

# 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**

Halbmusikalienhändler Str. Hoh. des Herzogs von Anhalt

W. 35, Steglitzerstraße Nr. 35.

C. S. 3323 I. H. 05.

Mus. 9162 (1)

## 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 beiteilt:

## 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-ELERT.**

Ein Blick in das *Inhalts-Verzeichnis*, dessen drei Teile mit 49 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 verschieden r Klangfarben und die Wirkung der verschiedenen Registrierungen 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.

Wer sich 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 *Ausdrucks-mittel* 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 Fundamentalwerk 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, Vorträgen 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-Vereinungen* kann nicht mehr ausbleiben, unterstützt durch die angewachsene *Original-Literatur*, weil das musikalische Publikum seine Gunst schon autlakend der *modernen Harmoniumkunst* zugewendet hat.

Die besten Harmoniumfabriken sind mit Anträgen 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 streig machen lassen. Für jeden ernstigen 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 Riesearbeit.

Die typographische Herstellung mit Tausenden von Notenbeispielen unternahm 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, 5 Teile umfassenden Werkes, im Format von 25/32 cm dürfte 20/28 Lieferungen kaum überschreiten. Auf jeden Teil kann einzeln subskribiert werden.

Preis jeder 5 Bogen starken Lieferung M. 1.60.

Die Probeflieferung mit Subskriptionsschein ist durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.

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

# 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 Orchestrieren, eine Vereinigung mehrerer Blasinstrumente. Tonerzeuger sind bei letztgenannten Instrumenten Pfeifen (Labial- und Zungenpfeifen [mit Aufsätzen]), bei dem Harmonium dagegen nur Zungen. Wie Orgel und Orchestrieren, 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 achtfüßiges (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, Kombinationsfähigkeit, Expressivität hin untersucht werden. Später möge die Mischung diverser Halbspiele erläutert werden, darnach die Bedeutung der Teilung mit der halbspiegelverschiedenen 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 f



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 Kontra-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 „Kunstharmonium“) bedient sich in der Regel einer dritten Spielweise: die Rechtecke wird meist 8füßig registriert, während die nachfolgende 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) (V) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12) (13) (14) (15) (16) (17) (18) (19) (20) (21) (22) (23) (24) (25) (26) (27) (28) (29) (30) (31) (32) (33) (34) (35) (36) (37) (38) (39) (40) (41) (42) (43) (44) (45) (46) (47) (48) (49) (50) (51) (52) (53) (54) (55) (56) (57) (58) (59) (60) (61) (62) (63) (64) (65) (66) (67) (68) (69) (70) (71) (72) (73) (74) (75) (76) (77) (78) (79) (80) (81) (82) (83) (84) (85) (86) (87) (88) (89) (90) (91) (92) (93) (94) (95) (96) (97) (98) (99) (100) (101) (102) (103) (104) (105) (106) (107) (108) (109) (110) (111) (112) (113) (114) (115) (116) (117) (118) (119) (120) (121) (122) (123) (124) (125) (126) (127) (128) (129) (130) (131) (132) (133) (134) (135) (136) (137) (138) (139) (140) (141) (142) (143) (144) (145) (146) (147) (148) (149) (150) (151) (152) (153) (154) (155) (156) (157) (158) (159) (160) (161) (162) (163) (164) (165) (166) (167) (168) (169) (170) (171) (172) (173) (174) (175) (176) (177) (178) (179) (180) (181) (182) (183) (184) (185) (186) (187) (188) (189) (190) (191) (192) (193) (194) (195) (196) (197) (198) (199) (200) (201) (202) (203) (204) (205) (206) (207) (208) (209) (210) (211) (212) (213) (214) (215) (216) (217) (218) (219) (220) (221) (222) (223) (224) (225) (226) (227) (228) (229) (230) (231) (232) (233) (234) (235) (236) (237) (238) (239) (240) (241) (242) (243) (244) (245) (246) (247) (248) (249) (250) (251) (252) (253) (254) (255) (256) (257) (258) (259) (260) (261) (262) (263) (264) (265) (266) (267) (268) (269) (270) (271) (272) (273) (274) (275) (276) (277) (278) (279) (280) (281) (282) (283) (284) (285) (286) (287) (288) (289) (290) (291) (292) (293) (294) (295) (296) (297) (298) (299) (300) (301) (302) (303) (304) (305) (306) (307) (308) (309) (310) (311) (312) (313) (314) (315) (316) (317) (318) (319) (320) (321) (322) (323) (324) (325) (326) (327) (328) (329) (330) (331) (332) (333) (334) (335) (336) (337) (338) (339) (340) (341) (342) (343) (344) (345) (346) (347) (348) (349) (350) (351) (352) (353) (354) (355) (356) (357) (358) (359) (360) (361) (362) (363) (364) (365) (366) (367) (368) (369) (370) (371) (372) (373) (374) (375) (376) (377) (378) (379) (380) (381) (382) (383) (384) (385) (386) (387) (388) (389) (390) (391) (392) (393) (394) (395) (396) (397) (398) (399) (400) (401) (402) (403) (404) (405) (406) (407) (408) (409) (410) (411) (412) (413) (414) (415) (416) (417) (418) (419) (420) (421) (422) (423) (424) (425) (426) (427) (428) (429) (430) (431) (432) (433) (434) (435) (436) (437) (438) (439) (440) (441) (442) (443) (444) (445) (446) (447) (448) (449) (450) (451) (452) (453) (454) (455) (456) (457) (458) (459) (460) (461) (462) (463) (464) (465) (466) (467) (468) (469) (470) (471) (472) (473) (474) (475) (476) (477) (478) (479) (480) (481) (482) (483) (484) (485) (486) (487) (488) (489) (490) (491) (492) (493) (494) (495) (496) (497) (498) (499) (500) (501) (502) (503) (504) (505) (506) (507) (508) (509) (510) (511) (512) (513) (514) (515) (516) (517) (518) (519) (520) (521) (522) (523) (524) (525) (526) (527) (528) (529) (530) (531) (532) (533) (534) (535) (536) (537) (538) (539) (540) (541) (542) (543) (544) (545) (546) (547) (548) (549) (550) (551) (552) (553) (554) (555) (556) (557) (558) (559) (560) (561) (562) (563) (564) (565) (566) (567) (568) (569) (570) (571) (572) (573) (574) (575) (576) (577) (578) (579) (580) (581) (582) (583) (584) (585) (586) (587) (588) (589) (590) (591) (592) (593) (594) (595) (596) (597) (598) (599) (600) (601) (602) (603) (604) (605) (606) (607) (608) (609) (610) (611) (612) (613) (614) (615) (616) (617) (618) (619) (620) (621) (622) (623) (624) (625) (626) (627) (628) (629) (630) (631) (632) (633) (634) (635) (636) (637) (638) (639) (640) (641) (642) (643) (644) (645) (646) (647) (648) (649) (650) (651) (652) (653) (654) (655) (656) (657) (658) (659) (660) (661) (662) (663) (664) (665) (666) (667) (668) (669) (670) (671) (672) (673) (674) (675) (676) (677) (678) (679) (680) (681) (682) (683) (684) (685) (686) (687) (688) (689) (690) (691) (692) (693) (694) (695) (696) (697) (698) (699) (700) (701) (702) (703) (704) (705) (706) (707) (708) (709) (710) (711) (712) (713) (714) (715) (716) (717) (718) (719) (720) (721) (722) (723) (724) (725) (726) (727) (728) (729) (730) (731) (732) (733) (734) (735) (736) (737) (738) (739) (740) (741) (742) (743) (744) (745) (746) (747) (748) (749) (750) (751) (752) (753) (754) (755) (756) (757) (758) (759) (760) (761) (762) (763) (764) (765) (766) (767) (768) (769) (770) (771) (772) (773) (774) (775) (776) (777) (778) (779) (780) (781) (782) (783) (784) (785) (786) (787) (788) (789) (790) (791) (792) (793) (794) (795) (796) (797) (798) (799) (800) (801) (802) (803) (804) (805) (806) (807) (808) (809) (810) (811) (812) (813) (814) (815) (816) (817) (818) (819) (820) (821) (822) (823) (824) (825) (826) (827) (828) (829) (830) (831) (832) (833) (834) (835) (836) (837) (838) (839) (840) (841) (842) (843) (844) (845) (846) (847) (848) (849) (850) (851) (852) (853) (854) (855) (856) (857) (858) (859) (860) (861) (862) (863) (864) (865) (866) (867) (868) (869) (870) (871) (872) (873) (874) (875) (876) (877) (878) (879) (880) (881) (882) (883) (884) (885) (886) (887) (888) (889) (890) (891) (892) (893) (894) (895) (896) (897) (898) (899) (900) (901) (902) (903) (904) (905) (906) (907) (908) (909) (910) (911) (912) (913) (914) (915) (916) (917) (918) (919) (920) (921) (922) (923) (924) (925) (926) (927) (928) (929) (930) (931) (932) (933) (934) (935) (936) (937) (938) (939) (940) (941) (942) (943) (944) (945) (946) (947) (948) (949) (950) (951) (952) (953) (954) (955) (956) (957) (958) (959) (960) (961) (962) (963) (964) (965) (966) (967) (968) (969) (970) (971) (972) (973) (974) (975) (976) (977) (978) (979) (980) (981) (982) (983) (984) (985) (986) (987) (988) (989) (990) (991) (992) (993) (994) (995) (996) (997) (998) (999) (1000)

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 1/2'
D.	„ Diapason 8'	Vl.	„ 1 Vox jubilante 1'
Dd.	„ Diapason dolce 8'	Vc.	„ 1 Vox celestes 8'
F.	„ Flöte 4'	OC.	„ Oktav-Coupler
V.	„ Viola 4'	EM.	„ Eolian-Harpe 2'
Vd.	„ Viola dolce 4'	SB.	„ Subbaß 16'

Um einen gewissen Anschluß an das ältere deutsch-französische Druckluftharmonium zu gewinnen, das als Vierspiel die Register (1) (weicher, runder 8 Fuß), (2) (16 Fuß), (3) (4 Fuß) und (4) (heller, sonorer 8 Fuß) besitzt, führte man eine Kompromißtabulatur ein, nach der das amerikanische und das deutsch-französische Harmonium sich gleicherselbst 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 Kompromißtabelle für dieses Spiel (M) zusammen gesetzt aus (M) des Saugluft- und (1) des Druckluftharmoniums. Ähnlich setzt sich (V) aus der (F) (Flöte 4') des Saugluft- und (3) (Flöte 4') oder (V) aus Viola 4' (V) (Saugluft) und (4) 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 Oberregister S', das dem vierten rechten Spiel des Drucksystems, oft auch ein Klarinettenregister 16', das dem zweiten rechten Spiel des Drucksystems, hier 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) (16) (2) (3) (4) (6) (7) bedient, die für Saugluft- und Druckluftharmonium 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 unhaltbar, 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 Obererton), die sich unbedingt zu einer Klangheit 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 aller-nächsten). Ferner, die Hauptstimme des Druckluftharmoniums: 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 Vierspiel“ des Drucksystems kennt keine „Halbzüge“ (das sind „abgeschwächte“ Register), kennt keinen Subbaß, keine Kolsharfe 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 solchen 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 regen 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 Simonschens Harmoniumverlages finden sich ebenfalls doppelte (übereinandergestellte) Registeranlagen, die ebere in Kreisen für einfaches Expressionsharmonium (O), 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 Dreispiel 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 Notierungseigenheiten sämtlicher Systeme völlig vertraut ist.



## Erster Teil

# Das Druckluftsystem

## Erste Abteilung

### Das einfache Expressionsharmonium älterer Disposition

### Das klassische Vierspiel



# 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.

##### DaseinfacheExpressionsharmonium älterer Disposition.

Kapitel:	Das klassische Vierspield.	Seite
1.	Die Charakteristik der einzelnen Register (Solo-Halbspiele) 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 Sordino und die Fortsätze	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 Vierspield.

11.	Die nicht zum „klassischen Vierspield“ gehörenden Halbspiele	85
12.	Die Oktav-Koppel	89
	a) Die Normal- oder durchgehende Koppel	92
	b) Die getrennte, extrem wirkende Koppel für Baß und Diskant	99
13.	Das Zweimanualharmonium	114
14.	Das Pedalharmonium	114
Anhang.		
15.	Die Ästhetik der Registrierkunst	116
16.	Das selbständige Registrieren unregistrierter oder das Umregistrieren schlecht registrierter Noten für das Aderthalb- bis Vierspield	127

#### DRITTE ABTEILUNG.

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

17.	Die mechanischen, pneumatischen und automatischen Register	204
18.	Die Doppel-Expression	230
19.	Die modernen Halbspiele	239
20.	Die Kombinationen mit den modernen Halbspielden	246
21.	Das reformierte moderne Druckluftharmonium	256
22.	Die Célesta	262
23.	Halber Tastenfall	272
24.	Ein- und Ausschaltung diverser Register und die Prolongements-Oktave	337
25.	Das zwei- oder dreimanualige Kunstharmonium mit zwei durchgehenden isolierten Expressionen	338
Anhang.		
26.	Das selbständige Registrieren unregistrierter oder das Umregistrieren schlecht registrierter Noten für das reformierte oder für das Kunstharmonium	338

Jeder Teil ist einzeln käuflich.

### ZWEITER TEIL. Das Saugluftsystem.

#### ERSTE ABTEILUNG.

##### Das Normalharmonium.

Kapitel:	Seite	
1.	Die Charakteristik der einzelnen Register (Solo-Halbspiele) mit besonderer Berücksichtigung der Orchestralität	3
2.	Die durchgehenden Spiele	14
3.	Die Teilung (Wesen und Bedeutung)	20
4.	Die Registrierung zweier ungleicher Halbspiele	24
5.	Die Kombination der Halbspiele	33
6.	Die durchgehenden kombinierten Spiele	38
7.	Die ungleich registrierten, teilweise kombinierten Halbspiele	45
8.	Die Vox humana	68
9.	Die Oktav-Koppel	76
	a) Die Normal- oder durchgehende Koppel	
	b) Die getrennte, extrem wirkende Koppel für Baß und Diskant	
10.	Die Knieschweller	

#### ZWEITE ABTEILUNG.

##### Abweichungen vom Normalharmonium.

11.	Winddruckteilung
12.	Die Expression (halbe, ganze, unstellbare doppelte)
13.	Das Prolongement
14.	Die Percussion
15.	Halb- und Ganzspiele, außerhalb der Normaldisposition
16.	Moderne Dispositionen
17.	Kombinationen, Gegenüberstellungen, Deckung moderner Halbspiele
18.	Die Reform des modernen Saugluftsystems
19.	Das Zwei- und Dreimanualharmonium
Anhang.	
20.	Die Ästhetik der Registrierkunst
21.	Das selbständige Registrieren unregistrierter oder das Umregistrieren schlecht registrierter Noten für das Normal- oder vom Normalharmonium abweichende moderne Instrumente

### DRITTER TEIL.

Kapitel:	Seite	
1.	Vergleichende, systematische Tabellen zur selbständigen Registrierung unregistrierter Noten, für jede Harmoniumdisposition passend	3
2.	Umregistrierung von Noten eines Systems für ein anderes	14
	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	

### Erstes Kapitel.

#### Die Charakteristik der einzelnen Register (Solo-Halbspiele) mit besonderer Berücksichtigung der Orchestralität.



Der Klang 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 Hülle 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.



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



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 Ergänzungstöne, oder auch reine Unterklänge, unter bestimmten Verhältnissen auch als Rauhklang, Schwebung oder Luiltriller 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 Halböne zugunsten einer allgemein-verwendbaren Stimmung ausgeglichen sind) und ist auch am Saugluftharmonium ohne weiteres nachweisbar, wenngleich nicht annähernd in dieser Stärke. Unvorteilhaft sind besonders in tiefer 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, Nachtstück.

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 laise mitklingen.

7a. *gespielt:*

7b. *Unterklänge:*

Als 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.

8.

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 lebhaft Figuren der Individualität des Registers mehr, als kantabile, expressive Stellen. Übrigens lassen sich unbedingte Regeln für die Anwendung dieses Registers nicht geben, da auch Fälle eintreten, wo kantabile 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 *Clarinetten 16' oder Klarinette 10*

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. *8va*

Moderne deutsche Schreibweise.

10a. *Moderato.*

Ursprüngliche (belgische) Notation. Marin van Overyem, Op. 21, Mäntjes.

b. *8va*

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 Mittellage 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.

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

Cor anglais 8'), die manchem Ueingeweihten unerträglich werden. Gewiß; ein unrichtig behandeltes Klarinettenregister rächt sich arg durch ein ganzes Heer von Ober-, Neben- und Unterklängen, von Schwebungen, Luiltrillern 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 Kombinationstöne 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 gröber 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 ekkant: im allgemeinen runder, weicher Klang, im piano von größter Dichtigkeit, allerdings auch ohne Heiligkeit, 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 Durchblutung und Kreuzung der beiden Wellenströme), ein Zusammentreffen jeder zweiten Welle des hohen Tones mit jeder des tiefen Tones statt, das sich als Vertakten keine Nebenkänge ergeben; wohl ist der Komplementäerton da ( seine Zahl ist gleich der Differenz beider dessen oberer Ton 480 und der untere 320 Schwingungen macht (Quinte), so treffen bei der Wellendurchschneidung ein Intervall, welen in der Sekunde genau zusammen ( jede 3. Welle der Quinte trifft auf jede 2. der Prime, d. h. 480:3 = 160, 320:2 = 160). Klingt somit bei zwei positiven Tönen von 480 und 320 Schwingungen leise ein dritter Ton mit, dessen Schwingungen nicht man die Schwingungszahl dieses akustischen Nebentones mit den Zahlen der beiden Wellenströme hervorgerufen werden. Vergleich: 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 Intervalles 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 vergl. die Zahlendifferenz sehr entfernt von dem positiven Intervall, in tiefster Lage und erzeugt einen Unterklang von 2 Oktaven Distanz von der Prime des Intervalles. 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 mächtig. 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.

11a. *Lento capriccioso*

11b. *Sua*

13. *Andantino*

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.

15a. *Con moto*

Die Klarinette ist, besonders wenn sie nicht allzu dick intoniert ist, wie z. B. an kleineren Instrumenten, mit Einschränkung auch als „isoliertes“ 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<sup>tes</sup> oktaviges, separiertes 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.

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.

Die Klarinette verliert zwar diese Übertragungen, indefi in keinem stärkeren Grade als in den „beliebten“ Arrangements für Hornquartett usw. An kleineren 1<sup>ten</sup>, 2- bis 4spielligen 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<sup>te</sup> und Voix céleste 16<sup>te</sup> auffallend zurück (besonders in der neufranzösischen Literatur und ist lediglich Solostimme (einzeln gespielt) oder Fundamentaltimme im vollen Werk. Hier ist sie die einzige Grundstimmigkeit wegen zwei 4füßigen und eine 2füßigen 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

Den Vokalcharakter verlieren zwar diese Übertragungen, indefi in keinem stärkeren Grade als in den „beliebten“ Arrangements für Hornquartett usw. An kleineren 1<sup>ten</sup>, 2- bis 4spielligen 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<sup>te</sup> und Voix céleste 16<sup>te</sup> auffallend zurück (besonders in der neufranzösischen Literatur und ist lediglich Solostimme (einzeln gespielt) oder Fundamentaltimme im vollen Werk. Hier ist sie die einzige Grundstimmigkeit wegen zwei 4füßigen und eine 2füßigen 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

7) ① wird eine Oktav 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 tiefsunkle Farben zu erzeugen. Die Transkriptionsliteratur ist nicht arm an solchen Stellen (Traueresänge und -märsche usw.), die im akkordischen Spiele eine vorsichtige Verwendung der Klarinette recht wohl zulassen. Aber weise Mäßigkeit sei hier dringend empfohlen, und man halte daran fest, daß die Wirkung am besten nur in langsamen Zeiten und geringen Stärkegraden ist. Beispiele werden am besten gegeben, wenn von den „durchgehenden Spielen“ die Rede ist, weil erst durch Hinzunahme der Baßhalte (Bourdon 16) ein mehrstimmiges, selbständiges Spiel in den mittleren und unteren Lagen ungehindert möglich ist.

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

Das Register ist fast ausschließlich Fundamentaltimme und kommt selbst als Grundbaßstimmigkeit 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 fundamentaler ist das durchgehende zweite Spiel intoniert, und 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 solort ansprechenden Akkord gleichzeitig erklingen lassen, so ist es nötig, jenen eine bestimmte Zeit früher anzuschlagen.

Wie lang die Zeitläufer für das „Vorbereiten“ tiefer Bourdonstimmigkeit wahren soll, ist theoretisch nicht zu bestimmen, weil hohe und tiefe Baßstimmigkeiten verschiedene Verspatungszeiten in der Ansprache haben und weil Konart 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 Tonfolgen Gültigkeit. Um ein gutes legato zu erzielen, ist es nötig, noch während der Klangedauer eines Tones den nächstfolgenden vorzubereiten. Siehe Beispiel 20.

Übrigens ist die Ansprache der Töne dann recht gut, wenn dieselben nach ihrem Verstummen bald wiederholt werden. Diese Erscheinung beruht auf dem Weitervibriert angeblasener Zungen. Durch das Aufheben der Tasten wird die Windzahn (vielmehr der Tonauslaß) wieder versperrt, dadurch hört die Schwingung der Luftsaule 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 „prätzigem“, dickem Klang steht der Bourdon den 5füßigen Baßstimmigkeiten 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

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 Kontra-Oktave 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 Kontraltöne, die der

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

23. Sostentato (mit zartester Stimme).

Max Reger, Op. 60, II. Sonate, D moll, 2. Satz. Durch Weglassung der - Kontraltöne, 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 Kontraltöne, denen, ppp gespielt, etwas Körperloses, Nebelhafes eigen ist.

24. Largo lugubre ed indolente.

(NB. Jeder Ton ist gut vorzubereiten.) S. Karg-Elert, Schweißstück 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

laca mp  
serioso

Karg-Elert, Op. 46, Sonate I, B 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. Fife 4' oder Piccolo 4' (auch Flageolet)

chromatisch bis  
Tasten-umfang:  
chromatisch bis  
Absolute Klanghöhe:

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

spitz, an die Papagenopfeife (Panflöte) erinnernd. Die tiefsten Lagen haben ein merkwürdig-durchdringendes Timbre von mehr charakteristischem Reiz als unbedingt Schönklang. Der Orchesterflöte steht 3 weit ferner als 1), da es, von der mangelnden Tiefe ganz abgesehen, jenem Register an rundem „Holzklang“ und Dichtigkeit mangelt. Ein gewisser metallischer Klang der unteren Oktave erinnert an die alten D-Trompeten, die ja bis in die dreigestrichene Oktave reichen und hier nicht grell und schmetternd, sondern kernig-spitz klingen. Zur Imitation dieser immerhin seltenen Orchestereffekte läßt 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, stamper Farbe auffällt.

26. Lento misterioso

Debussy, Op. 187, Consolations Nr. 9

Meist sind es pastorale Lieder, die durch das 3 Register koloriert werden, denn für ausdrucksvolle, längere Kantilen ist es nicht modulationstauglich genug. Typisch für das Filtreregister ist der Anfang der entzückenden Idylle Jaous „Pan mit der Syrinx“. Die auf- und niederrollenden Figuren in mittelhoher Lage gleichen, mit der 3) gespielt, täuschend dem merkwürdigen Pfeifglissando der Panflöte. Eine drastische Anwendung des Filtreregisters ist schwer zu finden

27. Capriccioso e pastorale

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

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

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

28. Larghetto pastorale

Reich, Karsch, Op. 24, II. Intermezzo

29. Andantino malinconico

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

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

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

30 a. Allegretto pastorale

S. Karg-Elert, Op. 6, Improvisation

30 b.

quasi Flageolet S. Karg-Elert, Op. 46, Nr. 5 Herbststündl.

Claron 4' oder Schalmei 4'

1. Stellen-umfang  
2. Absolute Klanghöhe

Ein höchst charakteristisches Halbpiel 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 (2' Oktaven), doch lassen sich speziell in dieser Lage auch innerhalb der engen Grenzen recht wohl eine Menge schätzbare Wirkungen erzielen.

Der Klang des Claron 4') bei einem feinen nasalen Beiklang ist von sympathischer Helligkeit. Ein wenig flach, breit und schmelzartig, 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 kantable Sonorstimme seines eigentümlichen Umfanges wegen recht gut eine Oktave höher als der klangverwandte Basson 8' und 1' Oktave tiefer als der Hautbois 8', ja steigt sogar unter die Musette um 5 Halbtöne oft als „Ersatzstimme“ Anwendung finden.

Die höchsten Töne schließen sich den tiefsten des Fife 4' gleichklingend an: im Piano sanft und diskret, im höchsten Forte kernig, von gewisser Klangähnlichkeit mit engensurierten Trompeten.

31.

Wagner, Lohengrin.

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

\*) Claron ist die französische Bezeichnung für eine hellklingende Trompete.

Die Tiefe ist den untersten Tönen des Englisch-hornes und der Bratsche einigermaßen ähnlich: ein wenig gaunig, heldunkel, aber stets mehr zum Offenklang als zum gedeckten Pfeifenton neigend. Es fehlt dem Clairon der Schmelz des Violoncellos und die Voluminosität des mittleren Saxophones. Gleichwohl ist man oft gezwungen, den Clairon da zu wählen, wo die Lage der Solostimme durch andere Register un- ausführbar 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  $\text{3}$  nicht geführt werden kann. Somit ist man gezwungen, die betreffende Stelle eine Oktave tiefer mit  $\text{3}$  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.

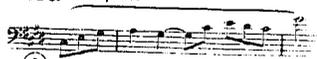


Beide Beispiele klingen, mit  $\text{3}$  gespielt, eine Oktave höher. Um 1) dem Auge die „absolute“ Klanghöhe zu veranschaulichen und 2) dem Spieler kleinerer Instrumente das lästige und sehr leicht irritierende Oktav-Transponieren zu ersparen, verfährt man in der Notation des 4'-Claironregisters ähnlich, wie bei der des 16'-Klarinettenregisters, nur eben umgekehrt: hier wie dort schreibt man die Noten in Klanghöhe. Während man aber *Sva* über die Noten der 16 füsigen Stimme setzt, bezeichnet man die mit 4'-Register zu spielenden Stellen mit *Sva 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  $\text{3}$  in der tieferen Oktave zu spielen sein.

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

32c. Tranquillo.



*Sva bassa*  
Originalnotation.  
Oscar Wermann, Op. 148, Nr. 10, Réverie.

33c. Tempo di ballo.



*Sva bassa*  
Originalnotation.  
Maschke, Op. 15, Nr. 3, Valse sentimentale.

Die *Sva* über und *Sva bassa* unter den Noten hängen mit der Transponierung tiefer oder höher klingender Register zusammen. Stehen diese einem Harmoniumspieler nicht zur Verfügung, so müssen folglich auch jene unberücksichtigt gelassen werden. Diese „Schreibweise in absoluter Klanghöhe“ (die *Sva* und *Sva 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):



Schreibweise der absoluten Klanghöhe nach (empfehlenswerter):



(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 „Übersetzen“.

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 Kennzeichnung der 4-füsigen Registrierung durch das *Sva bassa*...; wie die 16-füsige Registrierung durch das *Sva*...; Der Spieler erkennt, mitten im Stück beginnend, an dem *Sva*...; daß gegenwärtig 16' Register, oder an dem *Sva bassa*...; daß 4' Register allein eingestellt sind. Dem Harmoniumspieler eines Instrumentes ohne 16- und 4-füsige Stimmen hat nur nötig, sich die *Sva*... und *Sva bassa*... wegzudenken, und das betreffende registrierte Stück ist für sein Einspiel verwertbar. Nicht so bei der französischen Notation. Deshalb sind 'a' 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 Schreibunmöglichkeiten 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  $\text{1}$  noch die  $\text{2}$ , besitzen dieses große Schwellvermögen; keine dieser beiden Stimmen verfügt 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 getauchten Lispeln sogleich ins schmetternde, trompetenartige Fortissimo überzugehen, wie der vollakkordisch gespielte Clairon.

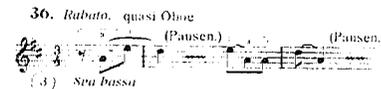
Dieses Register bringt dem kleinen Druckwindharmonium erst die helleren, orchestraalen Farben, daher darf es selbst an dem kleinen Zweispiel auf keinen Fall fehlen und ist bei Aufstellung kleinster Disposition, seiner außerordentlichen Vielseitigkeit wegen, unbedingt dem Bourdon 16 vorzuziehen! Es ersetzt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

35. Andantino pastorale.



quasi Corno inglese  
C. G. Eckl, Op. 81 Herbstviolen.

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



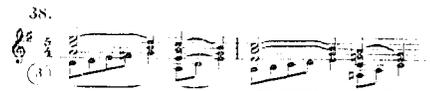
*Sva bassa*  
(Pausen.)  
(Pausen.)  
*Sva bassa*  
S. Karg-Elert, Op. 41, Nr. 1 Steyrisch (Kuhreigen).



(A) (franz. Notation, klingt Oktave höher)  
F. M. 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 Akkompagnements zuerteilt.

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



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



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



*padole*  
(notwendigerweise in franz. Notation, kling. Okt. höher)  
S. Karg-Elert, Op. 42, Madrigale VII.

④ Hautbois 8' oder Oboe 8'

Umfang: chromatisch bis

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 ausdrückerlich. 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 engensurierten französischen Oboen und Fagotte klanglich erheblich von den weniger scharfen Oboen 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-sympathischere 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 ab-dämpfbares, 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, schalmeiartig, mit mehr oder weniger nasalem Beiklang und im Piano von angenehmer Diskretion.

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

41. *Amabile.*

E. Mangeon, Op. 26, Musette.

ähnlich also, wie das 3. Spiel, nur daß jene in den tieferen Lagen nieselnder, 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 Fiffreregisters 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 könnte 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. *Allergo*

Aloys Klein, Op 10 Fauciasie de Concert (Preiseshutz) quasi Oboe solo.

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. *Mali', 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 2-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 Claron 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*

Emond Mussa, Op. 32, Cornomusa.

48. *Sostenuto*

Villa-Senior, 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: Basson 8' oder Fagott 8'

Umfang: chromatisch bis

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 Celloeigenschaften geeignet. Unzulässig ist, daß diese Stimme in der Ansprache von höchster Zartheit ist, aber eine hohe Windspannung verträgt, da Basson 8' sowohl zur zarten Begleitung, wie auch als durchdringende, sonore und plastische Tenorbassstimmigkeit 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 hoboeartigem 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. *Allergo*

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. *Tres lent.*

Massenet-d'Aubert, Elegie.

51. *Rubato.*

A. Sukol, Op. 31, Berceuse.

52. *Tempo rubato.*

S. Karg-Elert, Op. 14, Nr. 2, II. Sonatte 3. 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 Basson: 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 gleichklingigen delikaten Baß gewinnt. Die Vorteile werden am sinnfälligsten bei Teilungs- oder Doppeldruckeffekten (s. Kap. 4 u. 18).

Der absolute Umfang des Bassonregisters läßt dieses (wenngleich 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, 2' - 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 2 $\frac{1}{2}$  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.

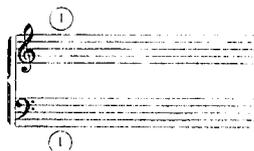


Am letzten Samstag Abend (norwegische, Männerchor).

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  $\text{C}_4$  bis  $\text{C}_5$ , 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.  $\text{b}$ -Tonarten entsprechen der Charakteristik des Spieles mehr als  $\text{#}$ -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 den gespielten Noten nach, von  $\text{C}_4$  bis  $\text{C}_5$

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.  $\text{b}$ -Tonarten entsprechen der Charakteristik des Spieles mehr als  $\text{#}$ -Dur-Tonarten.

58. *Lagubre, alla Marcia funebre.*



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



S. Karg-Elert, Op. 33 II, Crucifixus



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  $\text{C}_3$  bis  $\text{C}_4$

die bekanntlich eine Oktave höher klingen. Diese Lage ist auch in der Farbe am angenehmsten. Der zarte, sanftklagende, edle und sehr e... Ton von etwas versonnenem Charakter eignet sich am besten für Stücke von Distinktion, apertem Reiz und großer Ausdrucksfähigkeit.  $\text{#}$ -Tonarten, auch einfachere  $\text{b}$ -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 leichtreich.

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

60. *Nobilemente.*



Hans Hermann, Op. 10, Skizze.

61. *Largo.*



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



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  $\text{C}_4$  bis  $\text{C}_5$

in der Höhe wie in der Tiefe gleichweit von der Teilung entfernt. Diese Lage ist auch die in der Farbe angenehmste. Der zartnasale, helle und frische, höchst expressive Ton eignet sich am besten für Stücke idyllischen, pastoralen Charakters oder für Episoden von größter Ausdrucksfähigkeit oder größter Zartheit.  $\text{#}$ -Tonarten entsprechen dem Charakter des Spieles am besten;  $\text{b}$ -Tonarten, besonders in Moll, sind tunlichst zu vermeiden.

62. *Allegretto pastorale.*



H. Mac Master, Op. 51, Soce Villageoise.



L. J. Blasko, Teil Faltase



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  
dunkel

1 1 weich

3 3 hell, diskret

4 4 streichend, dünn

Hauptlage  
Hauptlage  
Hauptlage  
Hauptlage

klingt eine Oktave höher

### 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 Harmonium spielenden 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 Mühseligkeit 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 Blasorchester weit näher als die ungleich imposantere Orgel mit ihren rein-klanglich den Blasinstrumenten nahe verwandten Stimmen. Durch das Expressionsspiel kommt das Harmonium dem Gesange nahe und erweist sich als außerordentlich zweckmäßiges, akkommodationsfähiges Begleitinstrument. Aus denselben Gründen findet es als Kammermusikinstrument von hervorragender dynamischer Anpassungsfähigkeit vortreffliche Verwendung. Im Gegensatz zur Orgel, deren wechselnde Stärkegrade stets mit Klangfarbendifferenzen verbunden<sup>\*)</sup>, 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 Tretschmel (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 Windelaß (durch Ziehen eines Registers bewirkt) in die Zungenkammern zu gelangen, um hier bei gehobenem Spielventil (durch Niederdrücken einer Taste hervorgerufen) 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 zusammengefallen und steht durch zwar elastische, aber erheblich widerstandsfähige Spannfedern unter gleichmäßigem Druck.

C. S. 3323 I.

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 dem 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 inexpandiven, 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 Gegenstand 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 fällt 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 ohne 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 Reservoirhalbgleich durch seine konstant bleibende Spannung alle Ungleichheiten der Schöpfer aus: jedes Zittern des Fußes, jeder heftige Stoß, jedes Nachlassen der gleichmäßigen Tretbewegung 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 Tretgeschwindigkeit 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 *For*te 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) geschlo-

sen. 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 Tretbewegungen 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 Tritt) 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 mächtiger 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 Tretschmel 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 Tretmanieren, die bis zu einer wirklichen Kunst gesteigert werden

S. KARGE-ELECT, Op. 91, Die Kunst des Registrierens.

C. S. 3324 I.

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*  $\leftarrow$   $\rightarrow$  *ppp*  
 „ 67: *pp*  $\leftarrow$  *fff*  $\rightarrow$  *pp*  
 „ 68:  $\leftarrow$   $\rightarrow$   
 „ 69: *f*  $\dots$  *p subito*  
 „ 70: *p*  $\leftarrow$  *sfz*  
 „ 71:  $\forall \forall \forall \forall$  R. F. L. F.  
 „ 72: *sf piano*  
 „ 73: *vibrato* (-----)  
 „ 74: ----- (Windtenuto)  
 „ 75:  $\Delta \Delta \Delta \Delta$   
 „ 76: *ff pp* (ohne  $\leftarrow \rightarrow$ )  
 „ 77: diverse Windschattierungen

66. ④ Grave con duolo.

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

67a. ①

H. Berlioz, Op. 5, Hostias.

67b. ① ② *Sua*

H. Berlioz, Op. 5, Hostias.

68. ① *Allegro brillante*

Jos. Tomáček, Rondo brillante für Physharmonika

69a. ② ④

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

69b.

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

70. ③ ④ *quasi Cimbalo*

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

70b. *Alla Fretta furiosa*

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

71. ① ③ (Musette 16) *Sua*

Jan Novotny, Op. 10, Souvenir de Varsovie.

72. *gleichmäßiges piano*

Brop. Beckman, Op. 14, Waldesaprécisio

73. ② od. Voix céleste 16'

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

74. *Adagio* [imitation des Viola-Striches]

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

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

Alph. Mailly, Op. 3, L'Angélys.

bleibt dem expressionslosen Druckluftharmonium nur eine karge Auswahl primitiver Nüancen.

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, inexpressive Ton, sondern in der verblüffend einfachen 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 scitiram 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 „amateurs“ 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 auszuschalten ist. Die Wirkung kann frappant sein, besonders nach reichen Schwellwirkungen und nach dynamischen Schwankungen. Die herbe Startheit, die Aufbebung jeglichen Gefühlsausdruckes kann freilich lediglich im Ausnahmefalle als Symbol lapidarer Größe künstlerisch durchaus berechtigt sein.

78. *Sua* *grandioso*

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

79. *grandioso* *quasi Organo*

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

76. ④ *quasi Organo*

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

77. ② ③ *Sua* *misterioso*

S. Karg-Elert, Op. 76, Nr. 15, „Vor dem Bildnis Griegs“.

*Sua* *völlig verhalten*

S. Karg-Elert, Op. 76, 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 1 1/2 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 auch sicher eher erreicht werden, als durch starres, grobkörniges Spiel. Der Spieler hat es ja völlig in seiner Gewalt, seinen Vortrag ruhig und leidenschaftlos, 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, entraten.

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

### 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, Célesta 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 allerprimativsten 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!

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

Der Spieler erhält so gewissermaßen zwei isolierte Klaviaturen von je 2½ 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 hoch, beide gleichhoch, die linke tief und die rechte hoch, beide gleichhoch. 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 und links 16'	b)
klings und links 4'	c)
klings und links 8'	d)
klings und links 4'	e)
klings und links 16'	f)
klings und links 8'	g)
klings und links 2'	h)
klings und links 2'	i)
klings und links 2'	k)
klings und links 16'	l)

klings und links 8'	m)
klings und links 4'	n)
klings und links 2'	o)

80. Gespielt:

klings  
und links 8'

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

81. Gespielt:

klings  
und links 8'

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 1½-Spiel mit den Registern Cor anglais 8', Flöte 8', Voix céleste 8', muß auf diesen wichtigen Vorzug verzichten. Das moderne dispositionell reformierte Aderthalbpiel mit den Registern Cor anglais 8', Flöte 8', Clarinette 16', (nebst Baßsourdine 8' und Diskantsourdine 16', möglichst automatisch sich regulierend) kann bereits eine Stimmkreuzung erzielen (siehe 80).

(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 Aderthalbpiel 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 Spieleffekte zulassen.

Stellt man links einen Vierfuß ein und rechts einen Sechzehnfuß, erhält man 2 Klaviaturen von annähernd 2½ Oktaven, die sich aber in Tonhöhe weder völlig decken noch ergänzen. Die gesamte Skala stellt sich somit der absoluten Tonhöhe nach dar:

82.

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

Diese intermittierende 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 , 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 Uebelstand beseitigt. Die Druckluftharmoniumteilung erlaubt ein Hin aufgehen der Begleitung bis eingestrichen e bei 2½ 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:

16'-Register  
83.   
8'-Register

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*  
mit 16' Reg. *Secco* höher zu spielen  
mit 8' Reg. *loco*  


oder:  
87. 

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.

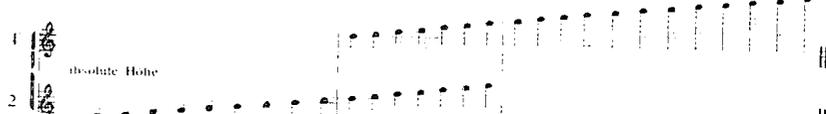
In allen diesen Beispielen ist die rechte Hand mit 16'-Register eine Oktave höher zu spielen. Die absolute Klanghöhe entspricht dem Notenbild.

85. *mf*  
mit 16' Reg. *Secco* höher zu spielen  
mit 8' Reg. *loco*  

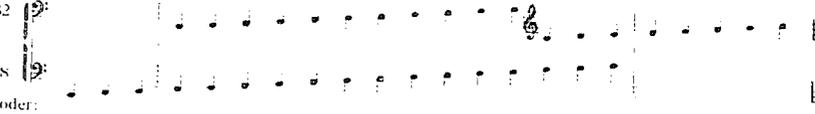
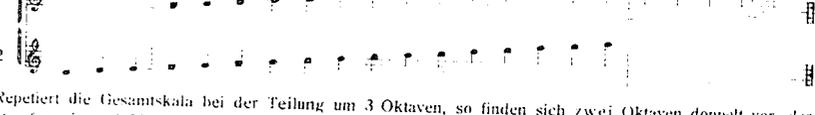
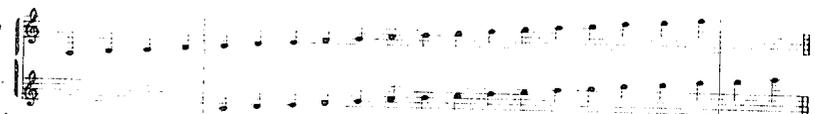

Soll die Skala um zwei Oktaven repetieren, so müssen sich rechts und links Tonhöhen gegenüberstehen, die einem Zahlenverhältnis von 1:4 entsprechen: wählt man für die linke Hälfte einen 2', so muß ihm rechts ein 8' gegenüberstehen (1:4 2':8'), oder links 4' bedingt rechts einen 16' (1:4 4':16), ein 8-Baßregister 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:

88. absolute Höhe  
8'   
oder:

89. absolute Höhe  
4'   
oder:  
90. absolute Höhe  
1'   
oder:  
91. absolute Höhe  
32'   
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'   
8'   
oder:  
93. 16'   
4'   
oder:  
94. 8'   
2'   
oder:  
95. 32'   
4'

Repetiert die Gesamtskala bei der Teilung um 3 Oktaven, so finden sich zwei Oktaven doppelt vor, der Gesamtumfang ist auf 2<sup>1/2</sup> Oktaven reduziert:

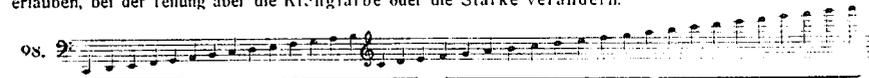
16'   
2'   
oder:  
95. 32'   
4'

Repetiert die Gesamtskala bei der Teilung um 4 Oktaven, so findet sich nur noch eine Oktave vor, der Gesamtumfang erweitert sich wieder auf 3<sup>1/2</sup> 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.



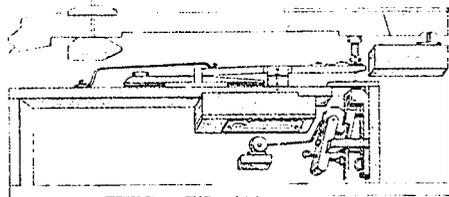
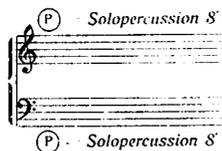
zart . . . . .	sonor
oder: sonor . . . . .	zart
oder: dunkel . . . . .	hell
oder: hell . . . . .	dunkel
oder: voll und glänzend . . . . .	diskret, dünn
oder: dünn . . . . .	voll und glänzend

Diese Teilungseffekte sind die einfachsten und lassen sich z. T. bereits am Ein- oder alten Andernhalbspiel 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, welche große Bedeutung die Teilung für die Individualisierung des Harmoniumspiels 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 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 Stößler, 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 Celesta oder gar bei Harfe oder Klavier findet schon aus dem Grunde nicht statt, weil erstens eine dazu erforderliche Resonanz oder Mitresonanz 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 Windsprache (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 nadelscharf. Das akkordische Spiel mit Percussion allein ist musikalisch unverwerthbar und erreicht nicht im entferntesten die Wirkung eines pizzicato spielenden Streichquartetts, weil es jenem im mehrstimmigen 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 Harfeneffekten verwenden zu können; es gehört aber eine ziemliche Illusion dazu, das dürre Geklapper für die außerordentlich klagschönen Töne der Harfe zu halten. Indes, da verschiedene Instrumente mit Solopercussion anzutreffen sind und es Lohredner dafür gibt, mögen zwei Beispiele zeigen, in welcher Weise dieses Register Verwendung finden kann:



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



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 percutierte Töne über den geblasenen liegen und völlig isoliert neben diesen herlaufen.

Mit der (i) kombiniert, hört man den hoboartigen 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.



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 8'-Flüte 8'. Gibt man Wind und Anschlag zugleich, so verschmelzen geblasener und percutierte Ton zu einer Einheit, weil Schlag und Windsprache zusammen eine einheitliche Funktion auf die gleiche Zunge ausüben.

Der Nachteil der Solopercussion liegt im kurzen, trockenen, klargarnten Ton gegenüber anderen Instrumenten ähnlichen Tonprinzipen. Ein längeres Weiter-schwingen der percutierte 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 Weindeinlaß 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 Abkürzung **(1P)**, d. h. **(1)** nebst **(P)**.

**(1P)** Flüte-Percussion 8'

**(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 Mittelstufen erreicht man durch mehr oder weniger moderierten Tastendruck.

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 (Knochegeleken),
- f) Storzato- und Staccatissimoanschlag (Handgelenk),

dazu die dynamischen Effekte:

- 1. äußerst schwacher Wind, kaum für die Ansprache zureichend,
- 2. piano,
- 3. mezzoforte,
- 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 Percussionspiel 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 Percussionspiel“ 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 legato, 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, legato, portamento 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. quasi Recit.  
Alph. Verne, Scènes élégiaques.

103. Allegro con brio.  
J. Lemmens, Fuguetto.

104. (Voix col. 16)  
Sua  
J. Lemmens, Invocation.

105. Allegretto non troppo.  
ad lib. Musette 16'  
Nisi  
J. Lemmens, Invocation.

106. *And. scherz.*  
leg. e ben. marc.  
Itad. Bildl, Op. 17, ad. J. Louis Monquet.

107. Presto.  
smp. staccato, marc. rit.  
J. Louis Monquet, Op. 9 Suite symph. [figur.]

108. Allegro  
santissimo  
marcato  
Georges Bizet, Capric.

109. D. Borntiansky, Gebet (Meisterstudien S. K. E.)

110. S. Karg-Elert, Op. 79 Symph Var und Fuz.

111. Allegro energico  
S. Karg-Elert, Op. 36 I. Sonate

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

113. Allegro vivace  
Alex. Gailliant, Op. 31. Scherzo.

114. Tempo di Valze, (vivo)  
S. Karg-Elert, Op. 26. Nr. 5. Valse noble.

115. rechts mit wenig Wind und deutlicher Percussion.  
**(1P)** **(7)** **(32)**  
sonoro e vibrato  
(Oberes System klingt als Baßspiel.)  
Chr. W. v. Gluck, Air (Meisterstudien S. K. E.)

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

117. *Lent et rêveur.*  


118.  


119.  


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 „Kunstharmodium“ (Doppel-expression, Druckluft) eklatant. 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“,

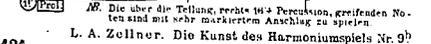
in gleicher künstlerischer Vollendung zu exekutieren sein, da die Percussion des Druckwindharmoniums durch die „gute Ansprache des Saugluftharmoniums völlig ersetzt wird“.

Sämtliche obigen Beispiele zeigen die Percussion als individuelles, selbständiges Register, dessen origineller Reiz im percutierten Ton, niemals aber nur etwa im exakt ansprechenden Blasten 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.  


121. *Quasi Improvisata.*  


122. *Fine.*  


123. *quasi Celesta.*  


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 Anschlagsnuancen modifiziert werden. Ferner läßt sich die percutierte Ansprache (immer möglichst ohne eigentlich 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 prägnanteren Deklamation das Percussionsregister:

124. *Allegro.*  

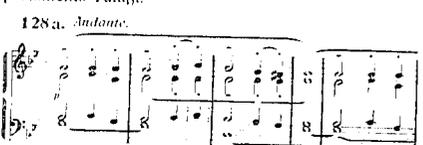

125. *Tempo di Minuetto.*  


\*) Das soll etwa kein Vorwurf für den verdienstvollen Bearbeiter sein, dessen angeführte Bearbeitung 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 Reinhardt auf die hochbedeutenden Vorzüge der Percussion verzichten, wie er ebenfalls niemals von der ungleich halbspiegeligen Registrierung und den überaus wichtigen Teilungseffekten Gebrauch macht.

126. *Largo passionato.*  


127. *Allegro maestoso.*  


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

128a. *Andante.*  


128b. *Alligretto.*  


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 Fülle 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 (I) und (IP), oder der Percussion des Druckwindharmoniums und einer beliebigen Saugwindstimme. „Ausführbar“ sind diese Beispiele wohl auf allen Instrumenten, aber der feinfühligere kritische Musiker wird die meisten derselben, für Harmoniums ohne Percussion gespielt, als instrumentenwidrig ablehnen, während bei Mitwirkung der Percussion die Ausführung den strengerer 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)

131a Quasi marcia, non troppo allegro. Meyerbeer, Robert der Teufel (Hassenstein, Op. 63 Nr. 13)

131b Meyerbeer, Robert der Teufel (Hassenstein, Op. 63 Nr. 13).

Die Percussion ist im vollen Werke mit eingeschaltet. Je nach den anfangs erwähnten Anschlagnuancen 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 energischeren „Ansatz“, höchste Akkuratess in Phrasen

\*) 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 ((I)): portamento (mit sehr weichem Anschlag), staccato (mit kurzem, spitzem Anschlag), marcato und markierte Akkorde (mit vollem, schwerem Anschlag), sforzato Schläge (clavierlicher, heftiger und energischer Anschlag), virtuose Akkordtechnik | mit nicht forciertem virtuose Passagentechnik | Anschlag.

132. Paul Hassenstein, Op. 60, Festmarsch.

133. Fr. Couperin, Rondau (Meisterstudien S. K. E.).

134. Max Laurischkus, Op. 10, Novellette.

135. Rich. Kirsch, Op. 26, Legende.

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

137. Edm. Kühn, Op. 48, Toccata.

138. Presto. Jul. Mouquet, Op. 10, Sonate D dur.

139a. S. Karg-Elert, Op. 70, 2 Tondichtungen (Jagdnovellette).

139b. S. Karg-Elert, Op. 70, 2 Tondichtungen (Jagdnovellette).

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

141. S. Karg-Elert, Op. 79, Symph. Variationen und Fuge.

142. Edv. Grieg, Peer Gynt (transp.)

143. Andante con moto. Beethoven, V Sinfonie.

144. dolce. Beethoven, V Sinfonie.

Der Effekt gelingt bei mehr „appendem“ 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. mit glockenartigem Anschlag. Adagio. M. Das Original hat die vorgeschlagenen oberen Oktaven nicht. Jul. Mouquet, Op. 10, Sonate, 2. Satz.

146. Quasi Lento. S. Karg-Elert, Op. 46, II. Sonate, 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, klargarn 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 vollern, längerem Ton zu verhelfen, so daß dieser Effekt künstlerisch verwertbarer wird: Man stelle (IP) ein und gebe bei vollgriffenen 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 percutierten 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) b) Schematische Darstellung a) der Anschlagstärke, b) der Windgebung.

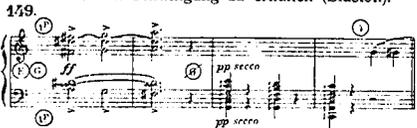
Aus der schematischen Darstellung ersieht man deutlich, welche wichtige Rolle bei dieser Manier die Windgebung spielt. Bei konstantem (inexpressivem) Wind sind solche Nuancen unausführbar.

Folgende Beispiele zeigen verschiedene Anwendung der Windzurückhaltung bei (IP). In Beispiel 148 spricht nur die tiefste Baßnote als Blaston an, die Achselnoten 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.*  

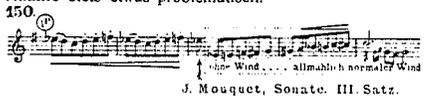

S. Karg-Elert, Op. 31. Zug der Kosaken.

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).

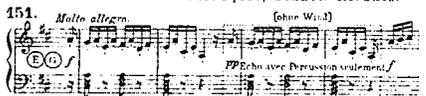
149.  


Jul. Lorel, 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 drolligen 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.

151. *Molto allegro.*  


J. Lemmens. Fanfare.

152. *Tempo di balero.*  


Almagro, Op. 20. Zapateado.

Die Leipziger Firma Hofberg baut doppelrepressive 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 Seyka)

154. *Nun allegro*  


Fr. Liszt, Op. 41 Wind und Wellen aus Susele

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 bemerkenswert 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 Verminderung, das Forte eine Helligkeitssteigerung. Jenes ist ein indirekt-klingendes oder abgeleitetes, dieses ein stummes mechanisches Register.

### Die Sourdine

trifft man auch hier und da unter der Bezeichnung: Dolce, Piano, Mirleton, Dulciana, auch Saxophone, Viola, Céleste, Filre, 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 8' wird ein Einlaßventil in der Luftkammer 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 8'-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 (Sourdineventil) entsprechender Raum könnte die Expansivkraft der geringen, aber stark komprimierten Luftmenge forterhalten. —

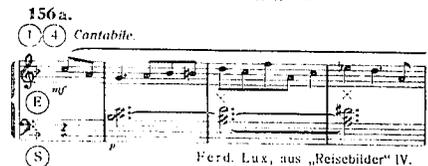
Das verkleinerte Windeinlaßventil zeitigt also zwei Resultate: es läßt weniger Wind ein, und es verringert die Pression desselben. Die Folge ist, daß die mit dem Sourdinerregister gespielten Akkorde schwächer (weil windärmer) klingen und nahezu inexpressiv (weil druckunempfindlich) sind.

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

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

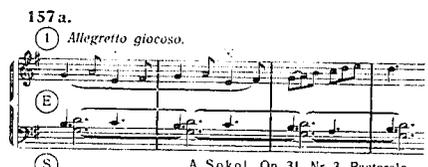
Gibt man gleichmäßigen Fortewind, so wird, da das Sourdineventil nur wenig Luftzutritt gestattet, eine Fülle stark zusammengepreßter Luft in der Windlade verbleiben. Zieht man rechts irgendein Register, so erhält dieses um so mehr Windzufuhr, als die Sourdine zu wenig bekommt. Spielt man mit Expression, 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 expressionfähig 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.

156a.  


Ferd. Lux, aus „Reisebilder“ IV.

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

157a.  


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

NB. Die mit : 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. 156b.)

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



170. **Filicé** 8' *Poco vivo.*  
Musette 16'

Expression  
Dolce  
Prolong

F. Pinodl, Op. 18, Musette Écossaise.

171. *Assez doux.*

mf  
Prol.

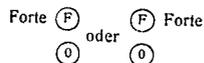
Louis Gregh, Idylle paysanne.

172. *Lento malinconico.*  
Vc 8' (M) (Musette 16) Man. Coppel.  
Sca  
espressivo  
(Dolce 8')

mf  
espressivo

Dennisjew-Hlaváč, Nr. 9 der russischen Romanzen.

Das Harmonium mit älterer Disposition kennt keine weiteren Sourdinen. Von den 2-, 4-, 16- und 32-füßigen 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 nobilitiert wird, strömt durch die gehobenen Ventile in einen durch eine Scheidewand, die der Teilung entspricht, getrennten Raum, der, hochgebaut, Resonanzraum 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 Treten.

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 ziemlicher 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 -Dreispiele der Fall ist, dieselben einen Tonausfluß 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 abzuheben. 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.  
(1) oder (1P) mit viel Winddruck.

mf  
Prol.

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

174. (Gesang der Braut.)  
(4) (F)

mf  
Prol.

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 Fortezüge 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 (4) mit (F) oder eine rechtsseitige Kombination von (4) gewählt werden, da die von (1) abgeleitete Bass-Sourdine keine durch (F) modifizierbare Diskantstimme und die durch (F) modifizierbare Diskantstimme (Klautois 8') keine von (4) abgeleitete Bass-Sourdine besitzt. Davon in den folgenden Kapiteln.

Es ist einleuchtend, daß, wenn die Plastik einer Diskantstimme 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 letzteres 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 (4)(F) für ausgesprochen cantabile, celloartige, einstimmige Solostellen.

175. (4) *Andantino.*

mf  
espressivo

J. L. Batmann, aus „Cent Preludes“.

176. (4) *Très lent.*

mf  
dechors

L. D. Besozzi, Solo.

Volle Akkorde können, besonders bei mittlen, 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:  
Tenor Oberndorff, Op. 5, Priere.

mf  
rit.

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 (4) mit (F) und auf gleiche Höhe gebrachte (4) mit (F) wird an folgenden Beispielen sinnfällig.

178a. *Allegro moderato.*  
(F) quasi Viola  
sonoro e vibrato  
Stes basso

mf  
sonoro e vibrato

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

178b. *Allegro moderato.*  
(F) quasi Violoncello  
sonoro e vibrato

mf  
sonoro e vibrato

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 hervorzuführen. Die dazu gehörenden Beispiele sollten nur die Höhendifferenz der beiden Spielhälfen 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 Registriermöglichkeiten 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 ①	rechts ②	links ①	rechts ③ F
" ①	" ③	" ①	" ④ F
" ①	" ④	" ①	" ④ F
" ②	" ①	" ②	" ①
" ②	" ③	" ②	" ③ F
" ②	" ④	" ②	" ④ F
" ③	" ①	" F ③	" ①
" ③	" ②	" F ③	" ②
" ③	" ④	" F ③	" ④
" ④	" ①	" ③	" ④ F
" ④	" ②	" F ④	" ①
" ④	" ③	" F ④	" ②
		" F ④	" ③
		" F ④	" ③ 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 Spiel, 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 wechselt 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 Fortregister verleiht; die Begleitung bleibe dunkel und gedeckt (①).

180. *Maestoso.*

N. Grale, Holger Danskes Vej (Birkedahl-Barfod).

181. *Allegretto.*

G. Mac-Master, 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.*

E. Frostegger, 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 Violinflageoletts, Paraföte oder als akustische Kuriosität in Frage kommen.

Die Glanzerhöhung durch (F) ist oft wünschenswert: 183.

③ (F) *Andantino con moto.*

S. Karg-Elert, Op. 34, Ostinato und Fughetta.

184. *Im Ländlertempo.*  
(2 Piccoloflöten)

S. Karg-Elert, Op. 31, Nr. 1, Kuhreigen.

185. *Andantino con moto*

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.*

Jos. Löw, Op. 387, Consolations IX.

Originelle Effekte lassen sich mit links Percussion und rechts (4) solo erzielen, Wirkungen, die an ein von einem Schlag- oder Zupfinstrument begleitetes Papagano-Pfeifensolo gemahnen:

187. *Allegro molto.*

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

188. *Andantino con moto.*

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

189. *Allegro.*  
  
 Tu o v. Oberndorff, Faun.

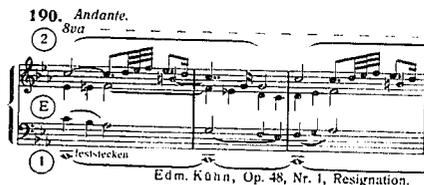
Beispiele der sehr oft anzutreffenden Registrierung

♩: 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*  
  
 Edm. Kühn, Op. 48, Nr. 1, Resignation.

191. *Allegro grazioso.*  
*Sua*  
  
 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 (Sourdinenbegleitung) am deutlichsten wahrnehmbar.

193.  
 ②) *loco* (obere Noten über f' klingen 1 Oktave tiefer)  
  
 Jos. Löw, Op. 430, Heft 3, Mozart-Reminiszenzen.

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

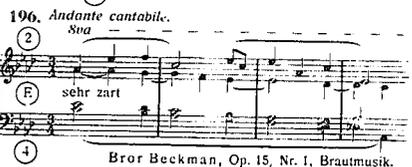
194. *Andantino.*  
*Sua*  
  
 usw.

195.  
 ②) *Andante.*  
  
 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. *Andante.*  
  
 W. A. Mozart, Ave verum.

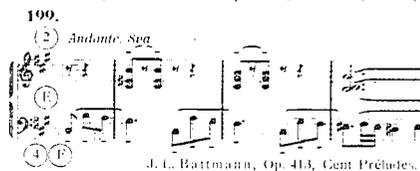
Der im doppelten Kontrapunkt in der Dezime gearbeitete Kanon (Doppelkanon) in der Unterquinte erheischt eine Deutlichmachung der nachahmenden Stimmen, daher ist ④ unbedingt der milderen ① vorzuziehen.

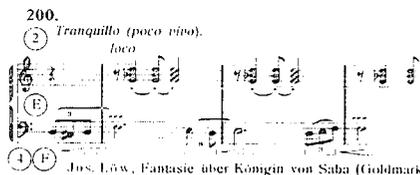
196. *Andante cantabile.*  
*Sua*  
 sehr zart  
  
 Bror Beckman, Op. 15, Nr. 1, Brautmusik.

197. *Sostenuto.*  
*Sua*  
  
 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 Zubillfenahme des Baßforte ratsam. Die Wirkung erinnert an ein von drei Hörnern begleitetes Cello solo.

198. *Andante con moto.*  
 ②) *Sua*  
  
 (Cello)  
 Cyril Kistler, Vorspiel zu „Kunibild“ (S. K.-E.)

199. *Andante.*  
*Sua*  
  
 J. L. Battmann, Op. 413, Cent Préludes.

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 Streicherklarität. Bessere Wirkung ergibt *Dolce* (Basson-sourdine).

201. *Tosto più lento.*  
 ②) *loco*  
  
 ④ (oder *Dolce* 8' auf Man. II)  
 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* erlaube, während dem Baß die Cellofite 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. *Sinfuoso*  
  
 Beethoven Op. 123, Benedictus aus der D dur-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 ♩: ③ ④ hat man jedoch den Vorzug, diese oder jene Hälfte durch Forteregister modifizieren zu können, was bekanntlich bei ♩: ① ② nicht der Fall ist. Begleitet die rechte Hand mit ④, so ergibt die durch ④ unterstützte linke ③ eine helle, cello- oder bratschenartige Solostimme, mit Höhe bis zum  $\text{f}'$ . Oft ist man bei Cello-Imitationen durch ④ gezwungen, höhere Lagen in die tieferen Oktaven zu versetzen oder, bei durchgehendem Spiel, auf einseitige Hervorhebung der Unterstimme 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.*  
  
*Sua bassa*  
 Georg Lickl, Op. 81, Pastorale aus „Herbst-Violen“.

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

203b. *Lento.*  
  
 (4) *pp* *Sua*  
 (3) *F* *molto espressivo e vibrato*  
 S. Karg-Elert, Op. 76, Nr. 14, Illusion (Intarsien).  
 Die Wirkung dreier Violinen mit hervortretender Solobratsche (hoch) ist ohne (3) (F) unausführbar.

204. *Allegretto.*  
  
 (4) *p*  
 (3) *p*  
 E. Frostegger, Kleine Studie.  
 Die (3) begleitet in der gleichen Lage der Melodiennoten.

205. *Tempo rubato.*  
  
 (4) *pp*  
 (3) *pp*  
 quasi Echo  
 bezeichnen die „Übergreifer“ über die rechten Melodiennoten.

*pp*  
  
 (4) *F* *Andantino.*  
 (3) *mf*  
*giocoso*

*f* *vivace* *mf* *rit.*  
  
 S. Karg-Elert, Op. 31, Nr. 1, Kuhreigen und Bauernweise (Steyrisch) aus „Scènes pittoresques“.

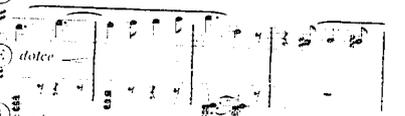
206. *Andantino.*  
  
 (4) *F* *Andantino.*  
 (3) *mf*  
*Sua bassa*  
 S. L. Batlmann, Op. 413, Cent Préludes.

Der Hellerfärbung der Melodie wegen in Verbindung mit die Teilung überschreitenden Begleitsimmen  $\times \times$ , wird rechts (F) und links (3) statt (4) (isoliertes Halbspiel) nötig.

Sehr wertvoll und allgemein gut verwendbar ist die (3) (links) als Begleitungsregister, 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 Registergegenüberstellungen.

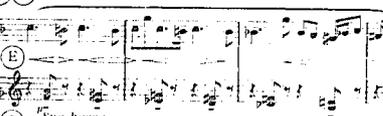
207. *Tranquilla.*  
  
 (4) *p*  
 (3) *p*  
 [oder Scordino 4] Carl Tausig, Op. 3, Esperance.

208. *Sua*  
  
 (4) *p*  
 (3) *p*  
*Sua bassa*  
 Gam. Schumann, Op. 37, Zweite Saite, III. Satz.  
 NB. Die Trennung von Melodie und Begleitung ist fraglos unerlässlich; da erstere aber Grenzunterschreitung, letztere Grenzüberschreitung aufweist, ist die heiderseitige Oktaversetzung von der Teilungsgrenze geboten.

209. *Più animato.*  
  
 (4) *p*  
 (3) *mf*  
*Sua bassa*  
 Paul Blumenthal, Op. 82, Nr. 3, Einsamer Senater.

210. *Poehettino allegro.*  
  
 (4) *p*  
 (3) *p*  
*Sua bassa*  
 S. Karg-Elert, Op. 14, Nr. 2, II. Sonatine I. Satz.

211. *Diverse Register N.*  
  
 (4) *mf*  
 (3) *mf*  
*Sua bassa*  
 Emil Kirschbaum, Op. 20, Im Ländlerzeitmaß.  
 diskret

212. *Poco andante.*  
  
 (4) *F*  
 (3) *Sua bassa*  
 Die Begleitung diskret zurückhaltend.  
 Bror Beckman, Op. 16, Nr. 2, Ein Standchen.

213. *Andantino.*  
  
 (4) *p*  
 (3) *p*  
*Sua bassa*  
 J. Ph. Rameau, Les tendres plantes (S. K. E.).

214. *Allegretto.*  
  
 (4) *p*  
 (3) *p*  
 (1) (und noch diverse Register 16' - 4' dazu)  
*leggeramente*  
 H. P. Tuby, Op. 142, Vieille Gavotte.

215. *Andantino.*  
  
 (4) *p*  
 (3) *très lié*  
*Sua*  
 Jos. Bizet, Op. 18, Ariette.

216. *Allegretto.*  
  
 (4) *p*  
 (3) *p*  
*Sua bassa*  
 Ten vom Obern fort, die große

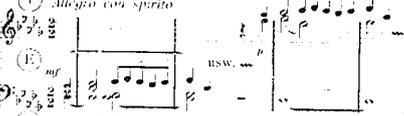
217. *Andantino.*  
  
 (4) *p*  
 (3) *mf*  
*Sua*  
 Jos. Bizet, Op. 16, Romance sans paroles

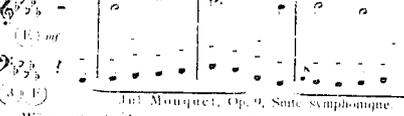
218. *Andantino.*  
  
 (4) *mf*  
 (3) *mf*  
*Sua*  
 Jos. Bizet, Op. 16, Romance sans paroles.  
*ben legato*

Bei cantablen Perioden und in kontrapunktischen Sätzen wird die (3) unerlässlich, wo die klangverwandte (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 Bafforte ratsam. Man beachte dabei gleichzeitig die Satzverschiedenheit (einstimmig oder mehrchörig) und die Registergegenüberstellungen rechts:

219. *Allegretto grazioso.*  
  
 (4) *mf*  
 (3) *mf*  
*Sua*  
 S. Karg-Elert, Op. 26 Nr. 6, Capricciotto.

220. *très lié*  
  
 (4) *mf*  
 (3) *mf*  
*Sua bassa*  
*sonore* (vergleiche Beispiel Nr. 215)  
 Jos. Bizet, Op. 18, Ariette.

221. *Allegro con spirito.*  
  
 (4) *mf*  
 (3) *mf*  
*Sua*  
 Der Höhe wegen mit S' links ummöglich.  
 Jul. Mouquet, Op. 9, Suite symphonique.

222. *mf*  
  
 (4) *mf*  
 (3) *mf*  
*Sua*  
 Jul. Mouquet, Op. 9, Suite symphonique.  
 Wäre mit (4) (F) eine Oktave höher gewiss näherlegend, doch steht (4) noch von früher und wird später wieder nötig.

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

223. *Andantino.*  
  
 (4) *mf*  
 (3) *mf*  
*Sua*  
 Prolongement  
 ohne (F)  
 V. S.

Bror Beckman, Op. 14, Nr. 3, Sinfonische Ballade.  
3 zunächst Begleitung zur Klarinette, wird durch 2 Solo-  
stimme, von 4 begleitet.

Originelle Wirkungen ergeben sich durch die Zusammenstellung von 3 und 2 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.

S. Karg-Elert, Op. 76, Nr. 9,  
Romantischer Zwiesgespräch aus den „Intarsien“.

3 Oberstim. klingt tiefer, die 3 andern Stim. klingen 1 Okt. höher.  
S. Karg-Elert, Op. 31, Nr. 4 Spanisch (Scenes 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.

Villa Señor, Sizilienne.

Ferner kann die 2 links für einen Orgelpunkt unter dem großen 2 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 erheischt, 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.

verlangen ist, da unter C. 2 kommen in 10 nicht aus, da über c hinausgehend. 8 wird Bedingung.

Somit wären in diesen 50 Beispielen für das 7. Kap. die brauchbarsten Gegenüberstellungen von Einzell abspielen 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 Farbentöne 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 unwechsellähren Instrumentenarten ausgestattet, wobei die aisono-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 der Bratsche, 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 setzten, 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 mit 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 Expressivität der Stimmen kommt hier nicht in Betracht). Wie die Orgel, besitzt ja bekanntlich auch das Harmonium Stimmen von orchestraler 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 irrige. Die zu starke Betonung der orchestralen 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 Sauglutharmonium), 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 Summen 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 dreis- bis vierfach geteilte Violoncelli, Hörnerensemble, Trom-

\*) 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 Orgel-surrogat erniedrigt wurde und dadurch ein unüberschaubares Heer von Gegnern erstehen ließ.

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:

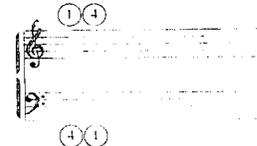
Da ① die Flöte und ② die Klarinette imitiert so entspricht folgerichtig ① und ② der Farbe von Flöte und Klarinette. Im Orchester oktavierem beide fast stets, das Harmonium kommt dieser Setzweise von selbst entgegen, da bei oktavtransponierter Klarinette, die dann 8füßig erscheint, die sonst 8füßig klingende 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 wichtigsten 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 8füßig bleiben.

Noch eine Unmöglichkeit mög: Erwähnung finden: die bruchst w. im Anwartsche Verschiedenheit zweier kombinierter Stimmen (im Orchestersatz 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:

- a) ①④ (8', 8') gleichviel, ob Baß od. Diskant od. durchgehend
- b) ①③ (8', 4') " " " " "
- ①② (16', 8') " " " " "
- ②④ (16', 8') " " " " "
- ③④ (8', 4') " " " " "
- ①③④ (8', 8', 4') " " " " "
- ①②④ (16', 8', 8') " " " " "
- c) ②③ (16', 4') " " " " "
- ①②③ (16', 8', 4') " " " " "
- ②③④ (16', 8', 4') " " " " "
- ①②③④ (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 Registrierung ④① 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. *Allargro.*  

 César Franck, Op. 22, Quasi Marcia.

230. *Andante.*  

 S. Karig-Eiert, Op. 27, Nr. 1, Ballade (Erste Ausgabe).

231. *Piu lento.*  

 Alph. Muciel, 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.

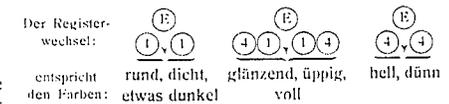
232. *Allagro giusto.*  

 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 im Teilungseffekten und ungleich zusammengestellten Halbspielen 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 Mitteloktaven.



Man merke sich diese einfache Registerfolge, die der formalen Gestaltung eines Stückes entsprechend (Teil 1 einfach, schlicht, Teil 2 mit gesteigertem Ausdruck, Teil 3 zarter Ausklang) von guter Wirkung ist.

234. *Mittelsatz.*  
 ① *Andante semplice.*  

 usw.

④ *Mittelsatz.*  
 ④ *Piu mosso.*  

 usw.

④ *Schlußsatz.*  

 usw.

④ *Schlußsatz.*  

 usw.

④ *Schlußsatz.*  

 usw.

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 präzisem Anschlag von P, es wird also der Mischklang 41 umgangen, aber die tatsächliche Wirkung ist ästhetisch unwendbar. Der Klopfon 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 Hammer und die Fortvibriervorgänge 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. 1P4 Tempo di Valse.

usw. mf L. H.

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

236. 1P4 Tempo di Gavotte.

usw. mf

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

237. 1P4 Allegrissimo.

S. Karg-Elert, Op. 26, Nr. 1, Humoreske.

Sehr oft ist 14 anzutreffen, wo ohne Zweitell 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 41 (Perc. besonders der tiefsten Basspassagen wegen unerlässlich.) usw.

Hector Berlioz, Toccata (Originalkomposition).

239. Andantino.

Originalnotation 41 usw.

Alex. Guilmant, Op. 40, Aspiration religieuse.

240. 14 Allegretto.

Prot. 1 statt 1 selbstverständlich.

P. Dedieu-Peters, Op. 69, Fricassee

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

Fundamentalstimme ist der 16 Fuß, der natürlich eine Oktave höher gespielt werden muß. Der 8 Fuß erscheint demnach als erster Aliquoton (4 fußig). 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 14, im Kunst-

harmonium bei 25, 26, 56, 48, 18 usw. zu, auch die „Deckungen“ (vergleiche Kapitel 9) bestätigen 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 8 fußig oder beide 16 fußig, 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 Farbensmischung 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 mit untergehen.

241.

Je mehr Aliquoten dem Primärtone beigemischt sind, um so dichter, rauschender, glanzvoller und intensiver ist der Gesamtklang. Je aliquotärmer ein Klang ist, um so incider, verschleierter, lockerer sein Kolorit. Die ersten drei Obertöne erzeugen eine gänzlich verschiedenere 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 aliquotärmer, daher die mangelnde Leuchtkraft; die 3 und 4 quintisieren deutlich, daher der Nasaklang.

Fügt man der obertonarmen 2 die ebenfalls obertonarme 1 hinzu, so erhält man keine Farbensumme: dunkel und weich sanft, sondern: obertonarmes Register und oktavierenes 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-) aliquotärmer 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 oktavversetzte 2. Oberton des Hautbois, der der Klarinette gegenüber 5. Aliquoton geworden ist) darstellt.

Zurück zur „begrifflichen“ Klangfarbenlehre. Die 1 und 2 ist, ganz besonders bei kleineren Instrumenten, eine häufig verwendbare 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 unkombiniertem Spiele doch als 8 fußig in Frage kommt; daraus erhellt, daß das Verhältnis von Fundamental- zu Oberton ein ausgezeichnet angepaßtes ist.

Als durchgehendes Spiel betrachtet, besitzt die Mischung den Obelstand 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 verliert 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 16 fußigen 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 umrissen 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“ weit besser ersetzt. Die Beispiele: 21 als unersetzbare Baßhalbspiele sind sehr selten, so selten, daß das moderne Druckflütharmonium zugunsten eines anderen, weit wichtigeren Halbspieles -- 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 (1, 2) 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'leste 16' etc.) gewinnt die Klarinette mit dem 1. Spiel, andere und zwar weit geringere Bedeutung. Davon später in Abteilung 2. Übrigens ist ①② 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 Unterbildungsöne in höhere Lagen, mitten in die Spielsphäre hinein, wo sie von dem Übergewicht der stärkeren Spieltöne mehr erdrückt werden, während die Bildung der akustischen Nebenkänge (bei 2- oder 3stimmigem Spiel) außerhalb — namentlich unterhalb der Spielsphäre — besonders stört.

Recht gut wirkt die Kombination ①②, wenn mit der ① oder der ② vorher allein gespielt wurde.

242. *Tranquillamente.*

② *Sua* im 9. Takte: *mf*  
S. Karg-Elert, Op. 37, Nr. 7, Loure aus der 1. Partita.

243.

② *Lugubre, alla marcia funebre.*  
*Sua* im 6. Takte Dur *Sua*  
S. Karg-Elert, Op. 35, Nr. 1, In memoriam.

244. *Andante.*

① dazu ② *Sua*  
usw., später *Sua*  
dazu ②  
Jos. Soyka, Op. 12, Nr. 3 aus Alumbblätter.

245. *Con moto.*

① dazu ② *Sua*  
usw., nach 24 Takten L. H. bleibt.  
Rud. Bibl, Op. 41, Courante (aus der Suite).

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

246. ①②\*) *Andantino.*

*Sua*

\*) Paul Hassensteins Kompromißregistrierung laut ①①P (Piano) ④ (Oboe 8')! [Opernalbum.] (Weber, Freischütz).

Recht brauchbar im Baß, weitaus zweckmäßiger als die Legierung der ② mit der ①, ist die Verbindung der ② mit der Percussion (P). 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.*

248. *Andante con moto.*

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

249.

①② *Risolto.*  
*marcato*

250. *Tranquillamente.*

Weniger gut verbindet sich ② mit ①P im Diskant. Die percutierte 4füßig 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 ①② 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 Fundamentaltönen wenig Konsistenz, dagegen überwiegen die höheren, duodezimierenden und supermediantisierenden Oberklänge. Da beide Register fast ähnliche Klangelemente

251. ③④ *Allegretto.*

252. *Andantino.*  
  
 Vine, Miko Op. 23, Fantaisie

gehören zu den selteneren Fällen der Expressions- und Windeffekte. 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.  
  
 ③ ④

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

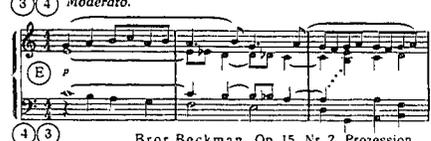
256. *Vivace.*  
  
 Solo: Oboe mit oktavierendem Piccolo. (Rossini, Overture „Die diebische Elster“.)

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 zarresten Stärkegraden Wirkungen von großer Eigenart; vergleiche die zitierte Stelle aus Beckmans I. Ballade (260), die an das Weben und Rausen 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.

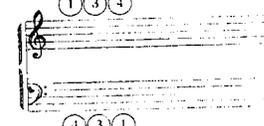
259. *Andantino.*  
 wird festgesteckt  
  
 H. P. Toby, Op. 50, Musette bretonne.

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:

① ③ ④  
  
 ④ ③ ①

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 Kundung (durch die zur zweiten Farbe hinzugefügte ①). Durch diese Kombination gewinnt man den hellsten und intensivsten, konsistentesten Farbenton, ohne auf den höchsten Stärkegrad (⑥) 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 satte Rundung nötig erscheint (besonders bei höheren Stärkegraden), möge man sich zu ① ③ ④ entschließen.

262. *Vivace, ma non troppo.*  
 ① ③ ④ ⑥  
  
 Aug. Reinhard, Op. 74, Nr. 12, Frühlingslied.

263. *Largo.*  
  
 Emond Miska, Alla Sarabande.

\*) Vergl. die dynamischen Extreme bei stehender Registrierung: im 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 Plärren steuert.

264. *Tempo d' Bourrée*  
  
 Bach, Trompetensuite (Bachbrevier von S. K.-E.)

265. *Fidel und hartig.*  
 leicht hin  
  
 S. Karg-Elert, Op. 70, Nr. 12, Fasching in Köln (Intarsien).

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., Fl., Corni., später  
4 3 1P Fagotti  
C. M. v. Weber, Overture zu Oberon.

267. Vivace assai.

1P 3 4  
E) f  
4 3 1P  
C. G. Lickl, Op. 86, Nr. 18, Vivace (Scherzo).

268. Fire (all'grississimo). Presto giocoso.

3 3 1P  
E) sf f  
S. Karg-Elert, Op. 26 Nr. 2, Alla burlesca.

269. Allegro molto.

1P 3 4 1P  
E) f sfz  
F 4 3 1P  
Alex. Guilmant, Op. 31, Scherzo.

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

1 4 3  
E) p  
3  
Bruno Wick, Op. 3, Nr. 1, Romanzo A moll.

1 4 3  
E) ppp mf  
4 1 3  
Jan Waaus, Op. 15, A dur-Variationen und Fuge.

Ähnliche Beispiele sind sehr häufig.

Die Mischung:

1 3  
3 1P

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

272. NB.

3 1  
E) mf  
NB.  
P. Hassenstein, Op. 132, Waldeinsamkeit.

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

Bei dem Druckflütharmonium besitzt diese Registrierung eine völlig andere Bedeutung. Hier erinnert die Farbe an die eigenartig pfeifenden Töne der Papagenoflöte oder Panpfeife: sehr hell und ober-tönig, 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.

1 3  
E) p  
Scherzo von Bror Beckman, Op. 16 Nr. 1.

274.

1P 3  
E) f scharf und spitzig  
3 1P  
S. Karg-Elert, Op. 14, Nr. 2, E moll-Sonate, 2. Satz.

275.

1P 3 4  
E) f  
C. Goldmark-Löw, Fantaisie Königin von Saba.

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

1P 3  
E) f feststrecken  
S  
Jos. Löw, Op. 267, Idylle.

1P 3  
E) f gogo  
S  
Chopin, Mazurka (S. K.-E., Bunte Blätter).

1 3 4  
E) f  
S feststrecken  
Teo v. Oberndorff, Faun und Nymphe.

1P 3 4  
E) p  
S  
mit festem Percussion-anschlag  
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:

2 4  
4 1

Natürlich spielt man diese Kombination 8va höher und erhält somit: runden, gedeckten 8 Fuß und etwas scharfen, flachen 4 Fuß; also der Mischung 1 3 recht

ähnlich. Doch hat 2 4 weitaus mehr Fülle, Rundung und Noblesse als die spitzige 1 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:

2 4  
E) f  
2 Hoboens  
2 Hörner

Es sind die bekannnten Parallelismen zwischen Hörnern und Hoboens. Im Solospiel (einstimmig) vermischt man den homogenen Charakter, das ausgesprochene Klangeinheitliche, sofern man nicht wirkliche Duplizität oder Doppelfarbigkeit direkt wünscht; im Pleiospiel (akkordischer Satz) treten die heiklen Eigentümlichkeiten der vollgriffig gespielten Klarinette (siehe Kapitel 1) noch immer etwas zutage, obgleich die oktavierende 4 die Unterklänge der 2 stark verdeckt.

Je heller die 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 2 verbunden, ganz ausgezeichnet; man erzielt prachtvolle Tuba- und Kontrafagottimitationen, sofern die 2 genügende Kraft und massive Dichtigkeit besitzt:

4 2  
E) f  
S  
R. Wagner, Rheingold.

Der Diskant wird im allgemeinen selten mit der Doppelfarbe 2 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 1 2 und 1 4 und ist für idyllische, klangeltonte Stücke ohne allzu große Beweglichkeit und von ziemlicher Ausdrucksfähigkeit, aber ohne allzu scharfe Kontraste (der leicht übertreibenden 4 wegen), ausgezeichnet verwendbar:

2 4  
E) mf  
S  
Bror Beckman, Op. 16, Nr. 2, Ein Ständchen.

283. (2) (4) *Un poco sostenuto.*

Kjerull-Reinhard, Over de høje Fjælde. NB. (F) rechts und links sind in der Vorlage zu streichen.

284. *Con moto.*

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

Die Kombination (2) (4) spielt bei dem Unregistrierten der „Kunstharmoniumliteratur“ für kleinere Instrumente eine wesentliche Rolle, insbesondere ist die halbspielige Registrierung verwendungsreich.

Mischt man dieser Farbe die (1) bei,

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

285. (1) (2) (4) *Spianato.*

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

Allerdings nivelliert die (1) auch die Unterschiedlichkeit der dunklen und hellen Stimme, man unterscheidet deshalb genau, welche Farbe beabsichtigt ist: eine zweifelhafte von nasalem, helldunklem 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. (1) (2) (4) *Tranquillo.*

Ferd. Lux, aus „Reisebilder“.

287. (1) (2) (4) *Andante.*

(Notation der Spielhöhe nach.) A. Seitz, Op. 7, Overtüre (Trio).

288. (1) (2) (4) *Adagio.*

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

Als Basshalbspiel besitzt diese Mischung mehr weiche Rundung als (4) (2) und mehr Strich und Leuchtkraft als die etwas stockig-stumpfe (2) (1).

289. (4) (2) (1P) *risoluto e martellato*

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

290. *Largo dolente.*

Charles Mabon, A lament.

Bei ungleich registrierten Halbspielen und halbspieligen Kombinationen wird auf diese Mischung nochmals zurückgegriffen werden.

Wählt man statt der (4) die (3):

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

Zweifel, daß (1) (2) (4) weit mehr allgemeiner verwendbar, angenehmer und fülliger ist als (1) (2) (3), auch steht sie an Expressivität der letztgenannten erheblich voran; doch besitzt (1) (2) (3) Mischung mehr Charakteristik, Originalität und aperten Glanz als jene. (1) und (2) geben Dichtigkeit und Vollklang, die (3) Schärfe und Silberklang, ohne das Kolorit von (1) und (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. (1) (2) (3) *Lento.*

feierlich G. Mac-Master, Op. 51, Noce villagenise.

292. (1) (2) (3) *Andantino.*

Schubert-Bibl, Der Leiermann.

(2) (3) würde zur realistischen Darstellung der Drehorgel mit ihren scharfen Doppeloktaven sicher genügen, siehe Cyrill Kistler, (Beispiel 303) der „Leiermann“, doch verbliebe bei der beständigen Ausschaltung der (3) inmitten des Stückes nur die (2) als Gesangführungsstimme, die alzu gegensätzlich-stumpf wirkt. Daher die Miteinschaltung der kontrastvermittelnden (1).

Durch Vertauschung der (1) in (1P)

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

gewichtige Rolle, um so mehr, als die (1) im Eigenklang der (2) nahezu aufgeht und dem Mischcharakter (2) (3) keine eigentlich fremden Farbenelemente zuführt. Die Mischung entspricht am besten Episoden von heiterem, lebhaftem Charakter (scherzando, gajo, giocoso, bizzarro und umoroso). Wie bei (1) (2) (3), so findet auch diese Verbindung mit Percussion die weit-aus meiste Verwendung als Diskantspiel oder durchgehend-kombiniertes Spiel (295), auch als Pleiospiel isoliert halbspielig (296); als Baßspiel steht (1P) (2) (3) ganz bedeutend an Einheitlichkeit und Klangblosses der zweifarbigem (1P) (2) (3) nach.

293. (1P) (2) (3) *Capriccioso.*

H. P. Tuby, Op. 142, Vieille Gavotte.

294. (1P) (2) (3) *Allegretto scherzando.*

Alfr. Le Beau, Op. 151, Farandole

295. (1P) (2) (3) (F) *Vivace e gajo.*

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

(F) (3) (2) (1P)

296. *Un poco più lento.*

links keine Reg. Brot Beckman, Op. 16, Nr. 1, Scherzo, B dur.

(\*) (1) genügt, doch steht (1P) (3) noch vor früher.

Schaltet man die (1P) oder die (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 Jänn-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 Aliquotenleiter sogar recht häufig sind, so daß bei bestimmten Klangfarben die Obertöne nur geradzahlig oder nur ungeradzahlig oder dreizählig 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, schönste 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.*  
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.*  
Sua  
Max Reger, A moll-Romanze (Duo-Auszg.).

299. *Largo lugubre.*  
Sua  
S. Karg-Elert, Op. 33, Nr. 2, Crucifixus (Monolog).

300 a. *Tempo di Ciacona.*  
Sua  
S. Karg-Elert, Op. 14, Nr. 3, A moll-Sonatine, Satz 1.

300 b. *gato*  
Sua  
S. Karg-Elert, Op. 14, Nr. 3, A moll-Sonatine.

301. *Meno allegro.*  
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. Krüster, Op. 67, Nr. 4, Der Leiermann.

304. *Allegretto.*  
Sua  
Jos. Bizet, Op. 14, Idylle champêtre.

305. *Allegro bizarramente.*  
Sua  
Guit. Laroche, Suit d'Orém.

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

306. *Piu tranquillamente.*  
Sua  
S. Karg-Elert, Op. 70, Nr. 2, Totentanz (Orchestrale-Studie).

307. *Schwerfällig und barok.*  
Sua  
Ten v. Oberdorff, Cyclop.

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 Kräftsteigerung!). Z. B. man spielt mit 2 4 und steigert durch Hinzunahme der silberscharfen 3, oder man fügt der vorher eingestellten pikanten 2 3 die streichende, expressive 4 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. *Molto adagio.*  
Sua  
Bror Beckman, Op. 14, Nr. 2, sinfonische Ballade, D moll.

Die fehlende 3 links soll einem Überwiegen zu offener Basse steuern.

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 tonmalischen und -dichterischen Einflüssen fernhält (fernhalten 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,

so nimmt die obertonige 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 in Betracht zu ziehen ist, daß bei 2 3 4 die 3 4, des fundamentalen 16' wegen, der als 8' 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.

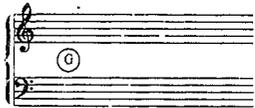
309. *Allegretto grazioso.*  
*Sua*  
  
 links keine Reg. Bror Beckman, Op. 14, Nr. 1, sinfonische Ballade, Fis dur.

310. *Più mosso.*  
*Sua*  
  
 NB. Die 4 links ist besser zu entbehren. Joh. Svendsen, Op. 26, Romanze; bearb. Rich. Lange.

311. *Andante.* *Allegro moderato.*  
*Sua*  
  
 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.  
 Olaf Lund, Suite im alten Stil (Nr. 1).

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-

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 1 i

Die Klangfarbe des G 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 G 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 verwertbarsten, während die oberste Sexte reichlich spitz und klargarm (bei deutlicher Prädominanz der Klarinette) ist.

Es herrscht bekanntlich die „eisene Regel“, bei G 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 erreicht,
- 4) sofern aus rein technischen Gründen, besonders bei wiederholtem Wechsel zwischen 8 Fuß und G, ein lückenloser Sprung in die Oktave nicht möglich ist.

Ad 1) Die Fälle einer Umfangüberschreitung 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.*  
  
 über c gehend  
 NB.  
 Knickung  
 wird gespielt:  
 NB.  
 Die aufsteigende Tendenz zu wahren ist nur durch Knickung der Umfangsüberschreiter möglich. Ein Tiefloren (foco zu spielen) der Gesamtphrase 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.

wird gespielt: *Sua*

a)

oder besser: *Sua*

b)

Die Vorlage erheischt (G), es oktavierend zu spielen ist nötig, doch wird der Grenzüberschreiter d ein Stein des Anstoßes. Da es sich wohl nur um Fällakkorde 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 Fortschreitung der Aliquotreihe der Unter- und Mittelstimmen seine einfache und unwiderlegliche Begründung.

315<sup>b</sup> Vorlage: *Maestoso*

315<sup>b</sup> wird gespielt: *Maestoso*

Ein Tiefereigen der Periode von Anfang an ist undurchführbar, ein Fortlassen, bzw. Keilchen der Note *der* allein mündelrig. Die Trennung zwischen *Maestoso* und *loco* muß motivisch oder periodisch (siehe die Zeichen *Maestoso*) begründet sein.

316. *Maestoso*

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

317. *Andante con moto*.

Wihl. Berger, Op. 56, A-moll-Suite.

Die meisten Partien dieses Satzes liegen *loco* gespielt un-erträglich 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 Verketten 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 lebhendige, bewegliche Figuration eher eine Höherlegung in die obere Oktave rechtfertigt als breite, schwere Akkordik, deren Wesen mehr eine kompakte Klangmischung entspricht.

318. (prei - send Gott und Va - - ter - land) *loco*

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

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

320. *Allegro di Gavotte*.

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

Ad 3) Der Nichttransposition der mit (G) gespielten Stellen im *piano* wurde 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 mächtige 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.

322. *Sostenuto*

323. *Tempo giusto*

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 zwangweise mechanische oder spieltechnische Ursachen haben. So z. B. bei Stellen, die *mf* oder *p* gehalten, von heftigen Akkordschlägen oder aphoristischen 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 8 Fuß-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-moderato*

W. A. Mozart, Fantasie F-moll für ein Orgelwerk in einer (für Trompete 2, 1791).

325. *Allegro molto*

326. *Tempo di Bolero*

327. *Moderato*

328. *Allegro*

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

330. *Allregrando.*

S. Karg-Elert, Op. 26 Nr. 1. Humoreske.

Die plötzliche Einstellung der 16 Füßer durch  $\textcircled{G}$  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  $5\frac{1}{2}$  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  $\textcircled{G}$  ohne 16', also nur  $\textcircled{1}\textcircled{2}\textcircled{3}\textcircled{4}$   $\textcircled{0}$ , 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  $\frac{3}{4}$ -Grand-Jeu einstellen kann (z. B. bei handregistriertem 1. Spiel tritt durch Hebelndrehung des Grand-Jeu das 3. und 4. Spiel hinzu oder bei durchgehendem  $\textcircled{4}$  (Handregistrierung) schaltet  $\textcircled{G}$  die durchgehenden Spiele  $\textcircled{1}\textcircled{3}$  ein, zweitens

- $\textcircled{G}$  mit Appel stellt ein: 16', 8', 8', 4' klingt *Sua* gespielt: 8', 4', 4', 2'.
- $\textcircled{G}$  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  $\textcircled{C}$ , dessen bereits teilweise gedacht wurde: ein crescendo, das stufenlos, also durchaus allmählich zum ff ansteigt, spielt man am besten schon vom piano aus mit  $\textcircled{C}$ . 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. *Marcato.*

Ose. Wermann, Op. 148 Nr. 4. Sabbatruhe.

332. *Adagio maestoso.*

Oppol-Hlaváč, Ave Maria.

Percussionsanschlag ist dringend zu vermeiden! (Besser ist Handregistrierung  $\textcircled{1}\textcircled{2}\textcircled{3}\textcircled{4}$  in beiden Händen.)

daß man aus dem vollen Vierspiel  $\textcircled{G}$  ohne Störung sogleich in das 8füßig fundierte Dreispiel gehen kann (z. B. man stellt die Leerlaufschaltung [Appel], die zunächst nicht selbstklingend ist, nehst dem  $\textcircled{G}$  ein, das nun „klassisch vierspielig“ ist: an gegebener Stelle stößt man [Appel] ab: und die beiden 16 Füßer sind ausgeschaltet). Man könnte einwerfen, daß das am üblichen Vierspiel in der Weise erreicht werden kann, indem man einfach  $\textcircled{4}\textcircled{3}\textcircled{1}\textcircled{2}\textcircled{3}\textcircled{4}$  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.  $\textcircled{4}\textcircled{4}$ , dann bringt  $\textcircled{G}$  ohne Appel die durchgehende  $\textcircled{1}$  und  $\textcircled{3}$  hinzu und Appel endlich die durchgehende  $\textcircled{2}$ . Endlich drittens erlaubt das 8füßig fundierte  $\textcircled{G}$  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  $\textcircled{G}$  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 abzustofsen. 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  $\textcircled{C}$  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  $\textcircled{G}$  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.*

Emond Missa, Magnificat.

337a. *Statt: Sua*

337b. *besser: Sua*

Aus Bizets „L'Arlesienne“; a) S. Karg-Elert, b) A. Renaud.

a) krankt an zu spitzen, kraftlosen Bässen (da es ein Duoarrangement ist, so übernimmt das Klavier die tiefsten Baßoktaven).  
 b) zeigt selbständigere, kernige Bässe vom weitaus größerer Stützung. Sie mögen jedoch (laut Originalpartitur!) kurz gespielt werden. Diese 2. Version ist der oberen vorzuziehen!

335. *Sua*

loco Job. Brahms, Op. 48, Nr. 6 (Rad. Bibl).  
 R. H. 8' 4' 2', L. H. 16' 8' 4'.

336a. *Choralzeitmaß (ziemlich breit).*

Statt: *Sua*

$\textcircled{G}$  *loco* viel zu dick, dunkel und ernst für den Inhalt. *Sua* wirken die Bässe ihrer mangelnden Tiefe wegen kümmerlich und nehmen dem Choral jede Größe.

336b. *breit und unverbunden*

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 Baßisolierung im  $\textcircled{G}$  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.

338 a. Langsam, feierlich.  
Statt (Vorlage):

338 b. verzerrte 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 Schlüssen, tustichst Gebrauch. Die vorhandene Literatur hängt in manchen Punkten leider noch viel zu sehr am reinen a capella-Satz, wo sine spezifisch-instrumentale Satzweise besser am Platze wäre. Ein deiser, 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 tiefen 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.

Schlecht, da die Oberstimme völlig durch tieferen Akkord erdrückt wird.  
Svendsen-Lange, Romanze.

340. Allegro.  
loco

Gut, da die Bässe durch den spitzen Diskant nicht gedeckt werden.  
Georges Bizet, Caprice.

341. Alla marcia.  
Sua

E. Kretschmar-Bibl, Folkinger-Krönungsmarsch.

342. Vivace.  
Sua

Moritz Scharf, Op. 35, Lyrische Stücke, Nr. 5.

343. Risoluto.  
Sua

schlecht, da Oberstimme durch Halteakkorde völlig gedeckt ist

Moritz Scharf, Op. 35, Lyrische Stücke, Nr. 3.

344. Agitato e deciso.  
Sua

S. Karg-Elert, Op. 76, Vor dem Bildnis Griegs (Intarsten Nr. XV).

Der kurze - Akkordschlag genügt, um dem Ohr die Harmonie verständlich zu machen, ein längeres Aushalten der Begleitung würde die scharfe Silhouette der Oberstimme verwischen. Ebenso lassen die nachschlagenden Achtel des 2. Taktes die Melodie sommer und akzentuierter hervortreten, als bei gleichzeitigen Zusammenfallen von Melodie und Begleitung.

345. Allegro.

Jul. Mouquet, Op. 10, Sonate.

In dieser Originalfassung vortrefflich wirkungsvoll; gehaltene Baßakkorde wurden (zumal im p) die Oberstimme völlig erdrückt.

346. Allegro.

J. Lemmens, La fanfare.

347. Allegrissimo.

(loco al fine)

Louis Maes, Perpetuum mobile.

Im übrigen klingen gerade im G 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*

349. *Marcato.*  
 César Franck, *Sortie.*

350. *Belebt und glänzend.*  
 C. A. Zellner, *Die Kunst des Harmoniumspiels, III. Abt., 15 Var. über ein Thema von J. Mich. Bach.*

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 Takten bogen die energischen Rhythmen durch ihre scharfe Artikulation stets Verdeckung durch die Hallenoten (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 der Registrierung in einer oder zwei Oktaven decken, d. h., daß ihre Höhen übereinstimmen. Folgendes Schema zeigt die natürliche Klanghöhe einzelner Register:

351.

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.  
 16' (2)  
 8' (1 oder 4)  
 natürliche Höhe  
 Deckungsnoten

353.  
 8' (1 oder 4)  
 4' (3)  
 natürliche Höhe  
 Deckungsnoten

Stellt man eine Registrierung ein, die eine Skalenrepetition von 2 Oktaven ergibt, so erhält man dementsprechend 2 Oktaven (richtiger 1 1/2 Oktave), die doppelt vorkommen.

354.  
 16' (2)  
 4' (3)  
 Deckungsnoten

Je mehr „Decknoten“ eine Registrierung aufweist, um so geringer wird der effektive Umfang. Wohl beträgt derselbe stets zweimal 2 1/2 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 Deckfarbengrenze und für beide Hände absolute Gleichheit der Spielfigur (Parallelismen), die, falls akkor-

disch behandelt, die Spannung je einer Hand nicht überschreiten darf:

355. *Tranquillo.*  
 2 *toco*

1 Siehe auch Beispiel 81 (Seite 21).

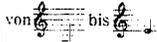
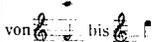
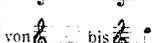
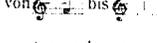
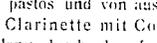
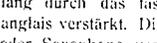
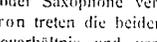
356.  
 4 *Tempo di Cincotta.*

Durch (1) rechts oder (2) 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 (2). Da diese 4 füssige 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 Reiteration möglich. Spielt die rechte Hand eine Stelle mit ② und bleibt im Reiterationsgebiet, 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) 16 fügen Charakter erhält. Oder dasselbe umgekehrt: eine mit Cor anglais 8' innerhalb der Reiterationsgrenze gespielte Phrase wird jenseits der Teilung durch Klarinette (eine Oktave höher gespielt) verdoppelt. Durch diese Oktaversetzung wird die Klarinette 8 fügen. 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:

Clarinette mit Basson,	Repetitions- umfang	von  bis 
Flüte mit Clairon,		von  bis 
Clarinette 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 gleichhöhem Spiel gewonnen wird, zur verwendbarsten Mischung. Flüte mit Clairon unisonierend erinnert sehr an Flüte-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.*



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 gleichhöhen 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 mehrerlei 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.

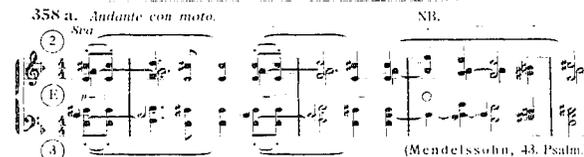
Für alle diese Beispiele kommt nur ein Umfang einer großen Septime (f bis c) in Frage. Viel zu klein für akkordisches Spiel und selbst für eine rein-melodische Behandlung noch viel zu beschränkt. Allenfalls könnte bei Begleitung des Klaviers usw. Gebrauch von diesen Deckfarben gemacht werden.

Weit mehr Spielraum bietet die Deckung von links ③ mit rechts ③. Beide Register lassen 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 angelegentlich empfohlen.

Der Timbre ist voll, sehr satt, üppig und ausdrucksvoll. Die dicke Klarinette erhält durch den schalweirigen 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  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.

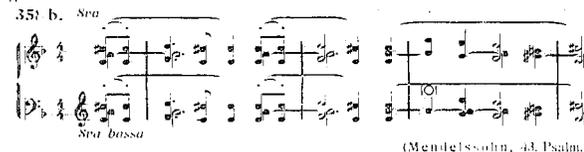
358 a. *Andante con moto.*



(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 „Spiegelung“ 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.

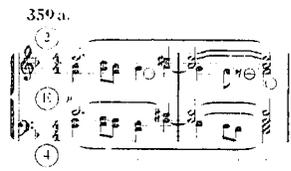
358 b. *Sra*



(Mendelssohn, 43. Psalm)

Die erste Note des dritten vollen Taktes f liegt bereits außerhalb der Deckungsgrenze. Sie ganz wegzulassen oder unzulässig 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 fügen 16 fügen 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 wahrt 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 über-

359 a.



359 b.



nimmt die Grenzüberschreitungsnoten unterhalb der Taste  bei 8' oder  bei 4' links.

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 Aebis-harte 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.

Adolf Jensen, Volksweise (S. K.-E.).  
Melodie: Klarinette und Clairon. Begleitung: Klarinette.

361.

Adolf Jensen, Volksweise (S. K.-E.).  
Melodie: Clairon und Klarinette. Begleitung: Clairon.

362.

S. Karg-Elert, Op. 14, 2. Sonatine, I. 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 moll' 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 darauf-folgender 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 Halbspiele — 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 fußige Klarinette, der sie beigelegt werden, oktaviert gespielt wird. Kombiniert man die rechte ① zu der Klarinette, so erhält man: Klarinette 8', Clair .. 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.

Wählt man statt der ① die ④, so erhält man als Zuschuß statt sanften Holzklangs zartnasalen Streichcharakter.

366. Langsam und feierlich.

R. Wagner, Lohengrin-Vorspiel (S. K.-E.).  
effektive Klanghöhe: Klarinette 8' | Holzbläsercolort mit okta-  
Clairon 8' | vieremend Streichklang.  
Hautbois 4'

① links läßt den normalhohen Clairon (8') hervortreten.  
② rechts, auf die normalhohe Klarinette (8') unwirksam, würde den Hautbois (4' klingend!) hervortreten lassen, was wiederum eine völlig andre Wirkung erröht.

Sollten die Oben hervortreten, so wähle man ① im Baß (Clairon quasi 8'), sollen die Geigen mehr durchdringen, so bewirkt dieses das Diskantregister ① (Streichklang 4').

Man präge sich diese Klangvarianten recht gewissenhaft ein!

Daß statt ① oder ④ auch ① ④ oder ④ 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 commodo.

Richard Kutsch, Op. 24, Nr. 1, Intermezzo (Duo).

368. Adagio.

NB. Deckung. Ch. M. Widor, 4<sup>te</sup> Duo, Nocturne.

369. Spianato, ma non troppo lento.

S. Karg-Elert, Op. 29, Nr. 5, Quasi Minuetto (Duo).

370. Ruhig, einfach.

S. Karg-Elert, Op. 76, Nr. 9, Romantischer Zweigesang.

371a. Sehr ruhig und delikat.

Deckung mit langsamen Schwebewellen.

S. Karg-Elert, Op. 76, Nr. 14, Illusion.

371b.

Siehe 371a.

- 1. Unterstimme mit unisonierender Verdoppelung.
- 2. unisono Teilungsüberspringer.

372.

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 überschwimmen. Sie spielen in der Umregistrierung eine bemerkenswerte Rolle. Beispielsweise: die rechtsseitige Registrierung (2) soll möglichst lückenlos in (1) 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) durch „gegenseitige Auslösung“ in (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' Register.) Théod. Dubois, Mélodie-Caprice.

Würden in diesem Falle (1) und (2) (als Deckfarbe unisonierend) verschweif 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):

376a. Lento e molto capriccioso.

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

NB. Kaum merklicher Übergang ins andre Spiel (Einsatz Deckung Auslösung).

376b.

NB. Siehe Bemerkung zu Nr. 374.

Endlich gehören zur „gegenseitigen Auslösung“ auch diese Repetitionen von Einzeltönen oder Akkorden, die wechselseitig (nachschiend) durch Deckregistrierung unisonieren.

377a.

Camille Saint-Saëns, Op. 8, Nr. 4, Capriccio (Duo).

Effektiver Klang:

Der beabsichtigte, höchst originelle Klangeffekt (übrigens dem Wesen des auf Teilungswirkung basierenden Harmoniums trefflich angepaßt) scheitert schon an der allzu großen Kontrastierung des dünnklänglichen Clairons 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 „Doppelzunge“ genannt) erreicht werden. Somit wäre die voluminöse Klarinette besser durch die Clairon- verwandte Musette (5) zu ersetzen.

377b.

Siehe 377a.

Effektiver Klang:

378. Allegro vtolce.

Ch. M. Widor, 6me Duo, Variations.

NB. Siehe Register-Bemerkung zu Nr. 375.

379. *Allegro brillante.*

Teo v. Oberndorff, Studie.

Effektiver Klang der rechten Hand.

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. Außerordentlich groß ist die Anzahl der gesamten Kombinationsmöglichkeiten der Vierspiele; es kommen einsch. 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 Fortzüge, desgleichen die 12 · 12 = 144 Percussionszusätze, gar nicht gerechnet.

Daß 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 Harmoniumkunst 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 entfallen oder die zehn Zungenreihen (1 2 3 4 5 6 7 8 9 10) ein so zartes Pianissimo verleih, daß 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-

Deckfarbe (zusammenfallend)

= 23 Registermischungen auf einer Seite gegen eine einzige Farbe auf der gegenüberliegenden.

und Mischfarben systematisch zusammen und kreuzt sie beliebig, so erhält man 225 Farbmischungsmöglichkeiten. 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 (3) 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 Registermöglichkeiten.

Klangfarbenmischungs-Tabelle.

stumpf (1)

dunkel, dick (2)

klar (3)

streichend (4)

stumpfe Helle (1 2)

pikant (2 3 4)

sehr hell (3 4)

spitz (1 3)

hell-dunkler Strich (2 3 4)

satt (1 4)

üppig (1 2 3)

dicke Scharfe (2 3 4)

milde Helle (1 2 4)

scharfe Helle (1 3 4)

massig, hell (1 2 3 4)

(1 2 3 4) massig, leuchtend

(1 3 4) scharfe Helle

(1 2 4) streichende Fülle

(2 3 4) heller Vollklang

(1 2 3 4) üppig, pikant

(1 4) glänzend

(2 4) hell-dunkler Zweiklang

(1 3) spitz bis pierfend

(3 4) sehr hell

(2 4) scharf, pikant

(1 2) etwas leicht

(4) nasal

(3) hell bis spitz

(2) dick, dunkel

(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 Primar- oder Mischfarbe der einen Spielhälfte mit einer der 15 gegenüberliegenden Primar- 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 halbspieldiger 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.

(1 2) Spa

(1 2) Spa

(2) Spa

(1 2) Spa

(1 3)

(4) loco

(1)

1 3  
4  
1 4  
1  
1 4  
3 4  
2 3 *Sva* ---  
3 1 *loco*  
2 3 *Sva* ---  
1 *loco*  
2 4 *Sva* ---  
1 *loco*  
2 4 *Sva* ---  
4 1 *loco*  
1 2 3 *Sva* ---  
1 *loco*  
1 2 3 *Sva* ---  
4 *loco*  
1 2 3 *Sva* ---  
4 1 *loco*  
1 2 3 *Sva* ---  
4 2 *Sva* ---  
1 2 4 *Sva* ---  
4 3 *loco*  
1 3 4  
4 1  
2 3 4 *Sva* ---  
2 *Sva* ---

1 3  
4 3  
1 4  
4  
2 3  
1  
2 3 *Sva* ---  
4 *loco*  
2 3 *Sva* ---  
4 *loco*  
4 3 *loco*  
2 4 *Sva* ---  
4 *loco*  
3 4  
4  
1 2 3 *Sva* ---  
2 *Sva* ---  
1 2 3 *Sva* ---  
3 1 *loco*  
1 2 3 *Sva* ---  
3 2 *Sva* ---  
1 2 4 *Sva* ---  
4 1 *loco*  
1 2 4 *Sva* ---  
2 *Sva* ---  
2 3 4 *Sva* ---  
4 (mit oder ohne 1)  
2 3 4 *Sva* ---  
4 2 *Sva* ---

Man spiele die kleine Phrase:

380.

mit allen angeführten Kombinationen, die 8füßige (untransponierte) Bässe 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 16füßigen Bässen eine Oktavversetzung nötig wird, die oft die linke Hälfte unbespielt läßt, wodurch die hier notwendige Koloritveränderung illusorisch wird, möge für Beispiele mit 16füßiger 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 Boieldieu, Recueil de morceaux d'église.  
[Wirkung: gleich Oktavenspiel der linken Hand.]

383.

Frescobaldi-Zellner, Passacaglia B dur.

Die Registrierung 1 4 (durchgehend) wird gebraucht; eine Zuhilfenahme der unteren Oktave (am Contra B zu gewinnen) ist nur durch die linke 2 möglich.

384. *Andante sostenuto*

Carlo Franzetta, Canzona.

Eine durchgehende 8' Registrierung erlaube kein Contra-B. Einer durchgehenden 16' Registrierung wäre ein dreigestrichenes f unerreicherbar.

385 a. *Larghetto*.  
(Celeste 8')

Mozart (André), Klarinettenquintett.

Abgesehen von der verheißten Farbenwahl (vordere Spiele zur Streichimitation!) ist die Hinzunahme des 16' nicht gerade vorbildlich. Besser ist schon Registrierung 4 4 (Streicherguppe, 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*.

Siehe 385 a.

386. *Allegretto*.

Villa Señor, Steilhenne.

387. *Andante*.

Eugène Gigout, Andante symphonique.

388. *Adagio*

L. A. Zellner's Harmoniumschule.  
Der bewundernswürdige Altmeister des künstlerischen Harmoniumspiels hat meines Erachtens hier mehr einen gewissen Faszinanzwert als Selbstzweck spielen lassen. Die außerordentlich stimmliche und ungemein tiefen Adagio dürfte durch die so sonst gewöhnlich interessanten Mittel nicht gerade gelitten werden.

Die 8füßige Fundierung der linken Hälfte und die 16füßige Grundintonation des rechten Spieles bietet nicht zu übersehende Vorteile. Natürlich darf die linke Hand das *c* und die rechte Hand das *e* 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 Vienspiel 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 dessenungeachtet läßt hier am Vienspiel 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*.

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

390. *Allargetto*.

Bror Beckman, Op. 14 Nr. 1, Sinfonische Ballade.  
Vergleiche „Die Reform des modernen Druckwindharmoniums“ von Sigfrid Karg-Elert. Broschüre mit Dispositionstabelle 60 Pfg.

**391 a.**  
 ① ② *Andante. sva*  

 Camille Saint-Saëns, Op. 7, Nr. 2, Barcarole.

**391 b.**  
*simile sva*  

 Siehe 391 a.

**392.** *Andante religioso.*  
 ② ③ ④ *sva*  

 [Schalmel.]  
 ④ ③ [Choral.]  
 Neßler-Löw, Rattenfänger-Reminiszenzen.

**393.**  
 ② ④ *Moderato.*  
*sva*  

 C. Kistler, Op. 65, Nr. 2, Præhodium.

**394.** *Allegro.*  
 ① ② ③ *sva*  

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

**395.** *Vivace.*  
 ① ② ③ ④ *sva*  

 Beethoven-Bibl., Op. 33 (Schule), Marcia alla Turca.  
 [Die realistischen Farben sind trefflich gewählt]

**396.** *Allegretto moderato.*  
 ① ② ④ *sva*  

 ④ ② *doux*  
 V. Massé, Cavatine.  
 (= Cremona 8')

**397.** *più lento*  
 ② ③ ④ *sva*  

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

**398.** *Andante cantabile.*  
 ② ④ ⑥ *sva*  
 (Voix ext. 16')  

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

**399.** *Poco animato.*  
 ① ② ④ *loco*  

 Reinh. Jockisch, Op. 9, Nr. 2 B, Fantasiestück.

**400.** *Con lenezza e devozione.*  
 ① ② ③ ④ *sva*  

 Tschaikowsky-Nemerowsky, VI. Sinfonie, Finale.

Zwei Beispiele (die Zahl ist leicht zu vergrößern) zeigen Grand Jeu-Wirkungen des rechten Spiels bei abgeschwächtem Baß (siehe auch Beispiel 400). Die Fundierung ist durchgehend 16füßig.

**401.**  
 ① ② *sva*  
 ③ ④ *sva*  

 festgesteckt  
 Rud. Bibl., Op. 24, Nr. 20  
 „Der Weg zur Vollkommenheit“ (Studien).

**402.** *Im feierlichen Marschzeitmaß.*  
 ① ② ③ ④ ⑥ *sva*  

 Kretzschmar-Löw, Folklinger-Marsch.

Die Verringerung der Klangstärke im Baßspiel 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 Inkongruenz 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.*  
 ② ④ *sva*  

 L. D. Benozzi, Sarabande.

**404.** *Allegretto.*  
 ① ② ④ *sva*  

 Daussaigne-Méhul, Préludes Nr. 10.

Vergleiche die Noten ① ②, die abwechselnd mit ① ② und ① ② ④ bespielt werden. Die Überspringer sind, weil unauffällig, durchaus zuzulassen.

**405.** *Lento lugubre.*  
 ② ④ *sva*  

 S. Karg-Elert, Op. 33, Nr. 2, Crucifixus.

sind Überspringer, die aus 16' 8' in 16' 4' springen. Man spiele diese Stelle auch mit ③ ② ④ ① 16' 4': 16' 8' oder ② ④ 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 3 stimmig (in enger Lage) sind der andern Hälfte, bei dementsprechender schwächerer Registrierung, zuerteilt. Diese Spielmanier bringt die Solostimmen des Harmoniums erst zur vollen Geltung.

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

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*  

 (Vorlage: ⑤ d. i. Streicher schwebend 8' gemeint.)  
 Schabert-Zellner.  
 (Die Kunst des Harmoniumspiels.)

**407.** *Bizarro.*  
 ① ② ④ *sva*  

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

**408.** *Solocharakter.*  
 ① ② ④ *sva*  

 (Vorlage: ⑤ d. i. Streicher schwebend 8' gemeint.)  
 Schabert-Zellner.  
 (Die Kunst des Harmoniumspiels.)

**409.** *Allegro moderato.*  
 ① ② ④ *sva*  

 Henseleit-Soyka, Etude caractéristique (Duo).

**410.** *Andante con moto.*  
 ② ④ *sva*  

 (quasi Campanella)  
 Alph. Maillly, Op. 3, Nr. 5, Angélus.

**411 a.**  
 ② ④ *Poco andante.*  

 S. Karg-Elert, Op. 91, Die Kunst des Registrierens.  
 Bror Beckman, Op. 16, Nr. 2, Ständchen.  
 S. Karg-Elert, Op. 91, Die Kunst des Registrierens.

411b *Animato.*  
 Alph. Maill y, Op. 3<sup>v</sup> Angélas.  
 pp

411e *Più mosso.*  
 Saint-Saëns, Op. 7 Nr. 2. Barcarolle.  
 3

412a. *Allegro à la chaise.*  
 2 3 *Sua*  
 3  
 Sua bassa  
 Kreutzer-Reinhard, Ouverture zum „Nachtlager“.

412b.  
 1P 3  
 3  
 Sua bassa  
 Siehe 412a.

413a. *Allegretto.*  
 2 3 P *Sua*  
 3  
 feststecken  
 Cyrill Kistler, Op. 65, Nr. 4, Der Leiermann.

413b.  
 1P 2  
 3  
 feststecken  
 Siehe 413a.

413c.  
 2 4 *Sua*  
 3  
 Siehe 413a.

413d.  
 6 3 (oder 2 3)  
 3  
 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 vorans; 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