimmzahl (z. B. ein vierstimmiger Akkord wechselt mit einer Note) ist unter allen Umständen zu vermeiden.
- i) Gut klingen weich portamentierte, unverbundene Akkordschläge zu einem kantablen Solo im rechten Spiel.

163.

Andante cantabile.

Flöte

P. Juon, Op. 18, Nr. 6, Elegie.

164. *Assez animé.*

Flöte

Sourdine

P. Gilson, Op. 9, Nr. 8, Prélude

165. *Allégo grazioso.*

Neu

Max Lauritschkus, Op. 10, Nr. 5, Arabeske.

166.

Tranquillo

R.H.

Jan Waañas, Prière.

167.

Quasi recit.

B. Godard - C. G. Riss, Berceuse de „Jocelyn“.

168.

Moderato, sonoro.

C. G. Lickl, aus der „Barnonium-Schule“.

169. *Andante.*

Voix humaine N°

asymphie

J. Lemmens, Cantabile.

Es ist bei der Klangfarbenbeschreibung des Cor anglais-Registers gesagt worden, daß es seines dichten, zu Untertönen leicht neigenden Timbres wegen für akkordisches Spiel nicht sonderlich geeignet sei. Da nun die Sourdine nur ein abgeleitetes Register vom Cor anglais ist, so teilt es auch dessen Ligenheiten. In der Tat besitzt die mit der Sourdine gestülzte Begleitung trotz vorsichtigster Windgebung stets einen etwas rauhen, dickfarbigen Beiklang, der hauptsächlich durch die Bildung von Combinations- und akustischen, unreinen Complementfärbungen zu erklären ist. Gegenüber dem Gewinn an Plastik, der durch die Kontrastwirkung der Sourdine erzielt wird, muß das „kleinere Obel“ mit in Kauf genommen werden. Man hat öfters versucht, der Sourdine als zarter Begleitstimme ein anderes Kolorit zu geben, ihr diskretere Ansprache und ein geringeres Volumen zu verleihen, indem sie als Ableitung vom Basson gebaut wird. Theoretisch ist diese Sourdine gegenüber der Cor anglais-Sourdine im Vorzug; gleich dem Basson ist sie zarter, streichender, dünner, weitaus leichtbeweglicher und rascher im Ansatz und in tiefen Lagen allgemein brauchbarer als die übliche vorliegende Sourdine. Aber trotz aller Vorzüge hat sie sich praktisch nicht recht bewährt. Ihr Ton ist zu hell und charakteristisch und tritt der dunklen Flöte oder Klarinette zu selbständig entgegen. Weit größer ist aber der Obelstand der Basson-sourdine, daß sie bei hohem Winddruck sich selbst erstickt und völlig versagt. Im piano verliert die Sourdine aber an Wichtigkeit, weil sie dann zu wenig mit dem Soloregister kontrastiert.

An zweimanualigen Instrumenten finden sich meist zwei Baß-Sourindinen vor, auf jedem Manual eine. Auf dem unteren Klavier trifft man die dunkle, runde und gedeckte Cor anglais-Sourdine, auf dem oberen die flache, hochempfindliche Basson-Sourdine unter dem Namen Dolce S. Diesem Register dürfen nur sehr leicht ansprechende Solostimmen gegenübergestellt werden, weil die zähe Ansprache einen zu heftigen Winddruck erforderte, der wiederum die Dolce-Sourdine völlig versagen ließe.

170.

Flöte 8' Poco vivo.
Musette 16'

Expression
Dolce
Prolong.

F. Pinoel, Op. 18, Musette Écossaise.

171. Assez doux.

mf
Prol.

Louis Gregh, Idylle paysanne.

172. Lento malinconico.

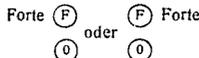
Vc 8' M (Musette 16) Man. Coppel.

Sua
p
espressivo

D (Dolce 8')

Dennisjew-Hlaváč, Nr. 9 der russischen Romanzen.

Das Harmonium mit älterer Disposition kennt keine weiteren Sourdinen. Von den 2-, 4-, 16- und 32 füsigen Sourdinen des modernen Harmoniums siehe in der nächsten Abteilung: „Das moderne, reformierte Harmonium.“



Die beiden Register öffnen je eine Klappe, die oberhalb der Spielventile liegt. Der durch die Zungen hervorgebrachte Ton, welcher in den Kanzellen verdichtet und nobilisiert wird, strömt durch die gehobenen Ventile in einen durch eine Scheidewand, die der Teilung entspricht, getrennten Raum, der, hochgebaut, Resonanzturm genannt wird und oben durch einen Deckel abgedichtet ist.

Verändert die Sourdine die eigentliche Klangfarbe nicht, sondern verringerte nur ihre Intensität, so beeinflusst das Forteregister den Klang in ganz anderer Weise. In Wirklichkeit entspricht der Name durchaus nicht der dynamischen Eigenschaft, denn ein wirkliches Forte bedingt eine heftigere Schwingung der tonerzeugenden Materie, eine größere Amplitude des schwingenden Tonkörpers.

Nach dieser Definition müßte eine Intensitätserhöhung der Windgebung erfolgen, um ein Forte zu erhalten, wie es z. B. in richtiger Weise durch stärkeres bzw. rascheres Treten geschieht. Dies ist jedoch nicht der Fall. Die Öffnung der Forteklappe hat auf die

Spannung des Tones absolut keinen Einfluss, sie macht ihn nur ungedeckter, flacher, heller, aufdringlicher und weniger konsistent, niemals aber auch nur ein Quentchen wirklich stärker. Akustische Messungen bestätigen diese Behauptungen aufs genaueste.

Man wird die beiden Forteregister am zweckentsprechendsten da verwenden, wo eine Steigerung der Helligkeit erreicht werden soll. Das wirkliche Forte zu erreichen, bleibt also nach wie vor Sache des Tretenes.

Gelegentlich der Klangfarbenerklärung einzelner Halbspiele war bereits von der Gruppierung in vordere und hintere Spiele die Rede. Erstere liegen unter der Klaviatur, von einem filzbeschlagenen Abdämpfungsbrett überdacht und von den hinteren Spielen völlig abgeschlossen. Daher ist ihr Klang gedämpft und dunkel und von zientlicher Konsistenz, im Gegensatz zu den helleren, streichenderen und offenklingenden hinteren Spielen.

Die verschiedene Lage der Spiele ist für die Wirkung des Forteregisters von ausschlaggebender Bedeutung. Das Forte wirkt (vorausgesetzt, daß das Instrument doppelte Spielventile besitzt) nur auf die hinteren Spiele, denen es gesteigerte Helligkeit und Offenklang verleiht.

Auf vordere Spiele wirkt (F) lediglich nur dann, wenn, wie es beim alten Ein-, Zwei- und Dreispiel der Fall ist, dieselben einen Tonauslaß nach dem oberen Schalldeckel haben. In diesem Falle verlieren jedoch die vorderen Spiele ihre Dichtigkeit und runde Geschlossenheit.

(F) und (S) wollen dem Harmonium in Verbindung mit der Teilung die Möglichkeit geben, den melodieführenden Part in Bezug auf Kraft oder Farbe von der Begleitung abzuleben. Den wesentlichen Unterschied zwischen echter und scheinbarer Sonorität, also die Teilungseffekte durch Sourdinenwirkung (Druckveränderung) einerseits und durch geteilte Forteregistrierung (Klangänderung) andererseits, geben folgende Beispiele — die praktisch zu erproben sind wieder:

173.

(I) oder (IP) mit viel Winddruck.

S
I

E. Mangeon, Op. 26, Nr. 6, Pensée triste.

174.

(Gesang der Braut.)

mf
p teneramente

S. Karg-Elert, Op. 31, Nr. 8, Festlichkeit im Dorfe.

Das erste Beispiel ist wirklich plastisch: die Melodie tritt auf Kosten der Begleitung hervor. Die Wirkung ist bei starkem Winddruck am sinnfälligsten. Die rechte Hand spielt tatsächlich forte, während die linke im piano verbleibt. Das crescendo, diminuendo und sforzato bleibt auf die melodieführende Hälfte beschränkt.

Das zweite Beispiel ist nur scheinbar plastisch: die Melodie klingt der Begleitung gegenüber ungedeckter und heller, doch nicht eigentlich stärker. Die Wirkung ist im piano am sinnfälligsten. Das crescendo, diminuendo, tenuto und sforzato wirkt auf beide Hälften in gleicher Weise.

Diese beiden Beispiele zeigen eklatant, daß das doppelkompressive (mit gleichzeitig verschiedenem Winddruck bewirkte), sich plastisch darstellende Spiel lediglich durch die Sourdine erreicht wird und daß die Fortzüge nur auf Farbe, nicht aber auf wirkliche Kraft Einfluß haben. Um beide Vorträge gemeinsam wirksam zu machen: der Kraftzurückhaltung der Begleitung durch (S) die Farbenerhöhung der Solostimme durch (F) gegenüberzustellen, müßte eine ungleiche Registrierung zweier Halbspiele (also links (S) und rechts (A) mit (F) oder eine rechtsseitige Kombination von (A) und (F) gewählt werden, da die von (1) abgeleitete Baß-Sourdine keine durch (F) modifizierbare Diskantstimmung und die durch (F) modifizierbare Diskantstimmung (Hautbois 8') keine von (A) abgeleitete Baß-Sourdine besitzt. Davon in den folgenden Kapiteln.

Es ist einleuchtend, daß, wenn die Plastik einer Diskantstimmung eine Baß-Sourdine voraussetzt, für die Hervorhebung der Baß-Solostimme eine Diskant-Sourdine nötig wird. Leider findet sie sich am Harmonium älterer (und üblicher) Disposition nicht vor. Dagegen spielt sie am modernen Harmonium eine wichtige Rolle. Siehe das Betreffende in der 2. Abteilung.

Die Anwendung des Baßforte ergibt sich aus Obengesagtem von selbst: es erhöht die Helligkeit des Clairon- und Bassonregisters. Besonders letztgenanntes zeigt sich sehr empfindlich. Freilich erfordert die Wahl des Baßforte speziell bei Basson viel Vorsicht und weit mehr Einschränkung, als es in vielen registrierten Stücken der Fall ist. Korrekturen gedruckter Harmoniumnoten sind in diesem Falle unvermeidlich. Am besten wirkt (A)(F) für ausgesprochen cantabile, celloartige, einstimmige Solostellen.

175. (A) Andantino.

W. L. Batmann, aus „Cent Preludes“.

176.

L. D. Besozzi, So.

Volle Akkorde können, besonders bei (A)ntanen, ihrer auffallenden Helligkeit wegen, im piano recht effektiv wirken, doch möge diese Verwendung nur als selten zu gebrauchender Effekt betrachtet werden.

177. Lento.

quasi Violoncell:

Ten. v. Oberndorff, Op. 5, Prière.

Der Clairon reagiert im allgemeinen nicht so stark auf (F); seine Farbe wird zwar ebenfalls heller und sein Klang ungedeckter, doch nie so scharf streichend wie beim Basson. Eine gewisse Distinktion ist ihm selbst bei dem Offenklang des Bassforte eigen. Der Unterschied zwischen (A) mit (F) und auf gleiche Höhe gebrachte (A) mit (F) wird an folgenden Beispielen sinnfällig.

178a. Allegro moderato.

Osc. Wermann, Op. 148, Nr. 5, Ballade.

178b. Allegro moderato.

Osc. Wermann, Op. 148, Nr. 5, Ballade.

Endlich halte man daran fest, daß im Akkordspiel das (F) in geringeren Stärkegraden, piano bis mf, besser verwendbar ist als bei dem Fortespiel, wo es die hinteren Spiele leicht zum Schreien veranlaßt. Im Solospiel, resp. zur Unterstützung der hervorzuhobenden Solostimme (gleichviel ob in der Diskant- oder Baßhälfte) haben die beiden Forteregister in Verbindung mit der Teilung wesentliche Bedeutung.

Siebentes Kapitel.

Die Gegenüberstellung verschiedener einzelner Halbspiele.

Im vorigen Kapitel war die Rede von der ungleichen einseitigen Verteilung der Helligkeits- oder Stärkenüancen; jene stellten sich als einfacher Teilungseffekt dar. Die durchgeführte Zungenreihe war jedoch Bedingung: z. B. die Sourdine wurde durch Flöte, der Basson durch Hautbois nebst Forte usw. fortgesetzt. Im Kapitel „Die Teilung“ war die Möglichkeit erwähnt, links und rechts verschiedene Tonhöhen einstellen zu können, um so gewissermaßen die Illusion von zwei isolierten Manualen hervorzurufen. Die dazu gehörenden Beispiele sollten nur die Höhendifferenz der beiden Spielhälften veranschaulichen. Auf die Klangeffekte dieser ungleich durchgeführten Registrierung wurde nicht näher eingegangen. Die Gegenüberstellung verschiedener einzelner Halbspiele kann bewirken:

- a) rechts und links verschiedene Stärke,
- b) „ „ „ „ Höhen,
- c) „ „ „ „ Klangcharaktere.

In den meisten Fällen treffen alle drei Veränderungen gleichzeitig zu.

Zwölf Zusammenstellungen von seitlich verschiedenen Registern sind möglich. Nimmt man die klangverändernden Fortzüge zu Hilfe, so wächst die Zahl der Registermöglichkeiten auf 24; freilich sind davon ein paar kaum zu verwerten und einige andere im Klang reichlich ähnlich, immerhin bleibt etwa die Hälfte gut verwertbar.

(Ohne Fortzüge.)		(Dazu mit Fortzügen.)	
links	rechts	links	rechts
1	3	1	3 F
1	4	1	4 F
2	1	2	3 F
2	3	2	4 F
2	4	2	3 F
3	1	3	4 F
3	2	3	1
3	3	3	2
3	4	3	3
4	1	4	4 F
4	2	4	1
4	3	4	2
		4	3
		4	4 F
		4	1
		4	2
		4	3
		4	4 F

An Stelle von 1 links kann auch, bei Begleitungscharakter, Sourdine gewählt werden.

Wollte man noch die Percussion zu Hilfe nehmen, so kämen zu obigen 24 Beispielen noch 10 hinzu. Da aber jene keine eigentliche Klangfarbenveränderung bedingt, möge sie nur, ähnlich wie S, als Ersatzregister für 1 gelten und bei der Tabelle der Farbengegenüberstellung unberücksichtigt bleiben.

Sollen rechts und links die gleichen Höhen beibehalten werden, so hat man bei dem klassischen Vierspiel nur die Wahl zwischen dem ersten und vierten Register, da die andern Register untereinander in den Tonhöhen differieren. Zwei Möglichkeiten, zu registrieren, stehen offen: rechts 1, links 4 und rechts 4, links 1. Nimmt man die klangverändernden Fortzüge zu Hilfe, so kommen noch hinzu: rechts 1, links 4 F und rechts F 4, links 1.

Bei Wahrung der Teilungsgrenze erhält man den Charakter zweier klanglich verschiedener Soloinstrumente. In bezug auf Stärke halten sich beide Register bei mittelstarkem Spiel etwa die Wage.

Soll die Oberstimme rund, etwas dunkel und weich, die Unterstimme dagegen aber streichend und hell instrumentiert werden, so wählt man (man vergegenwärtige sich den Charakter der einzelnen Halbspiele, siehe 2. Kapitel) rechts 1 und links 4.

179a.

1 Tempo di Bourée.

L. D. Besozzi, Suite antico.

Wünscht man die Oberstimme heller, streichender und die Unterstimme weicher, dunkler und wärmer, so wechsle man die Stellung der Register:

179b.

4 Tempo di Bourée.

L. D. Besozzi, Suite antico.

In diesen zwei Beispielen haben beide Stimmen gleiche Bedeutung.*) Dominiert die Ober- oder Unter-

*) Jedoch muß hier gesagt werden, daß sich über die Stärke-Intonation der einzelnen Spiele keine unbedingt bindenden Aufstellungen geben lassen, weil die einzelnen Fabrikate oft untereinander leider allzu verschieden sind.

stimme, so wählt man für die hervorzuhobende Stimme (falls nicht eine Kombination vorzuziehen ist, siehe später) das hellere 4. Spiel, dem man noch mehr Glanz durch das Forteregister verleiht; die Begleitung bleibe dunkel und gedeckt (1).

180. *Maestoso.*

(1) N. Grafe, Holger Danskes Vej (Birke Dahl-Barlod).

181. *Allegretto.*

(1) G. May-Mayer, Op. 51, Noce villageoise.

Wählt man links statt (1) die Sourdine, so kann man allenfalls das rechte (F) entbehren. Diese Registrierung mit (S) ist der im Beispiel angegebenen mit (1) vorzuziehen.

Bei dominierender Unterstimme ist (4) mit (F) empfehlenswert. Die offene, helle Farbe kontrastiert gut zu der weichen, runden Flöte.

182. *Ruhig.*

(F) E. Probstegger, Sarabande.

Leider besitzt das übliche Vierspiel rechts keine Sourdine, die ein sonores, einseitig-expressives Spiel mit Baßregistern erlaubt. (Siehe 3. Abteilung: „Das reformierte Harmonium“, 17. Kapitel „die automatischen Sourdinen“.)

Hält man an der Baß-Sourdine oder (falls diese unbrauchbar) an Cor anglais als Begleitstimme fest, so kann man diesem Register ferner Clarinette oder Fife gegenüberstellen. Letztere Registrierung wird seltener durchgeführt werden können, weil dieselbe eine ziemlich gespreizte Lage zwischen Begleitung und Oberstimme bedingt. Die ganze Tonreihe

fehlt; dafür hat das rechte Spiel in der Höhe 11 Halbtöne oberhalb gewonnen, die nur als Imitation von Violinflageolets, Parafite oder als akustische Kuriosität in Frage kommen.

Die Glanzerhöhung durch (F) ist oft wünschenswert:

183. *Andantino con moto.*

(1) feststecken S. Karg-Elert, Op. 34, Ostinato und Fughetta.

184. *Im Ländlertempo.*

(1) p dolce S. Karg-Elert, Op. 31, Nr. 1, Kuhreigen.

185. *Andantino con moto.*

(1) p of charakteristisch nach Art einer Panflöte zu spielen Paul Juon, Op. 18 Nr. 2 Pan mit der Syrinx.

Ein kurioser Fall von ausgezeichnet wirkungsvoller Ausnützung der Stimmspannung in einer Hand [rechts 8' Lücke 4] möge angeführt werden.

186. *Lento misterioso.*

(S) Jos. Löw, Op. 387, Consolations IX.

Originelle Effekte lassen sich mit links Percussion und rechts (3) erzielen, Wirkungen, die an ein von einem Schlag- oder Zupfinstrument begleitetes Papageno-Pfeifensolo gemahnen:

187. *Allegro molto.*

(1) feststecken J. Ph. Rameau, Tambourin (S. K. E.), besser links (S) mit Solopercussion, resp. (1p).

188. *Andantino con moto.*

(1) p Prolongement Paul Juon, Op. 18, Nr. 2 Pan mit der Syrinx.

189. *Allegro.*

Percussion hervor Tuo v. Oberndorff. Faun.

Beispiele der sehr oft anzutreffenden Registrierung

♭: ③ ① resp. ①P wolle man später unter 210, 214, 219, 221, 222 und 223 nachlesen.

Die allerhäufigste Gegenüberstellung, besonders für kleinere Instrumente, ist links ① oder ⑤ und rechts ②. Es läßt sich nicht leugnen: die Zusammenstellung klingt stumpf, glanzlos und ist von geringer Plastik, und doch ist jene, der vorzüglichen Spielbarkeit wegen, eine der brauchbarsten Registrierungen.

⑤ ist wiederum, wenn sie nur einigermaßen funktioniert, bei einfachem Begleitungsspiel der expressiven ① vorzuziehen, weil die etwas zähe ② (rechts), soll sie als Solostimme plastisch und üppig hervortreten, hohen Winddruck braucht und in diesem Falle die begleitende ① zum derben Forte zwingt. Die Sourdine dagegen verhält sich, wie wiederholt erwähnt, dem Winddruck gegenüber indifferent.

Beispiele mit links ① und rechts ② oder mit links ⑤ und rechts ② finden sich in der registrierten Literatur in großer Menge. Beispiel 190 zeigt die beiden Hälften in gleicher Stärke und gleicher Expressionsfähigkeit, Beispiel 191 in ungleicher Stärke und rechtsseitiger Expressionsfähigkeit. In Beispiel 192 steht eine isolierte Baßbegleitstimme drei Oberstimmen gegenüber, die der Teilung wegen mit 16' gespielt werden müssen.

190. *Andante.*
Sua

feststecken

Edm. Kühn, Op. 48, Nr. 1, Resignation.

191. *Allergo. grazioso.*
sta

Max Laurischkus. Op. 10, Nr. 5. Arabesko.

192. *Comodo.*
Sua

Camille Saint-Saëns Op. 7, Nr. 3. Priore.

Von der Tiefe der ② ist mit Vorteil Gebrauch zu machen. Die Begleitung kann höher liegen als die Solostimme. Die Kreuzung und Durchschneidung werden bei doppelter Kompression (Sourdinbegleitung) am deutlichsten wahrnehmbar.

193.
②^{*)} *loco* (obere Noten über 1' klingen 1 Oktave tiefer)

Jos. Léw, Op. 430, Helt 3, Mozart-Reminiscenzen.

*) Die Notation der Höhe nach (*Sua* -) ist, da die rechte Hand sich der 16' und 8' gleichzeitig bedient, in diesem Falle undurchführbar.

194.
② *Andantino.*
① *Sua*

MSW.

Aug. Reinhard, Op. 74, Nr. 43, Studie.

Wählt man für die linke Hand Basson ④ statt ① oder ⑤, so wird hier der begleitende Charakter in den meisten Fällen illusorisch. Seine etwas prononcierte Farbe ordnet sich den dunklen Spielen nicht gut unter. Immerhin ist seine Wahl da vorzuschlagen, wo die Führung der unteren Stimmen eine deutliche Farbengebung verträgt.

195.
② *Andante.*

W. A. Mozart, Ave verum.

Der im doppelten Kontrapunkt in der Dezime gearbeitete Kanon (Doppelkanon) in der Unterquinte erheischt eine Deutlichmachung der nachahmenden Stimmen, daher ist ④ unbedingt der milderen ① vorzuziehen.

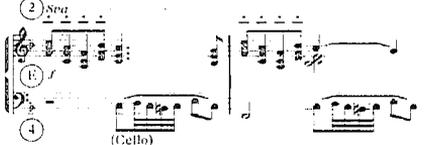
196. *Andante cantabil.*
② *Sua*
④ *sehr zart*

Bror Beckman, Op. 15, Nr. 1, Brautmusik.

197. *Sostenuto.*
Sev

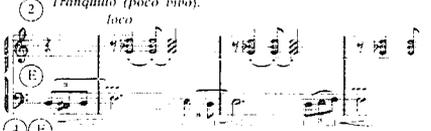
 S. Karg-Elert, Op. 33, Nr. 1 der „Monologe“.

Oft ist die Isolierung der Unterstimme gegen drei Oberstimmen angebracht. Soll ihr besondere Bedeutung beigelegt werden, so ist die Zuhilfenahme des Baßfortes ratsam. Die Wirkung erinnert an ein von drei Hörnern begleitetes Cello solo.

198. *Andante con moto.*
Sev

 Cyrill Kistler, Vorspiel zu „Kunihild“ (S. K.-E.)
 (Cello)

199.
Andante. Sev

 J. L. Battmann, Op. 413, Cent Prélude.

200.
Franquillo (poco vivo).
loco

 Jos. Löw, Fantasie über Königin von Saba (Goldmark).

④ als Baßbegleitung zur Soloklarinette ist nur im *p* (ohne starken Winddruck!) empfehlenswert. Man erhält im Gegensatz zur Bläserfarbe ① oder ⑤ Streicherkolorit. Bessere Wirkung ergibt *Dolce* (Basson-souridine).

201. *Tosto più lento.*
loco

 Enrico Bossi, Serenata.
 S. Karg-Elert, Op. 91, Die Kunst des Registrierens.

Die Registerzusammenstellung links ④ und rechts ③ ist noch seltener als ① (links) und ③ (rechts). Die Farben ④ und ③ sind nahe verwandt, und es wäre nicht recht einzusehen, warum man nicht lieber ④④ oder ③③, also durchspielt, registrierte, wenn nicht die ③ die höchsten Violinnoten über *c* erlaubt, während dem Baß die Cellotiefe zugänglich bleibt. Mit links ① gespielt, wird bessere Kontrastwirkung erzielt, doch entspricht diese Farbe einem Accompagnement von Klarinetten, Hörnern und Fagotten, während die ④ ausgesprochenen Streichercharakter besitzt. So würde sich der Schluß (Violinsolo mit Streicherchöre) des selig-schönen Benedictus aus dem herrlichsten aller Kunstwerke im Arrangement darstellen:

202.
Sostenuto

 Beethoven Op. 123, Benedictus aus der D-Messe.

Im selben Verhältnis wie ① links zu ② rechts stehen: ③ links zu ④ rechts. Hier wie dort ist zwischen Baß- und Discant Klangverwandtschaft festzustellen, hier wie dort steht der Discant dem Baß gegenüber eine Oktave zu tief. Bei $\text{♩} : \text{♩} = 3 : 4$ hat man jedoch den Vorzug, diese oder jene Hälfte durch Forteregister modifizieren zu können, was bekanntlich bei $\text{♩} : \text{♩} = 1 : 2$ nicht der Fall ist. Begleitet die rechte Hand mit ④, so ergibt die durch ① unterstützte linke ③ eine helle, cello- oder bratschenartige Solostimme, mit Höhe bis zum $\text{♩} \text{ } \text{♩}$. Oft ist man bei Cello-Imitationen durch ④ gezwungen, höhere Lagen in die tieferen Oktaven zu versetzen oder, bei durchgehendem Verzicht zu leisten. Die Registrierung ①③ links und ④ rechts gestattet die Möglichkeit, den durchgehenden Streichercharakter zu wahren (der durch ① oder ② verloren ginge) und trotz Wahrung der Teilung, der Klanghöhe nach, über diese hinauszugehen.

203a.
Andantino pastorale.

 Georg Lickl, Op. 81, Pastorale aus „Herbst-Violen“.

Durch Überschreitung des Bassumfanges ④ wird bei thematischer Markierung die ③ unerlässlich.

203b. *Lento.*

(3) P *molto espressivo e vibrato*
S. Karg-Elert, Op. 76, Nr. 14, Illusion (Intarsien).
Die Wirkung dreier Violinen mit hervortretender Solobratsche (hoch) ist ohne **(3) P** unausführbar.

204.

(4) *Allegretto.*

F. Frostegger, Kleine Studie.
Die **(3)** begleitet in der gleichen Lage der Melodienoten.

205.

(4) *Tempo rubato.*

(3) *quasi Echo*
bezeichnen die „Obergreifer“ über die rechten Melodienoten.

S. Karg-Elert, Op. 31, Nr. 1, Kuhreigen und Bauernaweise (Steyrisch) aus „Scènes pittoresques“.

206.

(4) P *Andantino.*

S. L. Bat'mann, Op. 413, Cent Préludes.

Der Hellerfärbung der Melodie wegen in Verbindung mit die Teilung überschreitenden Begleitstimmen **(4) P**, wird rechts **(F)** und links **(3)** statt **(4)** (isoliertes Halbspield) nötig.

Sehr wertvoll und allgemein gut verwendbar ist die **(3)** (links) als Begleitregister, wenn sie etwas decent intoniert ist. Außerordentlich reichhaltig ist die Art ihrer Verwendung; gehaltene Noten, volle Akkordschläge, alle möglichen Arten von Klavierfigurationen usw. Die moderne Literatur ist reich an solchen Beispielen, es mögen ein paar typische Exempel folgen, und zwar mit verschiedenen Registergegegenüberstellungen.

207.

Carl Tausig, Op. 3, Espérance.

208.

Cam. Schumann, Op. 37, Zweite Suite, III. Satz.

NB. Die Trennung von Melodie und Begleitung ist fraglos unerlässlich; da erstere aber Grenzüberschreitung ... letztere Grenzüberschreitungen ... aufweist, ist die beiderseitige Oktavversetzung von der Teilungsgrenze geboten.

209.

Paul Blumenthal, Op. 82, Nr. 3, Einsamer Schauer.

210.

S. Karg-Elert, Op. 14, Nr. 2, II. Sonatine I. Satz.

211.

Emil Kirschbaum, Op. 20, Im Ländlerzeitmaß.

212. Poco andante.

3) *Sra bassa*
Die Begleitung diskret zurückhaltend.
Bror Beckman, Op. 16, Nr. 2, Ein Stämchen.

213. Andantino.

3) J. Ph. Rameau, Les tendres plantes (S. K.-E.).

214. Allegretto.

(1) (und noch diverse Register 16' - 4' dazu)

3) H. P. Toby, Op. 142, Vieille Gavotte.

215. Andantino.

3) *très lit*
Jos. Bizet, Op. 18, Ariette.

216. Allegret.

3) Ten um Obern fort, tie qu tie

217. Andantino.

3) *[lora]*
Jos. Bizet, Op. 16. Romance sans paroles

218. *Allegro*

3) *ben ligato*
Jos. Bizet, Op. 16. Romance sans paroles.

Bei cantablen Perioden und in kontrapunktischen Sätzen wird die 3) unerlässlich, wo die Klangverwante 4) ihrer begrenzten Höhe wegen versagt oder wo man mit der stehenden Registrierung zu rechnen hat. Im Gegensatz zu obigen Beispielen, in denen die 3) das Accompagnement übernimmt, ist in dem folgenden, des solistischeren Charakters halber, die Hinzunahme von Bassforte ratsam. Man beachte dabei gleichzeitig die Satzverschiedenheit (einstimmig oder mehrchörig) und die Registergegenüberstellungen rechts:

219. Allegretto grazioso.

S. Karg-Elert, Op. 26 Nr. 6. Capricciotto.

220. (klingt Oktave tiefer)

3) *Sra bassa sonore* (vergleiche Beispiel Nr. 215)
Jos. Bizet, Op. 18, Ariette.

221. Allegro con spirito.

3) Der Höhe wegen mit 8' links unmittelbar.
Jul. Monquet, Op. 9, Suite symphonique.

222. (1)

3) *[mf]*
Jul. Monquet, Op. 9, Suite symphonique.
Wäre mit 4 (F) eine Oktave höher gewiss nahelegend, doch steht 3) noch von früher und wird später wieder nötig.

Oft wechselt die 3) ihren Charakter als Solo- oder Accompagnementstimme, je nach den gegenübergestellten Stimmen und je nach der Unterstützung durch das linke (F).

223. Andantino.

3) *Prolongement*
ohne (F) V. S.

224. *Lento e molto capriccioso.*

Bror Beckman, Op. 14, Nr. 3, Sinfonische Ballade.

♯ ③ zunächst Begleitung zur Klarinette, wird durch ④ Solo-stimme, von ④ begleitet.

Originelle Wirkungen ergeben sich durch die Zusammenstellung von ♯ ③ und ④ wenn beide Hände der Teilung möglichst nahe kommen. Sie wechseln dann ihre Tonhöhen, d. h. die linke Hand klingt höher als die rechte oder sie greifen in einander. Siehe auch aus dem IV. Kapitel die einschlägigen Beispiele.

225 a. *Tranquillamente.*

⑥

225 c.

S. Karg-Elert, Op. 76, Nr. 9, Romantischer Zweiggesang aus den "Intarsien".

226. *Andantino con moto.*

② (bezw. ⑥)

③ Oberstim. klingt ... tiefer, die 3 andern Stim. klingen 1 Okt. höher. S. Karg-Elert, Op. 31, Nr. 4 Spanish (Scènes pittoresques).

Die Registerstellung mit links ② und beliebigen rechten Registern — außer ② und Kombinationen mit ihr — kommt kaum vor, doch bietet sie immerhin manche originelle Effekte. Die gesperrte Lage zwischen linkem und rechtem Spiel erlaubt Bässe in einer Tiefe, die sonst der enormen Spannung wegen zu greifen unmöglich wären, falls beide Hände in mittleren und oberen Lagen beschäftigt sind.

227. *Allegretto.*

Villa Señor, Salsienne.

Ferner kann die ② links für einen Orgelpunkt unter dem großen ♯ notwendig werden, während rechts Flöten, Oboen (Violinen) sich in hoher Lage bewegen. Recht schön ist der Effekt freilich nicht, er sieht auf dem Papier interessanter aus, als seine tatsächliche Wirkung ist. Besser ist diese bei durchgehendem 2. Spiel, weil hier Baß und Discant in einem proportionalen Verhältnis stehen, während bei ♯ ② ① oder ♯ ② ④ dem dicken Baß eine diskrete oder dünnstreichende Discantstimme gegenübersteht. Oft ist es besser, den tiefen Orgelpunkt in die nächsthöhere, große Oktave zu versetzen, um ihn mit einem entsprechenden Achtfuß zu

registrieren. Geht man aus einer die große Oktave unterschreitenden Lage, die (2) erreicht, in eine hohe der rechten (2) nicht mehr zugängliche Position, so kann bei verklingendem Baß die Registrierung links (2) und rechts (1) (oder (1) (4)) unerläßlich werden.

228.

verlangen in', da unter C, ... kommen in in nicht aus, da über c hinausgehend. S wird Bedingung.

Somit wären in diesen 50 Beispielen für das 7. Kap. die brauchbarsten Gegenüberstellungen von Einzeln altpielen aufgestellt. Eine Fülle von rein orchestralen Wirkungen mit unvermischten Farben (Nr. 227 gilt als unwesentliche Ausnahme), die sämtlich nur durch die Teilung zu erzielen sind.

Der Harmoniumspieler gehe nicht eher zu den differenzierten Mischungen und Deckungen der Farben über, als bis er die selbständige Wahl der unvermischten Farbenöne nach ihrer aus dem Charakter des Stückes hervorgehenden Bestimmung völlig und in geschmackvoller Weise beherrscht.

Achtes Kapitel.

Die Kombination halber und durchgehender Spiele.

In der Instrumentationslehre unterscheidet man erstens Klangfarben, die durch Gruppierung einzelner oder gleichartig verdoppelter Instrumente entstehen, d. h. ein sechsstimmiges (kontrapunktisches) Stück wird von sechs beliebig unwechselbaren Instrumentenarten ausgeführt, wobei die unisono-Verdoppelung derselben Art, z. B. Bratschenchor, Cellochor usw. keine nennenswerte Rolle spielt; zweitens Klangfarben, die durch Mischungen und Deckungen zweier und beliebig mehrerer, oft beträchtlich verschieden gefärbter Instrumente gewonnen werden, z. B. wenn ein fünfstimmiges Stück ohne Zutaten für volles Orchester instrumentiert wird; in diesem Falle würde beispielsweise eine Mittelstimme von den Bratschen, der 2. Klarinette, dem 1. Fagott, dem 1. Horn und eventuell der 1. Posaune besetzt werden, also eine Klangfarbe aus fünf Elementen entstehen. Die vorklassische und teilweise die klassische Instrumentation rechnete mit einem Streichorchester nebst Hoboen, Hörnern, Flöten und Fagotten, während diesem etwa zwölfstimmigen Orchesterwerk meist nur — absolut gerechnet — vier-, oft sogar nur dreistimmiger Stimmensatz zugrunde lag (Händel, Fischer, Bach, Schein, Telemann usw.). Sofern nicht gewisse Gruppen alternieren, liegen tatsächlich auch stets mehrere Verdoppelungen vor, z. B. die Hoboen gehen mit den Violinen im Einklang, Fagotte nebst Violoncelli und Bässe, zu denen (z. B. bei Händel und Gluck) oft genug sogar die Bratschen treten. Das Mozartsche Orchester wurde schon klangselbständiger, obgleich noch viel Verdoppelungen zu finden sind. Schubert, Beethoven, Schumann und besonders Weber und Mendelssohn zeigen schon

deutlich den Farbenreichtum verschieden zusammengestellter Gruppen. Aber erst Berlioz und später in ganz einzigartiger Weise Richard Wagner war es vorbehalten, der Polyphonie die entsprechende Polychromie zu geben, d. h. jede einzelne Stimme war durch eine individuelle Farbe vertreten. Liszt, Bruckner, Mahler, Nicode, Richard Strauß und die höchst interessanten Koloristen und Impressionisten Delius und Debussy setzen, jeder in subjektiver Manier, den von Wagner vorgezeichneten Weg weiter fort. Zur Erhöhung der Plastik, zur thematischen Unterstreichung wurde die höchst wertvolle Misch- oder Deckfarbe Notwendigkeit. Wohlverstanden: nur eine oder zwei Hauptadern des feinen polyphonen Gewebes (nicht, wie in der vorwagnerischen Zeit, ganze Gruppen) wurden im zwei-, drei-, vier- oder mehrfach zusammengesetzten Deckfarben deutlich gemalt, besser: plastisch hervorgehoben.

Gänzlich anderer Natur ist die Polychromie der Orgel. Wohl besitzt sie die Stimmen des Orchesters in meist ausgezeichneter Imitation: Flöte, Hoboe, Klarinette, Fagott (Horn selten und sehr selten gut), Trompete, Posaune, Cello, — — dagegen in weniger guter Nachahmung, weil bei kurzer Tondauer ohne jede eigentliche Expressivität: Violine und Bratsche. Aber ein vierstimmiges Spiel bei eingestellten Registern: Flöte, Hoboe, Klarinette, Fagott würde stets vierfache Parallelismen ergeben: 4 Flöten (bis in die unmögliche Baßlage), 4 Hoboen (ebenfalls bis in die Baßlagen reichend), 4 Klarinetten, 4 Fagotte (bis in unmögliche Diskantlage hinaufsteigend!). Um ein einfaches Holzblasquartett-sätzen auf der Orgel nur einigermaßen täuschend zu

imitieren, bedürfte es einer Verteilung dieser 4 Instrumente auf 4 isolierte Klaviaturen, wozu außer dem Pedalspiel drei Hände nötig sein würden, oder, wenn eine Hand gleichzeitig 2 Manuale bespielt (eine Manier, die nur bei wenig Eigenbewegung einer Stimme und auch dann nur bei günstigsten Voraussetzungen durchzuführen möglich ist), beide Hände und Pedal vollauf beschäftigt sein würden. Man ersieht, daß jede „wörtliche“ Orchesterübertragung für Orgel durchaus unmöglich ist, da logischerweise jedes im Orchester selbständig geführte Instrument ein isoliertes Manual auf der Orgel erheischte.

In dieser Hinsicht gleicht das Harmonium durchaus der Orgel (die Exzessivität der Stimmen kommt hier nicht in Betracht). Wie die Orgel, besitzt ja bekanntlich auch das Harmonium Stimmen von orchesterlicher Farbe, aber die Orchesterinstrumente gleichzeitig selbständig nebeneinander zu führen, z. B. Flöte, Klarinette, Fagott, ist dem Harmonium völlig unmöglich, und es ist daher die Ansicht: ein Harmonium, dessen Register eine Menge von Orchesterinstrumenten zu imitieren verspricht, erlaube dem Spieler, „sofern er nur recht geschickt zu registrieren versteht,“ eine getreue Wiedergabe von Orchesterwerken, eine total irrite. Die zu starke Betonung der orchesterlichen Imitationsfähigkeit hat ihre übeln Nachteile!; die Solostimmen versprechen viel, imitieren mehr oder weniger gut, aber das Ensemble versagt. So täuschend die Orchesterinstrumente auch im Einzelspiel nachgeahmt werden (vergleiche das Kunstharmonium und das große orchestrale Saugluftharmonium), je voller gespielt wird, je mehr Kombinationen nötig werden, um so mehr tritt der wirkliche Orchesterklang zurück, um so mehr gewinnt der typische, individuelle „Harmoniumklang“ die Oberhand. Je mehr isolierte Stimmenfarben der Spieler durch Registervermehrung erhalten will (Hinzutritt mehrerer Instrumente), um so unähnlicher wird der beabsichtigte Orchesterklang, weil er folgerichtig statt Einzelfarben, die nur ganz bestimmten Stimmen des Ensembles eigen sind, „lauter Stimmen von Farben“, lauter Mischklänge und Deckfarben erhält, die dem Orchester gänzlich fremd sind. Nur in Solostimmen und Gruppen einer einzelnen Instrumentenart (z. B. Violinenchor oder dreibis vierfach geteilte Violoncelli, Hörnerensemble, Trom-

peten nebst Posaunenchor, 2 Hoboen nebst Englischhorn und Heckelphon) ist eine Orchesterähnlichkeit zu erreichen. Zwischen Gruppen und Solostimmen stehen die Kombinationen zweier oder mehrerer Solostimmen.

Die Orchesterähnlichkeit bleibt auf dem Harmonium gewahrt, wenn es sich um ein- oder zweistimmige Stellen handelt; sie geht verloren, wenn akkordisches Spiel in Frage kommt. — Zunächst einige Zeilen über Kombinationen beim Solospiel:

Da ① die Flöte und ② die Klarinette imitiert so entspricht folgerichtig ① und ② der Farbe von Flöte und Klarinette. Im Orchester oktavierende beide fast stets, das Harmonium kommt dieser Setzweise von selbst entgegen, da bei oktavierender Klarinette, die dann 8 füßig erscheint, die sonst 8 füßig klingende Flöte nunmehr als oktavierender 4 Fuß wirkt. Orchestermischfarben, die das Harmonium besitzt, sind: Flöte und Hoboe unisono ①④, Klarinette und Hoboe oktavierend ②④, Hoboe und Piccolo oktavierend ④③, Flöte und Piccolo oktavierend ①③, Klarinette und Piccolo superoktavierend ②③, ferner Fagott und Cello unisono ①④ (im Baß), Kontrafagott und Fagott suboktavierend ②①, Kontrafagott und Cello suboktavierend ②④; dazu kämen eventuell noch (links) verschiedene Mischungen mit dem wichtigen und äußerst brauchbaren Claironregister, deren Farben aber doch mehr individuell-harmoniummäßig als rein orchestral zu bezeichnen sind. Nicht möglich zu erreichen sind die Mischungen zwischen Hoboe und Klarinette im Einklang, zwischen Hoboe und oktavierender Flöte (sehr häufig vorkommend) etc., weil die Höhenlage der Register eine Deckung oder Oktavierung im Gegensatz zum Orchester nur summarisch, nicht aber getrennt zu verändern möglich ist, d. h. soll z. B. die Flöte eine Oktave höher transponieren, so kann gleichzeitig nicht die in gleicher Tonhöhe stehende ④ Hoboe umtransponiert, also 8 füßig bleiben.

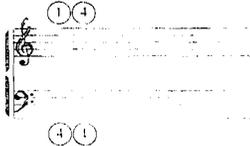
Noch eine Unmöglichkeit möge Erwähnung finden: die höchst willkürliche Zusammenfassung verschiedenartiger kombinierter Stimmen (im Orchesterersatz von nicht zu unterschätzender Bedeutung) ist dem einfachen Harmonium durchaus versagt. So ist z. B. ein Gleichklang zwischen Hoboe und Klarinette, aber mit hervortretender Hoboe und weich unterstützender Klarinette oder umgekehrt, auf dem Harmonium mit einfacher Expression zu erreichen nicht möglich.

Die Kombinationen teilen sich in zwei Hauptgruppen, in Mischungen a) gleichklingender und b) oktavierender Stimmen. Zur ersten Gruppe gehören bei dem klassischen Vierspiel nur die Kombination der beiden 8', 8', zur zweiten die Verbindung des 16' mit dem ersten, dem zweiten oder beiden 8', ferner die Verbindung des ersten oder zweiten 8' mit dem 4', endlich c) die Mischungen des 16' mit 4' oder mit einem oder beiden 8' nebst 4'; in Registerzahlen ausgedrückt:

*) Die einseitige Transkriptionspflege, wie sie jetzt leider von vielen Harmoniumkünstlern bei kleinem Repertoire mit großem Nachdruck und einer gewissen Ostentation betrieben wird, stellt sich als offenkundiger Hohn auf die gesamte „spezifische Harmoniumkunst“, als laute Proklamation des völligen Bankrotts der Originalliteratur dar und degradiert das Harmonium heute zum (Orchester-)Imitationsinstrument, wie während in glücklich überstandener Zeit das Harmonium zum elenden Orgelersatzorgel erniedrigt wurde und dadurch ein unüberschaubares Heer von Gegnern erstehen ließ.

a)	(1 4)	(8', 8')	gleichviel, ob	Baß od. Diskant od.	durch-
					gehend
b)	(1 3)	(8', 4')	"	"	"
	(1 2)	(16', 8')	"	"	"
	(2 4)	(16', 8')	"	"	"
	(3 4)	(8', 4')	"	"	"
	(1 3 4)	(8', 8', 4')	"	"	"
	(1 2 4)	(16', 8', 8')	"	"	"
c)	(2 3)	(16', 4')	"	"	"
	(1 2 3)	(16', 8', 4')	"	"	"
	(2 3 4)	(16', 8', 4')	"	"	"
	(1 2 3 4)	(16', 8', 8', 4')	"	"	"

Am vollkommensten verschmelzen:



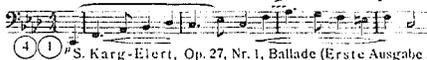
Im ganzen betrachtet, hat dieses durchgehende Spiel den Nachteil eines sehr merkbar stärkeren Basses gegenüber einem an spitzer Härte zunehmenden Diskant. Der Baß und die tiefere Mittellage besitzen große Fülle, großen Glanz, reichste Ausdrucksfähigkeit, Kantabilität und Sonorität. Der runde, volle Klang des Cor anglais erhält durch den flach streichenden Basson Glanz, Intensität und erhöhte Expressivität. Die Registerierung (4 1) wird notwendig, wo ein kerniger (doch nicht robuster!), satter, üppiger Baß, der Orchesterfarbe Violoncello-Fagott unisono (bekanntlich eine außerordentlich häufige Kombination) entsprechend, erzielt werden soll. Im Forte von hoher Durchdringlichkeit, im Piano von größerer Fülle als (4) allein und größerer Geschwindigkeit als die etwas stumpfe (1) allein.

229. Allegretto.



César Franck, Op. 22, Quasi Marcia.

230. Andante.



231. Più lento.



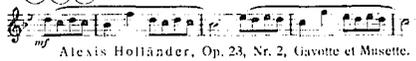
Alph. Musiel, Op. 17, Evocation.

Im Diskant wirkt die Zusammenstellung ähnlich wie im Baß. Die letzte Oktave kommt, achtfüßig gespielt, der großen Höhe wegen wenig in Frage. Hier

und in der hohen Mittellage wird der spitze, gläserne Klang des Hautbois durch die runde, dichte Flöte gemildert; vorzüglich wirkt die Mischung in der Mittellage, um die Teilung herum.

232. Allegro giusto.

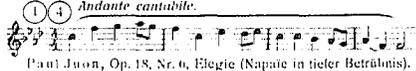
(1 4) F sonore



Alexis Holländer, Op. 23, Nr. 2, Gavotte et Musette.

233.

Andante cantabile.



Paul Juon, Op. 18, Nr. 6, Elegie (Napate in tiefer Betrübnis).

Diese Kombination (durchgehend) spielt eine sehr große Rolle in der Literatur, die wenig mit Teilungseffekten und ungleich zusammengestellten Halbspiele rechnet. Die Gründe liegen auf der Hand: erstens die Mischung ist rein achtfüßig, zweitens die beiden Farben lassen sich ganz vorzüglich mischen, drittens sie unterstützen sich gegenseitig, viertens die beste Lage fällt in die brauchbarsten Mittellokaven.

Der Registerwechsel:



entspricht rund, dicht, glänzend, üppig, hell dünn
den Farben: etwas dunkel voll

Man merke sich diese einfache Registerfolge, die der formalen Gestaltung eines Stückes entsprechend (Teil 1 einfach, schlicht, Teil 2 mit gesteigertem Ausdruck, Teil 5 zarter Ausklang) von guter Wirkung ist.

234. Hauptsatz.

1 Andante semplice.



Mittelsatz.

obazu 4 più mosso



Schlußsatz.



E. Prostejger, Episode.

Von allergrößter Wichtigkeit ist die Kombination des 4. Spieles mit der Percussion. Sie ist für das klassische Vierspiel die am meisten vorkommende Registerzusammenstellung. Man rekapituliere das Kapitel über die Percussion und fasse die allgemeine Brauchbarkeit und die Vielseitigkeit dieses Registers ins Auge; die Hinzunahme des 4. Spieles gibt dem geblasenen Ton des 1. Spieles, der percutierte wird ja selbstredend in keiner Weise beeinflusst, mehr Glanz usw. (siehe oben). Wo es sich um scharf zu deklamierende Phrasierung, um äußerst leichte Anspracheforderungen, um staccato bei heller Farbe, die also etwa mit 4 oder 43 zu erreichen wäre, handelt, setzt man diesen genannten Registern gern noch 1P zu. Wohl tritt eine Klangveränderung durch die geblasene 1 ein, indes überwiegt die helle Farbe der hinteren Spiele die des runden vorderen 1. Spieles. Die Kombination des 4. Spieles mit der Solopercussion (siehe Kapitel 5), also der ausschließlich percutierten (ungeblasenen) Zunge von 1, verbindet zwar Hell- und Flachklang von 4 mit präzisiertem Anschlag von P, es wird also der Mischklang 41 umgangen, aber die tatsächliche Wirkung ist ästhetisch unverwendbar. Der Klopfen der Solopercussion kann sich unmöglich mit dem Strich des dahinterliegenden Spieles zu einem Ganzen, Homogenen verschmelzen. Eine Assimilierung ist nur durch das geblasene 1. Spiel möglich. Der Anschlag der Hämmer und die Fortvibrierung der Zungen durch Windgabe ist durch die gemeinschaftliche Klangmaterie und der gleichen Schwingungsart des Tonkörpers ein völlig einheitliches Phänomen geworden; die Legierung mit dem gleichhohen, aber akustisch auf andere Elemente zurückzuführenden Klang des 4. Spieles ist als gut verschmelzbar bereits erwähnt.

Kurz zusammengefaßt: was für die Verbindung 14 gilt, besteht selbstredend auch für 1P4, nur daß hier die Eigentümlichkeiten der Percussion dazu zu addieren sind.

235. $\textcircled{1P} \textcircled{4}$ *Tempo di Valse.*

usw. L. H.

4 1P

Jos. Bizet, Op. 14, Valse-Caprice.

236. $\textcircled{1P} \textcircled{4}$ *Tempo di Gavotte.*

4 1P

Alexis Holländer, Op. 23, Nr. 2, Gavotte und Musette.

237. $\textcircled{1P} \textcircled{4}$ *Allegro-risimo.*

S. Karg-Elert, Op. 20, Nr. 1, Humoreske.

Sehr oft ist $\textcircled{1} \textcircled{4}$ anzutreffen, wo ohne Zweifel $\textcircled{1P} \textcircled{4}$ gemeint ist; insbesondere weisen die französische und ältere Wiener Literatur diesbezügliche Ungenauigkeiten auf. Die Percussion ist nach dem Charakter des Stückes zu wählen.

238. *Molto allegro.*

Originalnotation $\textcircled{4} \textcircled{1}$ (Perc. besonders der tiefsten Basspassagen wegen unerläßlich).

Hector Berlioz, Toccata (Originalkomposition).

239. *Andantino.*

Originalnotation $\textcircled{4} \textcircled{1}$ *simile*

Alex. Guilmant, Op. 30, Aspiration religieuse.

240. $\textcircled{1} \textcircled{4}$ *Allegretto.*

$\textcircled{4} \textcircled{1}$ Prol. $\textcircled{1P}$ statt $\textcircled{1}$ selbstverständlich.

P. Dedieu-Peters, Op. 69, Fricassee

Als nächst gute Farbenverschmelzung sei die Verbindung der beiden vorderen Spiele genannt:

$\textcircled{1} \textcircled{2}$

$\textcircled{2} \textcircled{1}$

Fundamentalstimme ist der 16 Fuß, der natürlich eine Oktave höher gespielt werden muß. Der 8 Fuß erscheint demnach als erster Aliquotton (4füßig). Man irrt, wenn man glaubt, daß es genügt, bei Registerkombinationen einfach die Eigentümlichkeiten der Elementarfarben summieren zu müssen, um das Legierungskolorit zu erhalten. Wohl trifft das bei $\textcircled{1} \textcircled{4}$, im Kunst-

harmonium bei $\boxed{2\ 5}$, $\boxed{2\ 6}$, $\boxed{5\ 6}$, $\boxed{4\ 8}$, $\boxed{1\ 8}$ usw. zu, auch die „Deckungen“ (vergleiche Kapitel 9) bestätigend das Experiment. Indes nur in diesen angegebenen Fällen. Der Grund der Verschiedenheit ist in der Höhengleichheit oder Höhendifferenz der zu kombinierenden Stimmen zu suchen. Liegen zwei zu verbindende Register gleichhoch, beide 8füßig oder beide 16füßig, so entspricht die Mischfarbe der Summe der Eigentümlichkeit beider Einzelstimmen. Stehen dagegen die Kombinationsstimmen verschieden hoch, so lassen sich nicht ohne weiteres Schlüsse aus den Einzelfarben ziehen. Weder Flöte noch Klarinette haben ein leichtes Timbre, vielmehr sind beide von stumpfer, dichter Farbe. Dessenungeachtet ergeben beide zusammen eine Farbennischung von freundlicher, weicher Helligkeit. Der Grund ist rein akustischer Natur.

In möglichster Kürze einige erläuternde Worte. Jeder Ton besteht aus einem Primärklang (Haupt- und Fundamentaltone) und aus sogenannten Aliquoten, das sind Oberklänge, die im Gesamtklang m' untergehen.

241.



Je mehr Aliquoten dem Primärton beigemischt sind, um so dichter, rauschender, glanzvoller und intensiver ist der Gesamtklang. Je aliquotärmer ein Klang ist, um so indeciser, verschleierte, lockerer sein Kolorit. Die ersten drei Obertöne erzeugen eine gänzlich verschiedene Farbe als die Aliquoten 4 bis 7. Im ersten Falle wird der Gesamtklang voll, dicht und glanzvoll sein, im zweiten Falle grell, schrill und schneidend. Obertonfreie Klänge vokalisieren auf u, tritt der 1. Oberton hinzu, verwandelt sich der Klang in a, der 2. und 5. färbt ihn dem Vokal ä oder ö ähnlich, die 4. Aliquote kommt dem Vokal i, 3. und 4. dem ü nahe. Die ① und ② sind aliquotarm, daher die mangelnde Leuchtkraft; die ③ und ④ quintisieren deutlich, daher der Nasalklang.

Fügt man der obertonarmen ② die ebenfalls obertonarme ① hinzu, so erhält man keine Farbensumme: dunkel und weich — sanft, sondern: obertonarmes Register und oktavierendes Register — Klang mit stark entwickeltem 1. Oberton, also: mildhell.

Fügt man der ② die ④ hinzu, so gilt nicht die Berechnung: dunkel und hell — glanzvoll-üppig, weil eben die ② und ④ eine Höhendifferenz (Oktave) aufweisen, sondern die akustische Berechnung lehrt: (②) — aliquotarm und (④) — quintisierend und Oktavdifferenz — Klang mit stark entwickeltem 1. und 5. Oberton (der 2. Oberton der an sich eine Oktave höher stehenden ④), der sich als eigentümlich nasal-

streichend bei etwas spitzem Beiklang (d. i. der oktaverseztete 2. Oberton des Hautbois, der der Klarinette gegenüber 5. Aliquoten geworden ist) darstellt.

Zurück zur „begrifflichen“ Klangfarbenlehre.

Die ① und ② ist, ganz besonders bei kleineren Instrumenten, eine häufig anwendbare Farbe. Wie aber schon erwähnt, spielt in dieser Zusammensetzung die ① die Rolle des 4 Fußes. Man erwäge, daß erstens die ① milder, weniger voluminös intoniert ist als die fundamentalere ②, daß zweitens die hohe Lage der ① an Klangkraft weit geringer ist als die eine Oktave tiefer liegende ②, die bei unkombinierten Spielen doch als 8füßig in Frage kommt; daraus erhellt, daß das Verhältnis von Fundamental- zu Oberton ein ausgezeichnet angepaßtes ist.

Als durchgehendes Spiel betrachtet, besitzt die Mischung den Obstand eines zu vollen, massigen Basses gegenüber einem in der Höhe an Kraft abnehmenden Diskant. Stützt in der höchsten Lage die vollere ② die recht engrüstige ①, so verleiht in den tiefsten Lagen umgekehrt die kernige ① der flatternden, der Tiefe wegen etwas unbestimmten ② mehr Konsistenz und ganz beträchtliche Kraft.

Die rechte Hälfte steht an Brauchbarkeit der linken ganz erheblich voran. Freilich liegt dies zum Teil an der 16füßigen Grundtönigkeit, die die eigentliche Hauptspielskala um eine Oktave höher verlegt (um eben den suboktavierenden Klang des 16 Fuß wieder aufzuheben). Die allgemeine Klangfarbe ist dicht, voll, doch nicht glanzvoll, weich, von stumpfer, mild-heller Farbe, gedeckt, doch nicht dumpf zu nennen. Sie ist, wie schon erwähnt, heller, freundlicher als ② solo und gedrängter und klangreicher, auch koloristisch schärfer untrissen als die primär klingende ①.

Als Baßhalbspiel ②① wählt man diese Farbe für massige, dunkle, doch nicht allzu plastische Bässe in der großen und Kontraoktave. Nur in dieser Lage ist diese Kombination unersetzlich, in der Mittellage — also oberhalb des großen C (gespielt: kleines c) — wird sie durch die bereits erwähnte plastische und expressive ④① „loco“ noch besser ersetzt. Die Beispiele: ②① als unersetzbare Baßhalbspiele sind sehr selten, so selten, daß das moderne Druckluftharmonium zugunsten eines anderen, weit wichtigeren Halbspiels — durch Weglassung der ② im Baß — auf diese Registermöglichkeit verzichtet.

Dagegen zeigt die Kombination ①② im Diskant eine große Anwendungsmöglichkeit. Für kleinere Harmoniums alter und moderner Disposition mit zwei Zungenreihen (②①, ①② oder ①①②②) kommt diese Mischung als einzige Registermöglichkeit in Frage.

- a) ① weich und rund.
- b) ② dunkel und voll.
- c) ①② voll, aber mit milder Helligkeit.

Für größere Instrumente mit zwei oder drei 16 Füßern (Musette 16', Voix *c*1este 16' etc.) gewinnt die Klarinette mit dem 1. Spiel, andere und zwar weit geringere Bedeutung. Davon später in Abteilung 2. Übrigens ist (1)(2) zum akkordischen Spiel weitaus mehr geeignet als die (2) allein; die durch die (1) vermehrten Obertöne rücken die beim Druckluftsystem so unangenehm wirkenden Komplementär- oder Unterbildungstöne in höhere Lagen, mitten in die Spielsphäre hinein, wo sie von dem Übergewicht der stärkeren Spieltöne mehr erdrückt werden, während die Bildung der akustischen Nebenklänge (bei 2- oder 3stimmigem Spiel) außerhalb — namentlich unterhalb der Spielsphäre — besonders stört.

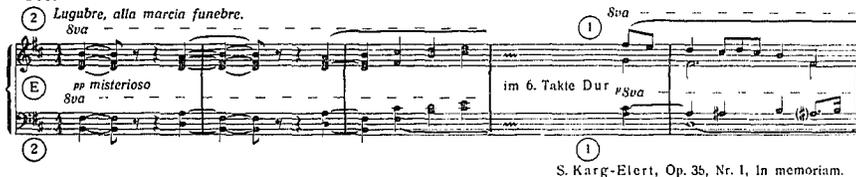
Recht gut wirkt die Kombination (1)(2), wenn mit der (1) oder der (2) vorher allein gespielt wurde.

242. *Tranquillamente.*



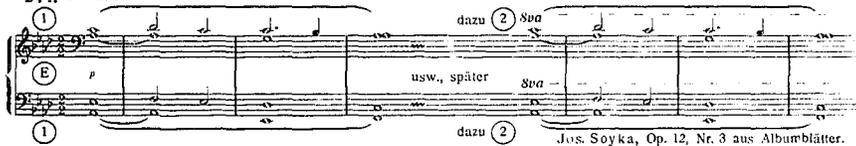
S. Karg-Elert, Op. 37, Nr. 7, Loure aus der I. Paritta.

243.



S. Karg-Elert, Op. 36, Nr. 1, In memoriam.

244. *Andante.*



Jos. Soyka, Op. 12, Nr. 3 aus Albumblätter.

245. *Con moto.*



Rud. Bibl, Op. 41, Courante (aus der Suite).

Der Imitation der Orchesterfarbe — Klarinette nebst oktavierender Flöte — wurde bereits Erwähnung getan:

246. (1)(2)* *Andantino.*



Solo: Flöte mit Klarinette in Oktaven. (Weber, Freischütz).

*) Paul Hassensteins Kompromißregistrierung lautet (1)(1P) (Piano) (4) (Oboe 8') | Opernalbum.

Recht brauchbar im Baß, weitaus zweckmäßiger als die Legierung der (2) mit der (1), ist die Verbindung der (2) mit der Percussion ((1P)). Sie verleiht den tiefsten, etwas schwammig ansprechenden Tönen kernigen Ansatz und Leichtigkeit der Bewegung. Bei lebendigen Passagen hinkt zwar leicht der träge Bourdon nach, indessen wird die Verzögerung durch den Klopfen der Percussion gut verdeckt.

247. *Sostenuto.*



L. A. Zellner, Große Passacaglia von Bach.

(Percussion nicht hervor, doch tiefe Töne < sanft anschlagend, da Bourdonansprache retardiert.)

248. *Andante con moto.*

deutlich phrasieren (Percussion)



(Percussion hervor)

L. A. Zellner, Passacaglia von Frescobaldi.

*) Percussion steht noch von früher; ihre deutliche Mitwirkung ist hier (besonders für die Oberstimmen) völlig verfehlt, deshalb ist weicher, gewichtloser Tastendruck, der den Hammermechanismus nicht zur Wirkung kommen läßt, hier dringend geboten.

249.

Risolto.



Teo von Oberdorff, Cyclop.

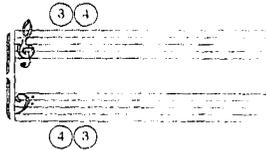
250. *Trasparente*



S. Karc. Elert, Op. 26, Capriccio

Weniger gut verbindet sich (2) mit (1P) im Diskant. Die percutierte 4 füssig wirkende Flöte verbindet sich weniger unauffällig mit der Klarinette als die geblasene Flöte. Bei stehendem Percussionsregister wird Anschlagsdiskretion oft nötig werden (Siehe den Schluß aus No. 248).

Ähnlich gut verwendbar wie diese beiden Kombinationen ist die Verbindung der dahinterliegenden Spiele.



Sie assimilieren sich ganz vorzüglich, d. h. sie ergeben eine Klangeinheit. Ziemlich große flimmernde Helligkeit und Schärfe (besonders in der Höhe) ist das charakteristische Merkmal dieser Mischung. a) Sie stellt bei gleichem Registerhöhenverhältnis (16':8' 8':4') den strikten Gegensatz zur Kombination (1) (2) dar. Stehen dort die beiden vorderen, abgedämpften, dunkleren Register zusammen, so verbinden sich hier die beiden hinteren, mehr offenliegenden, helleren und flacheren. Beide Register sind an tieferen Obertönen und Unterklängen (besonders an den Aliquoten 1 und 3) arm und besitzen im Primär- oder Fundamentaltone wenig Konsistenz, dagegen überwiegen die höheren, duodezimirenden und supermediantisierenden Oberklänge. Da beide Register fast ähnliche Klangelemente

aufweisen, gleichen sie sich naturgemäß nicht gegenseitig aus, wie es etwa bei einem dunkleren, an tieferen Aliquoten und Unterklängen reicheren Register (etwa (1)) der Fall wäre, sondern sie oktavierend gemeinschaftlich ihre an sich schon hohen Obertöne. Die Wirkung ist gleich einem Tone mit außerordentlich reichen höchsten Aliquoten, der sich dem Ohre als Gesamtklang von schneidender Schärfe, Helligkeit und flacher Nasalität darstellt. Die Farbe ist, besonders für Kontrastwirkungen, von ausgezeichneter Verwendbarkeit. Da beide Register sehr expressiv sind, so erhöht sich bei der Kombination ihre Ausdrucksfähigkeit noch um ein erhebliches. Freilich ist ein weises Maßhalten der expressiven Mittel gerade bei dieser Kombination dringend erforderlich, und Stellen wie

251.



Alph. Maillly, Op. 3, L'angélus.

252. *Andantino.*

Vine. Miko Op. 23. Fantasia

gehören zu den selteneren Fällen der Expressions- und Windefekte. Im Forte, besonders bei gezogenem F und dadurch gehobenem Fortedeckel, fangen die Stimmen an zu schmettern und zu plärren (siehe 257), dagegen wirken sie im p und pp durch den zarten „Strich“, durch die geringe Konsistenz ganz vortrefflich. Man kann mit dieser Mischung in ziemlicher akustischer Reinheit volle Akkorde bei p und pp in tiefster Lage wagen, die beispielsweise bei ① oder ② nur sehr bedingungsweise möglich sind:

253.

In der mittleren und unteren Lage ist die Farbe bei mäßigen Stärkegraden am brauchbarsten. Die ③ verleiht der hellen ④ einen erhöhten Glanz und eine

256. *Vivace.*

Solo: Oboe mit oktavierendem Piccolo.

(Rossini, Overture „Die diebische Elster“.)

Im Forte lassen sich bei entsprechender Figuration in der mitteloberen Lage immerhin ganz passabel Trompeten imitieren (257), im Piano herrscht in der mittleren Tiefe Streicherkolorit (258—260). Im linken Spiel allein erreicht man in zartesten Stärkegraden Wirkungen von großer Eigenart; vergleiche die zitierte Stelle aus Beckmans I. Ballade (260), die an das Weben und Raunen des Waldes erinnert, wie No. 261 an flimmernde Sommerfäden denken läßt.

257. *Andantino marcato.*

quasi Trombe

Cam. Saint-Saëns, Op. 7, Rhapsodie bretonne II.

258. *Andante con moto.*

Paul Juon, Op. 1, Nr. 5, Berceuse.

gewisse Würze. Im ruhigen, extremfreien Expressionspiel ist der Mischung eine orgelartige Weihe, der es an Klangwärme mangelt, eigen.

254. *Moderato.*

Bror Beckman, Op. 15, Nr. 2, Prozession.

255. *Feierlich und wehevoll.*

S. Karg-Elert, Op. 14, Dritte Sonatine (II. Satz).

Die französische Literatur weist im allgemeinen die Mischung öfters auf als die deutsche, die im großen und ganzen mehr mit gedeckten Mischfarben rechnet. Im p und mf erinnert die Kombination bei einstimmigem Solospiel an die Orchesterfarbe: Oboe mit oktavierenden Piccolo.

259. *Andantino.*
wird festgesteckt

H. P. Toby, Op. 50, Musette bretonne.

260. *Ruhig.*

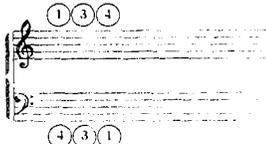
Bror Beckman, Op. 14, Nr. 1, Sinf. Ballade.

261. *Poco Andante.*

Emil Kirschbaum, Op. 20, Pastorale.

Übrigens sei auf die wiederholt angeführte Beziehung zwischen Tonart und Registerklangfarbe abermals hingewiesen. Das Zusammentreffen der \sharp -Dur-Tonarten mit den hinteren Spielen und der \flat -Tonarten (bzw. \sharp -Moll) mit den vorderen, gedeckten Spielen ist hier in diesen vielen Beispielen ein völlig zufälliges und vom Verfasser erst nach Fertigstellung des zuständigen Materials entdeckt worden.

Fügt man der obenerwähnten Mischung die ① zu, so erhält man eine Kombination von allerhäufigster Verwendbarkeit:



Sie vereinigt die Charaktere der Farbenmischung ① ④ (glanzvoll, ausdrucksvoll, voll) mit ③ ④ (scharf, streichend) d. h. sie verleiht der ersteren mehr Schärfe (durch die dazutretende ③) oder der letzteren mehr Dichtigkeit und Kandung (durch die zur zweiten Farbe hinzugefügte ①). Durch diese Kombination gewinnt man den hellsten und intensivsten, konsistentesten Farbenton, ohne auf den höchsten Stärkegrad (G) angewiesen zu sein. Registrierbeispiele dieser Art sind in der älteren Literatur, ganz besonders in der französischen und spanischen, außerordentlich häufig zu finden. Die letzte Oktave wird sehr selten bespielt, sie ist klanglich empfindlich scharf und dünnspitzig. Die unterste Lage ist heller als die von ① ④, aber weniger diskret als ③ ④: Beispiele 258-260 würden sich mit dieser Kombination weniger gut darstellen, da die ① mit ihrem Dickklang nachteilig auf den sanften Streicherklang der leichtflüssigen hinteren Spiele wirkt. Man halte fest: wo nur Helligkeit und glänzende Schärfe gewünscht wird, wo besonders Akkordbildungen in der Tiefe in Frage kommen, begnügt man sich mit ③ ④ (also ohne ①), nur wo mehr Vollklang, gedrängte Kraft, Wärme und allgemeine salte Rundung nötig erscheint (besonders bei höheren Stärkegraden), möge man sich zu ① ③ ④ entschließen.

262. *Vivace, ma non troppo.*

④ ③ ① Aug. Reinhard, Op. 74, Nr. 12, Frühlingslied.

263. *Largo.*

① ③ ④

Emond Missa, Alla Sarabande.

*) Vergl. die dynamischen Extreme bei stehender Registrierung: in *ff* wirkt die ① füllend, in *p* die ③ ④ aufhellend.

Recht wichtig, oft ganz unerlässlich, ist die Kombination der hinteren Spiele mit der Percussion:

Die Klangfarbe ist natürlich die gleiche wie bei ① ③ ④, aber die unbegrenzte Artikulationsfähigkeit der so wertvollen Percussion tritt hinzu. Einzig der leicht reagierenden Percussion wegen mischt man diese der ③ und ④ so oft bei. So findet man sehr häufig bei trompetenartigen, bei leicht repetierenden, bei passagereichen und höchst klanghellen Passagen, bei scharfer Akzentuierung die Kombination ① ③ ④, die recht wohl als nur ③ ④ (bezüglich der absoluten Klangfarbe) zu denken wäre. Zugunsten der hohen Beweglichkeit, Phrasierung und Artikulation verzichtet man öfters auf die reine Wahrung der eigentlich beabsichtigten Farbe. So wären z. B. die Beispiele 264 und 265 dem Klange nach recht wohl nur für ③ ④ zu denken, die scharfe Zeichnung, der scharfe Ansatz, die schnelle Beweglichkeit im allgemeinen aber machen die Legierung mit der Percussion doch wünschenswert, um so mehr, als die mitgeblasene ① der Mischung im hohen Forte mehr Volumen verleiht und einem allzu leichten Plärrn steuert.

264. *Tempo di Bourrée.*

①P ③ ④ F
① ③ ④ ①P

Bach, Trompetensuite (Bachbrevier von S. K.-E.).

265.

①P ③ ④ F
① ③ ④ ①P

S. Karg-Elert, Op. 76, Nr. 12, Pasching in Köln (Interstin).

Schärfe der hinteren Spiele und praller Percussionsansatz tritt in folgenden Beispielen deutlich in die Erscheinung.

266. Allegro moderato.

1P 3 4

E Tromp., Oboi., Clar., später
Fl., Corni.

Fagotti C. M. v. Weber, Overture zu Oberon.

267. Vivace assai.

1P 3 4

C. G. Lickl, Op. 86, Nr. 18, Vivace (Scherzo).

268. Presto (allarg.issimo). Presto giocoso.

1P 3 4

S. Karg-Elert, Op. 26 Nr. 2. Alla burla.

269. Allegro molto.

1P 3 4 F

Alex. Guilmant, Op. 31, Scherzo.

Recht gute Dienste leistet die Mischung bei Farbensteigerungen. Wenn man beispielsweise bisher mit 1P 4 (resp. 1 4) gespielt hat, läßt sich durch Eintritt der 3 eine Farbenerhöhung erreichen.

270. Moderato. più animato

1 4 3

Mittelsatz

Bruno Wick, Op. 3, Nr. 1, Romanze A moll.

271. Adagio. Allegro.

1 4 3

Jan Waañus, Op. 15, A dur-Variationen und Fuge.

Ähnliche Beispiele sind sehr häufig.

Die Mischung:

gehört im allgemeinen zu den wenigst guten. Man findet sie selten und auch da oft noch irrthümlich angewandt. Die Registrierung für Saugflutharmonium 1 3 (die beiden ersten Spiele 8' und 4') läßt sich damit keineswegs direkt übernehmen, wie hie und da irrigerweise in Registriernotizen und dergleichen zu lesen ist.

272. NB. Adagio.

1 3

NB. P. Hassenstein, Op. 132, Waldensamkeit.

NB. Die 3 zerstört völlig die beabsichtigte Stimmung, die einheitliche Dunkelfarbe erheischt.

Bei dem Druckflutharmonium besitzt diese Registrierung eine völlig andere Bedeutung. Hier erinnert die Farbe an die eigenartig pfeifenden Töne der Papagenoflöte oder Panpfeife: sehr hell und obertönig, doch nicht streichend oder nasal, wie etwa 3 4. Man könnte den Klang gleichzeitig rund und spitz nennen. Im akkordischen Spiel, besonders für lyrische Stellen, möge man von 1 3 besser absehen, bzw. durch 1 4 oder 3 4 ersetzen, sofern nicht ganz bestimmte Wirkungen erzielt werden sollen.

273. Allegro vivace.

1 3

Scherzo von Bror Beckman, Op. 16 Nr. 1.

274. Allegretto burlesco.

1P 3

S. Karg-Elert, Op. 14, Nr. 2, E moll-Sonatine, 2. Satz.

275. Allegro.

1P 3 4

C. Goldmark-Löw, Fantaisie Königin von Saba.

Links ist die Farbe $\textcircled{3}\textcircled{1}$ wenig einheitlich und gut. Als Solospiel (einstimmig) kann sie unter Umständen hohen Reiz entfalten, doch eignet sie sich im allgemeinen nicht für cantabile, melodische, sondern mehr verschnörkelte, flötenartige Stellen faunischen, bukolischen Charakters, besonders, wenn $\textcircled{1P}$ statt $\textcircled{1}$ gewählt wird. Man denke an die Orchesterfarbe der Flöte nebst oktavierendem Piccolo (siehe 275 und folgende Beispiele):

276.

$\textcircled{1P}\textcircled{3}$ Recht frisch und mit Leichtigkeit.

feststrecken

S

Jos. L. W., Op. 207, Idylle.

277.

$\textcircled{1P}\textcircled{3}$ Poco più vivo.

pizzicato

S

Chopin, Mazurka (S. K. E., Bunte Blätter).

278.

$\textcircled{1P}\textcircled{3}$ *Rubato.*

ff

Rit.

S

Teu v Oberndorf, Faun und Nymphe

279.

$\textcircled{1P}\textcircled{4}$ *Allegro.*

mf

cresc.

S

J. Ph. Rameau, Tambourin (S. K. E.)

Der obenerwähnten Farbe ist in mancher Hinsicht verwandt die Mischung des 16 Fuß mit dem dahinterliegenden 8 Fuß:

$\textcircled{2}\textcircled{4}$

$\textcircled{4}\textcircled{2}$

Natürlich spielt man diese Kombination *Sua* höher und erhält somit: runden, gedeckten 8 Fuß und etwas scharfen, flachen 4 Fuß; also der Mischung $\textcircled{1}\textcircled{3}$ recht

ähnlich. Doch hat $\textcircled{2}\textcircled{4}$ weitaus mehr Fülle, Rundung und Noblesse als die spitzige $\textcircled{1}\textcircled{3}$; dafür fehlt jener Farbe aber auch das Scharfgewürzte und Eigenartige. Zu einer Klangeinheit fließen die beiden heterogenen Stimmen nicht recht zusammen. Man unterscheidet genau den dicken, etwas stumpfen Fundamentalklang der Klarinette und die helle, oboartige Farbe der darüberliegenden Oktave. Im Mozartschen und Jung-Beethoven'schen Orchester trifft man diese Farbe sehr häufig an:

280.

2 Flöten

2 Hörner

Es sind die bekannten Parallelismen zwischen Hörnern und Flöten. Im Solospiel (einstimmig) vermißt man den homogenen Charakter, das ausgesprochene Klangeinheitliche, sofern man nicht wirkliche Duplizität oder Doppeltätigkeit direkt wünscht; im Pleospiel (akkordischer Satz) treten die heiklen Eigentümlichkeiten der vollgriffig gespielten Klarinette (siehe Kapitel I) noch immer etwas zutage, obgleich die oktavierende $\textcircled{4}$ die Unterklänge der $\textcircled{2}$ stark verdeckt.

Je heller die $\textcircled{4}$ intoniert ist, je offener und ungedeckter (z. B. bei gehobenem Fortedeckel) ihre Farbe ist, um so weniger einheitlich fällt der Gesamtklang aus. Besonders in der Tiefe wirkt ein gedeckter Basson, mit der $\textcircled{2}$ verbunden, ganz ausgezeichnet; man erzielt prächtvolle Tuba- und Kontrafagottimitationen, sofern die $\textcircled{2}$ genügende Kraft und massive Dichtigkeit besitzt:

281.

$\textcircled{4}\textcircled{2}$ Tuba, Kontrafagott, Cello, Bass

R. Wagner, Rheingold.

Der Diskant wird im allgemeinen selten mit der Doppelfarbe $\textcircled{2}\textcircled{4}$ bespielt. Wie bereits erwähnt, fehlt es dieser Kombination an ausgesprochenem, einheitlichem Charakter. Trotzdem tut der Spieler eines „klassischen Vierspiels“ gut, mehr von dieser Mischfarbe Gebrauch zu machen, als es bisher (der Literatur nach zu urteilen) geschah. Die Farbe steht etwa zwischen $\textcircled{1}\textcircled{2}$ und $\textcircled{1}\textcircled{4}$ und ist für idyllische, klargetönte Stücke ohne allzu große Beweglichkeit und von ziemlicher Ausdrucksfähigkeit, aber ohne allzu scharfe Kontraste (der leicht übertreibenden $\textcircled{4}$ wegen), ausgezeichnet verwendbar;

282.

Poco Andante.

$\textcircled{2}\textcircled{4}$ *Sua*

mf (dazu L.H. begleitende Achtel)

Bror Beckman, Op. 16, Nr. 2, Ein Ständchen.

283.

$\textcircled{2} \textcircled{4}$ *Un poco sostenuto.*

$\textcircled{4} \textcircled{2}$ Kjerulf-Reinhard, Over de høje Fjelde.
NB. \textcircled{F} rechts und links sind in der Vorlage zu streichen.

284. *Con moto.*

(keine Reg.) S. Karg-Elert, Op. 76, VII, Östlicher Ankiang (Intarsien).

Die Kombination $\textcircled{2} \textcircled{4}$ spielt bei dem Umregistrieren der „Kunstharmooniumliteratur“ für kleinere Instrumente eine wesentliche Rolle, insbesondere ist die halbspiegelige Registrierung verwendungsreich.

Mischt man dieser Farbe die $\textcircled{1}$ bei.

so wirkt diese (die $\textcircled{1}$) weit weniger verstärkend als ausgleichend und vermittelnd. Die $\textcircled{2}$ verbindet sich ganz hervorragend gut mit der $\textcircled{1}$, ebenso legieren sich die $\textcircled{1}$ und die $\textcircled{4}$. Der scharfe Gegensatz zwischen der voluminösen, dunklen $\textcircled{2}$ und der dünnen, hellen $\textcircled{4}$ wird durch die runde, dichte Flöte, bzw. durch das Cor anglais ($\textcircled{1}$) ganz vorzüglich überbrückt. Freilich neigt der Allgemeincharakter mehr dem Holzbläsercharakter zu, während die $\textcircled{2} \textcircled{4}$, trotz der dicken $\textcircled{2}$, sich dem Streichtyp nähert. Die dazu getretene $\textcircled{1}$ verleiht der hohen Oktave von $\textcircled{2} \textcircled{4}$ mehr Konsistenz und Halt und der tieferen Lage mehr Rundung und Wärme.

285.

$\textcircled{1} \textcircled{2} \textcircled{4}$ *Spianato.*

links keine Reg. S. Karg-Elert, Op. 42, Madrigal VIII.

Allerdings nivelliert die $\textcircled{1}$ auch die Unterschiedlichkeit der dunklen und hellen Stimme, man unterscheidet deshalb genau, welche Farbe beabsichtigt ist: eine zweieitliche von nasalem, hell dunklem Timbre oder ein mehr einheitliches, allgemeines, helles und volles Kolorit. Als Solostimme klingt die Kombination, besonders in mittlerer und mitteltiefer Lage, üppig und recht glanzvoll, doch ohne grelle Schärfe, in der Höhe streichend hell dunkel.

286.

$\textcircled{1} \textcircled{2} \textcircled{4}$ *Tranquillo.*

287.

$\textcircled{1} \textcircled{2} \textcircled{4}$ *Andante.*

(Notation der Spielhöhe nach.) A. Seitz, Op. 37, Overture (Trio).

288.

$\textcircled{1} \textcircled{2} \textcircled{4}$ *Adagio.*

(Notation der Spielhöhe nach.) Arc. Corelli L. A. Zellner, Adagio und Allegro.

Als Baßhalbspiegel besitzt diese Mischung mehr weiche Rundung als $\textcircled{4} \textcircled{2}$ und mehr Strich und Leuchtkraft als die etwas stockig-stumpfe $\textcircled{2} \textcircled{1}$.

289.

G. Rossini, Prélude religieux et Fugue (S. K.-E.).

290. *Largo dolente.*

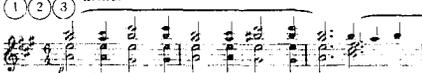
$\textcircled{F} \textcircled{4} \textcircled{2} \textcircled{1}$ *lento* Charles Mabon, A lament.

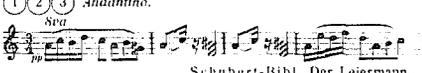
Bei ungleich registrierten Halbspiegeln und halbspiegeligen Kombinationen wird auf diese Mischung nochmals zurückgegriffen werden.

Wählt man statt der $\textcircled{4}$ die $\textcircled{3}$:

so geht der üppige, leuchtende Beiklang, wie auch die hohe Ausdrucksfähigkeit durch die mangelnde $\textcircled{4}$ verloren, dafür gibt die $\textcircled{3}$ einen eigentümlichen Silberklang, eine dünne, feine Schärfe und Würze. Kein

Zweifel, daß $\textcircled{1}\textcircled{2}\textcircled{4}$ weit mehr allgemeiner verwendbar, angenehmer und fülliger ist als $\textcircled{1}\textcircled{2}\textcircled{3}$, auch steht sie an Expressivität der letztgenannten erheblich voran; doch besitzt $\textcircled{1}\textcircled{2}\textcircled{3}$ Mischung mehr Charakteristik, Originalität und aparten Glanz als jene. $\textcircled{1}$ und $\textcircled{2}$ geben Dichtigkeit und Vollklang, die $\textcircled{3}$ Schärfe und Silberklang, ohne das Kolorit von $\textcircled{1}$ und $\textcircled{2}$ aufzuheben oder auszugleichen. Beide Hauptfarben laufen parallel nebeneinander, jede ihren Eigencharakter beibehaltend. Entweder findet sich diese Mischung als kontinuierliches oder Diskantspiel vor. Als Solo-Baßkombination kommt sie kaum in Frage.

291. *Lento.*
 $\textcircled{1}\textcircled{2}\textcircled{3}$

 feierlich ti, Mac-Master, Op. 51, Noce villageoise.

292. *Andantino.*
 $\textcircled{1}\textcircled{2}\textcircled{3}$

 Schubert-Bibl, Der Leiermann.

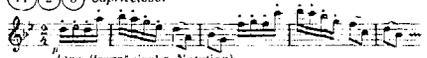
$\textcircled{2}\textcircled{3}$ würde zur realistischen Darstellung der Drehorgel mit ihren scharfen Doppelklappen sicher genügen, siehe Cyrill Kistler, (Beispiel 303) der „Leiermann“, doch verbiete bei der beständigen Ausschaltung der $\textcircled{3}$ inmitten des Stückes nur die $\textcircled{2}$ als Gesangführungsstimme, die allzu gegensätzlich-stumpf wirkt. Daher die Mitenschaltung der kontrastvermittelnden $\textcircled{1}$.

Durch Vertauschung der $\textcircled{1}$ in $\textcircled{1P}$



gewinnt diese Kombination ganz erheblich an Artikulation und lebendiger Bewegungsmöglichkeit, ähnlich, wie dies bei $\textcircled{1P}\textcircled{2}$ gegenüber $\textcircled{1}\textcircled{2}$ der Fall war. Oft nimmt man die $\textcircled{1P}$ zur Mischung $\textcircled{2}\textcircled{3}$ (siehe daselbst), um dieser die Vorzüge einer ausgeprägten Phrasierungsmöglichkeit und unbegrenzten Velocity zu verleihen; d. h. die beabsichtigte Farbe wird aus $\textcircled{2}\textcircled{3}$ gemischt und auf $\textcircled{1}$ würde verzichtet werden; $\textcircled{1P}$ wird also nicht des Kolorits oder der Klangfarbenmischung wegen, sondern der reinen Percussionswirkung wegen dazu kombiniert. Daß damit gleichzeitig die geblasene $\textcircled{1}$ mitwirkt, spielt gegenüber der schwerwiegenden Eigentümlichkeit der Percussion keine allzu

gewichtige Rolle, um so mehr, als die $\textcircled{1}$ im Eigenklang der $\textcircled{2}$ nahezu aufgeht und dem Mischcharakter $\textcircled{2}\textcircled{3}$ keine eigentlich fremden Farbelemente zuführt. Die Mischung entspricht am besten Episoden von heiterem, lebhaftem Charakter (scherzendo, gajo, giocoso, bizarro und umoroso). Wie bei $\textcircled{1}\textcircled{2}\textcircled{3}$, so findet auch diese Verbindung mit Percussion die weit-aus meiste Verwendung als Diskantspiel oder durchgehend-kombiniertes Spiel (295), auch als Plenospiel isoliert halbspieltig (296); als Baßspiel steht $\textcircled{1P}\textcircled{2}\textcircled{3}$ ganz bedeutend an Einheitslichkeit und Klangmoblesse der zweifarbigigen $\textcircled{1P}\textcircled{2}\textcircled{4}$ nach.

293. $\textcircled{1P}\textcircled{2}\textcircled{3}$ *Capriccioso.*

 loco (französische Notation)
 H. P. Tuby, Op. 142, Vieille Gavotte.

294. $\textcircled{1P}\textcircled{2}\textcircled{3}$ *Allegretto scherzando.*

 ben staccato
 A. H. Le Beau, Op. 151, Farandole

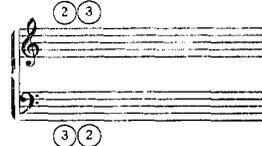
295. $\textcircled{1P}\textcircled{2}\textcircled{3}\textcircled{4}$ *Vivace e gajo.*

 S. Karg-Elert, Op. 31, Nr. 8, Norwegisch (Halling).

296. *Un poco più lento.*
 $\textcircled{1P}\textcircled{2}\textcircled{3}$ *Sua*

 links keine Reg. Bror Beckman, Op. 10, Nr. 1, Scherzo, B dur.
 *) $\textcircled{1}$ ansetzt, doch steht $\textcircled{1P}\textcircled{3}$ noch von früher.

Schaltet man die $\textcircled{1P}$ oder die $\textcircled{1}$ aus, so erhält man eine Mischung von höchstem Reiz und größter Originalität:



Da man diese Kombination, des $16'$ wegen *Sua* höher spielt, so stellt sich die absolute Klanghöhe beider

Register so dar: dunkler, voller 8' nebst feinem, sehr Jünn-spitzigem 2'. Also ohne Mittelhöhe von 4'. Leider liest man überall (auch in „berühmten“ Orgelschulen) die haltlose, tatsächlich unsinnige „Behauptung“:

„Wollte man zu einem 16' einen 4' oder zu einem 8' einen 2' kombinieren, so wäre das „unnatürlich“ oder ein „grober Fehler“ (sic!), weil man in diesen Fällen eine Höhenstufe überspringt!“

Ja, wer sagt denn, daß nach dem 16' ein 8' und nach dem 8' ein 4' kommen muß? Die Helmholtzsche Lehre von den Klangfarben beweist schlagend, daß die Fälle der Überspringung gewisser Sprossen der Aliquottonleiter sogar recht häufig sind, so daß bei bestimmten Klangfarben die Obertöne nur geradzahlig oder nur ungeradzahlig oder dreizahlig usw. sind, d. h. ein oder zwei Aliquoten überspringen werden. Wenn die Natur selbst die Wege vorschreibt, die zu eigentümlichen Klangphänomenen führen, so liegt doch wahrlich nichts näher, als sich diese Fingerzeige nutzbar zu machen. Die Herren Pädagogen, die diese abgedroschene Phrase von der Lückenlosigkeit oktavierender Registermischung wieder und immer wieder predigen, wollen offenbar „natürlicher“ sein als die Natur.

Die neuere und neueste Literatur rechnet weit mehr mit dieser Farbe, als es früher der Fall war. Dieses Kolorit wird besonders für Stücke bizarren, teils mysteriösen, teils seltsam-pittoresken Charakters recht wertvoll, während diese Mischung für einfache, schlichte Stücke, ohne stark ausgeprägte Eigentümlichkeit nicht sonderlich geeignet erscheint. Im piano, in mittlerer, oder tieferer Lage ist die Farbe von höchstem Reiz: über dem Dunkel des Grundtons schwebt ein silberheller Glanz der flageoletartig zartpfeifenden Doppeloktave. Man könnte die Klangmischung etwa im Orchester durch sehr hochgelegene (eventuell flageolettierende) Violinakkorde über dem satten, dichten Klang der Hörner und tiefen Klarinetten erreichen. Im Forte wird der Klang grell, spitz und schrill. Als Solostimme (einstimmig gespielt) ähnelt die Farbe der Orchesterkombination: Horn mit superoktavierender Flöte oder Klarinette mit superoktavierendem Piccolo, eine Mischung, die immerhin recht selten ist.

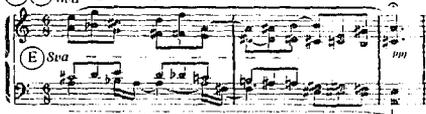
Als Farbenkontrast wird diese Kombination recht wertvoll, z. B. ein Stück weist zwei heterogene Stimmungen auf: ein Teil ist sanft oder idyllisch, der andere aber von eigentümlich bizarrer Prägung, dem als Anhang die Wiederholung des ersten Teiles folgt. Man würde in diesem Falle den ersten und letzten Teil mit 1 E 1 oder 4 E 4 den Mittelsatz aber mit 3 2 E 2 3 zu registrieren haben. In diesem Falle ist — des Kontrastes wegen — eine von der konventionellen Farbe abweichende Mischung direkt notwendig. Als solche erweist sich 2 3 oft sehr zweckmäßig. In den späteren Kapiteln, wo von der

Umregistrierung der Kunstharmoniumnoten für kleinere Harmoniums die Rede ist, wird die 2 3 eine ganz besondere Rolle spielen.

Am meisten Verwendung findet 2 3 als durchgehendes Spiel, und zwar im piano für mystische und im forte für originell gezeichnete Episoden von bizarrer Einschlag:

297. *Molto moderato e misterioso.*
 2 3 *Sua*


Bror Beckman, Op. 15, Nr. 2, Prozession.
 NB. Das erste Mal mit 3 4 *mf* (quasi a cappella), das zweite Mal 2 3 *p* (quasi Organo).

298. *Andante con moto.*
 2 3 *Sua*


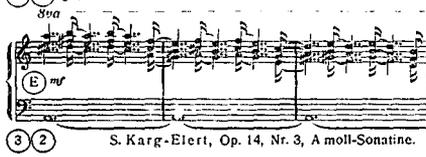
Max Reger, A moll-Romance (Duo-Ausg.).

299. *Largo lugubre.*
 2 3 *Sua*


S. Karg-Elert, Op. 33, Nr. 2, Crucifixus (Monolog).

300 a. *Tempo di Ciacona.*
 2 3 *Sua*


S. Karg-Elert, Op. 14, Nr. 3, A moll-Sonatine, Satz 1.

300 b. *gajo*
 2 3 *Sua*


S. Karg-Elert, Op. 14, Nr. 3, A moll-Sonatine.

301. *Meno allegro.*
Sua

f quasi Cimbalo
Sua

S. Karg-Elert, Op. 31, Nr. 12, Alla Zingaresca.

Als Diskantspiel (einstimmig gespielt) kommt die beregte Kombination für Solostellen pikanten und kapriziösen oder exotischen, raffinierten Charakters in Frage.

302. *Appassionato.*
Sua

Jos. Löw, Op. 263, Neapolitanisches Ständchen.

303. *Allegretto.*
Sua

C. Kistler, Op. 62, Nr. 4, Der Leiermann.

304. *Allegretto.*
Sua

Jos. Bizet, Op. 11, Idylle champêtre.

305. *Allegro bizarramente.*
Sua

Guil. Laroche, Suit d'Or-m.

Als Baß-Solospiegel kommt (3) (2) recht selten vor. Immerhin weist die Literatur Beispiele davon auf:

306. *Più tranquillo.*

f *grattoso*

S. Karg-Elert, Op. 70, Nr. 2, Totentanz (Orchestrale-Studie).

307. *Schwerfällig und barok.*

f *grattoso*

Teo v. Oberndorff, Cyclon.

Man findet im allgemeinen die Mischung ziemlich selten. Sehr zu Unrecht. Die Farbe ist besonders zu Steigerungszwecken recht gut verwertbar (Steigerung nicht immer im Sinne von Kraftsteigerung!). Z. B. man stellt mit (2) (4) und steigert durch Hinzunahme der silberscharfen (3), oder man fügt der vorher eingestellten pikanten (2) (3) die streichende, expressive (3) hinzu, oder aber: man spielt eine Episode mit der 'rischen, reichlich hellen Mischung (3) (4) (loc) und stellt an passender Stelle (Periodenabschnitt, Stimmungswechsel) die füllige (2) hinzu, die dann natürlich eine Oktavtransposition nötig macht.

308. (2) (3) (4) *Molto adagio.*
Sua

f *mf* *Sua*

Bror Beckman, Op. 14, Nr. 2, sinfonische Ballade, D moll.

Die fehlende (3) links soll einem Überwiegen zu offener Bässe steuern.

Bror Beckman, Op. 14, Nr. 2, sinfonische Ballade, D moll.

Die Wirkung ist, an rechter Stelle angewandt, frappant. Der dröhnende, schnaufende Baß bekommt durch den gaumig klingenden Clairon einen grotesken, phantastischen Charakter, der besonders im *ff* bis zum Dämonischen und Schreckhaften gesteigert werden kann. Die unregistrierte Literatur, die sich ja logischerweise von Extravaganzen sowie tonmalersischen und -dichterischen Einflüssen fernhält (erhalten muß), dürfte also kaum Gelegenheit bieten, die seltsame Mischung (3) (2) für die Baßhälfte zu verwenden.

Fügt man der eben erwähnten Mischung noch die (4) hinzu,

(2) (3) (4)
(4) (3) (2)

so nimmt die obertönige Helligkeit erheblich zu, die Kombination erhält mehr „Strich“, doch geht das sel: rf pointierte und reizvolle, bizarre Charakteristische verloren. Die Farbe ist reichlich hell, ja etwas scharf, der Fundamentalklang der (2) ist zwar nicht ganz aufgehoben, aber der „patzige“, dickflüssige Klang ist durch die Zuführung der doppelten Obertonketten stark reduziert: er hat mehr Glanz und Intensität bekommen. Die Mischung ist sehr expressiv, doch überwiegt im Forte der Scharfklang der hinter der (2) liegenden Spiele. Vergleiche das bei (3) (4) Gesagte, wobei aber .. Betracht zu ziehen ist, daß bei (2) (3) (4) die (3) (4), die fundamentalen 16' wehrt, der als S' gespielt wird, eine Oktave höher zu liegen kommt. In höherer Lage hüßen die (3) und (4) viel von ihrer Stärke und Fülle ein, sie gehen in den höheren Oktaven (die bei einer Legierung mit einem 16' lediglich in Frage kommen), besonders im Forte, in spitze Schärfe über. Die Kombination ist für tiefere oder mittlere Lagen weit besser geeignet als für höhere, desgleichen empfiehlt es sich, die Verwendung im Piano dem Forte und den kräftigeren Stärkegraden vorzuziehen.

309.

(2) (3) (4) Allegretto grazioso.

links keine Reg.

Bror Beckman, Op. 14, Nr. 1, sinfonische Ballade, Fis dur.

310.

(2) (3) Più mosso.

NB. Die (4) links ist besser zu entbehren.

Joh. Svendsen, Op. 26, Romanze; bearb. Rich. Lange.

311.

(2) (4) Andante. (3) Allegro moderato.

Olaf Lund, Suite im alten Stil (Nr. 1).

NB. (G) fügt der stehenden (2) (4) die (1) (3) hinzu; da aber (3) als Handregistrierung fixiert ist, schaltet das (G) lediglich die (X) aus, und es verbleibt (2) (3) (4).

312.

Olaf Lund, Suite im alten Stil (Nr. 1).

Mit der Mischung (1) (2) (3) (4) ist das volle Werk oder Grand-Jeu erreicht:

Eine vollkommene Klangverschmelzung zweier Farben ist nur möglich, wenn entweder die beiden vorderen oder die beiden hinteren Spiele miteinander kombiniert werden. Der Grund ist in der lokalen Lage zu suchen: die in dem hinteren Zungenkasten, unterhalb der Fortedeckel oder in dem vorderen ein- und

abgeschlossenen Teil, unterhalb des Abdämpfungsbrettes befindliche Außenluft wird bei (1) (2) einerseits und bei (3) (4) andererseits gleichzeitig von den Schallwellen der geöffneten Spiele durchflutet, wie ein Wasserspiegel von zwei örtlich getrennt ziehenden Ringen durchkreuzt wird. Das Ohr empfindet die Schallwellen der mitschwingenden Luft, in der eine Mischung und Durchflutung der beiden Zungenreihen bereits stattgefunden hat. Klingt ein vorderes Spiel, z. B. (2) und ein hinteres Spiel (4), so findet eine Wellenkreuzung weder in dem vorderen noch in dem hinteren Ventilraum statt (oder wenigstens eine kaum nennenswerte). Die Folge ist, daß das Ohr die beiden isolierten Klangherde tatsächlich als

Zweiheit auffaßt, so z. B. (1 3), (2 3), (2 4), (1 2 3). Eine Ausnahme macht (1 4). Wohl liegen die Klangherde getrennt, aber die gleiche Tonhöhe beider Spiele läßt die Farben im Ohr zu einer Einheit verschmelzen. Hieraus ergibt sich, daß sich gut amalgamieren lassen:

(1 2) -- (gleiche Ventiloberkammer)

(1 4) — (gleiche Tonhöhe)

(3 4) (gleiche Ventiloberkammer)

und folglich auch nach zwei Seiten hin verbindbar:

(1 2) und (1 4) -- (1 2 4)

(1 4) und (3 4) -- (1 3 4)

(1 2) und (1 3 4) -- (1 2 3 4) oder (6)

Die Klangfarbe des (6) ist im Forte glanzvoll, rauschend und im Piano dicht, schillernd; zur vollen, üppigen, 8füßig gespielten (2) treten als Aliquoten eine runde, weich-diskrete, 4füßige (1), eine mit ihr gut verschmelzbare, hellstreichende (4) und endlich eine mit der letzteren gut verschmelzbare silberfarbene, feingeschliffene, 2füßige (3). Aus früher erwähnten Feststellungen der verschiedenen Stärkegrade einzelner Register geht hervor, daß das (6) weder dynamisch noch koloristisch einheitlich sein kann: die vorderen Spiele haben in der Tiefe weitaus mehr Volumen als in der Höhe, die hinteren Spiele sind in der Mitte am expressivsten, während die tiefste Lage des Basson leicht zur Windstauung neigt; ferner: die (3) entfaltet in der tiefsten Lage den schönsten und reichsten Glanz, die Höhe ist nadelscharf, während (2) gerade in dieser höchsten Lage am besten und brauchbarsten ist. Diese Verschiedenartigkeit einzelner Lagen der Register ist aber eher ein Vorzug als ein Nachteil (als der sie, oberflächlich betrachtet, erscheinen könnte), denn sie gleichen sich gegenseitig aus und heben so die „flauen Lagen“ auf.

Ein Obelstand jedoch wird nicht durch Summierung der Spiele behoben (kann nicht behoben werden, weil alle Stimmen übereinstimmend den gleichen Mangel zeigen): die allgemeine Volumenabnahme nach der Höhe zu — oder, was das gleiche ist: die überwiegende Kraft in der Tiefe. Eine Eigentümlichkeit, die bei den Rohrstimmen der Orgel so auffallend ist, der aber durch progressiv sich vermehrende Mischchöre (Scharf 2—4 fach, Cornett 3—6 fach, Mixtur 3—5 fach, ebenfalls repetierende Terzen, Superoktaven und Quinten) ein höchst bemerkenswertes Gegengewicht geschaffen wird. Das Harmonium älterer Disposition kennt keine Hilfsmittel, der Kraftungleichheit des Grand-Jeu zu begegnen; der Spieler hat sich mit dieser Tatsache abzufinden und seine Spielmanier dementsprechend anzupassen. Der tiefsten Lage, ins-

besondere der tiefsten Dezime C bis es oder e, ist eine ganz außerordentliche Fülle eigen, es empfiehlt sich daher dringend, akkordliche Bildungen in dieser Lage auszuschalten. Die darüberliegenden drei Oktaven sind die wertbarsten, während die oberste Sexte reichlich spitz und klangeram (bei deutlicher Prädominanz der Klarinette) ist.

Es herrscht bekanntlich die „eiserne Regel“, bei (6) in die nächsthöhere Oktave zu gehen, weil der 16 Fuß zum normalen 8 Fuß verwandelt werden „muß“. Diese Regel zu umgehen, wird oft genug notwendig werden. Die Oktavversetzung wird in vier Fällen unterlassen werden müssen:

1) sofern der Umfang der zu spielenden Noten das dreigestrichene c überschreitet,

2) sofern eine Stelle in hoher Lage (bis zum dreigestrichenen c) größte Fülle erfordert,

3) sofern (insbesondere im p) ein mystisches, orgelartiges Kolorit gefordert wird, das, ähnlich der Orgel, den ersten Aliquotunterton (s. Riemann: „Die Unterklänge“), also den suboktavierenden 16 Fuß bei fundamentalem 8 Fuß erheischt,

4) sofern aus rein technischen Gründen, besonders bei wiederholtem Wechsel zwischen 8 Fuß und (6), ein lückenloser Sprung in die Oktave nicht möglich ist.

Ad 1) Die Fälle einer Umfangsüberschreitung kommen in der unregistrierten Literatur häufig genug vor. Der Spieler hat selbst zu unterscheiden, ob ein Umarrangieren (Stimmversetzung und Knickung der höchsten Akkordtöne) oder eine wörtliche Oktavversetzung (bei rein melodischen Phrasen das einzig Richtige) am Platze ist. In letzterem Falle genügt oft schon eine Motivversetzung (d. i. eine kurze ein- oder zweitaktige Notengruppe) sofern die Hauptphrase sich durchschnittlich unter c bewegt:

313.
Vorlage.
Energico ed Allegro.

a) über c gehend
NB.

b) wird gespielt:
Stacc
Knickung

Die aufsteigende Tendenz zu wahren ist nur durch Knickung der Umfangsüberschreiter möglich. Ein Tieferlegen (loco zu spielen) der Gesamphrase ist der beiden oberen Noten wegen durchaus unratsam; ein Abbrechen der Oktavierung bei NB. wäre zwar möglich, doch würde die wesentliche Eigenart der Phrase (das kontinuierliche Aufwärtsstreben) im Höhepunkt völlig vernichtet.

314.
Vorlage. NB.

wird gespielt:
sva

a) *sva*

oder besser:
sva NB.

b) *sva*
feststecken

Die Vorlage erheischt (G), es oktavierend zu spielen ist nötig, doch wird der Grenzüberschreiter d ein Stein des Anstößes. Da es sich wohl nur um Füllakkorde handelt, die in ihrer Oberstimme nicht als thematisch-melodisch anzusehen sind, so ist Lagenwechsel zulässig (siehe a). Der Vorlage noch näher kommt der Trick, die Oberakkorde so weit nach der Vorlage zu spielen, bis der Umfang zureicht, die Mittelstimmen schreiten ungeachtet der an der Grenze angelangten Oberstimme ruhig akkordisch weiter (siehe b). Das Ohr ergänzt dann den fehlenden Ton in der höchsten Stimme. Das Phänomen hat in der Fortschreibung der Aliquotttöne der Unter- und Mittelstimmen seine einfache und unwiderlegliche Begründung.

315^a
Vorlage: *Maestoso*.

315^b
wird gespielt:
Maestoso *loco*

Ein Tiefereigen der Periode von Anfang an ist undurchführbar, ein Fortlassen, bzw. Knicken der Noten d-es allein sinnwidrig. Die Trennung zwischen *Maestoso* und *loco* muß motivisch oder periodisch (siehe die Zeichen *—*) begründet sein.

316. *Maestoso*.

Otto Malling, Op. 66, Forste Paaskedag, unverändert *loco* zu spielen; die Terzen in den Bässen sind zu streichen [].

317. Andante con moto.

Prakt. od. feststecken

NB.

Wilh. Berger, Op. 56, A moll-Suite.
Die meisten Partien dieses Satzes liegen *loco* gespielt unentwärtlich tief. Eine Oktavversetzung ist durch die ersten Diskantnoten unmöglich gemacht. Die eingeklammerte Phrase (streng motivisch durchgeführt) zu korrigieren, hieße die Logik und die Konsequenz der Motivik völlig zerstören. Die Vertretung der beiden Kontrapunktierenden Oberstimmen läßt auch beim Eintritt der zweiten Stimme noch keine Versetzung zu. Erst der Ganzschluß (tonale Beendigung der Phrasen) im 5. Takte, der Beginn der Sequenz erlaubt die Oktavversetzung. Eine Rückkehr zum *loco*-Spiel kann logisch nur an parallelen Perioden (Motiv-)Schlüssen erfolgen.

Ad 2) Wie bereits erwähnt, nimmt die Tonfülle des (G) nach der letzten Oktave beträchtlich ab. Wird für eine in hoher Lage geschriebene Stelle die äußerste Fülle verlangt, so empfiehlt es sich, sofern im Verlaufe der ganzen Periode oder Phrase die früher aufgestellte Regel: unterhalb des kleinen e keine akkordische Bildungen zuzulassen, nicht verletzt wird, jene eine Oktave tiefer als sonst bei (G) üblich ist (d. i. „*loco*“), zu spielen. Freilich erhält die betreffende Stelle 16 Fuß-Charakter, der infolgedessen dem Kolorit Dunkelheit und der ganzen Ausdrucksweise etwas Massig-Schweres verleiht. Der Spieler hat selbst zu unterscheiden, ob der Charakter der betreffenden Episode dieses Kolorit verträgt. Man erwäge, daß lebendige, bewegliche Figuration eher eine Höherlegung in die obere Oktave rechtfertigt als breite, schwere Akkordik, deren Wesen mehr eine kompakte Klangmischung entspricht.

loco send Gott und Va - ter - land)

loco Ch. W. v. Glück, Hymnus (aus 75 Stücke, S. K.-E.).

319. (und herrschest mit dem Va - ter dort in E - wig-keit)

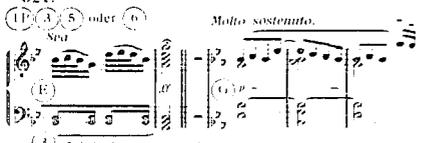
etc.

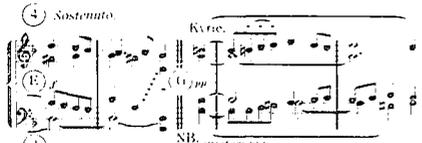
loco Heinr. Schütz, „Matthäus-Passion“ (aus 75 Stücke, S. K.-E.).

320. *Allegro di Gavotte.*
loco *ff*

loco
 J. S. Bach, Gavotte (Bach-Brevier, S. K.-E.)

Ad 3) Der Nichttransposition der mit (G) gespielten Stellen im piano würde leider bisher viel zu wenig Gewicht beigelegt. Man erreicht durch das (G) im äußersten piano (Voraussetzung für das Gelingen ist gute und gleichmäßige Ansprache der Zungen und unbedingt dichtes Gebläse) eine Farbe von hohem Klangreiz und Eigenart. Besonders in mittleren und mitteltiefen Lagen ist das Kolorit bemerkenswert und wertvoll. Die Farbe ist eigentümlich hell-dunkel, mystisch und romantisch. Ganz besonders wirkungsvoll nehmen sich mäßige Schwellungen aus. Die Eigenart des untransponierten (G) im piano tritt am prägnantesten in die Erscheinung, wenn vorher mit einer Kontrastfarbe *f* oder *ff* gespielt wurde. Also: Zahl der Register zum Stärkegrad im umgekehrten Verhältnis stehend.

321.
 (1P) (A) (S) oder (G)

 (A) (Originalregistrierung)
 Alex. Nemerowski, Op. 20, Sérénade.

322
 (4) *Sostenuto*

 (4) Vorlage unregistriert.
 NB *misterioso*
 Heinrich Schütz, „Matthäus-Passion“, taus 75 Stücke, S. K.-E.
 NB würde durch Oktaversetzung viel zu glitzernd.

323.
 (1P) (4) *Tempo giusto.* (*sempre loco*)

 (4) (1P) Vorlage unregistriert. Gustaf Hägg, Trauermarsch.
 NB. Die miteingeschalteten 1P geben dunkles Kolorit.

Ad 4) Die Notwendigkeit, bei vorgeschriebenem (G) (oder in unregistrierten Noten bei selbstverständlich zu wählendem (G) von der Oktavierung abzusehen, kann außer bereits dargelegten bewußt künstlerischen

Gründen noch zwangsweise mechanische oder spieltechnische Ursachen haben. So z. B. bei Stellen, die *mf* oder *p* gehalten, von heftigen Akkordschlägen oder aphonistischen Floskeln *ff* oder *sfz* unterbrochen werden. Der wenigen *ff*-Schläge wegen kann die ganze piano-Episode, die beispielsweise eine 8'-Registrierung erheischt, nicht mit (G) gespielt werden, die *ff*-Schläge oder dergleichen mit dem eingestellten 8Fuß-Register markieren zu wollen, ist ebenfalls mangelhaft und untunlich, und für kurze Zeit des *ff*-Schlages oder des scharf markierten Einwurfs aber in die höhere Oktave zu springen (besonders bei raschem Tempo) ist oft aus rein technischen Gründen undurchführbar.

324.
Allegro marcato

 W. A. Mozart, Fantasia F major für ein Orgelwerk in einer Urtromp. 1791.

325. (1P) (A) (4) (P) *Allegro molto.* 326. (1P) *Tempo di Bolero.*

 Al. Guilmant, Op. 41, Scherzo (Büzel-Mustelsche Spielweise). Lopez Almagro.

327. *Moderato.*

 (1P) L. A. Zellner, Nr. 4 aus der „Kleinen Harmoniums Schule“.

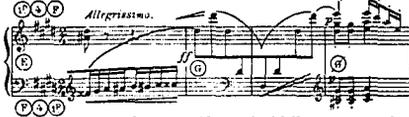
328. (2P) (2P) *Allegro*

 Edm. Kühn, Op. 48, Nr. 2, Studie (Toccata)

329. *Molto vivo.*

 (4) (1P) S. Karg-Elert, Op. 26, Nr. 2, Alla burla.

330.



S. Karg-Elert, Op. 26 Nr. 1. Humoreske.

Die plötzliche Einstellung der 16 Füßer durch (G) ist durchaus kein so „schlechter Notbehelf“, als es theoretisch erscheinen könnte: Die Orgel schaltet beim Organo pleno (Tutti) auch plötzlich ihre 16 Fuß-Manualprinzipale, ihr auf den 16 Fuß basiertes Cornett, ihre 5 1/2 Fuß-Quinte, ihre Suboktavkoppel vom II. auf das I. Manual ein, auch das Orchester verdoppelt bei ff subito-Akzenten die Stimmen durch Suboktavierung (Fagotte, Hörner, Tenorposaunen).

Die belgische Firma Balthasar-Florence konstruiert an manchen Instrumenten das (G) ohne 16', also nur (1P 3 4) (0), erst die vorherige Einstellung des Leerlaufregisters [Appel] stellt die beiden 16 Füßer bei Grand-Jeu-Tritt mit ein, entspricht also dann erst dem klassischen Vierspiel-Tutti. Diese Neuerung hat den Vorzug, daß man erstens ein 1/4-Grand-Jeu einstellen kann (z. B. bei handregistriertem I. Spiel tritt durch Hebelumdrehung des Grand-Jeu das 3. und 4. Spiel hinzu oder bei durchgehendem (4) (Handregistrierung) schaltet (G) die durchgehenden Spiele (1 3) ein, zweitens

(G) mit Appel stellt ein: 16', 8', 8', 4' klingt *Sua* gespielt: 8', 4', 4', 2'.

(G) ohne Appel stellt ein: —, 8', 8', 4' klingt, *loco* gespielt: 8', 8', 4'.

Der Fundamentalcharakter bleibt also 8füßig.

Endlich noch einige Worte über das expressive (G), dessen bereits teilweise gedacht wurde: ein crescendo, das stufenlos, also durchaus allmählich zum ff ansteigt, spielt man am besten schon vom piano aus mit (G). Man erreicht auf diese Weise eine homochrome Kontinuität, wie sie z. B. die Orgel niemals haben kann, weil selbst beim besten Rollschweller die einzelnen Stimmen progressiv einsetzen, während die Farbenelemente des Harmonium-Grand-Jeu im p die gleichen sind wie beim ff.

331.



Ose. Wermann, Op. 148 Nr. 4. Sabbatruhe.

332. Adagio maestoso.



Oppel-Hlaváč, Ave Maria.

Percussionsanschlag ist dringend zu vermeiden! (Besser ist Handregistrierung (1 2 3 4) in beiden Händen.)

daß man aus dem vollen Vierspiel (G) ohne Störung sogleich in das 8füßig fundierte Dreispiel gehen kann (z. B. man stellt die Leerlauf-einschaltung [Appel], die zunächst nicht selbstklingend ist, nebst den: (G) ein, das nun „klassisch vierspielig“ ist; an gegebener Stelle stößt man [Appel] ab; und die beiden 16 Füßer sind ausgeschaltet). Man könnte einwenden, daß das am üblichen Vierspiel in der Weise erreicht werden kann, indem man einfach (4 3 1) (1 3 4) als Handregistrierung einstellt und die Ein- und Ausschaltung der beiden 16 Füßer durch die Knie- oder Hackenregister bewirkt. Das wohl; indes bleibt am Harmonium mit Appelregister nun noch eine Handregistereinstellung übrig: z. B. (4 4), dann bringt (G) ohne Appel die durchgehende (1) und (3) hinzu und Appel endlich die durchgehende (2). Endlich drittens erlaubt das Stüßig fundierte (G) ohne Appel eine Überschreitung der sonst beim dreigestrichenen c gezogenen Höhengrenze um eine Oktave, freilich mit der Konsequenz einer Verlustoktave im Baß. Spielt man im (G) und ist man gezwungen, über dreigestrichenes c hinauszugehen und will man nicht zu einer 16füßig fundierten Tieferlegung (siehe Seite 61 ad 1) seine Zuflucht nehmen, so genügt es einfach, an passender Stelle eine Oktave tiefer zu spielen und den Sperrzug Appel abzustößten. Man gewinnt dann noch eine volle Oktave Höhenumfang, ohne daß die Fundierung verändert wird. Z. B:

333. Andantino cantabile.



Cam. Saint-Saëns, Op. 7, Rhapsodie (sur Cantiques bretons) Nr. 1.

Siehe besonders auch Beispiel 349.

Was über das crescendo gesagt wurde, gilt natürlich auch für das diminuendo, für das marcato subito, sforzato und piano subito. Da das (G) die Summe aller Farben und Eigentümlichkeiten darstellt, so geht

daraus hervor, daß es im allerhöchsten Grade expressiv ist. Es ist grundverkehrt und geschmacklos, das Grand-Jeu lediglich als starre „Lärmkoppel“ zu betrachten; man sollte die ganz erstaunliche Biegsamkeit des vollen Werkes weit mehr ausnützen, als es in der Literatur bisher geschah, um so mehr, als diese variable, dynamische Eigentümlichkeit eine ureigen harmoniummäßige ist.

Beim Choralspiel oder bei ähnlicher Spielmanier empfiehlt sich im (ti) als höchst wertvoll und zweckentsprechend, die Stimmen so zu legen, daß die drei Oberstimmen in enger Lage (nicht über den Umfang einer Oktave gehend) mit der rechten Hand gespielt werden. Man spiele, sofern man nicht besonders dunkle Farben wünscht, die rechte Hand (die drei Oberstimmen) *Sua*, während der Baß *loco* (untransponiert) bleibt. Auf diese Weise erhält man einen höchst fundamentalen, isolierten Baß, der stark an das Orgelpedal erinnert und der sich vom einoktavigen Saugluft-Subbaß dadurch vorteilhaft unterscheidet, daß jener bei gleicher Tiefe wie der beregte Subbaß in der Höhe unbegrenzt und nicht zu so peinlich primitiver Führung wie dieser gezwungen ist.

334. *Grave.*

loco Emond Missa, Magnificat.

337a.

Statt: *Sua*

337b.

besser: *Sua*

loco

335. Gemessen.

Sua

loco Joh. Brahms, Op. 48, Nr. 6 (Rad. Bibl.)
R. H. 8' 4' 2', L. H. 16' 8' 4'.

336a. Choralszeitmaß (ziemlich breit).

Statt:

loco viel zu dick, dunkel und erst für den Inhalt. *Sua* wirken die Bässe ihrer mangelhaften Tiefe wegen kümmerlich und nehmen dem Choral jede Größe.

336b. breit und unverhört

besser: *Sua*

loco streng gebunden
Wirkung: R. H. 8' 4' 2' (Glanz, Intensität),
L. H. 4' 8' 16' (Wucht, Stützkraft, Pedalwirkung).

Ähnliche Korrekturen werden für den Harmonisten in äußerst großer Anzahl notwendig. Harmoniumschulen, Anthologien etc. tragen einer unbedingt nötigen Basisierung im (ti) in orgelartigen Sätzen nahezu gar keine Rechnung! Auch für Orchestertranskriptionen ist die akkordische Baßführung im *ff* dringend auszuschließen, wenn anders man nicht recht schwächliche Wirkungen erhalten will.

Oktaven oder Quinten sind zuzulassen, sie verstärken einer Pedalmixtur gleich die Bässe und erzeugen gegebenenfalls (Quintbässe) akustische Unteroktaven.

Aus Bizets „L'Arlesienne“: a) S. Karg-Eiert, b) A. Renaud.

a) krank an zu spitzen, kraftlosen Bässen (da es ein Duarrangement ist, so übernimmt das Klavier die tiefsten Baßoktaven). b) zeigt selbständigere, kernige Bässe von weitaus größerer Stützung. Sie mögen jedoch (laut Originalpartitur) kurz gespielt werden. Diese 2. Version ist der oberen vorzuziehen!

338 a. Langsam, feierlich.
Statt (Vorlage):

338b terzlose Quintbässe
besser:
Sua

gesamte Blechinstrumente nebst Tuben und Contrafagotten
Aus Wagners „Lohengrin“-Vorspiel; a) A. Reinhard, b) S. Karg-Elert.

Von dieser Stimmvertauschung mache man an entsprechend ähnlichen Stellen, besonders auch bei Schläsen, tunlichst Gebrauch. Die vorhandene Literatur hängt in manchen Punkten leider noch viel zu sehr am reinen a cappella-Satz, wo eine spezifisch-instrumentale Satzweise besser am Platze wäre. Ein decider, scharf silhouettierter Baß verleiht einem Instrument im allgemeinen Größe, Adel und Plastik.

Endlich möge von Komponisten, Arrangeuren usw. die Tatsache scharf ins Auge gefaßt werden, daß Begleitakkorde in der mittleren oder gar tiefer Lage völlig die melodische oder figurative Oberstimme decken. Umgekehrt dagegen zu schreiben (rechts oben Halteakkorde, links unten oder in mittlerer Lage einstimmige Bewegung) ist recht wohl statthaft. Soll aber auf die Diskantbewegung bei begleitenden tieferen Akkorden nicht Verzicht geleistet werden, so entschliefte man sich zu kurzen Akkordschlägen, die die in der Höhe recht dünn und klanglich spitzig werdende figurative oder cantabile Diskantstimme weitaus plastischer hervortreten läßt, als es bei gehaltenen Harmonien der Fall ist.

339. Sua
Ruhig.

Svensden-Lange, Romanze.

Schlecht, da die Oberstimme völlig durch tieferen Akkord erdrückt wird.

340. Allegro.

lococo

Georges Bizet, Caprice.

Gut, da die Bässe durch den spitzen Diskant nicht gedeckt werden.

341. Alla marcia.

Sua

molto marcato

molto marcato

E. Kretschmar-Bibl, Folkunger-Krönungsmarsch.

E. Kretschmar-Bibl, Folkunger-Krönungsmarsch.

342. Vivace.

Sua

molto marcato

Moritz Scharf, Op. 35, Lyrische Stücke, Nr. 5.

Moritz Scharf, Op. 35, Lyrische Stücke, Nr. 5.

343. *Risolto.*
Staccato

Statt (Vorlage):

schlecht, da Oberstimme durch Halteakkorde völlig gedeckt ist

besser:

locato-ten

Moritz Scharf, Op. 35, Lyrische Stücke, Nr. 3.

344. *Agitato e deciso.*
Staccato

ten. ten. ten.

f *Staccato* *p*

S. Karp-Hertl, Op. 70, Vor dem Bildnis Griegs (Intarsien Nr. XV)

Der kurze - Akkordschlag genügt, um dem Ohr die Harmonie verständlich zu machen, ein längeres Anhalten der Begleitung würde die scharfe Silhouette der Oberstimme verwischen. Ebenso lassen die nachschlagenden Achtel des 2. Taktes die Melodie sonor und akzentuierter hervortreten, als bei gleichzeitigem Zusammenfallen von Melodie und Begleitung.

345. *Allegro.*

J.-L. Mouquet, Op. 10, Sonate.

In dieser Originalfassung vortrefflich wirkungsvoll; gehaltene Bassakkorde würden (zumal im *p*) die Oberstimme völlig erdrücken.

346. *Allegro.*

sempre staccato

J. Lemmens, La fanfare.

347. *Allegrissimo.*

sempre staccato

(loco al fine)

Louis Maes, Perpetuum mobile.

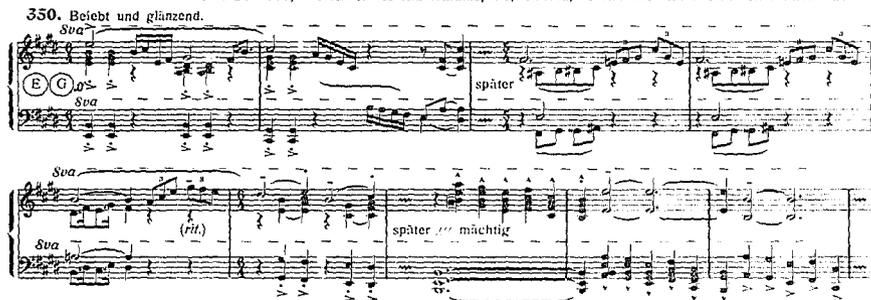
Im übrigen klingen gerade im (ti) stakkierte Markatoakkorde ausgezeichnet, ganz besonders, wenn Percussion vorhanden, die dem vollen Werk prächtige Aussprache, deutlichste Ansprache, energische Wucht und höchste Beweglichkeit verleiht.

348. *Allegro energico.*
Sua


César Franck, *Sorte*.

349. *Marcato.*


C. A. Zeller, *Die Kunst des Harmoniumspiels*, III. Abt., 15 Var. über ein Thema von J. Mich. Bach.

350. *Belebt und glänzend.*


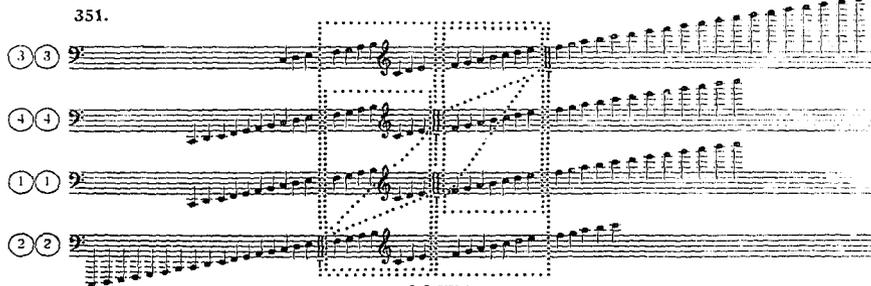
S. Karg-Elert, *Op. 70, Großer Chor* (Intarsien Nr. XIII).

Obiges Beispiel zeigt in verschiedenen Satzvarianten die scharfe Herausmeißelung der Melodie bzw. der motivischen Hauptbewegung bei gleicher Stärke (höchste Kraftentfaltung) der Begleitung. Sie hat in den ersten beiden Teilausschnitten stets kürzere Noten- oder Motivwerte. In den letzten 3 Taktten biegen die energischen Rhythmen durch ihre scharfe Artikulation einer Verdeckung durch die Hallnoten (siehe den sonst sehr gefährlichen Quartakkord im Bass!) vor.

Neuntes Kapitel.

Die Deckung gegenüberliegender Halbspiele.

Vergleicht man die Höhenlagen der einzelnen Halbspiele, so findet man, daß sich Bass- und Diskantspiele je nach Registrierung in einer oder zwei Oktaven decken, d. h., daß ihre Höhen übereinstimmen. Folgendes Schema zeigt die natürliche Klanghöhe einzelner Register:

351.


C. S. 3323 I.

Man ersieht z. B., daß die Skala vom kleinen f bis zum eingestrichenen e bei 16' Registrierung rechts zu liegen kommt (über der Teilung), während dieselben Töne bei 8' Registrierung links unter der Teilungsgrenze liegen. Somit kommen sie bei 16' rechts und 8' links doppelt vor.

352.

353.

Stellt man eine Registrierung ein, die eine Skalenrepetition von 2 Oktaven ergibt, so erhält man dementsprechend 2 Oktaven (richtiger 1½ Oktave), die doppelt vorkommen.

354.

Je mehr „Decknoten“ eine Registrierung aufweist, um so geringer wird der effektive Umfang. Wohl beträgt derselbe stets zweimal 2' = Oktave, da aber bei hoher Baß- und tiefer Diskantregistrierung mehr oder weniger Töne der Mittellage verdoppelt werden, so müssen diese dem allgemeinen Umfang entzogen werden.

Bei seitlich gleichhoch eingestellten Registern beträgt der Umfang 5 Oktaven, Decktöne sind nicht vorhanden.

Bei links 8' und rechts 16' Registern beträgt der Umfang 4 Oktaven, Decktöne von f bis e.

„ links 4' und rechts 8' Registern beträgt der Umfang 4 Oktaven, Decktöne von f bis e.

„ links 4' und rechts 16' Registern beträgt der Umfang 3 Oktaven, Decktöne von f bis e.

Im Kapitel 7 „Die Gegenüberstellung verschiedener einzelner Halbspiele“ war bereits von dieser ungleichen Registrierung die Rede. Freilich in einem ganz anderen Sinne. Dort handelte es sich um eine „Gegenüberstellung“ oder um eine Farbenzweiheit. Ganz anders hier. Das letzte Kapitel handelte von der „Mischung“, Vereinigung zweier oder mehrerer Farben; im gleichen Sinne will die Deckung aufgefaßt werden. Sie ist eine Verschweißung zweier oder mehrerer Farben, die verschiedenen Spielhälften angehören.

Diese Farbenkoppelung erheischt Beachtung folgender Spielmanieren: Wahrung der Teilung und der Deckargrenze und für beide Hände absolute Gleichheit der Spielfigur (Parallelismen), die, falls akkor-

disch behandelt, die Spannung je einer Hand nicht überschreiten darf:

355. *Tranquillo.*

① Siehe auch Beispiel 81 (Seite 21).

356.

Durch (F) rechts oder (F) links (nicht beide zugleich!) erreicht man noch einige unterschiedliche Nuancen.

Im ersten Beispiel klingt die linke Hand (1) normalhoch, die rechte (2) aber eine Oktave tiefer, somit entstehen aus den Oktavenparallelen reine Einklänge. Im zweiten Beispiel, das akkordische Behandlung zeigt, wird die obere Zeile mit (1) gespielt und die untere mit (3). Da diese 4 fäßige Stimme eine Oktave höher klingt, fallen die mit der linken Hand gespielten Noten mit den normalhohen der rechten Hand zusammen. In beiden Fällen wird der Eindruck eines einhändigen

Spieles erweckt. Die durch Deckung gewonnene Farbe läßt sich durch keine gleichspielseitige Registrierung erreichen. Da die beiden vorderen wie die beiden hinteren Spiele um je eine Oktave differieren, ist eine Unisonowirkung untereinander nicht möglich. Durch Deckung ist jedoch die Gleichstellung der beiden vorderen und der beiden hinteren Spiele innerhalb der Grenze der Repetition möglich. Spielt die rechte Hand eine Stelle mit ② und bleibt im Repetitionsgebiet, so kann man dieser Klarinette 16' eine ähnliche Farbe von gleicher Tonhöhe zufügen, indem man jene Klarinettenstelle eine Oktave tiefer mit Cor anglais spielt, die dann (eben durch die Subtranskription) 16füßigen Charakter erhält. Oder dasselbe umgekehrt: eine mit Cor anglais 8' innerhalb der Repetitions-grenze gespielte Phrase wird jenseits der Teilung durch Klarinette (eine Oktave höher gespielt) verdoppelt. Durch diese Oktaversetzung wird die Klarinette 8füßig. Im ersten Falle erhält man Klarinette 16' mit Cor anglais 16' im Einklang, im letzteren Cor anglais 8' mit Klarinette 8' im Einklang. Was natürlich auf eins herauskommt.

Auf diese Art läßt sich ferner noch decken:

Clarinete mit Basson,	} Re- peti- tions- um- fang	von  bis 
Flöte mit Clairon,		von  bis 
Clarinete mit Clairon,		von  bis 
Hautbois mit Clairon,		von  bis 

Alle Deckfarben sind üppig, pastos und von ausgezeichneter Einheitlichkeit. Bei Clarinette mit Cor anglais wird der dicke Hornklang durch das fast gleiche Kolorit des stumpfen Cor anglais verstärkt. Die Farbe ist der zweier Hörner oder Saxophone verwandt. Bei Hautbois mit Clairon treten die beiden hinteren Spiele in ein Unisonoverhältnis und verdoppeln ihre sehr verwandten Farben. Der Timbre ist sehr hell und erinnert an die Klangfarbe zweier Hoboen.

Ganz anderer Art ist die Deckung von vorderen mit hinteren Spielen, von dunkleren mit helleren Stimmen. Wie von gleichspielseitigen Kombinationen ① und ④ die einheitlichste Farbe ergeben, so zählt auch die Deckfarbe, die aus vorderem und hinterem gleichhohem Spiel gewonnen wird, zur verwendbarsten Mischung. Flöte mit Clairon unisonierend erinnert sehr an Flöte-Hautbois, da die hohen Claironnoten Hautboischarakter haben, doch ist jene Mischung etwas weniger nasal und flach. Voller und üppiger, größer im Charakter und Ausdruck, aber im Wesen ähnlich ist die Deckung der ersten voluminösen Klarinettoktave mit der letzten celloartig-streichenden, glanzreichen Bassonoktave. Die Mischfarbe ist einheitlich und erinnert an Basson Cor anglais, doch besitzt jene noch mehr Fülle und Rundung.

357. *Andante cantabile.*



② loco

④ dazu im Klavier Arpeggien

G. Bizet, Sérénade (Duo) transp.

Fügt man in diesem Beispiel der streichenden ④ noch die ① oder ①P hinzu, so erhält man 3 Deckfarben. Die ① verbindet sich eben so gut mit der gleichhohen ④ als mit der klanglich verwandten ② der andern Spielhälfte, alle drei Farben verschmelzen ausgezeichnet zu einer homogenen Klangeinheit. Der Klang ist durch den Hinzutritt der vermittelnden ① noch runder, voller, wärmer geworden. Will man diesen 3 unisonierenden Registern eine oder mehrere oktavierende Stimmen hinzufügen, so kann dies auf mehrererlei Arten geschehen:

1. durch Hinzufügung von ① rechts,
2. " " " ④ "
3. " " " ① ④ rechts,
4. " " " ③ links,
5. " " " ③ links nebst ① rechts,
6. " " " ③ " " ④ "
7. " " " ③ " " ① ④ rechts.

Man ersieht, wie außerordentlich mannigfaltig die Mischungen gestaltet und wie zahlreich die Farbabstufungen gewählt werden können.

Für alle diese Beispiele kommt nur ein Umfang einer großen Septime (f bis e) in Frage. Viel zu klein für akkordisches Spiel und selbst für eine rein-melodische Behandlung noch viel zu beschränkt. Allenfalls könnte bei Begleitung des Klaviers usw. Gebrauch von diesen Deckfarben gemacht werden.

Weit mehr Spielraum bietet die Deckung von links (3) mit rechts (2). Beide Register haben annähernd den gleichen Umfang und lassen somit fast je eine volle Spielhälfte zur Deckung zu. Diese Deckkombination ist auch die weitaus am meisten vorkommende und sei den aufmerksamen Harmoniumspielern als sehr wertvolle Farbe angelegentlichst empfohlen.

Der Timbre ist voll, sehr satt, üppig und ausdrucksvoll. Die dicke Klarinette erhält durch den schalmeiartigen Clairon Adel, Glanz und Wärme und gibt ihren stumpfen Eigenklang zum großen Teil auf.

Die bereits vorher erwähnten „Beachtungen der Spielmanieren“ gelten natürlich auch für diese Kombination, doch sind einige Freiheiten möglich: Geht eine mit Deckung zu spielende Phrase in der Höhe oder Tiefe ausnahmsweise über den möglichen Umfang ♩ bis ♩ hinaus, so ist es wohl statthaft, diesen oder jenen Ton ungedeckt zu lassen, d. h. ihn über die Klarinettedeckfarbengrenze oder unter die Clairondeckfarbengrenze zu führen. Niemals allerdings über oder unter die Teilung.

358 a. *Andante con moto.* NB.

(Mendelssohn, 43. Psalm.)

In diesem Beispiel klingt die rechte Hand wie geschrieben, doch ohne *Sra*“, die linke Hand eine Oktave höher. NB. Bei solchen Deckungen weicht man von der „Notation der Klanghöhe nach“ ab und schreibt gern wenigstens eine Hand der „Spiellage“ nach, weil sonst beide Hände die gleichen Notenhöhen erhalten würden, die rechte aber mit darüberstehender *Sra*“, die linke mit darunterstehender *Sra bassa*..., eine Schreibweise, die leicht das Auge irritiert.

358 b. *Sra*

(Mendelssohn, 43. Psalm.)

Die erste Note des dritten vollen Taktes f liegt bereits außerhalb der Deckungsgrenze. Sie ganz wegzulassen oder umzulagen geht, da sie melodisch-thematischen Charakters, nicht an; sie ebenfalls, wie alle andern Noten der linken Hand, mit zu verdoppeln, geht aus Gründen der Teilung nicht an (das f würde plötzlich, da statt 4 füssig 16 füssig geworden, 2 Oktaven herunterspringen). Das einzige Mittel ist, die die Grenze überschreitende Note nur in der Hand beizubehalten, die durch die Teilung nicht behindert ist, während die andere Hand die Teilung streng wahr und infolgedessen den Akkord oder die melodische Floskel zu korrumpieren gezwungen ist. Der gleiche Fall kann auch bei Grenzüberschreitung nach der Tiefe zu eintreten. Dann respektiert die rechte Hand die Teilung nach unten, läßt alle etwa vorkommenden Töne unterhalb der Taste ♩ weg, und die linke Hand übernimmt die Grenzüberschreitungsnoten unterhalb der Taste ♩ bei 8' oder ♩ bei 4' links.

359 a.

359 b.

Endlich kann mit ganz vorzüglicher Wirkung die Deckfarbe nur für die Melodie (Ober- oder Unterstimme) Verwendung finden, während die Begleitstimmen

nur einseitig mit unvermischter Farbe gespielt werden. Und zwar sind zweierlei Arten möglich: erstens die rechte Hand übernimmt mit (2) oder (2) (1) usw. den vollen Satz (Melodie und Begleitung), und die linke Hand deckt die Melodie mit Clairon; zweitens die linke Hand übernimmt mit (3) (eventuell noch Aeosisharfe 2' dazu — siehe später —) den vollen Satz (Melodie und Begleitung) und die rechte Hand verdoppelt die Melodie durch die Deckfarbe (2) oder (2) (1) usw. In beiden Fällen ist die Wirkung gleich vorzüglich.

360. Einfach und ruhig.

3 (F) *ad lib* Adolf Jensen, Volkswaise (S. K.-E.).
Melodie: Klarinette und Clairon. Begleitung: Klarinette.

361.

3 (ohne F) Adolf Jensen, Volkswaise (S. K.-E.).
Melodie: Clairon und Klarinette. Begleitung: Clairon.

362.

S. Karg-Elert, Op. 14, 2. Sonatine, 1. Satz.

Die Melodie liegt in der untersten Stimme. Die oberen Noten der rechten Hand klingen wie die untersten der linken Hand. Die unteren Noten der rechten Hand sind Teilungsuntergreuer und klingen eine Oktave höher. Aus der Quinte e-h wird eine Undezime h-e, aus der Sexte dis-h (2. Takt) eine Dezime h-dis.

363. Largo con molt' espressione.

S. Karg-Elert, Op. 27, Nr. 5, Angelus.

Die Melodie liegt in der obersten Stimme. Die unteren Noten der linken Hand klingen wie die obersten der rechten Hand. Die oberen Noten (NB.) der linken Hand sind Teilungsübergreifer und klingen eine Oktave tiefer (Baß). Aus den Sexten werden Unterdezimen.

Die Deckfarbe erweckt die Illusion zweier gleichhoher Register, in diesem Falle Klarinette 8') nebst Clairon 8' (oder, was beinahe dasselbe ist: Musette 8').

Recht hübsch wirkt das Alternieren zwischen den gleichhohen aber örtlich getrennten Spielen mit darauffolgender Deckung:

364. Andantino.

Takt 1 Klarinette 8' pleno; Takt 2 Clairon 8' pleno; Takt 3 Clairon 8' pleno mit durch Klarinette 8' gedeckter Oberstimme (Solo); Takt 4 Klarinette 8' pleno mit durch Clairon 8' gedeckter Oberstimme (Solo); Takt 5 Klarinette 8' und Clairon 8', beide pleno, sich völlig deckend. Das sind bei zwei Halbspielden — fünf verschiedene Klangwirkungen, eine Fülle, die der Durchschnittspieler sicherlich kaum geahnt hat. Möchten recht viele Komponisten Gebrauch von den Deckfarbeneffekten machen, sie sind besonders für kleinere Instrumente (Dreispiele oder reformierte [modern disponierte] Zweispiele) von Wert und verleihen ihnen mannigfaltige Klangreize.

Es versteht sich, daß der Deckfarbe Klarinette mit Clairon, die in obiger Spielweise 8 Fuß-Charakter hat, ein vierfüßig wirkendes Register hinzugefügt werden kann. Das müßte dann stets eine Oktave höher als die beiden eingestellten Register stehen, also für das linke Spiel ein 2 Fuß oder für das rechte ein 8 Fuß. In dieser Abteilung kommt nur das rechte Spiel in Betracht, da das klassisch-disponierte Harmonium den linken Zweifuß nicht kennt. Es würde sich also entweder um die rechte (1) oder (4) handeln. Beide verlieren ihren 8 Fuß-Charakter, weil die 16 fufige Klarinette, der sie beigefügt werden, oktaviert gespielt wird. Kombiniert man die rechte (1) zu der Klarinette, so erhält man: Klarinette 8', Clairon 8', Flöte 4'. Die Flöte verbindet sich, wie bekannt, ausgezeichnet mit der gleichgelagerten Klarinette und verleiht ihr eine runde, milde Helligkeit; der charakteristische, sonorstreichende Clairon gibt Biegsamkeit, Glanz und große Expressivität.

*) 8 fußig ist die effektive Klanghöhe.

365. *Allegro veloce.*

(1) (2) *Sua*

Wählt man statt der (1) die (4), so erhält man als Zuschuß statt sanften Holzklangs zartnasalen Streichcharakter.

366. *Langsam und feierlich.*

(2) (4) *Sua*

(3) (klingt eine Oktave höher).

R. Wagner, Lohengrin-Vorspiel (S. K.-E.).

effektive Klanghöhe:	Klarinette 8'	Holzblasercolorit mit okta-
	Clairon 8'	vierendem Streichklang.
	Hautbois 4'	

(E) links läßt den normalhohen Clairon (8') hervortreten.

(E) rechts, auf die normalhohe Klarinette (8') unwirksam, würde den Hautbois (4' klingend!) hervortreten lassen, was wiederum eine völlig andre Wirkung erbringt.

Sollen die Oboen hervortreten, so wähle man (E) im Bass (Clairon quasi 8'), sollen die Geigen mehr durchdringen, so bewirkt dieses das Diskantregister (E) (Streichklang 4').

Man präge sich diese Klangvarianten recht gewissenhaft ein!

Daß statt E (1) oder (4) auch (1) (4) oder (3) oder

(1) (3) oder (3) (4) oder (1) (3) (4) gewählt werden kann, versteht sich von selbst. Die Klangwandlungen sind nach dem Studium der vorstehenden Kapitel sicher vorstellbar. Indes entspricht eine einseitige Häufung von Farben nicht recht dem Wesen der Deckfarben, die am schönsten und reinsten durch nur 2 oder 3 Halbspiele gewonnen werden.

Als Solostimme (begleitet oder unbegleitet) wendet man die Deckung an, wo es gilt, ein dichtes, klangkonzentriertes unisono zu erzielen. Einige prägnante Beispiele aus der Literatur zeigen die praktische Anwendung aufs beste.

367. *Allegro comodo.*

(2)

Richard Kutsch, Op. 24, Nr. 1, Intermezzo (Duo).

368. *Adagio.*

(2)

NB. Deckung. Ch. M. Widor, 4^{te} Duo, Nocturne.

369. *Spianato, ma non troppo lento.*

(2)

S. Karg-Elert, Op. 29, Nr. 5, Quasi Minuetto (Duo).

370. *Ruhig, einfach.*

(2) *Sua*

S. Karg-Elert, Op. 76, Nr. 9, Romantischer Zwiesgespräch.

371 a. Sehr ruhig und delika.

S. Karg-Elert, Op. 76, Nr. 14, Illusion.

371 b.

Siehe 371 a.

1. Unterstimme mit unisonierender Verdoppelung.
2. unisono Teilungsüberspringer.

372.

feststehen

Mendelssohn, Op. 67, Nr. 5, arr. von R. Bibl (etwas abgeänderte Fassung von S. K.-E.).

1. Die unisonierende Verdoppelung läßt die Mittelstimme sonor hervortreten.
2. Die Überspringer behalten ihre Tonhöhe bei (unisono), wechseln aber permanent die Farbe.

Indirekt zu Deckungseffekten müssen auch die „gegenseitigen Auslösungen“ gezählt werden. Darunter sind Gleichklänge zu verstehen, die aus einer Spielhälfte in die andere gewissermaßen überschimmen. Sie spielen in der Umregistrierung eine bemerkenswerte Rolle. Beispielsweise: die rechtsseitige Registrierung (2) soll möglichst lückenlos in (1) (4) überführt werden, während der Baß seine (1) (zu Leiden rechtsseitigen Farben gleichgut passend) beibehält. Ein „Deckton“ der linken Hand übernimmt die Verschweifung (gegenseitige Auslösung) und schafft so der freigewordenen rechten eine wertvolle Registrierpause.

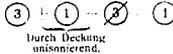
bereiteter Deckung) überbrückt. Man gewinnt Raum und Zeit für bequemes Umregistrieren.

Sehr bemerkenswert ist auch folgender Trick, aus der Registrierung (3) (3) durch „gegenseitige Auslösung“ in (1) (1) überzugehen.

374.

Jos. L. w., Op. 320, Nr. 2, Abendlied.

Die linke Hand registriert, über die rechte greifend, die rechte Spielhälfte um; im 2. Takte findet auf dem 4. Viertel die Deckung (Schweifung) statt. Die rechte Hand übernimmt die vorbereitete Weiterführung in der neuen Registrierung. Die koloristische Modulation stellt sich demnach so dar:



Ähnlich ist folgender, einfacherer Fall:

375.

(X Deckung und Übergang in das 16^e Register.)
Théod. Dubois, Mélodie-Caprice.

373 a.

Statt:

- 1 NB. Viel zu großer Zeilverlust.
- E. Frostegger, Schlichte Weise.

373 b.

NB. Die Pause wird durch gleichklängiges Halten des abgekürzten Akkordes (Übernahme durch die linke Hand mit vor-

Wurden in diesem Falle ① und ② (als Deckfarbe unisonierend) verschweift und dadurch ① rechts in ② lückenlos verwandelt, so zeigt das folgende Beispiel des excellenten Kenners des modernen Harmoniums Bror Beckman eine „gegenseitige Auslösung“ hinterer Zungenreihen (③ ④):

376 a. Lento e molto capriccioso.

Bror Beckman, Op. 14, Nr. 3, Sinf. Ballade.

NB. Kaum merklicher Übergang ins andre Spiel (Einsatz Deckung Auslösung).

376 b.

NB. Siehe Bemerkung zu Nr. 374.

Endlich gehören zur „gegenseitigen Auslösung“ auch diese Repetitionen von Einzeltönen oder Akkorden, die wechselseitig (nachschiessend) durch Deckregistrierung unisonieren.

377 a. Allegretto leggiero.

Effektiver Klang:

Camille Saint-Saëns, Op. 8, Nr. 4, Capriccio (Duo).

Der beabsichtigte, höchst originelle Klangeffekt (übrigens dem Wesen des auf Teilungswirkung basierenden Harmoniums trefflich angepaßt) scheitert schier an der allzu großen Kontrastierung des dünnklanglichen Clairs und der massigen, nachschlagenden (repetierenden) Klarinette. In diesem Falle muß die Ähnlichkeit beider Auslöse- bzw. Wechselstimmen eine möglichst große sein, soll die Wirkung einer einzigen repetierenden Stimme (bei Blasinstrumenten „Doppeltzunge“ genannt) erreicht werden. Somit wäre die voluminöse Klarinette besser durch die Clairon- verwandte Musette 16 [5] zu ersetzen.

377 b.

Effektiver Klang:

Siehe 377 a.

378. Allegro veloce.

NB. Siehe Register-Bemerkung zu Nr. 375.

Ch. M. Widor, 6^{me} Duo, Variations.

370. *Allegro brillante.*

Teo v. Oberndorff, Studie.

Zehntes Kapitel.

Die Gegenüberstellung kombinierter und teilweise kombinierter Halbspiele.

Wer das Wesen der Teilung richtig verstanden hat, wer sich die Charakteristik der einzelnen Soloregister zu eigen gemacht hat und wer endlich über die Farbmischungen der Halbspiele (Kapitel 8) ganz genau orientiert ist, wird in diesem wichtigsten aller Kapitel nichts eigentlich Neues finden. Aufserordentlich groß ist die Anzahl der gesamten Kombinationsmöglichkeiten der Vierspiele; es kommen einschliesslich der Deckfarben etwa 500 verschiedene Registerstellungen in Frage. Gegen ein halbes Tausend bei 4 Zungenreihen!!

Da statt (1) links nacheinander auch alle folgenden 22 Zusammenstellungen den 23 Kombinationen rechts gegenübergestellt werden können, so ist die Zahl der Gesamtverbindungen 23 · 23 · 529, minus 8 · 8 · 64 Deckfarben, die wirkungslos sind. Dabei sind die 23 Sourdinenwirkungen und die 18 · 18 · 324 verschiedenen Nuancen durch die beiden Fortezüge, desgleichen die 12 · 12 · 144 Percussionszusätze, gar nicht gerechnet.

Dafs eine große Zahl Farben nur unwesentlich verschieden sind und eine ebenso reiche Auswahl Zusammenstellungen praktisch gar nicht in Frage kommt, läßt sich nicht übersehen. Dennoch verbleibt eine ganz erstaunliche Fülle verwertbarer Mischungen übrig, von denen indes ein großer Teil bereits erwähnt wurde. Siehe Kapitel 2, 6, 7 und 8.

Hier bliebe nur noch über die kombinierten Halbspiele, die jedoch zwischen Baß und Diskant nicht korrespondieren (also eine ungleiche Anzahl Register aufweisen), etwas zu sagen übrig. Gerade diese ungleichen, zum Teil einseitigen Farbmischungen spielen in der höher kultivierten Harmonikunst eine ganz bevorzugte Rolle. Um alle möglichen Zusammenstellungen wirklich richtig ausnützen zu können, wäre es freilich auch nötig, über alle Mischungen in allen Stärkegraden zu verfügen. Dies ist jedoch nur einzig und allein bei der Doppelexpression möglich, die einer einzigen Stimme jederzeit erlaubt, die gleiche Kraft von zehn andern zu entfalten oder die zehn Zungenreihen (1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 7 | 6 | 10 | 8) doppelreihig 4; 6 · 4 · 10 ein so zartes Pianissimo verleibt, dafs ihre Mischfarbe eine einzige gegenübergestellte Stimme nicht verdeckt. Am einfachen Expressionsharmonium bedeutet eine Farbenaddition aber gleichzeitig eine Kraftvermehrung.

Sieht man von allen Deckfarben, die anzuwenden man ja doch nur selten Gelegenheit hat, allen Sourdinen- und Percussionswirkungen ab, stellt alle aus den vorangegangenen Kapiteln 1, 6, 7 und 8 bekannten Einzel-

= 23 Registermischungen auf einer Seite gegen eine einzige Farbe auf der gegenüberliegenden.

und Mischfarben systematisch zusammen und kreuzt sie beliebig, so erhält man 225 Farbenmischungsmöglichkeiten. Dabei erwäge man, daß bei allem Sonderklang der beiden Spielhälften doch im Ohr ein gut Teil Zusammenklang (gewissermaßen eine Klangsumme) zustande kommt. Mit anderen Worten: wähle ich rechts die streichende (4) und links die runde, etwas glanzlose (1), so erhält der Hörer doch als Gesamtklang

eine mindere Helligkeit als bei eingestellter heller (4) links. (Siehe weiter unten.) Diese Eigentümlichkeit, die in der modernen Instrumentationslehre (Orchestration) eine hervorragende Rolle spielt, möge der Harmoniumspieler nur recht eingehend selbst an seinem Instrumente studieren. Folgende Tabelle erspart das Aufzählen der 225 Kombinationskreuzungen und erleichtert die Übersicht über alle Registriermöglichkeiten.

Klangfarbenmischungs-Tabelle.

stumpf (1)		(1)(2)(3)(4) massig, leuchtend
dunkel, dick (2)		(1)(3)(4) scharfe Helle
klar (3)		(1)(2)(4) streichende Fülle
streichend (4)		(2)(3)(4) heber Volkklang
stumpfe Helle (1, 2)		(1)(2)(3) wappig, pikant
pikant (2)(3)		(1)(4) glanzend
sehr hell (3)(4)		(2)(4) hell-dunkler Zwackklang
spitz (1)(3)		(1)(4) spitz bis pfeifend
hell-dunkler Strich (2)(4)		(3)(4) sehr hell
satt (1)(4)		(2)(3) scharf, pikant
wappig (1)(2)(4)		(1)(2) etwas leicht
dicke Scharfe (2)(3)(4)		(4) nasal
unble Helle (1)(2)(4)		(3) hell bis spitz
scharfe Helle (1)(3)(4)		(2) dick, dunkel
massig, hell (1)(2)(3)(4)		(1) gedeckt

Wie jeder Punkt mit einem der gegenüberliegenden verbunden werden kann (von jedem Knotenpunkt gehen 15 Linien zu je einem gegenüberliegenden aus), so kann eine beliebig eingestellte Primär- oder Mischfarbe der einen Spielhälfte mit einer der 15 gegenüberliegenden Primär- oder Mischfarben zusammengestellt (gegenübergestellt) werden.

Bereits vorher wurde erwähnt, daß die wachsende Zahl der Register eine steigende Klangkraft bedingt. Auch der nach der Tiefe zunehmenden Fülle wurde wiederholt Erwähnung getan. Aus beiden Phänomenen geht hervor, daß der Zusammenstellung zweier halbspiegender Mischungen wesentliche Grenzen gezogen sind. Es wird deshalb sehr vorsichtig darauf Rücksicht genommen werden müssen, daß -- falls nicht eine einseitige Stärkebelastung ausdrücklich gefordert wird -- beide Hälften einigermaßen gleichstark gestaltet werden. Da nun die einzelnen Stimmen aber ganz verschiedene Tonstärke haben, so bedeutet „gleichstark“ keineswegs „gleichviel“ Register.

Es folgen die am meisten vorkommenden, unerläßlichsten Zusammenstellungen ungleich-registrierter, mindestens einseitig-kombinierter Spielhälften, aus denen die reduzierte Baßstärke sichtlich hervorgeht.

Man spiele die kleine Phrase:

380.

mit allen angeführten Kombinationen, die 8 füsige (untransponierte) Bässen haben, und präge sich genau den Klangcharakter ein. Zwei Stimmen liegen im rechten, zwei im linken Spiel. Man verfolge mit besonderer Aufmerksamkeit die Klangdifferenzen zweier Registrierungen mit gleichbleibenden Diskantstimmen, aber umgewechselten Baßspielen: obgleich naturgemäß nur die unteren Stimmen ihre Farbe wechseln, ändert sich doch das Gesamtkolorit ganz erheblich.

Da bei 16 füsigen Bässen eine Oktavversetzung nötig wird, die oft die linke Hälfte unbespielt läßt, wodurch die hier notwendige Koloritveränderung illusorisch wird, möge für Beispiele mit 16 füsiger Baßfundierung nachstehendes Sätzchen Geltung haben, das, wie oben, die vier Stimmen gleichmäßig auf beide Hälften verteilt (sogenanntes Plenospiel Vollspiel, d. h. nicht „mit dem vollen Werk“, sondern vollgriffig, im Gegensatz zum polyphonen und Solospiel).

381.

Gegenüberstellungen von tiefen Baß- und höheren Diskantspielen sind außerordentlich selten. Einige mögen angeführt werden:

382.

François Boideffre, Recueil de morceaux d'église.
[Wirkung: gleich Oktavenspiel der linken Hand.]

383.

4 1P *Tempo giusto.*

Freseobaldi-Zellner, Passacaglia B dur.

Die Registrierung 1 4 (durchgehend) wird gebraucht; eine Zuhilfenahme der unteren Oktave (um Contra B zu gewinnen) ist nur durch die linke 2 möglich.

384. *Andante sostenuto*

1 4 F

Carlo Franzitta, Canzona.

Eine durchgehende 8' Registrierung erlaubt kein Contra-B. Einer durchgehenden 16' Registrierung wäre ein dreigestrichenes f unerreicherbar.

385 a. *Larghetto.*
(Celeste 8')

1 G

Mozart-(André), Klarinettenquintett.

Abgesehen von der verfehlten Farbenwahl (vordere Spiele zur Streichimitation!) ist die Hinzunahme des 16' nicht gerade vorbildlich. Besser ist schon Registrierung 4 4 (Streichergruppe), der mehr Helle, Diskretion und Expression eigen ist; die Originalnotation, Cello und Viola in Oktaven ist ohne Zuhilfenahme eines suboktavierenden Registers anzunehmen.

385 b. *Larghetto.*

4

Siehe 385 a.

386. *Allegretto.*

1 4

Villa Señor, Sizilien.

387.

1P 4 *Andante.*

marc
Eugène Gigout, Andante symphonique.

388.

1 4 2 1P

aus L.A. Zellner's Harmoniumschule.
(I. Klasse, 2. Satz aus dem Es dur Klavierkonzert)

Der bewundernswürdige Altmeister des künstlerischen Harmoniumspiels hat seinem Erbe nicht nur einen geistvollen Farbentwurf als Selbstzweck spielen lassen. Die außerordentliche Stimmung des unbegreiflich tiefen Adagio dürfte durch dieses sonst gewiß interessante Mittel, nicht gerade zu strahlen werden.

Die Stüfige Fundierung der linken Hälfte und die 16füßige Grundintonation des rechten Spieles bietet nicht zu überschende Vorteile. Natürlich darf die linke Hand das e und die rechte Hand das c nicht überschreiten, doch ist der Melodie oder den Akkorden der rechten Hand ein Herabsteigen bis zum tiefen Tenor f möglich. Diese Spielmanier ist die des reformierten und Kunst-Harmoniums und kann nicht warm genug empfohlen werden. Wohl mangelt es dem klassischen Vierspiel an den für diese Spielmanier außerordentlich wichtigen rechtsseitigen 16 Füßern (das reformierte, moderne Harmonium) und das Kunstharmonium hat 4 bis 5 Zungenreihen in 16füßiger Intonation, daneben noch einen 32', der durch Oktav- oder Doppeloktavtransposition 16- oder 8füßig behandelt werden kann), aber dessen ungeachtet läßt hier am Vierspiel der eine 16' (Klarinette) eine Menge brauchbarer 16füßig-fundierter Mischungen (2, 1 2, 2 3, 2 4, 1 2 3, 1 2 4, 1 2 3 4, 2 3 4) zu.

389. *Molto moderato.*

1 2

wird festgesteckt

Bror Beckman, Op. 15, Nr. 2, Prozession.

390.

1 4

Allegretto.
pp misterioso

Bror Beckman, Op. 14 Nr. 1, Sinfonische Ballade.

*) Vergleiche „Die Reform des modernen Druckwindharmoniums“ von Sigfrid Karg-Elert. Broschüre mit Dispositionstabelle 60 Fig.

391a.
 ① ② *Andante. Sua*

 ④
 Camille Saint-Saëns, Op. 7, Nr. 2, Barcarole.

391b.
simile Sua

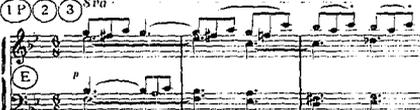
 ④
simile Siehe 391a.

392. *Andante religioso.*
 ② ③ F *Sua*

 ④ ③ [Choral.]
 Noßler-Löw, Rattenfänger-Reminiszenzen.

393.
 ② ④ *Moderata.*
Sua

 ④ ③
 C. Kistler, Op. 65, Nr. 2, Prædium.

394. *Allegro.*
 ① P ② ③ *Sua*

 ③
 Bror Beckman, Op. 16, Nr. 1, Scherzo.

395. *Vivace.*
 ① P ② ③ F (Ältere Notation der Spielhöhe nach).

 ④ ② *pp* (später *f*)
 Beethoven-Bibl., Op. 33 (Schule), Marcia alla Turca.
 [Die realistischen Farben sind trefflich gewählt!]

396. *Allegretto moderato.*
 ① ② ④ (franz. Notation, Spielhöhe).

 ① ⑥ (= Cremona 8') *doux*
 V. Massé, Cavatine.

397. *più lento*
 ② ③ ④ *Sua*

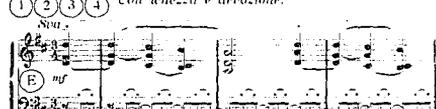
 ④ ③
 Bror Beckman, Op. 16, Nr. 2, Ständchen.

398. *Andante cantabile.*
 (Vaix-cr-l. 16.)
 ② ④ ⑥ *Sua*

 ④ ③
 Bror Beckman, Op. 15, Nr. 1, Brautmusik.

399. *Poco animato.*
 ① P ② ④ *loco*

 ③ ② ① P *loco*
 Reinh. Jockisch, Op. 9, Nr. 2 B, Fantasiestück.

400. *Con lenezza o devozione.*
 ① ② ③ ④ *Sua*

 ④ ①
 Tschaikowsky-Nemerowsky, VI. Sinfonie, Finale.

Zwei Beispiele (die Zahl ist leicht zu vergrößern) zeigen Grand-leu-Wirkungen des rechten Spiels bei abgeschwächtem Bass (siehe auch Beispiel 400). Die Fundierung ist durchgehend 16füßig.

401.
 ① P ② *Sua*
 ③ ④

 ③ ②
 festgesteckt Rud. Bibi, Op. 24, Nr. 20
 „Der Weg zur Vollkommenheit“ (Studien).

402. *Im feierlichen Marschzeitmaß.*
 ① P ② ③ ④ F *Sua*

 ② ① P
 Kretschmar-Löw, Folklinger-Marsch.

Die Verringerung der Klangstärke im Basspiel gegenüber der Diskanthälfte fordert nicht immer strikte Wahrung der Teilung, sofern die Höhenfundierung beider Spiele die gleiche ist. Einseitig dazu tretende Oktavregister haben nichts zu sagen. Z. B. links (2) und rechts (1 2). Die Fundierung ist beiderseitig eine 16füßige. Es hat nichts auf sich, wenn die Mittelstimmen aus dem 16' in die Oktavkombination 16' 8' springen, das Ohr nimmt diese Inkonsequenz kaum als wesentliche Störung wahr, sofern es sich um bloße Füllstimmen handelt. Freilich die Oberstimme soll streng die Teilungsgrenzen respektieren, denn ein melodisches Überschreiten der Grenze zwischen 16' und 16' 8' bliebe nicht verborgen.

403. *Tranquillo.*
Sra

L. D. Bezzozzi, Sarahande.

404. *Allarghetto.*
Sra

Dräussouigne-Mehul, Preludes Nr. 10.

Vergleiche die Noten ♩ , die abwechselnd mit (1 2) und (1 2 4) bespielt werden. Die Überspringer sind, weil unauffällig, durchaus zulassen.

405. *Lento lugubre.*
Sra

S. Karig-Eliert, Op. 53, Nr. 2, *Cruzifixus*.
- sind Überspringer, die aus 16' 8' in 16' 4' springen.
Man spiele diese Stelle auch

mit ♩ : (3 2) ♩ (2 4) 16' 4' : 16' 8'

oder ♩ : (2) ♩ (2 1) 16' : 16' 8'.

In allen obigen Registerkombinationen sind reine Solowirkungen nicht berücksichtigt. Darunter versteht man bekanntlich die Beschränkung einer plastisch hervortretenden Hauptmelodie auf ihre Spielhälfte. Die Begleitungen 2- bis 3stimmig (in enger Lage) sind der andern Hälfte, bei dementsprechender schwächerer Registrierung, zuerteilt. Diese Spielmanier bringt die Solostimmen des Harmoniums erst zur vollen Geltung,

sie kommt für das klassische Vierspiel aber leider nur sehr begrenzt in Frage, da alle Stimmen als Begleitregister viel zu wenig diskret sind, bzw. den hohen Winddruck mitempfangen, der ja nur für die Solostimme bestimmt ist.

Dessenungeachtet sollen einige Mischungen mit Solocharakter aufgestellt werden:

406. *Außerst langsam.*

(1 2) *loco*
(S) (4) (Vorlage: 5) d. i. Streicher schwebend 8' gemeint;
Schubert-Zellner.
(Die Kunst des Harmoniumspiels.)

407. *Bizarro.*

(1) (3)
(S) (oder (4)) Chopin, Mazurka (Bunte Blätter S. K. E.)

408. *Sehr raket.*

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12) (13) (14) (15) (16)
(Vorlage: 5) d. i. Schubert-Zellner.
[Die Kunst des Harmoniumspiels.]

409. *Allegro moderato.*

(1) (2) (4) *f con affetto*
(4) (mit richtigem Tastendruck) oder (S)
Husselt-Soyka, Etude caractéristique (Duo).

410. *Andante con moto.*

(2) (8) *Sra*
(15) (quasi Campanella)
(1) (3) *cantabile*
Alph. Maillly, Op. 3, Nr. 5, *Angelus*.

411a. *Poco andante.*

(2) (4) *mf*
(8) *Sra bassa*
Bror Beckman, Op. 16, Nr. 2, *Ständchen*.

411b
 (1) (2) *Animato.*

 Alph. Maillly, Op. 3^e Angulus.

411c
 (1) *Più mosso.*

 Saint-Saëns, Op. 7 Nr. 2. Barcarolle.

412a. *Allegro à la chasse.*
 (2) (3) *Sua*

 (3) *Sua bassa*
 Kreutzer-Reinhard, Overture zum „Nachtlager“.

412b.
 (1P) (3)

 (3) *Sua bassa*
 Siehe 412a.

413a. *Allegretto.*
 (2) (3) (P) *Sua*

 (4) *feststecken*
 Cyrill Kistler, Op. 65, Nr. 4, Der Leiermann.

413b.
 (1P) (2)

 (1P) *feststecken*
 Siehe 413a.

413c.
 (2) (4) *Sua*

 (1P)
 Siehe 413a.

413d.
 (6) (3) (oder) (2) (3)

 (E)
 (1P)
 Siehe 413a.

Da als Begleitstimme keine Kombination in Frage kommt, — weil ja beim einfachen Expressionsharmonium eine Register- bzw. Farbenverdoppelung gleichzeitig eine dynamische Addition bedeutet, die unter allen Umständen vermieden werden muß — stehen nur die unvermischten Halbspiele zur Verfügung. Davon fallen aus:

- (2) im Baß, da sie als Begleitregister zu tief liegt,
- (3) im Diskant, da sie als Begleitregister zu hoch liegt.

Beim einfachen Vierspiel wird man gut tun, die Solostimme aus mindestens zwei Farben zusammenzuschweißen, da durch die Vermehrung der Spiele eine größere Fülle, eine reichere Intensität erreicht wird, die hier, wo eine einseitige Winddruckvermehrung nicht erzielbar, zur plastischen Gestaltung notwendig ist. Solowirkungen des Baßspiels setzen stets eine begleitende (2) rechts voraus; als Solostimmen kommen (3) (4), (1) (4), (4) (3) usw. in Frage.

In den meisten Fällen empfiehlt es sich, der Solostimmenkombination möglichst durch ein hinterliegendes Spiel Glanz zuzuführen, um so mehr, als sich dieser durch (F) noch besonders erhöhen läßt.

Man wird in unregistrierten Noten sein Auge schärfen müssen, um an der Stimmverteilung, Teilungswahrung, Führung und Charakteristik der eventuellen Solostimme die typischen Merkmale zu entdecken, die eine doppelseitig-ungleich eingestellte Registrierung rechtfertigen.

Man unterscheide recht genau, ob a) Gleichberechtigung aller Stimmen oder b) paarweise Teilung der Stimmen oder c) Solocharakter einer Stimme bei Unterordnung der andern akkordisch-begleitenden oder d) polyphone Behandlung zweier oder dreier Stimmen im Stimmverhältnis 1:1 oder 1:2 oder 2:1 vorliegt. Nur der, der die Unterschiede scharf auseinanderhält und jede Stimmgruppierung individuell koloriert, kann registrieren!

Die Freude am Mischen der Register macht noch keinen Registrierkünstler aus, vielmehr liegt das Künstlerische im plastischen Herausmeißeln der Formen und in der klaren, logischen Nachzeichnung der architektonischen Gliederung. Näheres in dem 16. Kapitel über „Die selbständige Registrierung unregistrierter Noten“.

Erster Teil

Das Druckluftsystem

Zweite Abteilung

Das einfache Expressionsharmonium

älterer Disposition

(Korrespondierende Halbspiele)

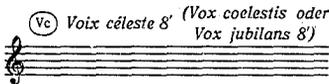
Abweichungen vom klassischen Vierspiel



Elftes Kapitel.

Die nicht zum „klassischen Vierspiel“ gehörenden Halbspiele.

Das ältere Anderthalbspiel wählt als Zusatzregister zum durchgehenden 8' meist eine in Schwebung mit der Flöte ① gehaltene, weiche 8' Stimme.



Eine von ① abweichende Klangfarbe (durch Lage, Mensur oder Material der Zunge bedingt) besitzt diese Stimme nicht. Lediglich die Stimmungsdifferenz*) und die dadurch hervorgerufene akustische Schwebung mit dem normalhohen Register ①, das bei Vc mitklingt, ist das Eigentümliche dieser Stimme. Man wähle diese Schwebestimme gern, um dem Diskant mehr Weichheit, gesangliche Geschmeidigkeit und eine gewisse

*) Die Differenz der Schwingungszahl zweier schwebend intonierten Zungen ergibt die Anzahl der „Stöße“ (Interferenz) in je einer Sekunde. Tönen z. B. zwei auf 8 gestimmte Zungen temporär, deren eine 512, die andere 516 Schwingungen in einer Sekunde macht, und befinden sich in irgend einem Augenblick ihre Bewegungen derart in Übereinstimmung, daß beide gleichzeitig eine Verdichtungswelle ins Ohr senden, so empfängt dieses einen verstärkten Eindruck, dasselbe wiederholt sich nach einer Viertelsekunde, da in dieser Zeit die eine Zunge 128, die andere 129 ganze Schwingungen vollendet; nach abermals einer Viertelsekunde geschieht das Gleiche und so fort. Man hört also in einer Sekunde 4 Vibrationen, genau soviel wie der Unterschied ihrer Oszillationen (516 — 512 = 4) beträgt. Je geringer die Tonhöhendifferenz ist, um so langsamer werden folglich die Schwebungen und um so unangenehmer und unerträglich-peinlicher wirken diese Stöße. Eine größere Distanz ist bei tiefen Schwebestimmen (also mit niedriger Oszillationszahl) aus dem Grunde nicht möglich, weil dann der Differenzton (also der übernormale) allzu empfindlich erhöht werden müßte, der dann aber statt „Schwebung“ — „Verstimmung“ erzeugen würde. Die geringe Distanz zweier fast gleichgestimmter Töne hat den Vorzug einer nicht direkt unreinen Stimmung, aber den Nachteil der allzu langsamen Interferenzstöße. Größere Stimmungsdifferenzen (es handelt sich trotzdem immer nur um winzige Differenzen von 48 stiel-Tönen und 64 stiel-Tönen!) erzeugen eine schnellere und reichere Vibration, haben aber, in der Tiefe besonders, den Nachteil, daß bei Hinzutritt von oktavierenden Stimmen die Stimmungsdifferenz leicht in Unreinheit übergeht. (Aus der Gratisbroschüre „Das moderne Kunstharmonium“ von Karg-Elert.)

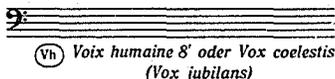
satte Fülle zu verleihen. Fraglos bieten Schwebestimmen nicht wenig Reiz, doch möge bei einem so kleinen Instrument der Vorzug einer solchen Stimme nicht allzu hoch eingeschätzt werden, da die Verwendung dieses Registers gegenüber einer Stimme mit ausgeprägtem Eigenklang und Kombinationsfähigkeit (eine Mischung der ① und der Schwebestimme Vc ist wirkungslos, weil in der letzteren die erstere enthalten ist) ganz bedeutend nachsteht. (Siehe: Karg-Elert, „Die Reform des modernen Druckwindharmoniums“ [Broschüre], ferner die einschlägigen Stellen in der 3. Abteilung.)

Wenn die Voix céleste nicht erst bei dem einsetzt, sondern bei und dafür auf die letzte,

kaum bespielte Oktave verzichtete, so wäre die praktische Verwendung dieses Registers um ein Erhebliches gesteigert, da der Reiz dieser Stimme im akkordischen Spiel liegt und dieses bei einer Tiefengrenze von fast gänzlich illusorisch wird. Man wähle die Voix céleste für Gesangspartien und stöße sie während der Dauer der Pausen derselben — also in den Zwischenspielen — ab.

Auch mystische Harmonien von delikatestem Klang, die etwa im Orchester vibrierenden, gedämpften Violinen zuerteilt sind, eignen sich für die Voix céleste vorzüglich. Nur erwäge man, daß die Schwebung dann am wirkungsvollsten klingt, wenn sie selten verwandt wird! Im *pp* ist der Effekt unbedingt am wertvollsten.

Die kleinen 1^{1/2}—2spieligen Druckwindharmoniums werden oft mit *f*—*ff* Umfang mit *h/c* Teilung gebaut. Sie nützen den Umfang ungleich besser aus als die Instrumente mit der zwecklosen Höhe und dem geringen Tiefgang des Diskantspiels. Freilich kommen die Spieler dieser Harmoniums mit der Teilung und Höhe dann in Konflikt, wenn sie die Druckluftliteratur pflegen wollen. Indes „scheint“ der „Konflikt“ größer, als er wirklich ist, da die „Registrierkünste“ und wichtigsten, wesentlichsten „Teilungseffekte“ sich an einem Anderthalbspiel von selbst verbieten.

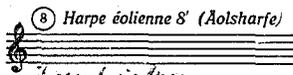


Baßfortsetzung der 8füßigen Voix céleste, ja nicht mit dem mechanischen Vibrator (Windrotationsfächer) zu verwechseln. Die Schwebung verliert sich in der Tiefe. Wertvoll ist die Höhe, die den Anschluß an die rechte Hälfte bildet. Da die tiefste Lage nicht schwebend gehalten werden kann, und andererseits die höchste Oktave des Fortsatzregisters (Diskant) fast ganz entbehrlich ist, liegt die am meisten in Betracht kommende Spielsphäre etwa zwischen und . Die Schwebung für diese Lage einzuschalten, heißt Baß- und Diskantregister benötigen. —

Wählt man rechts statt der 8- die 16füßige Voix céleste, so entspricht der Umfang dieses Einzelregisters genau der am meisten in Betracht kommenden Spielsphäre. Man spart somit ein volles Halbspiel (Baßregister) und gewinnt eine leichtere Handhabung.

Aber diese Voix céleste 16' setzt logischerweise ein bereits vorhandenes 16füßiges Register in Diskant voraus, mit dem sie durch Innenkoppelung in Schwebung treten kann. Beregtes Register, das keiner Baßfortsetzung bedarf, sie aus technisch-akustischen Gründen auch gar nicht zuläßt, ist erst vom 2½ Spiel (als Zusatzstimme zu $\textcircled{2}\textcircled{1}\textcircled{1}\textcircled{2}$) an durchführbar.

Diese starke Betonung tiefer 16füßiger Diskantstimmen spielt bei dem reformierten modernen Druckluftharmonium eine gewichtige Rolle.



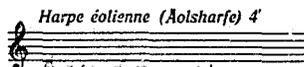
Schwebestimme, deren höher- (oder tiefer-) gestimmte Zungenreihe nicht zum ersten, sondern zum vierten Spiel in Koppelung tritt.

Da, wie bereits erwähnt, die Zusatzstimme keinen andern Charakter hat, als die mit ihr verbundene, so geht daraus hervor, daß die Aolsharfe Basson-Hautbois-Charakter hat, d. h. von streichender, heller, offener Farbe ist. Im Gegensatz zur Voix céleste 8', die schon vom Aderthalbspiel an gebaut wird, kann die 8füßige Aolsharfe erst zum Dreispiel $\textcircled{1}\textcircled{2}\textcircled{4}$ oder $\textcircled{1}\textcircled{3}\textcircled{4}$ treten, da sie eben zur Schwebung des Spieles Basson-Hautbois bedarf.

Der Klangcharakter der Aolsharfe ist ätherischer, diskreter, feinstreichender, heller, violinartiger als der Voix céleste, dafür mangelt es jener an Dichte, Wärme und sattem Vollklang. In der Tiefe wird die Differenzstimmung in eine Reinstimmung übergeführt (wie bei Voix céleste 8' durchgehend), doch geschieht der Ausgleich nahezu unmerklich. Man wird die Aols-

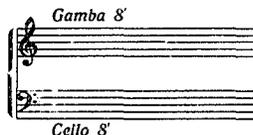
harfe (die mit $\textcircled{8}$ bezeichnet werden mag) zu sphärenhaften Violinklängen bei einer Charakter- und Empfindungssteigerung, aber Kraftverminderung der $\textcircled{4}$ benötigen.

An zweimanualigen Instrumenten trifft man öfters die



an. Sie tritt mit Clairon-Fifre 4', die dann stets wesentlich dezenter gehalten sind und meist ihren Namen in Viola-Viola 4' wandeln, in Innenkoppelung und Schwebung. Der Klangcharakter ist der der 8füßigen Aolsharfe gleich. Sie ist der 8füßigen ganz bedeutend vorzuziehen, da sie mehr koloristische Reize als diese bietet, auch vermeidet, den Spieler des Zweimanuals bei Begleitungen zu unbequemem Armkreuzungen zu zwingen, wie es bei der 8füßigen Aolsharfe oft der Fall wird.

In Verbindung mit der $\textcircled{4}$, d. i. zartstreichender 8' mit ätherisch-schwebendem 4', ergeben sich sehr delikate Klangfarben, die der Mischung von 16füßiger Musette und 8füßiger Harpe éolienne (am Kunstharmonium) bei Oktavversetzung entspricht.



Oft wird das vierte Spiel im Baß „Cello“ statt „Basson“ genannt. Zweifellos hat das nasale, helle Spiel weit mehr Cello- als Fagottcharakter. Indes ist der Irrtum schon „klassisch“ geworden. Für einen neuen Namen — einen passenderen — plädieren, hieße noch mehr Konfusion in die Dispositionsfragen tragen. Jeder Spieler weiß: links $\textcircled{4}$ heißt Basson und klingt celloähnlich, nur massiger. Es ist schon dringend zu raten, an den klassischen Bezeichnungen festzuhalten. Liest man an Stelle des 4. Baßspieles „Cello“, so handelt es sich meist lediglich um eine rein äußerliche Namensveränderung. Stehen aber beide Register nebeneinander, ja sind sie beide im Diskant durchgeführt,

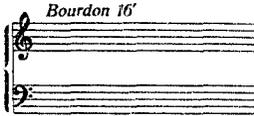
Basson — Hautbois
Cello — Gamba,

so sind beide Charaktere deutlich unterschieden (siehe Hinkel-Harmonium Katalogsnummer 62, 63, 70, 72 usw.). „Basson — Hautbois repräsentiert den Holzblasertyp, der Baß ist milder, runder gehalten; Cello — Gamba stellt sich als Streicherchor von kräftigem, hellem Strich dar.“ Siehe daselbst Abt. I, Seite 33.

Erst eingehendere Studien und Vergleiche mit kompetenten Typen (klassisches Vierspiel oder reines Kunstharmonium) können jeweils feststellen, ob bei diesen beiden Stimmen Basson—Hautbois oder Cello—Gambe der klassischen (4) — (4) entspricht. Handelt es sich um auf Teilungseffekte basierende Halbpielwirkungen, etwa um ein sonores Solo der (4), so wird meist die ausgeprägtere Cellostimme den Vorzug vor dem der Zahl (4) entsprechenden Basson erhalten.

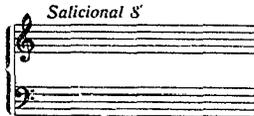
Es sei wiederholt: die klassischen Zahlzeichen werden in ihrer Bedeutung unzuverlässig, wenn die gewohnte Disposition verlassen wird.

Ein ähnlicher Fall liegt bei



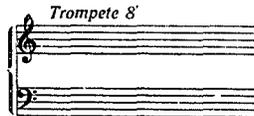
Bourdon 16'

vor (siehe Hinkel-Katalog Abt. I und II). Hier trifft man oft im Diskant Bourdon und Klarinette. In diesem Falle hat die Klarinette eine üppigere, saftigere Farbe, während Diskantbourdon (je nach der Zahl der Stüßigen Stimmen) diskreter, weicher und gedeckter ist. Hinkel erstrebt Klangbeziehungen zu den Orgelstimmen Bourdon (Holz gedeckt) und Klarinette (Rohrstimme mit halbengerem Aufsatz). Der „klassischen“ Klarinette (2) entspricht hier aber durchaus „Klarinette“ als üppige Fundamentaltimme.



Salicional 8'

dem gleichnamigen Orgelregister (Zinn, enge Mensur) klanglich sehr nahekommend: hell, schwachnasal, mit zartem Strich; steht zwischen Violine oder Gambe und Musette. Als diskrete Baß begleitstimme besonders wertvoll.



Trompete 8'

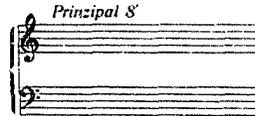
Posaune 8' durchdringender Orgelrohrstimmencharakter von großem Glanz, aber (durch die breite Mensur der Zungen) geringer Ausdrucksfähigkeit. Die 8 Fuß-Intonierung erlaubt leider nicht entfernt die reiche Verwendung als prononzierte Solostimme, wie es eine 16 füßige Fundierung zulassen würde.



bei zurücktretender Begleitung der linken Hand durch Teilung unmöglich

Eine Anpassung an unsere Reformideen, also 16 füßige Trompete rechts*), würde der Stimme erst wirklichen Solocharakter verleihen. Auch entspräche der positive Umfang dieses Registers fast genau dem

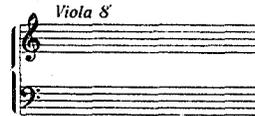
Umfang der F-Trompete. Ein bis zum  hinaufkletterndes „Trompetium“ dürfte erst (zur Freude Richard Strauß) erfunden werden. — Zukunftsmusik!



Prinzipal 8'

ist da und dort an Stelle von (1) (1) zu finden und meist von etwas größerer, ausdrucksvoller Fülle und orgelartigem Vollklang, größtenteils nur an kleineren Instrumenten vorkommend.

Weicher intoniert als (1) (1), mit leichtem, mildem Streichbeiklang, ist:



Viola 8'

Noch milder, zarter und wärmer, ohne jeden „Strich“:



Viola d'amour 8'

Bedeutend runder, sehr charakteristisch sanft, doch wenig expressiv, dem gleichnamigen Orgelregister sehr nahestehend:



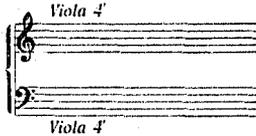
Hohlflöte 8'

*) Posaune 8', Trompete 16'.

Noch diskreter und gehauchter als diese:



Zarter, mild-streichender, als die Vierfüßer Clairon 4' — Fife 4' oder Schalmei 4' — Flageolet 4' ist



gehalten. Besonders am Zweimanual ist der Unterschied zwischen dem 4' des Ober- und dem des Untermanuals deutlich wahrnehmbar.

Manual I. Flöte 4' — Flöte 4' (rund, mild, warm, kräftig).
Manual II. Viola 4' — Viola 4' (sanfter, schwachstreichend).

Eine Reihe nicht durchgeführter Halbspiele, hoher Baßstimmen, wie Kolsharfe 2' und tiefer Diskantsolospiele, wie Vox jubilans oder Voix céleste 16', Musette 16', Voix angélique 16', Baryton 32' usw. oder des einoktavigen Subbasses (nicht mit 2^{1/2} oktavigem Contrebasse oder Subbaß als Baßfortsetzung zur 16 fäßigen Musette zu verwechseln) gehören nicht in diese Abteilung. Sie verdanken ihre Existenz modernen Einflüssen, die teils vom Kunstharmonium, teils vom Saugluft-Normalharmonium herkommen. Sie setzen ganz andere expressionelle Bedingungen voraus, die nicht mehr dem Wesen des „klassischen“ Harmoniums entsprechen. Die Kapitel des „Kunstharmoniums“ (III. Abteilung) bringen hierüber Eingehendes.

Die durchgehenden Register über das Vierspiel hinaus haben keine Zahlsignen mehr. Die fast uferlose Verschiedenheit der Dispositionen macht die Durchführung einer einheitlichen Bezifferung zur Unmöglichkeit. Das Kunstharmonium kennt die Signen bis [8], ja zum Teil bis [9], doch handelt es sich um nicht durchgeführte Spiele, während das „klassische“ Harmonium die durchgehenden Spiele direkt zur Bedingung macht. Die Literatur kennt jenseits des Vierspiels keine ganzspielligen Register. Eine Vergrößerung der Vierspieldisposition sollte niemals anschließende Register, wie 8'—8' oder 16'—16', berücksichtigen! Selbst das Vierspiel besitzt schon verhältnismäßig zu viel (vier!) Anschlußregister. Ein durchgeführtes Dreispiel mit zwei nichtkorrespondierenden Halbspiele überträgt das „klassische“ Vierspiel um ein ganz Be-

trächtliches! Es kann nicht dringend genug gewarnt werden, ohne eingehende Spezialkenntnis (die durchaus nicht bei Organisten Selbstverständlichkeit ist, wie fälschlicherweise nur allzuoft angenommen wird!) Dispositionsforderungen zu stellen.*) Man halte sich beim Kauf an diese Dispositionen, die von Fachmusikern und Komponisten als die zweckentsprechendsten für Schaffung und Reproduktion einer Spezialliteratur befunden wurden. Und das war bis vor wenig Jahren die klassische Vierspieldisposition, die ja alles eher als „ideal“ zu nennen ist (dafür liegen schon dreiviertel der Stimmen viel zu hoch und gestalten bei Teilungswahrung keinen Tiefgang), die aber, wie die ersten 10 Kapitel eklatant darzulegen haben, doch eine wahrhaft staunenswerte Fülle von Spielmöglichkeiten und klanglichen Effekten zuläßt. Viereinhalb-, Fünf-, Sechsspiele und größere Dispositionen soll man nie als einfache Erweiterungen des durchgehenden Vierspiels auffassen, — also Dispositionen mit 5 oder 4, ja sogar 5 durchgehenden 8 fäßigen Zungenreihen oder 2 durchgehenden 16' oder 4' unter allen Umständen meiden, — sondern man soll jedes zum Vierspiel tretende Halbspiele als isolierte Solostimme betrachten. Und zwar soll jede halbe Zungenreihe helfen, die Mängel des Vierspiels zu beheben. Durch Hinzutritt von 2 neuen 8 fäßigen Spielen treten ebensoviel Mängel neu hinzu, als die bereits bestehenden beiden 8' 8' schon besitzen, dagegen helfen tiefe Diskant- und hohe Baßstimmen, die Grenzen der Teilung im günstigen Sinne zu verrücken und füllen die „toten Lagen“ des Harmoniums nicht nur zweckentsprechender aus, sondern verlegen geradezu das Hauptgewicht der Sphäre in diese sonst kaum bespielten Regionen. Dadurch wird das Instrument bei nur wenig modernen Halbspiele ungleich gründlicher ausgenützt, als durch eine Fülle von „beliebten“ durchgehenden Stimmen, die doch alle nur die schon vorhandenen Obelstände vermehren.

Darum keine Kompromisse! Entweder klassisches Vierspiel, oder für größere Dispositionen: ausgesprochene, moderne Kunstharmoniumtendenz, die neue Bahnen der Harmoniumkunst erschließt.

Um jedoch die wichtigen Umwertungen durch das Kunstharmonium und durch sein kleineres, ungleich wohlfeileres Ersatzinstrument: „das reformierte, moderne Druckwindharmonium“, richtig zu erfassen, ist ein durchaus gründliches Vertrautsein mit allem vorliegenden Material („das alte Druckwindharmonium“) unerläßliche Bedingung.

*) Fabrikanten und Harmoniumhändler sollten vielmehr die moderne Harmonium-Fachliteratur studieren, dann würden alle unkünstlerischen, ungeeigneten und veralteten Dispositionen schon mit der Zeit von selbst unterleben.

Zwölftes Kapitel.

Die Oktav-Koppel.

a) Die Normal- oder durchgehende Koppel.

An Instrumenten, die diesen Registerzug besitzen, besteht eine Verbindung zwischen je zwei Tasten, dergestalt, daß jede völlig herabzudrückende Taste ihren Bügel eine Drehung machen läßt, der die verbundene Taste (eine Oktavspanne entfernt) etwas niederhält. Etwas nur, denn ein voller Niederdruck würde die Oktave der Oktave, ja diese wieder ihre nächsthöhere Oktave usw. einschalten. Ein geringer Druckansatz genügt ja bereits, die Ventile so hoch zu heben, daß die Zungenansprache erfolgt.

Meines Wissens sind Percussion und Oktavkoppel nicht an einem Instrument gleichzeitig anzutreffen, sollte dies aber dennoch der Fall sein, so würde die gekoppelte Taste auf dem Percussionston verzichten müssen, da der Hammermechanismus nur bei vollem Tiedruck in Aktion tritt.

Die Wirkung der Oktavkoppel ist leicht vorstellbar. Jeder Ton läßt seine Oktave mitklingen. Eine einstimmig gespielte Stelle klingt durch die nächst höhere Oktave verdoppelt, also statt 8 fällig erscheint sie 8- und 4 fällig. Ein 16' nebst **(OK)** kommt in der Wirkung einem 16' und 8' gleich. Obenhin gesagt: die **(OK)** verdoppelt die Anzahl der Register. Kein Wunder, daß dieser billige Multiplikator überschwengliches Ansehen genießt. Aber die Begeisterung zerrinnt bald, wenn man nicht dauernd allzu bescheidene Anforderungen stellt.

Der Kardinalmangel liegt in dem oft unerträglichen Widerstand der Tasten. Einzelne ruhig bewegte Töne lassen die Mängel noch nicht besonders fühlbar werden; aber komplizierte Passagen, lebhafte Terzen, vollgriffige Akkordwechsel werden dem Spieler zur physischen Marter, wo nicht zur einfachen Unmöglichkeit.

Ein zweiter Nachteil besteht, bei vollem Werk im Akkordspiel, in dem bedenklich großen Windkonsum, den zu schaffen die agilen Schöpfer kaum fähig sind, man müßte denn die bequeme „Sparkasse“, den Windspeicher, öffnen, d. h. auf Expression verzichten. Der Verfasser hat zu keiner Stunde sich des Gefühls erwehren können, daß die große Kraftfülle im **(G)** durch Mitwirkung der **(OK)** in keinem ehrlichen Verhältnis zu der wirklichen Größe (Zungenreihen, Gebläse usw.) des Instrumentes steht, wenigstens, wo es sich um größere Harmoniums handelt.

Der dritte Einwand ist das Gegenteil vom vorigen: an gewissen Stellen hört die Koppelung völlig auf, es findet nicht nur keine Verdoppelung statt, sondern hebt sogar die manuelle Verstärkung auf.



Alle Noten der rechten Hand sind durch die Koppelungen des Begleitakkordes bereits niedergelegt. Es findet weder eine Verstärkung durch die rechte Hand statt, noch sind sie überhaupt spielbar.

Volle Akkorde in hoher, enger Lage schließen die Wirkung der beliebigen Kraftspenderin ganz und gar aus. Man spiele folgende Akkorde mit und ohne Koppel; die Wirkung ist logischerweise die gleiche, da die zu koppelnden Tasten bereits manuell festgelegt sind. Also gerade umgekehrt, als im vorigen Beispiel.



Weniger — besonders weit weniger als beim Saugflutharmonium, das bekanntlich in der Höhe um eine volle Quinte beschränkter ist — gefährdet die obere Koppelgrenze die Freiheit des Spieles. Man darf in diesem Falle das  nicht überschreiten, da darüber hinaus falsche Fortschreitungen (repetierende) entstehen.



Man sieht: Sextensprünge werden Terzen, Quarten werden Quinten, Sekunden Septimen usw. Doch wäre das Übel leicht zu vermeiden, indem man die betreffende Stelle mit einem 8 Fuß spielt, bei dem doch das *Sua*... in Wegfall kommt und dadurch die Koppelgrenze nicht überschritten wird:

gespielt: 

417b.  klingt: gut!

Da die Koppelgrenze mit der Grenze der 16füßigen Diskantstimme zusammenfällt, so bedeutet ja jene keine eigentliche nachteilige Beschränkung, indem der Harmoniumspieler doch mit dieser Oktavverkürzung oft genug rechnen muß. Aber der Spieler bleibt dann auf seine 8füßigen Register beschränkt, da der 16' dem relativen Klang nach schon bei  die höchste Koppelnote erreicht hat. Alle zahlreichen Zusammenstellungen mit der ② — siehe Kapitel VIII und X — stehen bei  am Ziel.

Weit unangenehmer sind die Störungen, die die ① OK beim Teilungsspiel — siehe Kapitel IV, VI, VII, zum Teil VIII, IX und X — hervorruft, die es oft geradezu illusorisch macht. Folgendes Beispiel zeigt eine häufig anzutreffende Teilungswirkung, die durch ① OK nahezu aufgehoben ist:

418a. 

feststecken  A. d. Jensen, Notturmo (Hochzeitsmusik).

418b. 

Klarinettklang. 

Claironklang. 

Wirkung: der absoluten Höhe nach.

Siehe 418a.

Die mysteriösen Brummstimmen  der tiefsten Klarinettlage und die Löcher  der Oberstimme sind Wirkungen einer unangebrachten Koppel.

Das Beispiel ist absichtlich etwas abschreckender Natur gewählt, um die großen Gefahren der heiklen Oktavkoppel sinnfällig zu machen und zur Vorsicht zu mahnen. Die Wunderwirkung der angeblich die Register verdoppelnden Koppel versagt also in recht vielen Fällen, in Fällen, die für den verständigen Spieler wesentlicher Art sind.

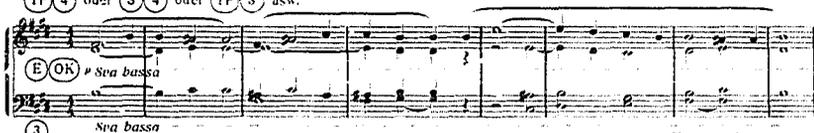
Andrerseits soll und darf nicht verschwiegen werden, daß die „Übergreifer“ bei Teilungseffekten, geschickt angewandt, neue Spielmittel ergeben, die sich — freilich in nur ganz vereinzelt Fällen — immerhin verwerten lassen. Die Übergreifer fallen mit der ersten „Deckoktave“ zusammen; zweihändig zu spielende Deckungen brauchen mit ① OK nur einer Hand zuerteilt zu werden, so daß die andere Hand zur Übernahme anderer Begleitstimmen oder zum Registrieren frei wird:

419. 

auch verwertbar mit $\begin{matrix} \textcircled{1} & \text{oder} & \textcircled{1-4} & \text{oder} & \textcircled{2} & \text{oder} & \textcircled{2} & \text{oder} & \textcircled{2-1} & \text{oder} & \textcircled{2-1} & \text{oder} & \textcircled{3} \\ \textcircled{3} & & \textcircled{3} & & \textcircled{1} & & \textcircled{4} & & \textcircled{1} & & \textcircled{4} & & \textcircled{3-4} \end{matrix}$ usw., siehe unter Kapitel IX: „Die Deckung“.

Reizvoll kann die Deckung durch koppelnde Übergreifer wirken, wenn nur die Solooberrstimme ins andere Spiel koppelt, die Begleitstimmen aber in der Begleithälfte verbleiben:

$\textcircled{1P-4}$ oder $\textcircled{3-4}$ oder $\textcircled{1P-3}$ usw.

420. 

Mezzari, Ave verum.

NB. Die übergreifenden Koppelungen erzeugen in der Registrierung $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 \\ 1 & 2 & 3 \\ 4 & 5 & 6 \end{matrix}$ keine Oktaven, sondern Deckungseffekte (unisono)!

Doch sind derartige Fälle besonders günstig ausgefallene Experimente, die wohl selten genug sind, was erklärlich ist, da der brauchbare, bei Teilungswirkungen übige Grenzüberschreitungen vermeidende Umfang der beiden Spielhälften auf ein Minimum zusammenschmilzt:

421. 

Am verhältnismäßig brauchbarsten und am häufigsten angewandt ist die Verwertung der Oktavkoppel bei kontinuierlichen Spielen (Register von gleicher Ziffer). Hier tritt die Teilung nicht störend auf und dadurch wird die Koppelausdehnung weniger eingeengt als in den vorerwähnten Beispielen. Eine genaue Verdoppelung aller im Koppelbereich liegenden Töne findet aber selbst bei einfacher Registrierung keineswegs immer statt. Es fehlt selbst hier nicht an rechten Ungleichheiten der Verdoppelung:

422. 

Alle mit O bezeichneten Noten treffen in der Koppelung auf taube Oktaven, während die mit X bezeichneten wirklich oktavierende Töne sind. So wechseln beständig einfache und durch Oktaven verdoppelte Noten.

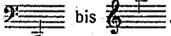
Der Spieler merkt diese Ungleichheit am wenigsten, da ihn das Notenbild und bewußte mechanische Bewegung nur allzu leicht das tatsächlich Hören läßt, was er hören sollte. Derartig physiologische Irritationen sind auf allen Gebieten der Sinneswahrnehmung längst bekannt. (Vergleiche das Hören taktelnd auszuhalten-der [längst verstummter] Töne beim kurzklängigen Klavier durch den notenlesenden Spieler.)

Noch nicht genug mit dem Aufzählen der starken Überschätzungen der \textcircled{OK} . Die Koppelung der höchsten Register kommt natürlich kaum in Frage, weil ihre hohe Lage keiner Suproktave bedarf. Die obere Lage tiefster Diskantregister verträge ausgezeichnet eine Oktavierung, da diese Stimmen, besonders in der stumpfklängenden oberen Oktave, einen Zuschuß an Obertönen recht wohl brauchen könnten. Allein, da bei 16' von $\begin{matrix} \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \end{matrix}$ an (der positiven Höhe nach) die Koppelung bereits aufhört, nützt die Koppel auch hier nicht viel. Nicht einmal ein schlechter Choral ist vor schnöden Zerschneidungen sicher, sofern er mit $\textcircled{2}$ oder einer mit ihr zusammengestellten Mischung — wie z. B. das für Schul- und Kirchenzwecke doch geradezu unentbehrliche $\textcircled{1}$ — gespielt wird:

423. 

(Mit $\textcircled{2}$ oder $\textcircled{1-2}$ oder $\textcircled{4}$ Sra höher zu spielen.)

Bei dem zwar nur bis $\begin{matrix} \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \end{matrix}$ reichenden, aber dafür 8füßig fundierten Saugluftharmonium liegen die Koppelverhältnisse ungleich günstiger, ja, man kann direkt von einer Unentbehrlichkeit der \textcircled{OK} dort reden. Siehe II. Teil, Neuntes Kapitel: „Die Oktavkoppel am Saugwindharmonium“.

Also immer mehr verläßt die Gloriorie des wunderartigen Multiplikanten. Blieben nur noch die mittelhohen Register, die 8 Füßer, auf Koppelungen zu prüfen übrig. Hier ist die letzte Oktave, die kaum bespielt wird (mit 8') wirklich koppelfähig. Der Spielumfang beträgt 4 volle Oktaven und erstreckt sich auf die wichtigste Lage.  Sowohl die durchgehende ① als die ④ ergeben gute Oktavwirkungen.

Erstere von stumpfer, gedeckter und milder Farbe, letztere von schärferem, hellem Streicherklang. Aber — und das ist doch recht bezeichnend für die „Unersetzlichkeit“ der Koppel — diese Farben sind auch ohne Koppel erzielbar, nur durch Kombination klingender Spiele, die die recht bedenklichen Nachteile der Koppel (verdoppelten Tastenwiderstand, tote Oktaven, melodische Stimmknickung usw.) nicht kennt.

vordere Spiele:		ergibt etwas stumpfe, milde, flöten- artige Farbe in 8'+4' Höhe.	hintere Spiele:		ergibt scharfe, streichend-nasale Farbe in 8'+4' Höhe.
		ergibt etwas stumpfe, mild-helle Farbe in 16'+8' Höhe.			ergibt scharfe, streichend-nasale Farbe in 8'+4' Höhe.
		1 Oktave höher gespielt 8'+4' Höhe.			

Je nach der ausgeprägten Charakteristik der einzelnen Stimmen, insbesondere aber je nach der klanglichen Differenz zwischen den gleichen Tonhöhen der ① und ② oder der ③ und ④ wird eine größere oder kleinere Klangvariante zwischen ① OK und ① ② *8va*... wie auch zwischen ④ OK und ③ ④ zu bemerken sein. Groß und von wesentlicher Art ist sie keinesfalls.

Die relativ größte Brauchbarkeit der Oktavkoppel bedingt das Ein- oder Zweispiel, doch ist dann eine Verkürzung des Höhenumfangs — wie sie an kleinsten Instrumenten nicht allzu selten ist — dringend zu vermeiden. Eingehendere Experimente sprechen für eine Änderung des Gesamtumfangs, für eine Änderung der Klanghöhen und endlich dadurch notwendig werdende Teilungsverlegung — bei möglichster Ausnützung der OK an kleineren Instrumenten (etwa bis zum Zweispiel).

Statt 16' 8'   8' 16' }	würden weit bessere	{	4' 8'   8' 4' }
bei Umfang C—e'  f' — c'' }	Chancen bieten:	{	bei Umfang F—h  c'' — f'' }

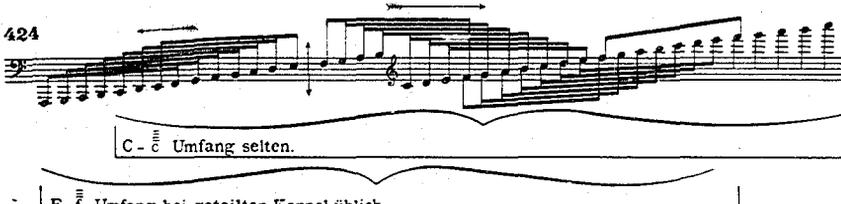
Damit wäre die Saugluft-Disposition erreicht, die der alten Druckluftanlage an Brauchbarkeit ohne jeden Zweifel überlegen ist. Eingehendere Besprechung der Registrier- und Kombinationsmöglichkeiten mit und ohne OK sind aus den einschlägigen Kapiteln des zweiten Teils: „Das Saugluftharmonium“ und aus den Registriertabellen für selbständige Registrierung unregistrierter Noten zu ersehen.

b) Die getrennte, extrem wirkende Koppel für Baß und Diskant.

Über die Diskantkoppel ist nichts Neues zu sagen, sie unterscheidet sich von der „Normalkoppel“ nur durch den Umfang. Erstreckt sich diese über den ganzen Koppelbereich, so setzt bei den ersteren die Wirkung erst mit der Note  ein; daher der Name „Diskantkoppel“.

Schematische Darstellung der Baß- und Diskantkoppel-Wirkung.

424



C - c Umfang selten.

F - f Umfang bei geteilter Koppel üblich.

Die „Baßkoppel“ wirkt entgegengesetzt, sie koppelt von oben nach unten. Täuscht die Oktavierung der nach oben wirkenden Koppel bei eingestelltem S' einen dazureitenden 4' vor, so imitiert die Subtransposition der nach unten wirkenden Koppel einen Quasi-16 Fuß. Der Gedanke ist nicht übel, aber — aber —, die „ungeahnte“ Wirkung bei nichts Böses ahnendem Spiel —! Es gibt am Harmonium nichts Heimtückischeres, nichts Kunstfeindlicheres als diese Baßkoppel. Es ist genug, ein ganz primitives Beispiel, einen unzählige Mal vorkommenden Fall, anzuführen, um weitere Konsequenzen selbst daraus zu ziehen:

425 a.  usw.

425 b.  usw.

× × unmögliche Bässe, ○ fehlt Baßnote.

Unter die Baßkoppelgrenze  gehende Tenornoten werden in die abgründige Versenkung verbannt; diese Grenze überschreiten. Die Bässe versagen als fundierende 16 Fußler, sie bekommen plötzlich 8' + 4' Charakter.

Ein geschickter Arrangeur brächte recht wohl das Kunststück fertig, die Stimmführung so anzuordnen, daß keine „Überspringer“ entstehen. Der sattelfeste Spieler besitzt ja von den Teilungseffekten her die Geschicklichkeit, raschen Blickes die Gefahr einer Stimmüberschreitung zu erkennen und ihr zu entgehen. Aber wenn es gilt, zwei Teilungen zu wahren, nämlich die zwischen den Koppeln  und den Halbspielen , so ist die Konfusion und die unlogische Stimmnickung in Permanenz erklärt. Ein freies, künstlerisches Spiel verträgt diese Einschränkung ganz unmöglich.

Etwas besser liegt der Fall für die Baßkoppel am Saugluftharmonium, wenn dieses über einen 2' im Baß verfügt. Es kommen dann durch die Höhenlage dieser Stimme für akkordische Begleitungen verwertbarere Lagen in Betracht. Der Charakter beregter Koppel ist also in diesem Falle wesentlich anderer Natur, wie als koppelnder Baß, wo er eine quasi Orgelpedalersatzstimme bilden soll. — Das Eingehendere ist in dem 9. Kapitel: „Die Koppeln“ (II. Teil: das Saugluftharmonium) nachzuschlagen.

Allen in Allem: Die geteilte Koppel ist am Druckluftharmonium, mindestens von mittelgroßen Instrumenten an, ziemlich entbehrlich. Von der geteilten Koppel ist tunlichst abzuraten.

Wer 16- und 8füßige Pedalbässe spielen will, braucht dann keine Baßkoppel, wenn er den Baß in der linken Hand allein eine Oktave tiefer mit durchgehender Koppel spielt. Der Spieler vermeidet in diesem Falle die gräßlichen doppelten Terz- und Sextbässe. Durch diese Spielmanier wird die Baßkoppel völlig überflüssig.

426 a.  usw.

426 b.  usw.

× × unmögliche Bässe!

Dieselbe Stelle mit isoliertem, suboktavversetztem Baß bei durchgehender Koppel:

426 c.  usw.

426 d.  usw.

Vergleiche damit das Beispiel b).

Die künstlerische oder spieltechnische Bedeutung der Baßkoppel darf somit als erledigt betrachtet werden.

Verfasser dieses Werkes schlägt den Fabrikanten eine wesentliche Neuerung vor, die die zahlreichen Mängel der geteilten und ungeteilten Koppel so gut, als nur eben irgend möglich, umgeht und bemerkenswerte neue Wirkungen zuläßt. Man lese im Kapitel: „Die Koppel“ aus dem II. Teil („Das Saugluftharmonium“) unter der Rubrik: c) „Die dreiteilige Koppel“ (Baß-, Diskant- und Ausfüll- [oder Teilungs-] Koppel Diesbezügliches nach.

Dreizehntes Kapitel.

Das Zweimanual-Harmonium.

Sofern dieser Typ als Orgeübungsinstrument (ohne Pedal) in Frage kommt, kann seine Verwendung an dieser Stelle keine Erörterung finden, da in diesem Falle die Behandlung — auf Grund der speziellen Orgelliteratur — logischerweise unharmoniummäßig sein wird.

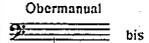
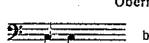
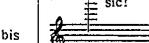
Sie braucht es dann nicht zu sein, wenn die Disposition die Beziehung zum „exakten“ Harmonium aufrecht erhält. Dann also dürfte auf die orgelfremde Expression keinesfalls Verzicht geleistet werden. Die beiden Hauptgruppen: vordere (dunklere, dichtere) und hintere (hellere, streichende) Spiele müßten auch anzutreffen sein, desgleichen — tunlichst — drei Tonhöhen, 16', 8', 4'. Aus erklärlichen Gründen ist ein zweimanualiges Dreispiel niemals in diesen drei Tonhöhen anzutreffen. Da jedes Manual natürlicherweise seine Selbständigkeit bewahren muß und weder im 16', noch im 4' stehen kann, auch bei zwei Spielen nicht 16- und 4 fützig disponiert sein kann, ist die zweifache Wahl des 8' Tones — je einer auf dem Ober- und Untermanual — Notwendigkeit. Somit wäre für ein Dreispiel als Disposition klassischer Tendenz vorzuschlagen:

A. Obermanual: 8' ↑ 8'
 Untermanual: 16' 8' ↓ 8' 16'
 nebst Manualkoppel.

oder B. Obermanual: 8' ↑ 8'
 Untermanual: 4' 8' ↓ 8' 4'
 nebst Manualkoppel.

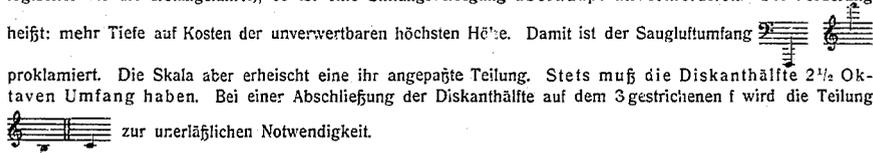
Beide Dispositionstypen haben empfindliche Nachteile, die sich nicht so leicht beheben lassen. Bei A erhält man, sofern man mit Manualkoppel spielt, einen doppelten 8' Klang mit dickem Unterklang (16'). Der Gesamtklang ist nur verwertbar, wenn man oktavtransponierend spielt, also den 16' zum 8' und die beiden 8' 8' zu 4' 4' macht.

Bei B liegt die Verteilung der Höhen weitaus günstiger: zwei 8' zu einem 4'. Aber der Umfang entspricht nicht den notwendigen Anforderungen. Einem beschränkten Baß steht eine ganz unverwertbare Höhe gegenüber:

Obermanual  Untermanual zweispielig	bis  bis  dreispielig	bis  bis  einspielig
---	---	--

Soll die Höhenlage — zwei Achtfüßer zu einem Vierfuß — beibehalten werden (sie ist zweifellos logischer als die erstangeführte), so ist eine Umfangsverlegung überhaupt unvermeidlich. Die Forderung heißt: mehr Tiefe auf Kosten der unverwertbaren höchsten Höhe. Damit ist der Saugluftumfang

proklamiert. Die Skala aber erheischt eine ihr angepaßte Teilung. Stets muß die Diskanthälfte 2½ Oktaven Umfang haben. Bei einer Abschließung der Diskanthälfte auf dem 3 gestrichenen f wird die Teilung



zur unerläßlichen Notwendigkeit.

Dieses 3spielige Zweimanualharmonium F—f Skala würde folgende Tonreihen haben:

427.

Teilung

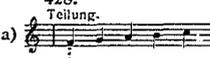


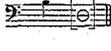
Teilung

Daß diese Disposition das Modell A an tatsächlicher Brauchbarkeit um das Dreifache übertrifft, ist ein Faktum, dem der Verfasser, trotz seiner ausgesprochenen persönlichen Vorliebe für C—c Skala mit e/f Teilung, sich willig beugt. Die Bedenklichkeiten, die die Teilungsverlegung heraufbeschwört, werden, wenn

auch nicht ganz, so doch zum großen Teil, durch die Doppelklaviatur paralyisiert. Der Tiefgang einer 16 fűufigen Diskantstimme gestattet eine Solofűhrung bis zum . Der 16' fehlt hier zwar vűllig, doch erműglichen die beiden Manuale eine Isolierung der Solo- von der Begleitstimme. Die auf dem ersten Manual (Unterklavatur) gespielte Solostimme ist folglich bei durchgehend eingestellter Registrierung durchaus nicht an die Teilung gebunden! Sie hat bei ihrem Umfang von 5 Oktaven im Verhűltnis zum rechten Halbspiel 8-, 16-, 32-, ja 64 Fuű-Charakter oder bei Einstellung des 4 Fuű-Registers 4-, 8-, 16- und 32 Fuű-Charakter!

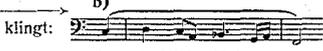
428. Teilung.

Rechtes Spiel bei C—c Skala und e/f Teilung: a)  usw. bis 

Umfang der linken Manualhűlfte bei F—f Skala und h/c Teilung: b)  usw. bis 

Eine 32 fűufige Diskantstimme des Kunstharmoniums (C—c Skala), die also 2 Oktaven tiefer kűingt, als sie gespielt wird, entspricht einer 4 fűufigen Baűstimme des zweimanualigen Harmoniums mit F—f Skala:

429.

Einmanual C—c Skala mit 32' Stimme (rechts): a)  klingt: b) 

Zweimanual F—f Skala mit 4' Stimme (links): c)  klingt: d)  gleiche Hűhe

Begleitstimmen der linken Hand am Einmanual C—c mit e/f Teilung sind deshalb am Zweimanual h/c Teilung ohne Stűrung durchfűhrbar, weil dieses jenseits der Teilung keine falsche Hűhenűberschreitung bedingt. Was dort rechts von der Teilungsgrenze liegt: die halbspielige, isolierte Solostimme, liegt hier ganzspiellig auf einem vollen, 5 oktavigen Manual. Also weder Begleitung noch Solostimmen sind zur Teilungseinhaltung verpflichtet!

Tempo giusto. später bis $\bar{6}$

430.  auf verteilten Manualen zu spielen

Ernst Droh, aus „Exercitien“.
Keine Hand respektiert Teilungsgrenzen; auf Einmanual des Umfangs wegen (2 Halbspiele) unausfűhrbar.

Andante.

431. 

Reinecke-Rundnagel, Op. 202, Nr. 10. Von der Wiege bis zum Grabe.
Doppelte Klangcharaktere sind erforderlich! Auf Einmanual des Umfangs wegen (2 Halbspiele) unausfűhrbar.

Lento assai.

432.  sonoro

Chopin, Op. 28, Nr. 6, Prűfude (S. K.-E.).
Baűfűhrung hervor! Auf Einmanual der Umfangsűberschreitung des linken Spieles (4' sowie! 8') wegen unausfűhrbar.

Das Obermanual ist stets mit offenklingender, weil oben ziemlich freiliegender, streichend-nasaler Stimme, also etwa (4)–(4) Basson 8' — Hautbois 8' disponiert.

Das Untermanual bedient sich vorderer, dunkel-mild klingender und [weil durch die Tasten verdeckt und unter Filzbrett liegend] runder Stimmen, also etwa (2) (1)–(1) (2), Bourdon 16' Cor anglais 8', — Flüte 8' Clarinette 16 entsprechend, — aber in 8' und 4' Höhe. In diesem Falle ist die in Kapitel VIII beanstandete Kombination (1) (3) recht wohl zulässig, da hier die vornliegende, milde (3) mehr den Charakter einer transportierten (1) hat.

Ein Vergleich zwischen einem einmanualigen und zweimanualigen Dreispiel fällt fraglos zugunsten des zweimanualigen aus! Sieht man von der Kombination dreier Tonhöhen (16', 8', 4') ab, so ist nicht zu begreifen, was das zweimanualige Harmonium gegenüber dem einmanualigen für klangliche Nachteile haben soll. Vorzüge besitzt es in Überfülle, sofern die Manualkoppel als Baß- und Diskantvertikalkoppel gebaut ist. Eine Forderung von höchster Wichtigkeit, die besonders den fortschrittlich gesinnten Fabrikanten recht dringlich ans Herz gelegt sein möge.

Man prüfe folgende Beispiele:

Moderato assai.
hervortretend

433.

Aug. Reinhard, Op. 74, Nr. 43, aus Studien.

Obgleich dieses Beispiel für die übliche Druckluftteilung berechnet ist und daher für einmanualige Instrumente mit F–Umfang, die logischerweise die h/c Teilung haben, unausführbar bleiben muß, ist die Wiedergabe auf einem zweimanualigen Harmonium mit h/c Teilung durch Verlegung des Solo- und Begleitpartes auf beide Manuale, ungeachtet der Teilung, sehr wohl möglich. Ebenso ist folgendes Beispiel [für Saugluftharmonium mit h/c Teilung berechnet] auf einem Zweimanual mit e/f Teilung durch Verlegung des Solo- und Begleitpartes auf beide Manuale, ungeachtet der Teilung, auszuführen auch sehr wohl möglich.

Langsam [Hirtenweise].
hervortretend

434.

Karl Kämpf, Op. 4, Nr. 1, Bilder von Rügen.

Die Ausführung scheitert am Einmanual mit e/f Teilung mehrfach. Um die Teilungsgrenze zu verschieben, wählt man sonst rechts 16'; hier wird er jedoch durch die über e steigende Höhe unanwendbar! Links 4' scheidert an dem unter c geführten Begleitpart. — 8' Umdeutung ginge, wenn nicht dann der Anfang wieder über das e stiege. Das Zweimanual wählt auf beiden Klavieren 8' 8', mithin muß die linke Hand eine Oktave höher spielen, geht also teilweise über die Melodie hinaus.

Andantino quasi Allegretto. *mf*

435.

Arthur Bird, Op. 37, Nr. 10, Pastorale.

Das Beispiel ist ebenfalls der Saugluftliteratur entnommen und für einmanualiges Harmonium mit C–c Skala und dadurch bedingter e/f Teilung unübertragbar. Die linke Hand ist 4 füßig, die rechte Hand 8 füßig disponiert. Letztere, die Teilung e/f unterschreitend, könnte für Druckluft sich eines 16' Registers bedienen und die Melodie in die obere Oktave versetzen, vorausgesetzt, daß das e des 5. Taktes nach der Höhe zu nie überschritten wird!

Die prolongierte tiefste Baßnote (Contra F) liegt außerhalb des Druckluftumfanges, doch kann die ganze Partie der linken Hand (ursprünglich 4 füssig disponiert) eine Oktave höher mit 8' gespielt werden. Das ergäbe: L. H. schwacher 8' (eine Oktave höher als geschrieben), R. H. Solostimme 16' (eine Oktave höher als geschrieben); doch macht das oberste, die Teilung überspringende f der linken Hand (4. Viertel eines jeden Taktes) diese Registrierung illusorisch! Einzig auf zweimanualigen Instrumenten ist diese Kalamität der Umfangsbeschränkung behoben. Man stelle ein: Untermanual: 8' durchgehend, Manualkoppel durchgehend, Oberwerk: zarter 8' durchgehend — spiele den Part der linken Hand auf dem Obermanual eine Oktave höher (Teilungshindernisse bestehen nicht) und den der rechten Hand loco auf dem Unterwerk. Wirkung: zarter 4' (oktavversetzter 8' des Oberwerks) als Begleitung; doppelter 8' (8' des Unter-, 8' des Obermanual gekoppelt) als Melodie, d. i. genau die Saugluftregistrierung \textcircled{v} = schwacher 4', $\textcircled{v\prime}$ = doppelstimmiger 8'.

In diesen drei Fällen spielt die linke Hand auf dem zarteren Obermanual den Begleitpart, während die rechte das Solo auf dem unteren Klavier übernimmt. Durchgehende Register hier einzustellen wird Notwendigkeit. Besser noch wirkt das plastische Hervortreten der Solostimme, wenn auf dem Unterwerk Manualkoppel (durchgehend) mit eingestellt wird. Alle Noten der rechten Hand, selbst wenn sie die Teilungsgrenze unterschreiten, erhalten Plastik, da sie mit doppelten Stimmen (8' 8') gespielt werden.

Andantino con sentimento.

18' und Man.-Koppel

436. 

11 8'

F. Silipigni, Melodia veneziana.

Tempo di Mazur.

437. 

Aug. Durand, Op. 25, Nr. 3, Aux Cascines.

Die linke Hand soll natürlich hervortreten; doppelte 8' Register sind erwünscht. Die Begleitung der rechten Hand muß außerhalb des Solostimmensbereichs liegen. Sie müßte daher am einmanualigen Instrument mit dem rechten 16' (Klarinette) gespielt werden, die jedoch als Akkompagnementsklavier zu dick ist. Am Zweimanualharmorium übernimmt die rechte Hand die Begleitung mit einem zarten 8' auf dem oberen Klavier (Teilungshindernisse bestehen nicht!). Die linke Hand stellt 8' auf dem Untermanual nebst Manualkoppel ein und erhält somit f 8' nebst p 8'.

Tempo di Mazur.

438. 

feststecken

Aug. Durand, Op. 25, Nr. 3, Aux Cascines.

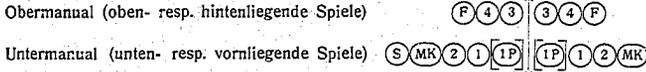
Die rechte Hand soll natürlich hervortreten; doppelte 8' Register sind wünschenswert. Doch entstehen in 1. und 6. Takt Teilungsfehler, die eine 16' Registrierung nebst Oktavtransposition wie bei Nr. 437 erheischen. Die Begleitung der linken Hand muß außerhalb des Solostimmensbereichs liegen. Sie müßte daher am einmanualigen Instrument mit dem schwachen 8' (Basson) gespielt werden, doch entstehen im 3., 4. und 5. Takt Übergreifer, die eine 4' Registrierung nebst Suboktavtranskription nötig machen würde, wenn es die Baßnote A zuließe (bei C-c Skala freilich undurchführbar. Eine plastische Exekution ist auf einem einmanualigen Instrument mit C-c Skala durchaus unmöglich. Am Zweimanual übernimmt die linke Hand die Begleitung mit einem zarten 8' auf dem oberen Klavier (Teilungshindernisse bestehen nicht!). Die r. H. stellt 8' auf dem Untermanual nebst Manualkoppel ein und erhält somit f 8' nebst p 8'. (Also gerade umgekehrt wie im vorigen Beispiel. An Stelle einer langwierigen Umregistrierung auf dem Einmanual findet hier auf dem Zweimanual nur Manualtausch ohne Registerumschaltung statt.)

Wünscht man rechts statt 8' 8' lieber 8' 4', so stellt nichts im Wege: das Obermanual behält 8' (eine Halbierung hat bei einer einzigen Zungenreihe keinen Zweck), das Untermanual stellt 4' (je nach Bedarf, halber oder ganz'pielig) nebst Manualkoppel ein.

Bei geteilter Manualkoppel wachsen die Misch- und Koppelmöglichkeiten ganz erheblich. So kann man beispielsweise die linke Hand mit 4' solo auf dem Untermanual begleiten lassen, während die rechte

ebenfalls auf Untermanual mit 8' nebst Manualkoppel und oberem 8' spielt. Die Wirkung ist dann zu erreichen unmöglich, wenn die Manualkoppel auf die ungeteilte, also volle Klaviatur wirkt (siehe spätere Beispiele).

Das **Vierspiel-Zweimanual** entspricht in der Disposition genau dem einmanualigen, klassischen Vierspiel:



Umfang C—c, Teilung e/f ist Erfordernis!

Der in die Augen springende Vorzug liegt wieder in der unbeschränkten Möglichkeit, die auf verschiedenen Manualen gespielten Stimmen sich ohne Teilungshindernis kreuzen und schneiden zu lassen. Dadurch wird die Exekution der Stücke für h/c gleicherweise wie die für e/f Teilung möglich!

439. *Vivace.* (1P) durchgehend

J. S. Bach, Goldberg-Variationen.

440.

J. S. Bach, Goldberg-Variationen.

441. (1P) un. Manualkoppel

Larghetto. *molto espress.*

J. S. Bach, Goldberg-Variationen.

Vorliegende Zitate aus Bachs hervorragendstem Variationswerk für zweimanualiges Klavier sind für einmanualiges Harmonium trotz erklägter Teilungseffekte unausführbar. Einzig das Zweimanual, das bei durchgehenden Registern keine Teilung kennt, vermag das köstliche Wunderwerk unverstümmelt wiederzugeben.

Bei **Viereinhalbspiel** tritt rechts meist *Vox coelestis* (*Vox céleste*, *Vox jubilans* usw.) 8' im Untermanual hinzu (Schwebung mit (1)).

Fünfspieldispositionen:

A.		B.	
Man. II. Basson 8'	Hautbois 8'	Man. II. Contrebasse 16'	Musette 16'
Clairon 4'	Fifre 4'	Basson 8'	Hautbois 8'
	(F) (F)		(F) (F)
Man. I. Bourdon 16'	Clarinette 16'	<i>ad lib.</i> Oktavkoppel (durchgehend)	
Cor anglais 8'	Flûte 8'	Man. I. Bourdon 16'	Clarinette 16'
Percussion	Percussion	Cor anglais 8'	Flûte 8'
Cello 8'	Cremona 8'	Percussion	Percussion
(resp. Voix cé. 8')	(resp. Voix cé. 8')	Clairon 4'	Fifre 4'
Sourdine 8'		Sourdine 8'	
Manualkoppel	Manualkoppel	Manualkoppel	Manualkoppel
	(F) (E) (F)		(F) (E) (F)

Fraglos kommt die unter B aufgestellte Disposition höheren Ansprüchen mehr entgegen, als die erste, allgemein verbreitete. Bei der Tiefenbeschränkung der C—c Skala ist es notwendig, durch 16' Baßregister den Umfang nach der Kontraoktave zu erweitern, der „patzige“ Bourdon kann als Stütze nur bei Registern oder Registermischungen von großer Fülle und dunklem Kolorit in Frage kommen; zu diskreten Farben oder zum Streicherklang wird er unbrauchbar. Hier hilft ein dünnstreichender Musettebaß 16' von schmaler Mensur. Auch für den Diskant wird der 16' unentbehrlich. Erst durch ihn wird die letzte höchste Oktave häufiger bespielt, während der 8' fast nie diese Lage benötigt. Ganz unsinnig vollends ist die 4füßige Disposition eines schwachbesetzten (2chörigen!) Oberwerks; eine Ausnutzung dieser Stimme ist durchaus undenkbar. Noch ist in Betracht zu ziehen, daß die ohnehin flachen Oberspiele durch geöffnete Fortedeckel oft unangenehm hell werden: die 4füßige Intonation des 2. Spiels auf dem Oberwerk wird durch Oktavierung beim Grandjeu zur offenen 2füßigen usw.

Ein untransponiertes Wechselspiel zwischen I. und II. Manual ist im ersten Falle nur in einem Falle möglich: 8' unten : 8' oben. Dagegen bei Disposition B: unten 16' : oben 16'; — unten 8' : oben 8'; — unten 16' 8' : oben 16' 8'; — unten 16' : oben 16' 8'; — unten 16' 8' : oben 16'; — unten 16' 4' : oben 16' oder 16' 8' usw. Als weitere Vorzüge zählen: durch Koppelung mit Musette 16' wird der so sehr wertvollen Soloklarinette Glanz, Intensität und üppige Expressivität zugeführt, ferner werden fast 60 brauchbare Kombinationen mit der gekoppelten Musette 16' [alle die sonst nahezu unbespielte Höhe völlig ausnützend!] gewonnen. Das volle Werk bekommt mehr Fundament durch die doppelten 16', die ja, oktaviert, zu Fundamentalachtfüßern umgedeutet werden. Volles Werk, *Sua* gespielt nebst (F) (F):

Disp. A.	8' 4' 4' (Man. I) gedeckt	Disp. B.	8' 4' 2' (Man. I) gedeckt
	4' 2' (Man. II) hell	vergleiche dagegen:	8' 4' (Man. II) hell
	☛ = ein 8' drei 4' ein 2' (hell)		☛ = zwei 8' zwei 4' ein 2' (gedeckt)

Wählt man noch eine Oktavkoppel für das Oberwerk, so erhöht sich die koloristische Ausnutzung ganz erheblich. Dabei behandle man sie nicht etwa nur als Verstärkungszug im (C), sondern ziehe sie insbesondere zu milderen Farbgegenüberstellungen heran. Z. B. Man begleitet harfenartig mit durchgehender Percussion (ev. mit Prolongement) auf dem I. Man., während die R. H. auf dem II. Man. mit dem durchgehenden 16' nebst Oktavkoppel melodisch-akkordisch spielt.

Teilungsunbehinderte, isolierte Percussion.

Tranquillo. Man. II 8' durchgehend nebst Oktavkoppel (= 8' + 4').

442 a. 

442 b. 

Man. II 8' durchgehend nebst Oktavkoppel (= 8' + 4'). Siehe 442 a.

Der obere 8' 8' nebst Oktavkoppel ergibt die Disposition A = 8' 4' — 4' 8'; statt Clairon-Fifre wählt man die (OK), die hier die allzufrühe Höhengrenze des F—f Umfanges nicht zu respektieren braucht und der erst die 16' Höhengrenze  ein Halt gebietet. Übrigens hätte eine (OK) für die Disposition A nicht den geringsten Zweck und eine Verlegung derselben aufs I. Manual scheitert an der physischen Unmöglichkeit, mit 3fach gekoppelten Tasten [vertikale und doppelt horizontale Mitkoppeln] zu spielen, — endlich ist eine seitlich-gekoppelte Percussion technisch ein Unding.

Ganz unerlässlich ist die geteilte Manualkoppel, die die Farben der beiden Klaviere einseitig-halbspielig verbindet, ohne unerwünschte Koppelung der anderen Spielhälfte zu bedingen! So sind beispielsweise ohne geteilte (MK) drei Farbeinstellungen nicht möglich, von denen eine eine Koppelkombination ist, wie z. B.

Wechseln ab

Man. II.	$\{ \begin{array}{l} \text{Basson } 8' \\ \text{(zur Baßführung)} \end{array} \right.$
Man. I.	$\{ \begin{array}{l} \text{Clairon } 4' \\ \text{(zur akkordischen Begleitung)} \end{array} \right.$

$\left. \begin{array}{l} \text{Musette } 16' \\ \text{Percussion } 8' \end{array} \right\}$	als Solostimme
(E)	Manualkoppel

[als Baßführung]	Man. II.	$\{ \begin{array}{l} \text{Basson } 8' \\ \text{Percussion } 8' \\ \text{Manualkoppel} \end{array} \right.$
	Man. I.	$\{ \begin{array}{l} \text{Percussion } 8' \\ \text{Manualkoppel} \end{array} \right.$

oder

$\left. \begin{array}{l} \text{Musette } 16' \\ \text{Hautbois } 8' \\ \text{Oktavkoppel} \end{array} \right\}$	δva gespielt = $\left\{ \begin{array}{l} 8' \\ 4' \\ 2' \end{array} \right.$	Wechseln ab
(E) $\left. \begin{array}{l} \text{Clarinette } 16' \\ \text{Fifre } 4' \end{array} \right\}$	δva gespielt = $\left\{ \begin{array}{l} 8' \\ 2' \end{array} \right.$	

Sehr wertvoll sind zwei Sourdinen, eine von Cor anglais 8' [Man. I.] und eine von Basson 8' [Man. II.] abgeleitet. Erstere diene zur Begleitung dunklerer Stimmen oder Mischfarben, letztere als Akkompagnementsstimme für Streicher oder Kombinationen mit solchen. Vorzügliche Dienste leistet auch eine 4' Sourdine, jedoch nur, wenn sie im Untermanual liegt und daher gedeckt intoniert ist. Einige Beispiele mögen die unersetzbaren Kombinationen von Sourdinen, geteilter Manualkoppel und Oktavkoppel des II. Manuals dartun.

Pleno*)

Man. II.	δva Oktavkoppel $16'$
Man. I.	$\left. \begin{array}{l} 4' \text{ Sourdine} \\ \text{Begleitung} \end{array} \right\}$ δva $16' + 4'$ Solo

II. Beide Hände spielen vollen Satz $16' + (OK) \delta va$; = $8' + 4'$
wechseln ab:

I. R. H. spielt Solostimme δva = $8' + 2'$
L. H. begleitet 4' von C bis \bar{e} [klingt c bis \bar{e}].

Pleno

Man. II.	$\left. \begin{array}{l} 8' \\ \text{Percussion } 8' \end{array} \right\}$ δva $16' + (MK)$ Solo
Man. I.	$\left. \begin{array}{l} 4' \text{ Sourdine} \\ \text{Begleitung} \end{array} \right\}$ Solo

II. Beide Hände spielen vollen Satz 8'
wechseln ab:

I. R. H. spielt Solo $16' \delta va$; nebst (MK) = 8'

II. R. H. spielt Pleno oder Solo 8' Obermanual
ganze Skala 8'

I. L. H. begleitet 4' 4'

Man. II.	$\left. \begin{array}{l} \text{Begleitung} \\ 8' \text{ Sourdine} \end{array} \right\}$ δva $16'$ Solo (MK)
Man. I.	$\left. \begin{array}{l} \text{Percussion } 8' \\ \text{Solo} \end{array} \right\}$ Solo (MK)

II. R. H. spielt vollen Satz $16' \delta va$ = 8'
II. L. H. begleitet mit Streichsourdine 8'

wechseln ab:

I. R. H. spielt Solo mit (MK) 8' + (MK) 16 δva = 8' 4'

I. L. H. figuriert mit Percussion zum Solo oder Pleno 8'

Pleno

Man. II.	$\left. \begin{array}{l} 8' \\ \text{Oktavkoppel} \end{array} \right\}$ δva $16'$ Solo (MK)
Man. I.	$\left. \begin{array}{l} \text{Sourdine } 8' \\ \text{Begleitung} \end{array} \right\}$ Solo

II. Beide Hände spielen vollen Satz $8' + (OK)$. . . = 8' 4'

II. R. H. spielt Pleno oder Solo $8' + (OK) (8' 4')$
Obermanual ganze Skala.

I. oder R. H. spielt Solo Man. I $16' + (MK) = 16'$
 $8' 4' \delta va$ = 8' 4' 2'

I. L. H. begleitet mit Sourdine 8'

Man. II.	$\left. \begin{array}{l} \text{Begleitung} \\ \text{Sourdine } 8' \end{array} \right\}$ δva $16'$ Solo (MK)
Man. I.	$\left. \begin{array}{l} 4' \\ \text{(MK) Begleitung} \end{array} \right\}$ Solo

II. Beide Hände spielen vollen Satz im rechten Spiel allein (Teilung!) $16' \delta va$ = 8'

II. L. H. begleitet 4' zum Streichsolo.

I. R. H. spielt Solo $16' (8') 4' \delta va$ = 8' (4') 2'

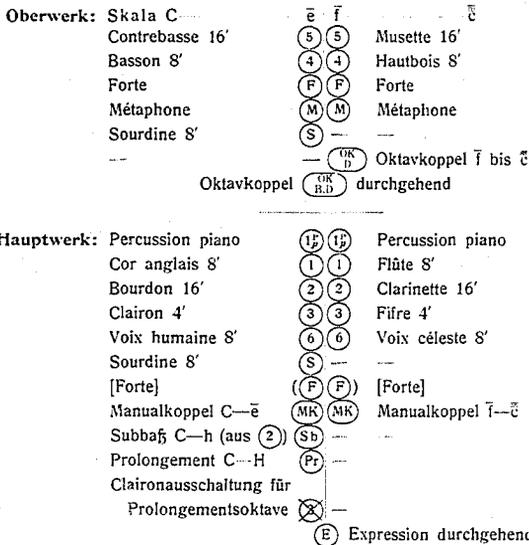
I. L. H. begleitet 4' nebst Manualkoppel = Sourdine 8' = 8' + 4'

*) Pleno = der nicht in Solo- und Begleitpart getrennte, sondern ohne Teilungswirkung gespielte homophone oder polyphone Satz.

Das Sechsspiel addiert zu dem Fünfspiel [Tabelle B] am zweckmäßigsten eine milde 8füßige Schwebstimme [Voix humaine 8' -- Voix céleste 8'] auf dem I. Manual. Das Fünfeinhalbspiegel weist nur eine rechtsseitige Schwebstimme auf.

Am Siebenspiel tritt auf dem Obermanual meist ein zur (4 4) in Schwebung gehaltener 8'8' (Cello-Cremona) neu hinzu. Daß dieser vierte Achtfuß eine Spielnotwendigkeit ist, wird ein gewiegter Kenner nur sehr bedingungsweise zugeben. Vielmehr ist die Ausnützung der einzelnen Halbspiele eine weit größere Notwendigkeit. Die undurchgeführten Halbspiele [Harpe éolienne 2' oder 4', Voix céleste 16', Voix angélique 16', Cornemuse 16', Ophicleide 32' + 4', Fournir 3fach (Aliquotkombination 4' 2 $\frac{1}{2}$ ' 2'), Baryton 32' usw.] sind ausgesprochen moderne Neuerungen des reformierten oder Kunst-Harmoniums, gehören also nicht zu dieser „Kategorie mit klassischer Tendenz“, die nur durchgeführte Spiele kennt. Siehe darüber in Kapitel 21 und 25.

Zieht der Harmonist ein Zweimanual [Sechsspiel] dem Einmanual vor, und wünscht er die vorhandene Literatur [Vierspiel-, Kunstharmonium-, Normalharmonium-Literatur] in möglichster Vollständigkeit und Wörtlichkeit zu exekutieren, besteht dabei aber — [was anfechtbar ist] — auf „durchgehende Spiele“ und einfache Expression, so weiche er möglichst von folgender Disposition nicht ab, die nach objektiver, statistischer Feststellung die besten Chancen für Kombinationen, plötzliche Farbenwechsel, Teilungseffekte usw. bietet.



Die Farbenzusammenstellungen und Mischmöglichkeiten, die ihm durch die einzeln einstellbaren Manualkoppeln ohne Einschränkung erreichbar sind, ersehe der Harmonist aus Kapitel 7, 8, 9 und 10.

Erlaubt das einfache Vierspiel 225 Mischfarben und 144 Percussionskombinationen, das sind, ohne Deckfarben und (F) und (S)-Wirkungen, 369 Registrierstellungen, so gestattet dieses Sechsspiel bereits 2500 Mischfarben und 576 Percussionskombinationen, das sind, ohne die hier besonders gut verwertbaren Deckfarben und (F)-Wirkungen, 3076 Registrierstellungen! Prozentuell sind hiervon noch weit weniger unverwertbar und unerheblich als beim einmanualigen Vierspiel. Noch ist die Zahl der Oktavkoppel-effekte nicht mitgerechnet...

Als für das Zweimanual eigentümliche Spielmanier darf das Wechseln (Alternieren) zweier verschiedener Klanggruppen angesehen werden. Auch das „klassische“ Vierspiel (Einmanual) liebt diesen Wechsel. Hier wird er durch Isolierung beider Spielhälften und möglichste Nivellierung derselben: also durch hohe Baß- und tiefe Diskantstimmen, ermöglicht. Klingt so beide Hälften annähernd gleich hoch, aber klanglich unterschieden (links: Clairon 4' —, hinteres, helles — rechts: Klarinette 16' —, vorderes, dunkles Spiel), so erhält man ein Wechselspiel durch Verlegung der Phrase abwechselnd in die rechte und linke Spielhälfte. (Siehe:

die ungleich registrierten Spielhälften.) Die Miffligkeit besteht aber in dem begrenzten Umfang der Hälften, die in diesem Falle bekanntlich selbständigen Manualcharakter haben. Die eine Hälfte mit dem hohen Basspiel (Clairon 4') stellt sich als Obermanual, die andere mit dem vorliegenden und daher stumpfen, tieferen Diskantspiel (Klarinette 16') als Untermanual dar. Der positive Klangumfang ist:

443.



Eine quasi zweimanualig wechselnde Phrase darf bei Einmanual den Umfang von nicht ganz 2 Oktaven keineswegs überschreiten. Ganz anders beim größeren Zweimanual: hier kann jedes Manual über den Gesamtumfang der Klaviatur verfügen. Auch ist die oft recht miffliche Oktav- und Doppeloktavversetzung (besonders bei reichem Wechsel recht wenig angenehm) hier überflüssig geworden.

444 a. *Andantino.*

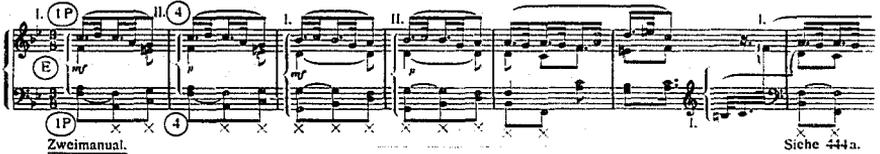


② Einmanual.

S. Karg-Elert, Air aus der 1. Partita, Op. 37.

Die Registrierung und der Lagenwechsel erwecken den Eindruck eines Spiels auf 2 Manualen von stumpfer und heller Farbe. Dem begrenzten Umfang trägt die Führung der untersten Stimme Rechnung, da der Tiefgang nicht möglich ist. Das Zweimanual kennt diese Beschränkung nicht, es nützt mit Vorteil die ganze Klaviatur aus, auch vermeidet es durch Obereinstimmung der Manualstimmhöhen den unbequemen horizontalen Lagenwechsel, der bei gegenübergestelltem 4':16' Doppeloktavsprünge bedingt. Vergleiche folgende Version: [x v. bedeuten erweiterte Bässe.]

444 b. *Andantino.*



Zweimanual.

Siehe 44 a.

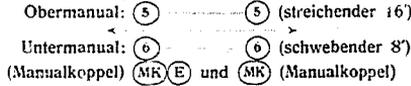
Man. II (5 5) (streichender 16') Man. I (6 6) (schwebender weicher 8')
(MK MK) (Manualkoppel durchgehend)



Rudolf Schartel, Op. 11, Nordische Ballade (Duo).

Die ersten 4 Takte überschreiten nicht den Umfang eines rechtsspieligen 16', wären daher am einmanualigen Vierspiel mit der rechten ② allein tonlich (nicht klanglich!) ausführbar; die andre Hälfte des Beispiels in den Clairon 4' zu verlegen, wie es bei ähnlichen Fällen tunlich ist, erlauben die unter c geführten Bässe nicht. Eine Spielverlegung bei stehender Registrierung (also ohne Umschaltung) ist auf dem einmanualigen Harmonium nicht möglich. Das Zweimanual kennt diese Umfangsbeschränkung nicht.

Am besten eignen sich zur Gegenüberstellung die unvermischten Farben des einen Manuals zu den Farben des andern. Eine Koppelung ist zwar möglich, doch werden dann die Farben des oberen Manuals im unteren mit vermischt sein. Z. B.:

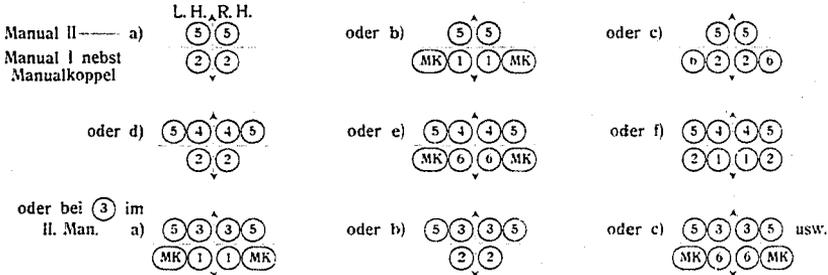


NB. Beide Hände sind eine Oktave höher zu spielen.

Wirkung: Obermanual (bei Oktavversetzung) = streichender 8' allein; Untermanual (mit Koppelung und Oktavversetzung) = streichender 8' mit schwebendem 4'.

Gewisse Echoeffekte oder Wiederholungen in schwächeren Stärkegraden lassen sich mit dieser Registrierung recht wirksam gestalten. Die ungleiche Höhendisposition bietet keine Hindernisse, wenn bei Manualkoppel auf dem oberen Manual tiefere Stimmen als auf dem unteren eingestellt [nicht aber umgekehrt!] oder beide Manuale gleichhoch registriert sind.

Für ähnliche Fälle (Wechselspiel) eignen sich die Registrierungen:



Letztere Farbe ist von besonderem Reiz, sowohl auf dem Manual I (mit Oktavversetzung — streichender 8', mildschwebender 4', feinheller 2') als auch auf Manual II (8', 2' ohne 4').

Das Auslösen der Manuale wird dann besonders wertvoll, wenn es gilt, bald die eine, bald die andre Spielhälfte hervortreten zu lassen. Natürlich kann das Einmanualharmonium die Spielhälften ebensogut dynamisch kontrastieren lassen, doch ist ein plötzlicher Wechsel inmitten des Stückes oft praktisch undurchführbar.

446a. *Tempo di Bourree.*

L. D. Besozzi, Suite all' antico. (Siehe Nr. 179a und b.)

Daß eine solche Registrierung theoretisch ebenso richtig, wie praktisch undurchführbar ist, dürfte jedem Harmonisten einleuchten. Außer dem doppelexpressiven Harmonium, das in jedem Augenblick den Winddruck in die rechte oder linke Spielhälfte verlegen kann, ist einzig dem Zweimanual eine lückenlose dynamische oder koloristische Wechselwirkung möglich. Man stelle ein: Hauptwerk (1P) durchgehend nebst Manualkoppel, Oberwerk (4) durchgehend.

446b.

Man. I hervor. II. Siehe 446a.

447. *Andante. Sva*



B auf Man. II feststecken. Rud. Glöckh, Op. 33, Méditation (Duo).

Der Manualwechsel erspart ein fortwährendes Ein- und Ausschalten von (1P) (1P). Das Prolongieren muß durch Feststecken der Taste B auf dem II. Man. [nicht Koppelprolongement auf I: II] erfolgen, da es ratsam ist, den Baß gegenüber den Oberstimmen schwächer zu halten [also *ProL.* (5) : (1P) (5)], während sonst, bei prolongiertem B des Untermanuals, der Orgelpunkt (1P) (5) zu dem Plenospiel auf dem Oberwerk (5) im Übergewicht ist.

Da jede Hälfte eines Manuals selbständig registriert werden kann, erhält man quasi 4 Manuale von je 2 $\frac{1}{2}$ Oktaven Umfang:

oder Man. II (4)

Man. I (1) oder (6) links
(wirkliche Klanghöhe):

oder Man. I (3)

Man. II (3) links
(wirkliche Klanghöhe):

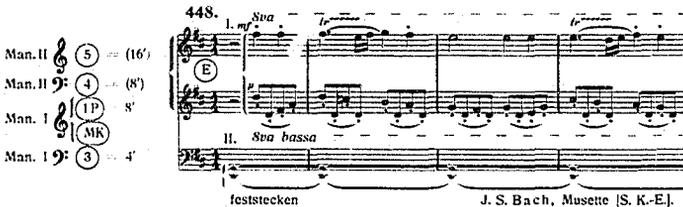
Man. I (2) rechts
(wirkliche Klanghöhe):

Man. II (5) rechts
(wirkliche Klanghöhe):



Je nach der Struktur des Stückes kann man gruppenweise wechseln; oder wählt man die erstangeführte Skala als Begleitmanual, so bleiben 3 Solomanuale zur freien Verfügung. Welche Fülle von Abwechslungen erschließen sich da dem Spieler!

448. *Sva*



feststecken J. S. Bach, Musette [S. K.-E].

Rechte Hand erreicht die charakteristische Farbe (1P) (5) durch Koppelung der beiden Diskantmanuallhälften, linke Hand begleitet mit Clairon (*Sva bassa*), doch ohne Mannalkoppel, da auf dem Oberwerk die automatisch gehaltenen Baßquinten klingen. Es sind in diesem Falle drei Klaviaturen selbständig, die vierte ist durch die Koppel zum unselbständigen „Mitläufer“ geworden.

449. *Larghetto. Sva*



Man. II (quasi Echo), Man. I sempre, Man. II feststecken. Ernesto Piazzini, Eclogue.

Hier wird bei stehender Registrierung die Wirkung von drei Manualen nebst Pedal (16') erreicht!
c. s. 3323 II.

450. *Im Choralzeitmaß.* wie ein Echo *8va*
Man. II. *8va*

Man. II $\textcircled{5}$ = (16')
 Man. II $\textcircled{4}$ = (8')
 Man. I $\textcircled{2}$ $\textcircled{6}$ = (16'8")
 Man. I $\textcircled{3}$ $\textcircled{1P}$ = 4' 8"

E Man. I *weich, voll.* *8va.* *sehr diskret* *feierlich*

Ferdinand Lux, Choral.

Hier wird bei stehender Registrierung die Wirkung von vier Manualen erreicht!

451. *Adagio.* *loco.*
E *molto sonore*

Man. II $\textcircled{5}$ = 16'
 Man. II $\textcircled{4}$ = 8'
 Man. I $\textcircled{2}$ MK = 16'
 Man. I $\textcircled{1}$ $\textcircled{6}$ MK = 8'

Giuseppe Perosi, Studio.

5fache Deckung! 4 Manuale unisonieren [Voix hum. 8', Cor angl. 8', Basson 8' mit Clairon und Musette auf gleiche Höhe gebracht. Vertikale, horizontale und kreuzseitige Deckung.

452. *Man. II.* *Man. I.* *Man. II.*

Man. II $\textcircled{5}$ \textcircled{F} (16'7)
 Man. II $\textcircled{4}$ \textcircled{M} (8 p)
 Man. I $\textcircled{2}$ (16')
 Man. I $\textcircled{3}$ (4')

\textcircled{X} Ausschalt. für C—H
 \textcircled{Sb} Subbaß 16' C—H
 \textcircled{Pr} Prolongement

Ernesto Piazzi, Eclogue.

Hier wird durch die Isolierung der großen Oktave die Wirkung von fünf Manualen (resp. von vier Manualen und einem Pedal) erreicht! Komponisten finden in diesen Beispielen Fingerzeige genug, nach welcher Richtung hin „exakte“ Harmoniummusik geschrieben sein will. NB. Die partiturmäßige Notation ist für die Praxis durchaus unratsam, sie wurde nur zur anschaulicheren Darstellung der isolierten Halb- und Drittelspiele gewählt.

Die Literatur für Zweimanual, soweit mir das Material zugänglich war ist überaus minimal: 7 Werke aus fast 4000 Kompositionen für Druckluftharmonium und 2 Arrangements aus der spärlichen Saugluftharmoniumliteratur sind die ganze Ausbeute. Auch sämtliche Schulen ignorieren das Zweimanual. Da aber laut Umfrage bei allen maßgebenden Fabrikanten [Mustel, Alexandre, Titz, Tietz (Kotekiewicz), Schiedmayer, Hinkel, wie andererseits Mannborg, Lindholm, Hofberg usw.] alljährlich zusammen eine respektable Menge Zweimanuale in den Handel gehen, mithin die Liebhaber solcher Instrumente ein immerhin starkes Kontingent stellen, so schien die Notwendigkeit geboten, an dieser Stelle das Thema eingehend zu behandeln. Es folgt noch eine große Anzahl Beispiele, meist unregistrierter oder erstmalig-registrierter Werke, die, alle Arten Spieleffekte umfassend, dem Harmonisten den Weg weisen will, wie Harmoniumnoten für Zweimanual spezifisch und individuell gestaltet sein müssen. Dabei ist auf Stil und technische Fassung in erster Linie Gewicht gelegt, während die koloristischen Möglichkeiten (Mischungen, Gegenüberstellungen, Deckungen usw. diverser Farben) von den Kapiteln 1 bis 10 her als bekannt vorausgesetzt werden. Im Verlage dieses Werkes erscheint 1912 eine „Sammlung von Originalen und Bearbeitungen speziell für zweimanualiges Harmonium“, von Sigfrid Karg-Elert, auf welche die Anhänger dieses Typs hiermit hingewiesen sein mögen.

Die Satz- und Spieleigentümlichkeit des Zweimanual-Harmoniums, dargestellt an Beispielen der Literatur.

[Original-, Um- und Neuregistrierung].

453. Solostimme, die Begleitung tangierend oder durchkruzend.

Man. II (4) F durchgehend
sonoro

Man. I (5) S

F. Silipigni, Melodia.

Die rechte Hand steigt in eine Tiefenlage die am Einmanual als rechtes Spiel 32' = Charakter hat, d. h. das wiederholt vorkommende kleine *e* (im 1., 5. und 6. Takt vorkommend) verlangt, soll die Teilung gewahrt bleiben, einen 32', da weder der 8' noch der 16' diese Tiefe besitzt [der 8' beginnt der absoluten Höhe nach bei dem eingestrichenen *f* der 16' bei dem kleinen *f*]. Diese Klangwirkung entspricht der Kunstharmoniumregistrierung ♭ [1] $\frac{7}{5}$ (Baryton 32'). Am Zweimanual ist der Effekt mit zwei 8' erreichbar.

454. Barytonsolo von doppelten Bässen begleitet.

II (4) *Andantino.*

f molto sonoro

I (2) (1b)

Gounod-Rummel, Nazareth.

[Duoarrangement. Das Klavier begleitet in faden Viertelnachschlägen und füllt somit die Lücken des Harmoniumpartes.]

Ähnlich der Nr 453 steigt die rechte Hand in eine Tiefenlage, die am Einmanual als rechtes Spiel 32' = Charakter hat. Diese Klangwirkung entspricht der Kunstharmoniumregistrierung ♭ [1] $\frac{7}{5}$, oder falls auf dem II Man. statt (4) = (5) (4) *8m* gewählt wird [7] $\frac{5}{4}$, oder falls Oktavkoppel auf II dazu gezogen: [7] $\frac{5}{4}$].

455. Teilungsunbehinderte, isolierte Percussion.

Man. II 8' durchgehend nebst Oktavkoppel (= 8' + 4')

a.) *Tranquillo.*

mf

Man. I Percussion durchgehend (quasi Arpa), zart hingeworfen.

Teo von Oberndorff: Voces intimaæ.

b.) Man. I Percussion.

leggiero e teneramente

cantabile

Man. II 8' durchgehend nebst Oktavkoppei (= 8' + 4')

Teo von Oberndorff: Voces intimaæ.

456. Kombinierte Themen, coloristisch unterschieden.

Man. I weiche Schwebestimme (6) (6)

Man. II schalmeiartige Farbe (4) (4)

Allegretto pastorale. I

II *p* *p misterioso*

Franz Liszt, In dulci júbilo [Original].

Linke Hand: Volksweise „O Jesulein zart“, rechte Hand: Kirchenlied „Nun singet und seid froh“. Das wundervolle Klangbild deutet auf das Lucas-Evangelium II Vers 8 bis 14. Hirtenklänge [Hautbois] und verkürzter Gesang der himmlischen Heerscharen. [Voix céleste].

457. Isolierte Diskantspiele gleicher Fundierung.

Man. II (4) (4)

piano lusingando

Man. I (1P) (1P) ohne (MX)

Franz Liszt, Vieux Noël [Original].

Ein ganz entzückender, auf Einmanual unausführbarer, echt harmoniummäßiger Effekt. [„Schwebende und tänzelnde Englein, lichtumflossen, huldigen dem Jesuskindlein.“]

458. Canon im Einklang bei kontrastierenden Farben.

Con spirito.

I 8'

mf

II 8'

J. S. Bach, Chorälvorspiel [S. K.-E].

Die beiden Manuale sind gleichstark, aber farblich verschieden zu registrieren.

459. Sich kreuzende, kontrapunktierende Stimmen.

Allegretto.

II (16')

I 8'

J. S. Bach, Invention Nr 6 [S. K.-E].

460. Wechselnde Plastik.

Man. II (4) (4)

Man. I (1P) (1P) und (MX)

II

I

II

Stácke, Isván, Magyar dallamos ünnepi Préludiumok.

451. Ersatz für rapide Registerumschaltung. [Orchesterler Wechsel bei stehender Reg.]

Anime.

Man. II ♯ Sourdine (*Dolce*) 8', ♯ (4) (F), Man. I ♯ (1P), [♯ steht (3) von früher und für später.]

Gounod-Lebeau, Op. 108, Valse.

462. Orchesterler Wechsel bei stehender Registrierung.

Vivace.

Cl. Fl. Picc. II Ob. I Cl. Fl. Picc. II Ob.

Linke Hand I. Man. (1P), rechte Hand: (1P) (2) (3) *8va*..... = Clarinette 8' Flöte 4' Piccolo 2', Man. II (5) (F) *8va*..... = Musette 8' - (5) *8va*..... ist besser als (4) loco, da diese verschiedene Fundierung hier viel Sprünge nötig macht, auch müßte des wiederholten *8*'s wegen (4) (4) durchgehend eingestellt werden; während bei (5) das obere linke Spiel für andre Zwecke frei bleibt.

Fiotow-Soyka, Overture Martha.

463. Sich auslösende Solostimme.

Sva

Man. I (2) Man. II (5)

[Linke spiele I II ohne Registerwahl, da nur rechtsspielig.]

Gounod-Renaud, Overture pastorale.

464. Orgelartiger Gruppenwechsel, ohne Solowirkung.

Entweder beide Man. 8' 4' loco oder 16' 8' 4 resp. 16' 8' *8va*.....

Moderato.

Aug. Reinhard, Op. 74 Nr. 40, Studien.

465. Echowirkung.

Moderato.

Schubert-Seeger, Ständchen.

466. Begleitung auf wechselnden Manualen.

(1)(2)(4)(5) (I: II Koppel)
Andante cantabile.

Gounod-R.d.Vilbac, Roméo et Juliette, Fantaisie.

467. Wechsel zwischen Pleno- und begleitetem Solospiel bei stehender Registrierung.

Man. II ♯ 4 | 5 Man. I ♯ 3 | 1F 3 6 F
Sehr innig.

abwechselnd *solo*

Solo bassa

468. Kreuzstellung der 4 selbständigen Halbspiele.

Man. II 5
Man. I 2 3
Man. II ♯ 4
Man. I ♯ 3

Allegretto.

später *p*

Solo bassa

Gust. Merkel, Op. 88 Nr 2 Chant du berger.

469^a Wechselspiel zwischen Solopleno und Tuttipleno.

Larghetto.

Händel-Lückhoff, Concerto grosso.

Man. I= Orchestertutti, Man. II 3 Solostreicher. Entweder man registriert Man. I alle Stimmen nebst Manualkoppel und Man. II Solostimme 16' (gleiche Fundierung wie Unterklavier) und spielt *soa*..... oder unten: starke 8' + 4' nebst Koppel, oben: 8' allein [gleiche Fundierung]. Da das „Tutti“ jedoch 1 Oktave tiefer als das „Solo“ liegt, so kann man die großen Sprünge dadurch aufheben, daß man I 16' 8' 4' einstellt und alles *soa*..... höher spielt, während das Oberwerk 8' fundiert ist.

Da das untere Klavier mit allen Stimmen bespielt wird, bedarf es keiner Handregistrierung, die (G) Einschaltung erfüllt die gleichen Dienste. Alsdann läuft das I. Man. leer. Es kann, wenn notwendig, mit einer dritten Farbe belegt werden. Die Echwirkungen der Solopartie machen eine zweite Solowirkung wünschenswert: Man. (1P)(1P) Handregistrierung.

469b

vergl. 469a

Noch eine andre, bessere Möglichkeit, über 3 Gruppen *f p* und *pp* ohne Zwischenregistrierung zu verfügen, bietet sich durch Zuhilfenahme der Manualkoppel. Man stelle ein: Man. I (P) (1P) und Man. Koppel, Man. II (4) (4) allein (ohne (F)!) und spiele *f und p* (Solo) auf Man. I (das jetzt durch (M) mit (1P) + (4) bespielt wird); lediglich für die Echowirkungen (*pp*) wird Man. II (4) (4) nötig.

469c

vergl. 469a

In diesem Falle wirkt das *pp* logischer, weil es eine Subtraktion aus *p* ist. (= (1P) (4) minus (1P) Man. I = (4) Man. II) Es ist keine unvermittelte Kontrastfarbe wie im Beispiel b (1P) : (4), sondern eine Verdünnung der vorhergehenden.

470. Plenospiel in drei Stärkegraden. Man. I (1) (2) durchgehend, Man. II (5) durchgehend. Beide Hände durchweg *scia* höher zu spielen.

Joh. Brahms, Choralvorspiele [A. Reinhard], unregistriert. Gewissermaßen 3 Manuale in gleicher Fundierung, doch ständig abnehmenden Oktavkombinationen. a.) I = (G) = 16' 8' 4' [resp. 8' 4' 2'], b.) I (G) = 16' 8' [resp. 8' 4'], c.) II = 16' [resp. 8'].

471. Gegenüberstellung vier stehender Halbspiegelregistrierungen.

Man. II. ♯ (4) oder (D) (Dolce 8')
 Man. I. ♯ (1P) oder (6) oder (S) ♯ (2) + (1) oder (6) 3-a.....

Schubert-Lückhoff, Hirtenmelodien.

a.) ♯ II: ♯ I, b.) ♯ II: ♯ II, c.) ♯ I: ♯ I, d.) ♯ I: ♯ II, das sind 4 verschiedene Instrumentalgruppen; dennoch wären noch mehr zu gewinnen: durch Transposition der linken Hand in die rechte Spielhälfte. e.) ♯ ♯ I, f.) ♯ ♯ II, g.) ♯ I scia.....: ♯ II, h.) ♯ II scia.....: ♯ I.

472. Repetition [nachschlagende Decknoten].

4 Allegro brillante.

linke spiele ohne Register

Ch. M. Widor, Variations en Si bémol majeur.

473. Deckung durch handkoppelnde Gabelgriffe.

4 Con drozzione (assai lento).

V. Alkan, Pièces caractéristiques [Nr 8. Prière du soir].

Ein bei H. Berlioz beliebter Effekt [portamentierte und gehaltene Noten zugleich], zur Nachahmung des Marmels einer betenden Schar.

474. Gabelgriffe. 3 Spielhälften gleichzeitig zu spielen.

Moderato.

I Perc. hervor

Ch. M. Widor, Sérénade.

Die linke Hand spielt gleichzeitig auf dem II. und I. Man. Die Mittelstimme streicht celloartig, während der Baß pizzicato- oder klavierähnlich hervortritt; über dieser Begleitung wölbt sich die Cantilene von üppiger Mischfarbe (2) mit gekoppelter (5). Diese Gabelgriffe [Bockstellung der Hand] haben für das mehrmanuelle Spiel bei höheren Ansprüchen nicht zu unterschätzenden Wert, erreicht man doch durch sie die *idealistische Plastik*, insbesondere durch Teilungs- und Doppelexpressionseffekte. Durch die nicht korrespondierenden Halbspiele erreicht der Harmonist Wirkungen von drei gleichzeitig gespielten Ma-

475. Translozierende Teilungsübergreifer [automatische Gabelgriffe].

[nualen]!

Adagio, più animato

Registr. II (5) (4) I leer aber Man. Koppel (3) (1P) Die Resultate dieser Registerstellung sind höchst originell. [Nicht freilich ist's die Musik.]

A. Lobeau, Op. 33 Une plainte.

Die Bässe wirken pizzicatoähnlich, das Thema liegt in der Mitte und wahrst streng die Teilung. Die beiden Register oktavierem; die (3) wirft gewissermaßen das Thema [der Höhe nach] über die Teilung hinaus. Die rechte Spielhälfte läuft zwar leer, doch werden (4) (5) der oberen Diskanthälfte auf das freie Unterwerk gekoppelt. Die Fundierung ist 16 fußig [16+8'], die Übergreifer des rechten kleinen Fingers ergeben die Altnoten [1 Oktave tiefer klingend].

Freilich wäre die Wirkung auch auf anderem Wege möglich, wenn entweder (4) (5) auf dem Untermanual stände [man könnte dann auf die manualvertauschende Koppel Verzicht leisten], oder wenn der Harmonist über eine solche exorbitante Spannung verfügt, daß er auf 2 Manualen eine Oktave gabeln kann... Beides sind Unwahrscheinlichkeiten... In obigem Beispiel übernimmt der halbspieler rechte 16' die horizontale und die vertikale „Ortveränderung“ auf automatischem Wege.

Ist das Stücklein auch musikalisch allzu banal, so zeigt es doch einen überaus trefflichen „Spieltrick“, der den Autor als scharfsichtigen Kenner „exakten Harmoniumstils“ dokumentiert.

476. Stehende Registrierung für 2 isolierte Spiele nebst Solo- mit Begleitungsmanual.

Man. II ♩ ⑤
 [rechte Spiele]
 Man. I ♩ ①P ⑥
 Man. II ♩ ④ oder Dolce S'
 [linke Spiele]
 Man. I ♩ ③ P

R.H.
L.H.
loco feststecken
[klingt 8va höher]

Alexis Holländer, Op. 23 Nr. 2 Gavotte [S.K.E.]

Sowohl Clairon, als auch Musette kommen als isolierte Spiele für den Pianosatz in Betracht, während ④ II als Begleit- und ① ⑥ I als Solomanual dienen. Auf einmanualigen Instrumenten müssen beide [isolierten] Halbspiele zu Begleit- und Solostimmen umregistriert werden, was ohne störende Lücken nicht zu bewerkstelligen ist.

477. Möglichste Ausnützung der stehenden 4 Klanggruppen.

II. Man. ♩ ⑤
 I. Man. ♩ ①P ⑥ MK

II. Man. ♩ ④
 I. Man. ♩ ①P [ohne MK]

Allegretto. quasi Echo Imp
feststecken
p pp p

Effekt von quasi 4 Manualen

J. Leybach, Canzonetta napoletana.

478.

II. Man. ♩ ⑤
 I. Man. ♩ ①P MK

II. Man. ♩ ⑤
 I. Man. ♩ ①P [ohne MK]

Allegro. 8va I
feststecken
p

J. Leybach, Balladine.

Es prolongieren: Contra-A (Contrebaß 16') nebst eingestrichenem ♩ (Musette 16 8va.....). Die linke Hand wirft die Harfenakkorde dazwischen [ohne MK] natürlich, da sonst die 16' mit aufs I. Klavier gekoppelt würden; die rechte Hand übernimmt die italienischen Terzen. Der Diskant hat MK eingestellt, um die ①P mit der 16füßigen ⑤ zu analgamieren; durch Oktavieren entsteht Musette 8' mit Perc. 4 4'

479.

Man. II ♩ ④ ⑤
 Man. I ♩ ② ③
 Man. II ♩ ④
 Man. I ♩ ①P ③

cantabile scherzando
feststecken sempre
p

J. Leybach, Ronde villageoise.

Die beiden Diskanthalbspiele alternieren, die Farbe ist dem Ausdruck trefflich angepaßt. Sanfte quintisierende Bässe prolongieren auf dem II, auch die Begleitung [durch die Achtelnoten] liegt auf dem II. Man., die sowohl zum Solo auf Man. II als auch zum Solo auf I paßt. Zwischendurch klingen die langgezogenen Halterton des Englischhorns mit dem oktavierenden Clairon plastisch durch. Sie werden durch Gabelgriffe [1. Finger auf Man. I, die übrigen Finger auf Man. II] genommen. Ein Effekt von blühender Orchesterfarbe.

480. Oktavversetzung bei großen Gabelgriffen durch oktavdifferierende Parallelsplele.

Musical score for exercise 480. The top system shows a violin part with two measures marked "NB." and a piano part labeled "Vorlage". The bottom system shows a piano part with two staves. The upper staff has fingering numbers 11, 3, 6, 11 and dynamic markings "R.H.", "NB", "NB". The lower staff has a circled number 4 and the instruction "II feststecken". Above the upper staff, there are fingering numbers for the right hand: 2, 3, 2, 5, 4, 5, 4, 3, 2, 3, 4, 3, 2.

Jos. Förster, Op. 24. Idylle.

Durch Veränderung der Tonhöhe (II. 16' statt 8') wird die Haltenote \hat{h} dem Daumen übergeben. Diese „Bockstellung“ allein ermöglicht ein ungehindertes Spiel der übrigen 4 Finger bei größtmöglicher Spannfähigkeit

481. Ein- und Ausschaltung prolongierter Stimmen auf unbespieltem II. Klavier.

Auf dem II. Man. sind festzuklemmen: doch ohne klingende Register. *Allargretto.*

Musical score for exercise 481. The top system shows a piano part with two staves. The upper staff has fingering numbers 11, 3, 6, F and dynamic markings "R.H.", "f". The lower staff has fingering numbers F, 6, 3, 11 and the instruction "Man. II (5) A.". The bottom system shows a piano part with two staves. The upper staff has dynamic markings "R.H.", "f", "Perc. deutlich hervor". The lower staff has dynamic markings "L.H.", "f". There are circled numbers 4 and B.

George Bizet, Rondeau turque (Originalkomp.).

Bei A.) klingen die obstinaten 3fachen Dudelsacksbässe A, A, c , durch Register-einschaltung. Bei B.) verstummen sie durch Luftabspernung [Registerausschaltung]. Bei C.) klingen die 3 Noten $\hat{h} \hat{h} \hat{h}$ durch Einstellung der ♩ .

Ähnliche „stumme Vorbereitungen“ für plötzlich-eintretende Haltenoten lassen sich mit besten Erfolgen da anwenden, wo zu zeitraubendem Feststecken mitten im Stück keine Gelegenheit geboten ist.

Vierzehntes Kapitel.

Das Pedalharmonium

ist lediglich Orgelübinstrument und scheidet somit von vornherein für Harmoniummusik aus. Meistens sind die Register ganzspiellig durchgeführt; von einer „Kunst des Registrierens“ kann da bei 2 oder 3 Manualstimmen natürlich nicht die Rede sein. —

Wünscht jedoch der eine oder andere gleichzeitig Orgel- und Harmoniummusik zu pflegen, so dürften folgende Winke betreffs Disposition nicht übersehen werden.

Oberwerk:

Basson 8'	(4) (4)	Hautbois 8'
Clairon 4'	(3) (3)	Fifre 4'
Forte	(F) (F)	Forte

Untermanual:

Allgemeine	(E)	Expression
Percussion 8' piano	(1 _p) (1 _p)	Percussion 8' piano
Cor anglais 8'	(1) (1)	Flüte 8'
Bourdon 16'	(2) (2)	Clarinette 16'
Forte	(F) (F)	Forte
Sourdine 8'	(S)	
Manuskoppel 9'	(MK) (MK)	Manuskoppel 
Prolongement	(Pr)	

Pedal

Subbaß 16'	(7P)	(möglichst mit Percussion)
Pedalkoppel	(I)	zu Man. I
Pedalkoppel	(II)	zu Man. II
Prolongement	(Ped.-Pr.)	für Pedal

(Pedal darf nicht ohne Registererschaltung klingen, da sonst freie Koppelungen illusorisch werden).
Manualumfang C bis \bar{c} , Teilung $\bar{e}-\bar{f}$, Pedalumfang C bis \bar{e} (\bar{f}).

Der Spieler ist bei dieser Disposition in der Lage, gleichzeitig die einfach-expressive Druckluft- und die Orgelliteratur zu exekutieren. Durch Pedalkoppel kann er das Pedal 4' registrieren (Bach: Triosonaten, Widor, Guilmant, Brahms, Reger und Karg-Elert: Choralimprovisationen), während das erste Manual mit mattem 8' bespielt wird. Oder Pedal koppelt den schwächer gehaltenen 16' (eventuell mit 8') aus dem ersten Manual, während die Manualpartie ausschließlich auf dem zweiten Klavier (8', 4') gespielt wird. Da bei Pedalspiel die Windgebläse nicht mehr vom Spieler regiert oder nur irgendwie kontrolliert werden kann, fehlt das Wesentlichste des Harmoniumtones: die Expression, der Ausdruck. Um bei liegenden Bässen (Orgelpunkten selbst Wind geben zu können (und zwar nicht nur mit einem Fuß, welche primitive Tretmanier bekanntlich eine Expressionsbehandlung ausschließt, empfiehlt es sich, die von dem Verfasser für die moderne Konzertorgel dringend vorgeschlagene Einrichtung eines durchgehenden, automatisch sich auslösenden Prolongements für Pedal auch fürs Pedalharmonium zu übernehmen. Ein kurzer Anschlag der Tasten genügt, dieselben bis zur nächsten Auslösung niederzuhalten. Ein Fuß gibt perpetuierlich Wind, der andere kehrt nach dem kurzen Anschlag wieder zum Tretschmel, den andern Fuß auslösend, zurück.

482. *Andte quasi Allto.* (1P) rechts.

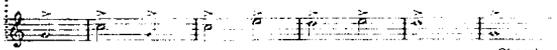


Bourdon 16' nebst Pedalkoppel I ohne Pedalbaß;

Alex. Guilmant, Op. 42, Symphonie pour Orgue et Orchestre.

483. Ped. Prol. R. F.

Ped. Koppel II 

F 3 links H. Man. klingt: 

Choral.

Beide Hände sind zur kontrapunktischen Begleitung auf I. Manual frei. Der linke Fuß gibt konstanten Wind, der rechte kehrt, wenn nötig, nach Anschlag zum Tretschemel (Expression!) zurück.

Sieht man von der Pedalhelafügung ab, so bleibt bei der angeführten Disposition das „klassische Vier-spiel“ als Zweimanual übrig. Um alle Spielmöglichkeiten auszunützen, ist Expression und geteilte Manual-koppel, ja Kniedrücker für Forte und Grand Jeu (besser aber geteiltes Forte, durch 2 Kniedrücker einstellbar, Grand Jeu aus mittlerer Hackenhebel) erforderlich. Auch Manualprolongement C—H mit linker Hackenauslösung ist wertvoll. Pedalprolongement sei durch Registerknopf einstellbar und durch zurückschnappende, nicht feststellbare Wippe (an der Vorderleiste, direkt unter der ersten Klaviatur angebracht und während des Spiels jederzeit bequem von den Daumen erreichbar) momentan ausschaltbar.

Als Fünfspiel (älterer Disposition) mit selbständigem Pedalspiel wäre es ratsam, den 4' ins untere Manual zu nehmen und den zweiten 16' (streichend) ins obere Klavier zu legen.

Oberwerk:

Contrebasse 16'	(5)	(5)	Musette 16'
Basson 8'	(4)	(4)	Hautbois 8'
Forte	(F)	(F)	Forte
Sourdine	(S)		
Oktavkoppel (OK) durchgehend			

Untermanual:

Allgemeine (E) Expression			
Percussion 8' piano	(P)	(P)	Percussion piano
Cor anglais 8'	(1)	(1)	Flüte 8'
Bourdon 16'	(2)	(2)	Clarinette 16'
Clairon 4'	(3)	(3)	Fifre 4'
Forte	(F)	(F)	Forte
(bei Sechsspiel =	(6)	(6)	- bei Sechsspiel)
-Voix humaine 8'	(V)	(V)	Voix céleste 8'
Sourdine	(S)		
Prolongement	(Pr.)		
Manualekoppel	(MK)	(MK)	Diskantkoppel 

Pedal:

Subbaß 16	(7P)	möglichst mit Percussion!
Pedalkoppel zu Man. I	(1)	Pedalkoppel zu Manual II
Pedalprolongement	(Ped.-Pr.)	

Als nächstes Halbspiel müßte zugunsten der neueren Harmoniumliteratur Harpe éolienne 2' im Baß hinzutreten. Im Oberwerk natürlich, und wo möglich besonders abschwächbar!

Das nächste Halbspiel würde der sehr wichtige Baryton 32' (Obermanual) sein, dessen Intonation, soll er nicht durch die (5) (5) (Subbaß-Musette 16') überflüssig werden, mehr voll und warm gehalten sein mag.

Mit diesen letzten beiden Dispositionen, die eine ungeahnte neue Richtung einschlagen (höchste Baß-, tiefste Diskantstimmen), ist die „Kunstharmoniumtendenz“ proklamiert, die in den kleineren Instrumenten unter dem Namen „moderne, reformierte Druckwindharmoniums“ noch zielbewußter durchgeführt ist. — Sich mit dieser Gattung, die eine neue Ära der ganz versandeten Druckwindharmoniumpflege erstehen läßt (wofür untrügeliche Beweise vorliegen), eingehend zu beschäftigen, ist Pflicht jedes Harmoniumfreundes. (Siehe in der III. Abteilung: „Das moderne reformierte Druckluftharmonium“.)

Fünfzehntes Kapitel.

Die Ästhetik des Registrierens.

[Die musikalischen Formen und das Registrieren.]

Die Registrierung hat eine zweifache künstlerische Bedeutung: einmal will die Registerwahl und Zusammenstellung derselben den Charakter der „instrumentierten“ Komposition präziser und scharfummriener in die Erscheinung treten lassen, die Pointen ihres Ausdrucks mehr zuspitzen, die Deklamation reichhaltiger gestalten, das Sinnliche und rein Klangliche mehr heben und steigern, ihre äußere Wirkung erhöhen und ihre innere Eindringlichkeit vertiefen; im weiteren Fall will der Registerwechsel wichtige, für das Verständnis der Werke unerläßliche Gliederungen, periodische Abgrenzungen, Staffellungen, Rückungen, Rekapitulationen usw. kennzeichnen; -- also in jenen Fällen im „expressiven“, in diesem Sinne im „formal-architektonischen“ wirken. Als Ausdrucksmittel braucht eine Veränderung der Registerstellung im eigentlichen Sinne nicht notwendig zu sein. Als grundrhythmisierendes Element jedoch ist Registerwechsel eine *conditio sine qua non*. Meist treffen beide Momente zusammen: z. B., wenn die Glieder eines beliebigen Satzes mit ihrer metrischen Bewegung gleichzeitig den Grundzug ihres Charakters ändern. In diesem Falle erheischen zweierlei Gründe eine Registerumschaltung bzw. Neuregistrierung. Die überaus großen Reize einer feinnervigen, kunstvollen Registrierung liegen ja weit weniger im Auffinden fesselnder oder eigentümlicher „feststehender Kombinationen oder Einzelfarben“ als vielmehr im Wechsel, im Auslösen oder Aneinanderreihen der Mischungen oder Solostimmen. Der Vergleich zwischen Instrumental- und Akkordfarben drängt sich leicht auf. Nicht das Zusammensuchen von neuen harmonischen Klängen, die Fähigkeit, Tonkomplexe seltener Verwandtschaft zu gestalten, bestimmt den Grad eines gewandten Harmonikers,* sondern die Gabe: die Einzelakkorde, deren jedem ein ausgesprochener Charakter eigentümlich ist, zu einander in logische Beziehung zu bringen. Wie unübersehbar viel Neues ist da für einen rechten Pfadfinder noch zu schaffen möglich! Jeder Akkord gleicht einem Baustein, jeder Schöpfer schafft neue Formen, und die neuen Formen bedienen sich der üblichen Steine. Beziehtentlich: jeder harmonische Stil

hat seine eigene Logik und seine sich konsequent wiederholenden Akkordbeziehungen, doch brauchen die einzelnen Akkorde nicht ungewöhnlicher Art zu sein. Ferner: die künstlerische Registrierung, die eigenen Gesetzen einer eigenen Logik gehorcht, kann sehr wohl von jedem Spieler subjektiv ausgeprägt werden, ohne daß die Einzelfarbe je einer Registerstellung über die bereits erwähnten üblichen Zusammenstellungen hinauszugehen braucht. Der persönliche Geschmack, das Stilgefühl, das Formenbewußtsein, der koloristische Sinn usw. vermag ohne jeden sklavischen Zwang sich völlig frei zu entfalten und eigene Wege einer Ausdrucksform im Registrieren sich zu bahnen. Vor einer Registriereschablone bewahre ein gütiges Geschick unsere Harmoniumwelt. Wenn von der „Kunst“ des Registrierens gesprochen wird, so ist in meinem Sinne jede Schablonenhaftigkeit von vorn herein in Acht und Bann erklärt.

Da aber wiederum jede freigeste Kunst erst auf unverbrüchlichen ästhetischen Gesetzen aufbaut, ehe sie weiterbaut, so kann auch in der Registrierkunst nicht der Willkür, dem planlosen Farbenschwelgen, der Koloristik als Selbst- oder Endzweck das Wort geredet werden. Jede Veränderung, jeder Austausch muß eine innere Notwendigkeit haben, auch die wechselnde Registerstellung muß von höheren künstlerischen Forderungen diktiert werden.

Es ist lediglich Sache des Harmonisten, die Fähigkeiten zu erwerben, bzw. soweit auszubauen, um das Wesen der zu spielenden Werke nach

Inhalt und Form

zu erkennen. Erst nach kritischer Prüfung wird er seine Wahl treffen: diese oder jene Farben zu mischen, gegenüberzustellen, nebeneinanderzusetzen, zu gruppieren, in Kontraste zu bringen. Die Wirkungen sind dem dies Werk gewissenhaft Studierenden nuemehr als völlig bekannt vorzusetzen. Er gleicht bis jetzt dem Kompositionseleven, der das ganze Rüstzeug der umfassenden modernen, farbenreichen Harmonik beherrscht, diese aber bisher noch nicht in den Dienst seines Gefühlsausdruckes gestellt hat.

Strikte, bindende Angaben über die durch Inhalt bedingte Registrierung lassen sich wohl kaum annähernd geben. Einmal weichen die mit gleichen Zahlen signierten Register an verschiedenen Instrumenten trotz der bestehenden Allgemeincharakteristik

*) Gut zu unterscheiden: Harmoniker, d. i. der die Lehre von den Harmonien Beherrschende; Harmonist, d. i. der firme Harmoniumspieler; dieses Wort könnte gebräuchlich werden wie Pianist, Cellist, Hornist usw.

doch noch von einander ab, so daß Schwankungen in den Farbenvergleichen unvermeidlich werden. Entspricht einerseits die unregistrierte Literatur einer vorzeichneten unkoloretierten Malvorlage und die Registrierung andererseits den aufzutragenden Farben, so leuchtet ohne weiteres ein, daß die Vorschriften der Übermalung rot, orange, hellgrün (also sehr relative Werte) durchaus mehr allgemein zu verstehen sind und dem subjektiven Nachschaffen, der persönlichen Entscheidung in Fragen differenzierterer Farbenwahl noch viel, sehr viel Ausschlagsfreiheit lassen. Zudem, und zwar vornehmlich, sind die Fälle nur allzu häufig, wo der Spieler indifferentem Inhalt gegenübersteht, wo also eine Farbenwahl oder eine Klangforderung unausgesprochen bleibt, wo lerner bei einigermaßen bestimmbarer Ausdrucksnote meist mehrerer Registerfarben möglich sind. Der unselbständig urteilende, auf eigene Entscheidung gestellte Harmonist gerät bei den oben erwähnten Eventualitäten leicht in Verlegenheit. Doch ist zu bedenken, daß es doch wirklich ohne Bedeutung ist, wenn Werke ohne präzisierten Charakterinhalt eben auch ohne präzisierbare Charakterfarben gespielt werden. Noch ist ja eine Fülle der bestehenden unregistrierten Originalliteratur mit Einschluß der antiquierten [oft ganz unmögliche Harmoniummusik], so erschreckend halt- und gestaltlos, so ohne jedes Gesicht, ohne innere und äußere (oder sei es selbst auch nur äußerliche) Ausprägung, daß selbst dem gewiegtsten Registranten ob dieser gleichzeitig Mitleid und ehrlichen Zorn erweckenden geistlosen Notenkleberei der Mut sinkt, eine „geeignete, dem Inhalt adäquate Farbe zu finden“. Vielleicht tun die „nichtklingenden“ Spiele da ein gutes Werk!

Strikte, bindende Angaben über die durch Inhalt bedingte Registrierung lassen sich wohl kaum annähernd geben, zum andern wegen der verschiedenartigen Auslegung der dem Werke innewohnenden Charakternote. Beispielsweise könnte in einem beliebigen Stück einem Spieler die Schlichtheit des Ausdrucks (einfachste melodische und harmonische Struktur), einem zweiten Spieler die zarte Heiligkeit der Tonart (beispielsweise E dur, A dur), einem dritten Spieler die günstigen Chancen einer Halbspielage (etwa linker, zarter Verlaufs) ausschlaggebend sein. Ferner mag einem Harmonisten irgend ein Sätzchen reichsten Ausdrucks wert erscheinen, während ein anderer, vielleicht aus wohl zu billigen Gründen, die edle Linie jener gehaltvollen Stelle nicht anders als schmucklos und oft (besonders bei sinnfälligen Kontrastwirkungen) deshalb um so mehr eindringlicher gestaltet. Gerade die Freiheit, die Ungebundenheit, die Möglichkeit sich für mehrere Registrierungen entscheiden zu können ist so ungemein wertvoll, sie erhebt das Harmoniumspiel zu einem künstlerisch dauernd anregenden Genuß. Nicht ganz unverständlicherweise könnte gesagt werden,

wozu es denn eines so umfangreichen, kapital-treudigen Registrierbuches bedarf, wenn zu guter Letzt doch keine unumstößlichen „einzigerichtigen“ Registrierregeln aufgestellt werden können, wenn also doch der Spieler nach wie vor auf seinen Geschmack angewiesen ist. . . .

Man könnte etwa mit einem Vergleichsbeispiel replizieren: muß nicht der Schüler erst schablonenmäßig schreiben lernen, um später doch der Hand Schreibfreiheit zu geben, ungezwungene, persönliche und eigentümliche Züge herauszubilden? muß nicht der Jünger der bildenden Kunst erst eine gewisse „konventionelle Technik“ erwerben, die seine spätere Eigennote dann doch bewußt und unbewußt umgibt und überwindet? Es soll also, um zur Registerkunst wieder zurückzugreifen, der Harmonist durch dieses Kompendium lediglich die recht zahlreichen Klangphänomene kennen lernen, durch Exempel und beschreibende Untersuchungen angeregt werden, die Registerfarben primärer und sekundärer Art selbst nachzuprüfen und so oft als nur irgend möglich dieselben sich dem Gedächtnis einzuprägen, dadurch seinen Klangsinne zu kultivieren und zu differenzieren, durch die zahlreichen, als kompetent bezeichneten Notenbeispiele zu Vergleichen und Nachahmungen angeregt und so systematisch zu eigenem, selbständigem Verfahren, das nach diesem eingehenden Studium wohl nichts mehr von unbegründbarer Willkürlichkeit und Zufälligkeit an sich haben dürfte, erzo-gen werden.

Registerwechsel, durch die Form der Musikstücke bedingt, lassen sich schon eher systematisieren und in Regeln fassen. Von hier aus wird der Ausgangspunkt des selbständigen Registrierens zu nehmen sein.

Da aber sicher anzunehmen ist, daß ein großer Teil von Harmonisten in der musikalischen Formenlehre unbewandert ist, möge ein gedrängter Überblick über die Kompositionformen an dieser Stelle gegeben werden.^{*)} Handelt es sich doch hier lediglich um eine allgemein-formale Begriffslehre, soweit sie für den Harmoniumspieler unerlässlich ist, um nach höheren Forderungen der Form und Ästhetik registrieren zu lernen. Die Abschweifung vom eigentlichen Thema dieses Werkes zur Formenlehre^{**)} dürfte damit ihre gute Begründung haben.

Die Lehre von den musikalischen Formen.

Die meisten Formen (die sogenannten „strengen“ Formen) zeigen in ihrem Grundriß ein Gefüge von größeren oder kleineren Unterteilen, die sich zu großen

*) Eine erschöpfende Musiktheorie wird gewiß nicht erwartet werden.

**) Eingehendere Kenntnis der alten und neuen Formen aus einem zuverlässigen Speziallehrbuch zu erlangen, sei dem ernsthaft vorwärtstrebenden Leser dringend ans Herz gelegt.

Gruppenflächen teils lückenlos zusammenschließen, teils durch Zäsuren, Pausen u. dgl. merkbar gegliedert sind.

Einteilige Liedform (meist nicht über 16 oder in schnelleren Zeitmaßen 32 Takte lang).

Der Empfindungston, die Grundstimmung, die Haupttonart hält im allgemeinen das ganze Stück hindurch an. Bezüglich letzterer urteile man nicht allzu pedantisch, es kommt bei einer Beurteilung nicht auf die Zahl der chromatisch veränderten Noten an, sondern auf die Beziehung zur Grundtonart innerhalb größerer Abschnitte, insbesondere sind die „schweren Takteile“ (der erste Akkord jedes Taktes) oder die Stützpfiler des Periodenbaues (die Hauptzeiten von je 4-taktigen Gruppen) maßgebend. Ein Einsetzen in fremder Tonart nach erfolgter Schlußbildung mit oder ohne Pausenzäsuren findet nicht statt. —

Die Bezeichnung „einteilige Liedform“ ist keineswegs nur für Gesänge gebräuchlich, sie gilt auch für instrumentale Sätze, doch ist sie hier der Kürze und der mangelnden Gegensätzlichkeit wegen immerhin seltener gebräuchlich. Zur einteiligen Liedform gehören alle Choräle (siehe darüber später), kürzere Volkslieder (Vier- oder Achtzeiler) und alle schlichten Instrumentalsätze ohne bestimmt kadenzierende Modulationen. (Auch hier sei empfohlen, nicht allzu pedantisch zu urteilen, man prüfe nicht taktweise, sondern taktgruppenweise.) Prägnante Beispiele einteiliger Liedform sind z. B. „Ach bleib' mit deiner Gnade“, „Stille Nacht“, „Goldne Abendsonne“, das Hornquartett aus der Freischütz-Ouvertüre, die kleine Nummer in A dur aus den Chopin-Préludes, die wundervolle, periodisch freie, stark modulatorische, aber dennoch die Haupttonart stets durchscheinende E-moll-Nummer aus den Préludes, die ersten 2mal 8 Takte des wehevollen Adagios der pathetischen Sonate Beethovens, der von Vorspiel und Schlußritornell eingeschlossene Hauptsatz des lapidaren Händelschen Largos. Der Spieler schärfe seinen Blick, aus der Fülle seines Notenrepertorioms die Sätze einteiliger Liedformen zu erkennen. (Über die Registrierung einteiliger Liedformen später.)

Die zweiteilige Liedform ist recht häufig anzutreffen. Das Merkmal ist größere oder kleinere Gegensätzlichkeit. Die Wende des Stimmungsumschlags ist meist leicht erkennbar. Prägnantes Beispiel allerkleinster Form ist Jensens „Lehn' deine Wang'“. In größeren Formen der Instrumentalmusik tritt in besonders markanten Fällen Rhythmen- oder (häufiger) Tonalitätswechsel ein, z. B. Vordersatz in Moll, Nachsatz Dur (z. B. Schuberts „Trockne Blumen“), doch ist dies nicht unerläßlich. Außerlich fällt die zweiteilige Liedform oft durch Wiederholung des Vordersatzes oder beider Teile ins Auge: man betrachte alle Musetten, Bourrées, Ga-

votten, Allemanden, Gigueen, fast alle Sarabanden, Aires — das sind alle sogenannte „Tanzformen ohne Trios oder Alternativsätze“ der klassischen und vorbeethovenschen Zeit, ferner die Scarlattischen „Sonaten“ (einsätzig, in 2 zu repetierende Hälften zerfallend). Schematisch mögen die Satzglieder mit A und B bezeichnet werden. Meist schließt der Vordersatz nach voraufgegangener Modulation in der Dominanttonart oder, wenn der Vordersatz in Moll steht, in der parallelen Durtonart. Der Nachsatz knüpft meist an die Tonart dieses Teilschlusses an und beschließt den 2. Teil und somit das ganze Stück in der Haupttonart. Sehr häufig tritt der Fall ein, daß der Nachsatz in der zweiten Hälfte wörtlich auf den Anfang zurückgreift. Je nach der Länge des Satzes kann der Eindruck einer etwas erweiterten einteiligen Liedform mit kleinem Zwischenglied A — (b) — — oder einer dreiteiligen Form mit selbständigerem Mittelglied und mehr oder weniger ausgeführter Rekapitulation

des Anfangs
$$\left[\begin{array}{c} | : A : | \\ \text{taktig} \end{array} \right] : \left[\begin{array}{c} B (A) : | \\ \text{taktig} \end{array} \right]$$
 hervorgerufen werden. (Ober die Registrierung zweiteiliger Liedformen später.)

Die dreiteilige Liedform schließt der zweiteiligen entweder einen neuen selbständigen Teil an, A B C oder, was weitaus üblicher ist, der dritte Teil ist wörtliche Wiederholung des meist durch gewisse Schlußformeln noch ausgeprägter und abgerundeter gestalteten Vordersatzes $\dot{A} \dots B \text{ Aa}$. (Über die Registrierung dieser Form siehe später.)

Vierteilige Liedform A, B, C, D, ist in dieser Fassung selten, dagegen kommt sie als Rondoforn (siehe später) häufig vor und würde sich schematisch darstellen A—B—A C, sie ist in diesem Falle also nur formell vierteilig, inhaltlich dagegen aus drei Teilen gebildet. Jensens berühmtes „Murmeldes Lüftchen“ zeigt bei 5 Strophen die Form A (Hauptsatz), B (1. Nebensatz), A (Ritornell*), C (2. Nebensatz), A (Ritornell). Solche Periodenverkettenungen mit ritornellartigen Rückschlägen sind besonders in Schumanns zyklischen Tondichtungen (Novelletten, Intermezzi, Humoreske, Kreisleriana, Arabeske) und in den Werken der Schumannschen Schule (Kirchner, Bargiel, besonders Heller, Kleffel u. a.) zu finden.

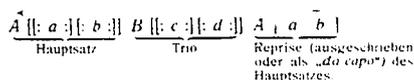
Die einfache Tanzform mit Alternativsatz (oder sogenanntem Trio) ist eine der allergebräuchlichsten Instrumentalformen der klassischen und romantischen Musik, und selbst in der zeitgenössischen Kunst erfreut sich dieselbe — wenn auch oft umschrieben und in den Konturen absichtlich nicht scharf umrissen — höchster Beliebtheit.

Die Tanzform A—B—A unterscheidet sich von der dreiteiligen Liedform durch größere Dimensionen und

*) Kadenz — Schlußformel; kadenzierende Modulation — Ausweichung, die durch bestimmte Schlußakkorde die erreichte neue Tonart besiegelt.

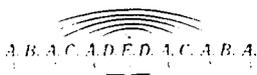
*) Ritornell = ständig wiederkehrender Gedanke.

straffere rhythmische Gliederung. Meist zerfällt jeder Teil, also A wie B, in Vorder- und Nachsatz, die fast immer wiederholt werden. Alsdann stellt sich das Schema dieser Form etwa so dar:



Bei der Reprise, d. i. dem Rückgriff auf den Vordersatz nach dem Mittelsatz (Alternativo oder Trio), findet eine Wiederholung der Unterteile (a b) keinesfalls statt. In größeren Sätzen der Klavier-, Kammermusik- und Orchesterwerke begegnet man noch nach erfolgter Reprise, wenn also, nach landläufigen Begriffen, „das Stück zu Ende sein müßte“, einem Schlußanhang (Coda), der den Abschluß vertiefen und den ganzen Satz (Satz im weiteren Sinne) abrunden soll. Vergleiche das herrliche Es dur-Menuett aus der Es dur-Sonate Op. 31 von Beethoven. Diese Tanzform mit Trio liegt allen Marscharten* (Geschwind-, Parade-, Triumph- und Trauermarsch) zugrunde. Wesentlich ist hier der völlig entgegengesetzte Charakter des Trios gegenüber dem Hauptsatz, sowohl bez der rhythmischen als auch der melodischen Fassung. Er ist kantabler Art, wenn lebendige Rhythmen den Hauptsatz beherrschen.

Die Rondoform stellt sich als zusammengesetzte Liedform mit beständig wiederkehrendem Hauptsatz (Ritornell) oder als Tanzform mit mehreren Alternativsätzen dar. Also etwa: A, B, A, C, A, D oder ähnlich. Die Form ist in der klassischen (vorromantischen) Musik, insbesondere als Schlußsatz, außerordentlich häufig anzutreffen. Durch Varianten des Ritornellsatzes, durch freiere Oberleitungsglieder, durch figurative Umbildung der akkordischen Elemente usw. ist eine reichhaltige Formverschiedenheit möglich. Vergl. den letzten Satz der E-moll-Sonate, Op. 14, Nr. 2 für Harmonium von Karg-Elert. Die Form:



ist uns schwer zu erkennen, das mittlere Intermezzo hat selbst wieder einen eigenen Mittelsatz D E D. Der Ritornellsatz A erscheint das zweite Mal transponiert und rhythmisch umgebildet (♩-Takt statt C), das dritte Mal harmonisch variiert (E dur statt E moll). Die Form erreicht im „Mittelsatz des Mittelsatzes“ (G dur ♩-Takt) den architektonischen Höhe- bzw. Mittelpunkt. Von da ab (im Schem. mit E bezeichnet) läuft der ganze

*) Wagners Kaisermarsch ist ein rein symphonischer, frei formaler Satz von Marschcharakter.

Satz gruppenweise entgegengesetzt (also rückwärts). Das Beispiel genügt, um zu beweisen, daß auch ausgesprochen moderner Musik altklassische Formen zugrunde liegen können.

Die zusammengesetzte Liedform weist die allerreichsten Mannigfaltigkeiten auf. Sie ist das meist gewählte Schema für langsame Sonatensätze und phantasiartige Stücke. Nahezu alle Notturmen Fields und Chopins, fast sämtliche „Lieder ohne Worte“ des großen Formkünstlers Mendelssohn, die Improptus Schuberts und Chopins, viele der Schumannschen, scheinbar formfreien Phantasiestücke (Davidsbündler, Romanzen, Gesänge der Frühe und ungezählte seiner zyklischen Werke), die Balladen Lówes, die Consolations und Legenden, die Impressionen der Schweizer und italienischen Wanderjahre Liszts, eine große Zahl der Werke Griegs lassen sich auf zusammengesetzte Liedform zurückführen. Nicht immer ist es augenfällig und einfach, die einzelnen Gruppen analytisch zu trennen; oft ließen sie (besonders in neueren Werken) durch absichtliche Aufhebung eines authentischen Schlusses völlig ineinander über- und verwischen ihre Grenzlinien. Kein Meister war größer im kompliziertesten Fügen und Verschmelzen zahlreichster Einzelgruppen zu einem zusammenhängenden, lückenlosen Ganzen von oft wahrhaft kolossalischen Dimensionen als der Meister aller Meister: BACH! So ist beispielsweise die unbegreiflich hohe C-moll-Toccatà für Klavier (ein einziger Satz von vierhundert Takten) eine Periode ohne die geringste Spur einer Gruppentrennung. Es ist außerordentlich schwierig, hier die gleichsam in neue Perioden sich hineinschiebenden und daher die Schlußfäden völlig abstreifenden Gruppenenden (Teilschlüsse) als solche zu erkennen. Aber stets lassen sich selbst solche Riesensätze auf ganz bestimmte Formen zurückführen.

Schematisch könnte man die partikulierte und die kontinuierliche zusammengesetzte Liedform etwa so darstellen:

Gruppenweis getrennt:



Bei finden Ganz- oder Halbschlüsse statt. Vergl. z. B. den 2. Satz aus Beethovens pathetischer Sonate, der Einsatz jeder neuen Gruppe folgt dem deutlichen Abschluß der vorangegangenen Periode.

Ununterbrochene Periode:



Bei wären rhythmisch (zum Teil thematisch) und syntaktisch die Schlüsse zu denken, vor Eintritt oder wenigstens vor Abschluß derselben, spätestens mit denselben, vor die neue Gruppe bereits ein, hebt also jede scharfe Grenzlinie auf. Die Form dieser

komplizierten Werke zu begreifen, ist für das musikalische Erfassen und Verständnis (das doch mehr ist als bloßes Hinnehmen und Genießen von Takt zu Takt!) von eminenter Bedeutung. Diese zusammengesetzte, Schlußbildungen umgehende Form spielt in Fugen, polyphonen Sätzen, im „Durchführungsteil“ von Sonaten und symphonischen Sätzen eine höchst bedeutende Rolle.

Endlich einige Erklärung über die Form des klassischen ersten Sonatensatzes:

In groben Zügen dargestellt, liegt ihm das Schema zugrunde:

- | Erstes Thema in der Haupttonart.
- | Zweites Thema in verwandter Tonart, Medianten oder Dominante.—Wiederholung des Teiles.—
- | Mittelsatz . . . Verarbeitung thematischen Materials in beliebigen Tonarten.
- | Erstes Thema, Haupttonart.
- | Zweites Thema, Haupttonart (im Gegensatz zum ersten Mal).

Der Teil (in manchen Fällen zu wiederholen), der die Hauptthemen enthält und nach dem Mittelsatz in etwas veränderter Gestalt wiederkehrt, heißt das erste Mal Exposition und später Reprise; der Mittelsatz trägt den bezeichnenden Namen „Durchführung“. Er ist in kleinen Werken, so in einigen recht dürtigen und inhaltlich allzu leicht wiegenden Mozartschen Klaviersonaten, im Gegensatz zu einigen erheblich fortschrittlicheren, höchst eigenartigen Haydn'schen Sonaten, eine Art Durchgang, in spät-Beethovenschen, Brahms'schen, Volkmann'schen, Draeseke'schen, Bruckner'schen, Tschaiakowsky'schen und Regerschen Werken aber geradezu der Hauptteil, der psychologische Höhepunkt, der seelische Konflikt und seine Lösungsversuche. Die durch Beethoven und Haydn (dessen eminent künstlerische Formweiterungen und zahllosen Formvarianten ein Born köstlicher Belehrung und Anregung für jeden tief eindringenden Musiker sind) weiter ausgebaut Form zeigt nach dem zweiten Thema, also vor der Durchführung und am Ende des ganzen Satzes noch kleine, mehr motivische als thematische Neubildungen knappster Form von allerhöchster Prägnanz (Codalmotiv), die am Schluß oft eine erweiterte Durchführung erfahren, ja bei Beethoven, Brahms und Bruckner sich zu gewaltigen Dimensionen auswaschen (sog. große Coda). Nicht selten geht dem eigentlichen Hauptsatz eine freie Einleitung voraus (Sonate pathétique), zwischen erstem und zweitem Thema schieben sich oft Nebenthemen ein, der Codalgedanke nimmt hier und da (Brahms, Reger!) selbständigen Themencharakter an (drittes Thema), in der Reprise kehren gewisse Partien der Hauptthemen abgeändert wieder und andre Formfreiheiten und Formleinheiten mehr. Stets haben die 2. oder 3. Hauptthemen unter sich kontrastierenden Charakter.

Der Variationsform kann als Thema ein Satz in einfacher oder mehrfach zusammengesetzter Liedform zugrunde liegen, sehr oft ist die knappe zweiteilige Form anzutreffen (vergleiche fast alle Beethovenschen Variationen, ebenso Schumanns „Sinfonische Etüden“, Brahms' Händelvariationen, Griegs G-moll-Ballade, Regers unvergleichbare Variationsketten aus dem D-moll-Streichquartett, F-is-moll-Sonate über Themen von Beethoven und Bach usw.), oft einfach-periodische, ungliederte Sätzchen, wie z. B. alle Czaccionen, Passacaglien, sehr selten ganze, mehrteilige Tanzformen nebst Triosatz (wie Haydn's wundervolle F-moll-Variationen). Die Variationen selbst können rein figurativer Art sein, so daß entweder die Harmonie in kleine, akkordische Brechungen zerlegt oder die unveränderte Melodie von stets neuen Arabesken umrankt wird, oder daß das Thema im Sinne einer Sonatendurchführung verändert und logisch weiter entwickelt wird; oder es bauen sich auf stereotyp wiederkehrenden Bässen, bei stets wechselnder Harmonien, thematische neue Sätzchen auf (Ciacconen, Bassi ostinati, Passacaglien), oder das Thema wird, tonlich oder motivisch zerlegt, in rhythmisch-frei improvisierter Art zu neuen Sätzen umgebildet, die in der Form oder in der harmonischen Basis jede Beziehung zum Thema verwischen. (Vergl. die Stücke aus Schumanns Carnaval, die mit S. C. H. A. oder A. S. C. H. beginnen, die mittleren aus Regers Bachvariationen, Liszts, Regers und Karg-Elerts Huldigungen an Bach (B. A. C. H.)

Die Form der Fuge ist nicht leicht zu definieren (nicht um das Wesen, die technischen Elemente, sondern um die Zugehörigkeit zu den bisher erklärten Klassen von einfachen oder zusammengesetzten Teilgruppen handelt es sich ja hier). Sie ist mehrteilig, wievielteilig aber läßt sich nur von Fall zu Fall untersuchen. Die „Schulfuge“ ist ein altes, vermodertes Stück Pergament, mathematische Musik, die nie Kunst im Goetheschen, Wagnerschen oder Beethovenschen Sinne war. Keine Form ist so variabel, so erst durch den Inhalt bildbar, als die Fuge. Einerseits ist die Fuge das elendeste aller Machwerke, so recht dazu geschaffen, impotenten Musikanten einen Nimbus von „Gefährtheit“ zu weben.*) Die Fuge ist andererseits aber die höchste

*) Die Ansicht, daß Fugenkompositoren „Vielwisser“ sind, ist allgemein verbreitet und beim großen Publikum scheinbar unausrottbar, obgleich ich nicht begreifen kann, inwiefern eine Doppel- oder Tripeltuge mit allen möglichen Einführungen und Doppelcanons mehr „Gehaltsamkeit“ vom Autor erreichte, als etwa ein Durchführungssatz irgendeiner „vernünftigen“ Sonate. „Wer singen will, muß Stimme haben“, und wer komponiert, soll (sollte!) das gesamte theoretische Musikwissen restlos in sich aufgenommen haben, — ob er dies oder das Feld beackert. Wer Geist, Erfindung und Empfindung hat, schafft Werke von Gehalt, — ob homophoner oder polyphoner Faktur, ist belanglos! Möchte doch nicht jeder Fugenkomponist seiner Fugengelehrtheit wegen für einen Hexenmeister gehalten werden!

aller Kunstformen, heute noch so jung und lebensfähig als zu Pachelbels Zeiten. Es ist kein Zufall, daß die höchsten Offenbarungen behrster Kunst sich der Form der Fuge (und zwar meist Doppel- oder Tripelfuge) bedienen. Die Gipfelpunkte in Bachs Kunst sind inbrünstige Gebete, Lobpreisungen oder feiste Seelenqualen, ausgesprochen in den Formen der Fuge; Mozarts Fugen im Requiem und in der gar nicht hoch genug zu schätzenden C-moll-Messe, in der C-dur-Sinfonie, vor allem aber Beethovens Fugen aus der Asdurand der Riesen-sonate in B-dur, die schier unbegreifliche Quartettfuge, die in das ewige Leben hinübersingende „Et vitam“-Fuge aus der göttlichen „Miss-e“, Händels prachtstrotzende Doppelpolyphonen, sind es nicht die höchsten Gipfel der Kunst überhaupt?

Formalistisch lassen sich diese Fugen absolut nicht unter ein gemeinsames, strenges Schema bringen.

Das einzig bautechnische Erklärbare, das übliche Formgesetz (herzlich wenig genug ist's!) läßt sich in einige wenige Sätze zusammenfassen.

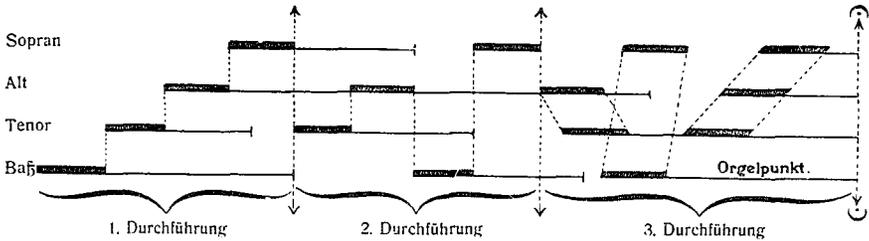
Einfache Fuge: Die Stimmzahl bleibt (von pausierenden Stimmen abgesehen) unverändert gleich. Begleitungen und dominierende Melodien sind dauernd ausgeschlossen. Jede Stimme hat ununterbrochen selbständigen Charakter ersten oder zweiten Grades (Thema und Kontrapunkt). Das liedartige, Gleichaktigkeit stets meidende Thema beginnt in einer einzigen Stimme, eine andere ahmt es in der Quinte nach, eine dritte folgt in gemessenen Abständen in der Oktave, die vierte bringt es in der Quinte der Oktave. Die früher begonnenen Stimmen spinnen ihr Thema weiter, die jedoch während des Hauptthemenvortrags einer andern Stimme sekundäre Bedeutung haben (Kontrapunkt).



Haben alle Stimmen je einmal ihr Thema vortragen (man nennt diesen Teil „erste Durchführung“ oder „Exposition“), so wiederholen sich in anderer Reihenfolge, in anderen Tonarten, bei meist andern Kontrapunkten, die Themeneintritte in allen Stimmen (zweite Durchführung). Die Fuge kann hier schließen, sie kann auch noch eine, zwei, ja noch mehr weitere Durchführungen haben. Die Themen können verkehrt, rückwärts, verkleinert, vergrößert, verkürzt erscheinen – oder nicht. Sie setzen gegen den Schluß oft in weit rascherer Folge als früher hinter einander ein, so daß die zweite Stimme schon das Thema bringt, während die erste ihr Thema noch gar nicht beendet hat (ling-führung). Es treten also verschobene, jedoch logisch geführte Parallelismen auf, die interessante Steigerungen des Ausdrucks ergeben (Klimax) und ausgezeichnet dem Schluß vorbereiten. Oft geht demselben auch ein mehr oder weniger langer Orgelpunkt (Haltenote im Bass) voraus. Engführungen und Orgelpunkte fehlen oft, auch ohne den Wert einer Fuge zu beeinträchtigen. Die Fuge vermeidet meist (nicht immer), außer

am Ende, deutliche, periodische Schlüsse und Gruppentrennungen.

Der Eintritt des Themas bedeutet für die vortragende Stimme selbstredend den Anfang einer neuen Periode, aber nur für diese einzelne Stimme; keinesfalls für die ganzen Stimmen, von denen jede einzelne ihre besonderen Enden und Anfänge hat. Hieraus erklärt sich die Schwierigkeit, die Fuge (im Sinne einer Gruppenregistrierung, die erkennbar abgesonderte Teile zur Voraussetzung haben muß) in mehrere Abteile zu zerlegen. Die Grenzlinie zwischen zwei Durchführungen einer Stimme trifft nicht mit der der andern zusammen. Eine Registerverstärkung, die für eine Stimme just am Platze ist, trifft gleichzeitig zur un rechten Zeit die andern mit. Ein Beispiel einer artig gezimmerten Fuge mit dem vielbestaunten Schlußballast zeigt zwar deutlich die dreiteilige Form, doch fließen die Gruppen nicht nur völlig zusammen, sondern greifen zu völlig getrennten Zeiten stimmweise in einander über (Thema, Kontrapunkt):



Vergleiche in der 3. Durchführung die verfrühten thematischen Eintritte (Engführungen). Jede Stimme besitzt eine andre Gruppierung, die mit der allgemeinen Satzgruppierung nicht zusammenfällt. Man beachte ferner, daß trotz der strengen real-4stimmigen Durchführung meist nur absolut-3stimmiger Satz vorliegt. [Vergl. die Fugen Bachs!]

Von einer einheitlich gültigen Gruppierung kann nach obiger Darstellung billigerweise keine Rede sein. Registerstellungen an den mit \uparrow bezeichneten Stellen müssen notwendigerweise manche Kontrapunkte unnötigerweise verdoppeln und verstärken. Man ersieht: eine ideale Fugenregistrierung ist auf dem Harmonium leider undenkbar, sie kann es auch gar nicht sein, sofern es sich nicht etwa um eine zweistimmige Fuge, die jedoch logischerweise aus Mangel an Pausen dann von einem Registranten instrumentiert werden müßte, handelt. Das Ideal der Fugenregistrierung ist neben dem unbegrenzt modifikationsreichen Orchester nur im Triospiel der mehrmanualigen Orgel mit obligatem Pedal möglich. Ich nenne da meinen lieben, hochgeschätzten Kollegen Paul Gerhardt, wohl der eminenteste Kolorist und geistvollste Registrierkünstler von strengster Logik, ein gewaltiger Orgelvirtuose von anerkanntem Rang, der im Fugenspiel jedes gemeinsame Partizipieren der Einzelstimmen an einheitlich-dynamischen und koloristischen Steigerungen umgeht und jeder einzelnen Stimme eigene Steigerungen und farbliche Unterschiede verleiht. Der Eintritt jeder einzelnen Stimme (ohne seine kontrapunktierenden Miläufer!) ist ihm „neue Phase“. Eine solche Registrierkunst ist dem Harmonium nun leider für alle Zeit veragt, versagt aus rein mechanisch-technischen Gründen. Dessenungeachtet kann der Harmonium-Komponist und -Spieler manchen Fingerzeig beachten, der ihm den Weg zu höherem, polyphonem Farbspiel auf dem Harmonium weist. (Vergleiche die B moll-Doppelfuge aus der Zweiten Sonate (B. A. C. H.) für Harmonium von Karg-Elert, Op. 46.)

Noch ein Wort über die Doppel- und Tripelfuge. Zwei oder drei Themen (durchaus gegensätzlicher Art) werden, dauernd zusammengekoppelt, durchgeführt. Liegt das erste Thema in einer beliebigen Stimme, so trägt eine andere mit jenem das zweite Thema vor.

Die beiden Themen können völlig zwanglos ihre Stellungen zu einander wechseln. Die Form dieser Fuge ist die gleiche wie die der einfachen Fuge. Es ist einleuchtend, daß diese Doppelfugen schon durch die Gegensätzlichkeit der Themen eine weit reichhaltigere formale Gestaltung zulassen als die einfachen Fugen. Eine andre Form der Doppelfuge verlegt die Konklusion (d. i. den Zusammenschluß beider Themen) in den letzten (3.) Teil, während der 1. Teil die mehr oder weniger lang durchgeführte Fuge über das erste Thema und der 2. Teil die mehr oder weniger lang durchgeführte Fuge über das zweite Thema bringt. So zeigt z. B. die Fugentriologie für Orgel und Bläserorchester aus Opus 73 von Verfasser dieses Werks eine breit ausgeführte, dreiteilige Doppelfuge mit vollkommen ausgeführter Coda (Allegro, B moll), danach eine neue, dreiteilige Doppelfuge (Andantino misterioso, Es moll) und dann erst den Zusammenschluß der beiden Hauptthemen (das 2. dauernd umgekehrt), zu denen noch ein neues Thema (Nr. 3) und das Chaconnenthema (Nr. 4) aus dem Variationssatz tritt (Quadrupelfuge), während die Bläser mit dem Choral (erstes Thema umgebildet und vergrößert) dazutreten. Die Doppel-, Tripel- oder gar Quadrupelfuge dürfte, selbst mit Einschluß aller Arrangements, stets ein seltener Gast in der Harmoniummusik bleiben.

Diese primitive Art der Formenerklärung (so erschreckend lückenhaft sie vom pädagogischen Standpunkt exakter Musiktheoretiker ist, den räumlichen Verhältnissen nach auch gar nicht anders sein kann) dürfte aber immerhin manchem Harmonisten für Registrierzwecke genügen.

Es handelt sich nun darum, die erlernten und in ihrer Wesenheit begriffenen Formen in Beziehung zur Registrierung zu bringen. Wer keine Formkenntnis besitzt oder nicht wenigstens instinktiv die Architek-

tonik der Musikformen fühlt und erkennt, vermag keine Registrierkunst im ästhetisch-formalen Sinne auszuüben, wengleich es ihm gelingen mag, gute oder auch interessante Farben zu mischen.

Da Inhalt und Form in Werken von echtem Wert sich gegenseitig die Wage halten, d. h. gegensätzlicher Inhalt entsprechend gegensätzliche Form ausprägt, so findet der aufmerksame Beobachter bald - oft an rein äußeren Erscheinungen der Form - die vielleicht nicht immer in die Augen springenden Wendepunkte des Stimmungswechsels - und umgekehrt: bei unzweifelhaft erkennbaren Stimmungsumschlägen die vielleicht nicht immer in die Augen springenden Formgliederungen heraus.

Handelte es sich in allen vorangegangenen Kapiteln um die Frage: „wie registriere ich, um diese oder jene Farbe zu gewinnen“, so lautet die jetzt notwendige weitere Frage: „wann und an welchen Stellen wechsele ich die Registerstellungen?“

Die Beantwortung: „in den Pausen“ ist meist recht haltlos, ohne logische Begründung, und die Befolgung des an sich begreiflichen Rates schon deshalb undurchführbar, weil zahllose Komponisten und Bearbeiter in 70 unter 100 Fällen in ihren Werken nicht die geringste Rücksicht auf Wechselmöglichkeit der stehenden Register nehmen. Es ist eine höchst mißliche Sache, durch Umlegen und teilweise eingreifende (Umänderung gedruckter Harmoniumwerke die unerzäßigsten Zäsuren zum Registerwechsel frei zu bekommen. Kein Komponist oder Arrangeur dürfte es wagen, einen Legatobogen für Streichinstrumente über ganze Zeilen oder gar Seiten zu führen. Jeder Autor kennt ferner die Notwendigkeit der Atempausen für Bläser und Sänger, — nur die meisten Harmoniumarrangeure ignorieren fortwährend die dringlichsten Forderungen, die ein nur einigermaßen musikalisches Spiel aufstellt: Registrierpausen vorzusehen, um für Form und Inhalt an entsprechenden Stellen klangliche Ausdrucksveränderungen zu ermöglichen.

Die Beachtung von gewissen allgemeinen Teilungsgrenzen (auch ein Kapitel, das selbst bei den „beliebtesten Autoren“ im argen liegt) und Registrierstationen in größeren Originalen und Bearbeitungen gehört zu den Grundelementen exakter Harmoniumkunst. Ein Ignorieren derselben kommt einer Stilwidrigkeit oder mangelnden Kenntnis der eigentlichen Wesenheit des Harmoniums (durchaus nicht etwa nur des sogenannten „modernen“ Harmoniums) gleich. Dies sei ganz objektiv festgestellt!

Die für einen Nichtfachmusiker erwachsenden, zum Teil ganz empfindlichen Schwierigkeiten, unsere hier aufgestellten und noch aufzustellenden Registriergesetze (insbesondere die Registerwechsel, die sich auf ästhetische und logisch-formale Forderungen stützen) durch-

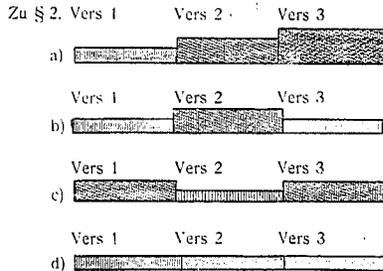
zuführen, beruhen nicht in der Kompliziertheit derselben, sondern fast lediglich in den Hindernissen eines kontinuierlichen Satzes und in der mangelnden Rücksichtnahme auf Stilleigentümlichkeiten und manuelle Hilfsgriffe seitens der Komponisten und Bearbeiter.

Allgemeine Registrierregeln.%)

§ 1. Man halte daran fest, daß eine aufgestellte Registrierung nicht eher zu verändern ist, als formale oder inhaltliche Steigerungen oder Kontraste eintreten, die durch mehr oder weniger starke Veränderungen schärfer in die Erscheinung treten sollen. Daraus geht hervor, daß (zurückgreifend auf die Formerklärungen, beginnend auf Seite 117) die einfache, einteilige Liedform, die der formalen und inhaltlichen Gegensätzlichkeit enträt, einen Registerwechsel nicht kennt. Es ist also nicht angängig, in Chorälen, Volksliedern, kleinen 8 bis 16taktigen Stücken einheitlichen Inhalts die Registerstellung zu verändern.

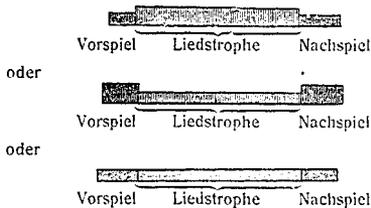
§ 2. Dagegen empfiehlt es sich, bei Wiederholungen (z. B. in mehrstrophigen Liedern) milde Farbenwechsel eintreten zu lassen. Man kann für dreistrophige Lieder usw. die Registerwechsel so wählen, daß sie a) eine dauernde Steigerung ergeben, oder b) daß Anfang und Schluß gleiche Farben erhalten und der mittlere Vers zu ihnen eine Farbe hinzuaddiert, kontrastiert, oder c) umgekehrt eine Farbe subtrahiert wird, oder d) man kann an Stelle von Registersubtraktionen oder -additionen Registerumschaltungen ohne dynamische Veränderungen wählen.

Folgende Schemata versinnbildlichen die Mischungen von 4 primären Registerfarben . So bedeutet z. B.  Addition von  und  und ferner  die, nachfolgende Subtraktion der Farbe  von der Mischung .

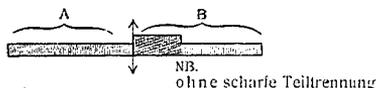


*) Über notwendige Abweichungen später.

§ 3. Vorspiele oder Nachsätzen zu kleinen, einheitlichen Formen werden durch Farbenveränderungen (mit oder ohne dynamische Unterschiede) deutlich abgetrennt.



§ 4. Für die zweiteilige Liedform ohne Repetition gilt dasselbe, wie für das Lied mit 2 klanglich unterschiedenen Strophen, doch wird man gut tun, bei Stücken, die nicht ausgesprochene Stimmungsgegensätzlichkeit aufweisen und diese vielleicht sichtlich ausprägen, den einheitlichen Grundcharakter trotz Registerveränderung zu wahren. In vielen Fällen trifft man in der zweiten Hälfte des zweiten Teiles mehr oder weniger deutliches Zurückgreifen auf die Eingangsperiode; bei diesem schon zur dreiteiligen Liedform hinüberspielenden Schema ist die Herstellung der anfänglichen Registrierung tunlichst zu erstreben.

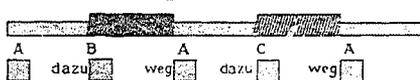


§ 5. Anders bei größeren zweiteiligen Formen mit Teilrepetitionen [[: A :]; B :]. Hier empfiehlt es sich (nach authentischen Vortragsgesetzen klassischer und vorklassischer Werke), jede Wiederholung in verminderter Stärke zu spielen. Man hat in diesen Fällen jeden Teil mit Mischfarben zu beginnen und bei den Wiederholungen ein oder zwei Register zu subtrahieren.



§ 6. Die Rondoform erheischt eine tunlichst stereotyp wiederkehrende Farbe für das eigentliche Ritornell. Die Zwischensätze bringen dem Initial angepasste, neue Mischungen oder Primärfarben, die freilich keine langwierigen, zeitraubenden Registerumstellungen erfordern dürfen, um den Charakter des fortdauernd fließenden Rondos nicht durch merkliche „Verlegenheitspausen“ zu gefährden. Folgendes Schema mag eine vorbildlich registrierte Rondoform zeigen:

Registrierfunktion.



Die einzelnen Gruppen werden also nicht nur durch Farbenwechsel scharf getrennt, sondern jedes Thema kehrt in seiner ursprünglichen, charakteristischen Farbtonung wieder, in der es sich dann mit der ersten Note (klanglich) unverkennbar legitimiert.

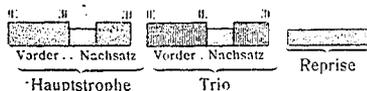
Man wird durch diese sehr simplen Beispiele, die aber in der Literatur von ganz erheblich großer Anwendbarkeit sind, nun sicher den wahren Kern der ganzen Registrierkunst erfaßt haben:

„Die Architektonik der Musikformen wird durch die Registrierung klingende Plastik.“

§ 7. Die Unterscheidungsmerkmale der dreiteiligen Tanzform mit Trio dürften als bekannt angesehen werden. Es empfiehlt sich, die Teiltrennung des Vordersatzes (Repetitionen mit Registersubtraktion) oder zweite Hälfte des Vordersatzes mit Registeraddition) nur mäßig auffallend zu markieren, sofern eine Farbenveränderung nicht einfacherweise entbehrlich ist, dagegen das Trio möglichst kontrastfarbig zu gestalten. Weist dieses Zweiteiligkeit auf, die man koloristisch nachzuzeichnen für ratsam hält, so ist hier eine durchaus diskrete Farbdifferenz geboten, um (wie auch im Vordersatz) die Zusammengehörigkeit der beiden doch nur unwesentlich stimmungsverschiedenen Unterabteilungen nicht zu gefährden. Die am meisten durchführbare Gestaltung stellt sich schematisch dar:



die seltenere, mit Markierung der Untergliederung (nur ratsam bei ausgedehnten Sätzen mit prägnanten Motiv- und Stimmungs-Gegensätzen!):



§ 8. Bei der Tanzform mit zwei Alternativsätzen (z. B. D moll- und E dur-Satz [I. und IV.] der Rameausuite) tut man gut, die kleinsten Gliederungen eines Periodenteiles nicht koloristisch zu sondern, dagegen die beiden Alternative sowohl unter einander, als auch zum Hauptteil in merkliche Unterschiedlichkeit zu bringen.

§ 9. Die Form des (ersten Satzesatzes^{*)} zu registrieren, bietet oft viel Hindernisse. Ohne Nachkorrektur (siehe später) ist häufig nicht auszukommen. Es liegt im Wesen der Sonate begründet, die, im Gegensatz zur Suite, alles Mosaik notwendigerweise vermeidet und an Stelle von leicht registrierbarem Nebeneinander Logisches aus sich heraus entwickelt, was aus Mangel an Säuren und durch die Kontinuität seiner Steigerungen die Eigenregistrierung oft beinahe ausschließt. Auf keinen Fall darf auf die Farbentrennung zwischen erstem und zweitem Thema Verzicht geleistet werden, sie unterstützt ganz erheblich das Verständnis für den Satz, ja, sie vermag sogar über mangelnde Charakter-Gegensätzlichkeit der Themen bis zu einem gewissen Grade hinwegzutäuschen und Scheinkontraste zu geben.

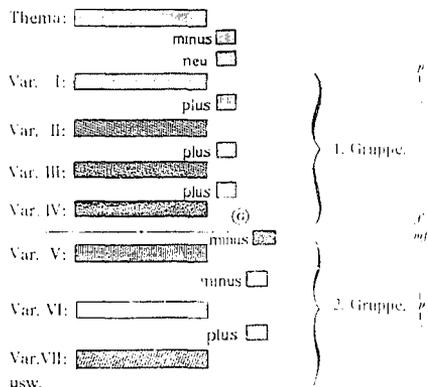
Eine Atempause für Registerrein-, Aus- und Umschaltung vor Eintritt des zweiten Themas wird sich wohl ohne große Schwierigkeit fast überall einschleiben lassen, ebenso nötig ist die Wiederherstellung der anfänglichen Registerstellung vor dem eventuellen Wiederholungszeichen und (nach der Durchführung) vor Eintritt in die Reprise. Die Registrierung kann sich bei einer großer angelegten Sonate, insbesondere, wenn sie aus psychologischen Gründen sich einer komplizierteren Ausdrucksform bedient, in einer massiven Hauptthemenscheidung natürlich nicht erschöpfen. Steigerungen des Seitenthemas, die oft lückenlos in die Codalgruppe einführen, ferner komplizierte Beugungen und Zusammenschlüsse thematischer Floskeln, die reichen, motivischen Verflechtungen und Verästelungen in der Durchführung bedingen mannigfachen Registerwechsel, für den sich aber allgemein gültige Regeln selbstredend nicht aufstellen lassen. Man halte aber daran fest, daß Exposition und Reprise durch allzu reichen Farbenwechsel leicht zerbröckeln und dadurch an eindringlicher Fäählichkeit erheblich Einbuße leiden.

§ 10. Die Registrierung von Variationssätzen bietet die allergeringsten Schwierigkeiten. So groß die Fülle und Verschiedenartigkeit der Variationsarten auch ist,

eine Tendenz ist ihnen allen gemeinsam: jeden Variationssatz zu einem in sich abgeschlossenen Ganzen, zu einem Charakter auszuprägen. Damit ist schon gesagt, daß jede Variation eine eigene Farbe verlangt. Von kleinen Retouches abgesehen, die besonders bei zweiseitigen Themen und Variationen mit Wiederholungen hier und da von hübscher Wirkung sein können, unterlasse man innerhalb eines Satzes jede durchgreifende Registerveränderung.

(Vergleiche die *Ciaccona con variazioni* aus der *Amoll-Sonate*, Op. 14 Nr. 3, erster Satz und die *Es-moll-Passacaglia* Op. 25 von Karg-Elert [die bisher leider einzigen Variationen der Harmonium-Originalliteratur], desgleichen die Duo-Variationen aus der *Serenade* von Beethoven, Op. 8, arrangiert von Karg-Elert.)

Gute Wirkungen erreicht man, indem man die Farben der Variationen nach und nach durch Addition steigert und sie so zu Variationsgruppen zusammenschließt. Ist ein Höhepunkt erreicht, so entzieht man der Farbensumme einzelne Farben, so daß neue, in der ersten Variationsgruppe nicht verwandte Mischungen restieren.



^{*)} Wie schon früher bemerkt, versteht man darunter einen durchaus festgelegten Formenbegriff. Nicht jeder erste Satz einer Sonate hat die klassische Form eines solchen, z. B. Beethovens *Es-dur*- und *Gismoll*(Mondschein)-Sonate, Op. 27 I und II, die kleine und die große *As-dur*-Sonate, Op. 20 und 110, Mozarts' hie, köstliche *A-dur*-Sonate weisen in den ersten Sätzen andere Formen auf. In der Harmoniumliteratur zeigt die *G-dur*-Sonatine von Karg-Elert im ersten und letzten Satz, die *E-moll*-Sonatine im ersten (stark süßisiert), die *A-moll*-Sonatine aber in keinem ihrer drei Sätze, auch weder die *H-moll*- noch *B-moll*-Sonate im ersten Satz (hiese jedoch im letzten Satz) die Form des „ersten Satzesatzes“. Mouquets Sonate und die drei Reinhardtschen Sonatinen (diese aber statt Durchführungen nur kurze Rückleitungen bringend, wie es der kurzgeschürzten Sonatine in Form recht wohl entspricht), Beethovens 2 Sonatinen Op. 49 zeigen in den ersten Sätzen starke Tendenz zum üblichen Sonatenschema.

Für die Registrierung von Fugen und polyphonen Werken lassen sich allgemein gültige Regeln nicht aufstellen. Hier heißt es von Fall zu Fall entscheiden. Noch^{*)} ist nicht das leiseste Anzeichen vorhanden, um auf ein systematisch geordnetes Schulwerk für polyphones Spiel hoffen zu dürfen, ein Schulwerk, das das Harmoniumspiel progressiv in die reinste Kunst-sphäre und höhere Spieltechnik einführt. Wohl existieren einige polyphone Originalwerke (Fugen aus der *H-moll*-Sonate, Doppelfuge aus der *B-moll*-Sonate und die *Passacaglia* von Karg-Elert, die Fugen der drei Camillo Schumannschen Suiten, die zweistimmige Fuge aus der Beckmanschen Suite, — damit ist die Original-

^{*)} Geschrieben im Anfang des Jahres 1911.

literatur erschöpft —) und einige Bearbeitungen (die „Ernsten Studien“ von Reinhard, diverse Arrangements des exakten Harmonikenners Rudolf Bibl*) und, allen voran, die wertvollen Frescobaldi-, Buxtehude- und Bachbearbeitungen des Altmeisters und fraglos bedeutendsten Harmoniumstilisten L. A. Zellner,*) den der Verfasser dieses Werkes als den „Vater der individuell ausgestalteten Harmoniummusik“ verehrt), — was will das kleine Häuflein Notenmaterial aber viel besagen, um so mehr, wo es an instruktiv-polyphonen Studien, die zu diesen zum Teil ganz beträchtlich schwierigen Werken progressiv führen, völlig fehlt! Das dringend erwartete und von guten Musikern, besonders auch für Unterrichtszwecke notwendig begehrte Schulwerk von der Kunst des polyphonen Spiels müßte, wenn es seinen Zweck richtig erfüllen soll, auf die Einführungsregistrierung (notwendige Pausen vor plastisch hervorzuhebenden Stimmeintritten) Rücksicht nehmen, die manche recht schwierige Satzkorrektur in den zu bearbeitenden Werken nötig macht. Das ganze Kapitel der Fugenregistrierung wird dauernd eine problematische Aufgabe bleiben, schon deshalb, weil in den authentischen Ausgaben der meisten Fugen (gleichviel, ob Clavessin- oder Orgelkompositionen) Pachelbels, Buxtehudes, Telemanns, Frobergers, Frescobaldis, Händels, Bachs und seiner Söhne meist jede Vortragsbezeichnung, Tempoangabe und dynamische Zeichen fehlen. Der subjektiven Ausdeutung ist weitester Spielraum gegeben, die striktesten Meinungsverschiedenheiten stehen sich gegenüber, die eine sowie die andere Anschließung hat ihre ästhetische und formtechnische Begründung. Wer will da „allgemeingültige Regeln“ aufstellen? Und da die Registrierung von den vortraglichen, dynamischen und zeitlichen Angaben zunächst ihren Ausgang zu nehmen hat, so steht der Harmonist, dem die nackten Noten

*) Beide sind zwar noch keine eigentlichen Koloristen, aber bisher unübertroffene Meister des Satzes und exzellente Kenner der Teilungs-, Register- (so weit sie ihnen bekannt waren), Pedal-, Percussions- und Windefekte. Erstaunlich ist ihre logische Rücksichtnahme auf Nachregistrierungen (formell und spieltechnisch gleich wertvolle Zäsuren), obgleich ihnen die vielhundertfachen Registrier- und Farbenschnittmöglichkeiten des ihren Werken zugrunde liegenden Vierspels, der Literatur nach zu schließen, verborgen geblieben sind.

selbst nicht Aufschluß über Inhalt, Vortrag, Form, Tempo und Dynamik geben, ratlos vor einem solchen Stück. Hier hilft keine Theorie, kein noch so zuverlässiges Kompendium aus dem Dilemma. Was not tut, ist: viel gutes Orgelspiel zu hören, aber nicht — ja nicht von solchen Orgeltrakteuren, deren Zahl Legion ist, die Bachs Werke stets für massiv, wuchtig, für „erstarrte“ Architektonik halten und die die reichste Expressivität und größte Farbdifferenzierung, deren die moderne Orgel fähig ist, für „unhistorisch“ halten — und endlich: die an vorzeitlichen, starren Orgeln sitzen.

Im nächsten, 16. Kapitel über das selbständige Registrieren ersehe man (am Schluß) Näheres über Fugenregistrierung. Aus forntechnischen Gründen möchte der Verfasser auf die große Fuge seiner 2. Sonate, Op. 46 hinweisen, die der Problemlösung möglichst nahe zu kommen sucht, das kontrapunktische, komplizierte Gewebe durch besonders entsprechende Registrierung zu entwirren, die thematischen (resp. doppelthematischen) Hauptadern plastisch zu gestalten und Flächensteigerungen zu erzielen.

Aus dem gesamten Kapitel geht hervor, daß die Dispositionsfrage nicht nur für die äußere Klanglichkeit von grundlegender Bedeutung, sondern daß sie auch für den Vortrag und die ästhetische Darstellung der Formen von allergrößter Wichtigkeit ist.

Als Schluß- und Kardinalregel sei empfohlen: erst ein Stück mit durchgehender Registrierung von möglichst wenig spezifischer Farbe (stumpfer 8', also für Vierspiel $\textcircled{1} \textcircled{1}$), oder Kunstharmonium [Méta.] $\textcircled{4} \textcircled{4}$ [Méta.], für Saugluft $\textcircled{1} \textcircled{1}$) von Anfang bis Ende zu spielen, um den Inhalt zu erfassen, dann erst die Formgliederung zu markieren (etwa die Anfänge neuer Satzperioden mit I, II, III oder A, B, C usw. zu bezeichnen) und endlich erst (eventuell bei gleichzeitiger Korrektur zur Erlangung der unumgänglich nötigen Registrierpausen) die Farben dem Charakter der einzelnen Abschnitte entsprechend auszuwählen und tunlichst zu beachten, daß Farbenaddition und Subtraktion mehr geschlossenen Sätzen, Nebeneinanderstellung unverbundener Farben mehr scharfgetrennten Gliederungen entspricht.

Sechzehntes Kapitel.

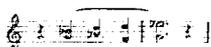
Das selbständige Registrieren unregistrierter Noten.

I. Theoretischer Teil.

Nachdem alle Mischmöglichkeiten, alle Farben und die hauptsächlichsten Formen bekannt geworden sind, auch über Registrierstationen, Farbenadditionen und -subtraktionen ohne spezielle Namensangaben hinreichende Erörterungen gegeben wurden, möge zur leicht übersichtlichen Orientierung der Farbnuancen und der Farbenverwandtschaft eine systematische Ordnungstabelle folgen.

- A. Primäre Farben sind: a) ①
 b) ②
 c) ③
 d) ④

Man spiele die Phrase:



- a) loco
 b) eine Oktave höher
 c) eine Oktave tiefer
 d) loco

B. Mischfarben erster Ordnung (von größter Amalgamierungsfähigkeit) werden durch alle gleich-hohen Stimmen erzeugt:

- a) ①③ in gleicher Spielhälfte liegend, ferner alle Deckfarben:
 b) ① links mit der ② rechts in unisono-Deckung tretend,
 c) ④ links mit der ② rechts in unisono-Deckung tretend,
 d) ③ links mit der ① rechts in unisono-Deckung tretend,
 e) ③ links mit der ④ rechts in unisono-Deckung tretend,
 f) ③ links mit der ② rechts in unisono-Deckung tretend:

ferner Mischfarbe erster Ordnung, in Verbindung mit Deckung:

- g) ④① links mit der ② rechts in unisono-Deckung tretend,
 h) ③ links mit der ①④ rechts in unisono-Deckung tretend.

Man spiele die Phrase:



- ad a) rechts loco,
 .. b) rechts loco, links eine Oktave tiefer.
 .. c) do. do.
 .. d) do. do.
 .. e) do. do.
 .. g) do. do.
 .. h) do. do.
 .. f) do. links zwei Oktaven tiefer.

C. Mischfarben zweiter Ordnung werden durch oktavierende Register gleicher Zungenlage (vorn oder hinten liegende Spiele), und dadurch von starker Klangähnlichkeit, gebildet.

- a) ①② beide vorn liegend, beide weich und stumpf,
 b) ③④ beide hinten liegend, beide hell und streichend-nasal.

Man spiele obige kleine Phrase oft und präge sich so fest als möglich die Farbe ein. Mischfarben zweiter Ordnung finden reichste Anwendung.

D. Mischfarben dritter Ordnung werden durch oktavierende Register ungleicher Zungenlage (vorn und hinten liegende Spiele), und dadurch von Klang-gegensätzlichkeit, gebildet.

- a) ①③④
 b) ②③④

ferner die durch die Mischung von Farben erster und zweiter Ordnung erreichte einfach-oktavierende Doppelkombination:

- c) ①②③④
 d) ①③③④

E. Die Mischfarben vierter Ordnung umfassen stets zwei Oktaven Umfang; sie können höhen- und mischklangunvermittelt sein:

a) ②③
 oder die Mittelhöhen und -farben mit einschließen:

- b) ①②③④
 c) ②③④④
 d) ①②③④④ (⑥)

Verwandtschaft der Farben und Mischungen unter einander.

I. Den ersten Verwandtschaftsgrad stellen die auf gleiche Tonhöhe gebrachten Register gleicher Zungenlage (entweder beide vorn oder beide hinten), die die größte Klangähnlichkeit haben, zu einer ihrer Primärfarben.

- a) ① links mit ② rechts in unisono-Deckung tretend: ① links
 oder b) ① links mit ② rechts in unisono-Deckung tretend: ② rechts
 oder c) ③ links mit ④ rechts in unisono-Deckung tretend: ③ links
 oder d) ③ links mit ④ rechts in unisono-Deckung tretend: ④ rechts



zu spielen mit $\begin{matrix} \text{②} \\ \text{①} \end{matrix}$ oder $\begin{matrix} \text{④} \\ \text{③} \end{matrix}$

II. Den zweiten Verwandtschaftsgrad stellen die zwar unisonierenden, aber klangkontrastierenden Register (vorderes und hinteres Spiel) zu einer ihrer Primärfarben:

- a) $\begin{matrix} \text{①} \text{④} : \text{①} \\ \text{①} \text{④} : \text{④} \end{matrix}$ } am häufigsten vorkommend,



oder die auf gleiche Tonhöhe gebrachten gegenüberliegenden Halbspiele entgegengesetzten Klangcharakters:

- c) ④ links mit ② rechts in unisono-Deckung tretend: ④ links
 oder d) ④ links mit ② rechts in unisono-Deckung tretend: ② rechts
 ferner e) ③ links mit ① rechts in unisono-Deckung tretend: ③ links
 oder f) ③ links mit ① rechts in unisono-Deckung tretend: ① rechts
 ferner g) ③ links mit ② rechts in unisono-Deckung tretend: ③ links
 oder h) ③ links mit ② rechts in unisono-Deckung tretend: ② rechts



zu spielen mit $\begin{matrix} \text{②} \\ \text{④} \end{matrix}$ — oder $\begin{matrix} \text{①} \\ \text{③} \end{matrix}$ — oder $\begin{matrix} \text{②} \\ \text{③} \end{matrix}$ *Sva*

*) Wo keine Deckfarben in Frage kommen, sind stets gleichseitige oder durchgehende Registrierungen gemeint. Das Kolon (:) hat den Sinn, wie etwa „im Verhältnis zu . . .“ oder ausführlicher: . . . wird ausgelöst durch . . .“ (wechselt).

III. Den dritten wichtigen Verwandtschaftsgrad stellen die oktavierenden Register gleichliegender Spiele (entweder beide vorn oder beide hinten liegend) zu einem ihrer Einzelregister (Primärfarben):

- a) ① ② : ① *)
 oder b) ① ② : ②
 ferner c) ③ ④ : ③
 oder d) ③ ④ : ④



IV. Zwischen dem dritten und vierten Verwandtschaftsgrade stehen die Mischungen der Farben des zweiten mit dem dritten Verwandtschaftsgrade, welche eine Registerzahl gemeinsam haben (oktavierende Mischung: unisonierende Zweifarbe), auf gleiche Grundhöhe gebracht:

- a) ① ② : ① ④ *)
 b) ① ④ : ① ④
 c) ③ ④ : ① ④

V. Den vierten Verwandtschaftsgrad stellen die oktavierenden Register, in klangcharakteristischer Hinsicht entgegengesetzten Register (vordere und hintere Spiele) zu einer ihrer Primärfarben:

- a) ② ④ : ②
 b) ② ④ : ④
 c) ① ③ : ①
 d) ① ③ : ③

ferner ausnahmsweise:

- e) ① ③ : ④
 f) ① ③ : ② auf gleiche Höhe gebracht,
 g) ② ④ : ① auf gleiche Höhe gebracht,
 h) ② ④ : ③ auf gleiche Höhe gebracht;

(die transponierte ③ ist der ④, die transponierte ② der ①, und umgekehrt, stark assonant).

*) Gemeint sind durchgehende Spiele oder isolierte Halbspiele; man verwechsle diese Bezeichnung nicht mit der halbspiegeligen Gegenüberstellung $\begin{matrix} \text{①} & \text{②} & \text{③} & \text{④} \\ \text{④} & \text{③} & \text{②} & \text{①} \end{matrix}$

VI. Zwischen dem vierten und fünften Verwandtschaftsgrade stehen die Mischungen der Farben des zweiten oder dritten mit dem vierten Verwandtschaftsgrade, welche eine Registerzahl gemeinsam haben:

- a) 1 2 : 2 4
- b) 1 3 : 1 2
- c) 1 3 : 3 4
- d) 1 4 : 1 2
- e) 1 4 : 1 3
- f) 1 4 : 2 4

als Ausnahme der und g) 1 3 : 2 4 aufgestellten Regel.

VII. Den fünften Verwandtschaftsgrad stellen alle oktavierenden Registermischungen zu einer in ihr nicht enthaltenen Primärfarbe oder die Mischungen (mit Ausnahme von 2 3), die keine Primärfarbe gemeinsam haben, oder endlich die entgegengesetzten Primärfarben (Komplementäre):

- a) 1 2 : 3 auf gleiche Grundhöhe gebracht,
- b) 1 2 : 4 auf gleiche Grundhöhe gebracht,
- c) 3 4 : 1
- d) 3 4 : 2 auf gleiche Grundhöhe gebracht,
- ferner e) 1 2 : 3 4 auf gleiche Grundhöhe gebracht,
- endlich f) 1 : 4
- g) 1 : 3 auf gleiche Höhe gebracht,
- h) 2 : 4 auf gleiche Höhe gebracht,
- i) 2 : 3 auf gleiche Höhe gebracht.

VIII. Zwischen dem fünften und sechsten Verwandtschaftsgrade stehen die oktavierenden Mischungen zu der Mischfarbe vierter Ordnung (siehe E), welche keine, oder höchstens eine Farbe gemeinsam haben. (Die Registerzahlen 2:2, höchstens 2:3 sind nicht zu überschreiten, weil dann die Kontraste sich schnell abschleifen.)

- a) 1 2 : 2 3
- b) 1 3 : 2 3
- c) 2 4 : 2 3
- d) 1 2 4 : 2 3
- e) 3 4 : 2 3
- f) 1 3 4 : 2 3
- g) 1 2 : 1 2 3 (ausnahmsweise)
- h) 3 4 : 1 2 3
- i) 1 3 : 2 3 4
- k) 1 2 : 2 3 4

IX. Den sechsten Verwandtschaftsgrad stellen alle achtfüßigen Primärfarben oder unisonierenden Mischfarben erster Ordnung (siehe B) zu der Mischfarbe vierter Ordnung (siehe E):

- a) 1 : 2 3
- b) 2 : 2 3
- c) 3 : 2 3
- d) 4 : 2 3

ferner e) 1 4 : 2 3

und die diversen Deckfarben: 2 3

endlich noch: f) 1 : 1 2 3

g) 1 : 2 3 4

h) 2 : 1 2 3

i) 2 : 2 3 4

k) 3 : 1 2 3

l) 3 : 2 3 4

m) 4 : 1 2 3

n) 4 : 2 3 4

o) 1 4 : 1 2 3

p) 1 4 : 2 3 4

q) 1 : G

r) 2 : G

s) 3 : G

t) 4 : G

u) 1 4 : G

Die Farbenakkorde und die Grundfarben.

Vergleicht man alle 525 Registrierungen miteinander, so fallen die Ähnlichkeiten vieler Mischungen auf. Man kann von einigen „Hauptcharakteren“ reden, um die sich nähere oder weitere verwandte Klangfarben gruppieren. Die „vorderen“ und „hinteren“ Spiele mit ihrer ausgesprochenen Gegensätzlichkeit bilden zunächst die beiden Grundpfeiler, und zwar sind es die Register 2 und 4, die in erster Linie als Basen der Hauptfarbenakkorde zu gelten haben.

Farbenkomplex — G.

In das Farbenspektrum zerlegt 1 + 2 + 3 + 4.

In Charaktergruppen eingeteilt:

Gruppe 1: Farben und Farbenakkord von ausgeprägt weichem, dunklem, sattem Timbre, zu einer Farbentonalität gehörend, sind:



Gruppe 2: Farben und Farbakkord von ausgeprägt freundlich-hellem, streichendem, zarterem Timbre, zu einer Farbentonalität gehörend, sind:



Beispiel a) Der modulatorische Verlauf ist folgender: zur Streichfarbe ④ tritt die verschärfende ③, an passender Stelle steigert sich die Farbe bis zur intensivsten Helle (: Zutritt der ②, Oktavversetzung, Klanghöhen 8', 4', 2), später scheidet die vierfüßig wirkende, schneidende ④ aus (②③ verbleibt), durch Eintritt der ① wird die bizarre Zweifarbe gemildert; die ② wird ausgeschaltet, die Oktavversetzung hört auf, der Zwickklang ①③ ist erreicht. — Etwas weniger sprunghaft fällt die Steigerung aus, wenn nach der stehenden ④ sogleich die ② *ava* folgt und darnach erst die superoktavierende ③ eintritt. Auch könnte dann die ① zugefügt werden — ⑥; der Rückgang aus ①②③④ wäre mäßiger, wenn zuerst die ② mit ihrer Oktavtransposition ausscheidet (①③④) und darnach durch Abstufung der hellen ④ die Zweifarbe ①③ verbliebe. —

Kürzer sind die beiden andern Wege b) und c), sie ziehen die eigentlich abgelegene, aber dennoch oft erwünschte Oktavierung durch die ② nicht erst in den Modulationsbereich, sondern gehen gleich aufs Ziel. b) fügt der ④ erst die Oktavscharfe und dann die Fülle des unisonierenden zweiten 8 Fußes den stehenden Registern zu, — c) wählt den umgekehrten Weg. Der Inhalt oder die Form — oder beides bestimmt, welches Verfahren zu wählen ist.

Diese paar Exempel sollen Fingerzeige sein, in welcher Weise koloristische Modulationen zu bilden sind. Man begnüge sich nicht etwa mit den wenigen hier angeführten Beispielen, sondern übe sich selbst, gleichviel ob theoretisch oder praktisch, im koloristischen Modulieren weiter, bis man genügende Fähigkeit erworben hat, ohne Stocken von einer eingestellten Farbe nach einer beliebigen andern auf längeren Wegen (durch nächste Verwandtschaftsgrade) oder in kürzerer und kürzester Zeit (durch fernere Verwandtschaftsgrade) zu gelangen.

Die selbstzulösenden Aufgaben würden etwa zu lauten haben:

Gelange von ①		ausgehend über ②④		wieder zurück nach ①	
do.	①	do.	②③	do.	①
do.	②	do.	①④	do.	②
do.	③	do.	③④	do.	③

und ähnlich weiter.

Es versteht sich, daß jede Hand ihre eigenen Registrierwege gehen kann, so daß die Aufgaben erweitert werden können:

Gelange von  ausgehend nach 

do.  do. 

und ähnlich weiter.

Wie man fremde Tonarten modulationsweise (schrittweise vordringend) und unvermittelt (sprungweise) erreichen kann, so kann man auch durch Austausch einer fernverwandten Mittelfarbe dem Farbenakkord ein völlig anderes Kolorit verleihen. Die Fälle eines plötzlichen Lichtwechsels sind besonders in den neueren Werken und in periodisch-petrennien Sätzen der gesamten Literatur häufig. Es ist da recht wertvoll, ohne lange Umregistrierung die gewünschte Gegenfarbe durch einen bequemen Handgriff zu erlangen: z. B. es wird zunächst „weicher 8“ und darnach „sehr heller 8' 4“ gewünscht. Die Umregistrierung:

484 a. *Andante.*



Mendelssohn, „Suleika“.

485 a. *Con brio.*



Mendelssohn, „Suleika“.

später

die den gewünschten Effekt ergeben soll, ist viel zu umständlich und zeitraubend (und doch findet man sie nur allzu häufig); weitaus einfacher und klanglich recht ähnlich ist:

484b. *Andante.*

485b.

Noch bequemer gestaltet man die Umfärbung, erstens, indem man die (4) nur für die rechte Hand einstellt (durch die 16 füsige Registrierung ist die Hauptlage rechtspielig geworden, die Baßregistrierung kann alsdann oktavierende Register entbehren), oder zweitens, indem man die linke Hand durchweg mit (1) loco spielt. Diese (1) bildet sowohl zu (2) als auch zu (2) (4) einen gleich vorzüglichen Baß. (Man rich sich aus Seite 77 und 78 der Ratschläge erinnern, den Baß schwächer und bei 16 füsiger Diskantfundierung das linke Spiel 8 füsige zu registrieren). Es bedarf somit statt der Umschaltung von 6 Registern (siehe 485a) nur der Einstellung eines Zuges.

484c. *Andante.*

485c. *Con brio.*

Das nicht modulatorische Erreichen der hellen Edur-Tonart, sondern das unvermittelte Nebeneinandersetzen von Moll und Dur findet durch die Registrierung bereiten Ausdruck. Die Registrierung E moll (1), Edur (1) (4) würde als zu geschmeidige Farbenmodulation zu wenig kontrastreich sein.

Als leicht ein- bzw. umstellbare Kontrastfarbe (ohne manuelle Unterstützung) leistet das (G) gute Dienste, besonders in *p* nach vorausfolgendem *f* der Handregistrierung:

486.

487. *All.retto grazioso.*

S. Karg-Elert, Op. 76, Nr. 12, Fasching in Köln (Intarsien).

Camillo Schumann, Op. 43 (III. Satz), Dritte Suite.

NB. Der Eintritt des negativen (G) wird in beiden Fällen durch Tonaltätsveränderung bedingt.

(G) *f* als Kontrastfarbe zu vorausgegangenem *p* der stehenden Register bedarf keiner Beispiele, sie verstehen sich von selbst.

Die manuell am einfachsten zu bewerkstellende Kontrastierung zweier Registerstellungen ist:

(2) + (3) = ((2) : (2) (3)) und (3) + (2) (2 Oktaven höher als mit der stehenden (3)) = ((3) : (2) (3)) (sechster, also letzter Verwandtschaftsgrad).

Ebenfalls technisch leicht sind auszuführen die Registriergriffe:

- (1) stehende Registrierung + (2) (3) auf einen Griff (sechster Verwandtschaftsgrad)
 - (4) do. + (2) (3) do. do.
 - (3) do. + (1) (2) do. do.
- (*suava bassa*) (*suava*), also 2 Oktaven höher als zuvor).

Man prüfe am Instrument die Umregistrierungen der Tabellen auf Seite 127 bis 129 (I bis IX) und merke bzw. notiere sich die leichtausführbaren Griffe jeder Abteilung (Verwandtschaftsgrade), um gegebenenfalls davon in der Praxis Gebrauch machen zu können.

Endlich ist die halbspielige, kontrastierende Gegenüberstellung ein vortreffliches Mittel, plötzlich (ohne Zeitverlust) Komplementärfarben oder fernverwandte Farbenakkorde nebeneinander zu stellen:

488.  *Allegretto.*
NB. Deckung (Verschweifung). César Franck (Mazurka).

489.  *Lento. Sva loco Sva*
César Franck (Recueil de Pièces).

490.  *Andantino*
César Franck (Recueil de Pièces).

491.  *Andantino gentile.*
S. Kurg-Elert, Op. 37, Air aus der 1. Partita.

Welche Fülle von Umschaltungen, welcher alles zerstörende Zeitverlust wird durch die einfache Spielverlegung in die festregistrierten Hälften vermieden, und wie trefflich wirken die Kontraste! Der Harmoniumkomponist findet in diesen Beispielen eine Menge Fingerzeige, nach welcher Richtung hin „spezifische, exakte“ Harmoniummusik konzipiert sein will.

II. Praktischer Teil.

Es folgen hundert Zitate aus Originalwerken, Albums und Anthologien aller Harmoniumsysteme, darunter eine Anzahl kompletter umfangreicher Stücke. An äußeren Zeichen [Umfang, Lage, Tonart] und am Charakterinhalt, soweit er in wenigen Taktten offenbar wird, soll der Harmonist nach seinen durch das Studium dieses Werkes erworbenen Kenntnissen selbständig die Registrierung wählen. Sie sei möglichst einfach und bevorzuge tunlichst die Primär- und Mischfarben erster und zweiter Ordnung. [Die komplizierteren und mehrfach zusammengesetzten Registrierungen ergeben sich meist erst im Laufe des Stückes durch die Spieladditionen und -subtraktionen.] Zunächst ist es als belanglos zu bewerten, ob die Registerstellung im Stück durchführbar und die nötige Zeit zum Umstellen vorhanden ist. Es handelt sich in der ersten Gruppe nicht um ein „Durchregistrieren“, sondern lediglich um ein Farbenerkennen. Man sei nicht überrascht, wenn die Registrierungen des Lesers mit denen des Verfassers [die später zu begründen versucht werden] nicht immer übereinstimmen sollten. Die Gründe der verschiedenen Auslegung liegen in der Unmöglichkeit, im objektiven Verfahren unbedingt bindende Formeln für die Wahl der Register aufzustellen. Stets wird die subjektive Entscheidung maßgebend sein, die **umsomehr künstlerische Berechtigung hat, je mehr sie auf ästhetisch kultiviertem Geschmack und akustischer Erfahrung basiert und je weniger sie launenhafte Willkür in den kritischen Bereich zieht.** Daß man in ungezählten Fällen z. B. ebenso gut ① wie ③ oder ①②, ①④ u. s. w. registrieren kann, birgt Vorzüge: man hat die Wahl, sich für diejenige Registrierung zu entscheiden, die beispielsweise sich besser an eine später auch nötig werdende Umregistrierung anschließt, bzw. manuell weniger umständlich zu bewerkstelligen ist. Endlich lassen sich für Stücke von neutralem, geschlechtslosem Charakter alle möglichen Farben wählen, sie werden gleichgut und gleichschlecht passen. Von raffinierten Effekten sehe man bei einfachen Sachen von vornherein ab.

* * *

Im 26. Kapitel findet man die Registriermöglichkeiten dieser Beispiele für einfaches und Kunstharmonium vergleichend zusammengestellt und eingehend erläutert. Aus dieser Gegenüberstellung der Farbenwahl des einfachen Expressionsharmoniums mit der ungleich reicheren Kunstharmoniumregistrierung möge der Harmonist die prinzipiellen koloristischen und spieltechnischen Unterschiede erkennen lernen, so daß es ihm auf Grund dieser Vergleichung bald ein Leichtes sein dürfte, Noten des Kunstharmoniums für das Vierspiel [und umgekehrt] selbständig satzrein zu registrieren.

I. Registereinstellung.

[Farbenwahl bei stehender Registrierung*]

Beispiele 402 bis 545.

Gütig zum 16. und 26. Kapitel des I. und 21. des II. Teils.

492.

Sehr langsam.

The musical score for Example 492 is written for a two-staff instrument, likely a harmonium. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Sehr langsam.' (Very slow). The first few measures are marked with a piano (*p*) dynamic and a 'dolce' marking. The score consists of approximately 12 measures, showing a melodic line in the upper register and a supporting bass line in the lower register. The piece concludes with a final chord.

Schumann-Reinhard, Paradies und Peri.

*Unter „stehender“ Registrierung versteht man die bleibende Farbeinstellung im Gegensatz zum Farbenwechsel [Registrierschaltung].

493. *Dolce e legato possibile.*

Musical score for exercise 493, featuring piano and bass staves. The piece is marked *Dolce e legato possibile* and begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo).

F. W. Markull, Op. 82 Nr. 7. Charakterstück

494. *Andante mesto.*

Musical score for exercise 494, featuring piano and bass staves. The piece is marked *Andante mesto* and begins with a dynamic marking of *p* (piano).

Camillo Schumann, Op. 26. Suite Fdur, 3. Satz.

495. *Andantino.*

Musical score for exercise 495, featuring three staves: Solo, LH (Left Hand), and RH (Right Hand). The piece is marked *Andantino* and begins with a dynamic marking of *p* (piano).

Max Oesten, Op. 140. Träume am Harmonium Nr. 6.

496. *Mod. rato.*

Musical score for exercise 496, featuring piano and bass staves. The piece is marked *Mod. rato.* and begins with a dynamic marking of *p* (piano).

Liszt: Skiwa, Consolations Nr. 5

497. *Andante sostenuto.*
sempre ben legato

Musical score for exercise 497, featuring piano and bass staves. The piece is marked *Andante sostenuto. sempre ben legato* and begins with a dynamic marking of *p* (piano).

498.

Musical score for exercise 498, featuring piano and bass staves. The piece begins with a dynamic marking of *p* (piano).

Max Reger, Invocation aus Op. 60.

499. *Andante sostenuto.*

Musical score for piece 499, *Andante sostenuto*. The score is in 4/4 time and features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melody with a *ff grandioso* dynamic, while the left hand provides a steady accompaniment. A *rit.* marking is present towards the end of the piece.

Camillo Schumann, Op. 26. Suite F dur, 6. Satz.

500. *Allegro moderato.*

Musical score for piece 500, *Allegro moderato*. The score is in 4/4 time and features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melody with a *f legato* dynamic, while the left hand provides a steady accompaniment.

Continuation of the musical score for piece 500, *Allegro moderato*. The score is in 4/4 time and features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melody with a *f legato* dynamic, while the left hand provides a steady accompaniment.

Bror Beckman, Op. 13. Suite D dur, 4. Satz.

501. *Allegro non troppo.*

Musical score for piece 501, *Allegro non troppo*. The score is in 4/4 time and features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melody with a *f* dynamic, while the left hand provides a steady accompaniment.

Hector Berlioz, Toccata. [Originalkomp.]

502. *Tranquillo.*

Musical score for piece 502, *Tranquillo*. The score is in 3/4 time and features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melody with a *pp* dynamic, while the left hand provides a steady accompaniment.

Continuation of the musical score for piece 502, *Tranquillo*. The score is in 3/4 time and features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melody with a *pp* dynamic, while the left hand provides a steady accompaniment.

Continuation of the musical score for piece 502, *Tranquillo*. The score is in 3/4 time and features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melody with a *pp* dynamic, while the left hand provides a steady accompaniment.

Hermann Bendix, Op. 65 Nr. 1, Bagatelle.

503. *Andantino.*

poco rit.

a tempo

dim.

smorz.

pp

J. P. F. Hartmann, Romberg, Nov. 3-tes, Op. 55 Nr. 5.

504. *Nicht schnell.*

p doler

fest-strecker

Schumann-Bibl, Dritter Satz aus der Esdur-Symphonie.

505. *Allegretto.*

p

A. Sokol, Op. 31 Nr. 3, Pastorale.

506. *Allegretto con moto,*
ben pronunziata la melodia

p

pp

con semplicita

pp l'accompagnamento pp staccato

St. Heller, Pièces caractéristiques, Nr. VI, Sérénade.

507. *Con moto,*
semplice e con grazia

p ligatissimo

p

St. Heller, Pièces caractéristiques, Nr. I, Étude.

508. *Andante sostenuto.*
[Wiegenlied]

pp soave

Aug. Reinhard, Op. 74 Nr. 13. Studie.

509. *Moderato.*

mf

Aug. Reinhard, Op. 74 Nr. 20

510. *Andantino.*

Boieldieu-Reinhard, Overture Der Calif von Bagdad (Duet).

511. *Allegro vivace.*

Weber-Reinhard, Jägerchor aus Freis hütz.

512. *Adagio.*

Mendelssohn 390, Aria aus Elias

513. *Allegretto vivace.*

Mendelssohn Hassenpfeiler, Allegretto aus der Italienischen Symphonie

514. *Allegretto.*

Balle-Konrad, Ouverture Die Zigeuner (Duo)

515. *Im Ländlerzeitmaß.*

mf

später

p cresc.

Ad Jensen-Reinhard, Ländler

516. *Moderato.*

p

L. Lewandowski, Op. 46. Fünf Stücke Nr. 2

517. *Moderato.*

Bruno Wick, Op. 2. Tongedehle, Nr. 3

518. *Andante cantabile.*

p

p

sf

cresc.

Ch. M. Widor, Six Dues, Nr. 5. Sorenade

519. *Intermezzo.*

pp *f* *pp* *f*

Gregor Reinhard, Wachetied.

520. *Moderato.*

mf *p*

Gregor Reinhard, Vaterländisches Lied.

521. *Sehr innig.*

p

Kiel Westbrook, Andantino an der kleinen See, Op. 77

522. *Allegretto.*

mf *con espr.* *p*

H. W. Nicholl, Op. 43 Nr. 3, Ruhe der Seele.

523. *Alla marcia.*

ten. *f* *maestoso* *ten.* *f* *ten.*

This musical score is for a piece in 4/4 time, marked *Alla marcia*. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The piece is characterized by a steady, marching-like rhythm. Dynamics include *f* (forte) and *ten.* (tenuissimo). The tempo is indicated as *Alla marcia*.

H. W. Nicholl, Op. 43 Nr. 6, *Alla Marcia*.

524. *Andantino religioso.*

p con espr.

This musical score is for a piece in 3/4 time, marked *Andantino religioso*. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The piece is characterized by a slow, religious tempo. Dynamics include *p* (piano) and *con espr.* (con espressione).

p

This is a continuation of the musical score for piece 524. It shows the piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p* (piano).

H. W. Nicholl, Op. 43 Nr. 2, *Imiges Gebet*

525. *Allegretto.*

pp legato

This musical score is for a piece in 3/4 time, marked *Allegretto*. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The piece is characterized by a light, lively tempo. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *legato*.

p segue

This is a continuation of the musical score for piece 525. It shows the piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p* (piano) and *segue*.

Haus Hermann, Op. 7. Gavotte.

526. *Allegretto con moto.*

pp

This musical score is for a piece in 3/4 time, marked *Allegretto con moto*. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The piece is characterized by a light, lively tempo with a slight increase in motion. Dynamics include *pp* (pianissimo).

Musical score for Wilhelm Berger's Gavotte, measures 1-8. The piece is in G major and 3/4 time. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests.

Musical score for Wilhelm Berger's Gavotte, measures 9-16. The piece continues with similar rhythmic patterns and dynamics. The right hand has a melodic line, and the left hand provides harmonic support.

Wilhelm Berger, Gavotte aus der Suite Op. 56

527. *Mäßig bewegt.*

Musical score for exercise 527, measures 1-8. The tempo is *Mäßig bewegt*. The piece is in G major and 3/4 time. The right hand has a melodic line, and the left hand has a bass line. Dynamics include *p* (*sehr ausdrucksvoll*), *smorz.*, *f*, and *p*. The text "Hirtenweise" is written below the first few measures.

Musical score for exercise 527, measures 9-16. The piece continues with similar rhythmic patterns and dynamics. The right hand has a melodic line, and the left hand provides harmonic support. Dynamics include *f*, *p*, *p cresc.*, *f dim.*, *p smorz. pp*, and *f*.

Eugen d'Albert, Vorspiel zu „Trolland“ (A R)

528. *Adagio molto.*

Musical score for exercise 528, measures 1-8. The tempo is *Adagio molto*. The piece is in G major and 3/4 time. The right hand has a melodic line, and the left hand has a bass line. Dynamics include *p* and *con affettu*.

Musical score for exercise 528, measures 9-16. The piece continues with similar rhythmic patterns and dynamics. The right hand has a melodic line, and the left hand provides harmonic support. Dynamics include *p* and *con duolo*. The word "später" is written above the first few measures.

C. M. v. Weber, Adagio und Rondo für Harmonchorl.

529. *Andante.*

Musical score for exercise 529, *Andante*. The piece is in 4/4 time and B-flat major. The first four measures show a piano introduction with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a series of chords and moving lines, while the left hand provides a steady accompaniment.

Musical score for exercise 529, *Andante*, measures 5-8. The piece continues with a piano introduction marked *f*. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand continues with a rhythmic accompaniment.

R. Schumann, Fuge BACH [A Reinhard, Ernste Studien]

530. *Adagio.*

Musical score for exercise 530, *Adagio*. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The first four measures show a piano introduction with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with trills, and the left hand has a steady accompaniment.

Haydn-Bibl, Adagio der As dur. Sonate Nr 10

531. *Andante.*

Musical score for exercise 531, *Andante*. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The first four measures show a piano introduction with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment.

G. F. Händel, Bacchusaria from Alexander's Feast [Scotson Clark]

532. *Andantino.*

Musical score for exercise 532, *Andantino*. The piece is in 6/8 time and B-flat major. The first four measures show a piano introduction with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment.

später

Musical score for exercise 532, *Andantino*, marked *später*. The piece continues with a piano introduction. The right hand has a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment.

J. S. Bach, Sittienne [Scotson Clark]

533. *Allegretto.*

p soave

J. S. Bach, Pastorale [Bach-Brewer S. K. E.]

534. *Andante.*

p

J. S. Bach, C-moll Partita [Bach-Brewer S. K. E.]

535. *Sehr ruhig.*

p

sempre legato

später

Beahm's Reinhard, Choralsopra Nr. 5

536. *Andante soave, quasi Lento.*

dolce innocente

Liszt, Städt. Fagot-symphonie

537. *soave*

p *ril.* *ril.*

Liszt-Stade, Faustsymphonie.

538. *tranquillamente*
sonoro ed espr.

p *pp*

Liszt-Stade, Faustsymphonie.

539. *Andante pietoso.*

p verklärt

später

p

pp

Franz Liszt, „Angelus“ aus *Années de Pèlerinage*. [Originalkomp.]

540. *Allegretto pastorale.*

p

später *poco marcato*

piu f

Franz Liszt, In dulci jubilo. [Originalkomp.]

541. *Tranquillo.*

4. Violoncello

dol. ed espr.

Franz Liszt, Les Préludes. Duo au vin A. Reinhard.

542. *Andante cantando.*

Viol. Solo

espr. e vibrato

Franz Liszt, Les Préludes. Duo au vin A. Reinhard.

543. *Andantino.*

(mp)

Hector Berlioz, Ländler-Serenade an die Madonna. [Originalkomp.]

544.

p
cantabile

The first system of music for piece 544 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music is marked *p* and *cantabile*. It features a flowing melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

The second system of music for piece 544 continues the melody and accompaniment from the first system. It maintains the same musical characteristics and dynamics.

Bror Beckman, Op. 13, Suite 1. Satz

545a

Tranquillamente.

p

The first system of music for piece 545a consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music is marked *p* and *Tranquillamente.* It features a slow, flowing melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

später *später* *pp*

The second system of music for piece 545a consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature changes to one flat (Bb). The music is marked *später* and *pp*. It features a slow, flowing melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

C. Saint-Saëns, Op. 7 Nr. 3, Prière.

545b

Andantino.

p

The first system of music for piece 545b consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one flat (Bb). The music is marked *p* and *Andantino.* It features a slow, flowing melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

später *Poco più animato.* *cantabile ben sostenuto*

The second system of music for piece 545b consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one flat (Bb). The music is marked *später*, *Poco più animato.*, and *cantabile ben sostenuto*. It features a slow, flowing melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Th. Salomé, Op. 29, Six Morceaux pour Harmonium Nr. 1.

II. Registerumschaltungen. [Retouchen und Nahfarbenmodulationen]

Beispiele Nr. 546 - 561.

546. *Andantino.*

pp *ff*

The first system of the musical score for example 546. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in 6/8 time and D major. The first measure is marked *pp* and the last measure is marked *ff*. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. There are slurs over the first two measures and the last two measures.

a.)

The second system of the musical score. It continues the melody and accompaniment from the first system. The right hand has a slur over the first two measures, and the left hand has a slur over the first two measures. The system ends with a measure marked *a.)*.

The third system of the musical score. It continues the melody and accompaniment. The right hand has a slur over the first two measures, and the left hand has a slur over the first two measures.

lento
ad libitum *rit.* *p a tempo*

The fourth system of the musical score. It features a change in tempo and dynamics. The right hand has a slur over the first two measures, and the left hand has a slur over the first two measures. The system is marked *lento*, *ad libitum*, *rit.*, and *p a tempo*.

dim.

The fifth system of the musical score. It continues the melody and accompaniment. The right hand has a slur over the first two measures, and the left hand has a slur over the first two measures. The system ends with a measure marked *dim.*

Boieldieu-Reinhard, Overture Der Calif von Bagdad (Duo).

547. *Andante amoroso.*

p

a.)
dolce

b.)
f *p*

G. Pergolesi-Bibi, *Stabat mater.*

548. *Andante.*

p

a.)
cresc.

b.)
p *p*

Franz Schubert, *Andante* (aus Reinhard's Polyhymnia).

549. *Moderato.*
cantabile

p *cresc.* *cresc.*

a.) *cresc.* *f* b.)

C. Ad. Lorenz, Pastorale (Abendfrieden), Op. 52^o (Duo)

550. *Allegro non troppo.*
staccato

f *staccato*

a.) *pp*

b.) *f*

I. Lemmeus, Fanfare.

551. *Andantino.*

dolce

rit.

a.) *pp* quasi Recit. b.)

Godard-Riss, Berceuse de Jocelyn.

552. *Lenio e triste.*

pp *poco cresc.*

später *Tempo I.* a.)

Enrico Bossi, Op. 113 Nr. 4, In memoriam.

553. *Andante cantabile.*

Bruno Wl. a. Op. 5 Nr. 2. Klaviers. Wiegenlied

554. *Andantino con moto.*

C. Saint-Saëns, Op 7 Rhapsodie I.

355. *Andantino con moto.*
(Schalmel)
ad lib.

First system of musical notation for exercise 355. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The upper staff begins with a melodic line marked *mp* and ends with a *dim.* marking. The lower staff provides a harmonic accompaniment.

Second system of musical notation for exercise 355. It continues the grand staff from the first system. The upper staff is marked *a.) a tempo* and *p*. The lower staff is marked *poco cresc.* and *dim.*

Alexander Winterberger, Op. 127, Zug der Hirten.

556. *Andantino.*

First system of musical notation for exercise 556. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps. The upper staff begins with a melodic line marked *pp* and *flebile*. The lower staff provides a harmonic accompaniment.

Second system of musical notation for exercise 556. It continues the grand staff from the first system. The upper staff is marked *a.)* and *cresc.*. The lower staff is marked *a.)*. The piece concludes with a *rit.* marking.

C. Saint-Saëns, Op. 7. Rhapsodie III.

557. *Andante.*

First system of musical notation for exercise 557. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps. The upper staff begins with a melodic line marked *pp*. The lower staff provides a harmonic accompaniment. The system ends with a *rit.* marking.

Second system of musical notation for exercise 557. It continues the grand staff from the first system. The upper staff is marked *a.)*. The lower staff is marked *b.)* and *Legato*. The piece concludes with a *rit.* marking.

C. Saint-Saëns, Op. 7. Rhapsodie II.

558. *Allegretto.*

C. Saint-Saëns, Op. 7. Rhapsodie III

559. *Andante.*

Sindig Reinhard, Im Volkston.

560. *Tempo giusto.*

p
tr
poco rit. a.)
a tempo
mf
tr
tr
tr
b.)
b.)
p

Sinding - Reinhard, Tempo di Menuetto.

561. *Weikevoll und in ruhiger Bewegung.*

p dolce
später
a.)
p dolcissimo
a.)
ferner
b.)
pdolc.
b.)
später
c.)
p dolcissimo
c.)

Brahms - Reinhard, Choralvorspiel Nr. 8.

III. Formregistrierung.

[Farbenkontraste und freie Coloristik]

562. *Marcia funebre.*
Largo e mesto.

Beispiel 562 - 587.

Paul Blumenthal, Op. 83 Nr. 4, Charakterstück k.

563. *Allegretto con moto.*

Grieg - Reinhard, Volksweise.

564. *Andante cantabile.*

W. A. Mozart, Andante, (Reinhard, Polyhymnia).

Allegro tranquillo.

-154-

565.

First system of musical notation for exercise 565, featuring treble and bass staves with piano (p) dynamics.

Second system of musical notation for exercise 565, including a first ending marked 'a.)' and piano (p) dynamics.

Third system of musical notation for exercise 565, including piano (pp) dynamics and a 'Prol.' (Prolongation) section.

566.

Un poco Adagio.

First system of musical notation for exercise 566, featuring piano (p) dynamics and a 'cresc.' (crescendo) marking.

Second system of musical notation for exercise 566, including piano (p) dynamics and a 'cresc.' (crescendo) marking.

Camillo Schumann, Op. 26. Suite F dur II Satz

Allegro vivace.

567.

First system of musical notation for exercise 567, featuring piano (p) dynamics, a forte (f) dynamic, and a 'sempre legato' instruction.

Second system of musical notation for exercise 567, including piano (p) dynamics, a 'später' (later) marking, and trills (tr).

Bach - Bibl, Gavotte (ou la Musette).

568.

Innig vorzutragen.

Just et Low, Op. 270. Frühlingsklänge.

569.

Alla Menuetto, ma poco più lento.

Grise, Taubmann, Menuett aus Op. 7

570. *Tempo giusto.*

b.) Sinding - Reinhard, *Tempo giusto.*

571. *Non troppo lento.*

Sinding - Reinhard, *Canto funebre.*

572. *Allegretto.*

p a.)

p b.)

poco rit. *a tempo* *mf* *rallent.* *a tempo* c.) d.)

p d.)

Adolf Haug, Potsdam.

573. *Andante.*

ppp a.)

mf a.) b.)

un poco calando *poco* c.)

ppp *calando* d.)

Reincke-Oesten, Biblische Bilder [Die Ruhe der heiligen Familie] C. S. 3323 II

574. *Con moto.*

Reinecke - Rundnagel, Von der Wiege bis zum Grabe [Tros].

575. *Andante.*

Poco animato.

Reinecke - Rundnagel, Von der Wiege bis zum Grabe [Kindesträume].

576. *Moderato.*

p

a.) *f*

b.) *mf*

c.) *mp*

Kemcke - Rundnagel, Von der Wiege bis zum Grabe [Hochzeitszug].

577. *Andante lento.*

Poco meno lento.

p

a.) *p* *cresc.* *f*

b.) *p* *cresc.*

c.) *ff* *cresc.*

Svendsen - Reinhard, Andante funebre.

578. *Con moto.*

First system of musical notation for piece 578, consisting of piano and bass staves. The music is in 4/4 time and features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *f* (forte).

Second system of musical notation, marked *a.)* and *mf* (mezzo-forte). It continues the melody and accompaniment from the first system.

Third system of musical notation, marked *b.)* and *ff* (fortissimo). The dynamics increase significantly in this section.

Fourth system of musical notation, marked *c.)* and *p* (piano). The dynamics decrease, and there is a change in the bass line accompaniment.

Fifth system of musical notation, marked *d.)* and *f* (forte). The dynamics increase again, and the melody becomes more active.

Sixth system of musical notation, marked *e.)*, *decresc.* (decrescendo), *NB* (nota bene), *p* (piano), and *ritarà.* (ritardando). The music concludes with a decrescendo and a ritardando.

Reinecke-Oesten, Biblische Bilder [Hochzeit zu Cana].

579. *Andante.*

First system of musical notation for exercise 579, starting with a piano (*p*) dynamic marking. The piece is in 3/4 time and G major. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand provides a simple accompaniment.

Second system of musical notation for exercise 579, continuing with a piano (*p*) dynamic marking. The right hand features a more active melodic line with sixteenth notes, while the left hand continues with a steady accompaniment.

a.) später

Third system of musical notation for exercise 579, marked "a.) später". The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

b.) später *piu animato*

poco a poco *piu animato* *crece*

Fourth system of musical notation for exercise 579, marked "b.) später *piu animato*". It includes dynamic markings: *poco a poco* and *piu animato cresce*. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

c.) später

p **MB**

Fifth system of musical notation for exercise 579, marked "c.) später". It includes a piano (*p*) dynamic marking and a mezzo-forte (**MB**) dynamic marking. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

pp e.)

Sixth system of musical notation for exercise 579, marked *pp* and "e.)". The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Victor Dubois, Résignation.

580. *Allegro giocoso e burlesco.*

p m.d. *p*

p *m.g.*

a.) *p* b.)

NB

c.) *p* d.)

e.) NB

Bror Beckman, Op. 13. Suite, II. Satz, Burlesca.

581. Allegro.

First system of musical notation for piece 581. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 2/4 time and starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The system concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

Second system of musical notation for piece 581. It features two endings: *a.)* and *b.)*. The *a.)* ending is marked *a tempo* and *p*. The *b.)* ending is marked *f* and *rit.*, followed by a *Pa tempo* marking. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Third system of musical notation for piece 581. It includes a third ending, *c.)*, which is marked *pp* and *rit.*. The system shows the continuation of the melodic and harmonic lines from the previous systems.

C. Cui, Bagatelle italiane, Op. 22, No 2.

582. D ster belcht.

First system of musical notation for piece 582. It is in 2/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a series of chords and moving lines, while the left hand has a steady accompaniment.

Second system of musical notation for piece 582. It includes two endings: *a.)* and *b.)*. The *a.)* ending is marked *p* and *cresc.* (crescendo). The *b.)* ending is marked *a tempo* and *p*. The system shows the development of the piece's mood and dynamics.

Third system of musical notation for piece 582. It includes a third ending, *c.)*, which is marked *pp dolce*. The system concludes with a *ten.* (tenuto) marking. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Adolf Jensen - Reinhard, Ungarisch.

583. *Etwas bewegt.*

Musical score for exercise 583, "Etwas bewegt". The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system is marked *mf* and *a.)*. The second system is marked *NB*, *a tempo*, *un poco rit.*, *mf*, and *p dolce legato*, with a *c.)* section. The third system is marked *NB* and *c.)*.

Adolf Jensen - Reinhard, Menuett.

584. *Andantino.*

Musical score for exercise 584, "Andantino". The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system is marked *p* and *a tempo*, with sections *a.) später*, *b.)*, and *c.)*. The second system is marked *p* and *e.)*, with a *d.)* section.

Tschaikowsky - Reinhard, Helle Nächte, Op. 73^a N^o 5.

585. Schnell, voll Anmut und Leben.

a.) *a tempo*

b.)

Adolf Jensen, Reinhard, Feld, Wald und Wiesengütter.

586. Allegro gajo.

a.) *Etwas ruhiger.*

b.)

Eugen d'Albert, Tiefland, Melodien arr. A. Reinhard.

587. *Andante.*

The first system of the exercise begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with a wide interval, while the left hand provides a steady accompaniment. The tempo is marked *Andante*.

The second system is marked 'a.)' and 'NB'. The right hand has a melodic line, and the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamics are not explicitly marked in this system.

The third system is marked 'b.)' and starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line, and the left hand features a complex texture with many sixteenth notes.

The fourth system is marked 'c.)' and features a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

The fifth system is marked 'd.)' and features a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The dynamic *sfz* is also present.

The sixth system is marked 'e.)' and starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line, and the left hand has a complex texture with many sixteenth notes.

First system of the musical score. The treble clef staff begins with a melodic line marked 'e.)' and a dynamic marking 'p'. The bass clef staff has a corresponding accompaniment marked 'e.) NB'.

Second system of the musical score. The treble clef staff has a melodic line marked 'f.)' and a dynamic marking 'f'. The bass clef staff has a corresponding accompaniment.

Third system of the musical score. The treble clef staff has a melodic line marked 'g.)' and a dynamic marking 'p'. The bass clef staff has a corresponding accompaniment marked 'g.)' and 'h.)'.

Fourth system of the musical score. The treble clef staff has a melodic line marked 'i.)' and a dynamic marking 'f'. The bass clef staff has a corresponding accompaniment marked 'k.)' and 'p'.

Fifth system of the musical score. The treble clef staff has a melodic line marked 'l.)' and a dynamic marking 'f'. The bass clef staff has a corresponding accompaniment marked 'cresc.'.

Sixth system of the musical score. The treble clef staff has a melodic line marked 'm.)' and a dynamic marking 'p'. The bass clef staff has a corresponding accompaniment marked 'NB'.

IV. Durchregistrierung kompletter Sätze.

[Formgliederung und freie Koloristik.]

Dreizehn Stücke, Beispiele Nr. 588-601.

Sommertag.

Franz Poenitz, Op. 41.

Aus der Hardanger-Suite (S. K. E.)

588. *Larghetto*, M. M. $\text{♩} = 66$.

The first system of the musical score for 'Sommertag' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music is in a 3/4 time signature. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The instruction *plegato sempre* is written below the first measure of the upper staff.

The second system continues the musical piece. It features two staves with the same notation as the first system. The upper staff has a melodic line with some chromaticism, and the lower staff has a steady accompaniment. The instruction *cresc.* is written below the upper staff towards the end of the system.

The third system of the score includes a first ending marked 'a.)'. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line that ends with a repeat sign. The lower staff continues with its accompaniment. The instruction *dimin.* is written below the first measure, and *p* is written below the first measure of the first ending.

The fourth system continues the piece with two staves. The upper staff has a melodic line with some chromaticism, and the lower staff has a steady accompaniment. The system ends with a repeat sign in the upper staff.

The fifth system of the score includes a second ending marked 'b.)'. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line that ends with a repeat sign. The lower staff continues with its accompaniment. The instruction *pp* is written below the first measure of the second ending.

Chor aus „Judas Maccabaeus“ von Händel.

(Seht, er kommt mit Preis gekrönt.)

589. *Allegretto.*

[Aus Reinhard's „Polyhymnia“]

The first system of the musical score consists of two staves, treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. There are some fingerings indicated above the notes in the right hand.

The second system continues the musical piece. It maintains the same key signature and time signature. The dynamics remain piano (*p*). The melodic line in the right hand continues with various rhythmic patterns, and the left hand accompaniment provides a steady harmonic support.

The third system of the score shows further development of the musical themes. The piano (*p*) dynamic is maintained. The right hand has more complex rhythmic figures, and the left hand continues with its accompaniment.

The fourth system introduces a change in dynamics to *f* (forte). The music becomes more energetic. There are some markings like 'a.1' and 'a.2' above the notes, possibly indicating first and second endings or variations. The right hand has more active melodic passages.

The fifth system continues with the *f* dynamic. The melodic line in the right hand is highly active, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The left hand accompaniment is also more rhythmic.

The sixth and final system of the score begins with a *ff* (fortissimo) dynamic. The music reaches its most intense point. The right hand has very active, rapid passages, and the left hand provides a powerful accompaniment. The system ends with a final cadence.

Schluss-Chor aus der Matthäus-Passion von J. S. Bach.

(Wir setzen uns mit Tränen nieder.)

590. *Andantino.*

[Aus Reinhardts „Polyhymnia“]

First system of musical notation, measures 590-593. The piece is in G minor, 3/4 time, and marked *Andantino*. It begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with grace notes, while the left hand provides a steady accompaniment.

Second system of musical notation, measures 594-597. The dynamics shift to piano (*p*) and then pianissimo (*pp*). A *NB.* (Nota Bene) annotation is placed above the right hand in measure 597. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains its accompaniment.

Third system of musical notation, measures 598-601. The piece returns to a forte (*f*) dynamic. The right hand has a more active melodic line with grace notes, and the left hand continues with its accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 602-605. The right hand features a complex melodic line with many grace notes, and the left hand continues with its accompaniment.

Fifth system of musical notation, measures 606-609. The dynamics are *p*, *pp*, and *f*. A *NB.* annotation is placed above the right hand in measure 606. The piece concludes with a *Fine.* marking in measure 609. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand continues with its accompaniment.

NB.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *mf* (mezzo-forte) in the first measure, *p* (piano) in the fifth measure. A first ending bracket labeled 'a.)' spans the first two measures. A fermata is placed over the final note of the first ending.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *mf* in the first measure, *p* in the fifth measure. A first ending bracket labeled 'a.)' spans the first two measures. A fermata is placed over the final note of the first ending.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f* (forte) in the first measure.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p* in the fifth measure. A note breath mark 'NB' is placed above the eighth measure.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *ppp* (pianissimo) in the first measure, *mf* in the fifth measure.

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *ppp* in the first measure, *mf* in the fifth measure. A first ending bracket labeled 'b)' spans the final two measures. A fermata is placed over the final note of the first ending. The instruction 'dimin. - sempre poco a poco' is written across the system.

D.C. al Fine.

Alla Marcia.

591. *Tempo giusto.*

August Reinhard, Op. 13. Nr. 19

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music begins with a forte dynamic marking *f* and the instruction *risoluto*. The first measure contains a whole note chord, followed by a series of eighth and sixteenth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

The second system continues the piece. It features a repeat sign with first and second endings. The dynamics shift to *mf* (mezzo-forte) in the second measure. The right hand has a melodic line with eighth notes, while the left hand provides harmonic support with chords and moving bass notes.

The third system shows the continuation of the melodic and harmonic development. The right hand features a more active eighth-note pattern. The left hand maintains a consistent bass line with some chordal changes. The dynamics remain at *f*.

The fourth system includes first and second endings. The first ending is marked *dim.* (diminuendo). The second ending leads to a section marked *Fine. p* (piano) and *dolce* (dolce). The music concludes with a final chord in the right hand.

The fifth system continues the piece with a *cresc.* (crescendo) marking. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a rhythmic bass line. The dynamics increase towards the end of the system.

The sixth system features first and second endings. The first ending is marked *dim.* (diminuendo). The second ending concludes the piece. The dynamics are *p* (piano).

Da capo sin' al fine senza repetizione, seupre Organo plens.

Melodie aus dem „Andante“ für Klavier von Beethoven.

592. *Andante grazioso con moto.*

[Aus Reinhard's „Polyhymnia“]

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is *Andante grazioso con moto*. The first measure is marked *ppol.* (pianissimo). The second measure is marked *cresc.* (crescendo). The third measure is marked *p* (piano). The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

The second system is labeled *a.)* and continues the piece. It features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The dynamics are *cresc.* (crescendo) and *pp* (pianissimo).

The third system is labeled *b.)* and *c.)*. It features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The dynamics are *cresc.* (crescendo) and *decresc.* (decrescendo). The system ends with a double bar line and the number 7 in both staves.

The fourth system is labeled *b.)* and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The dynamics are *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). There is a *NB.* (Nota Bene) marking above the right hand in the third measure.

The fifth system features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The dynamics are *cresc.* (crescendo) and *p* (piano). The system ends with a double bar line.

Notturmo aus dem Sommernachtstraum von Mendelssohn.

593. *Con moto tranquillo.*

[Aus Reinhard's „Polyhymnia“]

p cantabile

a.) *mf dim. mf cresc.*

b.) *cresc. p* c.)

d.) *p ppp*

ppp

Ciaccona con Variazioni von G. F. Händel.

594. *Andante maestoso.* (♩. 55)

[Bearb. von Sigfrid Karg-Elert]

Var. I.

Var. II.

Var. III.

Var. IV.

p

Var. V.

f

Var. VI.

p

Var. VII.

p

Var. VIII.

Var. IX.
amabile

Var. X.
f risoluto

Var. XI.
f brillante

Var. XII.
ff maestoso *allargando*

Bagatelle.

Aus „Vier Stücke“

Hans Hermann, Op. 10.

595. *Ziemlich langsam.*

Musical notation for the first system, measures 1-4. The music is in 4/4 time with a key signature of one flat. Measure 1 starts with a treble clef and a piano dynamic. Measure 2 has a bass clef. Measure 3 is marked *p rit.* and measure 4 is marked *p a tempo*. Measure 4 also has a small 'e)' below it.

Musical notation for the second system, measures 5-8. The music continues in 4/4 time. Measure 5 has a treble clef, and measure 6 has a bass clef. The dynamics are piano.

Musical notation for the third system, measures 9-12. The music is in 3/4 time. Measure 9 is marked *mf zurückhaltend*. Measure 10 has a treble clef and a piano dynamic. Measure 11 has a bass clef. Measure 12 is marked *p* and has a small 'f)' below it.

Musical notation for the fourth system, measures 13-16. The music is in 3/4 time. Measure 13 is marked *mf* and *Sehr langsam.* Measure 14 has a treble clef. Measure 15 has a bass clef. Measure 16 is marked *pp ruhiger*.

Musical notation for the fifth system, measures 17-20. The music is in 3/4 time. Measure 17 has a treble clef. Measure 18 has a bass clef. Measure 19 has a treble clef. Measure 20 has a bass clef.

Rondo-Ritornell von Fr. Couperin.

Bearb. von Sigfrid Karg-Elert.

596. *Allegretto quasi Andante.*

p dolce con tenerezza

a) *p* b)

c) *f* *p*

d) *p*

e) *pp*

System f) features a treble clef with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *mf*.

System g) continues the piece with a treble clef melody and bass clef accompaniment. Dynamics include *p* and *mf*. Fingerings 2 and 1 are indicated in the right hand.

System h) shows a treble clef melody and bass clef accompaniment. Dynamics include *p* and *mf*.

System i) includes a treble clef melody and bass clef accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *p*. A trill (*tr*) is marked in the right hand.

System k) features a treble clef melody and bass clef accompaniment. Dynamics include *p*.

System l) concludes the piece with a treble clef melody and bass clef accompaniment. Dynamics include *rit.* and *p*.

Fuge zu drei Stimmen von Gottlieb Muffat.

Bearb. von Sigfrid Karg-Elert.

597.

Moderato.

First system of musical notation, starting with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a first ending bracket labeled *a)*.

Second system of musical notation, concluding with the instruction *NB*.

Third system of musical notation, concluding with a second ending bracket labeled *b)*.

Fourth system of musical notation, featuring the lyrics *cre - - - scen - - - do* and a forte (*f*) dynamic.

Fifth system of musical notation, featuring a decrescendo (*dim.*) dynamic and a piano (*p*) dynamic.

System d) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The music is in a minor key and includes various articulations and slurs.

System e) continues the piece with similar melodic and harmonic structures. It includes dynamic markings such as *f* and *ff*.

System f) shows a continuation of the musical theme. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *f* and *ff*.

System g) features a more active melodic line with slurs and ties. The bass line continues with a consistent accompaniment.

System h) is the final system on the page, ending with a double bar line. It includes dynamic markings *ff* and *fff*, and features a complex melodic passage in the treble clef.

Fuge zu zwei Stimmen von Luigi Cherubini.

Bearb. von Sigfrid Xarg-Elert.

598.

Sehr lebhaft.

mf (Erster Teil)

System 1: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. A fermata is placed over the final measure of the bass line, labeled 'c)'.

System 2: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. A fermata is placed over the final measure of the bass line, labeled 'd)'.

System 3: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. A fermata is placed over the final measure of the bass line, labeled 'e)'.

System 4: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. A fermata is placed over the final measure of the bass line, labeled 'f)'. The word *p* (piano) is written above the first measure of the treble staff, and *p* is written below the first measure of the bass staff. The text "(Zweiter Teil)" is written in the treble staff.

System 5: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth notes.

System 6: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. A fermata is placed over the final measure of the bass line, labeled 'g)'.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a treble clef and a bass clef. The melody in the treble staff continues with various rhythmic patterns, while the bass staff provides harmonic support.

Third system of musical notation. The treble staff shows a melodic phrase with a slur over the first two measures. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a slur and a fermata over the final note. The bass staff continues with its accompaniment.

Fifth system of musical notation. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the treble staff. The music continues with melodic and harmonic development.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a fermata over the final note. The bass staff concludes with a final chord. A small 'h)' marking is located at the bottom right of the system.

i) *ff* (Dritter Teil) k)

l)

m) *ff* al fine

ff

Sarabande aus der III. Sonatine.

August Reinhard, Op. 38 No 3.

599. *Andante.*

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and ornaments, while the left hand provides a steady accompaniment.

The second system continues the piece. It includes a first ending bracket labeled 'a)' at the bottom. The melodic line in the right hand continues with various ornaments and slurs.

The third system contains two first ending brackets labeled 'b)' and 'c)'. The first ending 'b)' is marked with a forte (*f*) dynamic, while the second ending 'c)' is marked with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a second ending bracket labeled 'd)'.

The fourth system is marked with a *dolce* dynamic. The right hand features a melodic line with many slurs and ornaments, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

The fifth system includes a *cresc.* (crescendo) marking. The melodic line in the right hand continues with slurs and ornaments, and the left hand accompaniment becomes more active.

The sixth system begins with a *dim.* (diminuendo) marking. It features two first ending brackets labeled 'c)' and 'f)'. The first ending 'c)' is marked with a piano (*p*) dynamic, and the second ending 'f)' is marked with a forte (*f*) dynamic.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is marked with a forte *f* dynamic. The right hand plays a complex, flowing melodic line with many slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and eighth notes.

Second system of musical notation. It includes dynamic markings *f* and *h)* above the staff. The right hand continues with intricate melodic patterns, and the left hand maintains a rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation. It features a piano *p* dynamic and the instruction *dolcissimo*. The right hand has a more lyrical, flowing melody, and the left hand accompaniment is also softer and more melodic.

Fourth system of musical notation. It includes a *cresc.* (crescendo) marking. The right hand's melody becomes more active and rhythmic, while the left hand accompaniment also shows more rhythmic movement.

Fifth system of musical notation. It includes markings *dim.* (diminuendo), *P* (piano), and *cresc.* (crescendo). The right hand has a more melodic line, and the left hand accompaniment is also more melodic.

Sixth system of musical notation. It features a forte *f* dynamic and a marking *l)*. The right hand has a more rhythmic, flowing melody, and the left hand accompaniment is also more rhythmic.

Seventh system of musical notation. The right hand continues with a complex, flowing melodic line, and the left hand provides a steady accompaniment of chords and eighth notes.

Erster Satz aus der II. Sonatine.

600. *Allegro moderato.*

August Reinhard, Op. 38 Nr. 2.

mf

cresc.

mf

cresc.
f

dim.
p dol.
a.)

Musical notation for section b), consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The section ends with a double bar line.

Musical notation for section c.), continuing the grand staff. The right hand has a more active, rhythmic melody. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the middle of the section. The section ends with a double bar line.

Musical notation for section d.), continuing the grand staff. The right hand features a series of sixteenth-note patterns. A *ff* (fortissimo) marking is present in the middle of the section. The section ends with a double bar line.

Musical notation for section e.), continuing the grand staff. The right hand has a melodic line with some rests. Dynamic markings of *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte) are present. The section ends with a double bar line.

Musical notation for section f.), continuing the grand staff. The right hand has a steady eighth-note pattern. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the middle of the section. The section ends with a double bar line.

Musical notation for section g.), continuing the grand staff. The right hand has a melodic line with some rests. Dynamic markings of *f* (forte) and *dim.* (diminuendo) are present. The section ends with a double bar line.

g)

mf

cresc. p

mf p

p

cresc. f

i) dim. p dol.

cresc. *f.* k.)

dim. *mf* l.)

n.) *poco rit.*

Zweiter Satz aus der II. Sonatine.

601.

Grave e serioso.

August Reinhard, Op. 38 Nr. 2.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The music begins with a forte (f) dynamic. The upper staff features a long, sustained chord in the left hand and a melodic line in the right hand. The lower staff has a rhythmic accompaniment.

The second system continues the piece. It includes dynamic markings such as *dim.* (diminuendo) and *p* (piano). A first ending bracket labeled "a.)" is present. The music shows a transition in dynamics and phrasing.

The third system features a *cresc.* (crescendo) marking. The melodic line in the upper staff becomes more active, while the bass line provides a steady accompaniment.

The fourth system includes dynamic markings *sf* (sforzando) and *dim.*. It contains two first ending brackets labeled "b.)" and "c.)". The music builds in intensity before the first ending.

The fifth system begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. It concludes the piece with a final melodic flourish in the upper staff and a sustained chord in the lower staff.

First system of a piano score. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in a minor key. The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a bass line with chords and moving lines. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *dim.*

Second system of a piano score, labeled 'd.)' above the first staff. It consists of two staves. The first staff continues the melodic line. The second staff has a bass line. Dynamics include *p dol.* and 'e.)' below the second staff.

Third system of a piano score. It consists of two staves. The first staff has a melodic line. The second staff has a bass line. Dynamics include *f* and *cresc.*

Fourth system of a piano score, labeled 'f.)' below the second staff. It consists of two staves. The first staff has a melodic line. The second staff has a bass line. Dynamics include *p* and *cresc.*

Fifth system of a piano score, labeled 'h.)' above the first staff and 'g.)' below the second staff. It consists of two staves. The first staff has a melodic line. The second staff has a bass line. Dynamics include *dim.* and *p cresc.*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a long melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass. A fermata is placed over a chord in the treble at the end of the system.

Second system of musical notation, marked with a first ending bracket 'i.)'. It includes dynamic markings 'dim.' and 'p'. The treble part has a melodic line with some grace notes, while the bass part provides a steady accompaniment.

Third system of musical notation, featuring dynamic markings 'cresc.' and 'mf'. The treble part has a melodic line with some grace notes, while the bass part provides a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation, marked with a first ending bracket 'k)'. It includes dynamic markings 'f', 'sf', 'dim.', and 'p'. The treble part has a melodic line with some grace notes, while the bass part provides a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a long melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass. A fermata is placed over a chord in the treble at the end of the system.



Erster Teil

Das Druckluftsystem

Dritte Abteilung

Das Kunstharmonium
mit doppelter Expression und das
reformierte Harmonium moderner Disposition



Allgemeines.

Unter „Kunsthharmonium“ versteht man keine allgemeine, künstlerische Steigerung des Nicht-Kunsthharmoniums, wonach jedem Typ, der ein besonders künstlerisches Spiel zuläßt, jenes Epitheton zugesprochen werden dürfte, vielmehr ist diese Bezeichnung als terminologischer Spezialname eines durchaus „einheitlich gebauten Typs von feststehenden Grundrissen“ zu bewerten. Aus der künstlerischen Perspektive betrachtet, mutet die Betonung des Wortes „Kunst“-Harmonium freilich etwas reklamehaft oder mindestens industriell an. Der seriöse Musiker, der keine Kunstviolin, Kunstklaviere, Kunstorgeln usw. kennt (es sei denn, er meinte automatisch funktionierende Reproduktionsinstrumente), der Violinen, Klaviere und Orgeln auch ohne Ornament als „Kunst“-Instrumente einschätzt, nimmt leicht Anstoß an diesem Beiwort und wittert erfahrungsgemäß (allerdings gänzlich unbegründet!) mehr „Künstelei“ als „Kunst“, die sich für ihn, bei einem ernst zu nehmenden Instrumente, ja von selbst versteht.

Die Schwierigkeit, dem einzigartigen, wahrhaft königlichen Instrument, dessen Anlage systematisch beibehalten, einheitlich von den verschiedensten Firmen (in alphabetischer Folge: Balthasar-Florence, Hinkel, Hofberg, Lindholm, Mannborg, Mustel, Schiedmayer, Titz) hergestellt wurden und werden, einen passenden Namen zu geben, ist freilich nicht gering. Ein gänzlich neuer Name, etwa Phonorium, Polydynamonium oder Polychromo dürfte als teils nichtangenehm, teils geschraubt, teils verschwommen, und in allen Fällen als unpopulär abzulehnen sein. Die Familienzugehörigkeit zum alten Druckluftharmonium ist viel zu sehr in die Augen springend, als daß sich das beregte „imperiale“ Instrument von dem Namen „Harmonium“ freimachen ließe. So ließ man den Typ mit 4 klassischen Ganz-, 2 modernen Halb-, 2 modernen doppelreihigen Halbspielen, Percussion, Prolongement, umstellbarem Jalousiewerk und frei verfügbarer Expression für jede Spielhälfte ruhig ein „Harmonium“ sein und unterschied es von dem einfachen Instrument gleichen Namens durch das stolzere Pränumen.

Die Wiege des Kunsthharmoniums ist Frankreich, und zwar ist Victor Mustel in Paris der Schöpfer dieses ingenüsen Meisterwerkes. In Deutschland lancierte Carl Simon in Berlin und dessen Sohn Willy Simon, der u. a. auch bei Mustel seine Studien absolvierte, das Kunsthharmonium in zielbewußter Weise durch ausgedehnte

Konzerttourneen, durch Schaffung einer Originalliteratur (bei den paar vorhandenen Instrumenten gewiß ein Wagnis!) und endlich durch Einfluß auf die Fabrikation (Johannes Titz baut für Simon ausschließlich diesen Typ).

Die Bezeichnung „Kunsthharmonium“ ist ein Typsignum, das nach allgemeiner Annahme seitens der diese Gattung bauenden Firmen für andere, den Eigenheiten des wirklichen Kunsthharmoniums nicht entsprechende Instrumente nicht gebraucht werden sollte. Juristisch ist gegen diese leider anzutreffende, nicht entsprechende Bezeichnung „Kunsthharmonium“ für ein beliebiges Harmonium kein Einspruch zu erheben, da das Schlagwort als solches nicht gesetzlich geschützt ist. Ungeschriebene Gesetze zu respektieren, kann keiner gezwungen werden, lediglich das eigene Gefühl vermag unter „selbstverständlich“ und „nicht selbstverständlich“ das Richtigere zu wählen. Das Kunsthharmonium, das seinen Namen ehrlich trägt, besitzt Druckluftanlage, hat 2 vollkommen selbständige, von einander unabhängige Expressionen (für jede Spielhälfte eine) von außerordentlicher Druckdifferenz, die durch Knieeregulatoren beliebig weit eingestellt werden kann (*pp*—*p* oder *pp*—*mf* oder *pp*—*ff* usw.), Klaviaturskala $C-\overset{2}{\bar{2}}$ mit $\bar{e}\bar{f}$ Teilung, 2 pneumatisch-automatische Forte expressifs, 2 Métaphones, 2 starre Forte fixes, mindestens ein Baßprolongement *C—H*, mit automatischer Auslösung und einer Hackenintermittierung (bei dem famosen, doch nicht unentbehrlichen Diskantprolongement $\bar{f}-\bar{e}$ wird eine zweite Talonnière, d. i. ein Hebel, der durch Absatzberührung die Prolongation momentan aufhebt, nötig), Vierspieldisposition mit Percussion, dazu Aols-harfe 2' im Baß, einen streichenden 16', einen weihewoll schwebenden 16' und einen sonoren, höchst expressiven 32' im Diskant. Sehr wertvoll, doch nicht unersetzlich, ist endlich eine delikate 8füßige Aols-harfe im rechten Spiel. Unter dieser Disposition (9: 5) bis 1 P

♩ 1 P) bis 8), die die Basis zu der deutsch-französisch-belgischen Kunsthharmoniumliteratur bildet, tragen Harmoniums, ganz besonders wenn es ihnen an echter, zweifacher Expression*) mangelt, ihren Namen im Sinne eines ehrlich respektierten Typsignums zu Unrecht.

*) nicht mit umschaltbarer (scheinbar doppelter) Expression zu verwechseln!

Auffallend ist die Dispositionseigenart, nach welcher der Baß in den „modernen Spielen“ hohe Diskant- und der Diskant mittlere bis tiefe Baßstimmen erhält. Der Wert dieser adzentrischen Tendenz dürfte dem Harmonisten, der die Kapitel 7—10 aufmerksam studierte, einleuchten. Diese hohen Baß- und tiefen Diskantspiele verlegen die Spielzentren in die Mitten der beiden Spielhälften, wo sie also durch die peripherischen (Umfangs- und zentralen (Teilungs-)Grenzen relativ am wenigsten beeinträchtigt werden. Die Wichtigkeit der $\text{♩} \text{ } \boxed{2}$ als

Solo-, Solokombinations- und Kombinationsplenostimme dürfte nach den vielhundert Beispielen klar geworden sein. Die gleichfundierte $\text{♩} \text{ } \boxed{5}$ und $\text{♩} \text{ } \boxed{6}$ entlasten die $\text{♩} \text{ } \boxed{2}$, die nicht frei von einigen Mängeln ist; jene neuen 16-Füßer erlauben aber auch eine weit größere Mischungsmöglichkeit mit andern höheren Stimmen, als es der oft unerwünscht massigen $\text{♩} \text{ } \boxed{2}$ möglich war. Die $\text{♩} \text{ } \boxed{5}$ ist das Pendant zur $\text{♩} \text{ } \boxed{3}$, die $\text{♩} \text{ } \boxed{7}$ eine Parallelstimme zu $\text{♩} \text{ } \boxed{4}$, die $\text{♩} \text{ } \boxed{8}$ endlich das Gegenstück zu $\text{♩} \text{ } \boxed{5}$.

602.

Absoluter Umfang der $\text{♩} \text{ } \boxed{5}$ bei fast gleicher Klangfarbe
" " " $\text{♩} \text{ } \boxed{3}$

603.

Absoluter Umfang der $\text{♩} \text{ } \boxed{7}$ bei fast gleicher Klangfarbe
" " " $\text{♩} \text{ } \boxed{4}$

604.

Absoluter Umfang der $\text{♩} \text{ } \boxed{8}$ bei fast gleicher Klangfarbe
" " " $\text{♩} \text{ } \boxed{5}$

605.

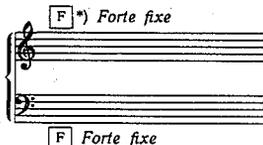
linker $\text{♩} \text{ } \boxed{5}$ nach dem Centrum und über dasselbe hinausstrebend
Klaviaturumfang Klaviaturumfang
nach dem Centrum und unter dasselbe hinabstrebend $\text{♩} \text{ } \boxed{2}$ rechter $\text{♩} \text{ } \boxed{3}$

606.

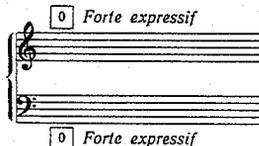
linker $\text{♩} \text{ } \boxed{2}$ vom Centrum abstrebend
Klaviaturumfang Klaviaturumfang
vom Centrum abstrebend

Siebzehntes Kapitel.

Die mechanischen, pneumatischen und automatischen Register.



Es trägt das Signum:



Das Forte fixe (festes, unveränderliches Forte) ist der gleiche Zug wie das \textcircled{F} des einfachen Druckluftharmoniums. Der Registerzug stellt den über den hinteren Spielen, d. s. $\boxed{3} \boxed{4} \boxed{5} \boxed{7} \boxed{8}$ befindlichen, sammetbekleideten und im Zustand des Geschlossenseins klangschluckenden Fortedeckel zur völligen Öffnung fest. Wie bereits im 6. Kapitel dargetan, vermehrt der Fortezug nicht eigentlich die Tonstärke, da hierzu eine Kompressionserhöhung des Balgwindes nötig wäre, sondern er steigert vielmehr die Helligkeit des Klanges. Im piano kann ein gezogenes Forte fixe den darauf reagierenden Stimmen einen seltenen Reiz verleihen: sie werden auffallend hell, offen und flach, ohne eigentlich intensiv und wirklich plastisch zu sein (negatives Forte). Der Beispieler gibt es in der Literatur nur ganz wenige, doch wäre die frappante Wirkung wert, daß man öfter von ihr Gebrauch machte, als dies bisher geschah. Besonders trefflich ist der Effekt für die Register $\boxed{7}$ und $\boxed{8}$ oder Kombinationen mit diesen. Siehe spätere Beispiele, die die „modernen Spiele“ in den Bereich der Betrachtung ziehen.

Im positiven, wirklichen Windforte kann man der Fortezüge zur Steigerung des Klangglanzes und der Unmittelbarkeit der Farben wegen fast unmöglich entbehren, doch haftet ihnen der Ubelstand obstinater Starrheit an, wenn es gilt, in mildere Stärkegrade überzugehen, in denen der Offenklang nicht wünschenswert erscheint. Das „bewegliche“, expressive Forte verrichtet da Wunder . . .

*) Das Kunstharmonium bedient sich quadratischer Registerzeichen. Die Charakteristik der Register $\boxed{1P} \boxed{1} \boxed{2} \boxed{3} \boxed{4} \boxed{F}$ $\boxed{E} \boxed{G}$ sind die gleichen, als die in runder Umrahmung, nur, daß die Kunstharmoniumstimmen den gleichnamigen des einfachen Harmoniums gegenüber an Adel, Größe und Intensität, an Ansprache und Expressivität ganz erheblich überlegen sind! Es kommt für das Kunstharmonium nicht nur ein weit edleres Zungenmaterial zur Verwendung, sondern dies wird einer ganz speziellen Einzelbehandlung unterworfen (Euphonisation); auch wird dem gesamten Innenbau (Stimmstock, Kanzellen und die teilweise als Resonatoren wirkenden Fortetürme usw.) eine ganz eminente Sorgfalt gewidmet.

und möge nicht mit dem alten, starren Forte — das neben dem \textcircled{F} Zeichen auch oft mit $\textcircled{0}$ bezeichnet wurde — älterer, nicht doppelexpressiver Instrumente verwechselt werden. Die Funktion des Registerzuges ist folgende: aus der Windsammelkammer, d. i. dem Zwischenglied zwischen Schöpfbälgen resp. Magazin und den darüberliegenden Zellen der einzelnen Spiele steigt zu beiden Seiten je eine feine Kanüle (d. i. ein Bohrloch von Bleistiftstärke) durch den Stimmstock und ev. die verdickte Seitenwand des hinteren Resonanzturmes und findet in einer Pulpete (Windsäckchen) oder einem passiv wirksamen Bälgen (der nicht Wind erzeugt, sondern durch einströmenden Wind aufgebläht wird) ihren Abschluß. Ein Sperrventil verschließt die Windspeisung an der Steigröhre. Bei gezogenem Register wird das Verschlussventil geöffnet: dem Wind steht der Weg zur Pulpete offen. Der Ausgang suchende, durch den Steigschacht entweichende Wind sackt sich im Hebelbälgen und bläht dieses auf; da nun das Windsäckchen einen berollten Winkelhebel zu partieller Achsendrehung zwingt und dieser die Forteklappe (die nämlich, die durch \boxed{F} fixiert wird) je nach der Steigung der Pulpete hebt, so geht daraus hervor, daß der Wind durch seine verschiedenen Spannungsgrade durch Mithilfe eingeschalteter Mechanismen die Forteklappen automatisch mehr oder weniger öffnet. Da die Zungen den Wind durch die Kanzellen frei passieren lassen, das Forte expressif-Bälgen aber denselben in sich staut, so entscheidet sich ein schwacher Windstrom stets für den ersten Weg: die Folge ist, daß der Fortedeckel geschlossen bleibt. Gibt der Harmonist mehr Wind, als die Zungen augenblicklich benötigen, so findet in der Windsammelkammer eine Hyperpression statt: der Wind füllt die Kanülen und Pulpeten, und diese heben nun durch Winkeltransportierung die Fortedeckel. So wird das wahre „Windforte“ durch das klangaufhellende „Deckelforte“ unterstützt. Die Hilfe dieses steht stets im proportionalen Verhältnis zu jenem. Die Benennung „Forte expressif“ ist somit noch prägnanter

und trifft das eigentliche Wesen des Registers weit mehr, als das allgemeiner gehaltene „Forte pneumatique“.

Man halte streng auseinander: als Unterstützung der Expression, als quasi Vergrößerung ihrer natürlichen Wirkung, wähle man $\boxed{0 \ 0}$, d. i. im Forte von gleichem Charakter wie \boxed{F} (völlig gehobener Deckel), doch vermeidet letzterer Zug im p oder pp ein Schließen der Forteklappe. Somit erhält man bei $\boxed{0}$ im p einen natürlich geschlossenen, bei \boxed{F} einen auffallend hellen, flachen Timbre.

Wie \boxed{F} , ist auch $\boxed{0}$ einseitig anwendbar. Im p bleibt die Teilungswirkung naturgemäß aus, im konstanten F ist sie der durch \boxed{F} bewirkten einseitigen Aufhellung gleich,

607.

Exercise 607 shows two variations of a melodic line. The first variation starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written on a single staff with fingerings $\boxed{3 \ 4 \ 0}$ and $\boxed{0 \ 4 \ 3}$. The second variation is similar but includes a dynamic marking pp and a fermata over the final note. The notation is presented in two columns, with 'oder' (or) between them.

aber im eigentlichen expressiven Spiel, im Crescendo- und Decrescendospiele, zeigt sich das Wesentliche der automatischen Retouchierung:

608 a.

Exercise 608 a shows a melodic line starting with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written on a single staff with fingerings $\boxed{3 \ 4 \ 0}$ and $\boxed{4 \ 3}$. The dynamics range from pp to fz . The notation is presented in two columns, with 'oder' (or) between them.

in gleicher Farbennuance beginnend, entfaltet die Oberstimme im Windcrescendo eine steigende Helligkeit. Umgekehrt vermehrt der Baß, dem Windcrescendo proportionell, seine Helligkeit, wenn er sich des $\boxed{0}$ Registers allein bedient:

608 b.

Exercise 608 b shows a melodic line starting with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written on a single staff with fingerings $\boxed{3 \ 4}$ and $\boxed{0 \ 4 \ 3}$. The dynamics range from pp to fz .

Aber, wie schon mehrfach betont, Jalousie- oder Deckelöffnungen wirken lediglich koloristisch und resonatorisch, das wahre „espressivo“ wird einzig durch

Winddruckvarianten bedingt. Erst in Verbindung mit der Winddruckteilung, umschaltbaren und wirklich doppelten Expression (siehe Kapitel 18) entfalten die $\boxed{0 \ 0}$ ihre gar nicht hoch genug einzuschätzenden Effekte.

Den Forte fixen konträr wirken die Métaphones (Métaphone — Klangwandler).

The notation for Métaphone shows a melodic line starting with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written on a single staff with fingerings $\boxed{3 \ 4}$ and $\boxed{0 \ 4 \ 3}$. The dynamics range from pp to fz . The notation is presented in two columns, with 'oder' (or) between them.

Sie gehören, wie die \boxed{F} , zu den mechanisch-starren Zügen. Das Métaphone ist ein Jalousiewerk, dem des III. oder IV. Manuals der Orgel einigermaßen ähnlich. Es steht uneingestellt stets offen und schließt sich beim Ziehen des Registers. Das Jalousiewerk, durch Leder oder Sammet sorgfältigst abgedichtet, liegt direkt über den hinteren Spielventilen, auf dem Grund des Fortekastens (Resonanzturm). Wird jenes durch Registerzug geschlossen, so verlieren die hinteren Spiele jede Spur von Glanz, ihr Klang wird dunkel, satt, warm, aber auch matt und stumpf. Die Voluminosität und Konsistenz nimmt nach der Tiefe ganz beträchtlich zu, während die obersten Regionen erheblich an Tragkraft verlieren. Der Normalklang — ohne \boxed{F} und $\boxed{Méta.}$, — der etwa dem Vokalklang $aaaaa$ — gleicht, wird durch \boxed{F} in das flache $äää$ — und durch $\boxed{Méta.}$ in das geschlossener, stumpfe uuu — oder ooo — umgelaute:

609.

Exercise 609 shows a melodic line starting with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written on a single staff with fingerings $\boxed{F \ 4}$ and $\boxed{Méta.}$. The dynamics range from pp to fz . Below the notation, the vocal sound is represented as $Vokalklang: \overset{\curvearrowright}{A} \text{---} \overset{\curvearrowright}{U} \text{---}$.

Wie $\boxed{0}$ und \boxed{F} , so wirkt $\boxed{Méta.}$ lediglich auf $\boxed{3 \ 4 \ 5 \ 7 \ 8}$ und bildet $\boxed{7}$, $\boxed{8}$ und links $\boxed{5}$ am sinnfälligsten um. Die Umfärbung der beregten Stimmen, die besonders im doppelexpressiven, seitlich farblich-kontrastierenden Spiel eine hervorragende Rolle spielen, wird im 20. Kapitel an zahlreichen Beispielen demonstriert. Siehe daselbst. Übrigens übt bei geschlossenem Métaphonwerk ($\boxed{Méta.}$ gezogen) weder $\boxed{0}$ noch \boxed{F} irgendwelche nennenswerte Wirkung aus, doch kommen Fälle vor, wo $\boxed{Méta.}$ und \boxed{F} oder $\boxed{0}$ — ja, alle drei Register! — zu ziehen sind:

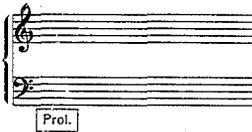
610.

Exercise 610 shows a melodic line starting with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written on a single staff with fingerings $\boxed{0 \ F \ Méta.}$ and $\boxed{Méta.}$. The dynamics range from pp to fz . The notation is presented in two columns, with 'oder' (or) between them.

Bei a) wirkt lediglich das Métaphone (ganz unbeschadet der Einstellung des Kontrastregisters \boxed{F}), bei b) springt die Überdunklung plötzlich in eine Aufhellung

um. Wäre **F** nicht gleich von vornherein eingeschaltet, so müßte ein umständlicher, weil doppelter Registerwechsel stattfinden: **Méta** **F**. Bei c) geht Forte fixe in Forte expressiv über. Liegt diese Registrierstation im Forte, so wird die Abstößung des **F** völlig unberührt vor sich gehen, da sowohl bei **O**, als auch bei **F** die Deckel geöffnet sind (durch **O** mittels Winddrucks, durch **F** mittels Stellbocks). Fällt dagegen die **F** Ausschaltung ins Pianospiele, so wird der Wechsel merklich, da im *p* der Fortedeckel, der niedrigen Windspannung wegen, geschlossen ist.

Gehören **F** und **Méta** zu den rein mechanischen, akustischen Registern, stellt **O** einen automatisch wirkenden, pneumatischen Zug dar, so repräsentiert das Prolongement eine automatisch wirkende, mechanische Einrichtung. Im heutigen, allgemein üblichen Kunstharmonium und modernem Drucklufttyp ist lediglich das Baßprolongement (automatisch wirksam von C—H) als obligatorischer Zug anzutreffen. Es wird signiert mit



Bei dieser Prolongementsart besitzt jede Taste von C_2 bis C_4 im Innern des Instruments einen spitzwinkligen, nach unten stehenden Zapfen (Greifer oder Nase), der sich dicht an eine genau gegenwinklige Fingerleiste — die bei Tangierung eine schwache horizontale Rückbewegung ausführt und durch Federdruck wieder in die ursprüngliche Lage vorschnappt — anschmiegt. Wird eine solche Baßtaste niedergedrückt, so streicht der Greifer die schräge Leitbahn der Fingerleiste entlang, biegt letztere zurück, bis die Kanten sich gegenseitig überschnappt haben, die Barriere springt nach vorn und fixiert die Taste durch Fesselung des Widerhakens: die Taste, obgleich fingerledig, verbleibt im Tiedruck, bis eine andere Taste das eben beschriebene Manöver ausführt. Im Moment des Rückstoßes der Fangbarriere durch den abgeschragten Greifer der zweiten Taste wird der Widerhaken der zuvor gefesselten Taste frei: die erste Taste wird somit im Augenblick der Fixierung der zweiten frei. Es dürfte ohne weiteres einleuchtend sein, welche trefflichen Chancen ein solches gefesseltes Baßspiel bietet: es läßt die linke Hand zu weiterer Betätigung frei werden, und die prolongierte Baßnote bedarf während ihrer Haltedauer keiner Spezialaufsicht, etwa, wie es die durch Pedaltritte gehaltenen Klavierbässe erheischen. Dieses automatische Baßprolongement ist ein eminent wichtiges Moment im „spezifischen“

Harmoniumsatz. Es sollte keine Komposition mehr für Harmonium geschrieben werden, die nicht an geeigneten Stellen das Prolongement in den Spielbereich zieht! Durch das Prolongement gewinnt das Harmonium eine Fundierung von allerhöchstem Wert! Es erhält durch jenes ein sich selbst regulierendes Pedal! Das Prolongement erlaubt tausende von Spielfreiheiten, deren der Kundige nicht mehr ertragen kann; durch nichtvorgemerkte, aber aus der Notwendigkeit geborene, plötzliche Prolongationen einzelner, ganz bestimmter Baßtöne wird die linke Hand zum lückenlosen Registrieren, zum Auslösen der rechten Hand, zum akkordischen Füllen, zum Notenumwenden frei.

Handelt es sich um Liegenoten längerer Dauer, ohne Auslösung oder wenigstens ohne rasche Wechsel, so ist es bei Instrumenten ohne **Prol.** üblich, Holzkeilchen (ev. Federhalter, Bleistifte usw.) zwischen Taste und hinterer filzbeschlagener Abschlußleiste zu klemmen oder die Tasten durch ein Bleiklotzchen vorn zu beschweren.

611. Allegretto.

3 7 F 15 mm

Ludolf Nielsen, Op. 30, Nr. 3, Dudelsack.

612. Andantino.

1 2 3 L. H. registriert alle paar Takte 2 3

Sua

Franz Schubert, Der Leiermann (Rud. Bibl.).

613 a. Andantino comodo.

1 2 3 Sua

(Engführung der Fuge)

613b. *Grave assai.*

(Reprise der Phantasie)

613c. *pomposo.*

(Reprise des Seitenthemas)

613d. *allargando.*

(Epilog)

S. Karg-Elert, Op. 39, Phantasie und Fuge D dur.

Der Orgelpunkt auf D beginnt mit der Engführung in der Fuge, hält ununterbrochen durch bei der Reprise der Phantasie, weiter bei der Wiederkehr des 2. Themas und dem Epilog.

614.

Andantino spianato.

5 4 Méta Prol.

S. Karg-Elert, Op. 84, Nr. 3, Sicilienne aus der Zweiten Partita.

615.

Lento e molto capriccioso.

misteriosa

Prol. 3

(Prol. klingt durch 4 fößige Intonierung eine Oktave höher. Bror Beckman, Op. 14, Nr. 3, Sinfonische Ballade.

Nicht selten liegen Prolongationen außerhalb der großen Oktave, in diesem Falle müssen selbstverständlich Steckreihen Helferdienste leisten. Freilich, Zeit zum Ein- und Ausschalten muß vorhanden sein:

616. *Leise bewegt.*

4

E

4) feststecken bis Schluß.

S. Karg-Elert, Op. 76, Nr. 4, Idyll (Intarsien).

617. *Allegretto con moto.*

(Gesang.)

4

E

4 NB. E und A feststecken bis Schluß.

Ed. Grieg, Solvejgs Lied (S. K.-E., „Lieder und Arien“).

618. *Frisch bewegt.*

3 4 7

E

0 3

E und E feststecken bis Schluß.

J. S. Bach, Musette (S. K.-E., Klassisc'e Meisterstudien Nr. 19b).

619.

Frisch belebt.

Sua

E Sua

Prol. S I P

obere Quartie feststecken

J. S. Bach, Musette (S. K.-E., klassisc'e Meisterstudien Nr. 19a).

Siehe ferner zu diesen Beispielen gehörend die Nrn. 76, 138, 139a, 145, 155, 160, 163, 170, 183, 184, 187, 188, 190, 278, 279, 300b, 343b, 372, 389, 401, 438, 448, 449, 452, 471, 478, 480.

620. Allegretto con moto (Gavotte).

Wilhelm Berger, Op. 36, Kleine Suite, A moll.

*) Klein a ist festzustecken. Eventuell ist [ProL. 3 E] 3 zu registrieren und alles *sva* zu spielen. Oder a ist mit *3 sva* tiefer zu prolongieren, und der Kanon wird im rechten Spiel *sva* mit [1P] 5 gespielt.

Dagegen versagen fast alle Schiebklötzchen und Belastungen, wenn es sich bei Liegenoten um Ober-tasten handelt; hier tut (obgleich in den Beispielen 619, 620 und 626 aus der Vierspiel-Literatur nicht vorgeschrieben) das wirkliche Prolongement: gute Dienste:

621.

Lucy Ruolf-Glick, Op. 33, Meditation (Duo).

622.

S. Mouquet, Op. 9, Nr. 1, Pastorale.

623.

Léon Pouget, La Villageoise.

624. Più lento.

Reinhold Jockisch, Op. 9, Nr. 2b, Phantasiestück.

625. Larghetto con molta espressione.

Ernst Maschke, Op. 15h, Nr. 2, Liebestied.

626.

Aug. Reichard, Op. 74, Nr. 13, Wiegenlied (aus 50 Studien).

627. Grandioso e slentando.

S. Karg-Elert, Op. 46, Doppeltuge B. A. C. H. (2. Sonate).

Da das Berühren von Tasten innerhalb der Prolongementsoktave ein Auspringen des beabsichtigten Orgelpunktes zur Folge hat, so gilt es entweder, a) die große Oktave von allen „wildernden“ Eindringlingen freizuhalten, b) falls dies aus Gründen der Charakteristik oder einer Motividurchführung nicht ratsam erscheint, das [ProL.] durch ein Sperrflöckchen zu ersetzen, das selbstredend ein Hineinspielen in die große Oktave ohne jede Gefahr erlaubt, endlich gilt es, c) bei später eintretenden Doppelgriffen den durchzuhaltenen Ton abermals anzuschlagen, resp. ihn durch vorzeitiges Niederdrücken am Auslösen zu verhindern:

628.

629. 16' *Rassig und etwas geschwind.*

S. Karg-Elert, Op. 31, Nr. 10,
Zug der Kosaken (Scènes pittoresques).

Entweder F feststecken, oder bei gezogenem Prol. und 2 Takte langem Andrücken der **Tal.**: Halten des F durch 5. Finger der l. H. Späteres Zurücklassen der **Tal.** läßt **Prol.** wirksam werden.

633. *Andantino.*

Bror Beckman, Op. 13B, Nr. 3, Sarahande.

Durch entsprechende Register-einstellungen kann man den Fixierungsbereich der absoluten Höhe transponieren:

630. *Allegretto.*

Albert Zech, Perpetuum mobile.

631. *Tranquillamente.*

S. Karg-Elert, Op. 37, Nr. 4, Bourrée et Musette.

632. *Più animato.*

J. Mouquet, Op. 10, Sonate.

634.

Klingt mit **4** oder **1** in angegebener Höhe a)
" " **2** b)
" " **5** c)
" " **8** d)

Selbstredend nimmt dann die ganze Baßhälfte die für das **Prol.** erwähnte Tonhöhe an; taugt diese zu einem unbehinderten Spiele nicht (so läßt beispielsweise die Registrierung c) und d) keine Baßführung zu), so muß die rechte Hälfte mit 3' oder mindestens 16' gespielt und als isoliertes Manual behandelt werden.

635.

Es leuchtet ein, daß statt eines Tones oder einer Quinte auch ganze Akkorde festgelegt werden können. Notwendigerweise handelt es sich da nur um 2- oder 4füßige Registrierung, da 8' oder 16' Stimmen in dieser Lage keine Akkordbildung zulassen, es sei denn, daß zwingende Gründe musikprogrammatischer Art die abnormen Klänge diktieren (Beispiel 637).

636 a. *allegretto grazioso* (Tempo rubato)

IP 3 5 0

Prol.

b.

hen articolare

S. Karg-Elert, Op. 26, Nr. 6, Capriccio.
Die Hände sind zum Respirieren frei.

637.

Prol. 5 3 4 2

S. Karg-Elert, Op. 70, Nr. 2, Totentanz (Gross-Straten)

638.

Sehr empfindungsvoll und ruhig.

non troppo lento

Meta. 0 3 5 (nur kurzer Anschlag)

non slentando

Meta.

delicato

S. Karg-Elert, Op. 26, Nr. 7, Réverie.

630. Adagio.

IP 4 8

Prol. 5 3

Beethoven-Karg-Elert
Adagio aus der Trösterenade (Duo).

640.

Langsam, frei im Zeitmaß.

Meta

Prol. 5

E Frostegger, Impressionen (Wolkenstudie).

Weitmas reichhaltiger, als bei diesen obstinaten Orgelpunkten, ist die Prolongementsverwendung bei stetig wechselnden Bässen; hier tritt der Wert der automatischen Auflösung klar zutage. Ungezählt sind die Satzmöglichkeiten, die bei bewegter Mittelstimme (d. i. jetzt L. H.) einen selbständigen Ligatobag bilden lassen.

Es folgen einige Beispiele mit langsamer Bassauswechslung, mit raschem Tastenwechsel, mit vorgeschlagenen (antizipierten) Bässen usw., die ein vollständiges Bild der Verwendungsmöglichkeit ergeben:

641.

Meta 3 6

lento

Meta. 5 4 3

Prol.

NB.

S. Karg-Elert, Op. 70, Nr. 1, Eine Jagdnoctette.

642 a.

2 3

Allegro capriccioso.

Prol. IP

S. Karg-Elert, Op. 26, Nr. 8, Piquanterie.

IP 5 6 7 8

Nra

quasi pizz.

Prol. 5 IP

Siehe 642 a.

C. 5 0 7 8 *And.*

ff loco

Proh. 5

Siehe Nr. 642a.

C. 5 0 7 8

Proh. 5

Siehe Nr. 645a.

643. *Emblindungsvoll.*

1 3 6 8

Proh. 1P

Bortniansky, Gebet. (S. K.-E., Klass. Meisterstudien, Nr. 10.)

644. *Sehr ruhig.*

4 5 6 2

Proh. 1P

Bortniansky, Vesper. (S. K.-E., Klass. Meisterstudien, Nr. 13.)

645a. *Leicht bewegt.*

1P 3 5 6 7

Proh. 1P

Fr. Couperin, Canzonetta.
(S. K.-E., Klass. Meisterstudien, Nr. 21.)

D. *Bewegt.*

E G

Proh.

Fr. Couperin, Canzonetta.
(S. K.-E., Klass. Meisterstudien, Nr. 21.)

646. *Andantino.*

5 0 8

sempre sostenuto

sempre legato

Méta. Proh. 1P

S. Karg-Elert,
Rameau-Suite, Nr. 1, Zärtliche Klagen.

647.

1 3 4 (Pd.) *Lento pacido.*

E

S Proh.

Franz Liszt, Consolations (Skiwa).

648. *Sehr rasch.*

5 6 8 N

E G

Proh. 5

Fr. Couperin, Rondeau. (S. K.-E., Klass. Meisterstudien, Nr. 22.)

649.

1P 5 6 *Tempo di Valse.*

E

Proh. 1P

S. Karg-Elert, Op. 26, Nr. 3, Valse noble.

650. *Tranquilla*
 2/4 quasi Corni

 S. Karg-Elert, Op. 79,
 Symph. Var. and Page

651. *Allergisimo*
 4/8 *ten ten ten*

 S. Karg-Elert, Op. 27,
 Pannocchia

652. *Largesso, contram. wie improvisierend*
 0 1 1 2 5 6 8

 S. Karg-Elert, Op. 26,
 N° 4 Adoration.

653a. *Allegretto grazioso - Tempo rubato*
 1P 0

 S. Karg-Elert, Op. 26, Nr. 6, Capriccio.

653b. *ten. ten. ten. ten.*

 653c. *Tempo 1*
 1P 1 5

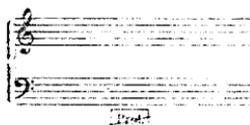
martellato ma grazioso

654. *Lento*
 (N)

 S. Karg-Elert, Op. 94, Nr. 14, Die hohe Schule des Ligatospiel.

655. *Ans dem „Choralbuch für Harmonium“ (S.K.E.)*
 0 1 2 6


Soll das Prolongement außer Aktion gesetzt werden, so wählt der Autor das Zeichen



Die Handauslösung dieses auf der linken Klaviaturbacke aufrechtstehenden Kippregisters ist während des Spieles nicht immer leicht und geschwind zu bewerkstelligen, besonders dann nicht, wenn die linke Hand nicht den Baßton in der großen Oktave mit dem ersten Finger übernehmen und mit gestreckter Hand den Zug ausschalten kann. Für solche Fälle erfand

ein ingenieuser Kopf die Talonnière, d. i. die Hacken-auslösung (zurückwippender Ausschalthebel für den linken Absatz).*)

Sie wird signiert mit



und bezeichnet im Gegensatz zu Tat. lediglich die vorübergehende Unterbrechung. Der Fixierapparat bleibt weiter eingestellt; jede angeschlagene Taste der großen Oktave wird sogleich nach der Ausschaltung durch die Talonnière erneut prolongiert.

656. *Adagio con molta espressione.*



S. Karg-Elert, Op. 14, Nr. 3, Sonatine, A moll.

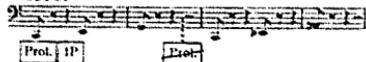
657a.



klingt

vergleiche dagegen

657b.



klingt

Der aufmerksame Spieler wird bald merken, daß die Tat. mehr ist als eine nur „bequem zu regierende Auslösung“ für solche Bassnoten, die sich manuell nur mit Hindernissen aufheben lassen. Sie ist im hervorragenden Maße ein künstlerisches Mittel zur Phrasierung der sonst völlig sterilen Prolongationen. So sind beispielsweise die folgenden profilierten Bass-themen ohne die Talonnière teilweise nur mangelhaft (weil

*) Regiert nur die Zehenpartie das Pedal (wie es einzig richtig ist), so ist eine leichte Drehung des Fußes nach außen (für den linken Fuß nach links), bei der der Absatz den Hebel leicht tangiert, sehr einfach zu bewerkstelligen.

ohne Phrasierungsphysionomie) und teilweise gar nicht reproduktionstähig.

658a.



Automatisches Resultat Ernst Frostegger, Arabeske.

Wie unkünstlerisch würde dagegen ein sempre ligato Bass wirken, der auf Intermittierung verzichtete:

658b.



vergl. dazu die Phrasierung der Rechten Hand 657a.

Die Phrasierung wird naturgemäß im langsamen Zeitmaß schärfer in die Erscheinung treten, als im lebten. Vielleicht ist es nötig, ausdrücklich zu bemerken, daß die Unterbrechungen des Prolongements keineswegs immer in den Noten verzeichnet sind (sie würden auch das Notenbild allzusehr überladen); der Fall liegt also ähnlich wie bei der Nütierung des Pedals in Klaviernoten: dem subjektiven Geschmack des Spielers ist freie Bahn gelassen.

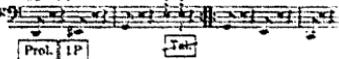
Besonders notwendig wird die Talonnière bei Tonrepetitionen eines prolongierten Basses, die besonders bei Teilschlüssen, Halbkadenzen usw. häufig sind.

659a.



Ausführung

659b.

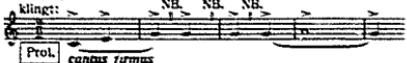


660a. *Lento.*



Beide Hände haben 3stimmige Achtebewegung (Alt bis Bass). Aus: „Choralstudien“ für Kunstharmonium von S. K.-E.

660b.



664. *Andantino.*

1P 4 8 Méta.

Méta. 4 8 1P Tal. Tal.

ProL. (oder Tal.)

S. Karg-Elert, Suite d'après Rameau.

Neben diesem mechanisch-automatischen Bassprolongement existiert noch eine Fülle mehr oder weniger ähnlicher Prolongements. Zunächst sei des Diskantprolongements gedacht, das in zweierlei Arten vorkommt:

einoktavig: a) bis Sra

halbspielig: b) bis Sra

Das mit dem kleineren Aktionsfeld a) ist dem anderen zweifellos vorzuziehen, da jenes 1½ Oktaven zum freien Spiel freigibt, während Art b) einzig auf Prolongationen der ganzen rechten Spielpartie angewiesen ist. Fraglos hat diese Fixiermöglichkeit auch ihr gutes: sie erlaubt der rechten Hand, sich während der Fesselung von der Klaviatur zu entfernen, um zu registrieren, umzublättern, im gegebenen Fall sich der oberen Klaviatur (ob Zungenwerk oder Célésta ist selbstredend gleichbedeutend) zu bedienen.

665. *Tempo di Gavotta.*

Célésta.

5 6 8 Méta. R. H.

E

Méta. 4 1P

Albert Zech, Danse ancienne.

666

Lento/Célésta

pp

ProL. 4 8 1P

R. Wagner, Fausttrauer (Alb. Zech.)

Ganz anders ist die Behandlung des kleinen Prolongements.*) Hier gilt es, die Vorzüge der Teilung der rechten Spielhälfte mit Geschick und Raffinement auszubenten. Da sind zunächst die dem linken Prolongement unreichbaren Bassquinten

667.

für Diskantprolongement nebst Baryton 32' erreichbar. Die thematisch-melodische Partie wird in das linke Spiel verlegt (mit 4' oder 2' oder 4' und 2' zu registrieren).

668a.

7 1P Munter. loco

E

0 3 Sra

N. von Wilm, Op. 102, Nr. 9, Dudelsack (S. K.-E.)

Obiges Beispiel könnte bei fehlendem Diskantprolongement gleichfarbig (oder stark ähnlich) umgelegt werden.

b.

5 Sra

E

4

N. von Wilm, Op. 102, Nr. 9, Dudelsack (S. K.-E.)

Noch ein paar Beispiele anderer Verwendungsart:

669.

ProL. 2 5 6 Lento. (h auslösen)

Sra feststecken *semper p* (h auslösen) (h feststecken)

E

5 3

Bror Beckman, Op. 14, Nr. 1, Sinfonische Ballade.

*) Erstmals vorgeschlagen in der „Reform des modernen Druckwindharmoniums“ nebst Dispositionstabelle von Karg-Elert (Carl Simon Musikverlag, Berlin), 60 Pfennig.

670a. *Largo.*

Alph. Verne, Op. 14, Nr. 1, Hommage à Karg-Elert.

b. (R. H. klingt 2 Oktaven tiefer, linke 1 Oktave höher.)

(Rechtes Spiel)

Schwieriger, ja teilweise unmöglich dürfte es sein, für das automatische Diskant-Prolongement einen Ersatz zu schaffen. Es kommen Wirkungen von höchstem, apertem Reiz und wertvoller, durchaus künstlerischer Verwertbarkeit zustande.)

671.

E. Prosteigger, „Les Sylphes“.

672. *Andante semplice.*

Teo von Oberdorff, Erste Suite.

673. *Tranquillo.*

E. Drob, Impromptu.

*) Den Fabrikanten sei das Diskantprolongement mit rechtsseitiger Talonnière dringend empfohlen. Sobald es gebaut ist, wird in der Literatur ausgiebiger Gebrauch davon gemacht werden.

674.

Méta. *Andantino con moto.*

1P 6 7 8 Prol.

E. Frostegger, Etude d'après Mendelssohn.

Famose Effekte ergeben sich durch das Zusammenwirken resp. Auswechseln beider Prolongements. Jede Hälfte bildet ein kleines Instrument nebst Prolongement für sich; daß der Umfang beider unterschieden ist, hat nicht zu unterschätzende Vorzüge.

675.

Vier interessant instrumentierte Beispiele dreier begabter Schüler des Verfassers mögen zeigen, in welcher Weise die beiden Prolongements (gleichzeitig wirkend und alternierend) behandelt werden können. Wie schon vorher vermerkt: ist das kleine Diskantprolongement erst allgemeiner, so werden auch andere Autoren sicher ausgiebigen Gebrauch davon machen.

676. klingt eine Oktave tiefer

klingt eine Oktave höher E-Frostegger, Menuet.

Beispiel 676 zeigt die gleichzeitige Einstellung beider Prolongements für 2 Tonarten [As dur und E dur]. Sie klingen selbstredend nur bei gezogenen Registern und lassen sich somit durch abwechselnde Halbspiegelregistrierungen auch einzeln nach einander einsetzen. Die Umschaltung bei der Registrierung bedarf weder einer **Tast.**-Ausschaltung noch **Prol.**-Neueinstellung. Bedingung bleibt: genau zeitlich zusammenfallende Registerumstellung.

677. Im Reigenzeitmaß.
Klingt eine Oktave tiefer

1P 5 | Prol. *Sua*

E *Sua* *Sua bassa*

5 3 | Prol. (*loco*) *Sua bassa*

(klingt eine Oktave höher)

E. Droh, Idylle.

Obiges Beispiel ist aus gewissen Gründen nicht ganz wörtlich zitiert. Droh läßt beide **Prol.** nur auf den halben Tastenfall wirken und registriert die Baßhälfte **5 3 | 1P**. Da nur düstere Spiele prolongieren, so fällt in beiden Hälften die **1P** für die Haltenoten fort. Im Original wird nur die jeweilige Oberstimme mit Trieffall gespielt, daher tritt diese gegenüber der Prolongation und der Begleitstimme hervor und zwar hat die **1P** im C 4-fußigen, im B 16-fußigen Charakter. Um zunächst nicht zu verwirren, wurde der Satz vereinfacht.

678. *Larghetto*.

0 7 8 | Prol. *Sua*

E *hervor* *zurück* *hervor* *zurück*

zurück *hervor* *zurück*

Prol. 0 3

Ten v. Oberndorff, Erste Suite.

679. *Tempo di Gavotta*.

Prol.

1P 3 0 7 | *Sua*

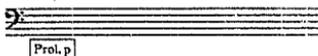
E *R. H.*

5 1P | Prol. *R. H.*

Ten v. Oberndorff, Erste Suite.

Das automatische Baß-„Prolongement piano“ — im Gegensatz zum „Prolongement forte“ — (beide sind ja nicht mit den außer Mode gekommenen, durchgehenden, selbständig klingenden Prolongements „doux“ und „fort“, im 8 oder 16 Fußton stehend, zu verwechseln!) — beruht auf der Wirkung des

halben Tastenfalles. Es ist dringend zu empfehlen und sollte an keinem besseren Instrument fehlen. Das Prolongement piano



schaltet die auf Schnabelluft*) eingerichteten Tasten der großen Septime nur kaum halbgedrückt ein, es werden infolgedessen nur die hinteren Spiele davon betroffen, auf **1** und **2** bleibt **Prol. p** erklärlicherweise unwirksam. Es wäre schwer einzusehen, welchen Wert diese Prolongation hätte, wenn man sich nur der hinteren Spiele bediente: die Wirkung unterschiede sich in keinem Fall vom Spiel mit dem üblichen Prolongement.

Wesentlich anders gestaltet sich der Effekt bei Einschaltung vorderer und hinterer Spiele. In diesem Falle klingen beim Handspiel beide, während allein das hintere Spiel prolongiert.

680. *Allegretto.*

NB. Die Prolongation schließt das altdruckte 1. Spiel aus. Die Originalnotation schreibt nur **1P** vor.

681. *Allegretto pastorale, gajo.*

S. Karg-Elert, Op. 31, Nr. 6, Hochlandsweise aus „Scenes pittoresques“.
In der Originalregistrierung **Prol.** erdrückt der b. die Tenorkantilene!

682a. *Allegro grazioso.*

682b.

Die erste, vom Verfasser und seinen Schülern gepflegte Spielmanier hat vor dem Original 682b den Vorzug großer Plastik. In 682a sind die Farben verteilt: Begleitung: **6** al. in, Baß **4** allein, Solostimme **4** mit **1P**. Im Original 682b haben Begleitung und Solo die gleichen Farben.

*) Man versteht sonst darunter den Leerlauf einer Taste, in diesem Falle den Leichtlauf, der dann entsteht, wenn die Taste nur so leicht fällt, daß die vorderen Ventile, die an Hilfshebeln befestigt sind und sich erst bei Tiedruck der Spielhaste heben, unberührt bleiben, während die hinteren Ventile, die direkt mit den claves verbunden, auf die geringste Tastenberührung reagieren.

683a.

5 6 0 *Meta.* Sehr einfach und ausdrucksvoll, erw. bewegt.

Sra

Prol. 4 1P
ev. Prol. p

b.

strumento

Sra

dolce

Rudolf Schartzel, Op. 13, No. 6, Schäfers Abendlied.

684.

1P 3 *Bewegt.*

(vielleicht auch.)

7 Prol.

Rud. Bubl. Op. 24, Nr. 12, Der Weg zur Vollkommenheit.

Das hier gemeinte Prolongement ist nicht an die große Septime gebunden.

685.

2 5 *Flacido.*

N

Valverde y Torregrosa, Corazon destrozado.

686a.

5 0 *Con moto.*

Sra

E *Acc.* *mf*

5 3 1P

Prol. p CelestaClav

García González, Tritones et Ondines.

686b. *più lento*

6 8 *Sra*

E *sonore*

3 2

Prol. p

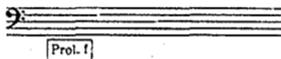
Siehe 686a.

In den Beispielen 681 bis 683 tritt die Kantilene (Fagott und Cello) durch das Prol. p dem Bass gegenüber weit plastischer hervor, als mit üblichem Prolongement, welches den massigen Cor anglais mit einschaltet, der in der tiefen Lage die Ober- und Mittelstimme völlig überdeckt. Im Beispiel 685 klingen die gestoßenen Achtel der Mittelstimme 8 fällig (Percussion), während die im Flachdruck gehaltenen ganzen Noten ohne vorderes

Spiel klingen, daher in 4' und 2' Tonhöhe stehen. Ebenso liegen in Beispiel 686 die prolongierten Stimmen höher (4') als die mit Tiefdruck gespielten (16' und 4'). In den beiden letzten Zitatlen wird die Täuschung eines Prolongements in halber Tonstärke mitten in der Spielsphäre hervorgerufen.

Sollen umgekehrt Tiefbässe prolongiert werden, so wird ein hintenliegender 16' nötig, da Bourdon bekanntlich auf seichtem Tastendruck nicht reagiert. Jener würde jedoch ein akkordisches Spiel oberhalb der Fesseloktave (der Tiefe wegen) kaum zulassen, deshalb machte sich die Ausschaltung für die kleine und ein Drittel der eingestrichenen Septime nötig. (Über jene Teilung der Baßregister wolle man im 24. Kapitel näheres nachlesen.)

Das Prolongement forte



reagiert lediglich auf Tiefdruck, ist somit nichts weiter als das übliche Prolongement, doch enthält es neben dem **Prol.p** dadurch besondere Bedeutung, daß der Spieler durch Einschaltung des **Prol.f** die durch **Prol.p** seicht gehaltenen Tasten ohne manuelle Nachhilfe in den Tieffall überführen kann. Ebenso umgekehrt: die auf vordere und hintere Spiele wirkende Prolongation durch **Prol.f** kann durch Einschaltung des **Prol.p** und nachfolgende Abstufung des **Prol.f** in eine Fesselung ausschließlich hinterer Spiele umgewandelt werden. In diesem Falle wird man gut tun, bei der Einstellung des **Prol.f** zugleich das **Prol.p** mitzunehmen, um später die Einschaltung zu ersparen.



Noch ist zu erwähnen, daß bei **Prol.f** ein Spiel mit seichtem Tastenfall innerhalb der Prolongements-septime möglich ist, ohne daß die halbniedergedrückten Tasten die Prolongation aufheben oder selbst gefesselt werden. Daß in diesem Falle vordere und hintere Spiele wirksam sein müssen, versteht sich von selbst,

687. mit seichtem Tastenfall



doch dürfte nur selten von diesem Mittel Gebrauch gemacht werden, da die bewegliche Stimme (mit Halbfall gespielt) durch das vierte Spiel allein wesentlich schwächer klingt, als der darunter liegende Baßton, bei dem neben der **4** auch die auf Ganzfall reagierende **1** oder **2** mit unterstützt.

Für Instrumente mit geteiltem Tastenfall und Diskantprolongement empfiehlt es sich, auch dieses auf Halb- und Ganzfall einzurichten, um den als Pianobaß wirkenden Baryton 32' **7** ausschließlich zu prolongieren, während in den oberen 1² Oktaven bei Ganzfall beliebige Vorderspiele (**1P** **1** **2** oder **6**) mit hinzutreten.



In Beispiel 688a prolongiert das Baryton-F allein (halbe Fallhöhe) als Tiefbaß (große Oktave), ein Mitklingen der **1** ist für den Baß untunlich. Die glockenartige Achtelbewegung wird vom Baryton und 2 Oktaven höherer Percussion übernommen [Klang: Baryton 8', Percussionsflöte 2]. Sie ist selbstredend mit Vollfall zu spielen. Die Melodie liegt links, sie klingt 2 Oktaven höher. Die Wirkung ist folgende:

688 b.

Harpe éol. ♪
Perc. Fl. ♪
Baryton ♪
Baryton ♪

msw.
msw.
msw.

689 a.

Méta. 1P 2 6 7 ProLp

ProLp Méta. 5 1P

[S. K.-E.]

Im Beispiel 689 a prolongiert durch Halbbill nur der Baryton die Baßquinte A – E, während die Solostimme neben dem Baryton noch von den Vorderspielen Flöte, Klarinette, Voix céleste mit übernommen wird. Sie wird mit Ganzfall gespielt. Die linke Hand prolongiert das E in halber Tastenhöhe; trotz der Registerstellung ♯[5] 1P klingt daher nur die [5]. Sie verwandelt durch ihre zweifüßige Intonation das scheinbare tiefe Baß-E in das eingestrichene Alt-e. Die begleitenden Achteltriole werden mit Tiefdruck gespielt, um die Percussion mit einzuschalten; somit stellt sich die Höhenverteilung der vier Gruppen dar:

689 b.

Flöte ♪
Clar., Voix céleste ♪
Baryton ♪
Harpe éol. ♪
Perc. Cor angl. ♪
Harpe éol. ♪
Baryton ♪

msw.
msw.
msw.

Derartige originelle Beispiele ließen sich in größter Mannigfaltigkeit vermehren. Aber schon diese wenigen hier und an weiter zurückliegender Stelle zeigen die überraschend reiche Verwendbarkeit des Diskantprolongements, insbesondere, wenn dieses, wie das Baßprolongement, auf halben Tastenfall einstellbar ist.

Noch sollen zwei Beispiele die effektvolle, musikalisch interessante und spieltechnisch wertvolle Ein- und Ausschaltung der Prolongementsfunktion (nicht des eigentlichen Prolongements selbst!) ohne irgend welche Apparaturveränderung dartun. Einzig die Registrierung bestimmt die Fälle, wo die in halber Höhe gefesselten Tasten stumm werden oder Haltetöne ergeben:

690.

ProLp klingt nur in 7 8

verstummt

1P 6 7 8 Spc

7 8

R. H. R. H.

1P

ProLp bleibt stumm!

klingt nur in 5 4

[S. K.-E.]

691. auf Halbhalf stumm prolongierend

von hier an klingend durch
Einschaltung hinterer Spiele

Der Harmonist ersieht, welche Fälle von durchaus originellen, echt harmoniummäßigen Wirkungen das famose Diskantprolongement zuläßt. Der eventuell nachträgliche Einbau desselben, der dem Fabrikanten keinerlei Probleme bietet, wie auch die durch ein paar Handgriffe zu bewerkstellende Einrichtung für den doppelten Tastenfall sei nachdrücklichst empfohlen!

Diese bisher erklärten Arten von sich automatisch auslösenden Prolongements kommen einzig heute für das Kunstharmonium, für das kleinere, moderne, reformierte Druckluthharmonium, sowie für das moderne Saugluthharmonium noch in Frage. Es existieren resp. es existierten noch die Prolongements doux et fort (8' oder 16', oder 8' und 16', an französischen Instrumenten oft 4 füßig), die eigene Zungenreihen haben oder die, an sich nicht selbstklingend, mit dem 4. oder 5. hinten liegenden Spiel verbunden sind.

Eine sehr bedeutsame Rolle spielte früher das „große Prolongement“ („Grand Prolongement“ oder „Point d'orgue“) in der österreichischen, böhmischen und russisch-polnischen Literatur von Zellner, Stapf, Bibl, Löw, Hlaváč, Nemerowsky, Waňaus, Sokol, Soyka, Foerster usw., mit (PO) bezeichnet. Seine Verwendung war die denkbar weitestgehende, und der heutige Kunstharmoniumspieler hat kaum noch einen Begriff von der verblüffenden Eigenart der durch (PO) möglichen Effekte.

Würden bei dem alten Wiener und alten französischen geteilten oder ungeteilten durchgehenden Prolongement doux et fort (das keine mechanische Selbstauslösung kannte) durch 2 oder 4 Kniedrucker nur die Spielventile einer besonderen Zungenreihe gefesselt, dem Handspiel also die ganze Tastenskala uneingeschränkt freilassend, so fand bei (PO) sichtbare Tastenfixierung statt. Eine Auslösung und Neueinstellung prolongierter Tasten erfolgte lediglich durch zweimalige doppelte Kniedruckerumschaltung. Durch einseitige Betätigung der Kniedrucker konnten die Prolongationen sowohl auf Baß- als Diskanthälfte beschränkt werden.

Alte und veraltete Harmoniumschulen, insbesondere die von Lopez Almagro (spanisch), F. Auger (französisch), J. L. Battmann, Op. 68 (französisch), Rud. Bibl (deutsch), A. Bruneau (Grande Méthode complète d'Harmonium), Victor Dubois (französisch), L. Engel (englisch, neu bearbeitet von Coward), J. Lemmens (französisch), Lefébure-Wély (französisch), J. Leybach (französisch; sehr groß), Sigismund Neukomm, L. A. Zellner (deutsch; sehr ausführlich, doch nicht mehr vorrätig)*, behandeln das „große Prolongement“ sehr eingehend. Eine längere Abhandlung kann an dieser Stelle nicht gegeben werden, schon deshalb nicht, weil das (PO) nicht zum Kunstharmonium gehört und auch — von Kotykiewicz (Wien) und Alexandre (Paris) abgesehen — am einfacheren Harmonium nicht mehr anzutreffen ist. Doch mögen ein paar Worte das Wesentliche beschreiben:

* Zitate aus der vergriffenen Harmoniumschule von Zellner anzugeben, wie es ursprünglich beabsichtigt war und nicht zuletzt im Interesse des verstorbenen Autors und seines Verlegers gewesen wäre, ist leider nicht möglich, da der Verlag August Cranz sehr merkwürdigerweise eine Zitierung des betreffenden Werkes in der „Kunst des Registrierens“ dem Verfasser verboten hat.

Bei Anschlag einer oder mehrerer Tasten mit gleichzeitiger Einschaltung des Prolongement-Kniedrückers werden die niedergedrückten Tasten gefesselt. Es ist belanglos, ob 8', 4', 16' Register oder beliebige Zusammenstellungen eingestellt sind: das Prolongement, selbst nicht klingend, hält jede angeschlagene Taste oder jeden Akkord in dem gezeugenen klingenden Spiele fest, und zwar prolongiert der Apparat so lange, wie der Kniedruck auf die beiden Einhänger (oder, wenn PO ganzspielig angelegt ist: auf den Einhängehebel) wirksam bleibt. Eine Selbstausslösung findet nicht statt. Will der Spieler eine Prolongation in eine andere überführen, so muß er zunächst die erste durch Kniehebelausschaltung aufheben und die zu haltenden Töne durch den Einhängehebel neu fesseln. Die alten Zeichen für die Ein- und Ausschaltung waren leider so mannigfacher Art, daß es schwer fällt, auf den ersten Blick zu erraten, welche Art der Prolongementsfunktion gemeint ist. Einigemal findet man \bullet — \bullet (französische Girod-Ausgaben) oder \bullet — \bullet (Taubmann) oder P O oder E (Georg Lickl), auch P — — — — —; Zellner, Skina und Bibl schrieben bei einzelnen Noten resp. einzelnen Akkorden nur *, das nächste Sternchen bedeutete ihnen „Ausslösung der alten und sofortige Einschaltung der neuen Prolongation“; sollten ganze Tonfolgen gefesselt werden, so zeigten sie dies durch E — I an; erst das nächste * forderte die Ausschaltung. Stand dieses über eine Pause, so war wohl Aushängung ohne Neueinstellung gemeint. Diese Notation ist auch im Album für Harmonium mit Prolongements-Automat (nur für Baß C—c), herausgegeben von Teofil Kotykwicz, durchgeführt. Einige Beispiele der alten Wiener Harmoniumkenner mögen die Art der Prolongementsmöglichkeiten dartun.

692. Andantino.

J. S. Bach-Zellner, Orchestervorspiel und Choral aus der 8. Kantate (Quatuor).

NB. 1) a. über der Teilung gelegen, löst das linke Profil bis auf weiteres gänzlich aus.
NB. 2) Rechtses Profil tritt durch Kniedruck * erst hier ein.

693. Prestico.

J. Mich. Bach-Zellner, Arie mit Veränderungen („Die Kunst des Harmoniumspiels“).

NB. 1) Die > über den } } werden als Viertelnoten durch die Fretschmelz akzentuiert.
NB. 2) Das Tenor-d prolongiert bis zum nächsten hier nicht mehr verzeichneten *.

694.

Siehe Nr. 693.

Die Oktave d d wird, da eine * Auslösung nicht stattfindet, das ganze Stück (Variation V) hindurch gefesselt.

695.

(Die Prolongationen rechts und links treffen nicht gleichzeitig zusammen; eine kreuzseitige Auswirkung existiert natürlich nicht).

S. Karc-Eleri, Op. 91, Die Kunst des Registers.

C. S. 3223 III.

29

696. *Andante.*

Bruch-Bibl, Op. 27, Heft 10, Trauermarsch aus „Hermione“.

In diesem Falle ist Prolongement bass neben Grand Prolongement, das hier offenbar nur auf die vorderen Spielventile (für 1 2) und (C) wirkt, zu registrieren. Die (3 3) reagiert hier nur auf Handspiel. [?]

697. *Andantino ma agitato.*

Chopin-Frölon, Nocturne en Sol mineur.

Was die fortwährenden kleinen Prolongationen enggriffiger Akkorde für Sinn haben, wird nicht recht klar, da die ersten 2^a Takte durch handgespieltes Ligato viel einfacher zu spielen sind. Einzig im drittlezten Takt zeigt das (PO) seine Vorräge. NB. vergl. die fehlenden Noten zwischen *h* und *d* in der Akkordzerlegung. Jene prolongieren bereits als von der rechten Hand angeschlagen.

698^a

Friedemann Bach, Klavierkonzert.

Die beabsichtigte Wirkung des Tonhaltungspedals stellt sich für Harmonium mit (H) dar: 698^b

698^b

An zweimanualigen Instrumenten ist das Grand Prolongement besonders reizvoll; spielt man ohne Manuskoppel, aber mit Grand Prolongement, das in diesem Falle im Untermanual liegt, auf diesem gehaltene Akkorde, so bleiben die Hände für Passagenspiel frei. Da der volle Klaviaturumfang für Prolongationen zur Verfügung steht, die Aus- und Einschaltungen in der Baß- und Diskantälfte gleich- oder verschiedenzeitig bewirkt werden können, so sind die mannigfachsten Spieleffekte anzuwenden möglich.

Weil freilicher, freilich auch ungleich komplizierter und daher kostspieliger, ist das „Prolongement doux“ und das einfache Prolongement (ohne Automatik). Entweder sind diese Prolongements selbstklingend,

an eine hintenliegende Stüfige Zungenreihe angeschlossen (Basson-Hautboi. S') oder wirken auf (1) resp. Céleste S' durchgehend. Letzteres wird in der Regel Prolongement doux (P_g) benannt, jenes (P₁). Soll ein solcher Zug wirksam sein, so muß bei (P_g) zugleich (1) oder (C) (Céleste S'), bei (P₁) dagegen (4) mit eingestellt werden. Natürlich kann aber auch (P₁) zu (P_g) (E) (1) (P_g) gezogen werden, wenn eine spätere rasche Einstellung der (4) noch nachfolgt. Erst mit dieser Registrierung tritt die bis dahin tätige, aber durch Windabsperrung unhörbare Prolongation in die Erscheinung.

Beim Spiel mit (C) (C) nebst (P_g) (P_g) prolongieren nur die Töne der Cor anglais-Flüte-Register, während die dazu schwebend gestimmten Klänge der Céleste nur bei Handspiel wirksam werden, da nicht die Spieltasten, sondern unter ihnen liegende, durch Stöße der Klaviatur regierte Ventilantigenen fixiert werden.

Welche Effekte dieser Apparat zuläßt, mag ein ganz prachtvolles Musterbeispiel des fraglos größten Kenners des sogenannten „klassischen Prolongements“, Professor Zellner, dartun. Es zeigt wieder, was in diesem Werk wiederholt betont wurde: daß die Harmoniumwelt in dem Altmeister Zellner den wahren Vater, Begründer und Bahnbrecher der spezifischen Harmoniumkunst zu verehren hat. Was er arrangierte, war kein physiognomischer, schaler Orchestersatz, zu dem leider ein erschreckend großer Prozentsatz der heutigen Harmoniumbearbeitungen verflachte.

699 Moderato

R. H.

L. H.

Automatisches Resultat.

J. Mich. Bach-Zellner, Ana mit Veränderungen („Die Kunst des Harmoniumspiels“).

Das Thema wird mit Voix céleste S' und der hellen (4) gespielt. Das Ostinato links übernimmt die linke Voix céleste S', dazwischen wirft die Percussion ihre Cembalarepizzen. Später wechseln Thema und Ostinato contrapunctisch ihre Stellungen, zugleich wird die kantabile (4) in die linke Melodiehalle verlegt. Da nur (P_g) nicht aber (P₁) eingestellt ist, bleibt die Fixierung lediglich auf die (1) beschränkt, die (4) klingt nur als Handspielregister. Die „Anhänger“ arbeiten an den mit * * * bezeichneten Stellen und fixieren eine wie von fester und vierter Hand auf einem zweiten Harmonium gespielten Choral! Die Wirkung ist stupend!!

Ähnlich, nur weitaus konventioneller, 700a und umgekehrt 700b, verfährt der alte Physharmonika-virtuose und gewiegte Kenner des alten Wiener Harmoniums, Georg Lickl, dem sogar der Olympier Liszt Anerkennung zollte. Auch Bibl und Skiwa mögen zum Abschied noch mit je einem Beispiel zur Veranschaulichung der (P_g)- und (P₁)-Wirkung in Erinnerung gebracht werden.

700a. Allegro.

R. H.

L. H.

Automatisches Resultat.

C. Georg Lickl, Op. 91, Le prolongement.

Prolongation wirkt nur auf (1) selbst bei gezogener (4), diese reagiert nur auf Handspiel.

700b.
 1P 4 P1 (Original 1 Pd)
 P1 4 1P (Original Pd 1)

USW.

[Siehe 700a.]

Wählt man P1 resp. Pb (Prol. Basson, was dasselbe ist) statt Pd und zieht zur 1P die 4, so prolongiert in diesem Falle nur das hintenliegende Spiel; die Percussion akzentiert leicht über den Streicherchor. Bedingung ist: wenig Wind, deutlicher Hammerschlag. [Das Original schreibt nur P 1 E 1 Pd vor, die bichrome obige Registrierung ohne Pd, aber mit 4 und P1 ist der Orchestralität wegen vorzuziehen.]

701.
 1P 4 Pd *Molto vivace.* (Zahl 4 × d.)

Rhythmus: 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Beethoven-Bibl. (Scherzo') der 1. Sinfonie.
 Der Rhythmus ist mit den Füßen deutlich zu akzentuieren. 1 1 prolongieren (Holzbläser).
 4 4 Streicher spielen über die Haltenoten weg.

702
 1P 4 P1 *Lento placido.*

Leszt. Skiwa, Consolations.

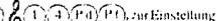
4 4 prolongieren (vergl. P1!)
 1P 1P übernehmen die Bewegungsfüßer und die Fiorituren.

703. *Allegro leggiero.*
 oder *

Mendelssohn-Skiwa, Lied ohne Worte.

oder * | zweiter unmaß, da nur rechtspielig

*) irrthümlich oft — Menuetto — genannt.

Zu 703: Mehrere Prolongationen sind möglich: Das Original ist registriert: $\text{P}(\text{Pd})\text{I}(\text{E})$ , zur Einstellung

ist nur das erste Sechzehntel vermerkt. Besser wäre die Registrierung: $\text{I}(\text{P})\text{4}(\text{4})\text{I}(\text{P})$ nebst $\text{P}(\text{Pd})\text{I}(\text{E})$, als Prolongation wäre man die ganze Figurenreihe vom tiefsten bis zum höchsten Ton. Es wird in diesem Falle nur $\text{I}(\text{P})\text{4}(\text{4})$ hvert, Percussion und 4. Spiel übernehmen die Harfenbrechungen. Stellt man statt $\text{P}(\text{Pd})\text{I}(\text{E})$ das Prolongement fort (Basson) $\text{P}(\text{Pd})\text{I}(\text{E})$ ein, so prolongiert der 13stimmige Akkord in der Streicherfarbe $\text{4}(\text{4})$: die durch rückläufige Akkordbrechung entstehenden Tonrepetitionen werden von der $\text{4}(\text{4})$ nicht mitausgeführt, einzig $\text{I}(\text{P})\text{4}(\text{4})$ figuriert. Deshalb wäre die erste Variante vorzuziehen.

Alle vorangegangenen Beispiele der durch Hebeldruck einstellbaren Prolongementsarten zeigen die ganz beträchtliche Spielüberlegenheit gegenüber dem winzigen, einseitigen, automatischen modernen Prolongement. Es ist zu bedauern, daß die $\text{P}(\text{Pd})$ (oder $\text{P}(\text{D})$) und $\text{P}(\text{I})$ heute kaum noch anzutreffen sind; welch kolossaler Ausnützung wären sie etwa am Kunstharmonium möglich! Freilich möchte sich in diesem Falle der Kunstharmoniumspieler, dessen Extremitäten zu allen modernen Spielhilfen bereits völlig in Anspruch genommen sind, noch ein paar Gliedmaßen wünschen, die die 4 Hebel für die doppelte Ein- und Ausschaltung betätigen. Eventuell könnten 2 Schallstationen als Talonniere (für Auslösung) und 2 als vertikale Stoßplatten für Kniesteiger eingerichtet werden. Aber besser ist es schon, man findet sich mit dem bestehenden Typ, der relativ leicht zu meistern ist, ab und stimmt seine Ansprüche darauf ab.

Wer die Fähigkeit besitzt, einen komplizierteren Apparat künstlerisch zu beherrschen, und wer da meint, mit dem einfachen C—H Prolongementsautomaten nicht auskommen zu können (was schwerlich plausibel begründet werden dürfte), der mag sich zum automatischen doppelten Prolongement C—H mit 2 Fixierhöhen entschließen, dessen Kosten gegen die Prolongements doux et fort übrigens auch erheblich geringer sind, und dessen Bedienung gegen letztere um sehr vieles leichter ist.

Wie man aber auch die Wahl treffen möge: immer wird das Prolongement ein durchaus unerläßliches Register des modernen Harmoniums bleiben, dessen Spielhilfe ein nur einigermaßen fähiger Harmonist nimmermehr entraten kann.

Nachtrag.

Die Einrichtung einer „feststellbaren Ausschaltung“ für die einseitigen Prolongements wäre zu erwägen. Sie dürfte viele Vorteile bringen.

Der Verfasser schlägt vor, das Backenregister Prol. gänzlich fallen zu lassen, dafür aber bei einfachem Tieffallprolongement eine nicht zu schmale Kippelleiste von D bis d₁ für Diskantprolongement von g₁ bis h₁ reichend und auf der Deckleiste des Registerbrettes (unmittelbar an die Obertasten grenzend) anzubringen. Diese Prolongementsleiste ist von jedem beliebigen Ton einer vollen Spielhälfte unschwer erreichbar und läßt sich durch Auflegen eines der drei mittleren Finger niederdrücken. Eine Einschnappfeder vermeidet ein ungewolltes Hochkippen. In diesem Stadium ist Prolongement unwirksam!

Drückt die Ferse die Talonniere an, so schnappt die Kippelleiste aus und hebt sich etwa 10mm. Dadurch ist das Prolongement vorbereitet („kombiniert“ würde der Orgelbauer sagen) — aber noch nicht unmittelbar wirksam; aktiv wird es erst mit dem Zurückschnappen der Talonniere durch Zurückziehung des Fußes. Der Grund, warum mit der Berührung der Tal. und dem Hochkippen der Prof.-Leiste die Prolongation noch nicht erfolgt, liegt darin, daß die angerückte Tal. ja (wie üblich) momentan die Fingelleiste aus dem Bereich der Widerhaken drängt. — Mit Zurückziehen der Ferse schnappt die Tal. in ihre ursprüngliche Lage: die Wirkung ist gleich dem permanent eingestellten Prol. . Nun wirkt Tal. wie üblich: als temporäre Unterbrechung der Prolongationen. Soll das Prol. kürzere oder längere Zeit abgestellt (unterbrochen) werden, so genügt ein leiser Druck auf die obere Kippelleiste. Wird der durch Öffnung der Kippelleiste sichtbare Streifen des Registerbrettes mit hellem Holz, Celluloid oder Elfenbein bekleidet, so wird der Harmonist selbst beim Notenlesen (durch das Sichtbarwerden des weißen Streifen) unzweideutig informiert, ob Prol. vorbereitet ist oder nicht. Der Vorzug dieser Druckleiste vor dem Backenregister Prol. besteht darin, daß 1. jene von jedem beliebigen Ton der Spielhälfte aus abgestellt werden kann; daß 2. sie selbst bei vollem 4stimmigen Akkord durch den Mittel- oder Zeigefinger ausschaltbar ist; daß 3. nur eine Bewegung (Klippen) für die Prolongementsfunktionen nötig wird; daß 4. durch Sichtbarwerden der weißen Öffnung eine Orientierung über die Prof.-Einstellung ohne Wegschauen vom Notenblatt möglich ist. — Ein Nachteil könnte darin gefunden werden, daß jedes unfreiwillige Tangieren mit der Talonniere das Prolongement einstellt. Aber man braucht ja nicht mit dem Hakenhebel zu kollidieren! Der Harmonist darf auf dem üblichen System bei eingestelltem Backenregister ja ebensowenig die Talonniere streifen! Treten in jenem Falle ungewollte Prolongationen auf (vorausgesetzt, daß der Spieler in die große Septime C—H gerät), so unterbricht er in letzterem Falle die Liegedauer der Baßnote!

Talonnüre mit wechselnden Effekten: 1. Berührung = Prolongementseinschaltung, 2. Berührung = Ausschaltung, 3. Berührung = Ein-, 4. = Ausschaltung usw. haben den Vorzug einer Handentlastung, aber den Nachteil einer völligen Unkontrollierbarkeit fürs Auge — und der Umständlichkeit Prolongementsunterbrechungen in größerer Zahl rasch aufeinander folgen zu lassen (da ja nur jede zweite Bewegung die Ausschaltung bewirkt).

Die Umgehung der Ein- und Ausschaltung des Prol. durch Backenregister hat den Vorteil, daß der Harmonist in jeder Sekunde bequem über vorübergehende oder permanente Prolongationen verfügen kann und die Dauerabstellung ohne die Unbequemlichkeit einer langanhaltenden Fersentängierung sich mit Leichtigkeit bewerkstelligen läßt.

Halb- neben Ganzfall-Prolongement ließe sich leicht durch „Vorbereitungsknöpfe“ (Boutons de Combination) ein- und umstellen, wirksam werden sie erst bei Berührung der Tal., nebst Rückziehung des Fußes, wodurch das Ausspringen der Kippleiste automatisch und sichtbar erfolgt.

Achtzehntes Kapitel.

Die Doppel-Expression.

An irgend einer Stelle war gesagt worden, daß man durch die Teilung der Klaviatur zwei isolierte Harmonien erhält. Dies trifft aber lediglich in koloristischer Hinsicht zu; — kaum recht, was feststehende Klangstärken, — und durchaus nicht, was beweglichen Ausdruck anbelangt.

Wahrhaft selbständig wird ein Instrument erst durch die Uneingeschränktheit seiner Ausdrucksmittel. Und so wird auch das Harmonium erst ein echtes Doppelinstrument, wenn es zwei Seelen beleben. Zwei Expressionen! Nicht sich verdoelnde, nicht in gleicher Richtung strebende, sondern nebeneinander wirkende, einzeln für sich bestehende Ausdrucksmittel erheben das Kunstharmonium so unvergleichbar hoch über das einfache Expressionsharmonium. Jede Spielhälfte kann eine besondere Empfindungswelt zur Darstellung bringen (Beispiel 704), ihre Stärkegrade (von einander unabhängig) beliebig verändern (Beispiel 705) und daher die Rollen des Solo- und Begleitpartes in jedem Augenblick vertauschen (Beispiel 706).

704. *Un poco allegro.*



J. S. Bach, Toccata, E. moll.
(Die Kunst des polyphonen Spiels, S. R.-E.)

oder { Thema I *p*, Thema II (Kontrasubjekt) *f*
 { Thema I *f*, Thema II (Kontrasubjekt) *p*

705. *Allagro.*



J. S. Bach, Invention.
(Die Kunst des polyphonen Spiels, S. R.-E.)

706.



G. Fr. Händel, Passacaglia. (Bach-Händel-Brevier, S. K.-E.)

Die Mechanik des Apparates ist eine sehr komplizierte. Sie kann hier nicht eingehend beschrieben werden, doch sei wenigstens das Allernotwendigste erklärt: Es soll kein Witz sein, wenn behauptet wird, daß vier Füße zum Windtreten der natürlichsten doppelten Expression entsprächen. Jedes Fußpaar übernehme durch je 2 Tretschemel je 2 Schöpfbälge, die den Wind für je eine Spielhälfte lieferten. Je nach der Tretnianer würden sich die beiden Hälften in expressiver Hinsicht unterscheiden. Ein Windübergreifen von einer Windhälfte zur andern müßte natürlich gänzlich ausgeschlossen sein.

Würde ein solches Doppel-Harmonium von nur 2 Füßen traktiert, so genügen wohl 2 Tretschemel mit 2 Schöpfern, — aber ein Expressionsspiel wäre ausgeschlossen, da jede Hälfte dann windarm würde, wenn der sie speisende Schöpfer Luft neu einholen muß. Je ein Schöpfer, der je ein Magazin speiste, würde allenfalls die Windnot vermeiden, — aber man hätte nur konstanten Reservoirwind, auf den ja der Harmonist keinen Einfluß ausüben kann. Das Zweischöpfersystem ist also unvermeidlich, damit fällt aber auch die seitlich-isolierte Windspeisung. Tatsächlich unterscheidet sich das doppel-expressive Harmonium in seinem untersten Teil durch nichts vom einfachen Typ. Hier wie dort nimmt ein starrwandiger Raum die vom rechten und linken Schöpfbalg gleichermäÙig gegebene Preßluft auf. Von hier aus geht bei nichtgezogenem Expressionsregister die Luft abwärts in das Magazin.

Bei gezogenem Expressionsregister vermeidet der aus den Schöpfbälgen kommende Wind den Umweg nach dem drucknivellierenden Reservoir: er passiert eine rechts- und eine linksseitige, kleine federnde Faltüre („Windeinlaßventil“) und gelangt so in je eine Windkammer, wo er durch nachströmende Balgluft entsprechend komprimiert wird. Diese Prefluft hat das Bestreben, Raum zu gewinnen; sie drückt mithin auf die etwa 1½ □ dem große Deckelfläche eines etwas geblähten, elastischen Regulierungsbalges [der natürlich kein Windgeber ist] und preßt ihn, je nach der Staustärke mehr oder weniger zusammen. Durch eine kleine, starre Überbrückung steht dieser Regulierungsbalg mit dem Windeinlaßventil in Konnexus. Wird wenig Wind gebraucht (z. B. bei ein- oder zweistimmigem Spiel oder bei spärlicher RegisterEinstellung), aber durch zu reichliche Schöpfbalgbewegung viel Wind gegeben, so wächst die Staukraft in der Windkammer, der Druck auf die Regulierungsbalgplatte wird ein größerer, sie senkt sich und zwingt das Windeinlaßventil sich mehr oder weniger zu schließen. So drosselt der nichtverbraachte Wind sich ab! Ein plötzlich gespielter v. l. r. Griffiger Akkord absorbiert mehr Wind, — die Folge ist, daß die Kompression in der Windkammer fällt, die Belastung des Regulierungsbalges geringer wird, der sich dadurch augenblicklich entsprechend hebt und durch Überbrückung das Windeinlaßventil mehr öffnet. Stets also regelt der Regulierungsbalg automatisch das Einlaßventil in der Weise, daß gerade nur soviel Wind zur Kammer zugelassen wird, als jeweils benötigt wird und sollten auch in einer Sekunde 5 Druckveränderungen nötig werden!

Der Grund, warum bei ausgehängtem, nicht angedrücktem (sogenanntem „flotierendem“ d. i. frei pendelndem) Kniedrucker die Tretschemel kaum zu bewegen sind, und weshalb trotz energischsten Treuens ein Forte versagt bleibt, liegt in der automatischen Windabdrosselung: der Regulierungsbalg verschließt das Einlaßventil, infolgedessen „sackt“ sich der Wind, mangels einer Abströmung, bereits in den Schöpfkammern: sie bleiben prall, da der eingeschlossene Wind jeder Vertreibung empfindlichen Widerstand leistet.

„Der in der Größe des Einlaßventils sich äußerndem daselbst befindliche kleine Balg, der die Luft von unten erhält, dient (meiner Auffassung nach!) lediglich als Kompensator, d. h. er soll das eigene Schwerkgewicht des Einlaßventils völlig aufheben. Wäre diese Einrichtung nicht getroffen, so würde die Bandfeder am Winkelhebel des Einlaßventils entsprechend stärker gespannt sein müssen, um das Schwerkgewicht des Einlaßventils während der Windwirkung auch noch aufzuheben. Durch

den kleinen Balancier wird die Windwirkung wechselseitig übertragen, d. h. der Kompensationsbalg erhält denselben Winddruck von unten, wie das Einlaßventil von oben. Wäre das Einlaßventil vollkommen geschlossen, so würde der Kompensationsbalg ganz aufgebläht sein. Damit aber das Einlaßventil sich nicht absolut schließen kann, ist die am Winkelarm befindliche Feder, da, die stets das Bestreben hat, das Einlaßventil sofort wieder zu öffnen, sobald der Winddruck selbst nachläßt, was entweder durch Treten oder aber durch Hinzuschaltung mehrerer Register erreicht wird, so daß die stark komprimierte Luft entweicht und hierdurch der momentane Druck auf den großen Regulierungsbalg nachläßt. Dieser allein bestimmt aber die Stellung des Einlaßventils zusammen mit der Bandfeder am Winkelhebel.“

[Aus einer Mitteilung von Willi Simon an den Verfasser.]

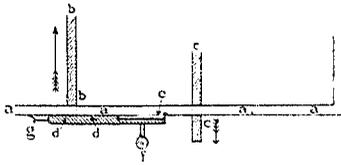
Die beiden einschneppbaren Kniehebel (d in Fig. 1 bis 4), führen sowohl bei völligem Nach-innenschnappen (Fig. 1) als auch beim völligen Nach-außen-drücken (Fig. 4) je einen „Stecker“ (b oder c) in die Vorderwand (a). Im ersteren Falle bewirkt der nach innen gedrückte Stecker (b) ein Niederhalten des Kompensationsbalges. Durch den Balancier wird diese Tiefhaltung in eine unveränderbare Offenhaltung des Windeinlaßventils umgewandelt. Kräftiger Schöpferwind kann sich nun ungeschwächt als kräftiger Zungenwind betätigen. Die Inneneinstellung des Steckers entspricht der unmodifizierbaren halbspieligen Expression.

Beim Eindrücken des äußeren Steckers (c in Fig. 3 und 4) zieht derselbe ein über einen abgerundeten Winkelhebel gespanntes Federband an und vermeidet ein Zudrücken der Windeinlaßklappe im Innern des Instrumentes. Eine Windabdrosselung ist nun nicht mehr möglich: der aus den Schöpfkammern kommende Expressionswind strömt ungehindert durch die Registerventile zu den Zungenkammern. Die gleichzeitige Einschaltung beider Innenstecker (bi) oder die gleichzeitige Außeneinstellung beider Außenstecker (cc) oder der völlige Außendruck eines Steckers und der völlige Innendruck des andern Steckers sind in der tatsächlichen Wirkung einander durchaus gleich: sie entsprechen stets einer durchgehenden, also einfachen Expression.

Da die Inneneinschnappung (Fig. 1) eine konstante Expression ergibt, die äußere Stechereinschnappung aber, je nach der Stellung des Hebels (Fig. 3 und 4), modifizierbare Windstärken erzielt, so ist es verständlich, daß die letztere für das kompliziertere Doppelexpressionsspiel einzig in Frage kommt. Die Inneneinstellung wird dagegen für das gleichmäßige, durchgehende Expressionsspiel (alte klassische Spielmanier mit durchgehend-korrespondierenden Registern) oder aber für das orgelartige Spiel ohne Expression (Kapellenton) gewählt. In diesem Falle sind die Kniee völlig frei.

Einige Skizzen veranschaulichen die Kniedruckerfunktionen.

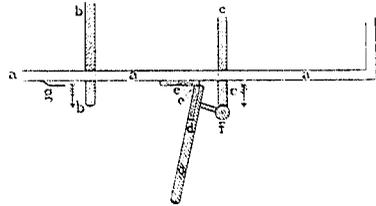
Fig. 1.



- a = Vorderwand des Harmoniumunterbaues, rechte Hälfte
- b = innerer Stecher [jetzt völlig eingedrückt]
- c = äußerer Stecher [jetzt unberührt]
- d = Kniedrucker [nach innen eingeschneppt]
- e = Scharnier [zusammengefalten]
- f = Tangierflächen [jetzt inaktiv]
- g = Einschnappfeder für Kniedrucker

Figur 1 zeigt den rechten Kniedrucker nach innen eingeschneppt. Die Stellung taugt für das Plenospiel mit oder ohne E und O.

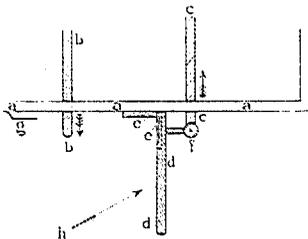
Fig 2.



- b und c außer Wirksamkeit gesetzt
- d ausgeschnappt, frei pendelnd („flottierend“)
- f den Stecher c gerade berührend, ohne ihn einzudrücken

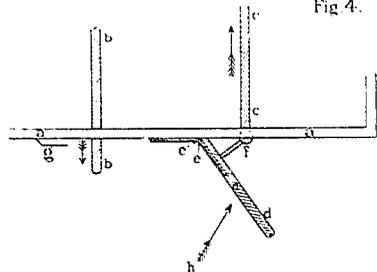
Figur 2: der Kniedrucker flottiert, er läßt nur ein steriles *p* oder *pp* zu. Die Stellung taugt nur für das zurücktretende Begleitspiel ohne komplizierten Windwechsel; so eingestellt, werden sämtliche diesseitlichen Register zu Sourdinen (z. B. rechts: Vordersouridine 8', Vordersouridine 16', Souridine 4', Hintersouridine 8', Hintersouridine 16', Schwebesouridine 16', Souridine 32', Schwebesouridine 8').

Fig. 3.



- b außer Wirksamkeit
- c $\frac{1}{2}$ bis $\frac{1}{4}$ eingedrückt [geringe Expressivität in nur geringen Stärkegraden]
- d $\frac{1}{2}$ bis $\frac{1}{4}$ angeedrückt
- f den Stecher $\frac{1}{2}$ bis $\frac{1}{4}$ eindrückend
- h Richtung des Kniedruckes

Fig. 4.



- b außer Wirksamkeit
- c völlig eingedrückt [volle Expression in allen möglichen Stärkegraden]
- d völlig nach außen angeedrückt
- f den Stecher völlig eindrückend
- h Richtung des Kniedruckes

Figur 3: = partielle Einschaltung; sie wird nötig, etwas hervortretenden Nebenstimmen entsprechende Windstärke zu geben. Die dynamische Skala ist begrenzt, Stärkegrade über *mf* sind nicht möglich, Akzente werden moderiert.

Figur 4: Der Kniedrucker ist völlig nach außen angelegt. Die Zungen reagieren auf jede beliebige Windnuance. Vollkommenstes Expressionsspiel.

Der Harmonist betrachte das Spiel mit völlig nach außen gedrückten Knieheheln als das normale. Gleichviel, ob *ppp* oder *fff*, ob \leftarrow oder \rightarrow erreicht werden soll, stets wird die völlige Einschaltung der Kniedrücker als die positive Stellung anzusehen sein.

707. *Allargetto moderato*

1P 3 5 6 0

E *pp*

0 4 3 1P

pp subito

pp

5. J. Massenet-Brisson: Le roi de Lahore

Es wäre ein übles, arg dilettantisches Verfahren, das große *Crescendo* durch progressive Außenstrebung der Kniee und das *pp subito* durch Zurückziehung derselben gewinnen zu wollen. Die Kniedrücker sind vielmehr durchaus unverändert völlig einzuschalten.

Anders freilich stellt sich das Verfahren, wenn die Spielhälften ungleiche Stärkegrade aufweisen; in diesem Falle wird der zurücktretenden Hälfte durch gänzlich oder partielles Nachlassen des Kniedrückers mehr oder minder Wind entzogen, resp. weniger zugeführt. Stets sehe man aber den völlig eingeschalteten Apparat als die Normalstellung, als das Positiv, und den lose pendelnden Kniedrücker als die Ausnahmestellung, als das Negativ an. Nicht wird bei einem einseitigen „*sonoro*“ nach einer einfach expressiven Periode der Kniedrücker für die Solohälfte eingeschaltet, sondern umgekehrt: er wird für die Begleithälfte beim *sonoro* der Solostimme ausgeschaltet!

708. *Andante cantabile*

Kndr. bleibt völlig eingeschaltet:

5 6 0

sonoro *sva*

mf

non sonoro

p

Kndr. fast ausgeschaltet:

3 1P

ganz eingeschaltet

S. Karg-Elert, Op. 46. Zweite Sonate.

709. *Poco levato*

Kndr. fast ausgeschaltet!

5 6

sva

p tristemente

0 3

ganz eingeschaltet

sva

p

fast ausgeschaltet!

non sonoro

sonoro

Kndr. bleibt ganz eingeschaltet

César Franck, *Offertoire lumineux*.

Aus den gleichen Gründen läßt man für die Solohälfte auch dann noch den Kniedriver in Ganzstellung verharren, wenn die das Solo übernehmende Hand zeitweise ins andere Spiel springt [vergl. 710 Takt 1—2 und 5—6]. Die Solohälfte bleibt windkonstant — Hebel bleibt angeedrückt — [vergl. 710 linke Hand], die Gegenhälfte, deren Solo- und Begleitungscharakter alterniert, bedarf dagegen mehrerer Druckstärken — Hebel wechselt die Stellung — [vergl. 710 rechte Hand].

710. *Allegro animato.*

1P 5 6 7 8 0

etwas zurück hervor etwas zurück

8va

loco! cresc.

Kndr. links stets angeedrückt

0 5 4 3 2 1P

Jul. Mouquet, Op. 10, Sonate (Rondo).

Es war behauptet worden, daß die vollständige Einschaltung der Kniedriver die Expressionswirkungen uneingeschränkt zur Geltung kommen läßt, ferner, daß das Zurückgehen jener die Windspeisung prozentuell bis zu einem bestimmten Grade hemmt.

Genau beurteilt, wäre dieser Apparat aber statt einer Doppelsexpression nur eine „Kompressions- teilung“, und das Verbot, mit den Knieexpressionsdruckern zu dynamisieren, entbehrte stichhaltiger Begründung. Die Bezeichnung „Doppelsexpression“ aber verspricht mehr, und sie verspricht nicht zu viel: denn nicht nur können die Stärkegrade auf 2 Seiten beliebig verteilt werden, sondern der Ausdruck selbst kann, seitlich von einander unabhängig, nach der rechten oder linken Spielhälfte dirigiert werden, — ja, es ist möglich, wie eingangs erwähnt, zwei Ausdrucksarten gleichzeitig zur Geltung zu bringen. Für diese Zwecke, wohlver- standen: nur für diese Zwecke, ist das sonst verpönte crescendieren mittels Kniedriver zulässig, ja oft uner- läßlich. Die richtig und falsch angewandten Kniedriverumstellungen mögen schematisch dargestellt werden:

711^a

pp ff pp

Rechter Kniedriver

ganz angeedrückt
lose pendelnd

richtig

Linke Kniedriver

lose pendelnd
ganz angeedrückt

richtig

Expressionstabelle

höchster
geringster } Druck

711^b

pp ff pp

Rechter Kniedriver

ganz angeedrückt
lose pendelnd

schlecht

Linke Kniedriver

lose pendelnd
ganz angeedrückt

schlecht

Expressionstabelle

höchster
geringster } Druck

712^a

4 | 0

0 | 4

pp sempre *pp* *ff* *pp sempre*

pp *ff* *pp sempre* *ff sempre* *ff* *pp*

Rechter Knieedrücker ganz angedrückt
lose pendelnd

I gut II gut III gut gut

Linker Knieedrücker lose pendelnd
ganz angedrückt

I gut II gut III gut gut

Expressionstabelle höchster
geringster } Druck

712^b

pp sempre *pp* *ff* *pp sempre*

pp *ff* *pp sempre* *ff* *pp*

Rechter Knieedrücker ganz angedrückt
lose pendelnd

I schlecht II schlecht III schlecht schlecht

Linker Knieedrücker lose pendelnd
ganz angedrückt

I schlecht II schlecht III schlecht schlecht

Expressionstabelle höchster
geringster } Druck

713

4 | 0

0 | 4

Sehr langsam *p* *f* *p* *f*

p *f* *p* *f* *p*

Rechter Knieedrücker ganz angedrückt
lose pendelnd

richtig

Linker Knieedrücker lose pendelnd
ganz angedrückt

Expressionstabelle höchster
geringster } Druck

[V. Die Expressionskurven sind doppelt so klein als die der Knieedrücker.]

Corelli, Sarabande.
[Klassische Meisterstudien S. K.E.]

Bei lose pendelndem Knieedrücker ist eine Nuancierung zwischen den Stärkegraden *p* bis *fff* unausführbar. Unter *p* sind feine Abschattierungen noch möglich, *pp* < *p*, *p* > *ppp*, doch genügen sie nicht für das Ausdrucksspiel. Eine geringe Einschaltung eines Kniehebels diminuiert alle Tretnuancen, d. h., sie gibt die dynamischen Akzente und Schwellungen in beschränktem Maße wieder, resp. überträgt alle Windefekte ins Piano bis Mezzoforte. Eine höhere Knieedrücker-einstellung läßt bereits ein expressives Spiel zu, doch ist ein Hinausgehen über ein mildes Forte noch nicht möglich, noch immer werden große Schwellungen und affektivierte Betonungen reduziert und moderiert. Erst die volle Einschaltung läßt die Tretnuancen ungehindert wirksam werden.

714 4 0

Kniedrucker

Expression

ergiebt faktisch

völlig angedrückt
lose pendelnd
höchster
geringster } Druck

vibrato *sf*

p *pp* *mf* *f* *ff* *sf* *sf*

Durch außerordentlich mannigfache, gleichzeitig verschiedene Drittel-, Halb-, Dreiviertel- bis Ganzzeinstellungen der beiden Kniedrucker lassen sich zahllose Doppelwirkungen erreichen. Man ersieht an Beispiel 714, daß die Kniedrucker am Ausdruckspiel selbst durchaus nicht beteiligt sind, sondern daß sie nur die verschiedenen Wirkungsgrade der wirklichen Expression beliebig verschieden verteilen.

Flottiert ein Kniedrucker, während der andere völlig eingeschaltet ist, so redet man von konstant-„einseitig wirkender Expression“. (Meist wird diese Wirkung irrigerweise „Doppelexpressionseffekt“ genannt.) Wechseln die plastischen Partien dergestalt, daß sie bald im rechten, bald im linken Spiel liegen, so nennt man diese Windverteilung „Umstellexpression“, — sie ist, wie die konstant einseitige, genau genommen, eine wechselnde, einseitig-einfache!

715. *Assez animé.*
sonore quasi Flauto.

mf *p dolcissimo*

Paul Gilson, Op. 43, Nr. 8, Préludes.

Die Doppelexpression verzichtet hier auf Unterstützung hinterer Spiele und damit Hand in Hand gehender Forte expressiv-Verstärkung.

716. *Largo.*

mf *pp*

Sva
espress.

Jul. Mouquet, Op. 9, Suite symph. (Sarabande).

717a. *Allegro con spirito.*

p *mf*

espress.

717b. *Allegro con spirito.*

mf

espress.

Jul. Mouquet, Op. 9, Suite symph. (Rigaudon).

718.

Andantino non troppo.
sempre *p*

6

mf

sempre sonoro

cresc.

0 4 1

L. Boëllmann, Op. 29, Nr. 52, Heures mystiques.

719a.

Andantino.

3 4 5 0

molto legato

Prol. 5 4 3

719b.

p legato sempre

E. H. prolongiert weiter

H. P. Tuby, Op. 50, Musette bretonne.

720.

Molto sostenuto.
sonoro

4 5 0

sempre pp

3

riten.

Alex. Nemerowski, Op. 20, Sérénade.

721.

Allegretto.

IP 3 5 0

Sua

mf

simile

f

f

f

f

pp

5 3

Alex. Nemerowski, Op. 20, Sérénade.

722

Allegro vivace.

0 2 7

Méta.

sempre pp

L.H.

R.H.

L.H.

Original *mf marcato* *sf* *pp*

(Version des Verfassers)

Orig. *mf marcato* *sf* *pp*

(v. d. V.)

Alex. Guilmant, Op. 31, Nr. 6, Scherzo.

723. *Andante sostenuto.*

7 0 *Sva*

E *p*

0 4 3 | P rechts: halb } angeedrückt
links: ganz }

Sva

A. Lopez Almagro, *Pia mia.*

724.

2 5 6 0 *Allegro moderato.*

Sva

E *f*

0 4 2 | P

molto sonoro
Rechts gleichmäßig *f*, angeedrückt.
Links bis NB. gleichmäßig ganz angeedrückt.

Cam. Schumann, Op. 37, Suite Nr. 2, Fuge.

725.

3 6 0 *Andantino.*

Sva

E *p molto sonoro*

Prol. 0 | P

Bror Beckman, Op. 13b, Nr. 3, Sarabande.

726.

1 4 0 *Un poco più lento.*

E *mf*

rall. *pp*

0 4 1 | NB.

J. Leybach, *Les bateliers de Venise.*

Beide Kniehebel sind völlig angeedrückt. Bei NB. geht der linke bis zur Hälfte zurück, infolgedessen tritt die Kantiene rechts plastisch hervor.

Doppelt wird die Expression eigentlich erst bei gleichzeitiger Druckveränderung beider Hälften oder dynamischen Schwankungen der zurücktretenden Partie. Diese faktisch-doppelten Expressionswirkungen sind bis jetzt immerhin seltene Fälle in der Literatur, wenn man diese auf die Vortragsbezeichnungen hin betrachtet.

Die meisten Probleme wirklicher Doppelexpressionseffekte bieten dem Spieler oft erhebliche Lösungsschwierigkeiten. Oft wollen diese Probleme erst vom Spieler aus eigener Initiative aufgestellt werden, um gesteigerte künstlerische Ausdrucksformen zu bilden. Die vorhandene Literatur bietet in Wirklichkeit weit mehr exakte, doppelexpressive Effekte, als es den eingedruckten Vortragszeichen nach der Fall ist.

Einige Zusätze, die einseitig-expressive Stellen zu wirklich doppelexpressiven umformen, — und die der Verfasser in seiner pädagogischen Praxis empfiehlt, — mögen zeigen, nach welcher Richtung hin der Harmonist gegebene Ausdrucksformen eigenwillig zu steigern vermag.

Alle Zusätze des Verfassers sind in () gestellt.

727a. Allegretto.
 1 2 5 6 (ohne 0)
 E sempre legato
 0 3 1P mf

727b. Allegretto.
 1P 7 (ohne 0)
 E (mf) s da
 0 3 1P mf

César Franck, Op. 22, Quasi Marcia.

728.
 2 Andantino.
 E s da
 0 3 p

Jos. Bizet, Op. 16, Romance sans Paroles.

729.
 1P 4 8 0 Andantino.
 E s da
 0 3
 Méta. 5 3

J. Ph. Rameau, Les tendres plaintes (S. K.-E.).

730. *Andante.*

1 2 *Sua*

Camille Saint-Saëns, Op. 7, Nr. 2, Barcarolle.

731.

3 5 0 *Brillante*

mf Sua

Jul. Marie, Berceuse avec Variations.

Das *cresc.* und *decresc.* der rechten Hand ist mit dem Fuß zu geben. Kniehebel bleibt durchaus angedrückt. Die dynamischen Schwankungen der linken Hand werden durch den Kniedröcker bestimmt.

732 a.

0 *Sua*

Jul. Marie, Berceuse avec Variations.

Doppelexpressive Wirkung ohne Deckelforteunterstützung! Der Herausgeber läßt die Doppelexpression durch Deckungen unterstreichen. Siehe 732b.

732 b.

6 *Sua*

sonoro f f

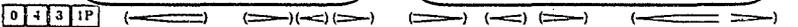
733. *Animo.*
 5 0 0 Sra
 E
 Meta. 4 1P
 simile
 Jul. Marie, Berceuse avec Variations.

734. *Larghetto.*
 S
 F
 S 1P
 (ohne 0)
 rit.
 p subito
 A. Lopez Almagro, Larghetto appassionato.

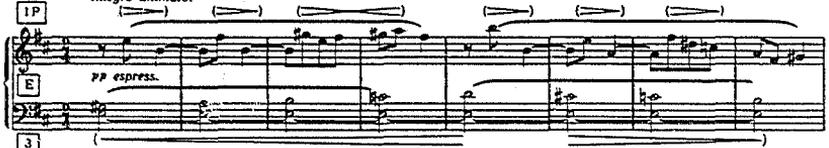
735. *Andante.*
 1P 2 3 4 5 6 7 N (ohne 0)
 E
 mf
 sonoro
 (rit. - - -)
 pf subito
 A. Hellé, Op. 13, Nr. 7, Communion.

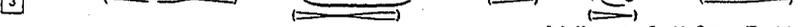
736a. *Adagio.*
 5 0 0 Sra
 E
 p espress.
 Originalregistrierung (Piausk der Solostimme wird unmöglich).
 Jul. Mouquet, Op. 10, Sonate (Adagio).

736b. *Adagio.*
 2 6 0 Sra
 E
 mf sonoro
 3
 Veränderte Registrierung, R. H. sonoro, L. H. delicato.
 S. Narg-Elect, Op. 91, Die Kunst des Registrierens. C. S. 3323 III. Siehe 736a.

737. *Adagio.*
Sra. 
E *f*
0 4 3 1P 
(Verfasser spielt 0 5 4 Violoncello und Violine solo.) Jul. Mouquet, Op. 10, Sonate (Adagio).

738 a. *Allegro animato.*
2 5 6 0 
E *f*
5 4 (ohne 0) 
Jul. Mouquet, Op. 10, Sonate (Rondo).

738 b. *Allegro animato.*
1P 
E *pp espress.*
3 
Jul. Mouquet, Op. 10, Sonate (Rondo).

739. *Allegro animato.*
7 0 
E *mf* *dim.* *rit.*
3 
Jul. Mouquet, Op. 10, Sonate (Rondo).

740. *Andante.*
4 5 0 *Sra.* 
E *mf* *mf* *p*
0 3 
Jul. Mouquet, Op. 9, Suite symph. (Thème varié).

741. *Andante tranquillo*. (Die Kantilene in ruhiger Kurve, die Nebenstimmen in kurzen Schwellungen.)

Jul. Mouquet, Op. 9, Suite symph. (Pastorale).

742.

Cyriil Kistler, Kunsthilfsvorspiel (S. K.-E.).

743a.

743b.

Cyriil Kistler, Op. 61, Nr. 1, Präludium.

Die obere Lesart ist die originale. Hier sind die kanonischen Imitationen nicht plastisch hervorhebbar. Die untere Version gruppiert die Stimmenpaare in die getrennten Spielhälften und erlaubt jetzt erst ein doppelexpressives Spiel. Übrigens wird erst hier eine wörtliche Nachahmung (ohne Verlegenheitspausen) möglich, ohne daß die beweglichen Stimmen, wie in a, überdeckt werden.

744. 5 6 7 *Larghetto cantabile.* sonoro

E

4 3 1P

p sonoro

A. Lopez Almagro, Sonate (*Larghetto cantabile*).

2 Themen. Die sanfte Markierung der Baßmelodie geschieht während der Pausen in den Mittelstimmen. Die rechte Kantilene wird bei völlig angedrücktem Hebel mit Fußexpression gespielt.

Endlich noch einige wörtliche, unveränderte Zitate aus der erschienenen und im Erscheinen begriffenen*) Literatur, die dartun, welche wertvollen Ausdrucksmittel dem Spieler in der Doppelexpression zur Verfügung stehen.

745. *Andante semplice.*

1 5 6 *Sra*

E

hervor p

3 *Sra bassa*

Cam. Schumann, Op. 43, Suite Nr. 3, Interludium.

746. *Ausdrucksvoll, doch nie schleppend.*

3 4 8 0

E

f p f p

0 4 1P

Cyrril Kistler, Kunihildvorspiel (S. K.-E.).

747. 5 8 (ohne 0) *Empfindungsvoll und recht ruhig.*

E

1P

Prol.

D. Boriniansky, Gebet (Meisterstudien, S. K.-E.).

*) Geschrieben im Sommer 1912.

748. Ruhig und anmutig.

sonoro

3 5 6 0
E
4 1 P
Prol. p

Ch. W. von Gluck, Air (Meisterstudien, S. K.-E.)

749. Ruhig und anmutig.

1 P 7

(besser ohne 0)

E
0 3

Ch. W. von Gluck, Air (Meisterstudien, S. K.-E.)

750. Più tranquillo.

1 P 5 6 7 0

E
0 3 2
sfz subito
ff furioso
sfz subito

S. Karg-Elert, Op. 70, 2 Tondichtungen (Nr. 2, Totentanz).

751. Ruhig und mit schlechtem Ausdruck.

5 6 0

Sua

E
0 3

Sua

Sua

sonoro

sonoro

S. Karg-Elert, Op. 76, Nr. 9, Romantischer Zweiggesang (Intarsion).
c. S. 3323 III.

752. Allegro con brio.

1P 4 0 sempre sonoro ma leggiero

schierzando

0 4 1P sempre pp

p f p f p f p f

S. Karg-Elert, Op. 37B, Nr. 4, Bourrée et Musette (aus der Partita).

753.

6 0 Andante misterioso.

sonoro

5 1P

S. Karg-Elert, Op. 46, II. Sonate, B moll (1. Satz).

754.

0 più allegro

sonoro

0 4 3 1V

S. Karg-Elert, Op. 46, II. Sonate, B moll (1. Satz).

755.

5 6 (ohne 0) Largo di molto.

Seva

0 4

S. Karg-Elert, Op. 46, II. Sonate, B moll (2. Satz).

756. Largo di molto.

5 0

p subito

ten.

Méta. 5 4

Prol.

S. Karg-Elert, Op. 46, II. Sonate, B moll (2. Satz).

757. Mit überschwänglichstem Empfinden.

5 7 F *Szza*
pp
 E
 3 1 P
p
 ProL.
p subito

S. Karg-Elert, Op. 46, II. Sonate, Bmoli (2. Satz).

758. *Molto tranquillo.*

1 2 6 8 8ra
 (ohne 0)
 E
 4 2 (ohne 0)

J. S. Bach, As dur-Fuge aus dem Wohltemp. Klavier, „Die Kunst des polyphonen Spiels“ S. K.-E.]

R. H. weicher Holzbläser- und Violinechor. L. H. Celli und Bässe in Oktaven. Man vergleiche recht sorgfältig die Expressionskurven beider Hände. Sie gehen aus der melodischen Gestaltung unzweideutig hervor.

759. *Assai lento.*

5 0 *Szza*
mf
molto espressivo
 E
 5 3 *Szza bassa*
 (ohne 0)
 (vergl. Takt 1, Solo)
p *mf* *p*
marc. dolce

J. S. Bach, Fis-moll-Präludium [Siehe Nr. 758].

Quasi Oboesolo von Streichern sanft getragen. Das unaussprechlich schöne, tiefgreifende Solo erfordert allerhöchstes Ausdrucksspiel [gänzlich angedrückter Kniehebel, Fußexpression]. Die beiden Unterstimmen sind viel zu vielsagend und selbständig, als daß sie mit Sordinenwind (flotterender Kniedrucker) gespielt werden dürften. Vielmehr wollen sie da und dort sanft markiert werden; dies kann, da die Fußexpression auf das Oboesolo wirkt, lediglich durch Knieexpression bewirkt werden. Um häßliche Übertreibungen zu vermeiden, sehe man links von 0] durchaus ab!

Das Studium Bachscher Werke kann nicht oft genug empfohlen werden! Über den ganz immensen geistigen Gehalt Bachscher Kunst braucht an dieser Stelle ja kein Wort verloren zu werden [wer ihn nicht schon längst richtig einschätzte, dürfte nach einigen mageren Worten des Verfassers auch nicht anderer Meinung werden], — für den Harmonisten speziell aber ist Bachsche Musik auch in instruktiver Hinsicht einfach unersetzlich und unumgänglich notwendig. Ohne Weitschweifigkeit sei dem Harmonisten dringend empfohlen, Bachsche Werke, insbesondere die 2 und 3stimmigen Inventionen, die Partiten, Suiten, die Tokkaten und das köstlichste Gut aller Musiker: „das wohltemperierte Klavier“ vom Standpunkt der Doppelexpression aus zu studieren. Alle ordentlichen Probleme der gesamten Spieltechnik und des Doppelexpressionsspiels werden hier gestellt. Im Bachspiel liegt das höchste Ideal eines künstlerischen Harmoniumspiels. S. K.-E.

Die Doppelexpression wird durch die automatisch-pneumatischen Forte expressifs $\boxed{0\ 0}$ außerordentlich unterstützt. Da erst der ziemlich oder völlig angedrückte Knieschalter der Balgflut wenig eingeschränkt oder gänzlich uneingeschränkt Zutritt zur Windverteilungsblase gestattet, so kann auch erst dann eine automatische Öffnung der Forteklappe hebenden Pulpete stattfinden. Das Windförde wird, mit der Kniederdruckeinstellung zusammenfallend, zugleich ein Deckelforte werden; mit größerer Tondichtheit wird eine größere Helligkeit Hand in Hand gehen. Wo es sich um große Expressionskurven, um intensivste Farbenpräpotenz einer Spielhülle handelt, wird die Unterstützung der Windexpression durch $\boxed{0\ 9}$ wertvoll und oft ganz unentbehrlich sein. Dagegen möge man in Stücken, die eine geschlosseneren, ruhigere, weniger explosive Expressionsbehandlung erheischen (und das ist weit öfter der Fall, als im allgemeinen angenommen wird), tunlichst von $\boxed{0}$ absehen.

760. *Andantino.*
 $\boxed{5\ 6\ 8}$ (ohne $\boxed{0}$)

 Alph. Mustel, Op. 22, D'Étresse.

761.
 $\boxed{8\ 5}$ *Allegro moderato.*

p sonoro, ma delicato
 Cam. Schumann, Fuge aus der 2. Suite, Op. 37.

762.
 $\boxed{2}$ *Quasi Fantasia. sfzfp*

 $\boxed{5\ 3}$ (ohne $\boxed{0}$) S. Karg-Elert, Op. 70, 2 Tondichtungen.
 (Nr. 1. Jagdnoellette)

763. Sehr ruhig und andächtig,
 nicht hervorgehoben
 $\boxed{7}$

la melodia dolce marcata
 Dim. Borjniansky, Vesper (Meisterstudien, S. K.-E.).

764.
 $\boxed{3\ 6\ 8}$ (ohne $\boxed{0}$) Mit überschwenglichstem Empfinden.

 $\boxed{5\ 1\ P}$ (ohne $\boxed{0}$)
 Prol.
 S. Karg-Elert, Op. 46, II. Sonate, B moll (2. Satz).

765. *Risvegliato e vivace.*
 1P 3 7 8 (ohne 0)

Sua *f* sua *p* (quasi Echo) *ten.* *ten.* *ten.*

1P (ohne 0)

Prol.

S. Karg-Elert, Op. 20, Nr. 3, Scherzino bizarro.

Da verschiedene Spiele, bes. 7 und 8, bei geöffnetem Fortedeckel leicht plärren, Méta. diesem Übelstand zwar steuert, aber zu sehr ins Extrem umschlägt (d. h. jede Spur von Strich und Glanz verwischt), so wird die Ausschaltung des 0 oft sehr wertvoll: die Stimmen behalten ihre natürliche Farbe und ihren Charakter (Helligkeit, Strich) und bewahren trotz der intensiven Windexpression eine gewisse ruhige Zurückhaltung.

Die Helligkeits- und Stärkenfolge einer durch 0, F, Méta. umgefärbten Stimme, z. B. 7, bei gleichem Winddruck (etwa *f*) wäre:

f 7 Méta. (dunkel, gedeckt) erscheint $\sim p$
f 7 (dicht, ungedeckt) erscheint $\sim mf$
f 7 F oder 0 (hell, flach, offen) erscheint *f*

Von der ungedeckten, mildhellen Farbe der expressiven Hinterspiele ohne 0 und ohne Méta. reichlich Gebrauch zu machen, sei dem Harmonisten angelegentlich empfohlen. Die schon beinahe zur Tradition gewordene Forderung: zu E stets 0, 0 einzustellen, ist zum guten Teil anfechtbar oder als allzu allgemein teilweise einzuschränken. Die wahre Winddoppel-expression ist auch ohne die Helligkeitsmultiplikatoren wirksam.

Neunzehntes Kapitel.

Die modernen Halbspiele.

Man versteht im allgemeinen darunter alle klingenden Spiele, die über das alte Vier- oder Viereinhalbspiel (mit Voix cél. 8') hinausgehen, speziellen Solocharakter tragen und die Spielhälften durch Tonhöhe, Farbe oder Mischmöglichkeit in ihrer Eigentümlichkeit unterstützen. Sie haben zum weitaus größten Teil (9: 5) ♩ 5 6 7 8) adzentrische Tendenz, d. h. sie streben in der Klanghöhe zum Klaviaturzentrum hin, superoktavieren im Baß und suboktavieren im Diskant. Sie heben also die Tiefe der tiefen und die Höhe der hohen Stimmen auf, nivellieren somit Baß und Diskant und prägen mehr den Solocharakter aus. Sie unterstützen, ersetzen und erweitern die beiden Extremhalbspiele des Vierspiels ♩ 3 2.*)

*) Es sei eindringlich empfohlen, die Abschnitte über Clairon und Klarinette wiederholt durchzustudieren.

5 Musette 16' (Schalmei 16')

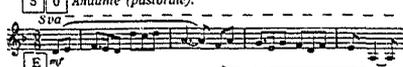
umfaßt die Tasten:

wirkliche Tonhöhe:

Die Musette gehört zu den „hinteren“ Spielen, die bekanntlich auf F 0 und Méta. reagieren. Sie ist biegsamer, geschmeidiger und expressiver als die 4 oder 3, hat freilich auch weniger Kernklang, als diese. Die Intonation weicht an verschiedenen Fabrikaten merklich ab. An französischen und belgischen Instrumenten ist diese Stimme von besonders flacher und stark nasaler Klangfarbe. Die Neigung zur

Bildung von Kombinations- und Komplementärtönen ist minimal, daher sind Akkorde in enger Lage — gegenüber der „patzigen“ [2] — recht wohl zulässig. Es ist von Vorteil, wenn die [5] nicht allzu scharf und allzu prononciert intoniert ist, da sie, außerordentlich häufig gebraucht, leicht dem ganzen Instrument ein zu flach-nasales Kolorit imprägniert. Die [5] steht zur [2] genau im gleichen Verhältnis, wie die [4] zur [1]. Die 16' 16' münzen den Charakter der klangverwandten S' S' noch schärfer aus: [1] ist dunkel und dicht, [7] ist noch dunkler, satter, voller; [4] ist hell, streichend, zart, die [5] ist noch heller, streichender, diskreter und dünner.

Dem Schmalmei character entsprechend eignet sich die [5] hervorragend gut zur Übernahme pastoraler, idyllischer und rustikaler Partien. Die Literatur ist reich an Beispielen dieser Art; ein paar mögen als Belege dienen:

766. 5 0 *Andante (pastorale).*
Sua

 Jul. Mouquet, Op. 9, Suite symphonique (2. Satz, Thème varié).

767. 5 0 *Idyllisch und sehnsuchtsvoll.*
Sua

 (wie eine Hirtenschalmel)
 S. Karg-Elert, Op. 70, Nr. 1, Jagdnovellette (Orchestrale Studien).

768. 5 0 *Allegro amabile.*
Sua

 [Prol.] 1P S. Karg-Elert, Op. 27, Nr. 4, Aquarellen (G dur-Idylle).

769. 5 0

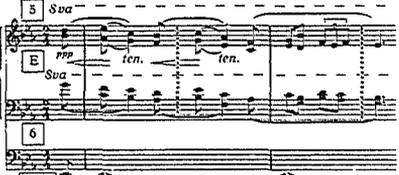
 Alf. Le Beau, Op. 151, Nr. 4, Farandole.

Über die ungunstige Spiellage der rechten S' Register ist bekanntlich wiederholt hier die Rede gewesen: es war an Beispielen unzweideutig dargetan worden, daß sowohl für das Solo- wie das Plenospiel die Tiefe allzu beschränkt ist, während die Höhe meist unspielbar bleibt; — aus eben diesen beregten Gründen war die [2] als ungleich brauchbarere Stimme empfohlen worden, da ihre Klanghöhe mit dem meistgebrauchten Spielumfang zusammentrifft. Daß sich die [2] aber zum akkordischen Spiel nur in verhältnismäßig seltenen Fällen gut eignet, ist dem Harmonisten

hinlänglich bekannt. Die Mängel der [2] sind der [5] fremd: sie eignet sich gerade da am trefflichsten, wo die [2] versagt. Demnach sind volle Harmonien im delikatesten Piano, vollgriffige Akkorde in allen Lagen, höchste Beweglichkeit einfacher oder doppelter Passagen, schmetternde Repetitionsnoten, melodisch-solistische Führungen in größten Expressionskurven so recht für die [5] geschaffen.

770. 5 0 *Tranquillamente.*
Sua

 [Prol.]
 S. Karg-Elert, Op. 37 B, Nr. 4, Bourrée et Musette (D dur-Partita).

771. *Moderato con molta espressione.*
5 *Sua*

 [Prol.]
 S. Karg-Elert, Op. 31, Nr. 2, Romantisch (Böhmisch).

772. *Frisch belebt und leichtinn.*
5 0 *Sua*

 [Prol.] F 5 1
 J. S. Bach, Musette II. (D dur.)
 (Klass. Meisterstudien Nr. 19a, S. K.-E.).

773. 5 0 *Vibacissimo e giocoso.*
Sua

 [Prol.] 1P
 S. Karg-Elert, Op. 70, Nr. 1, Jagdnovellette (Orchestrale Studien).

774. *Vivacissimo* (dahinschwendend).

S. Karg-Elert, Op. 84, Zweite Partita (Sicilienne).

Nur gehe man trotz der trefflichsten Anwendungsmöglichkeit dieses wahren Universalregisters in der Verwendbarkeit nicht allzuweit und hüte sich vor einseitiger Überschätzung.

Es scheint dem Verfasser nicht unutz, darauf hinzuweisen, daß er bei der Mehrzahl von Kunstharmoniumspielern eine durchaus beanstandenswerte Vernachlässigung der [2] zugunsten der [5] feststellen mußte; ja, die Kunstharmoniumregistrierung: links [4] [1P] und rechts [5] [6] (fraglos von ganz vorzüglicher Farbe und Trefflichkeit des Spielsatzes) erstarrt bei zahlreichen Spielern direkt zur Schablone, zur sterilen Manier! Auch die französische Literatur bevorzugt auf Kosten der [2] allzustark die [5]; es möge der eigne Geschmack entscheiden, wo Registrierkorrekturen am Platze sind.

Aber umgekehrt sind die Fälle mindestens ebenso häufig, wo [2] vorgezeichnet steht, aber die [5] ungleich besser am Platze ist. Diese Registervertauschung spielt dann eine große Rolle, wenn es gilt, Vierspieldliteratur für Kunstharmonium einzurichten. So ist z. B. Nr. 775 in der Ausgabe für einfaches Expressionsharmonium als (2) Solo bezeichnet!

775. *Allegretto soave.*

Max Laurischkus, Op. 6, Pastorale.

776. *Andante.*
besser [5] als [2]

F. W. Markull, Op. 82, Nr. 8, Nocturne.

Jedoch nicht nur als Vertreterin der [2], mit der sie zwar den Umfang, nicht aber den Klangcharakter gemein hat, sondern besonders als Vertreterin der [4], mit deren Umfang sie sich zwar nicht deckt, wohl aber klanglich ihr nahe verwandt ist, wird die [5] wertvoll. Sie steht der Hoboe durch den Umfang viel näher, als die [4], die bei tiefergelegenen Partieen völlig versagt. So wäre das bekannte, bereits zitierte Hobeo- resp. Englischhorn-Solo aus der Teillouvertüre:

777.

für [4] der Tiefe wegen unmöglich, mit der [2] verlore es jede Ähnlichkeit mit der Originalfarbe, einzig die [5] erscheint betreffs Umfang und Farbe als geeignet. Ähnliche Beispiele, bei denen die [4] der Klanglage wegen und die [2] der Klangfarbe wegen ungeeignet erscheint, und die [5] einzig den Anforderungen entspricht, ließen sich in größter Zahl anführen. — Beispiel 778 und 770 sind in der Kunstharmoniumausgabe mit [5], in der Vierspieldausgabe mit [4] bezeichnet.

778. *Allegretto soave.*

S. Karg-Elert, Op. 14, Nr. 3, Sonatine (Giacca con Variazioni).

Bei einstimmigem Solospiel empfiehlt es sich, die Expression durch das Forte expressiv [0] zu unterstützen, um im Forte genügend Glanz zu bekommen. Ohne Dekkelforte bleibt die Farbe konstanter, das *f* erhält mehr Dichtigkeit und Rundklang, die Expression erscheint kleiner in der Wirkung. (Für akkordisches Spiel ist es manchmal ratsam, die [0] fortzulassen, wenn eine geschlossene Farbe tunlich erscheint und starke Schwellungen oder Akzente bei [0] die Farbinheitlichkeit gefährden würde.)

Durch Einstellung der Métaphoneregister wandelt sich der streichende, nasale Schalmeienklang in ein stark resonierendes, geschlossenes, mild-dumpfes Kolorit von starker Englischhornähnlichkeit um.

779.

Sva — *accret.* — *dim.* — *poco rall.* — *molto rit.*

Rich. Wagner, Tristan.

Die Expressionskurve erscheint bedeutend verkürzt. Die Farbe eignet sich im *f* bei akkordischem Spiel für Episoden düsterer Stimmung

780. *Andante lugubre.*

5 (statt der aufgehenden 0) ist Méta., weit mehr entsprechend

Sva — *ppp* — *Sva* — *sfz*

S. Karg-Elert, Op. 27, Nr. 1, Aquarellen, F moll-Ballade.

Charakterisiert die 2 ungefähr die Orchesterklarinetten und die 5 die Hoboe, so liegt es nahe — analog der Orchestrierung — die beiden Kontrastfarben wechselseitig auszuspielen, gleichviel ob diese Alternierungen wörtliche Wiederholungen sind [Nr. 783] oder nicht [Nr. 784], ob sie mittelbar [Nr. 787] oder unmittelbar [Nr. 783 und 785] auf einander folgen. Besonders hübsch wirken die Farbenwechsel bei Veränderung der Tonart (z. B. Nr. 786 die 2 für das sammetweiche Des dur, 5 für das frischgrüne E dur) oder des Tongeschlechts [z. B. in Nr. 787 die 2 für das stumpfere Moll, die 5 für das freudigere Dur].

783. *Larghetto.*

2 *Sva* (quasi Klar.) — 5 (quasi Oboe)

f can molta espress. — *p (ma poco suuero)*

Ernst Maschke, Op. 15, Nr. 2, Liebeslied (S. K.-E.).

784. *Larghetto con molta espressione.*

5 *Sva* *sonoro* (quasi Oboe) — 2 *Sva* *molto sonoro* (quasi Klar.)

mf — *sfz*

Ernst Maschke, Op. 15B, Nr. 2, Liebeslied (S. K.-E.).

785. *Andte quasi Allto.*

5 *Sva* — 2 *Sva*

f — (H moll)

Alex. Guilmant, Op. 53, Danse des Songes.

781. *Lugubre ed andantino.*

5 Méta. — *Sva*

sfz — *p*

Villa Señor, Op. 12, Vision.

oder im *p* Stellen, die das zarteste, wärmste Kolorit erheischen. In den milderen Stärkegraden nähert sich die métophierte Musette sehr merklich dem Saugluftklang.

782.

5 Méta. — *Sva*

p — Méta. 4

Paul Juon, Op. 1, Nr. 5, Berceuse (S. K.-E.).

786.

787. *Adagio molto.*

C. M. von Weber, Adagio und Rondo.

umfaßt die Tasten:

wirkliche Tonhöhe:

Contrabasse 16' ist die Baßfortsetzung der Musette 16' und müßte eigentlich als $\boxed{5}$ signiert werden. Da jedoch die Einstellung des Contrebasses erst neueren Datums ist, wo die nächst dem Vierspiel wichtigste Baßstimme, die linke Äolsharfe, als $\boxed{5}$ längst allgemein eingeführt ist, vermied man eine nachträgliche Umstellung der Zahlen $\boxed{5}$ und $\boxed{6}$ und beließ es dabei, daß $\boxed{5}$ die Äolsharfe bezeichnete. Somit erhielt das 2. Zusatzregister zum Vierspiel die Zahl $\boxed{6}$, obgleich jenes eigentlich eine nach unten durchgeführte $\boxed{5}$ ist.

Die Farbe schließt sich in der Höhe dem tiefsten Musetteklang lückenlos an, ähnelt dem Basson, hat aber mehr Salicional***) als Rohrwerkcharakter***) und ist etwas weniger expressiv. Nach der Tiefe zu nimmt das Register erheblich an Kraft ab, so daß der tiefsten Oktave ein kräftiges *f* durchaus versagt bleibt oder durch Staugeräusche unverwertbar wird. Das Streicher-kolorit herrscht durchaus vor und steht im bestimmten Kontrast zur Kontrafagott- und milden Tubafarbe des Bourdonregisters, ähnlich also wie die $\mathfrak{9}$: $\mathfrak{4}$ zur $\mathfrak{9}$: $\mathfrak{1}$ kontrastiert. Bildet die $\boxed{2}$ das massige Fundament zu Diskantklängen, deren Dominantfarbe die $\boxed{2}$ ist, z. B. $\mathfrak{1}$ $\mathfrak{2}$ oder $\mathfrak{2}$ $\mathfrak{4}$, so eignet sich die $\mathfrak{9}$: $\mathfrak{6}$ erklärlicherweise als natürlicher Baß zu allen Diskantmischungen, deren Grundkolorit die $\mathfrak{5}$ bildet,

*) Contrabasse: ja nicht mit der abgeschwächten, isolierten Bourdonoktave C-H, die Soubasse heißen sollte, zu verwechseln.

**) Salicional = eine sehr engmensurierte Zinnstimme (Orgel) mit Gambenaufschnitt.

***) Rohrwerke = Zungenpfeifen mit Aufsätzen.

z. B. $\mathfrak{1}$ $\mathfrak{5}$ oder $\mathfrak{5}$ $\mathfrak{0}$ oder $\mathfrak{4}$ $\mathfrak{5}$

In diesen Fällen (wenn also Contrebasse 16' Musette 16' eingestellt ist) brauchen, trotz der zur $\boxed{5}$ tretenden, im Baß nicht weitergeführten Stimmen, die Teilungsgesetze nicht respektiert zu werden (siehe Seite 81, erste Spalte). Freilich wird es hier wünschenswert, bei $\mathfrak{9}$: $\mathfrak{6}$ allein den Diskant nicht allzureich zu besetzen, da es dem reichlich dünnstreichenden Contrebasse ohnehin nach der Tiefe zu an Stützkraft mangel. Beispiele hierzu siehe 20. Kapitel. Daß $\boxed{6}$ im Baß auf $\boxed{Méta}$ und $\boxed{0}$ reagiert, leuchtet ein.

Ganz vortrefflich wirken tiefe Prolongationen des Contrebasses im *p* oder zu milden Oberstimmen. (Siehe Beispiele im 20. Kapitel.) Werden Effekte eines isolierten Pedals (quasi Harmonikabaß*) erzielt, -- die Oberstimmen müssen sich infolgedessen ausschließlich auf das rechte Spiel beschränken -- so ist die Kontinuität der Streicherstimme keine Forderung; es kann somit der sanfte, streichende Contrebasse 16' sehr wohl als Baßstimme (liegend oder sich bewegend) zu einem Célesten- und Äolsharfenchor dienen, insbesondere, wenn $\boxed{Méta}$ den lichten Streichton in einen milden, warmen Blaston verwandelt hat. Liegt jene Baßstimme unterhalb des großen C, so kann sie sogar nur einzig als entsprechendes Baßspiel in Frage kommen, da der gleichtiefe Bourdon ja für zarte oder ätherische Diskantgruppen seiner grobkörnigen Ansprache, seiner klobigen Fülle und störenden Bewegungsträgheit wegen als völlig unzweckmäßig abzulehnen ist.

Als Korrekturregister wird die linke $\boxed{6}$ oft recht wertvoll, z. B. wenn es gilt, Vierspielregistrierung für Kunstharmonium umzulegen: oft tritt die diskrete $\boxed{6}$ an Stelle der wüstigen $\boxed{2}$ oder der der Kontralage entbehrenden $\boxed{4}$ (Beispiele im III. Teil 2. Kapitel) und erlaubt eine Fülle gut verwertbarer Farbenverschweifungen (siehe 20. Kapitel).

Klanglich nahe steht dem Contrebasse das Tiefbaßregister des Diskant, die rechte $\boxed{7}$.

*) Harmonikabaß = zartestes, streichendes Pedalsalicionalregister der Orgel, meist im Schwellkasten, zum III. oder IV. Manual gehörend.

7 Baryton 32'

umfaßt die Tasten:

wirkliche Tonhöhe:

Baryton ist der Name eines früher gebräuchlichen Streichinstrumentes von Gambenähnlichkeit. Umfang und Farbe desselben entsprechen einigermaßen dem gleichnamigen Harmoniumregister. Die Ansprache reagiert auf den allerleisesten Windhauch: so kann z. B. der akkordische Einsatz an guten Instrumenten nahezu unhörbar gestaltet werden. (Siehe Beispiel Nr. 801.) Die Schwellmöglichkeit ist ganz eminent, das Fortissimo kann zur schneidenden Schärfe und intensivster Durchdringlichkeit gesteigert werden. Die ganz außerordentliche Reaktivität auf alle nur denkbaren Windeffekte zeigt sich insbesondere im Storzato, Marcato, Tenuto, Portamento, Vibrato und in allen Nuancen des Espressivo. Daß die ausdrucksvollste aller Harmoniumstimmen als Soloregister in erster Hinsicht prädestiniert ist, bedarf kaum erst der Erwähnung.

Als cantabile, expressive, einstimmig gespielte Solostimme wird die [7] meist 16füßig behandelt: d. h. man spielt sie eine Oktave höher, so daß sie noch immer eine Oktave tiefer klingt.

788. Largo.

Jul. Mouquet, Op. 9, Suite symphonique (4. Satz, Sarabande).

Diese Notation ist für begleitete Soli die am meisten angewandte. Sie ist nicht logisch, aber sie hat viele Vorzüge: 1. umgeht sie fortwährende Schlüsselwechsel, die durch die eigentümliche Tonhöhenlage des Registers in der \mathfrak{F} -Fassung bei Partien größeren Tonhöhenumfangs ganz unvermeidlich werden, — 2. wird das Auge nicht dadurch irritiert, daß die Solostimme in der \mathfrak{F} -Fassung tiefer liegt, als die Begleitung und 3. erlaubt sie eine einheitlich durchgeführte Oktavinierung (*8va*), während die *loco*-Notation (— der Spielhöhe nach —), wie sie in der französischen, spanischen (z. B. Almagro) und französisch-inspirierten deutschen (z. B. Rich. Kursch) Harmonium-Literatur üblich ist, bei hohen Noten entweder doch die *loco*-Notierung aufgeben muß (Beispiel 789) oder in schwerlesbare Höhen gerät. So dürfte Beispiel 789 und 790b geradezu ein Musterbeispiel der Unleserlichkeit sein!

789. Andante sostenuto.

A. Lopez Almagro, Patria mia.

Beispiel 790a, das in wenigen Takten den ganzen Baryton durchmißt, zeigt den Vorzug der 16füßigen Notation mit der notwendigen Oktavierung (*8va*), indem es im Bereich des \mathfrak{F} bleibt, doch hat es den Nachteil, daß die *8va*-Signierung eine andere Tonhöhe vermuten läßt, nämlich nur einfache Oktavversetzung, während Doppeloktavtransposition vorliegt.

790a.

In der *loco*-Notation würde das Beispiel lauten:

790b.

zu schwer lesertlich NB.

und in der \mathfrak{F} -Notation würde es zum Schlüsselwechsel gezwungen sein:

790c.

Von der 16füßigen Notation ist Abstand zu nehmen: 1. wenn das Barytonsolo unbegleitet bleibt (z. B. im Duo) und tief liegt — oder von Stimmen unter der Tonhöhe der Solostimme begleitet wird; in diesen Fällen empfiehlt es sich, den Baryton als Stüßiges Register umzubilden, d. h. ihn der Tonhöhe nach zu notieren und die Differenz durch Setzung der *15ma*-Linie auszugleichen, so daß das Auge bei Wegdenken der rechten *15ma* die „faktische Tonhöhe“ sieht.

791a. Andante maestoso.

Méta. 4 (Baryton akkordisch)
Rich. Wagner, Tannhäuser, Pilgerchor (S. K.-E.).

791b. *Andante maestoso.*

Meter: 7 0 15ma

4 (Baryton solistisch)

792. Sehr ruhig, ohne zu schleppen.

7 0 15ma
sonoro

0 0 Prol. Rudolf Schartei, Op. 13, Nr. 1. Tages Erwachen.

2. Die 32füßige Behandlung der 7, die bekanntlich ein *loco*-Spiel mit 2 Oktaven tieferem Klangresultat bedingt, wird unausweichbar, wenn die rechte Hand gleichzeitig in beiden Spielhäften von sich überschneidender Klanghöhe beschäftigt ist:

793a.

7 0 loco NB. largo

3 S. Karg-Elert, Op. 20, Nr. 4. Adoration.

Eine Stüßige Behandlung des Barytons (für Einzelspiel oft so trefflich zweckentsprechend) würde zwar ein getreues Abbild der Klanghöhe ergeben, den Spieler aber unweigerlich verwirren:

793b.

NB. 15ma

oder Kompromißnotation:

793c.

NB. Sra

Greift dagegen die linke Hand aus ihrem 2- oder 4- oder Stüßig disponierten Spiel in die rechte, 32füßige Hälfte, so findet sich ein Ausweg, die sonst notwendige *loco*-Notierung mit ihren unvermeidlichen, schwer lesbaren Höhen zu umgehen: man schreibt die Übergreifer (die als Tiefbassöne wirken), unbeachtet ihrer Höhenwirkung, in das System der linken Hand. Sehr instruktiv ist das Beispiel eines César Franckschen Stückes in der meisterhaften Umregistrierung des hervorragenden Künstlers Aladár Zalaiñfi (Budapest), aus der Schule des Verfassers.

794a.

3 Sra

4 1 Originalfassung. César Franck, Nr. 37 der „50 Stücke“.

794b.

5 0 7 ohne 0

0 5 3 1 P Bearbeitung von Aladár Zalaiñfi.

Durch Übernahme des eingestrichenen *f* (NB.) in das linke System, das sich der *loco*-Notation bedient, ist eine *loco*-Notation der rechten Hand nun unnötig. Stünde das *f* im rechten System, so müßte der Spieler eine unbequem zu lesende Schreibweise in Kauf nehmen (Beispiel 794c), oder es würde bei Beibehaltung der *Sra* eine irritierende Notation zustande kommen (794d).

794c.

32' Sra

794d.

Sra

3. Ein dritter, etwas komplizierter, aber ungemein interessanter Fall zwingt, von der bequem zu lesenden 16füßigen Notation abzusehen, und nötigt zu der Schreibweise, die den Baryton als faktisch 32füßig-klingend behandelt. Es ist nicht immer leicht unzweideutig festzustellen, in welchen Fällen der Baryton in Registerkombinationen nicht als normalhohes Register, sondern als tieferer Mittläufer anzusehen ist. Wird der 32' zum 8' umgewertet, so wird er *15ma sopra* gespielt, tritt ein 16' dazu, so wirkt dieser (da die Doppeloktavtransposition ja auch ihn umformt) als 4 Fuß, ein 8' wird zum 2' und ein 4' folglich zum 1 Fuß; 3 7 15ma ergibt Baryton 8' nebst Füre 1'. In den weitaus meisten Fällen ist der Baryton „Fundamentalregister“, und die dazutretenden höheren Kombinationsregister sind „Oberaliquoten“ (mitklingende, farbmodifizierende Obertöne). Doch kann ebenso, — wenn auch ungleich seltener, — das Gegenteil eintreten: daß die höhere Stimme „Normalregister“ ist und der Baryton eine „Unteraliquote“ (mitklingender, farbmodifizierender Unterton, tieferer Mittläufer) wird. Folgende, auch nach anderer Richtung

hin instruktive Beispiele mögen genauer Prüfung und Einprägung empfohlen werden:

795 a.

Klang:
Hautbois 8'.

Méta. 4

ist bezüglich der Tonhöhe gleich folgendem Beispiel, in dem zwar anstelle des 8' ein 16' Register tritt, welches aber durch Oktavierung den Charakter eines 8 Fußes annimmt:

b.

Klang:
Musette 8'.

Méta. 4

In 49 von 50 Fällen spielt der Kunstharmonist ja stets mit 8füßiger Klarinette, mit 8füßiger Musette, mit 8füßiger Voix céleste. Der 32' wird durch Oktavtransposition zum Baryton 16', durch Doppeloktavtransposition (15ma) zum Baryton 8'.

c.

Klang:
Baryton 8'.

Méta. 4

d.

Klang:
Hautbois 8' (Normalhöhe)

Méta. 4

4
5
3

Hautbois 8' (Normalhöhe)
Musette 16'
Fifre 3'

Wäre das Zitat 795 d (loco) mit etwa $\boxed{3} \boxed{6}$ oder $\boxed{3} \boxed{5}$ registriert, so müsste man konsequenterweise von einem Ober- und Unterklang ohne Zentralklang reden (— wie etwa bei Orgelkombinationen Lieblich Gedacht 16' nebst Gemshorn 4' resp. Gambette 4' — oder Quintatön 16' nebst Traversflöte 4' in der Lage, wie man sonst die 8 Füßer spielt); — 795e, obgleich klanglich in derselben Höhe, muß jedoch als Fundamentalklang (Musette 8') nebst Superoktave (Fifre 2'), also mit Überspringung der Mittellokte, bewertet werden.

dagegen (gleiche Höhe)

c.

Klang:
durch Sva Musette 8' (Normalhöhe)

Méta. 4

5
4
3

" " Hautbois 4'
" " Fifre 2'

In all diesen 5 Beispielen zeigen die Notenhöhen sowohl die absolute Tonhöhe des Registers, als auch die relative desselben zweifelsfrei an (*loca* = 8' klingt wie 8'; *Sva* = 16' klingt wie 8'; *15ma* = 32' klingt wie 8').

Tritt in Beispiel 795a die $\boxed{3}$ hinzu, so stehen die Tonhöhen auf 8' und 4', tritt noch die $\boxed{5}$ hinzu, so lautet die Kombination: 16', 8', 4'.

Hauptstimme bleibt in diesem Falle grundsätzlich der 8 Fuß, gleichviel, ob er stark oder schwach besetzt ist.

Der Harmonist prüfe genau die Klänge, er wird finden, daß der 8' Zentralklang ist, der 16' der untere und der 4' der unmerklichere obere Mitklinger ist.

Die Notation soll sich (von unmerklichen Ausnahmen abgesehen) tunlichst nach dem Zentralklang richten, deshalb möge *loco* stets für den 8', *Sva* stets für den 16', *15ma* stets für den 32' gelten. Ein und dasselbe Beispiel kann bei gleichbleibender Höhe demnach auf die Normalhöhe hin verschieden bewertet werden; so wäre z. B. in Nr. 795 d die $\boxed{4}$ als Normalton (8') und die $\boxed{5}$ und $\boxed{3}$ als Unter- und Oberalknoten zu bewerten, in Nr. 795e dagegen die $\boxed{5}$ als Fundamentalklang und die $\boxed{4}$ und $\boxed{3}$ als Oktav- und Superoktavaliquote anzusehen.

Zur sinnfälligen Unterstreichung der gemeinten Normalhöhe empfiehlt es sich, das normalhohe Register mit einem oder zwei gleichhohen zu verbinden, das wäre bei 795 d die hinzutretende $\boxed{1}$ und $\boxed{8}$, bei 795 e dagegen $\boxed{2}$ und $\boxed{6}$.

Tritt zum 16' Register, das, *Sva* gespielt, als S' wirkt, der 32', so wird er dann als suboktavie-
render Miltlinger empfunden, wenn entweder die Normallage möglichst vor Eintritt der $\boxed{7}$ gehörig fixiert
worden ist oder die Normallage der Unterliquote gegenüber entsprechend prädominiert. (Die letztgenannte
Forderung ist mehr theoretischer Art und spielt in der Praxis nur eine sekundäre Rolle).



Die Normalhöhe ist durch $\boxed{2 | 6}$, *Sva* präzisiert: Klarinette S', Voix céleste 8'. Der Baryton wirkt
als farbmodifizierender Unterklang-Baryton 16'. Fixiert der hochgespielte Baryton, der dann S' Charakter an-
nimmt, die Normaltonhöhe, so wirken später hinzutretende Register (selbst bei Übergewicht ihrer Tonkraft)
lediglich als Aliquoten, als koloristische Mischlinge, die die Grundtonhöhe nicht gefährden.



Könnte sonst bei dem Registerstand am Schluß $\boxed{3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8}$ die Normalhöhe fraglich er-
scheinen (sie dürfte in vielen Fällen durch $\boxed{5 | 6}$ gebildet werden, wo dann $\boxed{4 | 8}$ Oberklang erster und $\boxed{3}$
Oberklang zweiter Potenz, die $\boxed{7}$ aber Unterklang wäre), so steht sie in diesem Falle durch die unzuweiduelle
Fixierung der $\boxed{7}$ fest: da diese in höchster Lage 8füßig erscheint, wirkt der Registercintritt A der $\boxed{6 | 8}$ als
koloristische Umfärbung durch einen schwebenden 4' ($\boxed{6}$) und einen schwebenden 2' ($\boxed{8}$), der Register-
zusatz B als Addition eines 4, 2 und 1 Fußes ($\boxed{5 | 3 | 3}$).

Also trotz des Übergewichtes der Aliquoten gegenüber dem Fundamentaltone (dem quasi 8füßigen Ba-
ryton, als einzigem Grundton, werden hinzugefügt: ein streichender 4' ($\boxed{5}$), ein schwebender, warmer 4' ($\boxed{6}$),
ein streichender, heller 2' ($\boxed{3}$), ein ätherischer, hellflackernder 2' ($\boxed{8}$), ein silberfeiner, nadscharfer 1' ($\boxed{3}$))
behauptet sich dieser einzige Grundton als solcher.

Die unmittelbare Verbindung des 32' Registers mit 8- oder 4füßigen Stimmen spielt in der neueren
Musik eine sehr bemerkenswerte Rolle. Freilich strafen diese ausgezeichneten Farbwirkungen die immer und
immer wiederkehrenden Behauptungen gewisser Orgel- und Harmoniumpädagogen Lügen, insofern jene die
Brauchbarkeit beregter Mischungen rundweg leugnen und mit diktatorischer Strenge die Kombination höhen-
überspringender Register, z. B. 16' nebst 2', oder 8' nebst 2^{2:3} (Quinte) —, oder 16' 8' nebst 1^{2:3} resp. 1^{1:2} —,
oder so simpler, selbstverständlicher Mischungen, wie 16' nebst 4' — verbieten, „weil sonst in der Oberton-
skala Lücken entstehen“. (Was verschlägt das?) Im 20. Kapitel findet sich über die klangliche Qualität
dieser Mischungen Ausführliches. Hier soll nur mit Ausschluß der koloristischen Wirkung die eigentliche
Normaltonhöhe festgestellt werden.

Die Verbindung eines 32füßigen und 8füßigen Registers braucht selbstredend nicht immer eine 32-
nebst 8 Fußtonhöhe zu ergeben. In den weitaus seltensten Fällen ist der 32' als solcher verwertbar! Spielt
man die Phrase 795a rechts mit Baryton eine Oktave höher, so erhält der Baryton — an sich zwar 32füßig —
durch die Oktavtransposition 16füßigen, durch Doppeloktavversetzung gar 8füßigen Charakter! Tritt in
ersterem Falle zum 32füßigen Register ein 8füßiges, so erhält auch dieses durch die Oktavierung die nächst
kleinere Tonhöhe, das ist der 4 Fußton; im zweitangeregten Falle (Doppeloktavversetzung) erhält das 8' Re-
gister 2füßigen Toncharakter!

*) Über diese Ratschläge gewisser Symmetriejäger an anderer Stelle mehr.

Spielt man die Phrase 795a *loco* mit dem 32' Register, so wirkt dieses — weil untransponiert — 32füßig, ein hinzutretendes 8' Register erscheint als wirklicher 8 Fuß, mithin als eigentliche Normalhöhe, denn ohne Ausnahme hat die 8 Fußtonhöhe (nicht etwa das 8' Register!) als Normaltonhöhe zu gelten!

Die folgenden Beispiele, die genauer Einprägung empfohlen sein mögen, machen die Unterschiede der Höhenbewegung klar:

Als Normalhöhe möge 795h.  angesehen werden. Das Zitat hat 8' Toncharakter.

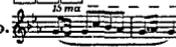
Das 32' Register hat hier  i. 32 Fuß-Charakter, es klingt zwei Oktaven zu tief.

Das 32' Register hat hier  k. 16 Fuß-Charakter, es klingt eine Oktave zu tief.

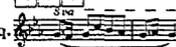
Das 32' Register hat hier  l. 8 Fuß-Charakter, es klingt normalhoch.

Das $\left\{ \begin{matrix} 16' \\ 32' \end{matrix} \right.$ Register hat hier  m. $\left. \begin{matrix} 16 \\ 32 \end{matrix} \right\}$ Fuß-Charakter, die Normaltonhöhe fehlt! Sie ist ideell eine Oktave höher, als die Höhenlage der $\boxed{5}$, anzunehmen.

Das $\left\{ \begin{matrix} 16' \\ 32' \end{matrix} \right.$ Register hat hier  n. $\left. \begin{matrix} 8 \\ 16 \end{matrix} \right\}$ Fuß-Charakter, die Normaltonhöhe stellt die $\boxed{5}$, sie repräsentiert den 8 Fuß-Klang! Die $\boxed{7}$ ist quasi 16füßiger, farbmodifizierender Mitläufer und gilt nicht als Fundament.

Das $\left\{ \begin{matrix} 16' \\ 32' \end{matrix} \right.$ Register hat hier  o. $\left. \begin{matrix} 4 \\ 8 \end{matrix} \right\}$ Fuß-Charakter, die Normaltonhöhe stellt die $\boxed{7}$, sie repräsentiert den 8 Fuß-Klang! Jetzt ist die $\boxed{7}$ Fundament, die $\boxed{5}$ ist farbmodifizierender Oberton.

Das $\left\{ \begin{matrix} 8' \\ 32' \end{matrix} \right.$ Register hat hier  p. $\left. \begin{matrix} 8 \\ 32 \end{matrix} \right\}$ Fuß-Charakter, die Normaltonhöhe stellt die $\boxed{4}$, sie repräsentiert den 8 Fuß-Klang! Die $\boxed{7}$ ist ein farbmodifizierender Mitläufer von zwei Oktaven Distanz und gilt nicht als Fundament.

Das $\left\{ \begin{matrix} 8' \\ 32' \end{matrix} \right.$ Register hat hier  q. $\left. \begin{matrix} 4 \\ 16 \end{matrix} \right\}$ Fuß-Charakter, die Normaltonhöhe fehlt! Sie ist in diesem Falle ideell zwischen beiden Stimmen anzunehmen.

Diese Behandlung, bei der das 32' Register im 16 Fußton erscheint, und lückenüberspringende Aliquoten eine Oktave höher bewertet, ist für einstimmige Solopartien die am häufigsten vorkommende. Man verwechsle diese Höhen, Baryton 16' nebst Hautbois 4', nicht mit Baryton 8' nebst Hautbois 2', in welchem Falle der Baryton den Charakter eines unteren Mitklingers verlieren müßte, noch verwechsle man den 16' nebst 4' mit Baryton 32' nebst Hautbois 8', in welchem Falle die spitze, hochgelegene Oboe als normale Höhe und der Baryton als Subkontraparallele erscheinen würde.

Das $\left\{ \begin{matrix} 8' \\ 32' \end{matrix} \right.$ Register hat hier  r. $\left. \begin{matrix} 2 \\ 8 \end{matrix} \right\}$ Fuß-Charakter, die Normaltonhöhe stellt hier die $\boxed{7}$, sie gilt als Fundament! Die $\boxed{4}$ ist ein obertöniger Mitklinger von zwei Oktaven Distanz.

Diese Behandlung, bei der das 32' Register im 8 Fußton erscheint und lückenüberspringende Aliquoten zwei Oktaven höher bewertet, ist (falls die Oberstimme das \underline{c} nicht übersteigt) für akkordische (Pleno-)Behandlung trefflich geeignet.

Das $\left\{ \begin{array}{l} 4' \\ 32' \end{array} \right.$ Register hat hier 795 s.  4 | Fuß-Charakter, die Normaltonhöhe fehlt!
Sie ist ideell eine Oktave tiefer, als $\left[\begin{array}{l} 3 \\ 3 \end{array} \right]$, anzunehmen.

In dieser Höhenbewertung ist die Mischung kaum je verwertbar!

Das $\left\{ \begin{array}{l} 4' \\ 32' \end{array} \right.$ Register hat hier  2 | Fuß-Charakter, die Normaltonhöhe fehlt!
Sie ist eine Oktave höher, als $\left[\begin{array}{l} 7 \\ 7 \end{array} \right]$, anzunehmen.

Da die $\left[\begin{array}{l} 7 \\ 7 \end{array} \right]$ meist als 16' Register behandelt wird, findet die Zwiefarbe 16' nebst 2' nicht selten Verwendung.

Das $\left\{ \begin{array}{l} 4' \\ 32' \end{array} \right.$ Register hat hier  1 | Fuß-Charakter, die Normaltonhöhe stellt die $\left[\begin{array}{l} 7 \\ 7 \end{array} \right]$, sie ist Fundament. Die $\left[\begin{array}{l} 3 \\ 3 \end{array} \right]$ ist klangmodifizierender, obertoniger Mitläufer von drei Oktaven Distanz.

Die Zwiefarbe findet sowohl für das Solo-, wie für das akkordische Spiel (verhältnismäßig) reiche Verwendung. Sie ist von allen Mischungen, deren 1. Aliquote erst in dreioktaviger Distanz, vom Grundton aus, erscheint, fraglos die „natürlichste“, weil sie immerhin direkt auf den Fundamentalton aufbaut.

Ließe sich eine streng-konsequente Notation oktav-transponierender Register der Klanghöhe nach radikal durchführen, so fielen es dem Harmonisten nicht schwer, die Normaltonhöhe (die stets dem untransponierten 8' Register entspricht) zu erkennen:

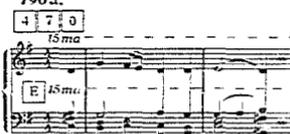
bei loco-Notation läge die Normaltonhöhe zwei Oktaven tiefer als die Noten lauten,

bei 8va -Notation läge die Normaltonhöhe eine Oktave tiefer als die Noten (ohne 8va^{ma}) lauten,

bei 15ma läge die Normaltonhöhe in gleicher Höhe mit den Noten (ohne 15ma).

Leider herrscht in der Notierung des 32' nebst seinen Kombinationen eine solch ungläubliche Konfusion, daß es selbst einem gewiegten Fachmusiker oft unmöglich ist, die wahre Normaltonhöhe von der scheinbaren zu unterscheiden.

796 a.



797 a.



796 b.



797 b.



Was ist nun richtig notiert? In Beispiel 796 a und 797 a wäre der Baryton 8füßig und der Hautbois 2füßig, in 796 b und 797 b jedoch der Baryton 16füßig und der Hautbois 4füßig zu bewerten! Welche Version ist maßgebend? Ohne das Stück in seiner Totalität, in seinem Charakter und Höhen- und Tiefenumfang zu kennen, ist es einfach ausgeschlossen, die Normaltonhöhe festzustellen. Dem Notenbild nach dürfte 796 a und 797 b den Nummern mit dem einerseits zu hochliegenden Tenor (796 b) und andererseits zu tiefliegendem Alt (797 a)

vorzuziehen sein! Darnach würden die Zitate in ihrer normalen Primärhöhe, d. h. von den Obertönen befreit, und den 32' auf den 8' Fußton gebracht, lauten:



Nr. 796 ist dem Lied: „So nimm denn meine Hände“ und Nr. 797 dem Choral: „Valet will ich dir geben“ entnommen. Sie sollen als 796d und 797d später angeführt werden, und zugleich soll gezeigt werden, auf welchem farbenmodulatorischem Wege (ohne Sprünge) die Farbe [4] [7] erreicht wird (der Farbwechsel bei jeder Verszeile ist natürlich einzig und allein als instruktives Experiment zu bewerten). Man möge sich statt der Verszeilen ganze Strophen denken:

796d.

Stand der Register: [5] Sva ----- [4]

Stand der Tonhöhen: (8') ----- (8' + 4')

(5) Sva ----- wirkt als 8 Fuß) (4) Sva ----- wirkt als 4 Fuß plus)

797d.

Stand der Register: [7] Sva ----- [5]

Stand der Tonhöhen: (16' + 8' + 4') ----- (16' + 4' ohne 8')

(7) wirkt Sva ----- als 16 Fuß plus) (5) als Sva ----- gespielt, fällt aus)

Dies ist Nr. 796b.

Zu Beispiel 796:

Die vorhin offene Frage, welche Notation die zweckentsprechendere sei und welche die wahre Normaltonhöhe zeige, muß dahin beantwortet werden, daß (entgegen der ausgesprochenen Vermutung!) Beispiel 796 b die richtige ist und die Normaltonhöhe hier gänzlich fehlt! die [7] ist folglich 16füßiger Unterklang zu einem gar nicht existierenden 16 Fußregister, welches, eingestellt, die Normalhöhe (8' Fußton!) ergeben würde.

797d.

Stand der Register: [7] 15ma ----- [5] ----- [4]

Stand der Tonhöhen: (8') ----- (8' + 4') ----- (8' + 2' ohne 4')

(7) wirkt, 15ma ----- als 8 Fuß) (5) wirkt 15ma ----- als 4 Fuß) (4) wirkt 15ma ----- als 2 Fuß)

Dies ist Nr. 797a.

Zu Beispiel 797:

Die vorhin offene Frage, welche Notation die zweckentsprechendere sei und welche die wahre Normaltonhöhe zeige, muß dahin beantwortet werden, daß (entgegen der ausgesprochenen Vermutung!) Nr. 797 a die richtige ist und die Normaltonhöhe im Baryton 8' liegt. Obgleich beide Beispiele 796 und 797, etwa gleich hoch liegen und beide die gleichen Register aufweisen, steht in 796 die [7] im 16- und in 797 im 8-Fußton, in 796 die [4] im 4- und in 797 im 2-Fußton!

Sich über die wirkliche Normalhöhe beim Spiel mit [7] nebst Kombinationen klar zu werden, und trotz der inkonsequenten und konfusen Notationen sich nicht in der Höhenbewertung irritieren zu lassen, ist eine der unerlässlichsten Forderungen des Kunstharmoniumspielers, deren Erfüllung erst eine höhere, selbständige Registrierkunst gewährleistet!

Es scheint dem Verfasser nicht unnütz, zu wiederholen, daß die Literatur, insbesondere die französische und die deutsche vor dem Jahre 1906 (zu welcher Zeit der Verfasser als erster das 15ma^{***}) Signum in die Harmoniumliteratur einfuhrte) voll von inkonsequenten Barytonnotationen ist. Eine streng-konsequente Durchführung des in vieler Hinsicht recht anschaulichen 15ma^{***} Signums muß ein unerfüllbarer

*) In der ersten Zeit irrtümlich 16ma^{***} bezeichnet!

Wunsch bleiben, da die Umgehung dieser Notation oft genug unvermeidlich ist. Die 28 instruktiven Beispiele 794a bis 796d, wollen keine ausnahmslose Regel zum Auffinden der Normaltonhöhe und der damit untrennbar zusammenhängenden Art der Notation (♩ oder *loco. 8va* oder *15ma*) aufstellen, vielmehr wollen (und — sollen!) sie die eigene Kritik und Urteilsfähigkeit des Harmonisten bilden, so daß er über mancher Autoren inkonsequente und irritierende Notationen hinweg (zu denen leider der Verfasser auch sein Teil mit beitrug) die eigentlich-richtige Version zu lesen vermag!

Das wiederholte Studium des ganzen einschlägigen, nicht leichteingänglichen Abschnittes sei dem Harmonisten dringlichst anempfohlen.

Zurück zum Baryton!

Des großen Tiefgangs wegen ist die Stimme vortrefflich zur Violoncelloimitation geeignet, wenn tiefere Töne, wie  nicht notwendig werden, resp. wenn eine Korrektur (partielle Oktavversetzung) stilistisch zulässig ist. Der sehr ausdrucksvolle, ungemein biegsame Streichton, dem ein diskretes Schleifportamento und an entsprechenden Stellen ein maßvolles Vibrato trefflich eignet, verleiht dem Kunstharmonium eine Orchestralität, die dem alten Harmonium völlig wesensfremd war.

798. poco a poco tranquillamente

sonoro ed espressivo
15 ma



quasi Violoncello

S. Karg-Elert, Op. 14, Nr. 3, Soratine.

799.

ausdrucksvoll, doch nie schleppend
8va



f (Violoncelli)

Cyrril Kistler, Vorspiel zu „Kunihild“ (S. K.-E.).

800.

Bien chanté.
quasi Violoncello*



quasi Violini*

[*Orchestrationsbemerkungen stehen nicht im Original.]

Jos. Bizet, Op. 14, Idylle champêtre.

In den „Klassischen Meisterstücken“ finden sich mehrere Nummern, in denen Gamben- resp. Violoncello-solopartien der  übertragen sind.

Vergleiche auch Beispiele 788, 791 b, 792 dieses Kapitels.

Außerordentlich zahlreich sind die Fälle, in denen die  mit Vorteil anstelle eines anderen Registers treten kann (freie Umregistrierung) oder, falls unregistrierte Noten vorliegen, in denen sie für soloartige Partien, die Cellocharakter haben, vortrefflich geeignet ist. (Näheres hierüber im III. Teil: Umregistrierungen.)

Der Baryton läßt durch seine Lage und seinen Umfang, ähnlich wie der Clairon, ein zweihändiges Plenospiel zu. Er bildet ein Manual für sich, ein Harmonium im Harmonium.

801.

Adagio molto.
15 ma



PPPP

mp

15 ma

(*  kann je nach Geschmack wegfallen.)

C. M. von Weber, Adagio und Rondo.

802. 7 0 *Andante cantabile.*
15 ma

 feststecken Paul Juon, Op. 18, Nr. 6, Elegie (S. K.-E.).

803. 7 0 *Recht langsam und entsagungsvoll.*
15 ma

 Rud. Schärtel, Op. 13, Nr. 5, Der Eremit.

Die Literatur weist neuerdings auffallend viel Beispiele der pleno-gespielten 7, mit und ohne Mischfarben auf. Vergleiche auch die anderen ausschließlich rechtsspieligen Stücke der „Klassischen Meisterstudien“ Nr. 1, 5, 9, 12 und teilweise 22.

Clairon und Baryton oder Basson und Baryton alternierend und auf gleiche Höhe gebracht, ergeben ein Wechselspiel zweier klangähnlicher Manuale. Hier zwei Beispiele für unvermischte Farbengegenüberstellungen.

804. 7 0 *Allegro animato.* *Sva*

mf [lugubre]
0 4 *mf* J. Mouquet, Op. 10, Sonate, IV. Satz (Rondo).

805. 7 Métén. *Risoluto.* *Sva*

4 ohne 0 *fp* *fp* *fp*

Die Literatur ist leider sehr arm an ähnlichen Auslösungen primärer Farben, weit häufiger sind Gegenüberstellungen von kontrastierenden Mischfarben (siehe Kapitel 20).

Endlich wird der Baryton auch als Begleit-, ja selbst als Baßstimme verwendbar, wenn der melodische Part aus Umfangs- oder koloristischen Gründen in das linke Spiel verlegt ist. Man erhält dann eine Begleit- oder Baßstimme im Bassoncharakter, von jedoch noch streichenderer, dünnerer, zarterer und dunklerer Farbe. Die Fälle einer Verlegung der Baß- und Begleitstimme in die rechte Spielhälfte werden oft durch Doppel-expressionseffekte bestimmt: wenn beispielsweise die ♩ 3 begleitet und die ♩ 7 prädominiert und darauf Rollenvertauschung ohne Registerumstellung eintritt, d. h. ♩ 3 den Solopart übernimmt und die ♩ 7 plötzlich akkordisch akkompagniert.

806 a.

7 0 *mf* *scz*

806 b.

mf *mf* NB. 2.

Wirkung NB. 1.

807 a.

7 Méta. Andante. 15 ma

E *dolce cantabile*

0 3

Melodie links (4-füßig als Diskant wirkend) hervorgehoben!
S. Karg-Elert, Gradus ad Parnassum (100 Etüden).

807 b.

7 Méta. Allegro moderato. 15 ma

E *p*

0 3

Melodie links (4-füßig als Diskant wirkend) hervorgehoben!
S. Karg-Elert, Gradus ad Parnassum (100 Etüden).

[Die Melodie- und Baßverlegung geschah hier aus rein instruktiven Gründen.]

808.

7 0 *mf* *scz*

E *pp* *sonoram*

0 3 *febile e sonoramente*

S. Karg-Elert, Op. 26, Nr. 7, Réverie.

Aus allem geht hervor, daß der Harmonist im Baryton eine Stimme von unvergleichlicher Verwendbarkeit besitzt: kein anderes Register reagiert stärker auf Windnünancen, keines besitzt eine größere Expressivität, keines eine reichhaltigere Spielmöglichkeit (Diskant-, Alt-, Tenor- oder Baßsolo, Begleitstimme oder Eigenmanual), keines nur annähernd eine so schrankenlose Assimilationsfähigkeit mit andern Stimmen, als die [7].

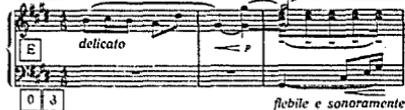
Der Baryton reagiert in hohem Grade auf [0], [F] und [Méta]. Im *p* bei offengehaltenem Deckel ([F]) vokalisiert das Register auf ein sehr breites, flaches „ä“, der Orgelgambe resp. dem Salicional oder einem besonders hellintonierten Geigenprinzipal nahe klangverwandt. Als vorübergehende Kontrastfarbe neben stumpfen Registern (oder [Méta.]) kann die Wirkung unter Umständen trefflich sein:

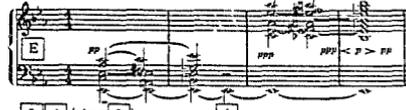
809.

7 0 *ppp* *solenne* *sva*

E *ppp* *lugubre*

1P

810. Sehr empfindungsvoll und ruhig.
 7 F *Stra* ----- *Méta.* -----

 0 j *flebile e sonoramente*
 S. Karg-Elert, Op. 26, Nr. 7, Réverie, Edur.

811.
 7 F Wehevoll und ruhig. *Stra* -----

 5 4 (ohne 0) 6
 Jac. Arcandelt, Ave Maria (Klass. Meisterstudien, Heft I, Nr. 2, S. K.-E.).

Die Expressionsunterstützung durch 0 empfiehlt sich fast ausnahmslos für Einzelsolo, dagegen ist für Plenospiel (beide Hände spielen akkordisch ausschließlich mit 7) die Weglassung der 0 in vielen Fällen geboten, da ungedeckte Akkorde leicht zum üblen Plärren neigen, und die durch Deckelhebung hervorgerufene Farbumschlagung hier oft unerwünscht stark in die Erscheinung tritt:

812. Sehr frisch und leichtlin.
 1P 7 (ohne 0)
 15 ma

 Leo Hasler, Gagliarda (Klass. Meisterstudien, Heft I, Nr. 9, S. K.-E.).

813. *Andantino con moto.*
 7 durchaus ohne 0
 15 ma

 Max Laurischkus, Op. 10, Nr. 2, Improptu.

Auf die 7 wirkt Méta., besonders stark ein. Es wandelt den Streichton der 7 noch durchgreifender, als bei der 5, in einen milden, dunklen und warmen Blaston um. Hier wie dort eignet sich für das méta-phonierte Spiel weitaus mehr die akkordische, als die einzelsolistische Behandlung. Die Kantilene mag der glanzreichen Schwellung und der üppigen, intensiven Farbe nicht gern entraten. Im Orchester ist die Wirkung sordinierter Violinen, Violen und Celli nur in mehrfach besetzten Gruppen eine gute, während kantabile Solopartien vom Soloinstrument Ausdruck und unverminderte Farbe erheischen, mithin der Dämpfer also hier unratam erscheint. Genau das gleiche gilt für die Harmoniumstimmen: Solopartien, die große Expressionsintensität verlangen, werden mit 0 gespielt, akkordisches Spiel kann meist mit Vorteil der 0 entraten, der Dämpfer Méta. dagegen setzt fast stets mehrstimmiges Spiel voraus (es sei denn, daß es sich um ein lugubres, unbegleitetes Unisono handelt, das den Eindruck des Unbestimmten, Verschleierteu erwecken will. Siehe Nr. S16.

814. *Andante espressivo.*
 7 0 Méta.

 Rob. Schumann-Jos. Bizet,
 Nr. 5 Chant du soir.

815. *Andante sostenuto.*
 7 0 Méta.

 (OO wohl f?) Rich. Kursch, Op. 26, Legende.

816. Mys'sch, mit höchstem Ausdruck.

Musical score for 816, featuring a 7-measure rest with 'Méta.' and 'Isma' markings. The score is for a horn in E and includes dynamic markings like *ppp* and *Isma*.

Baptiste Karg, Graduale (Klass. Meisterstudien, Heft II, Nr. 14, S. K.-E.)

Durch markierende Windtritte erhält die Farbe der **7** nebst **Méta.** frappante Charakterähnlichkeit mit dem eigentümlichen Kolorit gestopfter Hörner. Bei dieser charakteristischen Orchesterimitation ist der Harmonist keineswegs nur auf akkordisches Spiel angewiesen (z. B. 819), obgleich hier der Effekt immerhin am sinnfälligsten wird:

817. Langsam und duster

Musical score for 817, featuring a 7-measure rest with 'Méta.' and '0' markings. The score is for a horn in E and includes dynamic markings like *p*, *subito*, and *pp*.

Cyrill Kistler, Vorspiel zu „Kunihild“ (S. K.-E.)

818a.

Musical score for 818a, featuring a 7-measure rest with 'Méta.' and 'Sra' markings. The score is for a horn in E and includes dynamic markings like *sf* and *Sra*.

S. Karg-Elert, Op. 70, Nr. 1, Jagdnoellette (Orchesterale Studien).

818b. *Vivacissimo e giocoso.*

Musical score for 818b, featuring a 7-measure rest with 'Méta.' and 'Sra' markings. The score is for a horn in E and includes dynamic markings like *f* and *Sra*.

S. Karg-Elert, Op. 70, Nr. 1, Jagdnoellette (Orchesterale Studien).

819. Sehr empfindungsvoll und ruhig.

Musical score for 819, featuring a 7-measure rest with 'F' and 'Méta.' markings. The score is for a horn in E and includes dynamic markings like *sf*, *non slentando*, *sf*, *pp*, *sf*, *pp*, *sf*, *pp*, and *delicato pp*.

S. Karg-Elert, Op. 26, Nr. 7. Réverie, E dur.

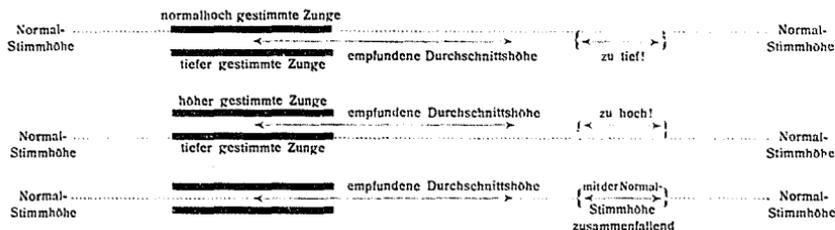
Endlich bleiben alle „Voix“ zu erläutern übrig. Alle mit „Voix“ bezeichneten Register sind Schwebestimmen mit doppelten Zungen, deren Bebung darauf beruht, daß auf jeder Taste zwei minimal differierend gestimmte Zungen kontemporär schwingen. Der Unterschied beider Schwingungszahlen ist gleich der Zahl der interferenzstöße (Bebungen), z. B. 870:874 Oszillationen in der Sekunde = 4 Schwebungen (Verdichtungswellen) in der Sekunde.

Kleinere Instrumente erzeugen Schwebungen, indem sie eine normalhoch gestimmte Zungenreihe (1) oder (2) mit einem merklich höheren, allein nicht einstellbaren Spiel oder Halbspiegel durch Innenkoppelung verschweifen. Das Ohr vernimmt keineswegs den Mischklang als Klangzweiheit, und es hält somit weder den höheren noch den tieferen Ton für die „Normalhöhe“. Vielmehr verschmelzen beide Töne zu einem neuen, flackernden, dessen Höhe vom Ohr als durchschnittlich taxiert wird. So kreisen scheinbar die beiden Töne um ein gemeinschaftliches Zentrum; daß dieses aber nicht mehr Normalhöhe hat, dürfte einleuchten. Der Schwebeklang zweier Zungen von beispielsweise 870 und 874 Schwingungen wird vom Ohr als Zentralklang von 872 Schwingungen taxiert.

Bei dieser Art Schwebestimmen besteht also eine Differenz zwischen der objektiven Höhe einer Normalstimme und dem subjektiv empfundenen Zentralklang einer vibrierenden Doppelstimme.

Das Kunstharmonium kennt keine Verdoppelungen differierender gestimmter Zungenreihen mit einzeln verwendbaren Halbspielen. Vielmehr besitzt jede Schwebestimme [Spiel] zwei völlig selbständige Zungenreihen. Die Zentralklanghöhe fällt mit der Normalklanghöhe aller nichtschwebenden Stimmen genau zusammen: eine Schwebestimme, die beispielsweise auf  etwa 4 Schwellungen zeigt, besitzt 2 Zungen, deren tiefe 868 und hohe 872 Schwingungen macht: der vermeintliche Durchschnittsklang kommt einem Ton von 870 Schwingungen gleich, d. i. die gleiche Höhe, wie der Normalklang einer nichtschwebenden Stimme auf . Es dürfte jedem einleuchten, weshalb eine Schwebestimme, deren eine Zunge normalhoch gestimmt ist, nie die reine Tonhöhe der normalhohen Stimmen zeigt, während die Schwebestimmen, bei denen keine der beiden Zungen mit der Normalhöhe zusammenfällt, und deren eine ebenso viel unter, wie deren andere über derselben gestimmt ist, dennoch mit der Normalhöhe übereinstimmen.

3 Beispiele mögen Gesagtes bildlich veranschaulichen:



Es können die Schwebestimmen vordere oder hintere Spiele sein, ihre Klangeigenart wird im ersten Fall weich, warm und mystisch gedeckt, im andern Fall hell, strichend und ätherisch sein. Vordere Schwebestimmen heißen *Voix célestes* [eventuell *Voix humaine* 4], hintere *Voix éoliennes* [eventuell *Voix angélique* 16]. Über beide Arten war früher (Kap. 11) bereits kurz die Rede. Trifft man an älteren süddeutschen und österreichischen Instrumenten mit einfacher Expression die *Voix céleste* (*Vox coelestis*) ausschließlich als 8 Fuß an, so ist diese Stimme am Kunstharmonium durchaus 16 fäßig intoniert.

6 *Voix céleste* 16'

Sie ist im weiteren Sinne verhältnismäßig wenig expressiv und zeigt nur im Piano sanfte Ausdrucks-kurven. Als vorderes Spiel bleibt sie von den Wirkungen des *Forțe fixe* und *Forțe expressif* unberührt,

ist also neben 1 und 2 einzig auf die primäre Windexpression angewiesen.

Dieser Mangel an üppigem Schwellvermögen läßt die 6 als einstimmig zu spielende, akkordisch begleitete Solostimme im allgemeinen nicht recht tauglich erscheinen. Wird eine einzelne, sich plastisch abhebende Solostimme von Célestencharakter erforderlich, so möge die 6 durch die ihr nahe-stehende, freilich ungleich dickere Klarinette 2 oder die weiche, oktavierende 1 (beide als vordere Spiele nur mäßig expressiv) Unterstützung finden (siehe 20. Kapitel), es sei denn, daß es sich um Partien von allergrößter Zartheit handelt, die der Begleitung ganz entbehren,

S20. *Andante.*

Verdi-Liszt, Requiem, Agnus Dei [Original-Paraphrase].

S21. *Allegro.*

Berlioz-Guilmant, Ballet des Syphes, Duo aus Fausts Verdammnis.

Auch mit dem Orgelregister Vox coelestis liegt gar keine Ähnlichkeit vor, da dieses Ferngambencharakter hat, also violin- oder äolinenartig intoniert ist, eher mit der milden Flöten- und maris. Dagegen lassen sich wirkliche Voces virgineae annehmbar durch (6) zur Darstellung bringen, die Transkriptionsliteratur bietet reichlich Gelegenheit dazu.

831. Mäßig belebt.

[vier Frauenstimmen, Brautjungfrauen]
Wagner, Lohengrin (S. K.-E.).

832. Andante con moto.

Mendelssohn, Elias (Ernst Stapt).

833. Andante.

Zu Nr. 831 und 833. Die Registerangaben lauten in beiden Vorlagen anders. NB. Seeger fügt den drei Genien eine vierte als — Bassistin (!) bei.

Mozart, Zauberflöte (Dr. C. Seeger).

Endlich wird die (6) häufig und mit Erfolg als zartestes, gewissermaßen geschlechtsloses Begleitregister zu einem linksseitigen Solo gewählt, doch ist es ratsam, in der Regel nicht eine Schwebestimme von einer andern begleiten zu lassen, es sei denn (die Ausnahme von der Regel), daß eine ganz ungewöhnliche Stimmung von mystisch-ätherischem, gleichsam transzendenterem und verzücktem Charakter zum Ausdruck

kommen soll. Siehe 20. Kapitel: Beispiele

834. Très lent.

Massenet-d'Aubel, Elégie.

835. Très lent e doux.

Edm. de la Roche, Plainte.

828. Sehr langsam.

Wagner, Parsifal (S. K.-E.).

829. Langsam.

Wagner, Lohengrin (S. K.-E.).

830. (Sag', weich' wun-derba - re Trü - me?

Wagner, Lied: „Träume“ (S. K.-E.).

Ergeben sich anlässlich einer Registrierung von Orchestertranspositionen zwischen Orchester- und Harmoniumfarben gewisse Ähnlichkeiten, oder lassen sich ohne Gewaltsamkeiten orchestrale Primärfarben (Flöten-, Hoboen-, Klarinetten-, Cello-, Violin-, Hornsolo oder unvermischte Gruppen) annähernd erreichen — um so besser! Aber jede weitergehende Farbenkopie wird Experiment und rächt sich als Sünde am Geist des Harmoniums. Man versuche nur konsequent zu sein und registriere seine „beliebten Liedübertragungen“ originalgetreu: es gilt in diesen Fällen eine leibhaftige Vox humana (nicht ohne Text!) und ein veritables Klavier durch — Harmoniumfarben zu kopieren!! Wer das erst gar nicht versucht, ist besser daran, und künstlerisch recht handelt, wer sich vom Inhalt des Liedes die Farben diktieren läßt. Ob dann der Solopart mit einer wirklichen Frauen- oder Männerstimme und der Begleitpart mit dem Originalklavier noch Ähnlichkeit hat, ist völlig belanglos. Und nicht der Harmonist versteht zu registrieren, der in einem transkribierten Quartettsatz möglichst der Streichquartettfarbe nahe kommt, sondern wer die Register (wie sie auch lauten mögen) so souverän zu wählen und zu mischen weiß, daß Ausdruck, Plastik und Farben den Inhalt des Werkes möglichst klarlegen!

Sogar als Bassregister — freilich von sehr bescheidener Tiefe — kann die [0] Verwendung finden; selbstredend müssen in diesem Falle die Oberstimmen besonders hoch liegen, sie sind daher notgedrungen mit [9] zu spielen. Aber nur für ganz ätherische, gleichsam vom Himmel flutende Harmonien taugt diese Registrierung, die die delikateste aller Primärfarbenzusammenstellungen des Kunstharmoniums ist:

Vergleicht der Harmonist die unvermischten Sechzehnhüßer untereinander, so findet er, daß sie sich in denkbar vollkommenster Weise ergänzen.

In der Regel nur einstimmig zu spielen ist die voluminöse [2] *mf* — *f*.

In der Regel nur akkordisch zu spielen ist die delikate [6] *pp* — *mf*.

Sowohl solistisch, wie akkordisch zu spielen ist die expressive [5] [0] *ppp* — *ff* — *ppp*.

Vorzügliche Wirkungen ergibt das Wechselspiel einzelner Sechzehnhüßer, besonders, wenn die Register streng individuell behandelt sind:

836. Sehr ruhig, doch ohne zu schleppen.

M. Pratorius, Marienlied
(Klass. Meisterstudien, Heft I, Nr. 4, S. K.-E.)

César Franck, Angelus.

Wie „himmlisch“ (céleste) wirkt der Fis-dur-Einsatz nach dem stumpfen Solo der [2] und dem flachen Akkord der [5]! Die [2] entspricht annähernd einer Doppelflöte S', die [5] einer Schwellwerkorgane S' des „Recit expr.“, die paradiesische [0] der schwebenden Unda maris S', das Prolongement vertritt das Pedal. Ähnliche Wechselspiele zeigt die moderne Literatur in mehreren Beispielen. Leider werden im allgemeinen die Primärfarben zugunsten der Mischfarben viel zu viel vernachlässigt.

So ausgezeichnete Effekte die [0] an ästhetisch-begründeter Stelle schafft, so rasch stumpft ein allzu häufiger Gebrauch die Wirkung auf den Hörer ab.

Vor einseitiger Bevorzugung aller Schwebestimmen sei nachdrücklich gewarnt, sie geben dem Harmonium leicht einen weiblich-weichlichen Charakter. In klassischer Musik, insbesondere in Bachschen Werken, sei allergrößte Sparsamkeit in der Verwendung dieses koloristischen Mittels erstes Gebot!

Diese Schwebestimme besitzt Streicherzungen von enger Mensur mit schmalem Kanzellenbau. Im Gegensatz zur [0] ist ihre Farbe hell, nasal, offenstreichend. Diese Harpe ist, ähnlich wie die [7], im höchsten Grade windempfindlich, daher hyperexpressiv und bedeutend steigerungsfähig. Im *pp* von delikatester Zart-

heit, — doch ohne die mollige Wärme der [6], — nimmt sie in höheren Stärkegraden einen stählernen Glanz an, der bei akkordischem Spiel leicht ins Zischen übergeht.

[8] wird durch [Méta.] stark beeinflusst; durch dieses geht jene ihres Glanzes verlustig. Sie nimmt einen samtener Charakter an, wird warm, doch fehlt ihr völlig der Kernklang und die füllige Grundtönigkeit der Voix céleste. [8] [Méta.] allein eignet sich daher zur piastischen Führung einer Solopartie durchaus nicht. Akkordisch gespielt, fehlt ihr der Hauptreiz: der ätherische Violinstrich. Am brauchbarsten ist die Stimme ohne [0], ohne [F] und ohne [Méta.]. Sie erweist sich ganz besonders bei Kombinationen mit andern Stimmen (ganz besonders mit [4], mit [5] oder [7]) als wertvoll und farbenumwandelnd. Sie

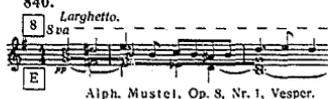
allein zu spielen, hat man selten genug Gelegenheit. Der beschränkte Tiefenumfang läßt nur unter besonderen Umständen ein solistisches Spiel zu.

838. *Sostenuto.*

 Villa Señor, Op. 12, Vision.

839. *Sehr ruhig und äußerst delik.*
 (ohne 0)

 S. Karg-Elert, Op. 76, Nr. 14, Illusion (Intarsien).

840. *Larghetto.*

 Alph. Mustel, Op. 8, Nr. 1, Vesper.

841. *Andante pietoso.*
Sva

 Franz Liszt, Angélus (Originalkomposition).

Schon die Titel der zitierten Stücke lassen den Charakter des Registers ahnen, es ist so recht das Spiel, um entrückte, visionäre oder träumerische Stimmungen zum Ausdruck zu bringen. Das Kolorit gemahnt an einen *pp* spielenden, mehrfach geteilten Violinchor. Orchesterimitationen dieser Farbe, wie sie beispielsweise das Lohengrin-Vorspiel aufweist, gelangen täuschend

842. *Langsam*
Sva

 Wagner, Lohengrin (S. K.-E.).

doch dürften auch die Orchestervorlagen rar sein.

Allergrößte Vorsicht erheischt die 0 in Verbindung mit der hochempfindlichen 8.

Kein anderes Spiel wird so merklich durch die Fortedeckel- und Jalousieumstellung klangverwandelt,

als die 8^{*)}. Selbst bei idealem Expressionsspiel wird die Öffnung des Fortedeckels oft als eine Unterbrechung der Farbenkonstanz empfunden; der Einsatz des Flachklanges bleibt nicht unbemerkbar. Da die 8 bei geschlossenem Fortedeckel denkbar größte Zartheit, bei geöffnetem Deckel aber allerhöchste Schärfe und schneidenden, flimmernden Glanz besitzt, so wird der Harmonist zu überschlagen haben, ob er, — falls er mit Recht zugunsten einer konstanten Farbe lieber auf die Übertreibung der Forte expressifs Verzicht leisten will, — das geschlossene Kolorit (ohne F) oder die dauernd offene Farbe (mit F) vorzieht.

Im pp und p bleibt die Wirkung zwischen 8 und 8 selbstredend die gleiche, da die pneumatische Deckelhebung erst in höheren Stärkegraden erfolgt.

Im f und ff bleibt die Wirkung zwischen 8 0 und 8 F selbstredend auch die gleiche, da die pneumatische Deckelhebung der mechanischen gleich ist.

Bewegt sich ein mit der unvermischten 8 zu spielendes Stück größtenteils in der Pianosphäre, und die Expressionskurve berührt nur vorübergehend das *f*, so sei vorgeschlagen, von 0 abzusehen, da die bei gehobenem Deckel zu spielende Phrase leicht durch ihre Farbaufhellung aus dem Rahmen fällt, — weitaus mehr, als bei irgendeinem andern Spiel.

Dominiert in einem mit der unvermischten 8 zu spielenden Stück der Stärkegrad, der die Deckelöffnung bewirkt, so empfiehlt es sich, durchweg mit 8 F zu spielen, da bei dem Diminuendo der fallende Deckel leicht die Einheitlichkeit des Tonkolorits (im konträren Sinne, wie im letzterwähnten Fall) beeinträchtigt.

Die Farbe an sich ist in je beiden Fällen eine konstante: im ersten Falle bleibt sie auch im *f* gedeckt, im zweiten auch im *p* hell und offen. In beiden Fällen bleibt der Ausdruck einzig auf die unterstützte Fußexpression beschränkt.

843. *Mystisch, mit höchstem Ausdruck.*
äußerst gut gebunden

 Bapt. Karg, Graduale (Klass. Meisterstudien, Heft II, Nr. 14, S. K.-E.).

*) Gemeint sind in allen ähnlichen Fällen stets Instrumente ohne klangmodifizierenden Aufsatz, ohne Célesta u. dergl. mehr.

846 a. 

846 b. 

(Die rechte Kolsharte ist der linken annähernd assonant, die 16 füssige Klarinette der Klangfarbe und Tonhöhe nach dem Cor anglais auch fast gleich.)

Begründet dagegen ist die Spielverlegung in die linke Harfe, wenn eigenartige Baßfarben der rechten Partie, die das linke Spiel nicht besitzt, gewünscht werden:

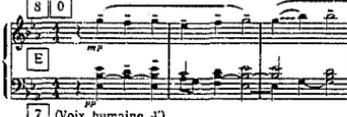
847. 

S. Karg-Elert, Op. 70, Nr. 2, Totentanz (Orchestrale Studien).

A. In Beispiel 847 wird die rechte Begleitfigur im ganzen Teil beharrlich durchgeführt, die Melodie (links) erscheint nacheinander in verschiedenen Höhen, 2' Solo, 4' Solo, 8' Solo, 16' und 4' Solo, eine Spielverlegung der im linken Spiel begonnenen Motivkette wäre durchaus ungeschickt, ja unlogisch.

848 a. Weihevoll und ruhig. 

pp Jac. Arcadelt, Ave Maria
(Klass. Meisters Studien, Heft 1, Nr. 2 S. K.-E.)

848 b. Weihevoll und ruhig. 

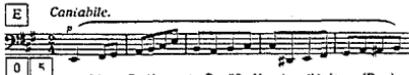
pp (Voix humaine 4)

B. In Beispiel 848 a übernimmt die ganze Begleitung (3stimmig) die Voix céleste, die Solostimme die linke Harpe éolienne. Wenn links eine Voix humaine 4*)

*) Selbstredend, im Gegensatz zur hinten liegenden $\boxed{5}$, vorn liegend, Claironumfang, aber Célestenfarbe. Diese Voix humaine würde die linke Spielhöhe ungeahnt bereichern. Ihre Mischmöglichkeit wäre einzigartig, sie würde zur $\boxed{3}$ im gleichen Verhältnis stehen, wie die $\boxed{6}$ zur $\boxed{5}$. Sie würde den kalten Clairon und die leicht aufdringlich werdende linke $\boxed{5}$ bedeutend entlasten! — Kurz: ein ganzes Bächlein ließe sich über dieses ganz köstliche Spiel schreiben!

vorhanden (der Verfasser plaidiert schon seit Jahren für diese dringend nötige Stimme), wäre die angezeigte Notierung 848a nicht recht einzusehen, da die Voix humaine 4' und Harpe éolienne 8' in umgekehrter Spiellage dieselbe Wirkung ergibt und die Spielweise mit der Melodie in der rechten Hand als die natürlichere anzusehen ist. Soweit aber diese „céleste“ Stimme links nicht vorhanden, ist die angegebene Originalregistrierung unersetzlich und daher begründenswert.

Da die $\boxed{5}$ im Forte, insbesondere in den tieferen Lagen, große Kraft entwickelt, ist es tunlich, die $\boxed{0}$ mit Vorsicht zu wählen, wenn die Expressionsbehandlung eine Fortedeckelöffnung bedingt. Für einstimmige, sehr expressive Solopartien, denen eine volltönige Begleitgruppe gegenübersteht, wird die $\boxed{0}$ oft wertvoll,

849. 

Alex. Guilmant, Op. 53, Marche d'Ariane (Duo).

dagegen ist sie im mehrstimmigen Spiel mit Vorteil zu meiden. Häufig wird der Fall nicht eintreten, daß die $\boxed{5}$ als alleiniges Spiel in Frage kommt, dafür ist die Stimme — obgleich noch eine Quarte tiefer gelegen, als die rechte Kolsharte — in der Tiefe zu begrenzt, während die eine volle Quinte tiefer hinabsteigende Kolsharte 2' des Saugluftharmoniums in dieser Hinsicht weit bessere Chancen bietet. Einige Beispiele der akkordisch behandelten $\boxed{5}$, siehe 850 und 852.

850.

Sostenuto.

Villa Señor, Op. 12, Vision.

Wie die ♩ [8] , so imitiert auch die ♭ [5] trefflich gut den Klang von Violinen. Am besten wirken mehrstimmige Partien.

851. *Andantino.*

Godard-Riss, Berceuse de Jocelyn.

Als Beispiel zweier alternierender Kolsharfen sei eine Variation aus des Verfassers III. Sonatine angeführt:

852.

molto lento
Ser.

S. Karg-Elert, Op. 14, III. Sonatine, 1. Satz
(Giaconna con Variazioni).

Die ♩ [8] entspricht einem 3 stimmigen Violinchor, die ♭ [5] dem nachhallenden Echo. Einige nicht hierher gehörende Beispiele zusammenwirkender Kolsharfen sind im 20. Kapitel nachzuweisen.

Als zartes Begleitregister (siehe Beispiel 845 Papillons), wie auch als Einzelmanual (siehe Nr. 853), ist die Abschwächung durch [Meta] oft wünschenswert, doch bleibt diese Kolsharfe, trotz der doppelten Deckung, noch immer bemerkenswert expressiv, auch nicht sie durch [Meta] an Dichtigkeit, Wärme und Fülle zu.

853. Sehr ruhig und andächtig.

Dim. Borntiansky, Vesper (Klass. Meisterstudien, Heft II, Nr. 13, S. K.-E.).

Eine hervorragende Rolle spielt die [E] als koloristische Mischstimme. Davon im nächsten Kapitel.

Die Register Horn S^{\prime}) (rund, metallisch, gedecktes hinteres Spiel) im Bass und Vox angelica 16^{\prime}) (große, milde Kolsharfe in Musettenimitation) im Diskant bedürfen keiner eingehenden Besprechung, da die Literatur von ihnen, als von vereinzelt „Hausmarken“, keine Notiz nimmt. Horn steht in dem fraglichen Instrument zudem anstelle von Basson, trägt die Bezeichnung [4] und setzt sich somit selbst in Widerspruch zur exakten Literatur, die freilich für diesen, mit „gestopften Posaunen“ (die es aber gar nicht geben kann!) „Wagnerhorn, Wagnersreichorchester“ und „Wagnerharfe“ ausgestatteten Typ nicht die Entwicklungslinie angibt!

*) So kommen denn neben französischen und italienischen Namen bei einem bekannten Fabrikat noch deutsche und lateinische Benennungen dazu. Variatio delectat!

Zwanzigstes Kapitel.

Die Kombinationen mit den modernen Halbspielen.

Der besseren Übersicht wegen, möge dieses reichhaltige Kapitel gruppiert werden in:

- A. Gegenüberstellungen von Primärfarben.
- B. Mischungen der einzelnen Halbspiele.
- C. Gegenüberstellungen unvermischter und kombinierter Halbspiele.
- D. Deckungen.

Man darf behaupten, daß das Kunstharmonium keine musikalisch unverwertbare Mischungen kennt. Jedes Register mit einem beliebigen anderen ist kombinationsfähig. Sache des Harmonisten ist es, die verschiedenen Farben im Einklang mit dem Charakter der zu registrierenden Stücke zu bringen.

Zunächst die Übersicht der Kombinationsmöglichkeit mit „modernen“ Spielen. [Über die Mischungen der „klassischen“ Spiele s. Kapitel 8.]

1 5	1 2 5	1 2 3 5	1 2 4 5	1 2 3 4 5	1 3 5	1 3 4 5	1 4 5	—	8
2 5	2 3 5	2 4 5	2 3 4 5	—					4
3 5	3 4 5	—							2
4 5	—							1	
15 Mischfarben mit								5	

1 6	1 2 6	1 2 3 6	1 2 4 6	1 2 5 6	1 2 3 4 6	1 2 3 5 6	1 2 3 4 5 6	—	16	
1 2 4 5 6	1 3 6	1 3 4 6	1 3 5 6	1 3 4 5 6	1 4 6	1 4 5 6	1 5 6	—		
2 6	2 3 6	2 3 4 6	2 3 5 6	2 3 4 5 6	2 4 6	2 4 5 6	2 5 6	—		
3 6	3 4 6	3 5 6	3 4 5 6	—						4
4 6	4 5 6	—							2	
5 6	—							1		
31 Mischfarben mit								6		

1 7	1 2 7	1 2 3 7	1 2 4 7	1 2 5 7	1 2 6 7	1 2 3 4 7	1 2 3 5 7	1 2 3 6 7	—	32
1 2 3 4 5 7	1 2 3 4 6 7	1 2 3 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7	1 2 4 5 7	1 2 4 6 7	—				
1 2 4 5 6 7	1 2 5 6 7	1 3 7	1 3 4 7	1 3 5 7	1 3 6 7	1 3 4 5 7	1 3 4 6 7	—		
1 2 4 5 6 7	1 3 5 6 7	1 4 7	1 4 5 7	1 4 6 7	1 4 5 6 7	1 5 7	1 5 6 7	1 6 7	—	
2 7	2 3 7	2 3 4 7	2 3 5 7	2 3 6 7	2 3 4 5 7	2 3 4 6 7	2 3 4 5 6 7	—		
2 3 5 6 7	2 4 7	2 4 5 7	2 4 6 7	2 4 5 6 7	2 5 7	2 5 6 7	2 6 7	—		
3 7	3 4 7	3 4 5 7	3 4 6 7	3 4 5 6 7	3 5 7	3 5 6 7	3 6 7	—		
4 7	4 5 7	4 6 7	4 5 6 7	—						4
5 7	5 6 7	—							2	
6 7	—							1		
63 Mischfarben mit								7		

- $\boxed{1\ 8}$, $\boxed{1\ 2\ 8}$, $\boxed{1\ 2\ 3\ 8}$, $\boxed{1\ 2\ 4\ 8}$, $\boxed{1\ 2\ 5\ 8}$, $\boxed{1\ 2\ 6\ 8}$, $\boxed{1\ 2\ 7\ 8}$, $\boxed{1\ 2\ 3\ 4\ 8}$, $\boxed{1\ 2\ 3\ 5\ 8}$,
 $\boxed{1\ 2\ 3\ 6\ 8}$, $\boxed{1\ 2\ 3\ 7\ 8}$, $\boxed{1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 8}$, $\boxed{1\ 2\ 3\ 4\ 6\ 8}$, $\boxed{1\ 2\ 3\ 4\ 7\ 8}$, $\boxed{1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6\ 8}$,
 $\boxed{1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 7\ 8}$, $\boxed{1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6\ 7\ 8}$, $\boxed{1\ 2\ 3\ 5\ 6\ 8}$, $\boxed{1\ 2\ 3\ 5\ 7\ 8}$, $\boxed{1\ 2\ 3\ 5\ 6\ 7\ 8}$,
 $\boxed{1\ 2\ 3\ 6\ 7\ 8}$, $\boxed{1\ 2\ 3\ 4\ 6\ 7\ 8}$, $\boxed{1\ 2\ 4\ 5\ 8}$, $\boxed{1\ 2\ 4\ 6\ 8}$, $\boxed{1\ 2\ 4\ 7\ 8}$, $\boxed{1\ 2\ 4\ 5\ 6\ 8}$,
 $\boxed{1\ 2\ 4\ 5\ 7\ 8}$, $\boxed{1\ 2\ 4\ 5\ 6\ 7\ 8}$, $\boxed{1\ 2\ 4\ 6\ 7\ 8}$, $\boxed{1\ 2\ 5\ 6\ 8}$, $\boxed{1\ 2\ 5\ 7\ 8}$, $\boxed{1\ 2\ 5\ 6\ 7\ 8}$,
 $\boxed{1\ 2\ 6\ 7\ 8}$; — $\boxed{1\ 3\ 8}$, $\boxed{1\ 3\ 4\ 8}$, $\boxed{1\ 3\ 5\ 8}$, $\boxed{1\ 3\ 6\ 8}$, $\boxed{1\ 3\ 7\ 8}$, $\boxed{1\ 3\ 4\ 5\ 8}$, $\boxed{1\ 3\ 4\ 6\ 8}$,
 $\boxed{1\ 3\ 4\ 7\ 8}$, $\boxed{1\ 3\ 4\ 5\ 6\ 8}$, $\boxed{1\ 3\ 4\ 5\ 7\ 8}$, $\boxed{1\ 3\ 4\ 5\ 6\ 7\ 8}$, $\boxed{1\ 3\ 4\ 6\ 7\ 8}$, $\boxed{1\ 3\ 5\ 6\ 8}$,
 $\boxed{1\ 3\ 5\ 7\ 8}$, $\boxed{1\ 3\ 5\ 6\ 7\ 8}$, $\boxed{1\ 3\ 6\ 7\ 8}$; — $\boxed{1\ 4\ 8}$, $\boxed{1\ 4\ 5\ 8}$, $\boxed{1\ 4\ 6\ 8}$, $\boxed{1\ 4\ 7\ 8}$,
 $\boxed{1\ 4\ 5\ 6\ 8}$, $\boxed{1\ 4\ 5\ 7\ 8}$, $\boxed{1\ 4\ 5\ 6\ 7\ 8}$, $\boxed{1\ 4\ 6\ 7\ 8}$; — $\boxed{1\ 5\ 8}$, $\boxed{1\ 5\ 6\ 8}$, $\boxed{1\ 5\ 7\ 8}$,
 $\boxed{1\ 5\ 6\ 7\ 8}$; — $\boxed{1\ 6\ 8}$, $\boxed{1\ 6\ 7\ 8}$; — $\boxed{1\ 7\ 8}$. —
- $\boxed{2\ 8}$, $\boxed{2\ 3\ 8}$, $\boxed{2\ 3\ 4\ 8}$, $\boxed{2\ 3\ 5\ 8}$, $\boxed{2\ 3\ 6\ 8}$, $\boxed{2\ 3\ 7\ 8}$, $\boxed{2\ 3\ 4\ 5\ 8}$, $\boxed{2\ 3\ 4\ 6\ 8}$, $\boxed{2\ 3\ 4\ 7\ 8}$,
 $\boxed{2\ 3\ 4\ 5\ 6\ 8}$, $\boxed{2\ 3\ 4\ 5\ 7\ 8}$, $\boxed{2\ 3\ 4\ 5\ 6\ 7\ 8}$, $\boxed{2\ 3\ 4\ 6\ 7\ 8}$, $\boxed{2\ 3\ 5\ 6\ 8}$, $\boxed{2\ 3\ 5\ 7\ 8}$,
 $\boxed{2\ 3\ 5\ 6\ 7\ 8}$, $\boxed{2\ 3\ 6\ 7\ 8}$; — $\boxed{2\ 4\ 8}$, $\boxed{2\ 4\ 5\ 8}$, $\boxed{2\ 4\ 6\ 8}$, $\boxed{2\ 4\ 7\ 8}$, $\boxed{2\ 4\ 5\ 6\ 8}$,
 $\boxed{2\ 4\ 5\ 7\ 8}$, $\boxed{2\ 4\ 5\ 6\ 7\ 8}$, $\boxed{2\ 4\ 6\ 7\ 8}$; — $\boxed{2\ 5\ 8}$, $\boxed{2\ 5\ 6\ 8}$, $\boxed{2\ 5\ 7\ 8}$, $\boxed{2\ 5\ 6\ 7\ 8}$; —
 $\boxed{2\ 6\ 8}$, $\boxed{2\ 6\ 7\ 8}$; — $\boxed{2\ 7\ 8}$; —
- $\boxed{3\ 8}$, $\boxed{3\ 4\ 8}$, $\boxed{3\ 4\ 5\ 8}$, $\boxed{3\ 4\ 6\ 8}$, $\boxed{3\ 4\ 7\ 8}$, $\boxed{3\ 4\ 5\ 6\ 8}$, $\boxed{3\ 4\ 5\ 7\ 8}$, $\boxed{3\ 4\ 5\ 6\ 7\ 8}$,
 $\boxed{3\ 4\ 6\ 7\ 8}$; — $\boxed{3\ 5\ 8}$, $\boxed{3\ 5\ 6\ 8}$, $\boxed{3\ 5\ 7\ 8}$, $\boxed{3\ 5\ 6\ 7\ 8}$; — $\boxed{3\ 6\ 8}$, $\boxed{3\ 6\ 7\ 8}$; — $\boxed{3\ 7\ 8}$; —
- $\boxed{4\ 8}$, $\boxed{4\ 5\ 8}$, $\boxed{4\ 5\ 6\ 8}$, $\boxed{4\ 5\ 7\ 8}$, $\boxed{4\ 5\ 6\ 7\ 8}$, $\boxed{4\ 6\ 8}$, $\boxed{4\ 6\ 7\ 8}$, $\boxed{4\ 7\ 8}$; —
- $\boxed{5\ 8}$, $\boxed{5\ 6\ 8}$, $\boxed{5\ 6\ 7\ 8}$, $\boxed{5\ 7\ 8}$; —
- $\boxed{6\ 8}$, $\boxed{6\ 7\ 8}$; —
- $\boxed{7\ 8}$. —

64

32

16

8

4

2

1

127 Mischfarben mit $\boxed{8}$

Das sind im ganzen 236 rechtsseitige Mischmöglichkeiten mit modernen Halbspielen

dazu $\frac{11}{8}$ " " " " klassischen " "
 dazu $\frac{8}{8}$ " " Primärfarben

Das sind 255 verschiedene Farben im rechten Spiel [ohne \boxed{F} Méta. und $\boxed{1P}$!]

Im linken Spiel ergeben sich ebenfalls die oben berechneten

15 Mischmöglichkeiten mit modernen Halbspielen
 dazu $\frac{11}{5}$ linksseitige mit klassischen Halbspielen
 dazu $\frac{5}{5}$ linksseitige Primärfarben

Das sind 31 verschiedene Farben im linken Spiel [ohne \boxed{F} Méta. und $\boxed{1P}$!]

Da nun jede rechtsseitige Mischung oder Primärfarbe einer ebensolchen linksseitigen gegenübergestellt werden kann, so ergeben sich 31×255 Farben =

7905 Registrierungen [ohne \boxed{F} \boxed{M} $\boxed{Prol.}$ und $\boxed{1P}$!]

Sie alle einzeln aufzuzählen und mit Literaturbeispielen belegen, hätte wenig praktischen Nutzen. Doch sollen die prägnantesten hier angeführt werden:

A. Gegenüberstellungen von Primärfarben.

□ diverse Primärfarben

1) oder 1P)

Zunächst lese man aus dem 1. Kapitel den Abschnitt über Cor anglais S' nach. In jenem war gesagt worden, daß sich die 1 ihres grobkörnigen Tones wegen kaum zur Begleitung eignet. Man halte im allgemeinen an dieser Kritik fest; es sei denn, daß massige Begleitakkorde, die indes eine rechte 2) oder Kombinationen mit ihr voraussetzen, direkt gefordert werden, was selten genug der Fall sein dürfte. [Beispiele Nr. 183—194 zeigen die 1) resp. 1P) als Begleitregister; wie aber hier die 2) teilweise besser durch 5 6 oder 1P 8 ersetzt werden möge, so empfiehlt sich auch teilweise eine Umregistrierung der dicklichen 9: 1) durch 4 Méta.]. Davon später.]

Hier ein Beispiel, wo 9: 1) durchaus zu recht besteht. Die 1) ist hier kein eigentliches Begleitregister, sondern eine Art mildere Baßfortsetzung der Diskantfarbe.

854. Solenne. *Sua*

1) S. Karg-Elert, Op. 76, Nr. 15, „Vor dem Bildnis Griegs“.

Zweifelhaft wird die Baßregistrierung in Beispiel 855. Ein *ppp* in der 9: 1P) dürfte nur sehr selten gelingen; vor allem aber liegt die Gefahr nahe, daß der sehr diskrete, dünnstreichende Diskant, von der etwas brumigen Baßquinte gedeckt wird. Das Original registriert die rechte Hand mit 2) — 5); hier entspricht die 9: 1P) fraglos besser, als in der unter 855 angegebenen — an sich besseren Diskantregistrierung. Eventuell wäre statt 9: 1P) vorteilhafter 4 Méta. zu wählen, die Farbe ist der 1) einigermaßen ähnlich [wenigstens im Ensemble], aber sie hat vor der 1) den Vorzug erheblicher Zartheit und Unaufdringlichkeit. Andererseits entsprechen die Stakkatoachtel wieder mehr der Percussion, als der métaphonierten 4). In solchen Fällen hilft keine theoretische Formel; — einzig am Platze ist das Experiment am eignen Instrument, —

hier zeigt es sich, ob diese oder jene Registrierung vorzuziehen ist.

855. Minuette. *Sua*

1P) *ppp* (Eventuell Méta. 4 statt 1P)

Bach-Guilfant, Minuette.

Einfacher liegt der Fall im gebundenen Satz, bei rechtsseitig sehr weicher Registrierung, wie etwa 6) oder 5 6) oder 5 8) oder 4 6) Méta.]. Hier wäre die 1) direkt abzulehnen, an ihre Stelle möge die warme, sehr füllige und dennoch zarte 4 Méta. treten.

856. Andante. *très espres.*

1) (besser 4 Méta.) Alph. Mustel, Op. 20, Communion.

Daß bei klavieristischen Baßfiguren s. Beispiele 155, 187, 188, 189, 192, ferner 642a, b, 643, 644, 645a, 646, 649, 650, 651 usw. die 1P) nicht zu umgehen ist, leuchtet ein. Für solche Zwecke wird die „Percussionsouridine“ (Seite 32 unten) manchmal wertvoll. Manchmal, denn sie wirkt ja nur bei Mehrstimmigkeit.

Ebenso besteht die 9: 1) oder 9: 1P) bei eingestellter 6) oder 5 8) zu recht, wenn jener thematische Führungen übergeben sind. In diesen Fällen ist eben die zarte Diskantpartie Begleitung. Eine Korrektur wie in Nr. 856 wäre hier durchaus deplaciert.

857. *Tempo di Rigaudon.*

1P)

S. Karg-Elert, Op. 14, Nr. 3, Dritte Sonatine, Finale.

858.

5 8 *8va*

1

f quasi Corno

□ diverse Primärfarben

2

Der massige, schwerfällige Bourdon kommt als Begleitstimme in der Literatur bis jetzt nicht vor. Möglich wäre er schon, und zwar könnte er ganz treffliche Orchesterwirkungen ergeben. So etwa in Richard Strauß'schen Zungen:

859.

1P 3 0 *Allegro bizzarro.*

D-Klarinette Piccolo

Tuben Kontrabässe

Kontrabaßklarinette Kontrabaßgott

2

Ist dem Bourdon eine reguläre Baßstimme zuerteilt, so ist die Diskant-Registrierung mit **2** unerlässlich. Zu ihr treten dann gern noch **5** oder **6** oder **5 6**. [Siehe später.]

Als Orgelpunktregister wird **2** dann nötig, wenn die Liegenote unterhalb des großen C liegt [siehe 1. Kapitel]. Da die Bourdonbässe aber ziemlich klobig sind, der Baß aber nie stärker sein darf, als seine Ober- und Solostimmen, so ist es einleuchtend, daß **2** zu **6** oder **5** und deren milde Kombinationfarben nahezu unverwertbar sind. Auch zum Baryton steht er dynamisch im Übergewicht! Die Literatur ist aber reich an Beispielen, in denen ein diskreter Orgelpunkt der **2** zuerteilt ist. Man wird da unbedenklich Registerkorrekturen vornehmen müssen, d. h. entweder die für milde Tiefbaßprolongationen trefflich geeignete **2** wählen oder — falls letztere nicht vorhanden — auf die Kontraoktave verzichten und etwa **Méta. 4** einstellen.

Der seltene Fall, daß **2** zugleich für Orgelpunkt und Thema eingestellt ist und von der **7** begleitet wird, möge hier angeführt werden:

860.

5 6 7 *Lento lugubre.*

ppp

pp

0 6 2

S. Karg-Elert, Das Schweißbuch der heiligen Veronika.

□ diverse Primärfarben

3

Man lese im 1. Kapitel den Abschnitt über Clairon abermals genau durch.

Die eminent wichtige **3** kann zu jeder Primär- und Mischfarbe des rechten Spiels treten. Mit- hin sind 255 Gegenüberstellungen möglich!

Eine Menge derselben sind in früheren Kapiteln [s. Kap. 7, 9, 10] behandelt, eine größere Anzahl gehört in die nächsten Abteilungen dieses Kapitels.

Als reine Begleitstimme [akkordisch oder figurativ] erübrigt sich hier eine Zitierung: Jede Solostimme des rechten Spiels kann von der linken **3** begleitet werden.

Wesentlich ist die Einwirkung des Forte expressifs auf die **3**, wodurch diese in jedem beliebigen Augenblick ihre Rolle als Solo- und Begleitstimmte zu tauschen vermag. Von den zahlreichen anzuführenden Beispielen möge nur eines Erwähnung finden:

861.

1P *Allegro animato.*

espressivo

pp

0 3

pp

espressivo

J. Mouquet, Op. 10, Sonate (Rondo, IV. Satz).

Als quasi Fortsatzstimme zu assonananten rechten Halbspielen kommt die **3** selten vor. Und das ist recht erklärlich. Die rechte **4** wählt [sofern nicht doppel-expressive Wirkungen Kreuzstimmführungen dagegen sprechen, was freilich oft genug der Fall ist], lieber die **2**, als die baßbe-

schränkte $\boxed{3}$. Ebenso ziehen $\boxed{5}$ und $\boxed{7}$ die fülligere, expressivere $\text{P}:\boxed{4}$ der etwas spröderen $\boxed{3}$ als Baßpendant vor.

Einzig die ätherische $\boxed{8}$ bevorzugt manchmal die $\text{P}:\boxed{3}$ zum gemeinsamen einfach-expressiven Pleno-spiel.* Besonders gut ist die Gegenüberstellung durchaus nicht, da die linke Partie (je nach der Intonation beider Stimmen) mehr oder weniger stärker als die rechte wirkt.

862. *Larghetto espressivo.*

J. Kapry, Prélude (Duo).

Besser, weil dynamisch proportionaler, ist die Gegenüberstellung von $\text{P}:\boxed{3}$: $\text{P}:\boxed{4}$ $\boxed{8}$ (s. Nr. 615) oder aber $\text{P}:\boxed{5}$ [entsprechend tiefer gespielt] : $\boxed{8}$. [Man erprobe in dieser Weise Beispiel 862.]

Bei einzelnen Liegenoten [Prolongationen] fällt die Stärkeverschiedenheit $\text{P}:\boxed{3}$: $\boxed{8}$ weniger ins Gewicht, immerhin erheischt diese Zusammenstellung sorgfältige Windzurückhaltung für das linke Spiel.

863. Sehr langsam und weihvoll.

L. Cl. d' Aquin, Noël (Klass. Meisterstudien, Nr. 18, S. K.-E.).

Der Harmonist ziehe aus der geringen Zahl Zitate des Claironregisters etwa keinen Schluß auf eine geringe Verwendungsmöglichkeit. Ganz im Gegenteil: wie bereits oben gesagt, sie eignet sich als Gegenstimme ausnahmslos zu allen nur denkbaren Registerstellungen des rechten Spiels. Eine Aufstellung der Registriermöglichkeiten schien deshalb unnötig. Der aufmerksame Harmonist wird im 26. Kapitel ersehen, welche eminente Bedeutung die $\boxed{3}$ besitzt.

beliebige Primärfarben

$\boxed{0 4}$ mit und ohne Méta.

*) Nicht mit Solo- und Begleitspiel zu verwechseln!

Der Basson kann sowohl Solo- als auch Akkompagnementsstimme sein. Als erstere ist er im I. Kapitel eingehend behandelt. Man lese aufmerksam Betreffendes wiederholt durch — und halte sich vor Augen, daß die Ausdrucksfähigkeit durch $\boxed{0}$ ganz bedeutend erhöht wird!

Violoncelloimitationen gelingen gut; zur Begleitung empfiehlt sich besonders gut: $\boxed{6}$ [s. Massenet, Elegie; Karg-Eiert, Ritornello aus der II. Sonatine, Op. 14] oder $\boxed{8}$ [= Violinenchor]. Siehe Nr. 864.

864. *Moderato.* *quasi Violini*

Rich. Wagner, Lohengrin (S. K.-E.).

Die $\text{P}:\boxed{4}$ spielt als Fortsatzregister zur rechten $\boxed{5}$ eine sehr bedeutende Rolle. Sie steht zu jener im gleichen Verhältnis, wie die $\text{P}:\boxed{1}$ zur $\boxed{2}$: nämlich sie scheint eine Oktavrepetition der letzteren zu sein. Das bedingt, daß Mittelstimmen sowohl über, als auch unter der Teilung in fast gleichbleibender Farbe herausmodelliert werden können.

865 a.

Der Violapart verteilt sich auf beide Spielhäften in folgender Weise:

865 b.

$\boxed{0 4}$

Man merke: zur [5] bildet die [4] (naturell) den entsprechenden Baß! Dagegen erheischt die wärmere [6] oder die Mischfarbe [5] [6] die Abdämpfung der linken [4] durch *Métaphone*.

Die [4] *Méta.* ist sehr oft der Retter in der Not, da [4] [naturell] einen zu wenig fülligen, [1] oder [2] zu filzigen und dicken Baß ergeben. [4] *Méta.* ist schwach, warm, dem Saugluftklang nahe verwandt, von milder Dichte und steht zwischen Horn und Baßklarinette. Man wolle sich der Farbe an entsprechenden Stellen erinnern!

Auch zur [7] tritt die [4] gern. Teilweise setzt sie den Baryton bis zum großen C fort und wirkt so als Fortsatzstimme von geringem Ergänzungsumfang, z. B.

866. *Is ma*

(Aus „Choralstudien“, S. K.-E.)

oder mit *Méta.* auf beiden Seiten, wodurch mehr „Blaskolorit“ gewonnen wird:

867. *Méta. Andante.*

Verdi-Liszt, Agnus Dei (Requiem).

(Siehe auch Nr. 791a. Als Beispiel für Wechselspiel [4] : [7] s. 804 und 805.)

Als reine Begleitstimme ist die [4] mit und ohne *Méta.* beliebt. Aus der Fülle der Beispiele möge ein Zitat genügen.

868. *Andantino.*

Fr. Held, Canzonetta.

Vergleiche auch als hierher gehörend die Beispiele 196, 201, 413a, 716, 782, 791b.

diverse Primärfarben

[5] mit und ohne [0] und *Méta.*

Man lese im letzten Kapitel den Abschnitt über die Aolsharte im Baß nochmals aufmerksam durch. Vergleiche auch als hierher gehörend die Beispiele 800, 836.

Die [5] kann einzeln-solistisch als quasi Solo Violine Verwendung finden und wird in der Regel von [5] oder [6] (tiefer als [5] liegend!) begleitet [Beispiel 848a]. Das Akkompagnement durch [7] nebst Mischungen ist selten, doch immerhin möglich [Beispiel 847].

Akkordisch-solistische Behandlung der [5] zeigt hier Nr. 869.

869. *loco*

M. Praetorius, „Es ist ein Reis“ (Meisterstudien, S. K.-E.)

Als reines Begleitregister — nach Art der Saugluft-Aolsharte — kommt die [5] sehr selten vor. Die häufige durch keine zwingenden Gründe motivierte Verwendung unvermischter Schweberegister ist eine ausgesprochene Geschmacklosigkeit, vor der dringend gewarnt werden möge! Dagegen sind kurze Episoden, von der Aolsharte allein begleitet, unbedenklich, sie vermögen augenblicklich zu frappieren. Stets aber mögen triftige Gründe die Wahl unvermischter Schwebestimmen diktiert.

870. *Andante.*

quasi Solovioline

quasi Violini

(Gluck, Air (Meisterstudien, S. K.-E.))

871. *Allegro*
 [6 8] *pp* (alles leicht und luftig)
 Fr. Couperin, Papillons (Meisterstudien, S. K.-E.)

872. *Allegretto pastorale*
 [8] *pp* (ätherisch, wie 5 Söleviolinen)
 [5] *15 ma bassa*
 Franz Liszt, Die Hirten an der Krippe (Originalkomposition).

Als liegender Ton oder Akkord unter oder über den beweglichen Stimmen kann die [5] mitunter treffliche Wirkungen ergeben.

873. *Adagio*
 [8] *Sua*
 [E] *pp* ätherisch
 [3] (besser [5])
 [Prol.] *pp*

Jul. Mouquet, Op. 9, Suite Symphonique, 2. Satz, Thème varié.
 Siehe auch die Beispiele Nr. 635, 636, 640.

[] beliebige Primärfarbe
 [6]

Der Kontrabaß wird als Fortsatzregister zur [5] und [7] recht wertvoll, wenn im *pp* Tiefen unter C nötig werden.

874. Ausdrucks- und wehevoll.
pp (unregistriert)

S. Karg-Elert, Abendharmonien (Quatuor) aus „Lieder und Arien“.

Die B^{\flat} [6] bildet ferner zur C^{\flat} [6] den vorzüglichsten Baß, gleichviel ob er als laufende oder liegende Stimme behandelt wird. Dieser Kontrabaß befreit das Kunstharmonium aus einer wahren Kalamität, wenn es gilt zur [7], [7 8], [6 8], [5 6 8], [4 7] usw. entsprechend zarte Bässe zu instrumentieren, die den Bassumfang unterschreiten. Diese B^{\flat} [6] gleicht also der Kontrabaßklarinette des modernen Mahler-Strauß-Schönberg-Orchesters, die die sanftesten, dünnsten Töne in Kontrabaßlage zu geben vermag: sie gleicht ferner dem unerläßlichen Harmonikabaß 16' der modernen Orgel, die in ihm ein prächtiges überaus dezentes aber dezises Pedalkontraregister besitzt.

Die [6] wird zumeist als Prolongementsregister für die große (klanglich Kontra-) Oktave verwendet. Doch setzt sie keineswegs nur 32- oder 16 füßige Diskantstimmen voraus. Sie ist auch für [1], [4], [8] oder — [3] sehr gut verwendbar.

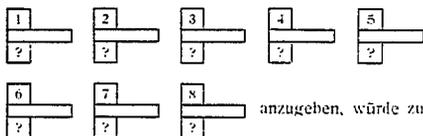
875. *Lento*
 [8] *dim.*
 [6] [Prol.] Carl Reinecke, Op. 202, Nr. 10, Ad astra.

876. *Molto tranquillo*
 [6] *Méta.*
 [Prol.] S. Karg-Elert, Op. 37B, Nr. 8, Rigaudon et Epilogue.

877. Sehr langsam.
 [3] [0] *Solo.* (beseligt)
 [5] [4] [6] *Méta.*

Volkmar Andreae, Op. 10, Nr. 5, Abendwolke.
 ([6] wirkt hier nur von C-H)
 ([5 4] c an)

Beispiele für Gegenüberstellungen primärer Farben

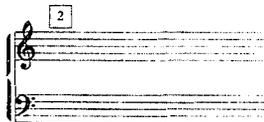


einer zwecklosen Wiederholung bereits früher gebrachter Zitate führen.

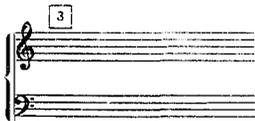
Der Harmonist schlage deshalb nach und prüfe eingehend folgende Beispiele



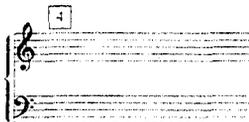
- mit ♯ 2 Nr. 227 (♯ 1P), 859 (♯ 1P 3)
- mit ♯ 3 Nr. 99, 145, 210, 214, 219, 221, 222, 223, 717, 738, 861
- mit ♯ 4 Nr. 179a, 179b, 180, 181, 182
- mit ♯ 5 Nr. 146, 869, 870
- mit ♯ 6 Nr. (227)



- mit ♯ 1 oder 1P Nr. 110, 191, 192, 193, 194, 854
- mit ♯ 3 Nr. 207, 208, 215, 217, 218, 220, 224, 225, 226, 444a, 728
- mit ♯ 4 Nr. 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 742
- mit ♯ 5 Nr. 870



- mit ♯ 1 oder 1P Nr. 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189
- mit ♯ 4 Nr. 202, 203a ↔ 203b (gehören nicht zusammen!), 204, 205, 206
- mit ♯ 5 Nr. 871
- mit ♯ 6 Nr. 877



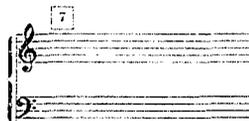
- mit ♯ 1 oder 1P Nr. 179a, 179b, 180, 181
- mit ♯ 3 Nr. 209, 212, 213, 216
- mit ♯ 5



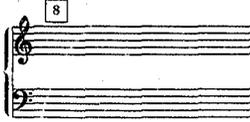
- mit ♯ 1 oder 1P Nr. 646, 768
- mit ♯ 3 siehe ♯ 2, wovon diverse Beispiele umzu- registrieren sind: ♯ 2 statt ♯ 2
- mit ♯ 4 Nr. 668b, 770, 782, 855, 865b
- mit ♯ 5 Nr. 871
- mit ♯ 6 Nr. 771, 774



- mit ♯ 1 oder 1P Nr. 100, 104, 109, 161 [besser: 837 Schluß], (725 ♯ 1P), 732a, 732b (besser → ♯ 1P 3), 857, 858
- mit ♯ 2 Nr. (824)
- mit ♯ 3 Nr. 672, 835
- mit ♯ 4 Nr. 73, 834, 837 (Schluß), 856
- mit ♯ 5 Nr. 836, 848a, 869
- mit ♯ 6 Nr. 822 (824), 876



- mit ♯ 1 oder 1P
- mit ♯ 2 Nr. 860, 866 (♯ 7P 3) → ♯ 2
- mit ♯ 3 Nr. 684b, 739, 793, 806a, 806b, 807a, 807b, 808
- mit ♯ 4 Nr. 716, 791a, 791b, 795a, 795b, 804, 805, 817, 867
- mit ♯ 5 Nr. 671, 800, 819, 847 (♯ 2)
- mit ♯ 6 Nr. 792



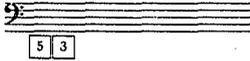
- mit P $\boxed{1\text{P}}$ Nr. 662
- mit P $\boxed{3}$ Nr. 862, 863, 873
- mit P $\boxed{4}$ Nr. 864
- mit P $\boxed{5}$ Nr. 845, 852, 870, 872, 873
- mit P $\boxed{6}$ Nr. 875

B. Mischungen der einzelnen Halbspiele.

Die Kombinationsmöglichkeiten der Spiele $\boxed{1}$, $\boxed{2}$, $\boxed{3}$ und $\boxed{4}$ sind bereits im Kapitel 8 eingehend behandelt.

Mit dem Register $\boxed{5}$ beginnen die „modernen“ Farben.

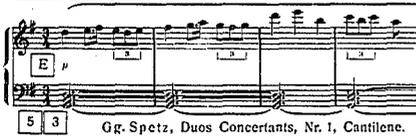
Von den 15 Mischmöglichkeiten mögen als besonders häufig gebräuchlich genannt werden im Baß



Diese Kombination ist als Begleitung neuerdings beliebt geworden. Fraglos hat hier die Normalharmoniumliteratur anregend eingewirkt. Es läßt sich nicht leugnen; die Saugluftregistrierung: Viola dolce 4' + Eolianharp 2' übertrifft die Druckluftmischung erheblich an Delikatesse, an ruhiger Milde und Wärme. Dafür sind aber im allgemeinen die Solostimmen des Druckwindharmoniums auch entsprechend größer, voller und üppiger.

878.

$\boxed{2}$ $\boxed{5}$ $\boxed{6}$ $\boxed{7}$ $\boxed{0}$ *Andantino.*



Gg. Spetz, Duos Concertants, Nr. 1, Cantilene.

Soll $\boxed{5}$ $\boxed{3}$ als milde, dunklere Begleitung dienen, so empfiehlt sich die Zuziehung von $\boxed{\text{Méta.}}$, welches den betreffenden Spielen mehr Diskretion und sanfte Rundung verleiht.

879.

$\boxed{1\text{P}}$ $\boxed{4}$ $\boxed{8}$ $\boxed{0}$ *Andantino.*



J. Ph. Rameau, Zärtliche Klagen (S. K.-E.).

880.

$\boxed{8}$ *Méta.* *Andante.*



Georges Spetz, Doux Mystère.

Als Solo- [Nr. 881 a und b] oder selbständige Gegenstimme [Nr. 882] erheischt die Zwiefarbe $\boxed{5}$ $\boxed{3}$ aus expressiven Gründen die Untersetzung durch $\boxed{0}$:

881 a. *Allegretto.*



Alex. Guilmant, Op. 32, Villageoise.

881 b.

$\boxed{1\text{P}}$ *Allegretto.*



NB. Alex. Guilmant, Op. 32, Villageoise.
Thema: R. H. Unterstimme.

882.

$\boxed{2}$ *Allegretto.*



P hervortretend Jos. Bizet, Op. 18, Ariette.

Sehr nobel ist die Farbe $\boxed{0\ 5\ 3}$ als Solostimme nicht gerade! Besonders im Forté stört die etwas zischende Kolsharfe. Meist dürfte ein kräftig gespielter Soloclaïron der flackernden Mischfarbe vorzuziehen sein.

Akkordisch *ppp* gespielt, kann $\boxed{5\ 3}$, durch \boxed{F} aufgehellt, als Kontrastfarbe vorübergehend interessant wirken.

883. *Lento cantabile.*

S. Karg-Elert, Op. 37b, Nr. 3, Sarabande (Partita, D dur).

Vortrefflich wirkt die Verbindung der $\boxed{4}$ mit der $\boxed{5}$

Als Solostimme imitiert die Kombination trefflich die ultraoktavierende Zwiefarbe von Cello nebst Violine. Ausgezeichnet wirkt der Effekt, wenn die zarte rechtsseitige Begleitung so geführt ist, daß sie zwischen der Cello- und Violinenkantilene liegt.

884. *Andante sensibile.*

S. Karg-Elert, Op. 94, Heft II (Nr. 21), Die hohe Schule des Ligatspiels.

Auch umgekehrt ist die Wirkung interessant: wenn $\boxed{5\ 4}$ die Begleitung übernimmt und die Solostimme einrahmt:

885.

R. Jockisch, Op. 9, N^o 25, Phantasiestück.

886. Langsam, zart und ausdrucksvoll.

Rudolf Schartel, Op. 13, Nr. 3, Was die Eren am Bache erzählen.

Mit \boxed{Meta} ergibt $\boxed{5\ 4}$ die brauchbarste, zarteste Begleitungsfarbe von ätherischem und zugleich füllig-warmem Kolorit! Man erinnere sich beim selbständigen Registrieren dieser trefflichen Farbenwirkung!

Ähnlich, doch heller und weniger ätherisch als $\boxed{5\ 4}$ ist

Diese Kombination steht an Feinheit und apertem Reiz der Mischung $\boxed{5\ 4}$ nach, ihre Einstellung wird aber oft durch progressive Registeraddition oder -subtraktion bedingt: z. B. $\boxed{5\ 4\ 3}$ $\boxed{4}$ $\boxed{3}$

Höhen:	8'	4'	2'
	4'	2'	
	2'		
oder			
	4	3	3
Höhen:	8'	8'	8'
	4'	4'	4'
			2'

887. Höchst ausdrucksvoll.

S. Karg-Elert, Op. 70, Nr. 1, Eine Jagdnoellette (Orchestrale Studien).

Noch dicker oder mindestens voller wird die Farbe durch Hinzufügen der $\boxed{1}$ resp. $\boxed{1P}$

In diesem Falle ist Durchsichtigkeit bzw. Dünnstimmigkeit des linken Partes Bedingung, soll nicht die Solostimme von der Begleitung gedeckt werden.

888.

5 6 8 Bien lié.

Alph. Mustel, Op. 16, Marche nuptiale.

Ohne den reichlich hellen Clairon wird die Kombination

wertvoll, wenn die interessante Zwichhöhe S'-2 (ohne 4) gewahrt bleiben soll und eine milde Percussionswirkung erwünscht ist. Durchsichtigkeit des Begleitpartes — also ohne tiefe volle Bassakkorde! — bleibt der leicht gefährlich werdenden [1] wegen eine dringliche Forderung.

889.

1P 4 7 8 Langsam, zart und ausdrucksvoll.

Rudolf Scharfel, Op. 13, Nr. 3,
Was die Erlen am Bache erzählen.

Interessant im Satz ist folgendes Beispiel: Die Melodie liegt der Notation nach in der Mitte, der Klanghöhe nach aber oben [die rechte 6] ergibt die wahre Mittelstimme]. Percussion täuscht ein Pizzicato vor, die [5] eine sordinierte Violine. Die [4] dient sowohl für die höchste, wie für die tiefste Stimme als koloristisches Füllmittel.

890.

6

Méta. Procl. 5 4 1P

Lefébure-Wély, Improvisation.

Neuerdings beliebt ist die Verbindung der Äols-harfe mit der Percussion.

Die Farbe ist im Forte bizarr und in allen Stärkegraden höchst originell! Sie sollte lediglich durch den entsprechenden bizarren, burlesken oder phantastischen Inhalt einer Episode diktiert werden.

891. Non troppo allegro.

Teo von Oberndorff, Cyclop.

892. Sehr frisch.

Fr. Couperin, Les Moissonneurs
(Klass. Meisterstudien, Neue Folge, S. K.-E.)

Als Begleitung [martellato] eignet sich [5 1P] im ff zu grotesken, realistischen Wirkungen, an denen z. B. des Verfassers „Totentanz“ Op. 70 Nr. 2 reich ist:

893. 3 7 0 *Bizarramenic.* 1P 7 8

ff gratteco

S. Karg-Elert, Op. 70, Nr. 2, Totentanz.

Im Piano eignet sich die beregte Mischung ausgezeichnet zu Harfenimitationen oder zu Klavierfiguren.

894. 5 6 0 *Con moto.*

molto legato armonioso

5 1P *basso leggiero*

H. P. Toby, Op. 108, Röveric.

895. 4 7 *Andantino.*
Sua

Sua

rit. e dim.

L. Boëllmann, Op. 29, Heures mystiques.

896. *Risvegliato e vivace.* 1P 3 6

5 1P

S. Karg-Elert, Op. 26, Nr. 3, Scherzino bizzaro.

Durch Hinzunahme eines 16' Registers (2 oder 6) werden die Parallelen auf 3 Oktaven ausgedehnt! Die mildstreichende 6 vermischte sich ganz vorzüglich mit der ebenfalls hinten liegenden 5. Der Charakter gewinnt an Feierlichkeit, Adel und Ernst.

Die Percussion verleiht nicht nur der Ansprache deutlichste Präzision, sondern sie verbindet sich mit der 6 zu einer äußerst klingschönen, originellen Farbe, die lebhaft an tiefe Harfenklänge mit langnachhallender Resonanz erinnern.

897. 6 *Poco Adagio.* *simile*

5 1P (ev. mit Métaphone)

Eb. Proust, Op. 6, Concertante Duet.

Fehlt die flimmernde 5, so erhält man Bässe von zarterer Ansprache, die ganz besonders für milde Diskantpartien wertvoll werden. Durch Hinzunahme von Métaphone kann man den Bässen noch ein wenig mehr Dunkelkolorit und Dichtigkeit verleihen.

898. *Lento.* 1P 6 8 *Méta.*

Sua

pp

Méta. 6 1P *loco*

Sua

L. Boëllmann, Op. 29, Heures mystiques.

Die hinteren Spiele allein

6 5 4 3

verschmelzen vortrefflich zu einer Mischfarbe von ausgesprochenem Streicherkolorit (quasi Kontrabaß-, Cello-, Viola-, Violine-Solo untereinander oktavierend). Diese sehr expressive Mischung eignet sich insbesondere für langsame, breite Kantilenen.

899.

6 *Adagio.*
Sua

0 6 5 4 3

J. Franck, Les Feuilles de l'Organiste, Nr. 31.

Mit Métophone nimmt die Farbe mildes Bläserkolorit von großer Wärme an; die Expressivität erscheint entsprechend verringert.

900 a. *Andante.*

6 7 8 Méta. 15 ma *pp*

Méta. 6 5 4 3

G. Verdi-Liszt, Agnus Dei aus dem „Requiem“.

Tritt die massige [2] anstelle der dünnen [6], so erhält man einen prachtvollen Effekt, der an einen Tuben- [2] und Hörnerchor (Méta. [4]) mit einer darüber schwebenden Violinengruppe ([5]) erinnert.

900 b. *Andante.*

Méta. 5 4 2

G. Verdi-Liszt, Agnus Dei aus dem „Requiem“.

901 a.

2 7 0 *Feierlich.* 5 6 2 3

6 5 4 3 2 1

ProL.

S Karg - Eiert. Op. 46, II. Sonate B - A - C - H.

901 b. *Largo assai.*

2 7 0 *Sua*

Méta. 5 4 3 2

ProL.

S. Karg - Eiert., Op. 26, Nr. 4, Adoration.

Rechtssseitige Kombinationen.

IP 5 ist eine beliebte, sehr charakteristische, schalmeiarartige Farbe, für pastorale Episoden ganz hervorragend geeignet. Der ein- oder streng zweistimmige Satz ist dem landläufigen vollakkordlichen, kantablen bei weitem vorzuziehen, — es sei denn, daß der spinettartige, klopfende Nasalton ganz spezielle realistische Wirkungen hervorrufen soll.

902.

IP 5 *Andantino.*

E

idyllische, schalmeiarartige Farbe, prägnante Artikulation. Jul. Mouquet, Op. 9, Suite Symphonique (1. Satz, Pastorale).

903. *Andantino.*

IP 5

E

Schalmei-imitation.
F. Pinoël, Op. 18, Musette Écossaise.

904.

IP 5 *Allegro grazioso.*
Sua

E

p espress.

ProL. IP Dudelsack-imitation.
J. Mouquet, Op. 10, Sonate (Menuet).

905.

IP 5 0 *Tempo di Minuetto.*
Sua

E

mf Sua

Spinettklang, zopflig. Jos. Bizet, Op. 6, Menuet.

906.

IP 5 0 *Allegro vivace.*
Sua

E

Sua

ProL. Holzerner, trockener Klopfen.
J. Ph. Rameau, Suite, Nr. 2, L'Égyptienne (S. K.-E.).

907. *Allegretto.*
 1P 5 *Sva*

 mit kurzem, klopfendem Schlag und präilem Wind
 Humoristischer Effekt.
 J. Ph. Rameau, Suite, Nr. 3, Die Henne (S. K.-E.).

Hauptcharakteristik bleibt hier stets der Stakkatosatz oder die scharfe Artikulation. Ebenfalls schalmeiartig, zwar weniger originell, aber weit besser für melodiose Gesangspartieen geeignet, als die scherzando-ähnliche Mischung 1P 3, ist die Verbindung der hinteren Spiele 4 5, die bei Mitwirkung der 0 im Forte leicht allzuscharf (bezw. flach) wird, im Piano aber (besonders bei gehobenem Fortedeckel F) durch ihre Feierlichkeit merkwürdig auffällt.

908. *Tempo di Siciliano.*
 4 5 *mf*

Sva bassa
 J. Franck, Les Feuilles de l'Organiste, Nr. 34.

909. *Poco andantino.*
 4 5 F loco

 César Franck, 2. Suite, Nr. 3.
 (Siehe auch Beispiel 740.)

Mit Métaphone nähert sich die Farbe stark dem Saugluftklang. Die Farbe ist für akkordisches Spiel, für ruhige, milde Stimmungen freundlichen Charakters gut geeignet.

910. *Andantino amabile.*
 4 5 Méta. *Sva*

mf dolce
Sva
 J. L. Battmann, Op. 413, Nr. 29, 100 Préludes et Versets.

Der Verbindung 3 5 ist ein pikanter, leichtbeweglicher Charakter von ausgesprochen pastoralem Spitzklang eigentümlich.

Die Höhen sind die gleichen, als die der früher beschriebenen Farbe 2 3, aber wie die 5 sich von der 2 unterscheidet (jene dünn, leicht, streichend, — diese dick, schwer, hornartig), so verschieden sind auch ihre Mischungen mit der 3! Übrigens mischen sich die beiden hinteren Spiele 3 und 5 besser, als die grundverschiedenen Register 2 und 3.

911. *Allegretto giocoso.*
 3 5 0 *p*

 5 1P Prol.
 Alfr. Le Beau, Op. 151, Farandole.
 (Siehe auch Beispiele 614 und 731.)

1P 3 5 — die 1P erlaubt eine schärfere Spielartikulation, mildert aber durch ihren runden Flötenart die koloristische Pikanterie. (Siehe 636a b und 721.)

3 4 5 — von großer Schärfe, mangelnder Fülle und reichster Helligkeit. (Siehe Beispiel 719b.) Méta. verleiht nicht unwesentliche Wärme und Rundung.

1 4 5 — weniger scharf (durch die 1 gemildert), doch noch immer hell, mit Neigung zum Flachklang.

Besonders plastisch, füllig, üppig und von hervorragendem Wohlklang ist die Mischung 2 5, besonders mit 0. Die 2 gibt Fülle, Dichtigkeit und Dunkelklang, die 5 Glanz, Helligkeit, Expressivität und Biagsamkeit. Am sinnfälligsten ist die Wirkung bei einstimmigem Solospiel, doch wirkt auch eine akkordische Behandlung trefflich.

912. *Poco lento.*
 2 5 0 *Sva*

 2
 César Franck, 7. Suite, Nr. 4.
 (Siehe zahlreiche frühere und spätere Beispiele.)

Beide Register ähneln täuschend der Orchesterklarinette. Die Musette verleiht erst der Mischfarbe den sinnlich-üppigen, schwellenden Klang des erwähnten ausdrucksvollen Orchesterinstrumentes.

Man merke: alle Klarinettenpartien der Transkriptionsliteratur sind — wie sie auch speziell registriert sein mögen — ausnahmslos mit 2 5 zu spielen.

913.
 2 5 0 *Allegretto.*
 E *quasi Clarinetto*

J. Haydn, Minuette, Klass. Meisterstudien, IV. Heft (S. K.-E.).

1 2 5 = sehr treffliche Sonorfarbe von großer Plastik; der üppigen Klarinettenfarbe wird ein milder Flötenton als zarte Aufhellung beigelegt.

914.
 1 2 5 0 *Erotisch und üppig.*
 E *lento*

S. Karg-Elert, Op. 42, Nr. 9, Madrigal.
 (Siehe auch Beispiele 743a/b.)

1P 2 5 0 = die 1P gestattet präziseres Artikulationsspiel; der etwas schwerblätigen 2 wegen dürfte jedoch ein leichtes Stakka-o kaum recht entsprechen.

2 4 5 = bedeutend heller, flacher, streichender, als die vorhergehende Farbe.

1 2 4 5 = runder, dichter, als letztere Kombination. Im Piano auch akkordisch verwendbar. Mit und ohne Métaphone.

2 3 5 0 = ausgezeichnete Klangverbesserung der bereits früher beschriebenen 2 3. Diese heterogene Mischfarbe erhält durch die 5 mehr Ausgleich, Schliff und Expressivität.

915.
 2 3 5 0 *Allegretto rustico.*
 E *Sva*
 1P *Prol.* *L'accent avec le soufflet*

Th. Salomé, Op. 29, Échos villageois.

916. *Vivace.*
 2 3 5 0
 E *Sva*

0 3 2 (6) S. Karg-Elert, Op. 31, III, Norwegisch.

Ist die blühende Farbe der Musette nicht erwünscht, gleichwohl aber eine Unterstützung der 2 beabsichtigt, so wäre 2 3 5 mit Métaphone zu erwägen. Eventuell genügt die Weglassung der 3.

Die 6 verbindet sich gleich gut mit allen Registern, doch ergänzt sie die Farben mehr, als daß sie das Kolorit eigentlich bestimmt. Sie wirkt also im ähnlichen Sinn, wie die 8 und im entgegengesetzten, wie die prädominierende 7. (Siehe daselbst.)

An erster Stelle sind die Unisonverbindungen 10' - 16' zu nennen: 2 6, 5 6 und 2 5 6. Oberars weich, biegsam, höchst expressiv, fällig (doch ohne nussig zu sein) und glänzend ist die Mischung 5 6. Sie ist in der vorhandenen Literatur die allergebräuchlichste Farbe und als Pleno- und Solostimme ebenso trefflich verwendbar, wie als Begleitregister.

Siehe 5 6: { Begleitung: 683, 709, 737.
 Solo: 708.
 Pleno: 733, 736a.

Tritt zu der erwähnten Farbe noch die 1 oder 1P, so gewinnt die Mischung an flötenartiger Hellfarbe. (Siehe Beispiel 649.) Bei sehr deutlicher Percussion ist 1 derselben vorzuziehen, da der Schlagton, der durch die Oktavierung der beiden Sechzehnfüßer Vierfuß-Charakter erhält, im Akkordspiel allzuleicht aufdringlich und im ruhigen Satz unmotiviert erscheint. (Siehe Beispiele 745, 755 [vom 2. Takt an].)

Schaltet von letzterer Mischung die 5 aus (6), so verliert die Färbung den Glanz, die Forteexpressivität und die durchdringend metallische Kraft. Die Farbe ist weich, hell, amorös und eignet sich trefflich für Stücke sanftbeschaulichen, weihevollen Charakters.

917a. *Amoroso.*
 1 6 *Sva*

Fr. Heid, Canzonetta.

917b. *Amoroso.*
 1 6 *Sva*
 Méta. 4

Siehe 917a.

(Nr. 917a = Pleno, 917b = Solo. Siehe ferner auch Nr. 681: Begleitung.)

Ähnlich, doch noch ruhiger, weniger läutenhell, aber etwas milder und in der Mischfarbigkeit homogener, als $\boxed{1\ 6}$ ist $\boxed{4\ 6\ \text{Méta.}}$. Es sollte von dieser lieblich-sanften, sehr mild-hellen Farbe im Piano und Pianissimo mehr Gebrauch gemacht werden, als es in der Literatur bisher geschah. Das Kolorit hat den typischen Druckluftklang nahezu abgestreift. Die Wirkung ist im akkordischen Spiel am sinnfälligsten.

918.

$\boxed{4\ 6\ \text{Méta.}}$ *Andantino mosso.*
sva
 E *delicatissimo*
 Méta. $\boxed{4}$

G. Rossini, Prélude religieux et Fugue (de la Messe solennelle).

919.

$\boxed{4\ 6\ \text{Méta.}}$ *Adagio, con molt' espressione.*
sva
 E *pp* *sva* *ppp (rit.)*
 Méta. $\boxed{4}$

S. Karg-Elert, Op. 14, III. Sonatine.

Für einstimmiges Solospiel stellt $\boxed{4\ 6\ \text{Méta.}}$ eine der zartesten Oktavkombinationen dar. Die Literatur weist bisher nur ein Beispiel auf:

920.

$\boxed{4\ 6\ \text{Méta.}}$ Belebt und fließend.
sva
 E *dolce*
 Méta. $\boxed{5\ 3}$

J. S. Bach, Passepied (Klassische Meisterstudien, Nr. 7, S. K.-E.).

Die Beigabe der $\boxed{5}$ zur ebenerwähnten Mischung (mit MétaPHONE!) verringert die lockere Weichheit des Timbres. Der Klang gewinnt an Konsistenz, verliert aber an Originalität.

921.

$\boxed{4\ 5\ 6\ \text{Méta.}}$ *Moderato, teneramente.*
sva
 E *p*
 Méta. $\boxed{4}$
 Prol.

Hans Hermann, Op. 7, Nr. 4, Aria (bearb. von S. K.-E.).

S. Karg-Elert, Op. 91, Die Kunst des Registrierens.

Fällt das klangsättigende MétaPHONE $\boxed{4\ 5}$ $\boxed{6\ 0}$, so überwiegt die schalmeiarartige Helligkeit der hinteren Spiele. Indessen ist die Mischfarbe durch die Wärme beisteuernde Voix céleste erheblich fülliger, wolliger und geschmeidiger, als sie es ohne dieselbe wäre.

922.

$\boxed{4\ 5\ 6\ 0}$ *Moderato assai.*
sva
 E *mf*
 Méta. $\boxed{4\ 3}$
 Prol. Xaver Scharwenka, Op. 19B, Intermezzo D dur.

Tritt die $\boxed{1}$ dazu ($\boxed{1\ 4\ 5\ 6}$), so gewinnt das Kolorit an amoröser Feinheit, Rundung und Konsistenz, — nicht aber an eigentlicher Fülle im Kernklang. Die $\boxed{1}$ verschmilzt ausgezeichnet mit ihrer unisonierenden $\boxed{4}$, diese wieder verbindet sich vorzüglich mit der gleichgelagerten $\boxed{5}$. Daß dieselbe mit der $\boxed{6}$ am besten verschmilzt, war bereits erwähnt.

923.

$\boxed{1\ 4\ 5\ 6\ 0}$ *Moderato assai.*
sva
 E *mf*
 Méta. $\boxed{4\ 3}$
 Prol. Xaver Scharwenka, Op. 19B, Intermezzo D dur.

924. *Andante semplice.*

$\boxed{1\ 4\ 5\ 6\ \text{Méta.}}$
sva
 E *pp*
 Méta. $\boxed{5\ 1\ 1}$
 Prol.

Verdi-Liszt, Agnus Dei.

Schaltet die $\boxed{5}$ aus ($\boxed{1\ 4\ 6}$), überwiegt der Oberklang. Der Timbre ist hell, die zarte Schärfe leicht streifend. Als Solostimme fehlt ihm die farbliche Einheit, — als Pianostimme, insbesondere in höheren Stärkegraden, überwiegt die Obertönigkeit.

Am trefflichsten wirkt die beregte Farbe im Piano oder Mezzoforte im rechtsseitig 2- oder 3stimmig gespielten Satz.

925.

1 4 6 Méta. Moderato.

Musical score for exercise 925, Moderato. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) section and a mezzo-forte (mf) section. The piano part is marked 'Sua' and the mezzo-forte part is marked 'mf animato'. The exercise is by Hans Hermann, Op. 7, Nr. 4, Aria (bearb. von S. K.-E.).

Hans Hermann, Op. 7, Nr. 4, Aria
(bearb. von S. K.-E.).

Ganz hervorragend gut mischt sich die 6 mit der stumpfen, dicken 2. Reine Solobehandlung (einstimmig!) ist dem Akkordspiel im allgemeinen vorzuziehen. Besonders expressiv ist die Mischfarbe nicht, da beide Stimmen vordere, also auf F, Méta. und 0 nicht reagierende Spiele sind, doch ist ihr dichter, ja fast massig zu nennender Klang an sich schon plastisch und in sich ausdrucksreich, so daß ihre Solobehandlung von selbst gegeben ist.

926. Andantino, con moto.

2 6 Sua 2 mal

Musical score for exercise 926, Andantino, con moto. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) section and a mezzo-forte (mf) section. The piano part is marked 'Sua' and the mezzo-forte part is marked '2 mal'. The exercise is by Carl Tausig, Notturmo (100 Stücke bearb. von S. K.-E.).

Carl Tausig, Notturmo (100 Stücke
bearb. von S. K.-E.).

927. Andante espressivo.

2 6 0 Sua

Musical score for exercise 927, Andante espressivo. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) section and a mezzo-forte (mf) section. The piano part is marked 'Sua' and the mezzo-forte part is marked 'mf'. The exercise is by Paul Juon, Op. 18, Nr. 6, Elegie.

Paul Juon, Op. 18, Nr. 6, Elegie.

Wählt man 2 6 für voll-akkordisches Spiel, so gelten die Paragraphen, die anlässlich der Registrierung 2 2 aufgestellt wurden. Die Farbe taugt nur für Stücke ausgesprochen seriösen Inhalts. Die 6 mildert bemerkenswert das stumpfe Kolorit der 2; jene belebt und wärmt den etwas spröden Hornklang.

928.

2 6 Religioso e serio.

Musical score for exercise 928, Religioso e serio. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) section and a mezzo-forte (mf) section. The piano part is marked 'Sua' and the mezzo-forte part is marked 'p'. The exercise is by Chopin-Frelon, Nocturne (g moll.).

Chopin-Frelon, Nocturne (g moll.).

Ausgezeichnet wirksam für Solospiel ist die weiche, volle und mildhelle 1 2 6.

929.

1 2 6 Andante sostenuto.

Musical score for exercise 929, Andante sostenuto. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) section and a mezzo-forte (mf) section. The piano part is marked 'Sua' and the mezzo-forte part is marked 'p'. The exercise is by Louis Maes, Barcarolle.

Louis Maes, Barcarolle.

Tritt die 5 0 zur 2 6, so gewinnt der Mischklang bedeutend an Glanz, Fülle, Expressivität und Geschmeidigkeit. Das akkordische Spiel ist unbedenklicher zuzulassen, obgleich eine gewisse Gewichtigkeit durch die 2 noch immer vorherrscht.

Prächtige Wirkungen ergeben sich bei Solobehandlung: die Farbe ist üppig, sinnlich-wohlig, höchst eindringlich und von größter Ausdrucksfähigkeit.

930.

2 5 6 0 Langsam, üppig, erotisch.

Musical score for exercise 930, Langsam, üppig, erotisch. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) section and a mezzo-forte (mf) section. The piano part is marked 'Sua' and the mezzo-forte part is marked 'p'. The exercise is by S. Karg-Elert, Op. 93, Nr. 37, Grundlegende Studien (Moments musicaux).

S. Karg-Elert, Op. 93, Nr. 37, Grundlegende
Studien (Moments musicaux).

Fügt man der 2 5 6 0 die oktavierende 1 hinzu, so wird der Timbre um einen Grad heller, flötenmässiger und runder; — wählt man statt der flötenartigen 1 die streichend-nasale 4, so steigert sich die Schärfe merklich, zumal bei 0. Die Farbe ist weniger dicklich, als 1 2 5 6 (die sich mehr für Solowirkungen eignet); — in milden Stärkegraden taugt jene Mischung (2 4 5 6) recht gut zu mäßig vollgriffigem Spiel.

931. Tranquillo quasi Larghetto.

1 2 5 6 Sua

Musical score for exercise 931, Tranquillo quasi Larghetto. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) section and a mezzo-forte (mf) section. The piano part is marked 'Sua' and the mezzo-forte part is marked 'p serio'. The exercise is by Xaver Scharwenka, Op. 19B, Intermezzu B dur.

Xaver Scharwenka, Op. 19B, Intermezzu B dur.

Noch etwas volleres Kolorit (ohne Steigerung der Heiligkeit) erhält die Mischung durch Hinzunahme der $\boxed{1} = \boxed{1\ 2\ 4\ 5\ 6}$.

932. *Andante cantabile.*

$\boxed{1\ 2\ 4\ 5\ 6\ 0}$

R. de Vilbac, Paraphrase sur Roméo et Juliette.

Recht wesentlich klangwandelnd wirkt die $\boxed{3}$ auf die mit der $\boxed{6}$ verbundenen Mischfarben ein. $\boxed{3\ 6}$ zeigt den aparten, feinen Silberglanz am deutlichsten und reinsten. Diese ungemein interessante Farbe setzt freilich eine entsprechend eigenartige melodische oder harmonische Vorlage voraus. Für Episoden ruhigen, schlichten und konventionellen Inhalts wäre die Flimmerfarbe kaum das geeignete Kolorit, dagegen taugt dieses vortrefflich als Ausdrucksmittel für verzückte und überschwengliche Stimmungen.

933.

$\boxed{3\ 6\ 0}$ *Tranquillo e misterioso.*
Sva

Ludolf Nielsen, Op. 30, Nr. 1, Romanze.

934.

$\boxed{3\ 6}$ *Andante lugubre.*
Sva

S. Karg-Elert, Op. 27, Nr. 1, Ballade.
Siehe auch Nr. 887 (Solowirkung).

Durch Hinzufügung der $\boxed{5}$ (= $\boxed{3\ 5\ 6}$) gewinnt die Farbe an Glanz und Ruhe, durch Hinzutritt der $\boxed{2}$ (= $\boxed{2\ 3\ 6}$) an Volumen, stumpfem Sattklang (die früher erwähnte Zwiefarbe $\boxed{2\ 3}$ dominiert), durch Addition von $\boxed{2\ 5}$ (= $\boxed{2\ 3\ 5\ 6}$) an Uppigkeit, glanzvoller Fülle und großer Ausdrucksfähigkeit. Charakteristisch bleibt bei allen Mischungen der feinziselierte Mixturklang der doppeloktavierenden $\boxed{3}$.

935. *Tranquillamente e malinconico.*

$\boxed{2\ 3\ 6\ 0}$ *Sva*

Rud. Schartel, Op. 12, Nr. 4, Seestudien (Duo).

936. *Largo, con molt' espressione.*

$\boxed{2\ 3\ 0}$ *Sva*

S. Karg-Elert, Op. 27, Nr. 5, Angelus.

Wird die fehlende Oktave durch $\boxed{1}$ oder $\boxed{4}$ gefüllt, so verliert der Timbre das charakteristische Silberne. Der Grand-Jeu-Klang wird vorherrschend.

937.

$\boxed{1\ 2\ 3\ 5\ 6}$ *Langsam.*
Sva

R. Wagner, Lohengrin-Vorspiel (S. K.-E.).

Durch Subtraktionen läßt sich aus dem indifferenten Vollklang farbenmodulatorisch eine bestimmte Zwiefarbe erreichen:

$\boxed{1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6}$	später	$\boxed{2}$	später	$\boxed{3}$	später	$\boxed{5}$	später	$\boxed{5}$	==	bleibt $\boxed{3\ 6}$
$\boxed{1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6}$	"	$\boxed{3}$	"	$\boxed{4}$	"	$\boxed{5}$	"	$\boxed{5}$	==	bleibt $\boxed{2\ 6}$
$\boxed{1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6}$	"	$\boxed{2}$	"	$\boxed{4}$	"	$\boxed{5}$	"	$\boxed{3}$	==	bleibt $\boxed{4\ 6}$

Ausgezeichnete Wirkungen ergeben Alternierungen zwischen **5** und **6**, oder zwischen **2** und **5 6** oder **4 6 Méta.** und **1 4 5 6 Méta.** (Hinzutreten der **1 5** zur **4 6**). Eigenartig-wirkungsvoll und empfehlenswert ist die Manier: Die Schwebestimmen erst im Verlaufe eines Stückes zu einer beliebigen Misch- oder Primärfarbe hinzutreten zu lassen. In diesem Falle wirkt die Schwebung als gesteigertes Ausdrucksmittel! (Näheres unter Abschnitt: **8** Harpe éolienne 8'.) Hier nur in Kürze einige Beispiele:

1 5 6	soll erreicht werden: Anfang: 5	ferner + 1	dann erst + 6	
2 3 5 6	„ „ „ „	3 5	ferner + 2	dann erst + 6
4 6 Méta.	„ „ „ „	4 loco	später + 6 <i>8va</i> ... höher	
3 6	„ „ „ „	3 5	ferner + 6	später 5

Am effektivsten tritt die Schwebung bei geringer Anzahl kombinierter Register in die Erscheinung. Wohl „füllt“ eine samtweiche Voix céleste stets, doch verschwindet bei reicher Registerzusammenstellung das wesentliche Charakteristikum immer mehr und mehr: Das Weihevoll, Entrückte und mild-Verklärte. Soll die **6** also ihren eigentlichsten Zweck recht erfüllen, so verbinde man sie mit wenig und möglichst diskreten Registern; die schönsten aller oben angeführten Wirkungen ergeben:

- 2 6** voll, warm, in der Regel nur als Solostimme gebräuchlich.
- 1 6** süß, lieblich, doch der oft heiklen **1** wegen für allzu zarte Episoden im Akkordspiel nicht empfehlenswert, besser als Solostimme.
- 4 6 Méta.** hervorragend gut, für akkordisches Spiel im Pianissimo besonders geeignet.
- 5 6 0** Universalfarbe für Solo- und Plenospiel, weich, glanzvoll, expressiv.
- 3 6** Silberfarbe, glitzernd, flimmernd.
- 1 3 6** süß, lieblich, mit flimmerndem Mixturklang.
- 3 4 6 Méta.** besser für Akkordspiel, noch ruhiger, ein wenig matter, milder, als **1 3 6**.

Der Baryton **7** überrifft an praktischer Verwendbarkeit alle andern Register. Seine Mischmöglichkeit ist eine ganz eminent große; man darf behaupten, daß es keine Kombination gibt, die nicht trefflich zu verwerten wäre.

Der besseren Übersicht halber mögen die Kombinationen gruppiert werden:

- | | |
|--|---|
| 7 mit den weichen 16füßigen Registern, | } und diverse indifferente Mischfarben. |
| 7 mit der Klarinette, | |
| 7 mit den doppel- und dreifach oktavierenden Registern, | |
| 7 mit der Percussion, | |

5 7 0 = als Solostimme von nasal-streichen-dem Offenklang, der Mischung = Baßklarinette (oder Violoncello) mit Heckelphon (oder Englischhorn) in Oktaven = verwandt. Man wird die tiefere Lage auszunützen haben und die Höhengrenze bei ^{15 ma} ziehen. Meist wird die **5** die Normalhöhe darstellen und die **7** den „Unterklang“ bilden, während bei **4 5 8va** die **5** ebenfalls die Normalhöhe und die **4** den ersten „Oberton“ angibt.

Für das Akkordspiel ist die Farbe sehr zart, hell, aber wenig warm.

938. Poco tranquillamente.

5 7 0 8va

S. Karg-Elert, Op. 70, Nr. 1, Eine Jagdnoellette (Orchestrale Studien).

5 7 0 (Solo). Siehe Beispiel Nr. 757.

Man tut gut, im Forte die **0** wegzulassen. Die Einsiedlung des Métaphone wird für das Plenospiel von größtem Wert: Der Timbre wird etwas wärmer, runder, dunkler und geschlossener. Die Farbe ist ruhiger, als die der folgenden Mischung **6 7**.

939.

5 7 Méta. Allegro non troppo.

15 ma

E. Frostegger, Minuetto.

Die Voix céleste wandelt den Barytonklang erheblich um: der mild-flackernde, wundervoll wohlig-warme Timbre herrscht vor. Die Farbe taugt vortrefflich für Episoden ernsten, gehaltenen, feierlichen Inhalts. Soll bei größeren Expressionskurven der sich leicht vor-drängende Baryton nicht vorherrschen, so empfiehlt es sich, die [0] wegzulassen*), oder — falls mehr „Deckklang“ gewünscht wird, — Métaphone einzustellen. [6 7] eignet sich im allgemeinen besser zum Pleno- als zum einstimmigen Solospiel. Auch für Begleitpartien für ein linksseitig gespieltes Solo wird die treffliche Mischung oft recht wertvoll.

940.

[6 7 0] *Lento.* *Fu mourant*

[5] Französische Manier, die [7] als „Unterklänge“ zu behandeln. [Bombardencharakter]

Aiph. Mustel, Op. 17, Evocation.

[6 7] als Solostimme siehe 741.

941. *Poco tranquillamente.*

[6 7 0] *Sva*

S. Karg-Elert, Op. 70, Nr. 1, Eine Jagdnovette (Orchesterle Studien).

[6 7] als rechte Begleitstimme siehe 670, 847.

[5 6 7] (mit [0], oder ohne [0], oder mit [Méta.]) vereinigt die Klangeigentümlichkeiten beider oben beschriebenen Kombinationen: Der sehr warmen, wundervoll weichen, klanschönen Zweitfarbe [6 7] wird durch die helle, reich-expressive [5] mehr Glanz und Geschmeidigkeit verliehen, resp. umgekehrt: der sehr helle, wenig warme, nasal-streichende Offenklang [5 7] erhält durch die [6] Wärme, Fülle, Sattklang und samtne Rundung. Solospiel ist nicht recht empfehlenswert, da der Farbklang zu vielwertig — nicht primär genug — ist; volle, breite, fließende Harmonien entsprechen dem Wesen dieses Mischklanges am besten.

*) Die [0] wirkt wohl auf die [7], nicht aber auf die [6], die Öffnung des Fortedeckels kommt folglich nur der [7] zugute.

942.

[5 6 7 0] *Recht langsam und entsagungsvoll.*

Rudolf Schartel, Op. 13, Nr. 5, Der Eremit.

Vergleiche auch 744 (und eventuell 860).

Durch Zufügung der [1] gewinnt das Kolorit ganz auffallend an lieblich-milder Helligkeit; der charakteristische Flötenklang wird in dieser Zusammenstellung am sinnfälligsten. Vergleiche die Farbumwandlung durch die progressiv eintretenden Register in Beispiel:

943.

[7] *15 ma*

[5 7] *15 ma*

[1 5 7] *15 ma*

[1 5 6 7] *15 ma*

Choralbuch für Harmonium (S. K.-E.).

(Man mißverstehe die angeführte Registrierung nicht! Im Kapitel 15 Seite 123 ist angedeutet worden, daß Choräle als unteilbare Einheiten einer „Zwischenregistrierung“ entschieden widerstreben; diese These hat auch fernerhin Gültigkeit. Die Registrierung in Beispiel 943 ist lediglich instruktiver Art, im Original erstreckt sich die bezeichnete Registeraddition nicht auf einzelne Verszeilen, — sondern auf volle Strophen.)

Nach oben erwähntem sind die Farben $\boxed{1\ 5\ 7\ 0}$ (oder ohne 0), $\boxed{1\ 5\ 7\ Méta.}$, $\boxed{1\ 6\ 7\ 0}$ (oder ohne 0), $\boxed{1\ 6\ 7\ Méta.}$, $\boxed{1\ 5\ 6\ 7\ Méta.}$, $\boxed{4}$ $\boxed{5\ 7}$ usw. ohne weiteres verständlich.

944.

$\boxed{1\ 5\ 6\ 7}$ *Assez animé.*

Jos. Bizet, Op. 15, Crépuscule.

945. *Adagio.*

$\boxed{1\ 5\ 7\ Méta.}$

S. Grandjean, Vingt compositions faciles, Nr. 12, Recueillement.

Beispiel $\boxed{4\ 5\ 6\ 7}$ siehe 644.

946.

$\boxed{5\ 0}$ *Andante.*

Jul. Mouquet, Op. 9, Suite Symphonique, 2. Satz (Thème varié).

Die volle, üppig-dicke, dabei etwas stumpfe $\boxed{2}$ ist die einzige Stimme, deren Klangvereinigung nicht restlos gelingt. Die $\boxed{2}$ verschmilzt nur mit den vorderen Spielen oder mit hinteren unisonierenden Stimmen zu einer vollkommenen Klangeinheit, z. B.

$\boxed{1\ 2}$, $\boxed{2\ 6}$, $\boxed{1\ 2\ 6}$ resp. $\boxed{2\ 5}$ oder $\text{♩} \boxed{4\ 2}$
 in Deckung tretend, $\text{♩} \boxed{3\ 2}$ in Deckung tretend,
 auch $\text{♩} \boxed{4\ 1\ 2}$, $\text{♩} \boxed{3\ 1\ 2}$, $\text{♩} \boxed{4\ 1\ 2}$,
 $\text{♩} \boxed{4\ 1\ 2\ 6}$ bzw. $\boxed{2\ 5}$ oder $\boxed{2\ 6}$ oder
 $\boxed{1\ 2\ 5\ 6}$ oder $\text{♩} \boxed{3\ 1\ 6}$ bzw. $\boxed{2\ 5}$ oder

$\boxed{2\ 0}$ oder $\boxed{1\ 2\ 5\ 6}$ in Deckung tretend. Dagegen ergibt $\boxed{2\ 4}$, wie Kap. 8 Seite 55 festgestellt, eine Doppelfarbe: dunkler Fundamentklang mit hellem erstem Oberton streichender Farbe. Die Kombination $\boxed{2\ 7}$ ist das Konträrbild von $\boxed{2\ 4}$. Hier bildet die streichende, hintenliegende Stimme den Fundamentklang und die dunkle, dicklich-stumpfe Klarinette den ersten Oberton.

klingt $\boxed{4}$ Streichton
 8va höher $\boxed{8}$ Blaston $\boxed{2}$ Blaston } klingt $\boxed{4}$
 $\boxed{7}$ Streichton } 15ma höher $\boxed{8}$

Wie $\boxed{2\ 4}$ als Vergrößerung von $\boxed{1\ 3}$ erscheint (dunkles Vorderspiel mit oktavierendem hellerem Hinterspiel), so bildet umgekehrt $\boxed{2\ 7}$ die Erweiterung von $\boxed{1\ 5}$ (expressives Hinterspiel mit oktavierendem rundem Vorderspiel). Wie aber $\boxed{2\ 4}$ mehr für breite, kantable Partien in Frage kommt, während $\boxed{1\ 3}$ für leichtfüßige, heitere Stellen passender erscheint, so eignet sich, im Gegensatz zur pastoralen, lieblich-idyllischen Farbe $\boxed{1\ 5}$, die Mischung $\boxed{2\ 7}$ am trefflichsten für größere, ruhig ausladende Kantilenen.

Ist die Klarinette besonders üppig intoniert, was an größeren Instrumenten oft genug der Fall sein dürfte, so wird die $\boxed{2}$ als Normklang, die $\boxed{7}$ aber als „Unterstimme“ empfunden, gleichviel, ob akkordische oder solistische Behandlung in Frage kommt.

947.

$\boxed{2\ 7\ 0}$ *Lent et expressif.*

Jos. Bizet, Op. 15, Crépuscule.

Die $\boxed{7}$ ist in diesem Falle „koloristischer“ Natur und bestimmt nicht die eigentliche Tonhöhe, daher ist die häufig anzutreffende Bemerkung in französischen, belgischen und spanischen Harmoniumkompositionen verständlich:

$\text{♩} \boxed{2} \quad | \quad \text{♩} \boxed{7}$

oder:

$\text{♩} \boxed{2} \quad | \quad \text{♩} \boxed{2\ 7}$

Obgleich die $\boxed{7}$ eine Oktave tiefer klingt als die $\boxed{2}$, ist in oben angeführten Stücken eine Oktavversetzung nicht gemeint. Bei beiden Registrierungen ist die $\boxed{2}$ Normalregister, die fortgelassene $\boxed{7}$ ist lediglich die „fehlende Kolorierungsstimme“, nicht aber als „die Fundamentalhöhe versetzendes Register“ anzusehen!

Hält man daran fest, daß bei $\boxed{2\ 7}$ die $\boxed{2}$ die eigentliche Hauptstimme ist, so ergeben sich die Effekte weiterer Registeradditionen von selbst:

- $\boxed{2\ 6\ 7}$ wie $\boxed{2\ 6}$, aber dazu Unterklang $\boxed{7}$ hinzuaddiert (ernst, dunkel, feierlich),
- $\boxed{2\ 5\ 7}$ wie $\boxed{2\ 5}$ do. (üppig, groß, plastisch),
- $\boxed{2\ 5\ 6\ 7}$ wie $\boxed{2\ 5\ 6}$ do. (sehr voll, ausgiebig, dunkelglänzend),
- $\boxed{2\ 1\ 7}$ wie $\boxed{1\ 2}$ do. (hornflötenartiger, lieblicher Blaston),
- $\boxed{2\ 4\ 7}$ Méta. wie $\boxed{2\ 4}$ Méta. do. (ruhiger, als vorhergehend),
- $\boxed{2\ 4\ 6\ 7}$ Méta. wie $\boxed{2\ 4\ 6}$ Méta. do. (sehr weich, voll, warm),

- $\boxed{1\ 2\ 5\ 7}$
- $\boxed{1\ 2\ 6\ 7}$
- $\boxed{1\ 2\ 5\ 6\ 7}$
- $\boxed{1\ 2\ 4\ 5\ 7}$
- $\boxed{1\ 2\ 4\ 6\ 7}$
- $\boxed{1\ 2\ 4\ 5\ 6\ 7}$

mit oder ohne $\boxed{\text{Méta.}}$, in ähnlicher Weise, wie oben

Wie bereits gesagt: in allen diesen Kombinationen ist die $\boxed{2}$ vorherrschend, die Vorzüge und die Nachteile derselben prägen sich auch den Mischungen auf. Da die massige und schwerbewegliche $\boxed{2}$ sehr zu Komplementärbildungen neigt, ist sie im allgemeinen für akkordisches Spiel nicht recht geeignet, desto trefflicher wirkt sie aber als Solostimme. Indes lautet eine klangliche Forderung, daß man Solostimmen so einfach, als nur möglich, instrumentiere! Wohl kann eine Solostimme aus mehreren Farben gemischt sein, doch ist alsdann möglichste Verschmelzung der Elemente notwendigkeit (z. B. $\boxed{2\ 5\ 6}$ oder $\boxed{1\ 4\ 8}$).

Daraus läßt sich folgern, daß die komplizierteren Mischungen mit $\boxed{2\ 7}$ sich der Buntfarbigkeit wegen kaum recht als „Solostimmen“ und der dicken, untertonbildenden Klarinette wegen auch nicht sonderlich als „Plenostimme“ empfehlen. Am brauchbarsten bleiben die geschlossenen Farbenakkorde: $\boxed{2\ 6\ 7}$, $\boxed{2\ 5\ 7}$, $\boxed{1\ 2\ 7}$, $\boxed{2\ 4\ 5\ 7}$ Méta., $\boxed{1\ 2\ 5}$, $\boxed{6\ 7}$ und vor allem der einfachste Zwickklang $\boxed{2\ 7}$ mit und ohne Méta.

948. *Andante cantabile.*

$\boxed{1\ 2\ 7\ 0}$
Sya

Max Laurischkus, Op. 5, Nr. 4, Romanze (S. K.-E.).

Beispiel $\boxed{2\ 5\ 6\ 7}$ siehe 878, $\boxed{2\ 7}$ (+ $\boxed{0}$ ad lib.) akkordisch 722.

Alle übrigbleibenden Mischungen ($32' + 8'$ oder $32' + 4'$ oder $32' + 8' + 4'$ oder $32' + 16' + 4'$) gehören zu den extraordinären Farben, die in den vorausgegangenen Beispielen bisher durch $\boxed{2\ 3}$, $\boxed{3\ 5}$, $\boxed{3\ 6}$ vertreten waren.

Neben der später unter $\boxed{8}$ aufgezählten Kombination $\boxed{7\ 8}$ ist die zu dieser Rubrik gehörende Mischung $\boxed{4\ 7}$ (ohne $\boxed{0}$) die am meisten verwendbare. Die Farbe ist trotz der großen Tonhöhen-distanz eine ganz ausgezeichnet einheitliche. Sie hat

diskreten Strich, noble Feinheit (allerdings mehr im Piano), ist sehr modulationsfähig und in allen Stärkegraden von ausgesprochenem Charme.

949.

4 7 0 *Adagio.*

Méta. 4 J. Franck, Les Feuilles de l'Organiste, Nr. 41.

NB. Hier ist die 4 Normalhöhe, die 7 Unterklinger.

950.

4 7 *Andante sostenuto.*

Wilh. Berger, Op. 56. Kleine Suite.

NB. Hier ist die 7 Normalhöhe, die 4 Oberklinger.

Durch Métaphone verliert die Farbe den feinen Strich, doch gewinnt sie andererseits an Wärme und Rundung; sie neigt leise dem Saugluftkolorit zu.

951.

4 7 Méta. *Allegretto quasi Andantino.*

Alph. Verne Op. 14, Nr. 2, Hommage à Debussy.

Zärtlicher, lieblicher und flötenartiger, doch des etwas „zachen“ Vorderspiels wegen dünnfließend und weniger apart-streichend, als 4 7, ist die ziemlich ungebrauchliche Mischung 1 7. Sie hat mehr Wärme, als jene Zwiefarbe, steht ihr aber an Leichtbeweglichkeit fraglos nach. Entfaltet 4 7 die feinen Reize am befriedigendsten im Piano bei akkordischem Spiel, so empfiehlt sich für 1 7 die Solobehandlung in nicht allzu geringen Stärkegraden.

952. *Andantino cantabile.*

1 7 0

ProL. (6) 5 1P

Delibes-La Roche, Picciato.

Clav. Célésta ecoup.

1 4 7 zeigt die Eigenschaften beider Zwiefarben addiert. Der Oberklang dominiert. Eine ganz vorzügliche Wirkung ergibt die Hinzufügung des glanzlöschenden Métaphone 1 4 7 Méta., in diesem Falle ist der Effekt im ein- oder zweistimmigen Solospiel am trefflichsten.

953. *Andante, alla ballata.*

1 4 7 Méta.

Alph. Verne, Op. 14, Nr. 3, Hommage à Grieg.

Eine Farbe durchaus seltsamen, höchst frappanten Charakters ergibt die Mischung der beiden extremen Höhen 3²+4¹ (3 7), die in entsprechender Doppeloktavversetzung als 8¹+1¹ wirken. Daß sich ein Achtfuß ohne Zwischenglieder mit einem diskreten Einfuß sehr wohl ausgezeichnet kombinieren läßt, ist den Orgelbauern und -spielern der Silbermann-Epoche recht wohl bekannt gewesen¹⁾. Siehe z. B. die Register der damaligen Orgel: Biffera 8', 1', auch Zwillingsspeyff 16', 2', Bockflöte 8' nebst Sifflet 1'. Die Mischung, die laut Registerlehrsätzen gewisser Orgel- und Harmoniumpädagogogen „nicht gut ist“, weil sie „falsch“ — und „falsch“ ist, weil sie nach dem Symmetrier nicht „stimmt“ — klingt, entsprechend eingeführt, köstlich reizvoll!

Der Barytonklang beherrscht das Kolorit, der silbertadefine Einfuß steuert ein Quentchen pikanter Mixturschärfe bei. Wie alles besonders Interessante, Ungewöhnliche um so wirksamer ist, je seltener es in die Erscheinung tritt, so ist auch bei der bizarren Zwiefarbe 3 7 äußerste Zurückhaltung geboten. Für einfache Kantilen schließe man die heikle Mischung aus; sie liebt verschnörkelte, einstimmige Solopartien von apartem Charakter oder ausgesprochen bizarre Melodieführungen.

954.

3 7 *Vivace.*

ProL.

J. Ph. Rameau, Tambourin (S. K.-E.)

Solo 3 7 siehe auch 680 (611) und 893.

¹⁾ Vergl. auch Seite 257, V. Abschnitt.

In allen Fällen aber ist die progressive Einführung der $\boxed{3}$ oder der $\boxed{7}$ wünschenswert: die Farbe soll eine Steigerung einer andern, vorausgegangenen Farbe sein, wenn anders das Kolorit nicht als maniert und gewaltsam originell erscheinen soll.

Daß der Baryton auch als rechtsliegendes Baßregister Verwendung finden kann, ist ja bekannt. Durch Hinzufügung der $\boxed{3}$ erscheint die Baßstimme zugleich auch als Paralleloberstimme und rahmt somit alle übrigen Stimmen ein. Die Wirkung ist überraschend interessant.

955. *Tempo giusto (poco andante).*

$\boxed{3}$ $\boxed{7}$ (mit Célesta gekoppelt)

S. Karg-Elert, Op. 73, Chaconne und Fugentriologie (Orgel).

Ist im einstimmigen Solospiel der Zweiklang noch nachweisbar, so verschmelzen $\boxed{3}$ und $\boxed{7}$ im akkordischen Spiel völlig zu einer durchaus einheitlichen Farbe. Simple Akkordverbindungen taugen freilich in

der Regel nicht für dieselbe, dem raffinierten Klang muß eine ebenso ungewöhnliche, delikat-aparte Harmonisation entsprechen. Diese wird durch jenen gehoben.

956.

$\boxed{3}$ $\boxed{7}$ Méta. *Lento cantabile.*
Sva

S. Karg-Elert, Op. 37 B, Nr. 3, Sarabande (Parita, D dur).

Auch für Stücke phantastischen, unheimlichen oder mysteriösen Inhalts ist $\boxed{3}$ $\boxed{7}$ (je nach der Behandlung) die gegebene Farbe.

Sehr vorteilhaft wirkt ein Alternieren zwischen $\boxed{3}$ $\boxed{7}$ und $\boxed{1V}$ $\boxed{7}$. Siehe Beispiel 963 und 964.

Fügt man der Mischung $\boxed{3}$ $\boxed{7}$ ein oder mehrere Register hinzu, so füllen diese, da nur 8- oder 16füßige Stimmen in Betracht kommen, die Doppeloktavlicke teilweise oder völlig aus. Die Folge ist, daß in allen Fällen der bizarre Charakter gemildert wird.

Die reizvollsten, der Originalfarbe $\boxed{3}$ $\boxed{7}$ am nächsten stehenden Mischungen sind folgende, mit \times bezeichneten:

\times $\boxed{1}$ $\boxed{3}$ $\boxed{7}$ = wie $\boxed{3}$ $\boxed{7}$ (pikant nadelscharf), aber hinzu addiert: mildheller, unscharfer, süßer, runder [Flötenklang].

$\boxed{3}$ $\boxed{4}$ $\boxed{7}$ = wie $\boxed{3}$ $\boxed{7}$ (pikant nadelscharf), aber hinzu addiert: heller, zartscharfer Streichton (aufhellend).

$\boxed{1}$ $\boxed{3}$ $\boxed{4}$ $\boxed{7}$ = wie $\boxed{3}$ $\boxed{7}$ (pikant nadelscharf), aber hinzu addiert: die beiden letzten Farben summiert.

\times $\boxed{3}$ $\boxed{6}$ $\boxed{7}$ = wie $\boxed{3}$ $\boxed{7}$ (pikant nadelscharf), aber hinzu addiert: samtweicher, fülliger, warmer Zwischen- [klang].

$\boxed{3}$ $\boxed{5}$ $\boxed{7}$ = wie $\boxed{3}$ $\boxed{7}$ (pikant nadelscharf), aber hinzu addiert: glänzender, milder, nasallacher Zwischen- [klang].

$\boxed{3}$ $\boxed{5}$ $\boxed{6}$ $\boxed{7}$ = wie $\boxed{3}$ $\boxed{7}$ (pikant nadelscharf), aber hinzu addiert: die beiden letzten Farben summiert.

\times $\boxed{1}$ $\boxed{3}$ $\boxed{6}$ $\boxed{7}$ = wie $\boxed{3}$ $\boxed{7}$ (pikant nadelscharf), aber hinzu addiert: rund, lieblichhell bei warmem, sattem [Zwischenklang].

$\boxed{3}$ $\boxed{4}$ $\boxed{5}$ $\boxed{7}$ = schmetternde, sehr metallischhelle Farbe von relativ größter Schärfe.

$\boxed{3}$ $\boxed{4}$ $\boxed{5}$ $\boxed{7}$ Méta. = allerhöchste Farbumwandlung: trefflichste Imitation eines Orgelfernwerkes von gedecktem Aliquotenklang.

$\boxed{3}$ $\boxed{4}$ $\boxed{5}$ $\boxed{7}$ Méta.

$\boxed{3}$ $\boxed{4}$ $\boxed{7}$ Méta.

$\boxed{3}$ $\boxed{5}$ $\boxed{7}$ Méta.

sind sehr unwesentlich verschieden: typisch für diese Farben ist der Zweiklang $\boxed{3}$ $\boxed{7}$ mit einem oder zwei Zwischengliedern.

957a. 1 3 7 Lento.

8va

Alph. Mustel, Op. 19, Carillon et Choeur Pastoraux.

957b. *Molto moderato.*

1 3 4 5 7

8va

J. Kapry, Prélude.

958.

3 4 7 Méta.

8va

S. Karg-Elert, Op. 26, Nr. 2, Alla burla.

959. Weihevoll.

3 6 7 0

8va

Claude d'Aquin, Noël,
(Klassische Meisterstudien III, S. K.-E.)

Procl. 5 4

960.

3 5 7 Méta.

15ma

S. Karg-Elert, Choral-Studien.

961. *Andante con moto ed energico.*

3 4 5 7 0 Méta.

8va

Bror Beckman, Op. 13 B, Nr. 1, Præliudium.

Siehe auch Nr. 633.

Mischfarben mit 2 3 7 (und beliebigen Zusätzen) sind äußerst selten. Zu Unrecht. Für wichtige Akkorde, die Feierlichkeit und eine gehaltene, ruhige Pracht ausdrücken, eignet sich die Farbe und deren Differenzierungen (2 3 6 7, 2 3 5 7, 2 3 5 6 7, 1 2 3 6 7 usw.) ganz ausgezeichnet. Wie meist bei den Kombinationen von 2 + 7, ist die 2 (resp. 2 5, 2 6 oder 2 5 6) als Normaltonhöhe, die 3 als Super-, die 7 als Subklang aufzufassen.

Völlig eigenartige, daher unersetzbare, oft geradezu verblüffende Wirkungen ergeben sich bei Verbindung von 7 mit der Percussion 1P. Deutet man den Baryton gewissermaßen als 8füßiges Register um, so erscheint die Percussion quasi als 2'. Die reine Farbe an sich unterscheidet sich natürlich nicht von 1 7, das typisch Eigentümliche besteht eben in dem Schlagton, der die seltsamsten Reize verleiht. Im Piano oder Mezzoforte, bei präzisiertem, aber durchaus weichem, „tupfendem“ Anschlag, lassen sich trefflich gut Harfen-, Klavier- oder Célesta-Imitationen erzielen, die sich für Begleitungsfiguren vorzüglich eignen.

962.

1P 7 Lent et rêveur.

Siehe auch 673 und 749.

Jos. Bizet, Op. 14, Idylle champêtre.

963. Weihevoll und ruhig.

wird festgesteckt
8va

3 7 8va

IP

p misteriosa

quasi Arpa!

* Alle Harpeggien von oben nach unten!
S. Karg-Elert, Das Schweigtuch der heiligen Veronika.

964.

1P 7 Andantino.

8va

E. Froestegger, Etude (Arpeggio).

Beim geringsten Stakkato oder bei Sprungbehandlung gewisser Baßfiguren nimmt die Farbe sehr leicht einen exotischen oder humoristisch-bizarren Charakter an, der je nach der Windgabe (diskret bis forciert) und je nach Percussionsbehandlung (diskret bis forciert) verschiedene Grade erreichen kann (launig-amütig bis frazzenhaft-grotesk).

965.

Das 1. Mal 1P 7 Con moto e leggiero.

Das 2. Mal 3 7 15ma

ten.

ten.

p scherzando

15ma

Ernst Maschke, Op. 15B, Nr. 1, Gavotte.

966.

1P 7 0 Allegro animato.

loco

f

dim.

loco

Jul. Mouquet, Op. 10, Sonate, IV. Satz, Rondo.

967. Allegretto.

1P 7 0

8va

8va

Alex. Guilmant, Op. 32, Villageoise.

968. Molto bizzarro.

1P 7 0

8va

f

8va

8va

S. Karg-Elert, Op. 70, Nr. 2, Totentanz (Orchestrale Studie).

969. Allegro vivace.

1P 7 0

Sua

ten. ten. ten. ten.

ten. ten. ten. ten.

Profil. J. Ph. Rameau, Suite, Nr. 2, L'Egyptienne (S. K.-E.).

Als Solo-, Neben- oder Baßstimme fehlt der Farbe 1P 7 durchaus das komische, possenhafte oder naturalistisch-häßliche Element. Eher haftet dem Korlorit etwas Idyllisches, exotisch-Pastorales von überraschender Eigenart an.

970. Andante.

1P 7 tranquillo

E

Jul. Mouquet, Op. 9, Suite Symphonique, 1. Satz, Pastorale.

971. Adagio.

1P 7

E

mf

sf

sf

0 3

Profil. Jul. Mouquet, Op. 9, Suite Symphonique, Baß liegt in der rechten Hand! 1. Satz, Pastorale.

972.

1P 7 Allegretto.

loco

mf

p

Profil. Méta. 4 3 Max Laurischkus, Op. 10, Arabeske.

Die Originalität der Farbe wird durch Zusatzregister sehr stark beeinträchtigt. 3 steigert die klangliche Bizarrerie der Zwiefarbe 1P 7, jene fügt dieser ein Gran Nadelschärfe zu. Die Mischung 1P 3 7 ergibt sich häufig als Additionsfarbe, wenn 1P 7 mit 3 7, nachdem sie alternierend behandelt wurden (was sehr häufig der Fall ist), zusammengeführt werden.

973. Allegretto.

1P 3 7 0

Sua

pp

Sua

J. Ph. Rameau, Suite, Nr. 3, Die Henne (S. K.-E.).

In 1P 4 7 zerstört die 4 allzuleicht den charakteristischen Flötenton. Dagegen ist jene Farbe dann nicht übel verwendbar, wenn 1P 4 als Normaltonhöhe gilt und die 7 als ultraoktavierender Unterklanger fungiert.

In der französischen Literatur ist die Behandlung der 7 als absoluter Zweieunddreißigfuß nicht selten, wo er alsdann reinen Bombardoncharakter annimmt.

974. Lento.

1P 4 7 0

loco

E

pp

Gg. Mac-Master, Op. 51, Nr. 2, Noce Villageoise.

1P 5 7 und 1P 6 7, solistisch behandelt, sind meist als 1P 5 und 1P 6 mit zugefügter Unterstimme (suboktavierend) zu verstehen, d. h. Musette resp. Voix céleste gelten als 8', die Percussion als 4', während Baryton als 16' wirkt.

975. Andante.

1P 5 6 7 Méta.

tranquillo

mf

E

Jul. Mouquet, Op. 9, Suite Symphonique, 1. Satz, Pastorale.

976. Allegretto.

1P 4 5 7

Sua

S

dim.

Jul. Mouquet, Op. 9, Suite Symph., 2. Satz, Thème varié.

977. Lento.

1P 6 7

E

p

Gg. Mac-Master, Op. 51, Nr. 2, Noce Villageoise.

In mehrstelliger, auf $\boxed{1P7}$ basierender Kombination, insbesondere bei akkordischer Behandlung in ruhigen Rhythmen, verliert die $\boxed{1P}$ ganz und gar den eigentlichen, originellen Per. ussionscharakter; $\boxed{1P}$ ist alsdann unbedenklich durch die einfache $\boxed{1}$ zu ersetzen, welche, da die unerwünschten, hervorstechenden 4- oder 2füßigen Klopföne fehlen, den Vorzug hat, die Mischung klanglich einheitlicher zu gestalten. Man merke also: $\boxed{1P}$ setzt eine bewußte technische Ausbeutung des Schlagtones voraus; als nur aliquoter koloristischer Mischling empfiehlt sich $\boxed{1}$ mehr.

Die $\boxed{8}$ ist in allererster Linie eine koloristische Supplementstimme. Vor allzureicher Bevorzugung werde gewarnt! Ihre vorzüglichste Assimilation gelingt mit der $\boxed{40}$. Beide Register ergänzen sich aufs beste, die $\boxed{4}$ verleiht der dünnen, vibrierenden $\boxed{8}$ Halt, Kernklang und Intensität. $\boxed{480}$ imitiert ausgezeichnet Violinfarbe (rein solistische Behandlung ist Vorbedingung); die neuere deutsche Literatur ist reich an Belegbeispielen hierfür.

978. Ruhig und anmutig.

$\boxed{480}$

quasi Violine

Ch. W. v. Gluck, Air, (Klassische Meisterstudien II, S. K.-E.).

Prolog.

Recht beliebt sind Alternierungen zwischen $\boxed{7}$ und $\boxed{480}$, sie entsprechen der Wirkung eines abwechselnden Cello- und Violinsolo.

979. Sehr langsam.

$\boxed{70}$ 15 ma

p cantabile, quasi Violoncello

p cantabile, quasi Violino

A. Vivaldi, Largo (Klassische Meisterstudien II, S. K.-E.).

Siehe auch Klassische Meisterstudien Nr. 8, 15, 20 (2. Hälfte), ferner Zweite Partita: Air, Rameau-Suite: 1. Satz, A moll-Sonatine: Schluß des 1. Satzes — von S. Karg-Elert.

Ist die $\boxed{8}$ nach französischem Vorbild der nicht allerneuesten Modelle recht scharf-expressiv intoniert, so gelingt die Violin-Imitation $\boxed{480}$ besser, als bei ruhiger, moderierter Charakterausprägung. Hingegen hat die weniger explosive Intonation unleugbare Vorzüge für das Pienospiel, bei dem

die $\boxed{8}$ in den weitaus meisten Fällen 4- oder 2füßig behandelt wird, und eine ruhigere Zurückhaltung unerlässlich ist.

Für das akkordische Spiel empfiehlt sich bei Kombination mit $\boxed{4}$ die Milderung durch Métaphone. Die 8füßige Disposition erklärt zwar die Teilungsuntergreifer in Permanenz, doch fallen dieselben bei eingestelltem Métaphone (durchgehend) kaum auf. Auf rein einseitig-expressive Wirkungen muß alsdann freilich Verzicht geleistet werden.

980.

$\boxed{48}$ Méta. Alla Sarabanda.

Méta. 4

x = Teilungsuntergreifer.

Alph. Poelaert, Sarabande.

$\boxed{48}$ Méta. Der helle Streichton ist fast ganz verschwunden, das Kolorit nähert sich dem äußerst milden, sanft-belebenden Flötenklang.

Von der $\boxed{1}$ unterscheidet sich jene Farbe durch ihren mangelnden Kernklang, durch ihren mehr ätherischen Charakter und ihre ungleich leichtere, quasi gehauchte Ansprache. Ein Beispiel für die wunderschöne Wirkung eines Solos mit $\boxed{48}$ Méta., dem ein kontrapunktierender Nebengedanke (Linke Hand: Wiegenlied „Schlafe, mein Prinzchen“ angeblich von Mozart,*) mit gedämpfter Kolscharfe gespielt) gegenübersteht, möge hier angeführt werden.

981. Andante.

$\boxed{48}$ Méta.

Méta. 5 15 ma

Carl Reinecke, Op. 202, Nr. 10, Stilles Glück.

Mit dieser Registrierung ist die lediglich „farbentouchierende“, also nicht farbendominierende Art bereits gestreift.

Am merklichsten bestimmend ist die Farbe der $\boxed{8}$ noch bei der Kombination mit $\boxed{1}$ oder $\boxed{1P}$. Trotz der Unisonierung befriedigt aber diese Mischung kaum, besonders dann nicht, wenn die $\boxed{8}$ sehr helle Intonation zeigt. Dagegen wirkt die Verschmelzung durch Métaphone recht befriedigend.

*) Das Wiegenlied stammt nachweislich nicht von Mozart.

982. 1P 8 Méta. *Andantino mosso.*

G. Rossini, Prélude religieux et Fugue (S. K.-E.).

1 8 Méta. erinnert einigermaßen an Voix céleste 8; man erinnere sich der selten vorgeschriebenen Farbe, wenn es gilt, in der alten Wiener Literatur einen acht-fürigen Ersatz für die Voix céleste zu schaffen. (Siehe als hierhergehörend die Beispiele 158, 159, 160, 166 bis mit 169.)

In ähnlicher Weise möge man die alte, beliebte Mischung 2 0 (Klarinette 16', Voix céleste 8') zu ersetzen versuchen 1 2 8 Méta. Die lieblich-weiche Céleste kann die 1 8 Méta. nun zwar nicht vergessen machen, aber als Notbehelf mag der Stellvertreter allenfalls fungieren.

983. *Moderato.*

2 0 (= 1 2 8 Méta.)

8va

S ou 4 p (= Méta. 4) Josef Low, Voluntaries Nr. 8.

Die stark expressive 8 0 neigt im Forte zum Zischen und Plärren, während ihr ätherisches Kolorit, ihr flimmernder Klang im Piano von höchstem Reiz ist. Daraus ziehe man wichtig: Schlüsse und beherzige die Spielthesen:

Bei akkordischem Spiel, das stärkere Grade mit einschließt, gefährdet die 8 0 die Noblesse jedes Mischklanges. Sehr ausdrucksvolle Episoden von großer dynamischer Kurve sind daher durchaus ohne 8 0; diskrete, kraftzurückhaltendere Stellen jedoch unbedenklich mit 8 (am besten ohne 0) zu registrieren.

Die Wirkung der 8 ist um so ausgezeichneter, je weniger sie selbst Solocharakter annimmt. (Die Ausnahme der Regel: es sei denn, daß die 8 im Solosatz Violincharakter imitieren soll, z. B. 4 8 0 = Violine, 1 4 8 0 = Flöte mit Violine unisonierend, 7 8 0 oder 4 7 8 = Violoncello mit Violine ultraaktivierend.)

Besser und allgemeiner verwendbar, als in reinen Solowirkungen, ist die 8 als Supplementsregister zu diversen klangbestimmenden Einzelregistern oder Mischungen, die für akkordisches Spiel in Frage kommen.

Sie kann zu allen 63 Mischfarben (siehe S. 274 = 63 Mischfarben mit 7) treten, denen sie, besonders im Piano oder in höheren Stärkegraden bei fehlendem 0 einen ätherischen, mild-vibrierenden Streicherklang von großer Delikatesse beifügt.

Es geht ohne weiteres daraus hervor, daß die sanftesten Primär- oder Mischfarben koloristisch am meisten von der 8 profitieren. Am prägnantesten ist die Einwirkung der Aolsharfe auf Musette und Baryton. 5 8 und 7 8 spielen denn auch eine hervorragende Rolle in der modernen Koloristik. 5 8 ist von dünner, höchst zarter, doch etwas kalter Farbe, für Akkorzspiel in zarten Stärkegraden oft beliebt.

984. *Andante semplice.*

5 8 0 8va

6

0 4 Camillo Schumann, Op. 43, Interludium (III. Suite)

Vortrefflich ist die Abschwächung durch Méta-phonie. Von hohem Reiz ist ein erst nachträgliches Dazutreten der wohligen-warmen, fülligen 6, der dann später die helle, flötenartige 1 oder die silberfarbene, pikant-scharfe 3 oder die ruhige, satte, aber auch massige 2 folgen kann.

5 später 8 später 6 später +

1
2
3

 ein Register hiervon

985. *Poco allegretto.*

5 8 Méta. 8va

6

Méta. 5 4

R. Jockisch, Op. 9, Nr. 2b, Phantasiestück (S. K.-E.).

Siehe auch Beispiel 984.

Die Farbe $\boxed{5\ 6\ 8\ 0}$ beherrscht bis zur sterilen Manier die französische Literatur. Möge der gesunde, allem allzu Weichlichen und Übersüßen abholde deutsche Geschmack andere Wege gehen! Man verstehe den Verfasser nicht falsch: Fraglos ist die Farbe $\boxed{5\ 6\ 8}$ von hohem Reiz (sicher ist sie das Weichste, was das Kunstharmonium neben $\boxed{4\ 6}$ Méta. und $\boxed{5\ 8}$ Méta., $\boxed{6\ 8}$ an Kombinationen zu geben hat); — aber eben gerade deshalb, weil jene Mischung den Superlativ der Süßigkeit, der Weichheit und der effektvollen Delikatesse darstellt, möge allergrößte Sparsamkeit angeraten werden. Ganze Stücke mit $\boxed{5\ 6\ 8}$ zu spielen, ist nicht sonderlich geschmackvoll. Übrigens ist eine Steigerung derselben Farbe nicht mehr möglich. Schon aus diesem Grunde ist also Ökonomie tunlichst anzufempfehlen!

Einige Beispiele mögen die vorsichtige Einführung der $\boxed{8}$ zu vorhandenen Farben dartun:

986. $\boxed{5\ 0}$ *Andantino.*

p sostenuto *poco più f* *pp*

César Franck, L'Organiste (Recueil de Pièces).

987. Ruhig vorzutragen.

p *hervor* *p zurück* *pp* *weihevoll* *misterioso* *pp*

Méta. 4

Profil. 5

Cyrrill Kistler, Op. 119, Nr. 3, Tranquillo aus der Abendmusik (S. K.-E.).

Ferner einige notenlose Registrierungen:

Stationen: $\boxed{5}$ + $\boxed{1}$ + $\boxed{6}$ + $\boxed{8}$

Stand: $(\boxed{5})$ $(\boxed{1\ 5})$ $(\boxed{1\ 5\ 6})$ $(\boxed{5\ 6\ 8})$

Stationen: $\boxed{4}$ + $\boxed{5}$ + $\boxed{7}$ + $\boxed{6}$ $\boxed{5}$ $\boxed{8}$ $\boxed{6}$

Stand: $(\boxed{4})$ $(\boxed{4\ 5})$ $(\boxed{4\ 5\ 7})$ $(\boxed{4\ 5\ 6\ 7})$ $(\boxed{5\ 6\ 7})$ $(\boxed{6\ 7})$ $(\boxed{6\ 7\ 8})$ $(\boxed{7\ 8})$

Stationen: $\boxed{5}$ + $\boxed{8}$ + $\boxed{6}$

Stand: $(\boxed{5})$ $(\boxed{5\ 8})$ $(\boxed{5\ 6\ 8})$

Stationen: $\boxed{1\ 2\ 6\ 7}$ $\boxed{2}$ $\boxed{8}$ $\boxed{6}$

Stand: $(\boxed{1\ 2\ 6\ 7})$ $(\boxed{1\ 6\ 7})$ $(\boxed{6\ 7})$ $(\boxed{6\ 7\ 8})$ $(\boxed{7\ 8})$

Wie schon die obigen Beispiele zeigen, spielt die Verbindung $\boxed{7\ 8}$ eine große Rolle. Die Farbe hat bestrickenden Reiz, doch sei auch hier weise Sparsamkeit in der Verwendung anempfohlen. Ausgezeichnet klingen verhallende Schlußausklänge, gleichviel, ob die Farbe neu eintritt, z. B. $\boxed{5\ 6}$ $\boxed{7\ 8}$, ob sie durch Addition, z. B. $\boxed{7}$ $\boxed{8}$ oder, — was am häufigsten der Fall sein dürfte — durch Subtraktion gewonnen wird $\boxed{1\ 5\ 6\ 7\ 8}$ $\boxed{7}$ $\boxed{6}$ (bleibt $\boxed{7\ 8}$ übrig).

988. $\boxed{7\ 8}$ Méta. *Andantino mosso.*
8va
 NB.


G. Rossini, *Prélude religieux et Fugue* (S. K.-E.).

NB. Die Klangumwandlung durch $\boxed{\text{Méta.}}$ ist sehr beträchtlich!

989. *Larghetto con molta espressione.*
 $\boxed{5\ 7}$ *15 ma*
lento


Ernst Maschke, Op. 15b, Nr. 2, *Liebeslied* (S. K.-E.).

990. *più lento*
 $\boxed{6}$ *8va*


Ernst Maschke, Op. 15b, Nr. 1, *Gavotte* (S. K.-E.).

Sehr beliebt ist die Mischung $\boxed{6\ 7\ 8}$. $\boxed{7}$ repräsentiert das Fundament (quasi 8'), die Céleste erscheint als 4', die Kölscharfe ist 2 flüßig.

991. *Andante lugubre.*
 $\boxed{7}$ *15 ma*


S. Karg-Elert, Op. 27, Nr. 1, *Ballade*.

992. *Andantino mosso.*
 $\boxed{5}$ *8va*


G. Rossini, *Prélude religieux et Fugue* (S. K.-E.).

Durch den Baryton gewinnt die ätherische, schwebende Farbe Halt und feierliche Ruhe. Die vibrierenden Oberklänge bilden gewissermaßen einen doppelten Strahlenkranz um den Fundamentalklang. Die prächtige, sehr warme, schillernde Helldunkelfarbe wechselt in suitenartigen Wiederholungen gern mit der starren Orgelfarbe (3 4 5 7 Méta.) wirksam kontrastierend ab.

993.
Das 2. Mal: 3 4 5 7 Méta. Cantabile.
Das 1. Mal: 6 7 8 Méta. 8 va

J. S. Bach, Air (S. K.-E).

Die Verbindung zweier Schwebestimmen (6 8) ist fast ein Wagnis. Was für (5 6 8) gilt (siehe oben), besteht für (6 8) in erhöhtem Maße zu recht.

Diese Farbe ist noch süßer, noch „gefühlsvoller“, als die der Mischung (5 6 8), fehlt ihr doch die Beständigkeit und der gesunde, wenn auch zarte Kernklang der nichtschwebenden (5)! Alles vibriert! Für ausgesprochen kantarbe Solostimmen sei die Mischung ihres allzu weichlichen Charakters durchaus verpönt! 994 möge als nicht nachahmenswertes Beispiel zitiert werden:

994.
(6 8) (eventuell noch eine Schwebestimme 9) dazu!
loco
p
E
Clav. Célesta
Fr. Chopin, Trauermarsch. (* * ?)

Und dennoch kann die weichlich-sentimentale Miriltonfarbe vorübergehend einen ganz trefflichen, ja überraschenden Effekt ergeben. Vorübergehend! darin liegt einesteils der Schlüssel zur Wirkung; zum andern: die musikalische Vorlage darf alles andere eher, als süßliche Gefühlsergüsse diktieren. Solistische Behandlung zeigt

995.
(6 8) So geschwind als möglich, wie hinhuschend.
8 va
E
ppp
Méta. 5
Fr. Couperin, Les papillons (Klassische Meisterstudien III, S. K.-E).

Leicht und äußerst geschwind huschen die kleinen Schmetterlinge (8) und größeren, bunten Falter (6) durch den Äther (linke Aolsharfe 2), allüberall fluten berauschte Düfte, glitzern wonnige, lichte Farben, im flimmernden Sonnenschein wiegen und haschen sich flügelgepaarte Elfen. Hier muß jede ruhigstehende Stimme, jede Körperlichkeit einer starren Farbe ängstlich vermieden werden. Aber stets halte man sich vor Augen, daß derartige Fälle seltenste Ausnahmen sind.

Die folgenden Beispiele betreffen das Akkordspiel. 996 zeigt $\boxed{6\ 8}$ mit Métaphone (die Farbe und der Glimmer der $\boxed{8}$ sind beträchtlich moderiert, die Kontrastfarben nähern sich erheblich, die Mischung wird geschlossener), 997 dagegen seltsamerweise $\boxed{8}$ mit dem Offen- und Flachklang erzeugenden *Forțe fixe!* 998 verzichtet auf klangmodifizierende, mechanische Register.

996. *Lento.*
 $\boxed{6\ 8}$ Méta.
8 va


L. Boëllmann, Op. 29, *Heures mystiques.*

997. *Mystisch, äußerst langsam.*
 $\boxed{6\ 8\ F}$
8 va


Baptiste Karg, *Graduale (Klassische Meisterstudien II, S. K.-E.)*.

998.
 $\boxed{6\ 8}$ *Largo.*
8 va


Jul. Mouquet, Op. 9, *Suite Symph., 4. Satz (Sarabande).*

(Der delikate Ges dur-Einsatz verlangt allerhöchste klangliche Söufigkeit!)

In allen drei Fällen ist das Weglassen eines Starrklanges (etwa $\boxed{5}$ oder $\boxed{2}$ oder $\boxed{1}$ oder $\boxed{4}$) durchaus Absicht! Dort in 996 soll völlige Immaterialität zum Ausdruck gebracht, in 997 eine impressionistische Darstellung des durch bunte Kirchenfenster immer intensiver flutenden Lichtes und der weihrauchgeschwängerten Atmosphäre gegeben werden. Keine Farbe entspricht den Vorlagen besser, als das unbestimmte, schwebende, körperlose Kolorit der $\boxed{6\ 8}$.

Ein einziges Beispiel (Original für Orgel) zeigt die $\boxed{8}$ als Farbendiktator (der einzig mögliche Fall: $\boxed{8}$ als Fundamentalklang, $\boxed{3}$ als erste Aliquote).

999. *Très lent.*
 $\boxed{3\ 8}$


S. Karg-Elert, Op. 72, Nr. 2, *Clair de lune (Orgue).*

Original-Orgelregistrierung: { *Vox caelestis* 8' Ferngambette 4' (sehr licht).
 { Violine 8'

Nachstehend einige Beispiele, die die 8 als koloristisches Supplementsregister zu klangbestimmenden Mischungen zeigen.

1000.

NB. Sehr langsam.

4 8

E *p molto son ed espr.*

0 5 *15 ma*

NB. 4 8 = Violinenchor.

R. Wagner, Vorspiel zu Parsifal (S. K.-E.).

1001.

NB. *Adagio.*

1 6 8

E *pp*

Méta. 4

NB. 6 8 durch Text bedingt: „Ein Engel stieg aus lichtigem Äther.“

R. Wagner, Finale des 2. Aktes aus Tannhäuser (S. K.-E.).

1002.

Wie einer fernen Erinnerung nachhängend.

1P 7 8

E *mp sonoro* *dim.* *p* *cresc.*

0 3 *cantabile* *8va bassa*

Rudolf Schartel, Op. 13, Nr. 5, Der Eremit.

1003.

Allegretto.

1P 7 8 0

E *f* *8va*

J. Ph. Rameau, Suite, Nr. 3, Die Henne (S. K.-E.).

Die 0 besteht hier trotz der 8 im Forte zu recht: Es ist ein skurriler Effekt beabsichtigt.

1004. *Risvegliato e vivace.*

1P 3 7 8 (ohne 0) mit halbem Tastenfall

E *8va* *f* *p (quasi Echo)*

4 1P (ohne 0)

ProL.

S. Karg-Elert, Op. 26, Nr. 3, Scherzino bizzarro.

1005.

3 6 8 Méta. *Alla Sarabanda.*

8va

E *p nobilemente* *8va*

Alph. Poelaert, Sarabande.

1006. *Largo.*

1P 5 8 8va

E *pp*

Jul. Mouquet, Op. 9, Suite Symphonique, 4. Satz (Sarabande).

1007. Langsam, zart und ausdrucksvoll.

1P 4 5 6 8 8va

E *pp* *precipitando* *sempre pp*

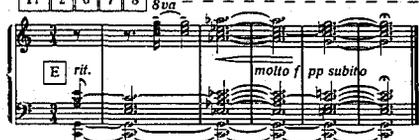
0 5 4 1P

ProL.

Rudolf Schartel, Op. 13, Nr. 3, Was die Erlen am Bache erzählen.

1008. *Poco Andante.*
 2 4 5 6 8 Méta. *8va*

 Méta. 3 *8va*
 Bror Beckman, Op. 16, Nr. 2, Ein Ständchen.

1009. *Recht langsam.*
 1P 2 6 7 8 *8va*

 1P 5 4 1P
 Rudolf Scharrel, Op. 13, Nr. 5, Der Eremit.

1010. *Andante maestoso.*
 3 4 5 6 7 8 Méta. F

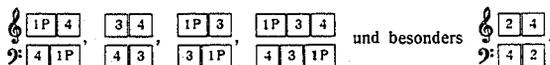
 F Méta. 4 2 1P
 G. Rossini, Prélude religieux et Fugue (S. K.-E.).

Es folge noch einiges über die klassischen Spiele in Verbindung mit den stummen, modernen Registern: 0, F, Méta.

Daß für ausgesprochenes Begleitungsspiel die 0 in Wegfall kommen kann, darf wohl als bekannt vorausgesetzt werden.

Empfehlenswert ist oft das Weglassen der 0 für das durchgehende vierte Spiel. Das Forte bleibt in diesem Falle geschlossener, klangschöner und weniger explosiv.

Dasselbe gilt auch für die Mischungen:



Die Beeinflussung der Spiele 3 und 4 durch Méta-phonie ist als bekannt vorauszusetzen, ebenso, daß die Baßspiele sich bei Begleitungen mit Vorliebe jenes glanzmildernden Registers bedienen.

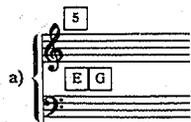
Vergleiche die früheren Beispiele.

Der Kunstharmoniumspieler übersehe nicht die Farben, die ihm das Méta-phonie in Verbindung mit den klassischen Spielen 3 und 4 bietet. Auch die einseitige Einstellung von 9 oder Méta. (zur Moderierung der leicht zu aufdringlich werdenden Baßhälfte) ist zu erwägen.

Méta. wird auch für Mischfarben der klassischen Spiele nicht selten ein überaus trefflicher Klangverschmelzer. Z. B. mischen sich 4 2 im Baß und Diskant mit Méta. ungleich besser, als ohne dieses Register, geschweige denn mit dem spieltrennenden F.

Endlich noch ein paar Worte über die modernen Spiele als Ergänzung zum Grand Jeu und über dieses mit dem Méta-phonie.

Da das G in der Regel oktavierstes Spielen bedingt, wodurch der absolute 16' (2) in einen relativen 8' umgewandelt wird, so liegt die Unterstützung der Fundamentalthöhe durch weitere 16 Füßer auf der Hand.

a)  b) 

In a) entsprechen die beiden absoluten 16 Füßer genau den beiden absoluten 8 Füßern: 2 5 (dunkel, vornliegend + hellstreichend, hintenliegend): 1 4 (ebenso).

Durch die 5 erhält der Fundamentalklang mehr Glanz, Intensität, bessere Proportionen zu den Oberstimmen und einen etwas kräftigeren Diskant zu dem im allgemeinen meist überlauten Baß. Wo es technisch möglich ist, ist die 5 tunlichst dem 0 zuzufügen.

Fälliger, das Gesamtkolorit merklicher beeinflussend, ist die Registrierung b). Die Schwebung erlaubt aber nur eine beschränkte Anwendung: nur ruhig ausstrahlende

Harmoniefolgen entsprechen der Hinzufügung der Voix céleste! Bei lebhaften Rhythmen, bei figurenreichem Satz ist die [6] unter allen Umständen fortzulassen.

Für Tonstücke im breiten Zeitmaß (Choräle usw.) eignet sich die Addition [5 6] zum Grand Jeu vorzüglich. Beide Stimmen füllen und runden den etwas stumpfen Grundklang der [2] erheblich.

1011. Im Choralzeitmaß.
Sua

Choralbuch für Harmonium (S. K.-E.)

Instrumente mit linker [6] (Contrebasse 16') sollen dieses Register nebst anschließender Musette 16' unbedingt ins Grand Jeu einstellen!

Die [7] wirkt im oktaversetzten [G]-Spiel relativ 16 fällig. Der Klang wird daher dunkel, dick, feierlich. Für Choräle ernsten Charakters gut geeignet.

1012. Im Choralzeitmaß.
Sua

loco Siehe 1011.

Behandelt man die [7] als relativen 8 Fuß — d. h. spielt man alles 2 Oktaven höher, — so erhält das klassische Vierspielden Charakter eines 4-, zweier 2- und eines 1-Fußes (den Orgelregistern Fugaprinzipal 8', Offenflöte 4', Flautino 2', Gambette 2', Sifflet 1' einigermassen entsprechend). Der Gesamtklang wird durch den starkbesetzten Aliquotenchor ungewöhnlich scharf, stählern, durchdringend und hellfarben.

1013. Im Choralzeitmaß.
15 ma

Siehe 1012.

Im allgemeinen ist die Zufügung der im oktaversetzten Spiel 4 fällig wirkenden [8] zum [G] wenig empfehlenswert. Das Grand Jeu nimmt durch die Kolsharfe im Forte leicht einen schneidend-nasalen,

fast zischenden Klang an. Dessenungeachtet kann in seltenen Fällen diese grelle Farbe dennoch ästhetische Berechtigung haben: z. B. wenn es gilt, flackernden Lichterglanz zu illustrieren, oder dem üblichen vollen Werk vorübergehend (meist am Schluß) einen besonderen Hochglanz zu verleihen.

Die [8] spiele also etwa eine ähnliche Rolle, wie die letzten Reserven der Orgel (Jeux en chamades) oder des Orchesters (Pikolo, hohe Kornette, Becken). Die fixierte Einstellung der [8] in den [G]-Zug ist — gerade herausgesagt — eine ästhetische Barbarei.

Steht etwa die Registrierung [5 6 8], die bei einer Steigerung in [G] überführt wird, so tut der Harmonist wohl daran, beim Eintritt des [G] (falls es manuell einigermassen möglich ist) die stehenden Handregister ([5 6 8], mindestens aber die [8]) zu kassieren und sie bei [G] erneut einzustellen, soll die schöne Wirkung des ruhigen Grand Jeu nach dem flimmernden Schwebeklang der Handregistrierung nicht zerstört werden.

Den Adeklang Bachscher Präludien und Fugentutis gefähre man ja nicht durch das Flackerlicht der [8] oder der weichlich-wohligen Schwebung der [6]!

Oft werden die modernen Spiele, ohne Rücksicht auf Spezialbehandlung und Einzelcharakter, lediglich zum Zwecke äußerlicher, dynamischer Steigerung verwandt. Die Reihenfolge wäre am besten etwa so vorzuschlagen:

1014. Allegro con brio
Sua

Olaf Lund, 1. Suite.

Die Kolsharfe [5] im Baß wird im [G] bei hervorzuhebenden Themen oft unerlässlich. Unschön klingt sie in unbegleiteten Solostellen. Die erstaunliche Kraft der zweißufigen Stimme überwiegt die Größe der eigentlichen tiefen Baßregister; der Klang geht mehr in die Breite, statt in die Tiefe. Für unbegleitete Solostellen ist die [3] schon oft störend, geschweige denn die schneidend-scharfe [5]. Dagegen ist ihre Unterstützung dann von hohem Wert, wenn es gilt, wichtige Baßfiguren oder wesentliche Themen den mächtigen Begleitakkorden oder vielverschlungenen Kontrapunkten der Oberstimmen gegenüber zu stellen. Die Baßpartie erhält durch den hohen Mittläuter (der meist höher liegt, als die positive Lage der Gegenstimmen) außerordentliche Präzision, schärfste Konturen, hohe Kraft und bedeutende Beweglichkeit, die nie und nimmer

tiefe Kontrabässe zu 16' oder 32' zu geben vermögen.)*

1015a.

Allegro grandioso.

8va
E G *loco*
8va
B A C H
8va
E G *marcato*
8va
marcatissimo

S. Karg-Elert, Op. 46, Doppelfuge aus der 2. Sonate.

1016. *Andante con sentimento.*

8va
E G *mf marcato*
5

Ludolf Nielsen, Op. 30, Romanze.

Die 5 erlaubt dem Baß sogar akkordische Bildungen im G. Im Piano erinnert ihr Klang an einen Violinenchor, der über eine weiche Tuben-, Baßklarinetten-, Hörner- und Violoncellgruppe silbernes Flimmerlicht streut. Im Forte läßt die 5 an eine Hochdruckstimme der Orgel denken.

1017.

5 6 7 8va
E G *mf*
5
*) wirkt quasi als Hochdruckstimme.

Camillo Schumann, Op. 43, Dritte Suite.

Endlich wäre der Métaphones im G Erwähnung zu tun. Durch diese beiden Halbzüge verlieren die Spiele 3 4 ihre Stärke und ein gut Teil glänzende Kraft. Das Gesamtkolorit ist stumpf, etwas wärmer als ohne Méta. und im Charakter ruhiger.

Nicht selten mischt man dem G Méta. die 5, 6 oder — mit gutem Erfolg — die 8 hinzu.

*) Siehe die Pedaldispositionen an wirklichen Musterorgeln! Hier fehlen nirgends ein, zwei oder drei teilweise sehr kräftige „kleine“ Stimmen: Clairon 4', Hochdruckflöte 4', ja Hohlflöte 2' oder Zinken 1' (Bach-Orgel, Silbermann-Dispositionen!), hohe Mixturen oder Pedalcymbeln zu 2', 1 1/2', 1' usw. — Erst dieser „Kleinkram“ gibt den Pedalfiguren im polyphonen Gewebe die nadeltscharfe Ziselierung, ohne die jene einem moluskenhaften, undefinierbaren Wählen gleichkommen.

1018.

8 Méta. *Allegro.*

8 Méta. *Allegro.*
E G *rfs*

Jul. Mouquet, Op. 10, Sonate.

1019.

5 6 Méta. *Tranquillo e religioso.*

8va
E G *mf*
8va

E. Frostegger, Ave Maria.

In Beispiel 1020 steht 1P 4 Méta. dem G Méta., in Beispiel 1021 1P 2 8 Méta. dem G 8 Méta. gegenüber; in beiden Fällen wirkt die Gegenüberstellung weit weniger schroff, als es ohne Méta. der Fall wäre.

1020.

1P 4 Méta. *Vivace leggiero.*

Méta. 4 1P
8va

S. Karg-Elert, Op. 14, Nr. 3, Fughetta aus der III. Sonatine.

Das 2. Mal mit G und 8va...

1021.

1P 2 8 Méta. *Risoluto.*

8va
E G *f*

Das 2. Mal G. Frederik Benningsen, Passepied.

Es läßt sich auch effektvoll G gegen G Méta. ausspielen.

1022. *Tempo di Rigaudon.*

8va
E G *fz*
8va
Méta.

Das 2. Mal Méta. dazu. Frederik Benningsen, Rigaudon.

Man verfügt somit über 4 Haupt-Arten des Grand Jeu, die durch Méta. retouchiert werden können.

1a)

1P	3	4	0
----	---	---	---

 } Plein jeu
 1b)

1P	3	4	Méta.
----	---	---	-------

 } basiert auf 8'

2a)

G

 } Vierspiel
 2b)

G	Méta.
---	-------

 } basiert auf 16'

3a)

5	6	8
---	---	---

G

6

 3b)

5	6	8	Méta.
---	---	---	-------

G

6	Méta.
---	-------

 } Siebenspiel
 basiert auf 16'

4a)

5	6	7	8
---	---	---	---

G

6	5
---	---

 4b)

5	6	7	8	Méta.
---	---	---	---	-------

G

6	5	Méta.
---	---	-------

 } Organo piano
 basiert auf 16'
 nebst Unterklang 32'

C. Gegenüberstellung einfacher und kombinierter Halbspiele.

Die Wunder wirkende Doppelsexpression erlaubt in dynamischer Hinsicht jede Gegenüberstellung von Halbspiele, denn da eine Registeraddition nicht immer (wie bei dem einfach-expressiven Harmonium, siehe Kapitel 8 und 10) zugleich eine Kraftsteigerung bedingt, so können sehr wohl beispielsweise 10 Zungenreihen (als Begleitung) einer einzigen (als Solostimme) gegenübergestellt werden oder umgekehrt.

1023a.

1P	1	2	3	4	5	6	7	8	0
----	---	---	---	---	---	---	---	---	---

sowohl:

1023b.

1P	1	2	3	4	5	6	7	8	0
----	---	---	---	---	---	---	---	---	---

als auch:

Das ist einer der Kardinalvorteile des Kunstharmoniums vor jedem andern Harmonium, daß es sich bei der Registrierung fast einzig auf koloristische Forderungen beschränken kann, ohne auf die Stärkeverteilung Rücksicht nehmen zu müssen.

Freilich trifft dies völlig nur bei dem „einstimmigen“ Satz zu, der eine Solostimme einem Begleitpart gegenüberstellt (siehe obiges Beispiel). Der homophone oder plane Satz (Plenosatz) und der kontrapunktische Stil (polyphoner Satz) kennen keine bedingungslose Unterordnung einer Spielhälfte zugunsten einer andern. Oft stehen sich 2 zu 2 koordinierte Stimmen gegenüber, oft übernimmt aus technischen Gründen eine Hand eine und die andre 3 Stimmen, ohne daß aber eine ausgesprochene Plastik der einzeln geführten beabsichtigt ist; im polyphonen Satz sind oft genug die Mittelsstimmen bald der rechten, bald der linken Hand zuerteilt: — in allen diesen angeführten Fällen ist eine Farbenabstimmung beider Spielhälften ganz unerlässlich.

Es gilt also eine „Anschlußregistrierung“ für den Baß zu finden. Die Farben sollen sich alsdann tunlichst auch in der Kraft die Wage halten. Um dies festzustellen, lasse man die beiden Kniedrucker vorn einschneppen und schalte jedes die Stärke verändernde Register (F oder 0) aus.

Es entsprechen von den allergebräuchlichsten Registrierungen die Hälften proportional einander:

1	2
1	X

 2)

2	4
3	1

 3)

5
X
4

 4)

2	5
X	X
4	1

 5)

4	5
X	X
4	3

 6)

3	5
?	?
5	4

 7)

6	
X	
Méta.	4

 8)

2	6
X	X
1	

 oder 9)

2	6	
X	X	
Méta.	4	1

 10)

2	4	6	
X	X	X	
Méta.	4	3	1

 11)

5	6
X	X
1	

 oder 12)

5	6
X	X
4	1

 13)

4	6	Méta.
X	X	X
Méta.	4	

14)

2	5	6
Méta. 4 2		

 15)

3	6
?	
5 1 (oder Méta. 5 4)	

16)

2	3	4	6
4 2 1			

 17)

2	3	5	6
3 2 (1)			

 18)

7
×
4

19)

1P	7
?	
4	1P

 20)

2	6	7
?		
1	2	

 21)

4	7
4 3	

 22)

5	7
×	
4	3

23)

5	6	7
?		
Méta. 4 3 1		

 24)

1	2	5	6	7
4 3 1				

 25)

4	8
×	
4	

26)

5	8
5 4	

 27)

5	6	8
Méta. 5 4		

 28)

1	5	6	8
Méta. 5 4 1			

29)

1	2	6	8
?			
Méta. 4 2 1			

 30)

7	8
×	
5	4

 31)

6	7	8
×		
Méta. 5 4		

32)

1	2	6	7	8
×				
5	4	1		

Spielt die rechte Hand *15ma* (statt *8va*), so diene das letzte Beispiel als Vorlage für Nr. 20. Endlich folgt der Notentext für die Beispiele 18, 19, 21, 22, 23, 24, 30, 31 und 32.

1026.

(Die beiden Spielhälften sind dynamisch und koloristisch koordinierend.)

D. Deckungen diverser Halbspiele.

Es können sich „decken“ (Wortklärung siehe Kapitel 9) alle Baßregister mit tiefer fundierten Diskantspielen. Die Deckungen der Spiele $\begin{matrix} 4 & 3 \\ 1 & 3 \end{matrix}$ und $\begin{matrix} 1 \\ 1 & 4 \end{matrix}$ mit $\begin{matrix} 1 & 4 \\ 1 & 4 \end{matrix}$ und insbesondere $\begin{matrix} 2 \\ 2 \end{matrix}$ wurden bereits behandelt. Die Kunstharmenium-Disposition mit ihren tiefen Diskantspielen ist für Deckfarben geradezu prädestiniert. Zweierlei Arten sind zu unterscheiden: *assonante* (gleichfarbene) und *divergierende* (voneinander abweichende) Deckungen. Die ersten verstärken nur die Farbe einer halbspiegeligen Registrierung — gleichviel, ob es sich um eine Primärfarbe oder Mischung handelt, — die letzteren mischen zugleich diagonal angelegte Gegenfarben.

Die mit × versehenen Beispiele sind klanglich unanfechtbar, die mit ? bezeichneten nur bedingungsweise (unter satztechnisch besonderen Verhältnissen) empfehlenswert.

Man erprobe die Beispiele Nr. 1—13, ferner 15, 26, 27, 28 (rechte Hand *8va*) an folgendem Satzchen, das Gleichberechtigung der Spielhälften erheischt:

1024.

Mit Weglassung des *8va* diene es als Vorlage für Nr. 23. Für die Beispiele Nr. 14, 16, 17 und 29 (beide Hände *8va*) gelte folgendes Satzchen:

1025. *Lento.*

(Die Mittelstimme überschreitet oft die Teilungsgrenze.)

Z. B.: 1027 a.

5	7	5	7
<i>8va</i> —————		<i>8va</i> —————	

Streicher rechts

links

b.

6	2	6
<i>8va</i> —————		

Bläser rechts

Streicher links

c.

5	7
<i>8va</i> —————	

Streicher rechts

Bläser links

Die Deckregion umfaßt eine Oktave*) bei der Registrierung:

Die Deckregion umfaßt zwei Oktaven bei der Registrierung:

*) Daß alle Bezeichnungen: große, kleine usw. Oktave, Prolongementsoktave unrichtig sind, soll hier festgestellt werden; es sind statt Oktaven stets Septimen gemeint (C-H usw.). Der Übllichkeit wegen mag indes auch hier von „Oktave“ im Sinne einer Septime weiterhin die Rede sein.

dazu die Mischungen:

Die Deckregion umfaßt zwei und eine halbe Oktave bei der Registrierung:

Zwei sich deckende, gegenüberliegende Register entsprechen genau zwei gleichseitigen Registern in einheitlicher Fußhöhe, d. h.

divergierend:

assonant:

Die assonante Deckung erlaubt ein unmerkliches Auswechseln beider Spiele resp. eine Umfangsvergrößerung je einer Spielhälfte:

1028 a. Violincharakter. *8va*

1029 a. Cellocharakter.

1030 a. Cellocharakter (Baryton).

Man wird in Beispiel 1028a für den Anfang — der Tiefe wegen — die linke Kolsharfe wählen, doch versagt diese in den letzten Takt. Hier hilft die Deckung! Man läßt an geeigneter Stelle die rechte Kolsharfe unmerklich in Deckung mit der linken treten, verlegt die Windstärke allmählich nach rechts und läßt die linke Kolsharfe an geeigneter Stelle fallen.

1028 b.

Wirkung:

(Kolsharfencharakter)

In Beispiel 1029a und 1030a liegt der Fall umgekehrt:

Beide Episoden wollen mit Baryton gespielt werden. Die Anfänge sind durchführbar, aber der Schluß von 1029a geht über den Barytonumfang hinaus, der Schluß von 1030a unter denselben hinab. In ersterem Falle macht Clairon, in letzterem Basson die Ausführung möglich.

1029 b.

Wirkung:

(Cellocharakter)

1030b.

7
4

Deckung

Wirkung:
(Cellocharakter)

Nachstehend einige Beispiele aus der vorhandenen Literatur, die verschiedene Arten der Deckung zeigen. (Vergleiche aber vor allem die trefflich instruktiven Beispiele des gesamten 9. Kapitels. Viele zeigen im Original eine von der hier zitierten Fassung abweichende Registrierung, z. B. 5 oder 6 oder 5 6 statt der dort vermerkten 2). Das Deckungsprinzip wird jedoch hierdurch in keiner Weise beeinträchtigt.)

1031.

7 0 *Sostenuto.*
15ma

Quasi due Violoncelli

0 4 *loco* R. Wagner, Fliegender Holländer (S. K.-E.)

Der Deckregistrierung einigermaßen verwandt ist die Registergegenüberstellung, die ein alternierendes (sich gruppenweise abwechselndes) Spiel erlaubt, wie es in der Orgelmusik durch Manualwechsel üblich ist.

f *p*

Harmonium: rechtes Spiel 16' (8va) | linkes Spiel 4' (8va bassa)
Orgel: Untermanual | Obermanual

Spielt man die beiden Partien zeitlich zusammen (Takt 1 + 3 und 2 + 4), so erhält man Deckungen.

1036.

6 *sans presser loco*

Méta, 4 1 P

Lefébure-Wély, Improvisation.

Die originale „spezifische“ Harmoniumliteratur ist reich an Beispielen ähnlicher Art. Eine kleine Auslese möge verschiedene Möglichkeiten von Gegenüberstellungen zeigen.

1032. *Lento.*

1

0 5 4

tritt mit 5 in Deckung.

R. Wagner, Tannhäuser (S. K.-E.)

1033.

4 7 8 0 *Moderato.*

Sva

0 5 4

7 + 9: 4

8 + 9: 5

decken sich.

R. Wagner, Tannhäuser (S. K.-E.)

1034.

5 0 *Andante.*

Sva

0 3 *Sva*

Jul. Mouquet, Op. 9, Suite Symphonique (2. Satz, Thème varié).

1035. *Alla Marcia.*

5 6 9 0

Sva

0 5

9 = Voix angélique 16'.

M. Prestat, Op. 5, Marche Nuptiale.

1037. *Cantabile.*

Alex. Guilman, Op. 53, Marche, d'Ariane (Duo).

1038. *Largo, con molt' espressione.*

Deckung der Solomelodie.
S. Karg-Elert, Op. 27, Nr. 5, Angélus.

1039.

Assez animé.

Jos. Bizet, Op. 15, Crépuscule.

1040.

Un peu plus vite.

Jos. Bizet, Op. 18, Ariette.

1041.

Méta. Poco lento.

César Franck, L'Organiste, Recueil de Pièces.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Das moderne, reformierte*) Druckflutharmonium.

Das einfache Expressions- und das Kunst-Harmonium sind dispositionell so wesentlich verschieden, daß der erstere Typ durchaus nicht ohne weiteres eine Literaturverwendung des zweiten Typs zuläßt. Wohl wurzelt das Kunstharmonium im klassischen Vierspiel, doch fallen die meistgespielten Register des neuen Systems keineswegs mit denen des alten zusammen.

Die Progression der Verwendbarkeit der Register des Kunstharmoniums geht aus folgender Statistik, die auf umfassender, streng objektiver Beobachtung basiert, hervor.

*) Benannt nach der Broschüre: „Die Reform des modernen Druckwindharmoniums“ von Sigfrid Karg-Elert (60 Pf.).
Carl Simon Musikverlag, Berlin.

D. E. Doppelexpression	D. E. Doppelexpression
1P Percussion 8'	5 5 0 Musette und Voix cél. 16'
ProL. Prolongement	
	1P Percussion
0 3 Clairon 4'	
	7 Baryton 32'
4 Basson 8'	
5 Harpe éolienne 2'	4 Hautbois 8'
	2 Clarinette 16'
	8 Harpe éolienne 8'
2 Bourdon 16'	
	3 Fifre 4'
	1 Flûte 8'
1 Cor anglais 8'	

Demgegenüber steht beim Viereinhalbspiel in Reinhard'scher Kolorierung eine völlig anders geartete Registerverwendung:

① Cor anglais 8'	① Flûte 8'
	③ Voix céleste 8'
④ Basson 8'	④ Hautbois 8'
③ Clairon 4'	③ Fifre 4'
② Bourdon 16'	② Clarinette 16'

oder beim Kirchenharmonium (Vierspiel), das auf dem 16' fundiert ist:

② Bourdon 16'	② Clarinette 16'
① Cor anglais 8'	① Flûte 8'
④ Basson 8'	④ Hautbois 8'
	③ Fifre 4'
③ Clairon 4'	

In Wiener und süddeutschen Sechsspielen (älterer Tendenz) tritt die Praedominanz der 8 Füßer noch schärfer hervor:

- | | |
|-------------------|-------------------|
| ① Cor anglais 8' | ① Flûte 8' |
| ④ Basson 8' | ④ Hautbois 8' |
| ⑤ Voix humaine 8' | ⑤ Voix céleste 8' |
| ⑥ Cello 8' | ⑥ Gamba 8' |
| ③ Clairon 4' | ③ Flageolet 4' |
| ② Bourdon 16' | ② Clarinette 16' |

Diese 3 letzten Dispositionen zeigen ausgesprochene Korrespondenz der Halbspiele und erinnern schon beinahe an die einmanualige Orgel. Durchgehende Spiele auf je einem Registerzug wären zweckentsprechender, da die Teilung hier doch nur imaginären Wert besitzt.

Die Durchschnittlinie der modernen Kunstharmonium-Literatur*) diktiert in sinnfälliger Weise die selbständigen Halbspiele. Hiernach hat ein Harmonium den praktischsten Wert, wenn es folgende Grundspiele besitzt:



Praktische, pekuniäre und bautechnische Gründe fordern Surrogate, soll ein kleines Harmonium die Tendenzen des Kunstharmoniums verfolgen und sich für seine große, köstliche Literatur spielfähig erweisen.

An Stelle der kostspieligen Doppelexpression [D. E.] tritt die durch 2 Kniedrücker zu betätigende Winddruckteilung. Am besten ist es, wenn sämtliche Handregister auf Pianowind eingestellt sind (automatische Sourdine), — und die Halbspiele erst durch Kniedrückereinschaltung voller Kompressionswind erhalten.

[5 6] ist als Farbensumme gedacht. Beide Register bedingen 3 Zungenreihen. Da denkbarste Mittelbeschränkung für ein billiges Ersatzinstrument Erfordernis ist, wird das „Surrogatregister“ unvermeidlich! Anstatt [5 6] wird eine weichintonierte, sanft streichende [2] gewählt werden. Die mächtige, hornartige, dunkle, völlig strichfreie [2] des Kunstharmoniums in der Kunstharmoniumregistrierung (an

*) Die Literatur wächst rapid! Während diese Zeilen niedergeschrieben werden, laufen aus Italien höchst beachtenswerte, durchaus individualisierte Originalwerke für Kunstharmonium ein. Zur quantitativ bedeutenden französischen und belgischen und zur qualitativ hervorragenden deutschen Kunstharmonium-Literatur gesellt sich die italienische neben der spanischen, ungarischen und dänischen.

zweiter Stelle der Brauchbarkeit stehend) taugt nicht für die erste Stelle in der Registeranordnung des reformierten Harmoniums.

Die [2] des reformierten Harmoniums soll dem fülligen, weichen, warmen Musikklang [5 6] des Kunstharmoniums möglichst nahekommen, weil sie eben diese Doppelregister in erster Stelle zu ersetzen berufen sein soll.

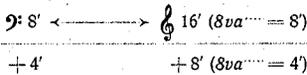
Die linke [1P] durch [1] zu ersetzen, ist zu mißbilligen. Percussion ist unersetzlich! Nicht etwa des hübschen, aber entbehrlichen „Eigeneffektes“, — als vielmehr der uneingeschränkten, wahrhaft künstlerischen Artikulationsmöglichkeit wegen.

So heiße denn das Normalenspiel (ohne Rücksicht auf Tradition) auf Grund meist gespielter Register:



Dadurch würde die Versetzung der rechten Hand in die höhere Oktave in Permanenz erklärt, dadurch würden Stimmüberschneidungen in der Septime (*f—g*) ermöglicht, dadurch wäre ein zweifach einseitiges oder wirklich doppelseitiges Expressionsspiel, für Begleitung und Solo, oder ein plastisches Wechselspiel, ausführbar.

Als nächste 2 Halbspiele treten zu den beiden Normalregistern die höheren Oktaven hinzu:

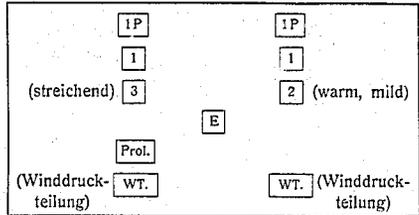


Es sind Clairon und Flüte = Percussion, und damit erhält das moderne, reformierte Harmonium sein erstes durchgehendes Spiel.



Der linke 4' oktaviert nach oben, der rechte 16' nach unten. Beide Halbspiele nähern sich bezüglich absoluter Klanghöhe.

Dieses moderne Zweispiel



überragt an echt musikalischer Spielbarkeit ohne Frage jedes andre Harmonium beliebigen Systems in gleicher Preislage, obgleich jenes Zweispiel koloristisch immerhin stark begrenzt ist.

Es scheint dem Verfasser wichtig, an dieser Stelle ein ausführliches Beispiel (in Form von Satzvarianten) zu geben, um praktisch die überlegene Art und die Vielseitigkeit eines modernen, reformierten Druckluftharmoniums vor jedem andern Typ darzutun.

1042 a. *Andante sostenuto.*

b. *pochettino mosso*

c. *Agitato.*

1042 d. *Andantino semplice.*

1P
E p
F 3

e. *Cantabile.*

2 3va
E p
sonoramente
3

f. *Andante amoroso.*

1P
(Deckung)
E p
sonore
F 3

g. *Largo.*

2 8va
E p
Proel. 1P

h. *Più mosso, molinonico.*

2 8va
E p
F 3 marcando

i. *Ariosamente.*

1P vibrato
E p
3

k. *Allegro brioso.*

1P 2 8va
E p
feststücken
r.f.
Proel. 3 1P

l. *Tempo di Ciacona.*

2 8va
E p
3

m.

1P 2
E p
loco
marc.
marc.
3 1P Percussion sanft hervor.

1042n. *Moderato.*

O. *Maestoso.*

Das obige Kettenbeispiel zeigt, daß in diesem Dispositionstyp embryonal das Kunstharmonium enthalten ist. Die gesamte Kunstharmoniumregistrierung mit ihren abertausend Farben ist ohne jede Einschränkung für diesen, vom modernen Zweispiel diktierten Harmoniumsatz anwendbar. Das ist kein neutraler, physionomieloser Satz der Herren Reinhard, Oesten, Biehl, Kistler, die Zeit ihres Lebens weder einen „spezifischen“ Druckluft- noch Saugluftharmoniumsatz geschrieben haben, und deren Werke, sollen sie wirklich für irgendeinen Typ „exakt“ harmoniummäßig klingen, ganz erheblich umkomponiert werden müssen!

Man überschätze die Koloristik nicht! Fraglos ist sie „Mittel zum Ausdruck“, doch hat sie auf den geistigen, d. h. an sich absolut-musikalischen Gehalt eines Werkes keinen Einfluß! Anders — ganz anders dagegen wirkt die „Technik“ (natürlich nicht im Sinne von „Fingerfertigkeit“) auf die Gestaltung einer kompositorischen Idee ein! Jedes Kunstwerk ist eine logische Weiterentwicklung eines Gedankens in knapper, konzentrierter Form (thematisches Motiv). Je nach der Größe des Betätigungsbereiches wird die Logik in geistiger und formaler Beziehung Resultate von verschiedenen Wertgrößen zeitigen. Hiermit soll selbstredend nicht etwa gesagt sein, daß ein einfaches, kleines Stück einen geringen und ein technisch anspruchsvolles Stück von großen Dimensionen immer einen entsprechend höheren Kunstwert repräsentieren müsse! —

Aber daß beschränkte Techniken einen direkten und höchst bedeutsamen, lähmenden Einfluß auf die Entwicklungs- und Entfaltungs-

fähigkeit haben, wird billigerweise kein logisch Denkender in Frage stellen.

Ein Philosoph, der eine fremde Sprache nur zum allergeringsten Teile beherrscht, wird nicht imstande sein, seinen Gedanken Ausdruck zu verleihen, — er lallt (trotz aller Weisheit) wie ein Kind.

Ein tüchtiger Musiker wird die Meisterwerke der Tonkunst mißhandeln, wenn er gezwungen wird, diese auf einem Instrument zu interpretieren, dessen Technik er nicht beherrscht!

Ein Beethoven hätte der Okarina auch kein unsterbliches Meisterwerk schenken können.

Alle drei Beispiele beweisen, daß der Inhalt seine adäquate Form dringend erheischt, — daß der Geist oder die Idee, um sich zu äußern, eben der Technik ganz unerlässlich bedarf!

Warum dieses Thema hier, in der „Kunst des Registrierens“, berührt wird?

Weil der schöne Selbstbetrug vieler Harmoniumisten zerstört werden muß, und der Glaube ad absurdum geführt werden soll, daß „Harmoniummusik“ der größeren Technik in manueller und instrumenteller Hinsicht entbehren könne.

Hier liegt der Krebschaden der ganzen Harmoniumkunst!

Der Mangel an manueller Technik; — schwerwiegende Beschränkung musikalischer Ausdrucksmittel durch dürftige instrumentelle Technik.

Das sind die beiden Pole, zwischen denen der Dilettantismus in der Harmoniummusik pendelt!

Über den erschreckenden Tiefstand der Spieltechnik des ungezählten Heeres der Harmoniumspieler, die im Durchschnitt betreffs Beherrschung ihres Instrumentes — ernstlich gesprochen — kaum die Fertigkeit der landläufigen Zither-, Mandolin- und Harmonikaspeler erreichen — soll an anderer Stelle die Rede sein.*

Die instrumentelle Beschränkung der meisten Harmoniums festzustellen und ihre mangelnde künstlerische Qualität (von der Perspektive des produzierenden und reproduzierenden Künstlers aus gesehen) offen zu brandmarken, ergibt sich an dieser Stelle von selbst! Die kritische Bewertung erachtet der Verfasser für seine heilige künstlerische Pflicht, an deren Erfüllung ihn keine Anfeindung irren machen kann.

Ein Instrument, das kein ästhetisch wirkendes Stakkato, keine haarscharfe Artikulation, keine technisch anspruchsvollere Ausgestaltung, keinen Akzent

*) Siehe den theoretischen Teil zu Op. 93 „Die ersten grundlegenden Studien im Harmoniumspiel nach modernen Prinzipien“ von Sigfrid Karg-Elert. (Carl Simon Musikverlag, Berlin.)

und kein Expressionsspiel zuläßt, mag subjektiven Ansprüchen bescheidener Leute genügen, nimmermehr aber wird es objektiv als vollwertiges Kunstinstrument angesehen werden können!

Die große Beliebtheit ungläublich dürtiger Saugwindharmoniums (es gibt deutsche Großstädte, in deren sämtlichen Magazinen nicht ein einziges Harmonium vorrätig ist, das einigermaßen höheren, musikalischen Ansprüchen genügt) spricht ein vernichtendes Urteil über die künstlerische Indolenz der „maßgebenden Faktoren“ und den schlechten Geschmack des Interessentenpublikums!

Mögen immerhin die anspruchswenigen Amateure mit versteiften Gelenken Musik auf ihre höchst eigene Art betreiben und sich an monodischen Sätzchen, in denen ein Aölsährlein die primitive Begleitung zwischert, gar inniglich erbauen, — mögen sie immerhin am „so gut eingeführten“ Massenharmonium (made in United States of America or in Germany), an welchem es ja auf eine Handvoll Registerzöglein mehr oder weniger nicht ankommt, Genüge finden, — ein wirklich gebildeter Musiker (er braucht absolut kein „Nur-Fachmann“ zu sein!) wird Ansprüche machen, die ihm kein noch so großes Instrument erfüllen kann, sofern es der Expression, der Stärkeverteilung enträt und das Artikulations-, Stakkato-, Akzent- und ein technisch anspruchsvolles Spiel korrumpiert oder gar nicht zuläßt! — — —

Das höchst vielseitig verwertbare, moderne, reformierte Druckluftzweispiel, das 75% der Kunstharmoniumliteratur durch Registerreduktion zu spielen und die gesamte große, unregistrierte Literatur trefflich zu registrieren erlaubt, das ferner eine Fülle königlicher Meisterwerke der Klavezinisten Lully, Daquin, Couperin, Rameau, Händel, Bach und Söhne, Froberger, Rossi, Martini, Galuppi, Porpora, Scarlatti, Bull u. a. m. ohne weiteres zu spielen zuläßt, ist als „kleinstes Kunstharmonium“ zu bewerten und für Harmonisten zu empfehlen, die ein exaktes Studium absolvieren wollen, um später mühelos zum großen Kunstharmonium überzugehen.

Mit jedem neu hinzutretenden Halbspiel wächst die koloristische Ausnutzungsmöglichkeit, die bei dem Zweispiel naturgemäß noch minimal war.

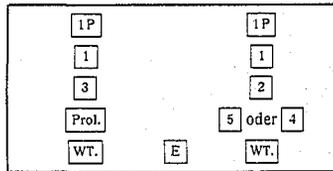
Welches Register als fünftes klingendes Halbspiel in Betracht kommt, ist Frage des Geschmacks.

Ein geschickter Improvisator möchte vor allem den Baryton 32' nicht missen. Er erschließt ihm Spielmöglichkeiten, die ihm kein anderes Register erlaubt, der Harmonist gewinnt 2 isolierbare Hälften im Klangumfang c—g (Clairon) und F—g (Baryton).

Welche bedeutende Ausnutzung die 7 zuläßt, ist aus der früher gegebenen Abhandlung, von Seite 292 bis 301, ersichtlich.

Glaubt der Spieler auf die Extravaganz des wertvollen Barytons Verzicht leisten zu können, und zieht er einen klanglich-kontrastierenden Stellvertreter der Hauptstimme vor, so käme ein streichender, zarter 16' (Musette) in Frage, in welchem Falle dann für die 2 eine üppigere, diskretere, dunklere Intonation Notwendigkeit wird. Oder aber man wählt als drittes rechtes Halbspiel die 4 und erhält eine Korrespondenz zwischen beiden Hälften.

1 dunkel 8' $\begin{matrix} 2 \\ 4 \end{matrix}$ dunkel (8va... gespielt): 8'
3 hell 4' 4 hell (8va... gespielt): 4'



Voice céeste 15' statt Musette 16' oder Hautbois 8' ist nicht zu empfehlen, da die 6 erstens weit weniger Kontraste und Mischungen ergibt und zweitens eine Stärkegleichheit beider 16' bedingt, da ja die 6 meist mit der 2 verbunden ist. Zudem läge eine übermäßige Benutzung des Schweberegisters auf der Hand, was nicht gerade sehr geschmackvoll genannt werden könnte.

Die weitere Einstellung von Halbspielen ist fernerhin Geschmackssache: wer sich für diesbezügliche „Dispositionsreformen“ interessiert, lese die bereits zitierte Broschüre: „Die Reform des modernen Druckwindharmoniums“.

Die Mischmöglichkeiten der Register sind aus früher gegebenen Aufstellungen ohne weiteres ersichtlich.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Die Célesta.

Die Célesta wurde 1886 von Victor Mustel erfunden. Sie ist ein reines Schlaginstrument. Die Tasten setzen mittels Abstrakten und deren Winkelübersetzungen einen Hammermechanismus in Bewegung. Klingerzeuger sind Metallplatten (d. s. abgestimmte flache, rechteckige Stahlstäbe von verschiedener Größe). Resonatoren sorgen für Vergrößerung und akustische Verbesserung des an sich nicht sehr großen und tragfähigen Tones.

Die Klangfarbe der Célesta ist vornehmer, weicher, mystisch-ätherischer und weitaus diskreter als die des üblichen Orchesterorgelglockenspiels. In der Tiefe nähert sich das Kolorit bemerkenswert dem Harfen-Flageolettimbre.

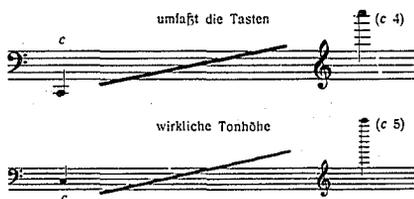
Die Célesta existiert als selbständiges Instrument (sogenannte „Orchestercelesta“, die durch Richard Strauß, Gustav Mahler, Gabriel Pierné, Arnold Schönberg, Franz Schrekker u. a. sanktioniert wurde) und als ein mit dem Kunstharmonium kombiniertes. Mustel und Schiedmayer geben ihr eine eigene Klaviatur (Obermanual), Balthasar-Florence baut neben zweiauch einmanualige Célestaharmoniums mit Halbspieleinschaltung.

Am zweimanualigen Instrument geschieht die Verbindung zwischen Célesta und Harmonium durch eine „Stechkoppel“ (Acc. = Accouplement), die naturgemäß bei Koppelwirkung das Spiel auf dem oberen Klavier zur Bedingung macht.

Die Verkehrtkoppel (d. i. I:II) ist für die Célesta aus manigfachen Gründen der Normalkoppel (d. i. II:I) vorzuziehen: 1. Die Mechanik der Célesta erfordert einen energischen, decisiven, tieffallenden Druck; ihn vermag nur der unmittelbare Hand-, bzw. Fingerschlag zu geben. 2. Das Ein- und Aussetzen der angekoppelten Célesta bedarf in diesem Falle keiner Koppelumschaltung, wie es bei II:I nötig wurde, sondern nur eines einfachen Manualwechsels (II = Célesta mit Harmonium, I nur Harmonium). 3. Bautechnische Gründe bedingen, daß das Untermanual direkte Verbindung mit den Spielventilen hat.

Die Célesta klingt eine Oktave höher als sie gespielt wird! Ursprünglich 4 oktavig, vom kleinen c beginnend, wird sie neuerdings in

Deutschland und Belgien im vollen Harmoniumumfang gebaut.



Der Ausbau der unteren, großen Septime C—H ist von hohem Wert! Gerade die aller tiefste Lage ist musikalisch am brauchbarsten und klangschönsten. Obgleich hier der Ton nur geringe Kraft besitzt, „trägt“ er doch vorzüglich und dringt auch durch volle Akkorde des Harmoniums, sofern nur einigermaßen die massigsten Farben ungangen werden (siehe die späteren Beispiele).

A. Die ungekoppelte Célesta.

Um den Tönen mehr Nachhall zu geben, ist die Célesta mit einem Pedalzug versehen, der — analog dem rechten Klavierpedal — die Dämpfung von den Stahlplatten hebt (sog. „Celesta-Forte“). Er ist als rechtes Hackenregister oder — falls dieses bereits für Diskantprolongement benutzt wird — als Knieleiste angelegt. Die Wirkung des Pedalzugs ist bei der Célesta ungleich geringer, als bei dem Klavier, da dessen elastische Saiten eine 6 bis 12fach längere Schwingungsdauer haben, wie die spröden Stahlplatten jenes Instruments. Der Anschlag der Célesta ist modifikationsfähig und zwar in wesentlich höherem Grade wie die Solopercussion aber in erheblich geringerem Maße wie das dynamisch reiche Klavier.

Für größere Perioden oder selbständige Sätze ist die ausschließliche Verwendung der ungekoppelten Célesta kaum verwertbar. Allenfalls sind rasch vorübergehende Begleitungsphrasen oder akkordische Einwürfe denkbar.

1043.

7 | 8

II (ohne Koppel)

Pedal ----- in den Harmonium-Akkord
überfließend *

Benj. Godard-Rif, Berceuse de "Jocelyn".
(Originaltranskription ohne Célésta.)

1044.

Cl. Cél. II

Tempo di Valse.

Prol. Célésta Solo!! Soll vielleicht Spieldosen-imitation sein?
Auf alle Fälle: kein Musterbeispiel für Céléstabehandlung!

Jos. Bizet, Op. 13, Valse-Caprice (Original).

Rein melodische Führungen taugen für die Célésta ganz und gar nicht. Ihr eigentlicher Charakter ist ausgesprochen akkompagnierend. Satztechnisch entsprechen ihr alle Harfen- und Klavierfigurationen. Leider zeigt die vorliegende Céléstaliteratur, die fast ausnahmslos in Frankreich verlegt ist, eine betäubend gleichförmige Behandlung des Begleitpartes. Von einer originellen Ausgestaltung des Céléstasatzes kann bisher kaum die Rede sein. Siehe die betr. Beispiele.

Da der Célésta, wie anfangs schon erwähnt, die durchdringende Kraft fehlt, setzt ihre Verwendung als ungekoppeltes Begleitinstrument stets eine mildfarbere Plenumischung oder eine nicht zu massige Solostimme voraus. Drei Beispiele sollen die Verwendungsmöglichkeit der ungekoppelten Begleitcélésta dartun.

1045.

5 0 0

Stg

Max Laurischkus, Op. 6, Pastorale (Original).

1046.

1P

Larghetto pastoral.

Cl. Cél.

Solo. NB.

NB. Célésta klanglich in gleicher Höhe, wie vorher die Percussion.

Rich. Kursch, Op. 24, Intermezzo II, Duo (Original).

1047. Allegro moderato.

Cl. Cél.

non accouplé (also 4 fäßige Célésta solo)

sonoramente
seul Nicht gerade nachahmenswert!

Jos. Bizet, Op. 6, Menuet.

Die Célestaeffekte sind um so schöner, je tiefere Töne in den Spielbereich gezogen werden. Recht hübsche Wirkungen ergeben sporadisch eingestreute Einzeltöne, harpeggierte Oktaven oder Akkorde.

1048. Langsam und feierlich.

6 7 8 *Sva*

Cl. Cél. Solo.

1049. Lento.

6 *Sva*

Cl. Cél. seul

1050. Sostenuto.

7 8 *Sva*

Cl. Cél. seul

1051. Andante pietoso.

6 *Sva*

Cl. Cél. (seul)

Franz Liszt, Angélus (3^{me} Année de Pélerinage).
[Uaregistr. Originalkomp.]

Die akkordischen Einwürfe (4 füßig!) imitieren trefflich den wundersamen Effekt flageoletartiger Hartenakkorde! (Ein prächtiges Beispiel.)

1052. Andante pietoso. Solo: Cl. Cél. (4 füßig)

Cl. Cél. Solo (2 füßig)

Franz Liszt, Angélus.

1053.

1P 4 Tempo di Minuetto.

Cl. Cél.

Boccherini-Bibi, Menuett (bearb. ohne Célesta).

1054. *Andante.*

Cél. ungekoppelt (410ffiq)

V. Dubois, *Élégie* (Vierspield ohne Célesta).

Die klingelartige Farbe der oberen Célestaoktaven schränkt die Verwendungsmöglichkeit des Schlaginstruments ganz erheblich ein. Von akkordischer Behandlung ist in den höchsten Lagen durchaus abzusehen, allenfalls wirken eingeworfene, nicht praedominierende Einzeltöne. Aber auch für diese Fälle sei seltene Verwendung geboten.

1055. *Andante con moto.*

Cl. Cél. Sua

Alph. Mailly, *Op. 3, Nr. 5, Angélus.*

B. Die angekoppelte Célesta.

In den weitaus meisten Fällen wird die Célesta mit Harmoniumstimmen kombiniert.

Die beste aller Verbindungen ist $\boxed{3 \ 3}$ mit Célesta! Hier kommt es zu einer idealen Verschmelzung von Schlag- und Blaston, die oft ganz köstliche Wirkungen ergibt. Am meisten wird erklärlicherweise die linke Hälfte zu den Begleitungen herangezogen, da die rechte von der Solostimme gespielt wird, doch ist eben auch die durchgehende Registrierung $\boxed{3 \ 3}$ denkbar. Alle Claironbegleitungen, die nicht von polyphoner Struktur sind, insbesondere solche, die klavieristische oder harpeggierende Diktion zeigen, eignen sich für eine Übernahme durch die vom Clairon getragene Célesta!

Auch mit Fiffre 4' ist eine Verschmelzung vortrefflich möglich! Doch eignen sich eben nur Glocken- oder flageoletartige Einzeltöne dazu, da, wie schon gesagt, melodische Führungen dem Wesen der Célesta widerstreben. Siehe Beispiele Nr. 30b, 183, 410 (ohne $\textcircled{2}$!).

Register-Mischungen und Farben, die auf reinen Percussionswirkungen basieren, insbesondere die auf Célesta-Wirkungen (z. B. $\boxed{1P \ 7}$) abzielen, eignen sich am allerwenigsten für Kombinationen mit der Célesta!

Am besten gelingen jene Mischungen, die der Percussion entraten und die die $\boxed{3}$ mitenthalten, z. B.

$\boxed{1 \ 3 \ Cél.}, \boxed{3 \ 4 \ Cél.}, \boxed{3 \ 6 \ Cél.}$ (in tiefer Lage im Piano sehr nobel) $\boxed{1 \ 3 \ 6 \ Cél.}, \boxed{3 \ 4 \ 8 \ Cél.}$ — und links: $\boxed{Cél. \ 5 \ 3}, \boxed{Cél. \ 4 \ 3}, \boxed{Cél. \ 3 \ 1}$.

Nicht besonders wirksam ist die Kombination der $\boxed{2}$ mit der Célesta; ebenso eignet sich die $\boxed{7}$ kaum sonderlich zur Célestamischung, weil dieser 32 Fuß ein Spiel in den höchsten Lagen nötig macht, in denen die Célesta ihr wundersam mystisches Timbre verliert und sich dem Schellenklang nähert.

Die Célesta erfordert (wie schon festgestellt) einen kraftvollen energischen Anschlag; auf sanften Druck reagiert der Mechanismus nicht! Darauf baut die Eigenart der technischen Behandlung: auf Wunsch aus einem

mehrstimmigen Satz bestimmte Töne anschlagen zu lassen, während andere nur als „Blasregister“ klingen.

1056. *Andantino non troppo.*

L. Boëllmann, Op. 29, Nr. 52, Heures mystiques (Vierspiel).

Hier lassen sich die Achtel der rechten Hand vorzüglich durch Célesta unterstützen, die oberen Haltenoten klingen durch Koppelung als Blasstimmen (etwa ausnahmsweise, der mystischen Stimmung zuliebe, mit $\boxed{6 \ 8}$ zu registrieren). Linke Hand: $\boxed{1P}$ allein.

Die mit * bezeichneten Haltenoten werden ohne Célestaanschlag sanft niedergedrückt.

Eine Generalübersicht gebe ein Bild über die Verwendungsmöglichkeiten, Mischfarben und technische Satzbehandlungen der Célesta.

1057. *Alla Minuetto.*

Ed. Grieg-Taubmann, Menuett aus der Klavier-Sonate, Op. 7 (Vierspiel ohne Célesta).

(Trio) des Menuetts: Form A—a—B—a—A, Registrierung der Form entsprechend; A) Célesta durch $\boxed{\frac{3}{3}}$ diskret unterstützt und „singender“ gemacht; a) Harmonium allein (durch $\boxed{1P \ 3}$ etwas harterartig); B) Célesta und Harmonium verstärkt (Célesta nur für Glockenbässe); a) wie vorher: Harmonium allein ($\boxed{1P \ 3}$); A) wie vorher: Célesta durch $\boxed{3}$ diskret unterstützt, Hauptsatz und Reprise (hier nicht zitiert) des Menuetts durchaus ohne Célesta.

1058. *Andante pietoso.*

Franz Liszt, Angelus.

1059.

1P Allegretto.

Clar. Cél. Melodie liegt im linken Spiel (R. H. untere Noten) mit $\boxed{5 \ 3}$.

Acc. Begleitung: Célesta mit angekopplelter $\boxed{5 \ 3}$.

Registrierung wie I.

(besser ohne $\boxed{5}$, nur $\boxed{3}$ Solo)

Alex. Guilmant, Op. 32, Villageoise (Original ohne Célesta).

*) Nur die mit \blacktriangleright bezeichneten Noten sollen in der Célesta deutlich hervortreten, nicht aber, oder mindestens kaum, die nachschlagenden Achtel.

1060. Allegro moderato.

1P $\boxed{5 \ 0}$ Harm. allein.

$\boxed{5 \ 3}$ Cl. Cél. Acc. Cél. + Harm. gekoppelt (4'-1-2').

-Jos. Bizet, Op. 6, Menuet (Original).

1061.

1P 4 Allegretto.

Méta. $\boxed{4 \ 3}$ Acc. Cl. Cél.

Alph. Maillly, Op. 3, Nr. 2,
Le Badinage (Orig. ohne Cél.).

Nur die pizzikatoartigen Bässe sollen mit der Cél. gespielt werden.

1062.

$\boxed{5 \ 6 \ 8}$ Andantino.

loco

$\boxed{5 \ 4 \ 1P}$ ad lib. L. H. mit Célesta nebst Accoup.

H. P. Taby, Op. 108, Réverie (Original ohne Célesta).

1063.

1P $\boxed{5 \ 0}$ Moderato.

$\boxed{0 \ 4 \ 1P}$ Clar. Cél.

Proh.

Ausgezeichnetes Beispiel. Gute Célestabehandlung, I.

Léo Pouget, La Villageoise (Original).

1064. 5 6 8 *Largamente.*

Richard Kursch, Op. 26, Legende (Original).

Das Stück ist ohne Zweifel für eine 4 oktavige Célesta geschrieben; dieselben haben statt der fehlenden Töne C—H eine selbstständig wirkende Stechkoppel (C—H), die aufs Untermanual wirkt. Ist hier Prolog eingestellt, so bleiben im G die 16' Bässe liegen, ohne daß die darüberliegenden Töne (hier Triolen) mitgekoppelt werden.

1065.

George Bizet, Sérénade (Original unregistriert).

Die linke Hand — am besten mit 6 4 3 zu registrieren — kann durch Célesta wirksam unterstützt werden. Für die rechte Hand ist etwa 5 6 8 *Sua* zu wählen.

1066. 4 8 0 *Andantino placido.*

Liszi-Skiwa, Consolation (Vierspiel ohne Célesta).

Méta. 5 3 1P Harfenbegleitung zum Violin-Solo.
 Prolog. Acc. Cl. Céli.

1067. *Tempo di Valse.*

1P 4 8

E Acc. Cl. Céli.

4 1P Nicht vorbildlich! Melodische Célesta!

Alph. Mustel, Op. 14, Sérénade (Original).

1068. *Allegretto.*

1 3 5 7 8 Cl. Céli. Acc.

E 5 3 ohne Célesta

H. P. Toby, Op. 142, Vieille Gavotte (Original).

Eine miserablere Registrierung ist kaum zu erfinden! Doppelte Unterklanger (32), dazu Célesta für melodische Partie; Bässe mit 5|| Célesta gehört hier nur ins linke System zur Gitarrenimitation, 5 ist zu streichen. Rechts entspricht 1P 4 oder auch 1P 3 5 am besten! Also Célesta ist zu vertauschen!

1069. Scherzando.

1P 3 5 6 7

Alph. Mustel, Op. 9, Ballade fantastique (Original).

Die melodische Behandlung (R. H.) der Célésta ist, insbesondere in der „Klingellage“, durchaus zu beanstanden! Die linken * wirken in der Célésta gut.

1070. Adagio.

5 6 7 8 0 Cl. Cél. Acc.

Célésta = allerhöchste Lage.

Alph. Mustel, Op. 8, Vesper (Improvisation symphonique, Original).

1071. Andantino.

1P 3 4 Clar. Cél.

Glockengeläute (mehr Herdengeläute).

Proh. Clar. Cél.

Jul. Mouquet, L'Eglise du Village (Original).

1072. Sostenuto.

4 8 Méta. Cl. Cél. Acc.

Méta. 4 R. Kürsch, Op. 26, Legende (Original).

Statt $\frac{4}{4}$ wäre $\frac{3}{3}$ weitaus mehr zu empfehlen, wo dann alles eine Oktave tiefer gespielt werden könnte und die Célésta dann ihre klangschönste tiefe Lage besser zur Geltung brächte.

1073. Alb. moderato.

5 6 8 Cl. Cél. Acc.

Alph. Mustel, Op. 19, Carillon (Original).

Ein typisches Beispiel für den Geschmack französischer Harmoniumkomponisten! Aus der recht oberflächlichen Notation geht leider nicht hervor, wie deklamiert werden soll, dem frischen Charakter des Stückes gemäß offenbar so . Dann aber ist $\frac{6}{8}$ und $\frac{8}{8}$ so schlecht wie nur möglich gewählt! Sicher sollen die Viertel der linken Hand markiert werden $\frac{3}{4}$! Hier ist die Wirkung gut, nicht aber in der melodischen Oberstimme! Am besten ist schon: die Oberstimme wird in einer dem giocosen Charakter entsprechenden Farbe auf dem Untermanual allein gespielt (etwa 1P 5), auch $\frac{2}{3}$ paßt gut) und die Viertel, die eben die monotonen Glocken imitieren, werden von der Célésta übernommen! Hier liegen zwei Möglichkeiten: entweder die Viertelnoten 2 Oktaven tiefer in der Célésta 4' allein (ungekoppelt) oder 1 Oktave tiefer mit der gekoppelten Célésta 4' (II.: = 1P 4) (8) zu spielen. Es ist nicht jedermanns Geschmack, 94 Takte die Melodie (!) in allerhöchster Lage mitklingen zu lassen. — Soll aber durchaus die Célésta melodieführend behandelt werden (für kurze Strecken wäre es immerhin amüsant), so sei eine 8füßige Registrierung vorgeschlagen, die durch eine Tieferlegung der Célésta (8va bassa) klanglich weitaus bessere Resultate erzielt.

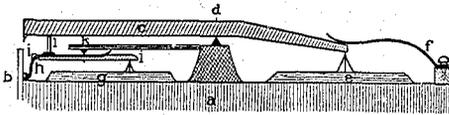
Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Halber (doppelter) Tastenfall.

Die hinteren Spielventile für die Register $\text{basso } \boxed{6 \ 5 \ 4 \ 3}$ $\text{trio } \boxed{3 \ 4 \ 5 \ 7 \ 8}$ werden unmittelbar durch die Taste regiert. Ein Druck auf dieselbe läßt sie, da sie als zweiarmiger Hebel auf einem Stützpunkt kippt, am hinteren Ende hochwippen. Da hier die Spielventile befestigt sind, werden sie von den Tonlöchern abgezogen.

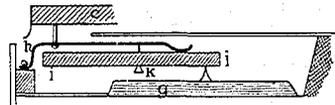
Die vorderen Spiele (= Register $\text{piano } \boxed{2 \ 1 \ 1 \ 1 \ 1 \ 1}$ $\text{trio } \boxed{1 \ 1 \ 1 \ 2 \ 6}$) sind an einer Hilfstaste befestigt, die parallel unter der sichtbaren Klaviatur liegt. Beide sind durch einen Stößer verbunden. Wird derselbe so eingerichtet, daß er beide Tasten nicht bei der geringsten Berührung — sondern erst von einem gewissen Fallpunkt an koppelt, so leuchtet ein, daß die hinteren Spiele trotz der Einstellung der vorderen, allein gespielt werden können, wenn eben mit so flachem Druck gespielt wird, daß die Stößer die Hilfstasten noch nicht tangieren können!

Fig. 1.



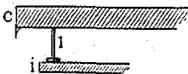
- a) Stimmstock,
- b) vordere Abschußleiste,
- c) Spiel- oder Haupttaste,
- d) Hebelkippe,
- e) hinteres Spielventil,
- f) Ventillfeder,

Fig. 1 a. Teilzeichnung.



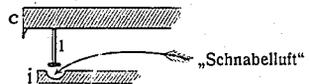
- g) vorderes Spielventil,
- h) Ventillfeder,
- i) Hilfs- oder Nebentaste,
- k) Hebelkippe,
- l) Stecher resp. Stößer.

Fig. 2.



- i) = Stößer, die Nebentaste i) lückenlos tangierend.

Fig. 3.



- Die Nebentaste i) wird erst nach halbem Fall der Haupttaste c) durch den Stößer i) niedergedrückt.

Dieser „seichte Druck“ (wie ihn die alten vorzüglichen Wiener Harmoniummeister nannten) schaltet also nur die gezogenen Hinterspiele e) ein. Der „Volldruck“ bringt erst die eingestellten Vorderspiele hinzu. Die hinteren Spiele sind folglich ohne die vorderen beliebig reaktiv zu machen, — nicht aber umgekehrt!

Stellt man ein $\boxed{1 \ 1 \ 1 \ 4}$ und spielt mit „seichtem Druck“ (der Finger fühlt deutlich den Widerstand der befederten vorderen Spielventile g), so klingt nur $\boxed{4}$; soll die Mischung $\boxed{1 \ 1 \ 1 \ 4}$ wirksam werden, wird normaler Tieffall nötig.

1074. *Allo moderato.*

C. M. v. Weber-Stapf, Im Wald.

*) Mit weichem Tastenfall zu spielen. Klingt nur die 4.

1075. *Andante.*

E. Diaz-Lebeau, Duo de Concert.

„Echo“ mit halbem Tastenfall gespielt: klingt nur die 5.

Die ganz eminent wertvollen Spielerweiterungen, die dieser doppelte Tastenfall erlaubt, liegen auf der Hand: man erhält bei stehender Registrierung zwei verschiedene Farben und Stärkegrade, über die der Harmonist in jedem Augenblick durch Fallhöhen-Veränderung der Taste frei verfügen kann. Er kann die rechte Hand mit halbem, die linke mit vollem Fall spielen (wenn er mit 4 rechts begleiten und den linken Solo-part mit 4 1P registrieren will), und umgekehrt! Er kann mitten im Stück die Farbverteilung wechseln, ja — er braucht keine Teilung mehr zu respektieren, sofern es sich nur um Farbgrenzen handelt!

Zur Erläuterung einige sinnfällige, einfache Beispiele:

1076.

Rechte Hand 1P 4 Solo, geht ohne Gefahr unter die Teilung.
Linke Hand 4 Begleitung (halber Tastenfall).

1077.

G. Rossini, Tell-Ouverture.

1078.

Rechte Hand 4 halber Tastenfall.
Linke Hand 1P 4 Solo, geht ohne Gefahr über die Teilung.

1079.

Fr. Chopin, Prélude Nr. 6.

1080. *Tranquillo.*

Melodie = 2 3 (16' + 4') durchläuft die rechte und linke Spielhälfte ohne Teilungshindernis.

Begleitung 3 (4').

In Takt 2 und 3 liegen Melodie und Begleitung in einer Spielhälfte.

Am meisten profitiert das polyphone Spiel von den doppelten Tastenfallwirkungen, da jenes eine fortwährende Ausdrucksverlegung oder wenigstens dynamische Unterschiedlichkeit für die verschlungenen Stimmen erheischt. Freilich bietet oft das doppelstimmige Spiel mit verschiedenen Fallhöhen in je einer Hand schon sehr erhebliche technische Schwierigkeiten; immerhin sind gewisse Stifformen (z. B. liegende und bewegliche Stimme in einer Hand) sehr wohl auch dem weniger gereiften Harmonisten zu bezwingen möglich.

1081.

2 5 6 *Adagio.*

Sua

il tema marcando

Méta. 4 2

il tema marcando

J. S. Bach, G dur-Tocatta (S. K.-E.).

1082.

1P 5 *Andantino.*

Die Mittelstimme ohne Percussion (zurücktretend).

J. S. Bach, E dur-Præludium (S. K.-E.).

1083. *Moderato.*

1P 3 4 0

Nur Mittelstimme mit Percussion hervorgehoben.

J. S. Bach, Es dur-Fuge (S. K.-E.).

Würde der „doppelte Tastenfall“ allgemein für größere Harmoniums obligatorisch*), so ergäben sich für die exakte (d. h. spezifische) Spieltechnik ungeahnte Perspektiven. Eine rationelle Erlernung des Doppeldruckspiels — insbesondere für je eine Hand — wäre sehr wohl durchführbar. Es ließen sich bei progressiv gesteigertem Studium fraglos erstaunliche Resultate erzielen. Auf alle Fälle bieten sich schon bei oberflächlicher Kenntnis und geringstem Können eine Menge wertvoller Nüancen, die der Harmonist nicht allzu gering veranschlagen soll.

Nachfolgend einige Registerzusammenstellungen von vorderen und hinteren Spielen, die originelle Zweiteilungen in einer Spielhälfte ergeben. Zeigten die obigen Beispiele, daß der doppelte Tastenfall unter gewissen Voraussetzungen die Teilungsgrenze überbrückt, so kann auch in bestimmten Fällen das Umgekehrte möglich werden: eine Spielhälfte kann abermals „geteilt“ werden. Pianospiele wird durch Halbfall, plastisches Fortespiel (im relativen Sinne) durch Vollfall bedingt.

*) Die bautechnische Einrichtung bietet keinerlei Schwierigkeit oder Kosten: Der Autor, der die Vorzüge des doppelten Tastenfalles zu schätzen weiß, klemmt zwei harte Holzböckchen zwischen Stimmstock und aufliegendem Oberteil und gewinnt so in „Handumdrehen“ für die vorderen Spiele die erforderliche Schnabelluft.

1P 5	==	Hauptstimme	1P 5,	—	Nebenstimme	5	allein
2 5	==	”	2 5,	—	”	5	”
1P 2 5	==	”	1P 2 5,	—	”	5	”
2 4 5	==	”	2 4 5,	—	”	4 5	”
5 6	==	”	5 6,	—	”	5	”
4 6	==	”	4 6,	—	”	4	”
2 5 6	==	”	2 5 6,	—	”	5	”
1P 4 5 6	==	”	1P 4 5 6,	—	”	4 5	”
1P 7	==	”	1P 7,	—	”	7	”
2 7	==	”	2 7,	—	”	7	”
1P 2 6 7	==	”	1P 2 6 7,	—	”	7	”
2 6 7 8	==	”	2 6 7 8,	—	”	7 8	”
1P 8	==	”	1P 8,	—	”	8	”
2 5 6 8	==	”	2 5 6 8,	—	”	5 8	”
G 6	==	”	G 6,	—	”	3 4	”
		USW.			USW.		

Man ersieht daraus, daß die zur Nebenstimmfarbe tretende Supplementsfarbe gleichhoch (5 + 6), höher (5 + 1P) oder tiefer (4 + 2) sein kann:

	1084a.	b.	c.
	5 6	1P 5	2 4
gespielt:			
klingt:			

*) kleinere Note = halber Tastenfall. Größere = Vollfall.

1085.

gespielt:

klingt:

Es folgen einige Beispiele aus der Literatur (verändert), die die praktische Verwendung des doppelten (resp. halben) Tastenfalls prägnant demonstrieren.

1086. Poco andante.

2 4 6 *Sva*

4 *loco.*

Bror Beckman, Op. 16, Ständchen.

Linke Hand: nur der 8' reagiert auf halben Tastenfall.
Teilungshindernisse bestehen nicht.

1087. Andante.

2 5 6 0 *Sva*

Jul. Mouquet, Op. 10, Sonate.

Linke Hand: nur Musette reagiert auf halben Tastenfall.

1088.

1P 5 6 *Allo moderato.*

mf

Prol. 1P

Jul. Mouquet, Op. 10, Sonate.

1089. *Andantino con moto.*

1P 4

p

4 1P *sonoro* Camille Saint-Saëns, I. Rhapsodie.

Auf einmanualigen Instrumenten (für die das Stück offensichtlich auch nicht geschrieben ist) ist eine befriedigende Lösung der Teilungshindernisse nur durch doppelten Tastenfall möglich. Durchgehende Expression; Farbdifferenz durch zweierlei Fall.

1090.

3 5 *Allegretto.*

p

8 va

8 va

Méta. 4 Prol.

S. Karg-Elert, II. Partita (Sicilienne).

*) Die hinzutretende [6] kommt nur der Unterstimme zugut. Vom Eintritt dieses vorderen Spiels an, müssen die anderen Stimmen mit halbem Tastenfall gespielt werden.

1091.

1P 3 7 8 0 *Allegro bizarro.*

p

8 va

8 va

ten. *ten.*

E G

S. Karg-Elert, Op. 70, Nr. 2, Totentanz (Originalnotation).

Zum Schluß eröffnen einige Registerbeispiele Perspektiven, welche die Richtung anzeigen, in der weitere Neuwirkungen zu entwickeln wären:

1092.

1P 2 5 7

p

8 va

sonore

sonore

5 3 1P

8 va

8 va

l. sonore

E G G G

12 koloristisch-dynamische Varianten bei stehender Registrierung und Unterstützung durch \boxed{G} .

a) wirkt = $\begin{array}{ c c } \hline 5 & 7 \\ \hline 5 & 3 \\ \hline \end{array}$ Solo	e) wirkt = $\begin{array}{ c c c c } \hline 1P & 2 & 5 & 7 \\ \hline 5 & 7 & & \\ \hline \end{array}$ Solo Begl.	i) wirkt = $\begin{array}{ c c c c } \hline 1P & 2 & 5 & 7 \\ \hline & \text{pleno} & & \\ \hline 5 & 3 & 1P & \\ \hline \end{array}$
b) wirkt = $\begin{array}{ c c } \hline 5 & 7 \\ \hline 5 & 3 & 1P \\ \hline \end{array}$ Solo	f) wirkt = $\begin{array}{ c c } \hline 5 & 7 \\ \hline 1P & 2 & 5 & 7 \\ \hline \end{array}$ Solo Begl.	k) wirkt = $\begin{array}{ c c c c } \hline 5 & 4 & 3 & \\ \hline 5 & 4 & 3 & 2 & 1P \\ \hline \end{array}$ Solo Begl.
c) wirkt = $\begin{array}{ c c } \hline 5 & 7 \\ \hline 5 & 3 \\ \hline \end{array}$: $\begin{array}{ c c } \hline 5 & 3 \\ \hline \end{array}$	z) wirkt = $\begin{array}{ c c c c } \hline 5 & 3 & 1P & \\ \hline 5 & 3 & & \\ \hline \end{array}$ Solo Begl.	l) wirkt = $\begin{array}{ c c c c } \hline 3 & 4 & 5 & 7 \\ \hline & & & \\ \hline 5 & 4 & 3 & \\ \hline \end{array}$ Solo Begl.
d) wirkt = $\begin{array}{ c c c c } \hline 1P & 2 & 5 & 7 \\ \hline & & & \\ \hline 5 & 3 & 1P & \\ \hline \end{array}$:	h) wirkt = $\begin{array}{ c c c c } \hline 1P & 2 & 5 & 7 \\ \hline & & & \\ \hline 5 & 3 & & \\ \hline \end{array}$ Solo Begl.	m) wirkt = $\begin{array}{ c c c c } \hline 3 & 4 & 5 & 7 \\ \hline & \text{Deckung} & & \\ \hline 5 & 4 & 3 & \\ \hline \end{array}$

Damit ist die Grenze der Ausnützung von Effekten des doppelten Tastenfalls noch immer nicht erreicht!

Vierundzwanzigstes Kapitel.

Die Ein- und Ausschaltung diverser Register für die Prolongementsoktaven.

Der Neuerung, die Tiefbässe nach Belieben auf die untersten 12 Halbtöne zu beschränken und die linken Begleitregister auf Wunsch erst von der zweiten Oktave an beginnen zu lassen — ist vom künstlerischen Gesichtspunkt aus lebhaft zuzustimmen!

Die linke Baßhälfte trennt somit „Baß“ und „Begleitpart“. Beider Regionen sind winzig klein: ersterer reicht von C—H, letzterer von c—e. Viel Bewegungsfreiheit gibt's folglich nicht. Immerhin wird eine erheblichere Satzausgestaltung ermöglicht, die oft von trefflicher Wirkung ist.

A. Die Einschaltung tiefer Stimmen.

Am 3—8 spielligen Harmonium wird der Bourdon 16' gewissermaßen auch als Subbaß C—H einschaltbar. Er kann für Pedalprolongationen und Kontrabaßführungen Verwendung finden, ohne daß die ganze linke Hälfte 16 fäßig und dadurch für Begleitstimmen gesperrt wird.

1093.

1094. Festivo.

Für den ersten Fall wäre ein abgeschwächter Baß (Bourdon douce) sehr wünschenswert. Er sollte so zart sein, daß er den delikatesten Diskantstimmen proportional ist.

Im andern Beispiel machte eine Moderierung oder Sourdinerung des Bourdonbasses die beabsichtigte Wirkung illusorisch, da ja eben gerade fundamentale Bässe (quasi als Orgelpedal) gefordert werden!

Beiden Ansprüchen kann bei Disponierung zweier 16 fäßiger Baßregister Rechnung getragen werden: Aus Bourdon wird die starke „Tuba de basse“ und aus dem delikatsreichenden Kontrebasse der milde „Bourdon doux“ gewonnen.

Bei Diskantprolongement kann auf speziellen Wunsch der Baryton für die Töne f—e extra einschaltbar angelegt werden. Er gibt rechtsliegende

Bässe und läßt von *f* an für beliebige Register Begleit- oder Solowirkung zu. Doch ist diese Isolierung des Barytons nicht von sehr wesentlicher Bedeutung; nur ein geschickter Improvisator wird die versteckten Spielmöglichkeiten auszunützen imstande sein.

B. Die Ausschaltung hoher Stimmen.

Die Oktav-Einschaltung tiefer Stimmen zieht als weitere Konsequenz die Ausschaltung der Register, die für Begleitungszwecke bestimmt sind, nach sich:

Ebensowenig, wie der 16 fäßige Pedalbaf in die Lage der Begleitstimmen übergreifen darf, sollen diese in jene Tiefbafregion eintreten.

Die höheren Begleitregister, d. i. Clairon 4' und Harpe éolienne 2', setzen also da ein, wo Bourdon doux 16' oder Tube de basse 16' aufhören.

1 und 4 bleiben ungeteilt, da sie oft gleicherweise die Pedalbässe und die Accompagnements unterstützen.

1095.

*) Die Signen für die geteilten Bafregister sind kleine Ringe über oder unter den betreffenden Ziffern.

Alles weitere versteht sich von selbst. Es genügen einige satztechnisch verschieden gestaltete Zitate aus der Originalliteratur im Urtext und in Umregistrierung.

1096.

1097.

1098.

Insbesondere sind die früher angeführten Beispiele Nr. 612, 613, 616, 617, 623, 624, 625, 629, 641, 642a und b, 643, 644, 645, 646, 647, 649, 650, 652, 654, 658, 661, 683, 708, 741, 747, 756, 757, 764, 765, (870?) 877, 886, 887, 889, 890, 904, 906, 915, mit Einschaltung des 16' und teilweiser Ausschaltung des 4' oder 2' als hierher gehörig zu betrachten.

Fünfundzwanzigstes Kapitel.

Das zwei- und dreimanualige Kunstharmonium

mit zwei durchgehenden isolierten Expressionen
und das
Pedalkunstharmonium.

Bei dem zweimanualigen Kunstharmonium ohne Célesta unterstehen nicht die Klaviaturhälften, sondern die einzelnen, vollen Manuale den Wirkungen der beiden Expressionen.

Der linke Kniedrucker wirkt auf die volle untere Klaviatur (Clavier-Inférieur = Grand-Orgue), der rechte auf das gesamte Obermanual (Clavier-Supérieur = Recit).

Über die Satzarten kann nichts Neues gesagt werden: Man lese im dreizehnten Kapitel, in dem alles Wissenswerte eingehend behandelt worden ist, diesbezügliches genau durch, beurteile und bewerte aber alles von dem Gesichtspunkt aus, daß jedes Manual selbständig expressiv behandelt werden kann, und setze statt der alten klassischen Disposition die modernen, welche anbei folgen sollen: (Sechsspield).

Obermanual:	
5	Contrebasse-Musette 16' durchgehend
4	Basson-Hautbois 8' "
3	Clairon-Fifre 4' "
0	Forle expressif "
Méta.	Métaphore "

Untermanual:	
2	Bourdon-Clarinete 16' durchgehend
1	Cor anglais-Flüte 8' "
1P	Cor anglais-Flüte-Percussion 8' "
Hierzu können folgende Erweiterungen noch hinzutreten:	

Obermanual:	
7	Baryton 32' } von  an aufwärts
	oder Cromorne 32' } " " " "
8	Harpe éolienne 8' " " " "
ProL.	Prolongement " " " "

Untermanual:	
6	Voix céleste 16' von  an aufwärts
9	Petite Flüte 4' (p) durchgehend
ProL.	Prolongement

Geteilte Manualkoppel ist ganz unerläßlich, will man nur einigermaßen die Kunstharmoniumliteratur auf einem solchen Zweimanual spielen. Z. B.:

1099.

1P 7 0 Allegretto capriccioso.

Sua



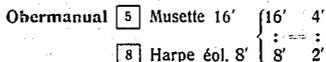
ProL. 1P Villa Señor, Op. 14, Danse exotique.

Dieses Beispiel, das sich durch hundert andere leicht ersetzen ließe, verlangte für Zweimanual die Registrierung:

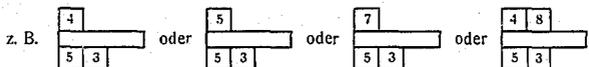
Obermanual = 1P (= durchgehend)
Untermanual = 7 (= durchgehend)
Manualkoppel

Wohl würde die rechte Partie in der geforderten Farbe gespielt werden können, aber die Tasten über *f* des linken Begleitparts koppeln den Baryton ebenfalls mit und machen somit die vorgeschriebene Registrierung durchaus undurchführbar.

Die Kolsharle 2' im Baß fehlt; sie kann durch die (höher zu greifende) rechte, 8 fäßige ersetzt werden. Auch die Zweitfarbe $\text{9} \begin{array}{|c|c|} \hline 5 & 3 \\ \hline \end{array}$ (Clairon 4'-Harpe éol. 2') ist allenfalls ersetzbar durch:



soll diese Kombination aber eine expressive Streicherstimme begleiten,

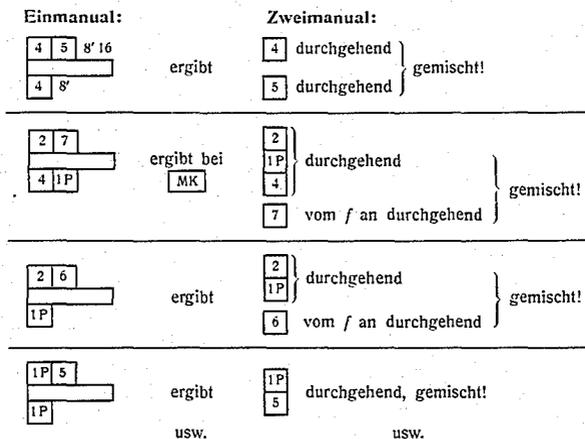


so stellt sich die Unmöglichkeit einer entsprechenden Registrierung für Zweimanual ohne weiteres heraus: Musette vertritt den begleitenden Clairon, sie kann folglich unmöglich zugleich expressive Solostimme sein! Ebenso liegt der Fall bei Harpe éolienne: entweder sie ist Solo- oder Begleitstimme; niemals aber kann sie sich selbst begleiten!

Zahlreiche Mischfarben des einmanualigen Harmoniums sind dem Zweimanual überhaupt versagt:

$\text{9} \begin{array}{|c|c|} \hline 5 & 4 \\ \hline \end{array}$ = eine außerordentlich beliebte Kombination $\text{9} \begin{array}{|c|c|} \hline 5 & 1P \\ \hline \end{array}$, $\text{9} \begin{array}{|c|c|c|c|} \hline 3 & 4 & 5 & \\ \hline \end{array}$ u. a. m.

Ferner sind alle diese Kombinationen, die „stellvertretende Register“ nötig machen, dem Zweimanual unerreichbar, z. B. wenn ein Streicher von einem andern begleitet werden soll (Musette-Baryton solo vom Basson akkompagniert, oder Clarinete-Voix céleste solo von der linken Percussion sekundiert).



Einzel einschaltbare Halbspiele, wie bei dem einmanualigen Harmonium, ergeben bessere Resultate und geteilte MK (Manualkoppel) verringert ebenfalls manche Nachteile.

Mag das zweimanualige Harmonium in mancherlei Hinsicht dem alten einmanualigen Vierspieltyp überlegen sein, niemals wird es, was Eigenart der Satzbehandlung, Leichtigkeit der Spielart und Registrierung, Vielgestaltigkeit der technischen Handhabung anbelangt, das einmanualige Kunstharmonium übertreffen! Als selbständiges Instrument, insbesondere als expressive Haus- und Kapellenorgel befriedigt es fraglos in hohem Grade, da aber eine spezifische Literatur für das Zweimanual nicht existiert, so ist der Harmonist gezwungen, sich Noten eigens für sein Instrument zu arrangieren. Für Orgelwerke aber ist dasselbe zu harmoniummäßig — und für Kunstharmoniumliteratur viel zu orgelmäßig. So bleibt trotz hoher Vollkommenheit das Zweimanualharmonium ein Kompromißinstrument —

Nachstehend folgen einige Dispositionen, wie sie die hervorragendsten Firmen führen:

Unteres Manual I.			
Baß 1 ¹ / ₂ Oktave.		Diskant 3 ¹ / ₂ Oktave.	
1P	Cor anglais Percussion 8'	1P	Flûte-Percussion 8'
PP	Cor doux 8'	PP	Flûte douce 8'
2	Bordun 16'	2	Clarinette 16'
9	Flûte 4'	6	Voix céleste 8' (!)
ProL.	C—e (!)	9	Flûte 4'
Mittleres Manual II.			
3	Clairon-Fifre 4'	} durchgehend	
4	Basson-Hautbois 8'		
5	Contrebasse-Musette 16'		
7	Cromorne-Baryton 32'	} von f an (3 ¹ / ₂ Oktaven)	
8	Harpe éolienne 8'		
0	F. Méta. durchgehend		
ProL.	3 ¹ / ₂ Oktaven (von f an)	Acc.	Accouplement II : I
Oberes Manual III.			
Clavier-Célésta.			
Acc.	Accoupl. III : II	Acc.	Accoupl. III : I

Clavier Inférieur:			
C—e (1 ¹ / ₂ Oktave).		f—c ₁ (3 ¹ / ₂ Oktave). (!)	
Cor anglais-Percussion 8'		Flûte-Percussion 8'	
Pianissimo-Percussion 8'		Flûte douce 8'	
Bourdon 8'		Montre 8'	
—		Viole de Gambe 8'	
—		Voix céleste 8'	
Basse de Flûte 4'		Flûte 4'	
		Acc.	Accouplement
Clavier Supérieur:			
C—c ₁ (5 Oktaven durchgehend).			
Cromorne 16'	} durchgehend		
Musette 16'			
Basson-Hautbois 8'			
Salficional 8'			
Prestant 4'			
Piccolo 4'			
Harpe éolienne 8'		von f an (3 ¹ / ₂ Oktaven)	
Forte expressif, ↑		Forte fixe	
Métaphone, ↓			
Clavier de Pédales:			
Bourdon-Percussion 16'			
Basson-Percussion 16'			
Tirasse d'accoupl. de la Pédale au 1er Clavier			
Expression I ↑		Expression II ↓	

Grand Orgue (I. Man.).	
Baryton 32'	} durchgehend
Prinzipal 16'	
Montre 8'	
Gambe 8'	
Prestant 4'	
Doublette 2'	
Vibrato. — Forte. —	
Positiv expressif (II. Man.).	
Bourdon 16'	} durchgehend
Flüte 8'	
Voix céleste 8'	
Flüte 4'	
Recit expressif (III. Man.).	
Cremona 32'	} durchgehend
Contrebasse 16'	
Basson 8'	
Voix humaine 8'	
Fifre 4'	
Forte expressif. — Vibrato.	
Fortsetzung nebenstehend.	

Clavier Céleste (IV. Man.).	
[ad lib.]	
Célesta (durchgehend)	
Accouplement : I	
" II	
" III	
Clavier de Pédales.	
Bombarde 32'	
Tube 16'	
Bourdon 16'	
Percussion 16'	
Cor 8'	
Expression universelle	
Expression Recit	
Expression Positif	
Accouplement III : II	
" III : I	
" II : I	
Tirasse (Grand Orgue : Pedales)	
2 Kniedrücker für Doppelexpression	
Hochdruck-Wind	

Mit den letzten Dispositionen ist die Verschmelzung von Harmonium- und Orgelcharakter unzweideutig erreicht.

Insbesondere ist die beschließende Riesendisposition des in eingeweihten Kreisen vielbewunderten, berühmten Meisterwerkes von Balthasar-Florence ein vorbildliches Muster für die vollkommenste Vereinigung beider Instrumente.

Wie auch immer die Dispositionen aufgestellt werden (in allerneuer Zeit treten versuchsweise aufschlagende Zungen, Jeux en chamades, Saxophones und Aliquoten-Quinte 5¹/₃ usw. — in den Harmoniumregisteranlagen auf) mit dem einmanualigen, doppelexpressiven Kunstharmonium (Druckluft) von 8 bis 9 Zungenreihen ist der Harmoniumtyp höchster Vollkommenheit erreicht. Die Literatur beweist aufs schlagendste, welcher Typ den Ansprüchen der hervorragendsten Musiker am vollkommensten entspricht! Nicht die Anzahl der Register oder Spiele allein, nicht die Menge technischer Hilfsmittel, nicht die Verdoppelung oder Verdreifachung der Klaviaturen, nicht die Hilfe eines Pedals bestimmen den Kunstwertgrad des Harmoniums, als eines individuell ausgeprägten Instruments, sondern einzig die Möglichkeit,

auf kürzestem Wege, im einfachsten Verfahren eine von Klavier und Orgel völlig losgelöste Eigensprache herauszubilden, eine eigene Satztechnik zu schaffen, alle Forderungen einer prägnanten Artikulation (d. i. musikalische Deklamation) uneingeschränkt zu erfüllen, höchste Ausdrucksfähigkeit zu erreichen und mit möglichst wenig Primärfarben die denkbar höchste Zahl unterschiedlicher Mischfarben zu gewinnen. Und dieses geschieht einzig und allein am vollkommensten am einmanualigen Kunstharmonium (Druckluft) mit Doppelexpression und der bekannten Disposition.

Wie schon erwähnt: Die Literatur (resp. ihre künstlerische Qualität) entscheidet für den künstlerischen Grad des Instruments: weder das Druckluft-Vierspiel, noch das Zweimanualharmonium, noch das gewiß eminent verbreitete, von Dilettanten stark überschätzte Saugluftharmonium vermochten in langen Jahren eine so exklusive, wertvolle Originalharmoniumliteratur hervorzubringen, die die ersten Musiker von der Lebensfähigkeit der Harmoniumkunst ehrlich überzeugen konnte! Einzig dem Kunstharmonium und den stark verwandten Typen blieb es vorbehalten, einen dauernden künstlerischen Sieg zu erringen. Das künstlerische Harmoniumspiel geht ohne Zweifel durch die wachsende Harmoniumbewegung einer großen Zukunft entgegen. Möge jeder gebildete Musiker, der von der Bedeutung des wundervollen Kunstinstrumentes überzeugt ist, an der Verbreitung und weiteren Popularisierung mitarbeiten. Zum Heile der Kunst!

NACHWORT

zum ersten Teil der Kunst des Registrierens.

Die Anregung zu diesem Werke empfang ich am Sonntag Kantate 1906 durch Herrn Musikverleger Carl Simon. Eine fünf Jahre lange, intensive Vorarbeit war nötig, ehe die ersten Bogen der Presse übergeben werden konnten.

Die Herausgabe dieses Werkes bedeutet mir die Erfüllung eines tiefempfundenen Lieblingswunsches: mein Wissen, Können und meine Erfahrung der Harmonium spielenden Welt restlos zu überliefern und dadurch an der künstlerischen Zukunft des Harmoniums — an die ich, je länger, je fester glaube, — mitbauen zu helfen.

Dieses umfangreiche Werk der Öffentlichkeit zu übergeben, war nur durch wahrhaft eminente Opferfreudigkeit, Selbstopferlichkeit, unversiegbare Ausdauer und glaubenstarken Idealismus meines verehrten Verlegers Carl Simon möglich. Ihm aus tiefstem Herzen Dank zu sagen, ist mir das vornehmste Gebot.

Dank auch der Weltfirma C. G. Röder G. m. b. H., die der komplizierten Arbeit an Satz, Stich, Hochätzung, Lithographie, Korrekturen, Druck usw. bewunderungswürdige Sorgfalt angedeihen ließ.

Unvergessen bleibe ferner die treue, wertvolle Mithilfe des verstorbenen Altmeisters Professor August Reinhard, der sich aller Manuskript-, Satz- und Stichkorrekturen in liebevoller und aufopfernder Weise angenommen hatte.

Mit Kritik, Rat und Tat standen mir zur Seite: Frau Paula Simon-Herlitz, Fräulein Anna Marie Karg, meine Schwester und Assistentin und Herr Willy Simon, der mir in bautechnischer Hinsicht manche wertvolle Direktive gab. Dank allen!

In freundlichster, zuvorkommendster Weise wurden mir gegen 3000 Verlagswerke zwecks Zitierung der Notenbeispiele zur Verfügung gestellt von den Firmen: *Joh. André, Augener, Bosworth & Co., Beyer & Söhne, Bote & Bock, Breithopf & Härtel, Max Brockhaus, M. Capra, Challier & Co., Aug. Cranz, Durand & Fils, Foetisch frères, Rob. Forberg, Ad. Fürstner, Fritz Gleichauf, Jul. Heinauer, Wilh. Hansen, Heinrichshofens Verlag, Joh. Hoffmanns Wwe., Fr. Hofmeister, Gebr. Hug & Co., O. Junne, P. Jürgenson, C. F. Kahnt Nachf., Fr. Kistner, C. A. Klemm, Paul Koeppen, F. E. C. Leuckart, W. F. Lichtenauer, H. Litolff, R. Müller-Gyr, Mustel & Co., Novello & Co., C. F. Peters, Fr. Pustet, D. Rahter, Ricordi & Co., Ries & Erler, Rieter-Biedermann, Rózsa-völgyi & Co., Carl Rühle, Rühle & Wendling, Schlesiengersche Buch- und Musikh., B. Schotts Söhne, Schubert & Co., Schueers & Haake, C. F. W. Siegel, Carl Simon Musikverlag, Carl Simon Harmoniumhaus (Inh. Willy Simon), N. Simrock, P. J. Tonger, Universal-Edition, M. Urbánek, Verlag des Harmonium, Chr. Fr. Vieweg, Em. Wetzler, Jul. Heinr. Zimmermann, G. A. Zumsteeg.*

Zum praktischen Ausprobieren standen mir dauernd zur Verfügung ein Kunstharmorium von Johannes Titz, vorübergehend größere und kleinere Druckluftinstrumente von Balthasar-Florence, Hinkel, Höfberg und Lindholm.

LEIPZIG, am 1. Juli 1913.

Sigfrid Karg-Elert.

KLEINES NAMEN-REGISTER

aus dem Text des ersten Teils der Kunst des Registrierens

von

SIGFRID KARG-ELERT.

Komponisten, Bearbeiter, Virtuosen, Orgel- und Harmoniumbauer, Verleger, Physiker und Ästhetiker.
Die Ziffern bedeuten die Seitenangabe des Werkes.

Alexander 105. 224
Almagro 32. 224. 254
Auger 224

Bach 29. 45. 98. 114. 119. 120. 121. 126.
247. 309. 310

Bach und Sohne 321
Balthasar-Florence 64. 203. 340

Bargiel 118
Batlmann 224
Beckman 52. 125

Beethoven 45. 55. 118. 119. 120. 121. 125. 320
Berlioz 45

Bibl 126. 224. 225. 227
Biehl 320

Brahms 114. 120
Bruckner 45. 120

Bruneau 224
Bulf 321
Buxtehude 126

Chopin 118. 119
Couperin 271. 321
Coward 224
Cranz 224

Daquin (d'Aquin) 321
Debussy 45
Deliuss 45
Dräeseke 120
Dubois 224

Engel 224

Fischer 45
Foerster 224
Franck (C.) 225
Frescobaldi 126

Galuppi 321
Gerhardt 122
Girod 225
Gluck 45

Goethe 120
Grieg 119. 120
Guilmant 114

Hassenstein VII. 50
Haydn 120
Händel 45. 118. 121. 126. 321

Heller 118
Helmholz 58
Hinkel 87. 105. 203
Hlavák 224
Holberg 32. 105. 203

Jensen 118

Karg-Elert 15. 26. 79. 85. 105. 114. 119.
120. 125. 126. 216. 301. 316. 321

Kirchner (Th.) 118
Kistler 57. 320

Kleffel 118
Kotykiewicz 105. 224. 225

Lefébure-Wély 224
Lemmens 32. 224

Leybach 224
Lickl 225. 227

Lindholm 105. 203
Liszt 45. 119. 227

Lopez siehe Almagro
Lów 119

Lully 321

Mahler 45. 280. 322
Mannborg 105. 203

Martini 321

Mendelssohn 45. 119
Mouquet 32. 125
Mozart 45. 55. 120. 121. 125. 301
Mustel 105. 203. 322

Nemerowsky 224
Neukomm 224
Nicodé 45

Oesten 320

Pachelbel 126
Peters Edition 267
Pierlé 322
Porpora 321

Rameau 124. 301. 321
Regér 114. 120

Reinhard 29. 125. 126. 320
Riemann 61
Rossi 321

Scarlatti 118. 321
Schein 45

Schiedmayer 105. 203. 322
Schönberg 280. 322

Schrekker 322
Schubert 45. 118. 119. 120

Schumann (Cam.) 125
Schumann (Rob.) 45. 118. 119. 120

Silbermann 296. 310
Simon (Carl) VII. 203. 216. 316. 320

Simon (Willy) 203. 231
Sikiwa 225. 227

Sokol 224
Soyka 224

Stapf 224
Strauß (Rich.) 45. 87. 277. 280. 322

Taubmann 225
Telemann 45. 126

Titz 105. 203
Tschaikowsky 120

Volkmann 120

Wagner (Rich.) 45. 119. 120. 267
Waßhaus 224

Weber 45
Widor 105

Zalánfi 255
Zellner 126. 224. 225. 227

AUTOREN-VERZEICHNIS

der im ersten Teil durch Notenzitate vertretenen Komponisten und Bearbeiter
(ohne Angabe der Beispiel-Nummern.)

d'Albert-Reinhard
Alkan, V.
Almagro, Lopez
d'Acun = S. K.-E.
Arcadelt = S. K.-E.
Bach, Joh. Seb.-Kunst des poly-
phonen Spiels (S. K.-E.)
Bach-Bibl
Bach-Brevier (S. K.-E.)
Bach-Clark
Bach-Guilmannt
Bach-Karg-Elert
Bach-Reinhard
Bach (J. S.)-Zellner
Bach (J. M.)-Zellner
Baffe-Reinhard
Batmann, J. L.
Beckman, Bror
Beethoven-Bibl
Beethoven-Karg-Elert
Beethoven-Reinhard
Beethoven-Stapf
Beethoven-Zellner
Bendix, Hermann
Beningsen, Frédéric
Bérgér, Wilhelm
Berlioz, Hector
Berlioz-Guilmannt
Berlioz-Reinhard
Besozzi, L. D.
Bibl, Rudolf
Bird, Arthur
Bizet, Georges
Bizet, Joseph
Bizet-Karg-Elert
Bizet-Renaud
Blumenthal, Paul
Bocherini-Bibl
Böhlmann, L.
Boieldieu, François
Boieldieu-Reinhard
Bortniansky = S. K.-E.
Bossi, Enrico
Brahms-Bibl
Brahms-Reinhard
Bruch-Bibl
Cherubini = S. K.-E.
Chopin, Frédéric
Chopin = S. K.-E.
Choralbuch (S. K.-E.)
Choralstudien (S. K.-E.)
Corelli = S. K.-E.
Corelli-Zellner
Couperin = S. K.-E.
Cui, César
Daussigne-Méhu
Dedieu-Péters, P.
Delibes-de la Roche
Dennsjew-Hlaváč
Diaz-Lebeau
Dröh, Ernst
Dubois, Théodore
Dubois, Victor
Durand, Auguste
Flotow-Soyka
Förster, Josef
Franck, César
Franck, J.

Frescobaldi-Zellner
Frostegger, E.
Fruzzetti, S.
Gade-Birkezhah-Barford
Galuppi = S. K.-E.
Gigont, Eugène
Gilson, Paul
Gliick, Rudolf
Gluck = S. K.-E.
Godard, E.
Godard-Riss
Goldmark, Carl
Goldmark-Low
González, Garcia
Gounod, Charles
Gounod-Lobeau
Gounod-Renaud
Gounod-Rummel
Gounod-de Wilbac
Grieg, Louis
Grieg-Karg-Elert
Grieg-Reinhard
Grieg-Taubmann
Guilmant, Alexandre
Juan de S.
Hägr, Gustav
Händel-Brevier (S. K.-E.)
Händel-Clark
Händel-Karg-Elert
Händel-Lückhoff
Händel-Reinhard
Hartmann-Reinhard
Händel-Soyka = S. K.-E.
Hassenstein, Paul
Haydn-Bibl
Haydn-Karg-Elert
Held, Fr.
Heller, Steffen
Henselt-Soyka
Hermann, Hans
Hlaváč, V. J.
Holländer (Alexis) = S. K.-E.
Hoté, A.
Jensen (Adolf) = S. K.-E.
Jensen-Reinhard
Jockisch (Reinhold) = S. K.-E.
Jom (Paul) = S. K.-E.
Kämpf, Karl
Kapry, J.
Karg-Elert, Sigfrid
Karg (Baptiste) = S. K.-E.
Kiel-Westbrock
Kirschbaum, Emil
Kistler, Cyril
Kistler = S. K.-E.
Kjerulf-Reinhard
Klein, Aloys
Kretschmar-Bibl
Kretschmar-Low
Kreutzer-Reinhard
Kühn, Edmund
Kursch, Richard
Langre, Richard
Laroche, Guillaume
Laurischkus, Max
Le Beau, Alfred
Lebeau, Alfred
Lefébure-Wély

Lemmens, J.
Lewandowski, L.
Leysbach, J.
Lickl, C. G.
Lickl, Georg
Liszt, Franz
Liszt-Reinhard
Liszt-Skiwa
Liszt-Stade
Lopez siehe Almagro
Lorenz, C. Adolf
Loret, Jules
Lów, Josef
Lund, Olaf
Lux, Ferdinand
Mabon, Charles
Mac Master, G.
Masc, Louis
Maillly, Alphonse
Malling, Otto
Mangeon, E.
Marie, Jules
Markull, F. W.
Mussé, V.
Massenet-d'Arbel
Massenet-Brisson
Maschke, Ernst
Maschke = S. K.-E.
Mendelssohn-Bibl
Mendelssohn-Hassenstein
Mendelssohn-Reinhard
Mendelssohn-Skiwa
Mendelssohn-Stapf
Merkel, Gustav
Meyerbeer-Hassenstein
Mozart-André
Mozart-Bibl
Mozart-Hassenstein
Mozart-Karg-Elert
Mozart-Low
Mozart-Reinhard
Mozart-Seeger
Mouquet, Jules
Micko, Vincenz
Missa, Emond
Mullaf = S. K.-E.
Mistel, Alphonse
Nemerowsky, Alexander
Nefler-Low
Nicholl, H. W.
Nielsen, Ludolf
Novoiny, Jan
Oberndorff, Theo von
Oesten, Max
Opel-Hlaváč
Overeem, Mario van
Pergolèse-Bibl
Perosi, Guisepp
Pinoël, Frédéric
Piazzini, Ernesto
Pobelart, Alphonse
Pouchiz, Franz
Pouget, Léo
Prätorius = S. K.-E.
Prestat, M.
Prest, Ebenezer
Rameau = Karg-Elert
Rameau-Zellner

Reger, Max
Reinecke-Gesten
Reinisch, Carle-Randengel
Reinhard, August
Rijf, C. G.
Ritter, Alexander
de la Roche, Edmond
Rossini = Karg-Elert
Rossini-Slansky
Saint-Saëns, Camille
Salomé, Th.
Scharf, Moritz
Schartel, Rudolf
Scharwenka (Xaver) = S. K.-E.
Schubert-Bibl
Schubert-Brisson
Schubert-Lückhoff
Schubert-Reinhard
Schubert-Seeger
Schubert-Seyka
Schubert-Zellner
Schumann, Camillo
Schumann (Rob.)-Bibl
Schumann-Bizet (Joseph)
Schumann-Karg-Elert
Schumann-Reinhard
Schütz (Heinrich) = S. K.-E.
Seitz, A.
Silipigni, F.
Sinding-Reinhard
Slansky, Julius
Sokol, A.
Soyka, Josef
Spitz, Georges
Stacke, Istvan
Svendsen-Lange (Rich.)
Svendsen-Reinhard
Tausig = S. K.-E.
Thiessen (Karl) = S. K.-E.
Toby, H. P.
Tomásek, Josef
Tschaikowsky-Nemerowsky
Tschaikowsky-Reinhard
Vaiverde y Torregrasa
Verdi-Liszt
Verne, Alphon
de Wilbac, Renaud
Villa-Señor
Vivaldi = S. K.-E.
Waegel, Waldemar
Waegel = Karg-Elert
Wagner (Richard) = S. K.-E.
Wagner-Karg-Elert
Wagner-Reinhard
Wagner-Zech
Warius, Jan
Weber-Karg-Elert
Weber-Reinhard
Weber-Stapf
Wermann, Oscar
Wiek, Bruno
Wielicz, Ch. M.
v. Wilm (Nicola) = S. K.-E.
Winterberger, Alexander
Zech, Albert
Zellner, L. A.

* Die in 26 Kapiteln gruppierte, nach Autornamen alphabetisch geordnete Allgemeineübersicht (Großes Autoren-Verzeichnis) der im ersten Teil enthaltenen 1099 Notenzitate und Zitate befindet sich am Ende des Register-Schlusses (im Beiheft).

Einladung zur Subskription.

Die Firma *Carl Simon Musikverlag* in Berlin, die seit 40 Jahren die Einbürgerung der *Harmoniummusik-Literatur* als *Spezialität* betreibt, hat von dem Komponisten *Sigfrid Karg-Elert* in Leipzig ein für die

moderne Harmoniumkunst bedeutendes großes Werk erworben, welches in *monatlichen Lieferungen, vorerst auf dem Wege der Subskription, erscheinen wird.* Das Werk ist beeteilt:

Die Kunst des Registrierens.

Ein Hand- und Nachschlagebuch für Spieler aller Harmoniumsysteme mit mehr als **1000 Registrier-Beispielen** im Text. Op. 91 in 3 Teilen,

verfaßt von

SIGFRID KARG-ELEKT.

Ein Blick in das *Inhalts-Verzeichnis*, dessen *drei Teile mit 40 Kapiteln* praktisch angeordnet sind, bekräftigt das Vertrauen aller Harmoniumspieler und Interessenten, daß ein solches Riesenwerk nur von einem Kenner und Meister des *modernen Harmoniumspiels* unternommen werden konnte.

In logischer Folge mit außerordentlicher Klarheit wird das Wesen jedes einzelnen Registers erläutert und an der Hand vieler Hundert Literatur-Beispiele die Wirkung der verschieden 7 Klangfarben und Registermischungen praktisch dargestellt. Karg-Elert berücksichtigt besonders den heutigen Standpunkt der *Harmonium-Baukunst* in denkbar umfassender Weise, so daß dieses Werk die *Grundlage* für die ganze fernere Entwicklung des Harmoniums und seiner Literatur bilden dürfte. Niemals ist ein ähnliches, die Eigenart aller Harmoniumtyps treffendes Werk veröffentlicht worden.

Wersich mit Karg-Elert als Komponisten beschäftigt hat, wird aus seinen Liedern, Klavier-, Orchester-, Instrumental-, Orgel- und Harmonium-Werken die Vielseitigkeit seiner Begabung zu schätzen wissen, auch die Vorliebe erkennen, die er gerade der Harmoniumkunst zuwendet, weil er hierin die *Ansdrucksmittel fand, die seiner Phantasie am nächsten kommen.*

Je mehr das Werk im Erscheinen fortschreitet, je zahlreicher werden die Harmoniumfreunde sich um diesen modernen Autor sammeln; er zeigt den Komponisten ein noch dankbares Feld zur Beackerung, vorausgesetzt, daß sie zuvor mit Ernst die *Original-Literatur* studieren, dann erst kann für die fernere Entwicklung der Literatur ein *einheitliches harmonium-gemäßes künstlerisches Schaffen erwartet werden.*

Der Harmoniumfabrikant, der Instrumentenhändler, der Musikalienverleger und -Händler und alle, die mit diesem Musikzweig in Berührung stehen, können nicht

achtlos an diesem Fundamentarwerk vorbeigehen; sie werden durch die Kraft der Beweisführung aus der Masse der Erscheinungen bald die brauchbare Harmoniumliteratur herausfinden.

Nun ist die Zeit nicht mehr fern, wo in den *Akademien und Musikschulen* der Harmonium-Unterricht *obligatorisch eingeführt werden wird.* Die Künstler und Lehrer sind bereits da, wie die sich mehrenden Konzerte, Vorführungen und Vereine beweisen. Für die bessere Hausmusik hat das Harmonium seit Jahren sich seinen berechtigten Platz gesichert. Seine Aufnahme bei den großen *Konzert- und Kammermusik-Vereinigungen* kann nicht mehr ausbleiben, unterstützt durch die angewachsene *Original-Literatur*, weil das musikalische Publikum seine Gunst schon auffallend der *modernen Harmoniumkunst* zugewendet hat.

Die besten Harmoniumfabriken sind mit Aufträgen überladen und können, besonders bei größeren Dispositionen, nicht der Nachfrage genügen. Der Aufschwung der Harmoniumkunst ist im besten Fluß, und dieses Instrument wird neben allen anderen sich seine Gleichberechtigung nicht mehr streitig machen lassen. Für jeden ersten Harmoniumfreund wird das Karg-Elertsche Werk eine Quelle reiner Freude und Belehrung sein, denn in der sichern Zuversicht, daß die Harmonium-Gemeinde von Tag zu Tag wachsen muß, unternahm der Autor diese Riesenarbeit.

Die typographische Herstellung mit Tausenden von Notenbeispielen übernahm die Weltfirma C. G. Röder G. m. b. H., und schon die *Probeflieferung zeigt*, was man erwarten darf.

Überzeugt, daß dieses Harmoniumwerk einen dauernden Wert haben wird, übergibt der Verleger es hiermit der Öffentlichkeit mit dem Wunsche, daß es der Kunst zum Segen gereiche.

Hochachtungsvoll

BERLIN, im Sommer 1911.

Carl Simon Musikverlag.

Der Umfang des ganzen, 3 Teile umfassenden Werkes, im Format von 23 1/2 cm dürfte 20 1/2 Lieferungen kaum überschreiten. Auf jeden Teil kann einzeln subskribiert werden.

Preis jeder 5 Bogen starken Lieferung M. 1.50.

Die Probeflieferung mit Subskriptionsschein ist durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.

Verlag
Hollfelderstr.

Stansberg 2/117/59

Die Kunst des Registrierens

Ein Hand- und Nachschlagebuch

für

Spieler aller Harmoniumsysteme

verfaßt von

SIGFRID KARG-ELERT



Verlag und Eigentum für alle Länder
Copyright 1911 by CARL SIMON



CARL SIMON MUSIKVERLAG, BERLIN

W. 35, Steglitzerstraße Nr. 35.

C. S. 3323 L. II. III.

Bei Carl Simon Musikverlag, Berlin erschienen bis zum 1. Juli 1911:

Kompositionen von Sigfrid Karg-Elert (Leipzig).

Auswahl-Sendungen stehen hievon zu Diensten, wenn der 2. Teil angekauft wird.

A. Harmonium solo.

- (Originalwerke.)
- Op. 14. **Drei Sonatinen für Harmonium** M
(Kunstharmodium ad libitum)
1. G dur. 1. Allegro. — 2. Largo semplice. — 3. Gioioso e giocoso. 2,50
2. E moll. 1. Andante malinconico. — 2. Menuetto. 3. Alla Ritornello 2,50
3. A moll. 1. Ciaconna con Variazioni. — 2. Interludium. — 3. Fughetta 3,—
- Op. 25. **Passacaglia**, Es moll, Variationen über einen ostinaten Baß 2,—
- Op. 26. **Kompositionen für Kunstharmodium** (Doppel-Expression).
Nr. 1. Humoreske, E dur 1,20
Nr. 2. Alla burla, G dur 1,80
Nr. 3. Scherzino bizzarro, G dur 1,50
Nr. 4. Adoration, H dur 1,50
Nr. 5. Valse noble, As dur 1,50
Nr. 6. Capriccietto, Fis dur 2,—
Nr. 7. Réverie, E dur 1,50
Nr. 8. Piquanterie, H moll 1,80
- Op. 27. **Aquarellen**, 5 charakteristische Stücke. 1. Ballade, F moll. — 2. Invocation, As dur. — 3. Légende, C dur. — 4. Idylle, G dur. — 5. Angelus, H dur 2,50
- Op. 31. **Scènes pittoresques**. Von fremden Ländern und Menschen. 12 Charakterstudien. 4 Hefte je 2,50
- Heft I. 1. Kuhreigen und Bauernweise (Steirisch). — 2. Romantisch (Böhmisch). — 3. Erotisch (Italienisch).
Heft II. 4. Plaisanterie (Französisch). — 5. Capriccio (Spanisch). — 6. Hochlandweise (Schottisch).
Heft III. 7. Bagatelle (Schwedisch). — 8. Festlichkeit im Dorfe (Norwegisch). — 8. Sage (Finnisch).
Heft IV. 10. Zug der Kosaken (Russisch). — 11. Volksweise (Polnisch). — 12. Alla Zingaresca (Ungarisch).
- Op. 33. **Monologe**, Fünf Stücke 2,50
1. Consolation, Fis dur. — 2. Crucifixus, Esmoll. — 3. Prozession, H moll. — 4. Benediction, As dur. — 5. Lamentation, G moll.
- Op. 34. **Improvisation**, E dur, (Ostinata e Fughetta) 1,50
- Op. 36. **Erste Sonate**, H moll 3,—
I. Quasi Fantasia. — II. Interludium. — III. Finale (Allegro).
- Op. 37. **Partita I**, D dur, für Harmonium in 8 Sätzen kompl. 5,—
- Op. 37B. Dieselbe **Partita**, für Kunstharmodium.
Nr. 1. Entrata, D dur, M. 1.— Nr. 2. Courante, H moll, M. 1.50. Nr. 3. Sarabande, G dur, M. 1.— Nr. 4. Bourée et Musette, D moll, M. 1.50. Nr. 5. Air, B dur, M. 1.50. Nr. 6. Gavotte, D dur, M. 1.— Nr. 7. Loure, H moll, M. 1.— Nr. 8. Rigaudon et Epitoge, D dur, M. 1.50.
Diese einzelnen 8 Sätze zum Serienpreise netto 5,—
- Op. 39. **Phantasia und Fuge**, D dur 2,50
- Op. 42. **Madrigale**, Zehn schlichte Weisen für Harmonium (Kunstharmodium ad libitum).
Heft I (Nr. 1—5) C dur, E dur, A moll, A dur, G dur 2,50
Heft II (Nr. 6—10) E dur, G dur, F dur, D dur, D moll 2,50

- Op. 70. **Orchestrale Studien**, Zwei Tondichtungen mit erläuterndem Programm. M.
1. Eine Jagdnovette, E dur 3,—
2. Totentanz, G moll 2,—
- Op. 76. **Intarsien**, 15 kleine Charakterstücke (zugleich praktische Beispiele zur Kunst des Registrierens) netto 3,—

B. Duos für Harmonium und Klavier.

(Originalwerke.)

- Op. 26B. **Duos für Harmonium und Klavier**.
Nr. 1. Humoreske, F dur 1,50
Nr. 4. Adoration, D dur 2,—
Nr. 6. Capriccietto, F dur 2,—
Nr. 7. Réverie, E dur 1,80
- Op. 29. **Silhouetten**, 7 leichtere Duos.
Nr. 1. Cantilene, Schlichte Weise, D dur 1,80
Nr. 2. Aubade, Morgenstüchchen, D dur 2,—
Nr. 3. Danse ancienne, Alte Tanzweise, G dur 2,50
Nr. 4. Berceuse mignonne, Wiegenliedchen, F dur 1,80
Nr. 5. Quasi Minuetto, D dur 1,80
Nr. 6. Tempo di Ballo, D dur 2,50
Nr. 7. Scherzino, F dur 2,—
Serienpreis obiger 7 Duos netto M. 7,—
- Op. 31B. Nr. 1. Kuhreigen und Bauernweise (Steirisch) 1,80
Nr. 6. Hochlandweise (Schottisch à la Musette) 1,50
- Op. 35. **Foesien**, 5 Duos.
Nr. 1. In memoriam, H moll 3,—
Nr. 2. Dialog, Fis dur 2,—
Nr. 3. Epigramm, Des dur 2,—
Nr. 4. Parabel, H moll 2,50
Nr. 5. Ideale, H dur 2,—
Serienpreis obiger 5 Duos netto M. 6,—
- Op. 38. Nr. 8b. Nachklang (Jetzt gang à ans Brünnele), F dur 2,—

C. Moderne Orgelkompositionen.

(Originalwerke.)

- Op. 25B. **Passacaglia**, Esmoll, Variationen 5,—
Op. 34B. **Improvisation**, E dur, Ostinato e Fughetta 1,80
- Op. 36 II. **Interludium**, Fis dur, aus der H moll-Sonate 1,80
- Op. 39B. **Phantasia und Fuge**, D dur 3,—
Op. 45 II. **Canzone**, Ges dur (B moll-Sonate) 1,80
- Op. 65. **Choral-Improvisationen**, Phantasien, Prae- und Postludien, Symphonische Sätze, Trios, Toccaten usw. zu allen kirchlichen Festen, 6 Hefte netto je 3,—
Die ganze Serie der 6 Hefte zum Abonnements-Preise von netto 15,—
Daraus einzeln: Nr. 1, 2, 8, 12, 13, 16, 23, 28, 30, 31, 33, 34, 36, 38, 39, 41, 44, 45, 47, 48, 56, 58, 59, 62, 63, 66 je M. 1.— bis 1,50
- Vorwort und alphabetisches Inhaltsverzeichnis gratis.**
- Op. 78. **Zwanzig leichte Prae- und Postludien** für praktischen Gebrauch (auch für kleine Orgeln zu empfehlen) netto 3,—
- Op. 87. **Drei symphonische Choräle**
I. Ach, bleib mit deiner Gnade netto 1,80
II. Jesu, meine Freude, Introduzione (Inferno), Canzone, Fuga con Corale netto 3,—
III. Nun ruhen alle Wälder für Orgel mit obligater Violine und Singstimme netto 3,—
) Einzelne Violin- und Singstimme (partiturmäßig) netto —60

Leichtere Orgelstücke.

- Angelus, Hdur, aus den *Aquarellen* (Op. 27 Nr. 5b) 1,20
 Benedictus, Adur, aus *Monologien* (Op. 33 Nr. 4b) 1,20
 Entrata, Ddur, aus *Ddur-Partita* (Op. 37 Nr. 1b) 1,20
 Sarabande, Gdur, aus *Ddur-Partita* (Op. 37 Nr. 3b) 1,20
 Praeambulum Festivum, Esdur (Op. 64 Nr. 4b) 1,20
 Bourée et Musette, Dmoll, aus der *Ddur-Partita*
 (Op. 37 Nr. 4b) 1,20

D. Für Orgel und Violine etc.

- Op. 481. **Sanctus**, Bdur, für Orgel und Violine. 1,30
 Op. 481l. **Pastorale**, Dmoll, für Orgel und Violine 2,50
 Op. 65. Nr. 66. **Festlicher Choral**, „Wunderbarer König“ für Orgel, Trompeten, Posaunen und Pauken (Einzelne Stimme je 30 Pt.) netto 2,—
 (Siehe auch Op. 87 III. Nun ruhen alle Wälder.)

E. Klavier zu zwei Händen.

(Originalwerke.)

- Op. 7. **Reisebilder**, Eine Suite kompl. netto 2,—
 1. Morgensonne. — 2. Bächlein (Studie). —
 3. Rüstiger Morgenwanderer. — 4. Ländliche
 Szene. — 5. Ein Zwiesgespräch. — 6. Reigen.
 7. Im Volkston. — 8. Tagesausklang.
 Op. 38. **Schwabenheimat**, Ein Zyklus.
 Nr. 1. Reigen, F dur 80 Pt. Nr. 2. Tanzweise,
 Cmoll M. 1,20. Nr. 3. Im Balladenton, Gmoll
 M. 1,20. Nr. 4. Auf den Bergen, Esdur M. 1,20.
 Nr. 5. Aus dem Dorfe, Gdur M. 1,20. Nr. 6. Ländliche
 Tanzburleske, F dur M. 1,—. Nr. 7. Sinnig
 und minnig, Cdur M. 1,—. Nr. 8. Nachklang
 (Jetzt gang i ans Brünnele), Fdur M. 1,—.
Serienpreis der 8 Klavierstücke netto 4,—
 Op. 50. **Erste Klaviersonate**, Fis moll.
 Phantastisch und lebhaft — Sehr breit und
 empfindungsvoll — Leidenschaftlich und
 stürmend 6,—
 Dazu **Thematischer Führer** mit einem Geleit-
 wort von Aug. Reinhard netto —20
 Op. 51. **Aphorismen**, ein Zyklus von 17
 Skizzen.
 Heft I (Nr. 1—5) 2,—
 Heft II (Nr. 6—12) 2,50
 Heft III (Nr. 13—17) 3,—
 NB. Die **Aphorismen**, zusammengehörend, zum
Serienpreise netto 4,—
 Nr. 1, 5, 9, 11, 13 u. 14 einzeln je 60 Pt. bis M. 1,20.
 Op. 67. **Drei Sonatinen**. Nr. 1. Facile, G dur 2,—
 Nr. 2. Mignonne, Amoll 1,50
 Nr. 3. Exotique, Emoll 2,—
 Op. 77. **Poetische Bagatellen**.

- Heft I (Nr. 1—6) M. 3,— Heft II (Nr. 7—10) M. 2,—
 1. In Bachscher Manier, Emoll 7. Schwäbisches Ritornell, Fdur
 2. Unsrer lieben Frau, Amoll 8. Burlesker Walzer, Amoll
 3. Altmodische Weise, Gdur 9. Diabolischer Aphorismus, Fdur
 4. Abendmusik, Edur 10. Wie improvisierend, Cdur
 5. Leidenschaftlich, Amoll
 6. Kleiner moderner Marsch, Gdur
 Einzeln. { 1. In Bachscher Manier 60 Pt.
 7. Schwäbisches Ritornell 80 Pt.

F. Violin-Werke.

(Originalkompositionen.)

- Op. 88. **Erste Sonate**, Emoll, für Violine allein 2,—
 Energico ed agitato, Larghetto, Quasi Rondo.
 Op. 89. **Partite I**, Ddur, für Violine allein 1,80
 Ouverture, Sarabande, Ritornell, Air, Alla Giga.

Duette für zwei Violinen.

- Op. 90. **Zehn leichte Charakter-
 stücke** (instruktiv) 2 Hefte netto je 2,—
 Heft I. Nr. 1. Divertimento, Gdur, Nr. 2. Serenata, Emoll,
 Nr. 3. Fughetta burlesca, Amoll, Nr. 4. Tambourin et
 Musette, Dmoll, Nr. 5. Sempre semplice, Gdur.
 Heft II. Nr. 6. Ciaccona con Variazioni, Gmoll, Nr. 7.
 Intermezzo giocoso, Nr. 8. Pastorella, Nr. 9. Quasi
 Toccatina, Nr. 10. Coda lyrica.

G. Violoncell-Werke.

- Op. 71. **Sonate**. Nr. 1. A dur, für Klavier und
 Violoncell. I. Con brio. II. Adagissimo con
 molt' espressione. III. Allegro burlesco netto 6,—

H. Orchesterwerke.

- Op. 21. **Suite**, A moll, nach *Georges Bizet*. „Jeux
 d'enfant“, großes oder kleines Orchester.
 5 Sätze. 1. Alla marcia. — 2. Intermezzo I.
 3. Scherzino. — 4. Intermezzo II. — 5. Finale.
 Partitur netto M. 7,50
 Stimmen kompl. netto M. 15,—
 — **Doublier-Stimmen**: Violons I, II, Altos, Violon-
 celles, Contrebasses netto je 1,—

J. Geistliche Lieder mit Instru- mentalbegleitung.

- Op. 66. Nr. 1. **Völlige Hingabe**, „Ich leg in
 deine Hände“ (aus Pastor Kellers „Auf dein
 Wort“), für eine Singstimme mit Orgel 1,20
 Nr. 2. **Sphärenmusik**, „Hoch vom
 Himmel tönt“, von *Frida Schanz*, für eine
 Singstimme mit Violine und Harmonium
 (Orgel oder Klavier) 2,50
 Nr. 3. **„Ich steh“ an deiner
 Krippe hier“** von *Paul Gerhardt*.
 A. Für eine Stimme mit Harmonium (Orgel) 1,20
 B. Für eine Stimme mit Harmonium und
 Violine (Orgel) 1,50
 C. Für zwei Stimmen mit Harmonium (Orgel) 1,50
 D. Für zwei Singstimmen mit Harmonium
 (Orgel) und Violine 1,80

K. Lieder und Gedichte mit Klavier.

- Einstimmig in höher, mittlerer und tiefer Lage.
 Op. 11. **Acht Lieder verschiedener
 Dichter**. Text deutsch-englisch.
 Op. 12. **Sechs Lieder im Volkston**.
 (Schlichte Weisen.)
 Op. 40. **An mein Kind**, 3 Gedichte (Ein Zyklus).
 Op. 54. **An mein Weib**, 6 Gedichte (Ein Zyklus).
 Op. 56. **Zehn Epigramme** von *Lessing*.
 Op. 62. **Heft I. Vier Gedichte** von *Melanie Barth*.
 Op. 62. **Heft II. Drei Nixenlieder** für Alt.
 Op. 63. **Impressionen und Gedichte**.
 Heft I. Rosenlieder, Drei Impressionen. A. u. W.
 Heft II. Fünf Gedichte von *Asta von Wegerer*.
 Heft III. Zwei Madrigale von *Asta von Wegerer*.
 Preise der Lieder-Hefte M. 1,80—3,60,
 der einzelnen Lieder M. —80—1,50.
 Das vollständige Lieder-Verzeichnis gratis.

L. Schriftwerke und Artikel.

- Karg-Eiert**, Op. 91. Die Kunst des Regi-
 strierens für Harmonium. Jede Lieferung 1,60
 Teil I. Das Druckluftsystem. 1. *Probefieferungen* auf
 Teil II. Das Saugluftsystem. *J. Wunsch* zur Ansicht.
 Teil III. Vergleichende Tabellen zur selbstän-
 digen Registrierung.

- NB. Inhaltsübersicht und Subskriptions-Einladung bitte zu verlangen.
Die Reform des modernen Druckwind-Harmoniums
 mit einer Dispositions-Tabelle (Abdruck aus der Zeitschrift
 für Instrumentenbau) netto —60
Die Dispositions-Tabelle vom Einspiel bis zum Kunstharmonium
 (Doppel-Expression) Beilage aus der Reform einzeln 10 Pt.
 NB. Partiebezüge der Dispositions-Tabelle nach Vereinbarung.
 Eine Register-Tabelle. Expressions- und Kunstharmonium gratis.
 Das moderne Kunstharmonium, vierte Auflage, eine Plauderei, gratis.
 Das Harmonium und die Hausmusik (Abdruck aus der Rheinischen
 Musik- und Theaterzeitung, 7. Jahrgang Nr. 40) gratis.
 Bericht über das erste Harmoniumkonzert des Komponisten *Karg-
 Eiert* in Leipzig (Kritiken der Tages- und Fachzeitungen) gratis.
Verzeichnis der Werke von Siegfried Karg-Eiert mit einer bio-
 graphischen Skizze von *Hanns Avril* gratis.

M. Künstlerische Bearbeitungen

für Harmoniumsolo, von Sigfrid Karg-Elert.
Leichte Stücke Klassischer

- Meister** (Sonderabdruck aus den Studien) 1.—
1. Arcadelt, Ave Maria, F dur. — 2. Corelli, Sarabande, D dur. — 3. J. S. Bach, Musette, F dur. — 4. Bortniansky, Vesper, Fis dur.

Klassische Meisterstudien zum Selbstunterricht mit Fingersatz und pädagogischen Erklärungen, zugleich Beispiele zur Kunst des Registrierens, 23 Stücke progressiv geordnet.

- Heft I** (1—10) Corelli, Arcadelt, Händel, Praetorius, Giordani, Corelli, Bach, Leclair, Haßler, Bortniansky netto 2.—
Heft II (11—17) Vivaldi, Rameau, Bortniansky, B. Karg, Gluck, J. S. Bach, Rameau netto 2.—
Heft III (18—23) d'Aquin, J. S. Bach, Galuppi, Couperin etc. netto 2.—

*) Dazu als Beilage Pädagogische Anmerkungen mit der Inhaltsübersicht.

Adagio (Air) aus der Orchestersuite in D dur von Joh. Seb. Bach 1,20

Praeludium und Sarabande aus der Suite in D dur von Bror Beckman, Op. 13B für Kunstharmonium 2.—

Phantasiestück, As dur, von Reinhold Jochisch, Op. 9 Nr. 2B für Kunstharmonium 1,20

Gebet, Es dur, v. Cyrill Kistler, f. Kunstharmonium **Vorspiel** zur Oper Kuniöld von Cyrill Kistler für Kunstharmonium 1,80

Trois Morceaux fantastiques par Ernst Maschke, Op. 15 B, Nr. 1. Gavotte, Nr. 2. Chanson d'amour, Nr. 3. Valse (Reigen), je 1,20

Suite d'après Rameau. 1. Les tendres plaintes. — 2. L'Égyptienne. — 3. La Poule. — 4. Musette. — 5. Tambourin. kompl. 4.—

Prélude religieux et Fugue de lamesse solennelle par G. Rossini 1,50

Barcarole, F dur, von Karl Thiesen, Op. 25 II A **Skizzen**, Andante, Adagio, Largo von Waldemar Waage, Op. 3 1,50

Romanze, Scherzo und Arioso von Waldemar Waage, Op. 5 2.—

N. Andere Harmonium-Kompositionen

registriert von Karg-Elert.

Nielsen, Ludolf, Op. 30. Aus dem Skizzenbuch. Drei Tonstücke: Dudelsack etc. 1,80

Schumann, Camillo, Op. 37. Suite II, D dur I. Praeludium, II. Andantino, III. Menuett, IV. Hymnus, V. Fuge. (Zam. Mitvertrieb für den Handel). — Op. 43. Suite III, F moll 3.—

I. Praelambium, II. Interludium, III. Pastorale, quasi Scherzino, IV. Introduzione e Fuga.

O. Harmonium-Ensemble.

Übertragungen.

Bach, J. S. Adagio (Air) für Violine (Cello), Harmonium und Klavier 1,80
— Adagio (Air) für Harmonium und Klavier 1,50

Beethoven. Vier St. aus der Trio-Serenade in D dur, Op. 8. Freie Bearbeitung für Harmonium und Klavier.

- Nr. 1. Marcia 1,50
Nr. 2. Adagio 2,50
Nr. 3. Menuetto 2.—
Nr. 4. Variationen 3.—

Reger, Max. Romanze in Amoll für Harmonium und Klavier 1,80
— Romanze für Violine (Cello), Harmonium und Klavier 2.—

Thiesen, Karl, Op. 25 Nr. 2B. Barcarole, F dur, für Violine (Cello), Harmonium und Klavier 1,50

P. Freie Orgel-Bearbeitungen aus Werken von J. S. Bach.

Scripenpreis für nachstehende 8 Stücke netto 7,50
Für Orgel solo:

1. Adagio (Air) aus der Orchester-Suite in D dur 1.—
2. Capriccio, G dur, aus der Klavier-Toccata 1,50
3. Choral-Improvisation und Fuge aus der 8. sym. Motette „Singe dem Herrn ein neues Lied“ 2.—
4. Echo aus der Hmoll-Partita 1,20
5. Symphonie pastorale (Hirtenmusik) aus dem Weihnachts-Oratorium 1,50
6. Fantasie und Doppelfuge, Amoll, nach dem Klavier-Original 2,50
7. Toccata, Emoll, nach dem Klavier-Original 2.—
8. Toccata, Dmoll, nach dem Klavier-Original 3,50

Q. Andere Übertragungen für Orgel-solo und Ensemble.

Beethoven, Cavatine aus dem Streichquartett, Op. 130 für Orgel 1,20
— Dieselbe für Orgel und Harfe 1,80
— Dieselbe für Violine, Harfe, Orgel 2.—
— Dieselbe für Cello, Harfe, Orgel 2.—

Händel, Largo, F dur, für Orgel zu 4 Händen 1,20
— Allegro e Passacaglia in G moll für Orgel 2.—
— Capriccio, F dur, für Orgel solo 1,50
— Halleluja aus „Der Messias“ für Orgel solo 1,80
— Variationen, E dur, über ein Thema von Baillard, The harmonious blacksmith 1,80

Kistler, Cyrill, Gebet, Es dur, für Orgel 1,20
— Morgenandacht, Es dur, für Orgel 1,20

Kjerulf, H., Wiegenlied, F dur, für Orgel 1.—

Mendelssohn, 4 ausgew. Charakterstücke (Cantilene, Trauermarsch, Dialog, Agitato), frei übertragen nach Liedern ohne Worte für Orgel 3.—

Rost, Ernst, Benedictus, E dur für Orgel 1,30
Schumann, Rob., Abendlied, Des dur — 80
— Träumerei, F dur, für Orgel — 80

R. Klavierbearbeitungen.

Bach-Stark, Orgel-Toccata in D (dorisch). Neue instruktive Ausgabe 1,50

Händel-Stark, Introdution, Doppelfuge Toccata, E moll. Neue instruktive Ausgabe 1,20

Kistler, Cyrill, Gebet, Es dur, frei übertragen — 1.—
— Morgenandacht, Es dur, frei übertragen 1,20

Nordraak, Rich., Scherzo capriccioso, E dur, zum Konzertvortrag 2.—
Reger, Max, Romanze, Amoll, zum Konzertvortrag 1,50

S. Klavier-Ensemble-Bearbeitungen.

Händel, G. Fr., Largo, G dur, für 2 Klaviere 2.—
— Largo, G dur für Fföste, Violine (Cello) und Klavier (Harfe) 1,80

Reger, Max, Romanze, Amoll, für Klavier, Violine und Cello 2.—

T. Zwei- und vierstimmiger Gesang.

Händel, G. Fr., Recitativ und Aria (Largo). Bearbeitungen von Sigfrid Karg-Elert (Textil-deutsch). „Welch'schätzig Grün“.

- Ausgabe 105. Für Sopran (Tenor) und Alt (Barit.) mit Klavier (Harfe), G dur, Part. und zwei Singstimmen (je 40 Pl.) M. 2.—
110. Für Sopran (Tenor) und Alt (Barit.) mit Harmonium, G dur, Part. und zwei Singstimmen (je 40 Pl.) M. 2.—
111. Für Sopran (Tenor) und Alt (Barit.) mit Orgel, G dur, M. 2.—
112. Für zwei tiefere Stimmen mit Klavier (Harfe), F dur, M. 2.—
113. Für zwei tiefere Stimmen mit Harmonium, F dur, M. 2.—
114. Für zwei tiefere Stimmen mit Orgel, F dur, M. 2.—
115. Für gemischten Chor, a capella mit Klavier oder Harfe ad libitum, G dur, Part. und Stimmen (je 30 Pl.) M. 2,40

Die Kunst des Registrierens

Ein Hand- und Nachschlagebuch

für

Spieler aller Harmoniumsysteme

verfaßt von

SIGFRID KARG-ELERT



Verlag und Eigentum für alle Länder



CARL SIMON MUSIKVERLAG, BERLIN

W. 35, Steglitzerstraße Nr. 35.

C. S. 3323 I. II. III. — 3324 I. II. — 3325.

Anmerkungen zu den Intarsien, Op. 76

Registertypen oder Klangfarbenstudien für Harmonium

von

SIGFRID KARG-ELERT.

Die Intarsien sind als „komponierte Registrierungen“ anzusehen. Die Farben einzelner oder kombinierter Stimmen geben die Anregung zu vorliegenden Stücken. Registercharakter, Klangmilieu und Inhalt der einzelnen Nummern bedingen sich somit gegenseitig.

I. *Heimatliche Weise.* Der schlicht-romantische Charakter dieses Ausschnittes eines Bildes von Land- und Leuten (die melodische und rhythmische Fassung des Hauptgedankens zeigt ausgesprochen schwäbische Prägung) entspricht der weichen, saft-dunklen Farbe des ersten Spiels. Man beachte die Tendenz der Harmonik, nach reicheren \flat -Tonarten zu streben; man merke auch auf die geringe Expressionskurve, und endlich beobachte man den in Dunkelheit zerfließenden Schluß; — kein Register unterstreicht diese Eigenartlichkeit mehr, als die $\textcircled{1}$ Mildste Windgebung; ist zum Gelingen Vorbedingung.

II. *Alter Tanz.* (Rococo-Gavotte). Man täusche ein Clavicymbel vor. Später Knöchelanschlag; bei wenig Windumersitzung. Stets mehr elastischer Wurf als gewichtiger Druck. Legatoepisoden erreichen vor der geputzten Begleitung deutliche Kantabilität. Das Stücklein bietet viele Percussionswirkungen. Den Vortrag gestalten man etwas zopfig mit einem Sich ins Kokette.

III. *Nachruf.* Ein Trauerzug. Schluchzende Klarinottenlaute und straffer, ormythmen, dumpfe Tubenbässe und gedeckte Pauken- und Trommelwirbel klingen von fern. Es gilt lediglich durch Windbehandlung und Anschlag die Nachahmung der Blas- und Schlaginstrumente zu erreichen. Hörner: kurzer, martellato-Anschlag bei danorum prallom Wind; Klarinette: ligato bei expressivem Wind; Paukenwirbel, akustische Lufttriller durch kleine Sekunden, Stechpedal ist erforderlich; Tuba und Tenorcoronette: vollfließender (doch nicht allzuclari) Wind; ruhige Ansprache; Antizipation der tiefsten Basslagen. Man wende seine Aufmerksamkeit der harmonischen Behandlung zu, die durch starken seelischen Ausdruck den vulgären Rhythmus zu veredeln sucht.

IV. *Idyll.* Im Gegensatz zu den stumpfen vorderen Spielen zeigt die $\textcircled{4}$ hellste Farbe. Dazu tritt hier die leichte, lyrische A-dur-Tonart und das hohe festgelegte e, das, an den lachenden blauen Himmel erinnernd, das ganze Bild überwölbt. Ein Sommermorgen; Beim Eintritt in die trübere A-moll-Tonart tritt dem Charakter der Tonart, entsprechend, die stumpfere $\textcircled{1}$ hinzu. Man beachte die Unschlüssigkeit der Tonart bei der Reprise: A-moll und A-dur lösen sich öfters aus, bis das lichtblau, sonnenbestrahlte A-dur die Oberhand behält.

V. *Herbstgefühl.* Der Ausstattung dieser originellen, glückigsten Farbe sollte in der Literatur viel mehr Beachtung geschenkt werden. Der im Piano sanft-klagende, etwas frostige Ton ist von größter Ausdrucksfähigkeit und durch keine andere Registrierung erreichbar. Die Stimmung des Stückes (herb, wehmützig, resigniert) kommt nur in dieser Farbe zur rechten Geltung. Blätterfall (!). Abschiednehmen (tranquillo). Helle, grelle, kalte Sonnenstrahlen (loco), frostiger Winterzug. — Klagen rauscht es durch den Wald, hat dich Herz sein Glück gefunden?

VI. *Nützliche Studie.* Im Stile Rameaus und Ph. Em. Bachs (Solfeggio) geschrieben, entwickelt das Stücklein interessante technische Probleme ohne Grenzüberschreitung des exakten Harmoniumsatzes. (Dehner, Strecker, Durchgreifer, Überspringer, Stitzer, Kombinationen von ligato und staccato, Phrasierungsvarianten). Das kleine Stückmögliche als „Vorreiter“ späterer Harmoniumetüden (technisch-fördernde exakte Satzstudien) fungieren. Beim Studium sehe man auf vollkommen lockeren, („aufgehängten“) pendelnden Arm. — 1- und 2. Gelenke aller Finger seien selbstredend völlig unbeweglich und starr, denn ihre Funktionen gehören nicht in das Bereich einer brauchbareren Technik. — Diese Nr. VI kommt mit der rechten Spielhälfte allein aus. Man verlege deshalb das Spielzentrum etwas nach rechts.

VII. *Östlicher Anhang.* Auch diese manuskriptsche Reimilienz in hypophysischer Tonart ist halbspielig (rechtsseitig). Die Mischung $\textcircled{2}$ nebst $\textcircled{4}$ ist der eigenartigen, zwiefarbige Horn mit oktavierender Hoboe assoziiert und eignet sich für solche schlicht-exotischen Stücke trefflich. Der resultierende Ausdruck im synkopierenden Nebensatz erscheint eine, rhythmische und deklamatorische Verschärfung; hier leistet die Percussion gute Dienste, — ebenso wird sie für die Imitation der (sonnen) Schlaginstrumente nötig (vom 12. Voltakt an). Der Eintritt des delikaten H-dur (a tempo) ist mit Behagen zu genießen. Der Schluß könnte notwendigerweise nicht ganz konsequent geschrieben werden. Statt  lies genauer 

VIII. *Hyperbel.* Auch nur rechtsseitig-halbspielig! Ein forciertes Witzchen à la Mark Twain, das bei Schnellspiel nur in $\textcircled{2}$ die richtige koloristische Prägung finden kann. Das Stücklein will bei Spielern mit leichtbeweglicher Phantasie subjektiv-unterschiedene Ideenassoziationen erwecken. Technische Überlegenheit und gute Laune sind Vorbedingung.

IX. *Romantischer Zwielingsatz.* Doppelpression für die sofortige Umschaltung des Hauptwinddruckes erwünscht, doch nicht unbedingt erforderlich. Tezutostriche (—) zeigen die hervorzuhebenden Noten an. Rechte Hand 1 \flat , linke Hand 4 \flat , 2 Oktaven Spielabstand, somit spielen beide Hände: *postivo* gleichhoch. Bei „loco“ (Seite 12) liegt der Barß (Überteilungsgriff) im kleinen Finger der rechten Hand, der Diskant in den andern Fingern. Bei a tempo beginnt der Deckungseffekt (beide Hände spielen gleiche Töne), trotzdem sie einen zweioktavigen Abstand respektieren! Im letzten Teil (9 \flat letzte Takte) klingt die linke Hand höher, als die rechte. — Die in den Abend hineinblendenden Waldornklinge (ohne die es nun eben in der Romanntik kaum geht!) suche man durch kurzen, flüchtigen Anschlag möglichst realistisch zu imitieren, und bei den sechstöchigen Fragen der Jungfrau (Partie der linken Hand) korpore man nicht mit Empfindung. Romantische Einheiten ersetzen die Phantasie des Hörers.

X. *Letzter Gang*. Trauerzug im 3/4 Takt. Nur linksseitig halbspielig. Als Ensemble von 4 Violoncelli gedacht. Mittelsatz: 4 Bratschen; Wiederholung: Violoncelli und Bratschen, Coda: Violinen und Violoncelli, von sortiert bei 2 Oktaven. Legendistanco. Man achte auf die symmetrische Kurve der Ausdruckslinie.



Im Gegensatz zu Nr. III, die mehr szenisch-dekorativer Art ist, drückt diese Nr. X den *seelischen* Zustand eines Leidtragenden aus. Bei aller Empfindung und bei allem Ausdruck aber wahre man die ruhige, feierliche Gemessenheit und überschreite nicht die Grenzen einer gewissen Gefühlsreserve. — Klanglich ist die Kombination [B] ohne [C] zu beachten. Ein Symbol für lichte Hottung am Grabe. Ein Sonnenstrahl über der dunklen Gruft.

XI. *Bergmelodie*. Eine Debussy'sche Aspiration. Der Spieler muß dieses sehr feine, intime Stecklein gewissermaßen rhythmisch neu komponieren, soll diese Wirkung zustande kommen, die der Autor beabsichtigt. Auf dem Teilrand mit seinem tristen Alltag entrickter Bergeshöhe improvisiert ein Hirn Schalmelotenweisen, just wie es ihm sein Gefühl eingibt. — Zu konziser Themenbildung kommt es da freilich nicht. Aber seine Weise ist subjektiv-ursprünglich, gefühlsrecht und voll Wärme. Ein unendliches Sehnen, das sich hinter harmlosen Drolerton verbirgt, spricht sich in einfachen Tönen aus. — Der Orgelpunkt symbolisiert die feierliche Monotonie der Bergesamkeit, die seltene Harmonik, die verschleierte, undefinierbare Farben bevorzugt, entspricht der geheimnisvollen Panderwelt entrickter Gegend. Das Stecklein will mit lebhafter Phantasievorstellung erfüllt und durchhöhlt sein.

XII. *Fasching in Köln*. Diese „Impression in Taschenformat“ hält ein pittoreskes Bild fest: tolle, in Narrenjubel schwebende Fastnachtsgesellschaft, Prinz Karnevals, Pritsche knallt. Bigophone (Kindertrompeten) schreien in tollem Übermut. Der Teufel hält Sabbath (siehe S. Habicht). Reminiscenz an Op. 77 Nr. 9. Diabolischer Aphorismus. Da legt eine unsichtbare Hand alles arge Treiben weg: Die drei tiefen Glocken des Domes rufen ihre Mahnung in manches Herz... ein ernster Zug zieht still durch die Straßen, Currenden singen ihre ersten Weisen: Da verstummt der aufdringliche Jubel. Aber es dauert nicht lange... „Heute ist heut“, und frivol schreit Prinz Karneval dazwischen: „Ich bin der Herr“. Bald kommt die Nacht: Aschermitwoch. Und die ehernen Zungen raunen vom Turm ein ernstes Wortlein...

Farben werden verlangt! Teils recht wenig angenehme. Man gestalte recht realistisch und scheue vor mancher häßlichen, grotesken Maske nicht zurück. Den Processionsteil nehme man mit vollem Werke *überstetse* (ein Klangeffekt, den die Orgel nicht kennt). Die schmetternden Akkorde verlangen *outrierend*: Winddruck und prallen, kurzen, elastischen Martellatonschlag, bei deutlicher Percussionsmitwirkung.

XIII. *Großer Chor*. Feierlichkeit ohne Gefühlsempfindlichkeit! Man spiele nur recht richtig und sauber, lasse die Harmonien (die ganz Ausdruck sind) auf sich wirken und begreife, daß ein „Te Deum“ lapidare Diktion erfordert. Alles andre kommt dann von innen. Man vermeide jede gutgemeinte Milderung des Akkordtakktos. Entweder (wie Vorlage) *ben ligato* oder *scharfe Akkordtrennung* bei >

XIV. *Illusion*. Auch auf kleinem, einfach-expressivem Harmonium (Vierspield) *kunstharmoniummäßig* ausführbar. Begleitung rechts mit *zariestem* 8 (d. 1. C) oder [B], Solostimme links 4 (C). Bratschensolo mit Violinbegleitung. Man studiere die *vielen Deckungsvarianten* (Takt 8—11 unsono, 16—19 unsono, teils in einer Hand, sog. Teilungsübergreifer), die die Wirkung einer Solobratsche nebst unsonierender Begleitungsviolone ergeben. Teils ist das Stück rechtsspielig (Takt 12—15 und die 4 letzten Takte), teils akkordisch linksseitig halbspielig. Das untere System klingt meist, doch keineswegs immer, eine Oktave höher. Die Registrierung zeigt, welche delikate Farbgebung und Farbgegenüberstellung dem einfachen Vierspield möglich ist, wenn man die *Stücke nach den vorhandenen Farben* auswählt. — „Wenig Wind“ ist die Parole! *Viel kleine* Ausdrucksmittel sind nötig (technisch durch Zehenbewegung und Wippen im Fußknöchelgelenk zu erreichen, nicht Knick- und Oberschenkelstimmungen, die viel zu massive Akzente und Schwellungen ergeben). — Inhaltlich kommt man dem Stecklein vielleicht näher, wenn man sich auf sonnenüberfluteter Flur wöhnt, den Blick zum blauen, wolkenlosen Himmel gerichtet. Durch die wellenförmige See zieht ein Träumen von Licht, Sonne und reiner Wärme... Empore zur lichten Bläue...

XV. *Vor dem Bildnis Griegs*. Ein Epilog voll von starken persönlichen Beziehungen: *Griegs Tod*. Nordischer Abend. Mystische Stimmung. Bewegte See, bald trotzig sich aufbauend, bald abebbend. Gesänge über den Wassern. Geheimnisvolles Rausen (vergl. die Harmonie der 4-halben Noten). Ebelwesen tauchen in der Phantasie auf und zerfließen (S. 25, Takt 8—12). Plötzlich schreckknaute Heile: Nordlicht! Mystische Farbenreflexe der trotzig-regenden Florde. Lautlose Stille. Dann unvermittelt rasendes Aufbäumen der See und jähes Versinken. Das Nordlichtmotiv (J) ist zugleich Apotheose für den großen Meister der kleinen Form, für den größten Sänger seines wunderreichen Vaterlandes: *Edward Grieg*, der so recht nur im Milieu seiner Heimat, die so reich an Herbigkeit und Schrottheiten, an Plötzlichkeiten und unvermittelten Kontrasten ist, verstanden werden kann.

Die Farben und Gegenüberstellungen von Mischungen sind *genau* zu prüfen, sie sind von Inhalt der betreffenden Episoden unentrennbar. Die Registrierung zeigt die *reiche* Farbenskala des einfachen Vier- oder Vierspieldspiels. Im drittelsten Takt: höchste Windkompression während der Pause, praller Akkordeneinsatz (Wind sturzando), Kräftmachlassung. Die letzten 5 Baßquinten werden gehalten, linker Fuß gibt *ppp* kontinuierlichen Wind, rechter Fuß tupft elastisch mit der ganzen Sohle (ohne Absatz) 5 mal *neu* anschlagend sanft auf den Tretschemel. (Musette-Effekt).

Preis des Notenhefts *Karg-Elert*: Op. 76. *Intarsien*, 15 kleine Charakterstücke für Harmonium, netto M 3.—

Preis der Bälgen: 10 Expl. — 40 Pf., 25 Expl. — 80 Pf., 50 Expl. — M 1.40, 100 Expl. — M 2.60



Die ersten grundlegenden
Studien im Harmoniumspiel

nach modernen Prinzipien verfaßt von

Sigfrid Karg-Elert

Op. 93

Theoretischer Teil: Allgemeines, Technisches und Pädagogisches

Praktischer Teil: 40 Elementar-Etuden mit vorbereitenden täglichen Studien

Komplett netto 5 Mark

■ Für alle Systeme (Saug- und Druckluftharmonium) geeignet. ■

Mit Op. 93 wendet sich Karg-Elert an die

-Anfänger im Harmoniumspiel.

Wenn je aus einem Werke des genialen Bahnbrechers und anerkannten Führers der modernen Harmoniumkunst die Liebe und die Begeisterung zu dem lange verkümmert und heute noch nicht allgemein genug gewürdigten Hausinstrument sprach, so ist es in diesem Op. 93 der Fall, das den Grundstein zu einem

wahrhaft künstlerischen Harmoniumspiel legt.

Karg-Elert deckt die Schäden des landläufigen Harmoniumspiels auf, die eine gesunde Weiterentwicklung der jüngeren Spezialkunst schon lange lähmten. Aber er negiert und reißt die alten Altäre nicht nur nieder; er schafft ersetzend in rationaler Weise neue, positive Werte. Der kühne Neuerer verleugnet sich auch hier nicht.

Er stellt neue Thesen einer modernen Spieltechnik auf.

Er baut auf Grundlagen, die die Basis der LISZT'schen Klavier- und BACH'schen Orgel-Technik bilden. Seine neuen Lehren fußen auf

**rhythmischer Gymnastik,
auf neuesten psycho-physiologischen Erfahrungen
und auf anatomischen Untersuchungen.**

Dieses Meisterwerk moderner Pädagogik ist berufen, eine neue Ara des Harmoniumspiels anzubahnen und endlich Musiker von Fach für die fesselnden Probleme der Harmoniumtechnik zu interessieren.

■ Das Werk enthält künstlerische Reproduktionen (Abbildungen) der Handstellung und Fingerhaltung des Autors.

Dieses Op. 93 bildet den Auftakt eines Monumentalwerkes, das die gesamte

Harmoniumtechnik

von den primitivsten Anfängen bis zur höchsten Stufe der Konzertvirtuosität umfaßt und Karg-Elerts' eminente Harmoniumkunst restlos offenbart!

Hier anschließend folgen Op. 95 „Gradus ad parnassum“, ein großes Studienwerk in sechs Abteilungen nach Stufen I-X geordnet. Ferner Op. 94 „Die hohe Schule des Ligatonspiels.“ Prospekte bitte zu verlangen.

Carl Simon Musikverlag, Berlin W.35.

Abdruck aus der Zeitschrift

Musikpflege 15. Jahrg. Nr. 12.

In der Saison 1912/13 sind im Harmonium-Saal zu Berlin folgende Konzerte zum größten Teil zur ersten Aufführung gelangt. Die Kunstharmonistin Frau Paula Simon-Herzig veranstaltet an jedem Donnerstag 6 Uhr Hausmusik-Abende unter Mitwirkung von Instrumental- und Gesangskünstlern. Der Zweck ist: Die Original-Harmonium-Litteratur einzubürgern, und daß dieselbe lebensfähig ist, beweisen die vielen neu erkrankenen Harmonium-Fabriken, die alle in voller Tätigkeit sind. Der Sortimentshandel und das Publikum stellen sich dem Aufschwung der Harmoniummusik nicht mehr so ablehnend gegenüber als noch vor 10—15 Jahren, sie haben jetzt erkannt, daß es ein neuer Erwerbszweig für den Musikhandel und -Untericht geworden ist, dafür spricht augenscheinlich der wachsende Besuch der dieser neuen Hausmusik lauschenden Hörer und Hörerinnen.

Für Solo-Harmonium kamen zum Vortrag: Victor Bedman (Stockholm), op. 13, Nr. 2 Sarabande. — op. 14. Drei symphonische Balladen. — op. 16, Nr. 1 Scherzo. — Wilh. Berger, op. 56, Sarabande und Gavotte. — Emil Hermann, Cantilene. — Paul Juon, Berceuse, Elegie. — E. Karg-Elert, Ballade, Rêverie, Capricciotto, Invocation, zwei Madrigale, F-Dur, D-Dur, Balce noble, Angelus, Adoration. — op. 31, Scènes pittoresques (Von fremden Menschen und Ländern). — op. 37, Partita in D-Dur. — op. 70, Nr. 1 Jagdnovallette, Nr. 2 Totentanz (Orchesterstudien). — op. 76, fünf Sinfie aus „Ariarrien“ (Klanggartenstudien), op. 14, drei Sonatinen, in G-Dur, G-Moll, A-Moll, und Karg-Elert, Improvisation über den englischen Choral „Näher, mein Gott, zu Dir!“ — Cyril Kistler, Webe. — Edmund Kühn, Am Abend. — E. Masfke, Liebeslied. — Rudolf Nielsen (Kopenhagen), Romane, Wiegenlied, Dufelsiad. — Rudolf Scharrel, op. 13, Aus Wald und Feld, Suite: Tages Erwachen, Was die Eltern am Bache erzählen, Fabel. — Karl Thießen, Barcarolle. — Waldem. Waage, op. 5, Scherzo.

Für Harmonium und Klavier. H. Chevallier, op. 46, Konzert-Allegro. — E. Karg-Elert, Aubade, Berceuse mignonne, Vespers, op. 35, Nr. 1, 3, 5, Danse ancienne, Quasi minuetto, Cantilene, Scherzino, Tempo di Ballo. — Edm. Kühn, Albumblatt, Melodie. — Rich. Kurich, Zwei Intermezi. — E. Masfke, op. 25, Duo pathétique. — Aug. Reinhard, op. 26, Balce sentimentale. — op. 80, Weihnachts-Phantastie, op. 84, Sonate I C-Dur, op. 85, Sonate II D-Moll. — Alexander Ritter, op. 14, Abendlied, Nachtlied, Morgenlied. — Carl Sattler, op. 15, Adagio. — Rud. Scharrel, op. 10, Nr. 1 Ständchen, Nr. 2 Fröhliche Fahrt, op. 11, Nordische Ballade, op. 12, Seestudien, 1. Meeressinfie, 2. Einsame Insel, 3. Barcarole, 4. Im weiten Weltmeer, 5. Sirocco. — C. Schmeidler, op. 13, Romane. — Johannes Senfleben, Canzonetta. — Franz Wagner, op. 20, Abendlied. — H. Widenhaußer, op. 55, Nocturno.

Für Harfe und Harmonium. Franz Boenig, op. 45, Phantastie in B-Moll. — Für Harfe solo. Boenig, op. 42. Märchen. — Godefrid, Fantastie. — Gounod, Frühlingslied.

Für Streichquartett und Harmonium und Anderes. Edmund Kühn, op. 61, Nr. 1 Intermezzo dramatico, Nr. 2 Gavotte, D-Dur, ferner G. Bizet, Adagio für Violine und Harmonium. Karg-Elert, op. 48, Nr. 1 Cancu. — Philipp Scharwenta, Arie für Cello und Harmonium und Beethoven, Cantate aus op. 130 für Sopran und Harmonium, eingerichtet von Gustav Bunde.

Die Sieder mit Harmoniumbegleitung sollen später registriert werden.
P. S. Die Programme dieser Hausmusik-Abende verendet gratis überallhin Carl Simon, Harmoniumhaus, Berlin W 35.