

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 ungefähr 1400 Registrier-Beispielen
zur Subskription*

Verlag und Eigentum für alle Länder
Copyright 1914 by CARL SIMON



CARL SIMON MUSIKVERLAG, BERLIN

Hofmusikalienhändler Sr. Hoh. des Herzogs von Anhalt

W. 35, Steglitzerstraße Nr. 35.

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

Sigfrid Karg-Elert

Op. 91

Die Kunst des Registrierens
für
Harmonium



I. ZUR EINFÜHRUNG.

Das Harmonium ist eine Vereinigung mehrerer Blasinstrumente, wie die Orgel und das Orchestrion. Tonerzeuger sind bei diesen Instrumenten Labial- und Zungenpfeifen (letztere mit Aufsätzen), bei dem Harmonium dagegen nur Zungen. Wie Orgel und Orchestrion, 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 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, wenn man eine ununterbrochene Tonskala von der tiefsten bis zur höchsten Taste haben will.

Viele Harmoniumschulen, die das wichtige Kapitel des Registrierens meist gar nicht oder nur sehr nebensächlich behandeln, machen zur unerläßlichen Bedingung, stets korrespondierende, das sind sich gegenseitig fortsetzende Register zu wählen, da sonst an der Anschlußstelle — Teilung genannt — kein natürlicher Fortsatz besteht. Mit anderen Worten: ein achtfüßiges, also 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 Bedingung gemacht wird, daß man die korrespondierenden 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 einschalte, 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 korre-

spondierender Halbspiele besser durchgehende Ganzspiele besäße. Indes ist die ungleiche Registrierung, d. h. die für Baß und Diskant in Klangfarbe und Tonhöhe verschieden gewählte, von höchster Wichtigkeit und gestattet erst die Weiterentwicklung einer polychromen und nüancenreichen, sowie plastischen Harmoniummusik. Mit der Respektierung dieser Teilung treten zwar für den Spieler und Komponisten mancherlei Hindernisse ein, aber es öffnen sich ihnen nach Überwindung dieser Schwierigkeiten auch die weitesten Perspektiven, denn erst in Verbindung mit der Teilung kommen die verschiedenen Klangfarben und Registermischungen zu voller Wirkung.

Da jedes Register einem Orchesterinstrument entspricht, 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 bezeichnet der exakte Harmoniumkomponist die Registerwendung, 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 Registerzeichen, die nach bestimmten schematischen Dispositionen entworfen sind und für verschiedene Systeme einheitlich durchgeführt werden, geben dem Komponisten die Möglichkeit, gewisse, ihm durchaus nötig erscheinende Klangfarben, Registermischungen, -wechsel und Kombinationen dem Spieler auf die denkbar einfachste Weise anzuzeigen. Als Registerzeichen dient ein kleines Quadrat, ein kleiner Kreis, ein Oval oder Achteck, 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. $\overline{1p}$, $\overline{2}$, $\overline{Vd/3p}$ bedeuten Abstoßung (Ausschaltung) der betreffenden, vorher gezogenen Registerzüge.

Es sollen zunächst die einzelnen Register beider Hauptssysteme (Druck- und Saugluft) auf Umfang, Klangfarbe, Kombinationsfähigkeit, Expressivität hin untersucht, ferner die Mischung diverser Halbspiele, darnach die Bedeutung der Teilung mit der halbspielig-verschiedenen Registrierung erläutert werden. Zu jeder Erklärung sollen ein oder mehrere typische Beispiele aus der registrierten Originalliteratur herangezogen werden. Nach gewissenhaftem Studium wird es dem Leser bald ein Leichtes sein, unregistrierte Noten selbständig 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 andres 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. Zieht man in Betracht, daß eine registrierte Spezialliteratur für Kunstharmonium (Druckluft mit Doppel-expression), 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, 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 versiegelt gewesene Literatur der anderen Systeme erschlossen.

Zweck dieses Buches ist, diese selbständige Übertragung und Neueinrichtung der individuell registrierten Noten, sowie die Neuregistrierung schlecht registrierter, primitiv oder unregistrierter Werke zu lehren.

Gleichzeitig bietet die „Kunst des Registrierens“ dem der Harmoniumsache Fernstehenden durch ihre vielen Beispiele einen schlagenden Beweis von der Reichhaltigkeit der vorhandenen Literatur und eine gewisse Übersicht derselben.

Endlich will das Werk ein Leitfaden und Führer für Komponisten sein, die sich der dankbaren Harmoniumkunst 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 durchaus verschiedene Typs darstellen und nicht nur bezüglich der Windgebung, sondern auch im Umfang, in der Teilung, in der allgemeinen und speziellen Klangfarbe und nicht zuletzt in der Spielweise völlig voneinander abweichen.

Der Umfang des mittelgroßen 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 Contra-C bis zum dreigestrichenen c. Meist wird das Druckluftharmonium 16füßig behandelt, wie auch das volle Werk eine Oktave tiefer klingt. Das doppel-expressive Druckluftharmonium (sogenanntes „Kunsthharmonium“) bedient sich in der Regel einer dritten Spielweise: die Baßhälfte wird meist 8füßig registriert, während die rechte Diskantseite 16füßig intoniert ist.

Die Registerzeichen für einfaches Expressionsharmonium (Druckwind) werden durch Zahlen und einige Buchstaben in Kreisen (1) (2) (3) (4) (F) (E) (S), für Normalharmonium (d. i. Saugluftharmonium mit einer ganz bestimmten, einheitlich durchgeführten Disposition) durch Buchstaben, Zahlen oder Buchstaben nebst Zahlen in Kreisen, Ovalen oder Oktagonen

(¹M) (^{1p}Md.) (¹D) (^{1p}Dd.) (³V.) (^{3p}Vd.) (³F.) (Vh.) (OK.) (⁷Sb.)
 (⁶Eh.) (⁵Vc.) (⁴S.) oder (1) (1p) (3) (3p) (4) (5) (6) (7)
 (Ok.) (V.) auch (M.) (H.) (D.) (Hl.) (V.) (Vd.) (F.) (Sb.) (Eh.) (oder (A.))
 (S.) (Vc.) (oder (Vj.)), für Kunsthharmonium (Druckwind mit doppelter Expression) durch Zahlen, einige Buchstaben und Abkürzungen in Quadraten bezeichnet: [1] [1P] [2]

[3] [4] [5] [6] [7] [8] [(9)] [0] [E.] [F.] [Méta.] [Prol.]
 Man ersieht, wie außerordentlich viel Zeichen und Signaturen existieren und wie leicht Verwechslungen zweier ähnlich aussehender, aber völlig andere Bedeutung tragender Registerzeichen eintreten können, z. B. (1P) für Druckluftharmonium heißt Flöte mit Per-

cussion, für Saugluftharmonium dagegen 8füßiger Pianozug; (F) für Druckwind bedeutet Forte, für Saugluft aber Flöte 4 Fuß; (S) für Druckwind ist Sourdine, für Saugluft aber Seraphone 8 Fuß oder ein sonores rechtes 8füßiges Halbspiel. Ferner: die Äolsharfe 2' (links) ist bei Kunsthharmonium [5], bei Normalharmonium aber (6) ((6)). Weiter: die Voix céleste ist bei modernem Druckwindharmonium (vom 2^{1/2} Spiel ab aufwärts) und Kunsthharmonium stets 16füßig; bei dem unschematisierten Saugluft- und dem schematisierten Normalharmonium 8füßig. Auf eine Kompromißnotation, die für mehrere oder alle Systeme gleichzeitig Geltung haben soll, ist wiederholt theoretisch und praktisch hingearbeitet worden.

Die ersten Saugluftharmoniumwerke, die für die amerikanischen Cottage-Organs bestimmt waren, bedienten sich der Buchstabensignatur, die eine Abkürzung der englisch-amerikanischen Register (von der Orgel übernommen) bildet.

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 gleicherseits verständlicher Zeichen bediente. Dem runden, sanften und vollen ersten Spiel (8') des Druckluftharmoniums entspricht einigermaßen das Melodia-Diapason-Spiel des Saugluftharmoniums, deshalb wählte man in der Kompromiß-tabelle für dieses Spiel (^M₁) zusammengesetzt aus (M) des Saugluft- und (1) des Druckluftharmoniums. Ähnlich setzt sich (^P₃) aus der (F) (Flöte 4') des Saugluft- und (3) (Fifre 4') oder (^V₃) aus Viola 4' (V.) (Saugluft) und (3) Clairon 4' (Druckluft) zusammen. (^S₄) soll sowohl (S) des amerikanischen Systems (Seraphone, oder Salicional, sonore 8' Stimme), als auch der (4) des deutsch-französischen Instrumentes entsprechen. Neuerdings disponiert man an modernen Saugluftharmoniums öfters ein Oboeregister 8', das dem vierten rechten Spiel des Drucksystems, oft auch ein Klarinettenregister 16', das dem zweiten rechten Spiel des Drucksystems, hie 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) (1P) ((2)) (3) (4)

(6) (7) bedient, die für Saugluft- und Druckwindharmonium Geltung haben sollen. Das Verfahren ist jedoch anfechtbar, 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 Oktaverdopplung (erster Oberton), die sich unbedingt zu einer Klangeinheit amalgamieren muß, ist bei dem Saugluftharmonium (1) und (3), bei dem Druckluftharmonium ergibt diese Mischung eine vollkommen andere Wirkung. Hier kommt die Kombination (3) (4) der vorher erwähnten Saugluftregistermischung ((1) (3)) am allernächsten. 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“*), d. s. abgeschwächte Register, kennt keinen Subbaß, keine Äolsharfe 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 keiner der beiden Typen 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 diese Notation, die dem geschickten Arrangeur mancherlei zweckmäßige Tricks erlaubt, weitaus empfehlenswerter als die Hassensteinsche Registriermanier. In einigen Neuerscheinungen des Carl Simon'schen Harmoniumverlages finden sich ebenfalls doppelte (übereinandergestellte) Registeranlagen, die obere in Kreisen für einfaches Expressionsharmonium (○), die untere in Quadraten für Kunstharmonium (□). Da beide Typs einer Hauptgattung (dem Druckwindsystem) angehören, sie also gleichen Umfang, gleiche Teilung und im großen ganzen ähn-

liche Klangfarben besitzen, so ist eine Verquickung beider Registrierungen eher durchführbar, ohne daß, wie es bei der Vermengung von Druck- und Saugluftnotation nur zu oft nötig wird, der Harmoniumsatz nennenswerte Einschränkungen erleidet. Sollte dies übrigens nötig werden, so hilft vorübergehend ein doppeltes Notenzeilenpaar, deren jedes eine Registrierung separat durchführt, über mancherlei Schwierigkeiten hinweg.

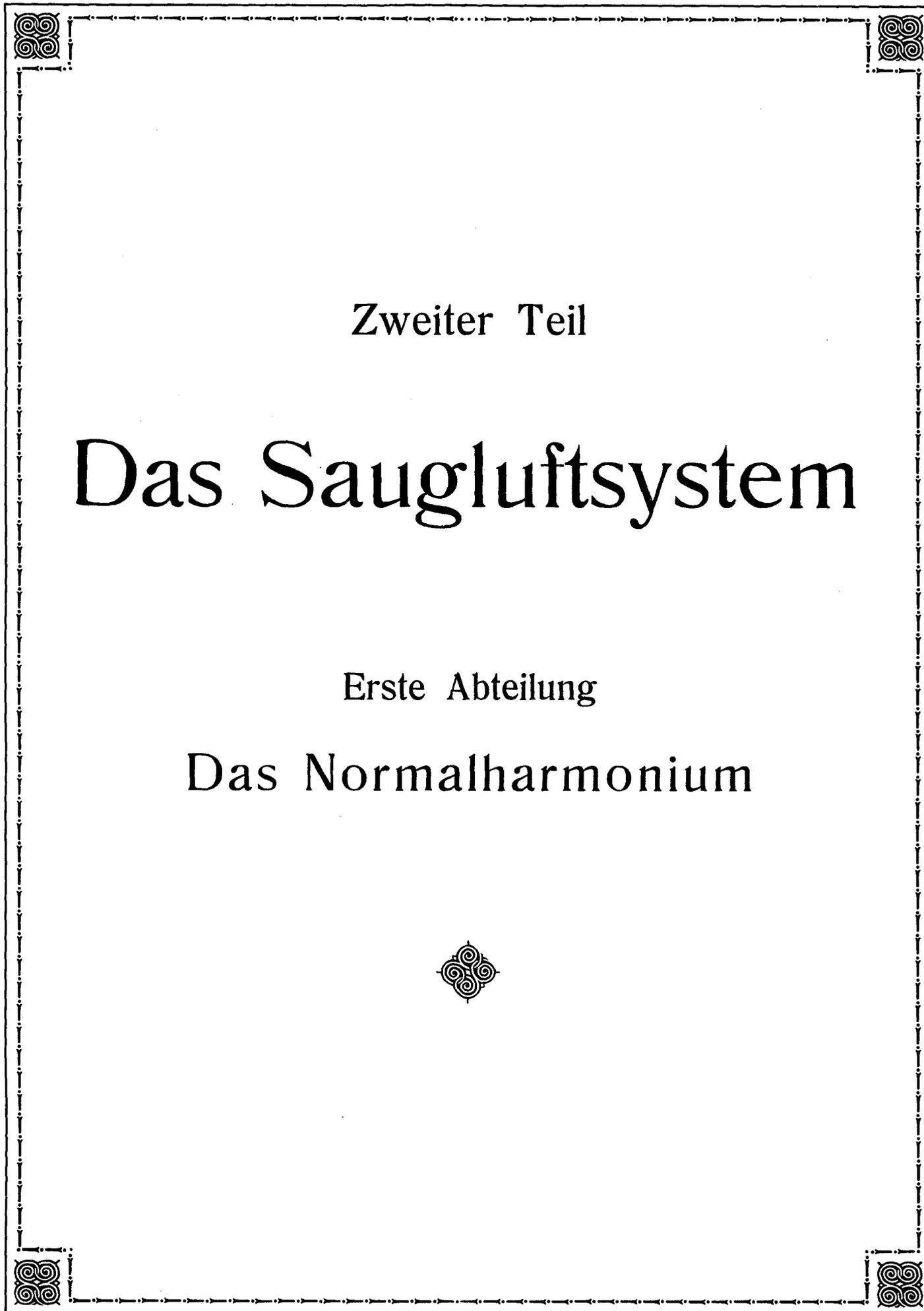
Aus Vorausgegangenem ist zu ersehen, daß es an praktischen Versuchen, zwei oder mehr Harmoniumnotationen zu einer einzigen zu vereinigen, um die betreffenden Harmoniumwerke gleichzeitig für zwei oder mehrere Systeme oder Typs verwendbar zu machen, nicht gefehlt hat.

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 ist auch ein Harmoniumwerk eines bestimmten Systems für einen andern Typ recht wohl umlegbar.

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 Notierungseigentümlichkeiten sämtlicher Systeme völlig vertraut ist.

*) Nicht mit „Halbspiele“ zu verwechseln!



Zweiter Teil

Das Saugluftsystem

Erste Abteilung

Das Normalharmonium



Die Kunst des Registrierens

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

INHALTS-ÜBERSICHT:

I. Zur Einführung. II. Allgemeines.

ERSTER TEIL. Das Druckluftsystem.

ERSTE ABTEILUNG.

Das einfache Expressionsharmonium älterer Disposition.

Kapitel:	<u>Das klassische Vierspiel.</u>	Seite
1.	Die Charakteristik der einzelnen Register (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 Sourdine und die Fortezüge	33
7.	Die Gegenüberstellung verschiedener einzelner Halbspiele	38
8.	Die Kombination halber und durchgehender Spiele	45
9.	Die Deckung gegenüberliegender Halbspiele	68
10.	Die Gegenüberstellung kombinierter und teilweise kombinierter Halbspiele	76

ZWEITE ABTEILUNG.

Abweichung vom klassischen Vierspiel.

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

DRITTE ABTEILUNG.

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

17.	Die mechanischen, pneumatischen und automatischen Register	205
18.	Die Doppel-Expression	230
19.	Die modernen Halbspiele	249
20.	Die Kombinationen mit den modernen Halbspielen	274
21.	Das moderne reformierte Druckluftharmonium	316
22.	Die Célesta	322
23.	Halber Tastenfall	330
24.	Ein- und Ausschaltung diverser Register für die Prolongements-Oktave	335
25.	Das zwei- oder dreimanualige Kunstharmonium mit zwei durchgehenden isolierten Expressionen Nachwort und Kleines Namen-Register aus dem Text Autoren-Verzeichnis der Komponisten und Bearbeiter	337 341 343

Beiheft (zum Werk gehörig).

26.	Registriervorschläge (Registrier-Schlüssel) für die im 16. Kap. gegebenen Notenbeispiele. Giltig für einfaches, reformiertes, zweimanualiges und Kunst-Harmonium Großes Autoren-Verzeichnis der Notenbeispiele und Zitate	
-----	--	--

I. Zur Einführung. II. Allgemeines.

ZWEITER TEIL. Das Saugluftsystem.

ERSTE ABTEILUNG.

Das Normalharmonium.

Kapitel:		Seite
1.	Die Charakteristik der klingenden Register	3
2.	Die durchgehenden Spiele	21
3.	Die Teilung (Wesen und Bedeutung)	25
4.	Die Kombination der durchgehenden und halben Spiele	
5.	Die ungleich registrierten Halbspiele (Solo- und Kombinationsspiele)	
6.	Die durchgehende Oktav-Koppel	
7.	Die Vox humana	
8.	Die Knieschweller	
9.	Das Feststecken der Tasten	

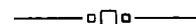
ZWEITE ABTEILUNG.

Abweichungen vom Normalharmonium.

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

Beiheft (zum Werk gehörig).

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



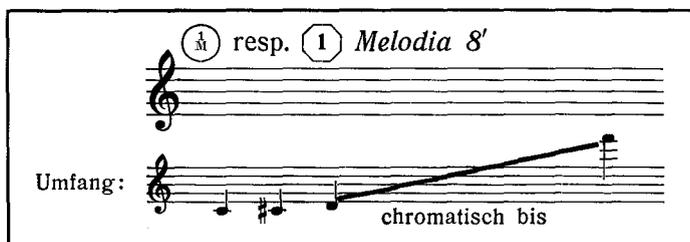
DRITTER TEIL.

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

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

Erstes Kapitel.

Die Charakteristik der klingenden Register.



Der Klang ist etwas indifferenten Natur. Er ist heller, dünner, als der Ton der Orchesterflöte, — dunkler, geschlossener, stumpfer und unbelebter, als der Timbre der Violine. Er erinnert einigermaßen an die Stimmen Harmonika, Dolce oder an ein mildes Fernprinzipal (Manual III) — englisch Diapason — der Orgel, streicht aber erheblicher, als letzterer.

Die untere Lage ist mild, ruhig und von sanfter Wärme. Nach der Höhe zu wird der Klang dünner und spitzer. Der größte Reiz ist der mittleren und unteren Lage in geringen und mäßigen Stärkegraden eigen. (1) kommt als Solospiel der indifferenten Farbe wegen selten vor. Hier eins der wenigen Beispiele:

1100.* (1) Lieblich.



Franz Schubert, Op. 104, Nr. 1, Heideröschen, bearb. von Otto Albert.

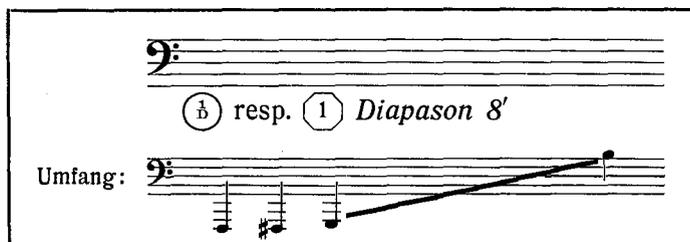
Häufiger ist die akkordische Behandlung des ersten Spiels:

1101. (1) Ruhig.



F. Rebay, Op. 33, Nr. 20, Fünzig freie Präludien.

Fernere Beispiele der akkordisch behandelten (1) siehe unter Kapitel 2.



Fortsetzung des Melodia-Registers nach dem Baß. Der milddunkle Timbre, dem es indes an Konsistenz und scharfer Profilierung mangelt, ist weich, warm, locker und erlaubt selbst im *pp* — im Gegensatz

*) Um eine Verwechslung der Beispiele aus den drei Teilen untereinander zu vermeiden, mußte die Nummerierung durchlaufend eingerichtet werden, das erleichtert auch die Auffindung der Hinweise aus einem Teil zum andern.

zum Druckluftharmonium — ganz unbedenklich akkordische Behandlung der tiefsten Lage (besser eignet sich jedoch für diese Fälle (1p)):

1102. Sehr langsam.



Fr.Schubert, Op.11, Nr.4, Der Wanderer, bearb.v.Egon J.Schmidt.

Die Halbspiele

Diagram showing two staves with circled '1' and 'p' markings, and text: 'IP Md resp. (1p) Melodia dolce 8'' and 'und' and 'IP Dd resp. (1p) Diapason dolce 8''.

sind sogenannte „Abschwächungsregister“ vom ersten Spiel ((1) (1)). Die Konstruktion der Züge ist verschiedenartig: teilweise werden den Zungen anders gerichtete oder besonders gefräste Windeinlässe geschaffen, teilweise werden die Windklappen von (1) (1) nur minimal geöffnet (sog. Halbzug). Im ersteren Falle tritt neben Stärkeverringering die Klangveränderung erheblicher in die Erscheinung, als bei letzterem.

Der Harmonist ist nicht in der Lage, nach dem Registernamen auf die Art der technischen Anlage der Züge zu schließen. Die erste wie die zweite Art der Windwege wird von verschiedenen Firmen für verschiedene Dispositionstypen verschieden benannt. Häufig anzutreffende Namen für (1p) (1p) sind: Bourdon, Hohlflöte, Sanftflöte, Flöte d'amour, Dolce, Dulciana, Echo, Gedeckt*). Eine schärfere Charakterausprägung dieser abgeleiteten Stimmen besteht selten, am besten und häufigsten gelingt noch die Imitation der Flöte (Flöte d'amour). Dieses letzte Diskantspiel ist vorteilhaft als zart akkompagnierte Solostimme verwendbar.

1103. Träumerisch.

(quasi Flöte)



(E H werden festgesteckt.)

Oscar Bie, Fatme.

1104.

(1p) Tranquillo.



(1p) ist hier Vogelimitationsstimme.

Bogumil Zepler, Ländliche Skizzen, Nr. 1, Sonntagmorgen.

*) Doch gelten teilweise auch diese Namen für selbständige Zungenreihen.

Der Baß-Abschwächungszug ist seiner neutralen Farbe wegen vorwiegend zum Schwach- oder Begleitungs- spiel ohne Expression geeignet,

1105. Sehr ruhig.
(8')

(1p)

Halfdan Kjerulf, Berceuse, bearb. v. S. K.-E.

doch wird er für Stücke lugubren Charakters auch als isoliertes Spiel wirkungsvoll gebraucht.

1106. Ruhig und schwermütig.

(1p)

8va

Karl Kämpf, Op. 28, Lyrische Episoden, Nr. 2, Einsamer Weiher.

③ resp. ③ Flöte 4'

Tastenumfang:

Absolute Klanghöhe: c²

Auch hier herrscht Namensuneinigkeit. Bald heißt der Zug Flöte, bald Waldflöte, bald Piccolo (4'), bald Prinzipal usw. Flötenartig ist die Farbe dieses 4' Registers aber ganz und gar nicht. Meist ist dieses weniger hell, weniger wollig und weniger füllig als die ① intoniert. Am $2-3^{1/2} + 1/5$ Spiel ist die ③ in der Regel klein und etwas spitz (doch ohne Glanz), an größeren Instrumenten nimmt die Schärfe und Intensität besonders dann zu, wenn die Disposition ein 16füßiges Diskantregister aufweist, da in diesem Falle der Oberklinger 4' ein wirksames Gegengewicht zu dem Unterklinger 16' bilden muß. In tieferer Lage besitzt die ③ einen eigentümlich hell-dunklen Timbre, der zwischen ①p und ④ steht.

1107.
③ Larghetto.

(4)

Pietro Nardini, Larghetto con espressione, bearb. von S. K.-E.

Werden Höhen über  verlangt, so wird die  unersetzlich:

1108.

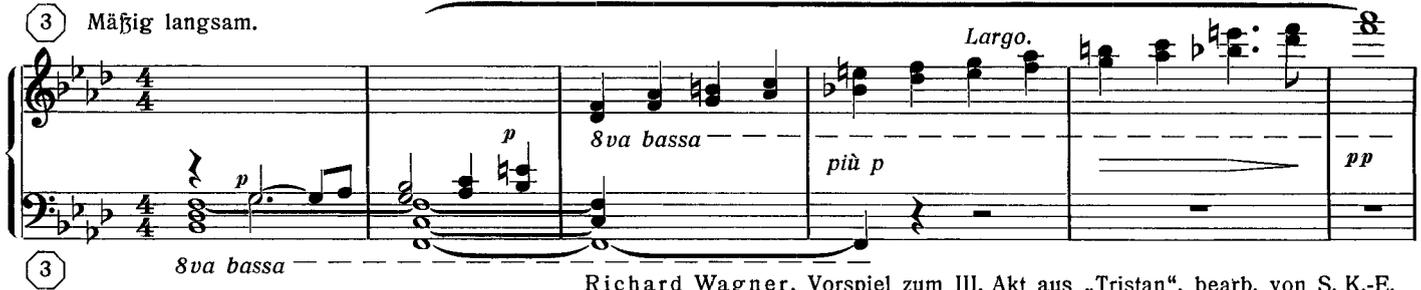
 Gemäßigt.
(wie aus der Ferne)



Franz Liszt, Souvenir de Petersbourg, bearb. v. S. K.-E.

1109.

 Mäßig langsam.



Richard Wagner, Vorspiel zum III. Akt aus „Tristan“, bearb. von S. K.-E.

1110. Allegretto.



Theodor Gerlach, Op. 24, Nr. 2, Die Heintzelmännchen sind wach.

1111. Ruhig, ohne zu schleppen.



Karl Kämpf, Op. 28, Lyrische Episoden, Nr. 3, Die Gefilde der Seligen (Melodram).

1112a. Lento.

 8va



Richard J. Eichberg, Op. 14, Impromptu.

Eichberg wünscht, laut Registervermerk, daß der Harmonist sich die Spiellage auf Grund der Register selbst suche! Das Beispiel ist der Superlativ schlechter Lesbarkeit und inkonsequenter Notation (der Part der linken Hand müßte der rechten Hand entsprechend logisch eine Oktave tiefer geschrieben und ebenfalls mit 8va versehen sein). Einzig richtig aber ist die Version der Spiellage nach, also ohne 8va.

1112b. *Vivace.*

Carl Sattler, Op. 18, Nr. 3, Scherzo.

Sattler geht genau entgegengesetzte Wege. Er notiert die Noten wie sie klingen, reduziert aber, der Spiellage entsprechend, die Höhe durch *8va bassa*. Auch diese Notation ist unübersichtlich und daher nicht empfehlenswert.

♭ resp. ③ Viola 4'

Tastenumfang:

Absolute Klanghöhe:

Fortsetzung des Flötenhalbspiels nach dem Baß. Die Willkür in der Registerbenennung ist daher in die Augen springend! Die Farbe ist indifferent und meist etwas milder, als die der ①; seltener ist die ③ streichend intoniert. An Fülle und Kraft steht die ③ der ① oft (doch nicht immer) nach.

Die effektive Klanglage der ♭③ ist dem isolierten Spiel günstig, d. h. in vielen Fällen lassen sich ein- oder mehrstimmige Stücke oder Sätzchen ausschließlich mit der ♭③ spielen, sofern der Klanghöhe nach ♭ nicht unter- und nicht überschritten wird.

1113. *Tranquillo.*

Sigfrid Karg-Elert, Choralimprovisation (symphonisch) Näher, mein Gott, zu dir!

1114. *Moderato.* (♩ = 86.)

Arthur Bird, Op. 44, Nr. 2, Menuett.

Das Original fügt, wie konventionell geworden, noch die ⑥ hinzu. Für die Ausnützung des Viola-Umfangs spielt sie selbstredend keine Rolle. Leider weist die Literatur kaum ein Beispiel auf, darin sich die ♭③ als isoliertes (selbständig zu spielendes), unvermischtes Halbspiel zeigt.

♭^{3p} Vd resp. ③^p Viola dolce 4'

Tastenumfang:

Absolute Klanghöhe:

steht zur ③ in gleichem Verhältnis, wie ①^p zu ①. Es ist ein Abschwächungsregister, das in hervorragendem Maße Begleitungszwecken dient.

1115. Ruhig, wie improvisierend.

(8')
 E Vh
 p
 3 p pp

S. Karg-Elert, Op. 102, Vergessene Strophe.

1116. Langsam. (Hirtenweise.)

(8')
 p mit freiem Vortrag
 3 p

Karl Kämpf, Op. 4, Bilder von Rügen, Nr. 1, Auf dem Kirchhof.

Nicht immer erhält die (3p) einen eigenen Registerzug, oft ist sie als „Halbzug“ von (3) angelegt. In diesem Falle wird die Registerstange durch eine Kerb- und Schnapp- oder Tangierungsfeder bei geringem Auszug fixiert, ohne daß aber ein völliges Herausziehen ausgeschlossen ist. Die Wirkung besteht in einer Stärkeverminderung und (meist nur minimalen) koloristischen Moderierung.

4 resp. 4 Seraphone 8' (Oboe 8')
 Umfang:

Auch hier Unschlüssigkeit in der Anlage und Namensbezeichnung. Meist ist dieses 4. rechte Halbspiele still-sonor, oft hell-nasal oder auch mild-streichend intoniert. Entweder heißt es Seraphone oder Oboe oder Gambe usw. Nicht selten ist es zu der (1) schwebend, d. h. ein Minimum höher oder tiefer, als die Normaltonhöhe, gestimmt.

Stets bildet die (4) einen milden, farblichen Gegensatz zur (1). Sie ist in erster Hinsicht Solostimme.

1117.

(4) Andante sostenuto.

p dolce

Franz Bendel, Op. 139, Nr. 1, Am Genfer See, bearb. von Karl Kämpf.

1118. Andante sostenuto.

pp f
 (2') 8va

Dieses Tonstück ist als Oboe-Solo mit harmonischer Grundlage zu denken.

Joh. Seb. Bach, Air aus dem Orgel-Pastorale, bearb. von Walter Fischer.

1119. *Moderato.*

Fr. Liszt „Wieder möcht' ich dir begegnen“. 14 Lieder und Gesänge bearb. von S. K.-E.

Ihr Kolorit steht an Wärme und Dichtheit der $\textcircled{1}$ nach, dagegen übertrifft sie diese an Schärfe der Kontur und Deutlichkeit der Aussprache.

Beliebt sind Alternierungen zwischen $\textcircled{4}$ und $\textcircled{1}$ oder $\textcircled{1p}$.

1120.

$\textcircled{4}$ Nicht zu langsam.

J. S. Bach, Menuet aus der 7. französischen Suite (bearb. von S. K.-E. 100 Stücke).

1121.

$\textcircled{1p}$ Einfach und sinnig.

Karl Kämpf, Op. 7, Stimmungsbilder, Nr. 2, Hirtenweise.

Die $\textcircled{4}$ wird oft als Imitationsregister für Oboe bzw. Schalmey gebraucht (sofern ein besonderes Schalmeyregister nicht vorhanden).

1122.

$\textcircled{4}$ *Moderato, quasi Musette.*

Alexis Holländer, Op. 23, Nr. 2, Gavotte, bearb. von S. K.-E.

1123. Munter und sorglos.

(Schalmey.)

Karl Kämpf, Op. 6, Gewitter in den Alpen.

1124. *Tranquillo.*

$\textcircled{4}$ (Schalmey.)

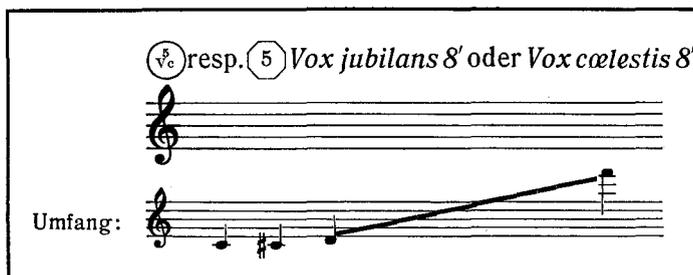
Bogumil Zepler, Ländliche Skizzen, Nr. 1, Sonntagmorgen.

1125. Langsam.



Selbstredend ist dieses Englischhorn- (bezw. Oboe-) Solo mit (4) zu spielen, sofern ein Schalmereiregister nicht vorhanden. Vox coel. (!) ist verfehlt!

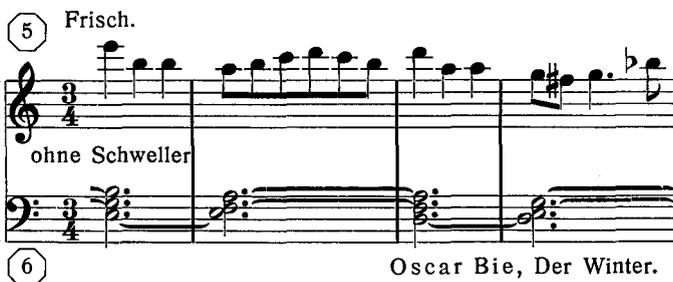
Giacomo Rossini, Episode aus der Overture zu Wilh. Tell, bearb. von O. Bie.



Die Bezeichnung (5) ist dann irreführend, wenn dieses Register keine selbständigen Zungen besitzt, vielmehr nur eine Kombination der normalhohen (1) oder (1p) und der schwebend-gestimmten (4)*) ist. (Besser, d. h. sinnfälliger wäre es, diese Mischstimme ohne Zahl (Vc) oder mit (1.4) resp. (1p 4) zu bezeichnen.)

Man wählt diese Stimme gern, um dem Diskant mehr Weichheit, gesangliche Geschmeidigkeit und satte Fülle zu verleihen. Fraglos bieten Schwebestimmen nicht wenig Reiz, doch erwäge man, daß die Schwebung dann am wirkungsvollsten klingt, wenn sie maßvoll verwendet wird.

1126.



1127.

(5) Andante con moto.



Arthur Bird, Op. 37, Nr. 4, Réverie.

*) Die Differenz der Schwingungszahl zweier schwebend intonierten Zungen ergibt die Anzahl der „Stöße“ (Interferenz) in je einer Sekunde. Tönen z. B. zwei auf \bar{c} gestimmte Zungen kontemporär, deren eine 512, die andere 516 Schwingungen in einer Sekunde macht, und befinden sich in irgend einem Augenblick ihre Bewegungen derart in Übereinstimmung, daß beide gleichzeitig eine Verdichtungswelle ins Ohr senden, so empfängt dieses einen verstärkten Eindruck; dasselbe wiederholt sich nach einer Viertelsekunde, da in dieser Zeit die eine Zunge 128, die andere 129 Schwingungen vollendet; nach abermals einer Viertelsekunde geschieht das gleiche und sofort. Man hört also in einer Sekunde 4 Vibrationen, genau so viel, wie der Unterschied ihrer Oszillationen ($516 - 512 = 4$) beträgt. Je geringer die Tonhöhendifferenz ist, um so langsamer werden folglich die Schwebungen. Eine größere Distanz ist bei tiefen Schwebestimmen (also mit niederer Oszillationszahl) aus dem Grunde nicht möglich, weil dann der Differenzton, d. i. der übernormale, allzu empfindlich erhöht werden müßte, der dann aber statt „Schwebung“ — „Verstimmung“ erzeugen würde. Die geringe Distanz zweier fast gleichgestimmter Töne hat den Vorzug einer nicht direkt unreinen Stimmung, aber den Nachteil der allzu langsamen Interferenzstöße. Größere Stimmungsunterschiede (es handelt sich trotzdem immer nur um winzige Differenzen von 48stel-Tönen und 64stel-Tönen!) erzeugen eine schnellere und reichere Vibration, haben aber, besonders in der Tiefe, den Nachteil, daß bei Hinzutritt von oktavierenden Stimmen die Stimmungs-differenz leicht in Unreinheit übergeht.

(Aus der Gratisbroschüre: „Das moderne Kunstharmonium“ von Sigfrid Karg-Elert: Berlin, Carl Simon Musikverlag.)

1128.

5 In Barcarolenart.

S. Karg-Elert, Op. 102, In Barcarolenart.

Man wählt die $\text{\textcircled{Vc}}$ mit Vorteil für Gesangspartien (Liederarrangements) und stößt während des Pausierens der Solostimme — also in den Vor-, Zwischen- und Nachspielen — ab.

1129.

5 Poco andante.

Fr. Liszt, „Anfangs wollt' ich fast verzagen“, 14 Lieder und Gesänge bearb. von S. K.-E.

1130. (Vorspiel.)

Ziemlich langsam.

Fr. Schubert, Op. 104, Nr. 10, Tränenregen, bearb. von O. Albert.

Seltener sind die Fälle, wo die (5) als isoliertes Einzelspiel Verwendung findet.

1131.

Non troppo lento.

p molto legato

Arthur Bird, Op. 37, Nr. 8, Scherzo.

1132.

Weihevoll und sehr langsam.

NB.

NB. Die Stelle ist im Original dem 3stimmigen Frauenchor übergeben.

Hector Berlioz, Op. 5, Sanctus aus dem Requiem (aus 75 Stücke, bearb. von S. K.-E.).

(5) resp. (6) Äolsharfe 2'

Tastenumfang:

Absolute Klanghöhe:

Beliebte und meist benützte Schwebestimme des Normalharmoniums. Sie wird, wie alle andern Stimmen, verschiedenfach intoniert: sehr diskret und windarm — voller — dunkel — hell — rund — streichend. Die auf *pp* eingestellte, säuselnd-ätherische, milde und warme Abtönung wird für Harmoniums ohne Expression mit Recht im allgemeinen bevorzugt.

Die Saugluft-Äolsharfe erfährt eine vom Drucklufttyp abweichende Behandlung. Ist hier eine Violinenimitation in allen Stärkegraden, vom *pp* bis *fff*, und dadurch eine Gegenüberstellung der Äolsharfe zu einer beispielsweise 134stimmigen*) Begleitung, durchführbar, so bedingt die Anlage der Saugluftharfe, als ausgesprochene Schwachstimme, eine ganz bedeutendere technische Spieleinschränkung.

Die (6) findet Verwendung als:

- a) Begleitung (siehe Beispiele Nr. 1133—1135),
- b) Ober- und reine Solostimme (siehe Beispiele Nr. 1136—1138),
- c) isoliertes Einzelspiel (siehe Beispiele Nr. 1139—1141),
- d) koloristischer Retoucheur (siehe Kapitel 4).

1133. *Allegro scherzando.*

(4')

f

(6)

zu a) einfache homophone Begleitung.

Otto Dienel, Op. 43, Vier Stücke, Nr. 2, *Allegretto scherzando*.

*) Siehe I. Teil 19. Kapitel, Seite 253.

1134.

Musical score for exercise 1134, featuring a piano accompaniment with dynamic markings *f*, *p*, and *sempre dim. e rit.* The score is in 4/4 time and includes fingering numbers 8 and 6.

⑥ zu a) kontrapunktische Begleitungsart. Max Reger, Op. 35, Nr. 3, Traum durch die Dämmerung (bearb. vom Komp.).

1135. Leicht bewegt.

Musical score for exercise 1135, featuring a piano accompaniment with dynamic marking *p* and fingering numbers 6 and 5. The score is in 3/4 time.

⑥ 8va zu a) harpegierte Begleitung.

Musical score for exercise 1135, featuring a piano accompaniment with dynamic marking *f* and fingering numbers 6 and 5. The score is in 3/4 time and includes the marking 8va.

Karl Kämpf, Op. 8, Charakterstücke, Nr. 1, Am Springbrunnen.

1136. Sehr langsam.
r. H.-Baßstimme.

Musical score for exercise 1136, featuring a piano accompaniment with dynamic marking *p* and fingering number 6. The score is in 4/4 time and includes the marking (8').

⑥ * zu b) = Melodie mit Mittelstimmen.

Jakob Arcadelt, „Ave Maria“, bearb. von S. K.-E.

1137. Sehr langsam und wehevoll.
Begleitung zurück.

Musical score for exercise 1137, featuring a piano accompaniment with dynamic markings *p* and *p subito*, and fingering number 6. The score is in 4/4 time and includes the marking (8').

⑥ (ausdrucksvoll hervor)
*) zu b) 2 Oberstimmen.

Hector Berlioz, Op. 5, Sanctus aus dem Requiem, bearb. von S. K.-E.

1138. Semplice.

Musical score for exercise 1138, featuring a piano accompaniment with dynamic marking *p* and fingering number 6. The score is in 4/4 time and includes the marking (8').

⑥ *) zu b) einstimmige höchstgelegene Solostimme.

1139. *Molto espressivo.*

p loco

loco
zu c)

Bogumil Zepler, Ländliche Skizzen, Nr. 3, Im Schloßgarten.

1140. Mäßig bewegt.
semplice

8va

p

zu c) *8va*

Eugen d'Albert, Nuris Morgenlied aus „Tiefland“, bearb. von K. Kämpf.

1141. *Vivace.*

8va

p

zu c) *15ma*

Carl Sattler, Op. 18, Nr. 3, Scherzo.

Es gibt 3 Möglichkeiten der Notation. So kann beispielsweise die Schreibart des Akkordes

1142a.

Absolute
Tonhöhe:

durch die Spiellage, die bequeme Lesart oder die absolute Tonhöhe bestimmt werden:

b.

Spiellage:

c.

Bequeme
Lesart:

8va bassa

d.

oder:

15ma bassa

Die Schreibweise der Spiellage nach wird nötig, wenn 8, 4 und 2 Fuß Tonhöhen rasch wechseln und eine unübersichtliche *loco*-, *8va bassa* und *15ma bassa*-Notation nötig werden würde.

1143a.

feststecken

3p

1p

Die „Notation der Klanghöhe nach“ würde erhebliche Leseschwierigkeiten bedingen:

1143b.

6
15 ma bassa ----- (3p) 8va bassa ----- (1p) loco

Begleitungen durch (6), sofern sie nicht die allertiefste Lage bevorzugen, werden auch *loco* geschrieben.

1144.

(8')
pp
6

Otto Dienel, Op. 43, Vier Stücke, Nr. 4, *Andante grazioso*.

1145. In ruhiger Bewegung.

(4')
p
6

Ferdinand Rebay, Op. 33, 50 freie Präludien, Nr. 35.

Dauernd tiefgelegene Aolsharfenbegleitungen bereiten Leseschwierigkeiten. Die *8va bassa*-Notation ist für diese Fälle die zweckmäßigste:

1146. Wie aus Himmelshöhen, nicht zu langsam.

pp 8va
8va
6

Paul Schwers, Op. 1, Vier geistliche Stimmungsbilder, Nr. 2, Weihnachten.

Wechselt 2' und 4' (oder 4' und 2'), so empfiehlt sich dann durchaus die Beibehaltung der *8va*-Version, wenn für den 4' die Notation der Spiellage nach gewählt wird.

1147. *Adagio*.

(8')
p
6
8va bassa ----- *) loco (3p)

*) Von hier an besser 1 Oktave höher schreiben mit fortlaufendem *8va* -----

Mendelssohn, Arie: „Jerusalem“ aus dem Orat. „Paulus“, bearb. von P. Hassenstein.

Ganz und gar nicht nachahmenswert ist die in der Köppenschen Literatur häufig anzutreffende Manier, bei isolierter Aolsharfe die rechte Hand *loco* und die linke *8va bassa* zu schreiben, so daß sich dem Auge die linke Hand höher, als die rechte, darstellt.

1148. Langsam.

6 *8va*

Franz Schubert, „Du bist die Ruh“, bearb. von
O. Albert, Op. 104, Nr. 3.

1149. Andante.

6 *8va*

Albert Kellermann, Hebräische Gesänge,
I. Heft, Nr. 5.

Besser ist, man schreibe beide Hände einheitlich*) *8va bassa* oder (wenn nicht in allzutiefen Lagen dauernd gespielt wird) *loco*.

1150. Ruhig und fromm.

6 *8va*

Karl Kämpf, Op. 6, Gewitter in den Alpen.

Wechselt die zweihändig gespielte 6 (sog. Pleno-Satz) nicht mit einem andern Register, so ist die *15ma bassa*-Notation empfehlenswert.

1151. Tempo di Valse.
(4')

6 *8va* (!)

Rich. J. Eichberg, Op. 15, Reigen.

Dazu wörtliche Erklärung: „Der Spieler hat die Spiellagen nach der Klanghöhe selbst herauszusuchen!“ (Muß also *15ma bassa* gespielt werden!)

1152. Sehr langsam.
2 Oktaven tiefer zu spielen.

6

Leopold Brodersen, Op. 2, Nr. 2, Träumerei.

*) Bei Teilungsspiel, z. B.  ist die *8va bassa*-Notation für  dagegen vorzuziehen. Hier liegt der Fall ja wesentlich anders.

Diese Zitate Nrn. 1146, 1148, 1149, 1150 und 1152 gehören in die Rubrik des „isolierten Einzelspiels“.

Oben erwähnte Spielmanier wird für die (6) offensichtlich bevorzugt: Das Literaturverzeichnis nennt komplette Albums und Liedersammlungen, die „für die Äolsharfe allein“ bearbeitet sind! Daß hier von einer „Kunst“ des Registrierens nicht mehr die Rede sein kann, wird man billigerweise zugeben müssen!

Dagegen eignet sich die Isolierung der Äolsharfe für kurze Strecken, besonders, wenn Kontrastwirkungen erzielt werden sollen, unter Umständen ausgezeichnet (davon später). Der Charakter der (6) läßt sie für traumhafte, visionäre, verklärte, aber auch weinerliche Stimmungen am trefflichsten erscheinen.

1153. *Recht ruhig.
wie im Traum*

S. Karg-Elert, Op. 102, Savoyard.

1154. *Adagio.*

Rob. Schumann, Op. 15, „Kinderszenen“, Nr. 7, Träumerei, bearb. von P. Hassenstein.

1155. *Langsam.*

Rich. Wagner, Vorspiel zu Lohengrin, bearb. von Oscar Bie.

1156. *Andante.*

Georg Häusler, „Ganz im Geheimen“, (Gesang mit Harm.).

1157. *Quasi Recitativo.*

Rich. Francke, Op. 35, Nr. 2, Venusmärchen (Gesang mit Harm.).

Die merkwürdige Vielseitigkeit in der Verwendung der (6) erhellt daraus, daß die Literatur sogar — Äolsharfenwalzer (in Mehrzahl) aufweist.

1158. *Mit Grazie und Anmut.*

Theodor Gerlach, Op. 24, Nr. 4, Ein Puppenwalzer.

1159. Mäßig schnell, mit etwas wehmütigem Kolorit, jedoch ohne den Tanzcharakter aufzugeben.

6 8va

Karl Kämpf, Op. 4, Bilder von Rügen, Nr. 4, Puppentheater von Wiek.

1160. Walzertempo.

6 8va bassa

Oscar Bie, Alte Weisen, Nr. 3 der „Technische Studien“ (?).

Noch mehr! Herr Brodersen, der wiederholt sonderbare Proben seiner „Kunst des Registrierens“ gegeben, überträgt im Händelschen Trauermarsch aus „Saul“ der Aolsharfe — den Paukenpart —!

1161. Grave.
(16') 8va

6 8va

G. F. Händel, Trauermarsch aus dem Oratorium „Saul“, bearb. von L. Brodersen.

SB resp. 7 Subbass 16'

Tastenumfang:

Absolute Klanghöhe:

Die Zungen des Subbasses sind von extragroßer Mensur und stehen aufrecht in einem besonderen Resonanzkasten. Der Ton ist mächtig, dunkel, sehr dicht und von schöner, satter Rundung. Wie der Registername schon sagt, soll die 7 dem Instrument gewissermaßen ein Orgelpedal verleihen. Die Grenzen sind freilich bedenklich eng gesteckt, und es kann nur ernstlich abgeraten werden, klassische Vokal-Instrumentalbaß- und Pedalthemen für den Subbass zuzustutzen: z. B. Nr. 1162a und b und Nr. 1163.

1162a.

J. S. Bach, F dur Toccata.

1162b.

J. S. Bach, F dur Toccata.

1163.

J. S. Bach, Dorische Toccata.

× springen aus der Subbassregion

J. S. Bach, Dorische Toccata.

Schon in einfach gesetzten Chorälen verletzen die zwangsweise geführten, an die Akkordzither gemahnenden Zickzackbässe häufig das gebildete Ohr.

1164. Ruhig.

*) Subbaß wird durch (G) (= volles Werk) mit eingestellt.

Mendelssohn-Bartholdy, Es ist bestimmt in Gottes Rat, bearb. von A. Ellenberg.

1165. Choral.

Egon J. Schmidt, Op. 12, Zwei Solostücke, Nr. 1, Präludium und Choral.

Der Subbaß ist das Sorgenkind für die Musiker und der Liebling für anspruchslose Dilettanten. Die Transkriptionsliteratur weist bedenkliche Zwangs-Baßverstümmelungen zugunsten des Subbasses auf, z. B.:

1166. Feierlich.

R. Wagner, Trauermarsch aus der „Götterdämmerung“, bearb. von Albert Ritter.

Da der Subbaß dem vollen Werk (= G) angegliedert ist, erwachsen dem Harmonisten fortdauernd Satzhindernisse: führt er z. B. Bässe über das  hinaus (was oft genug der Fall sein muß!), so springen sie aus der Subbaßregion, führt er Unterstimmen, die ganz und gar keinen Brummbaßcharakter vertragen, unter das , so fallen sie in eine abgründige Versenkung — — —

1167. (8)

*) Thematische Mittelstimme fällt in die Subbaßregion.

J. R. Hauff, Erbarm dich mein, o Herre Gott, bearb. von M. Seiffert.

1168. Breiter, improvisatorischer Vortrag.

ff

NB. Unfreiwillig doppelte Subbässe. NB. NB.

Oscar Bie, Der Sommer.

1169a. Adagio alla breve.

1 1p 3 4

G

ff

6 3 1p 1

J. S. Bach, Fuge Nr. IX aus dem Wohltemp. Klavier, bearb. von Fritz Apel.

Apel läßt des ausspringenden Subbasses wegen das G einen halben Allabreve-Takt zu spät einsetzen. Daß der mächtige letzte Baßeintritt aber Subbaßwirkung erfordert, dürfte selbstverständlich sein. Die beschränkte Lage desselben muß logischerweise eine Originalfassung unmöglich machen! Eine exakte Subbaß-Version würde das ruhige Thema zersplittern:

1169b. !! !!

All diesen häßlichen, antimusikalischen Begleiterscheinungen des einoktavigen Kontrasängers weichen satzgewandte Komponisten gleich bei der Konzeption ihrer Stücke aus.)* Kämpf, Bird u. a. haben den Subbaß vorbildlich behandelt.

Hier einige Beispiele:

1170. Allegretto, ma non troppo.

(4' 8') 3 2 2 1

p

7

6 3 1p (quasi pizzicato)

Arthur Bird, Op. 38, Nr. 2, Valse menuet.

1171. Munter (alla burla).

G

p (ohne Schwellen)

6

(wirkt als pizzicato)

Karl Kämpf, Op. 8, Charakterstücke, Nr. 2, Zirkus-Szene.

*) Wiederum eine Bekräftigung der Forderung: Schreibt und spielt Originalwerke! Nur diese können den Satz der instrumentalen Eigenart ohne bedenkliche Gewalttätigkeiten anpassen.

1172. *Allegro molto, ma più lento.*

(8' 4' 2')

ff

7 (8' 4')

(Thema der Fuge)

Paul Ertel, Technische Studien, Nr. 4, Präludium C moll.

1173. *Andante.*

(8')

p

7 (8')

Cant. firm.

Heinrich Weber, 4 Vortragsstücke, Nr. 2, Choralfantasie.

1174. *Mäßig bewegt.*

(8')

il tema marc.

7 (8' 4')

Girolamo Frescobaldi, Canzone in F, bearb. von S. K.-E.

1175. *Grandioso e maestoso (Tempo di corale).*

G

ff

S. Karg-Elert, Choralimprovisation, Näher, mein Gott, zu dir.

Der Subbaß als Solostimme ist selten, doch eignet er sich zur Darstellung realistischer Wirkungen.

1176.

Ruhig, frei.

p Solo

allargando

ppp

7

S. Karg-Elert, Op. 102, Bardengesang.

Weitere Beispiele der kombinierten Solo (7) (bezw. (6 7), (3 7)) folgen später. —

Doppel- und mehrstimmige Subbässe sind dann zulässig, wenn sie tonmalerischen Effekten oder höchster Kraftsteigerung dienen sollen. Der letzte Fall erheischt indes weise Vorsicht.

1177. Leidenschaftlich bewegt.

Musical score for example 1177. The piano part features a bass line with circled numbers 7 and 8, and a circled G. The orchestra part includes dynamic markings *ff* and *NB.*, and the instruction "Schweller weg".

(bei NB.) im Orchester Paukenwirbel R. Wagner, Vorspiel und Liebestod aus „Tristan“, bearb. von Oscar Bie.

1178. Wieder ganz langsam.

Musical score for example 1178. The piano part features a bass line with circled numbers 7 and 8, and the marking "8va". The orchestra part includes dynamic markings *fff*, *molto*, and *p dimin.*, and the instruction "(verhallender Donner)".

K. Kämpf, Op. 6, Gewitter in den Alpen.

(Piccolo)

1179. Allegro. (♩ = 100.)

Musical score for example 1179. The piano part features a bass line with circled numbers 7 and 8, and the marking "8va bassa". The orchestra part includes dynamic markings *f*, *f*, and *marcato assai*, and the instruction "(Tromba)".

Die obere Sekunde *c/des* ist klanglich die tiefere, da sie in die Subbassregion fällt.

Fr. Smetana, Die verkaufte Braut, Nr. 3, Zug der Komödianten, bearb. von K. Kämpf.

Zweites Kapitel.

Die durchgehenden Spiele.

Musical score for the continuous game. The piano part features a bass line with circled numbers 1 and 8, and the marking "8'". The orchestra part includes the marking "8'".

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 *G* bis *g*² in der Höhe, und in der Tiefe etwa gleichweit von der Teilung entfernt. Diese Lage ist auch in der Farbe am angenehmsten. Der volle, ruhig-ausströmende, warme Ton eignet sich für Stücke von schlichter Ausdrucksweise und von indifferentem Charakter am besten.

1180. *Allegro moderato.*

Arthur Bird, Op. 37, Nr. 2, Präludium.

1181. *Allegretto.*

Paul Hassenstein, Op. 129, Stimmungen, Nr. 2, Sommeridyll.

1182. *Lento.*

Paul Ertel, Klage (aus der Stehle'schen Schule).

1p Melodia dolce 8'
1p Diapason dolce 8'

Alles über die beiden Halbspiele Gesagte gilt summarisch für das durchgehende Spiel. Der sehr milde, matt-dunkle, verhaltene Ton eignet sich für Stücke von ernstem, stillem Charakter mit geringer Ausdruckskurve.

1183. *Zögernd.*

Sigfrid Karg-Elert, Op. 102, Blasse Blume.

1184. Breit und schwermütig.

1p

2

43

45

p

1p

Karl Kämpf, Op. 15, Elegie.

1185. Sehr gemessen und weihevoll.

1p

pp

1p

Man beachte die vortreffliche Wirkung der äußerst delikaten Tiefbässe.

Dimitry Bortniansky, Vespergesang, bearb. von S. K.-E.

1p 1p ist als neutrale, grundfarbene Stimme eine beliebte Standregistrierung; z. B.: 1p bleibt stehen (p) —, 1 tritt später hinzu (f) und wieder ab (p). Oder: 1p 1 3 —, später 1 — — —, später 3 (1p bleibt durchweg stehen).

Die häufig anzutreffende Registrierung

läßt vorwiegend*) auf ein späteres Abstoßen der

1 1p schließen, sie ist selbstverständlich gleichbedeutend mit dem viel zu umständlichen und daher

nicht zu empfehlenden Wechsel

später: 1 1p.

1186. Einfach.

1

p

1

1p*)

NB.

pp

1 1p

Ferdinand Rebay, Op. 33, 50 freie Präludien, Nr. 7.

NB. Viel zu umständlich, besser anfangs

und bei *)

*) Vorwiegend: denn für die Mehrzahl der Sauglutharmoniums bedeutet der Hinzutritt der 1p zur volleren 1 keine Farbveränderung; doch modifiziert in einigen Fällen (z. B. bei Mason and Hamlin) die hinzutretende 1p den Timbre der 1 durchaus merklich.

1187. *Ruhig.*

zart u. sinnig *p* *ppp* wie aus der Ferne

NB. bleibt *1p* *1p* NB.

Aus „Skandinavische Weisen“, bearb. von S. K.-E., (Bunte Blätter).

3 Flöte 4'

3 Viola 4'

Alles über die beiden Halbspiele Gesagte gilt summarisch für das durchgehende Spiel. Die am meisten zur Verwendung kommende Lage ist erklärlicherweise die tiefere, etwa von G bis g^1 , die der Höhe nach der unter ① angeführten (= $G - g^2$) entspricht. Diese Lage ist auch in der Farbe am angenehmsten. Das ziemlich frische, klare, doch nicht aufdringliche Kolorit findet in der vorhandenen Literatur leider viel zu wenig Berücksichtigung. Einige der wenigen Beispiele:

1188.

O. Dienel, Op. 43, Vier Stücke, Nr. 3, Pastorale.

1189. *Ruhig.*

Albert Ritter, Op. 6, Sechs Phantasiestücke, Nr. 1, Hirtenweise.

1190. *Allegretto con grazia.* (M. M. ♩ = 96.)

Arthur Bird, Op. 38, Nr. 3, Intermezzo.

1191.

3 *Andante molto.*

mf 8va
(mit Schweller)

3
8va

J. S. Bach, A moll-Präludium aus „Das wohltemp. Klavier“, II. Teil, bearb. von K. Kämpf.

Der Harmonist mache beim selbständigen Registrieren unregistrierter Harmoniumnoten tunlichst Gebrauch von dieser Farbe, die in Verbindung mit (OK) (Oktavkoppel) und (1p) die reizvollsten Klangkombinationen gibt. (Siehe später.)

Die schematische Übersicht der 3 durchgehenden Spiele nach zunehmender Fülle, Helligkeit, Kraft und Markierung der Hauptspiellagen stellt sich so dar:

1192.

Hauptlage

1p dunkel, sanft

3 ruhig, klar

1 voll, kräftig

klingt eine Oktave höher

Hauptlage

Drittes 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 8' in Diapason und Melodia 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. wäre die Teilung auch ohne jeden praktischen Zweck, während das Harmonium derselben dringend bedarf.

Dem Harmonium wird durch die Teilung die Möglichkeit gegeben, Baß und Diskant getrennt zu verändern, sowohl in der Klangfarbe und Tonstärke, als auch in der Tonhöhe. Die Trennung der Tastatur liegt zwischen und .

Der Spieler erhält so gewissermaßen zwei isolierte Klaviaturen von je $2\frac{1}{2}$ Oktaven Umfang. Je nach der Registerwahl kann er die eine Hälfte hell und die andere dunkel —, die eine stark und die andere schwach —, die linke tief und die rechte hoch —, beide gleichhoch —, die linke hoch und die rechte tief usw. — einstellen. Hauptbedingung beim Spiel mit ungleich-registrierter Baß- und Diskanthälfte bleibt: Wahrung der Teilung, d. h. die linke Hand darf nicht über die kleine *h*-Taste hinaus; die rechte Hand nicht

*) Gültig auch für größere Dispositionen der zweiten Abteilung.

unter die eingestrichene *c*-Taste hinuntergeführt werden. 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 Sopratition (Überschlagung) der absoluten Skala stattfinden, je nachdem die Tonhöhen rechts und links gewählt werden. Z. B.:

1193.

Es wird gespielt



a) klingt bei

h) klingt bei

b) klingt bei

i) klingt bei

c) klingt bei

k) klingt bei

d) klingt bei

l) klingt bei

e) klingt bei

m) klingt bei

f) klingt bei

n) klingt bei

g) klingt bei

o) klingt bei

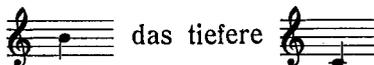
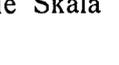
Selten tritt die an Beispiel b) f) und g) gezeigte Überspringung der Tonhöhen ein, weil hierbei Baß und Diskant zu weit voneinander entfernt liegen. Außerordentlich häufig macht sich dagegen die Repetition der Tonhöhen nötig, z. B. c), d), e), h), i), k), eventuell l), m) und n).

Übernimmt bei durchgehendem Spiel $\text{bass clef } 8'$ $\text{treble clef } 8'$ die linke Hand die Begleitung und die rechte Hand die Solomelodie, so darf erstere nicht das kleine *h* nach der Höhe und letztere das eingestrichene *c* nach der Tiefe zu überschreiten. Die Grenzen legen aber dem Spieler erhebliche Einschränkungen auf. Zahlreiche Beispiele lassen sich anführen, in denen der Begleitpart zu einer Teilungsüberschreitung gezwungen oder durch Einschränkung seiner Lage in der freien Entfaltung stark beeinträchtigt wird.

1194. Einfach und sinnig.

(Siehe Originalreg. Nr. 22.)

Die mit \times bezeichneten Begleitnoten liegen über der Teilung und lassen bei $\text{treble clef } 8'$ Registrierung eine Melodiehervorhebung nicht zu.

Die Einstellung eines höheren Baßregisters hilft über Begleitungsschwierigkeiten beregter Art hinweg. Z. B.: eine 4 füssige Baßregistrierung erlaubt ein Hinaufgehen der Begleitung bis (klanglich) zum eingestrichenen *h* bei $2\frac{1}{2}$ Oktaven Umfang, die Melodiehälfte repetiert bei gezogenem 8' eine große Septime, so daß nach  das tiefere  folgt. Das linke Spiel hat zwar durch diese oktavierende Stimme in der Tiefe soviel an Ausdehnung verloren, als es in der Höhe gewonnen hat, doch spielen die unter  verloren gegangenen 12 Halbtöne nicht entfernt die Rolle, wie die über  gewonnenen. Die Skala stellt sich bei $\text{♩} : 4'$ und $\text{♩} : 8'$ der Klanghöhe nach dar:

1195.

Gespielt 

Klingt bei $\text{♩} : 8'$  Wirkung des $\text{♩} : 4'$ Registers Wirkung des $\text{♩} : 8'$ Registers

In der eingeklammerten Oktave sind Stimmüberschneidungen möglich, d. h. 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.

1196.

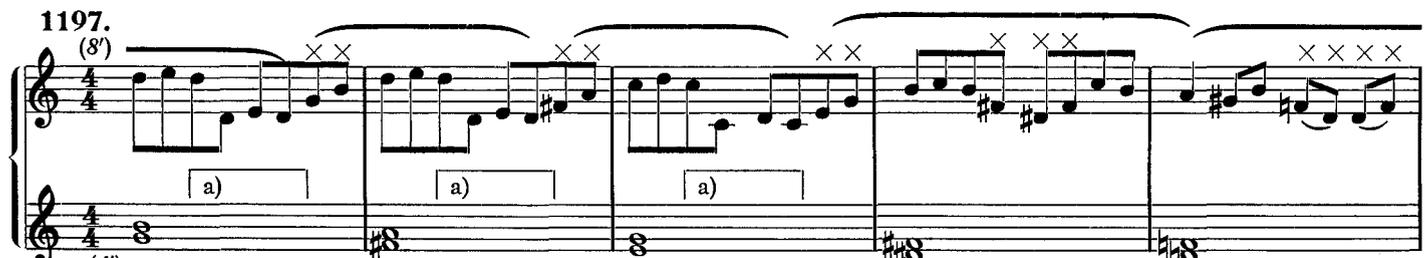
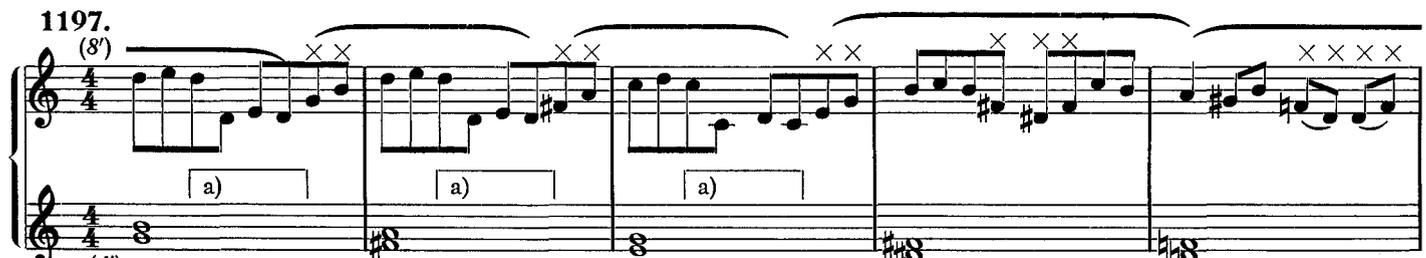
$(8') f$  klingt: 

gespielt: $(4') p$

× Melodietöne (*f*) gehen in oder unter die Begleitungssphäre (*p*).

Ernst Frostegger, Op. 5, 10 Studien für Harmonium.

1197.

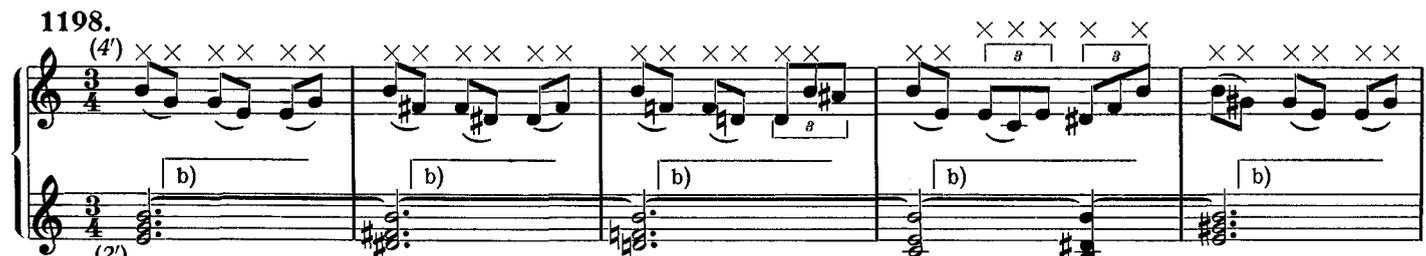
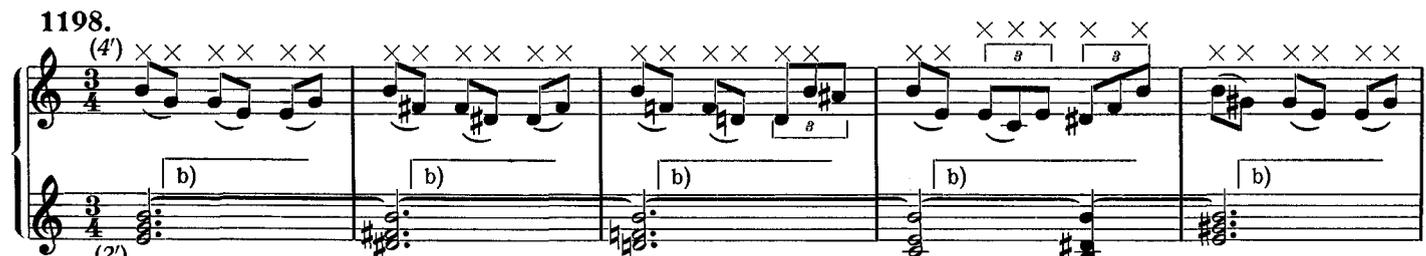
$(8')$  

$(4')$ a) a) a) a) a)

L. H. 1 Oktave tiefer zu spielen, klingt wie geschrieben. Siehe Nr. 1196.

a) Die Begleitung klingt höher als die Melodienoten.

1198.

$(4')$  

$(2')$ b) b) b) b) b)

L. H. 1 Oktave tiefer zu spielen; R. H. klingt 1 Oktave höher, L. H. 2 Oktaven höher. Siehe Nr. 1196.

b) Die oberen Begleitnoten liegen höher als die Melodie.

An den mit × bezeichneten Stellen des letzten Beispiels berührt die Melodie ihre von der linken Hand ausgehaltenen, harmonischen Füllnoten, ohne daß diese in ihrer Haltedauer 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 die doppelmanualige Orgel erinnern.

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

1199.

Gespielt: klingt:

= doppelkontrapunktische Umkehrung

1200. *Leggiero ed Allegretto.*

Siehe Nr. 1196 bis 1198.

Soll die Skala um 2 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 entspräche einer 32' Diskantstimme. Je größer die duplizierte Skala, d. i. die zweifach vorkommende Tonreihe, um so mehr Spielraum gewinnen die sich kreuzenden Stimmen, um so weiter können sie sich im umgekehrten Verhältnis voneinander entfernen (d. h. die untere Stimme wird die obere und die obere die untere), aber um so begrenzter wird der Gesamtumfang.

Wählt man links einen 2' und rechts einen 8', so erhält man 2 Klaviaturen von annähernd je $2\frac{1}{2}$ Oktaven, die sich aber in Tonhöhe weder völlig decken, noch völlig ergänzen. Die gesamte Skala stellt sich bei $\text{♩}: 2'$ und $\text{♩}: 8'$ der Klanghöhe nach dar:

1201 a.

Gespielt

Klingt bei $\text{♩}: 8'$ Wirkung des $\text{♩}: 2'$ Registers

Wirkung des $\text{♩}: 8'$ Registers

Wählt man links einen 4' und rechts einen 16', so erhält man 2 Klaviaturen von annähernd je $2\frac{1}{2}$ Oktaven, die sich aber in Tonhöhe weder völlig decken, noch völlig ergänzen. Die gesamte Skala stellt sich bei $\text{♩}: 4'$ und $\text{♩}: 16'$ der Klanghöhe nach dar:

1201 b.

Gespielt

Klingt bei $\text{♩}: 16'$ Wirkung des $\text{♩}: 4'$ Registers

Wirkung des $\text{♩}: 16'$ Registers

In den eingeklammerten Oktaven sind Stimmüberschneidungen möglich, daher kann z. B. die Begleitung höher liegen, als die Melodie, ohne daß sie ihren Charakter als Solostimme einbüßt, wie dies beim durchgehend-registrierten Harmonium der Fall ist:

1202.

1p Schleichend und verschleiert.
(8')

(nicht eilen!)

(6) (2') (klingt 2 Oktaven höher.)

S. Karg-Elert, Op. 102, Die Nachtmahr.

1203. *Alla Minuetto.*

quasi Violini
(2') (klingt 2 Oktaven höher.)

S. Karg-Elert, Op. 14, Nr. 2 E moll,
(Drei Sonatinen), Trio des Mittelsatzes.

1204. mit 32' 8va — oder mit 16' loco

4' (2')

S. Karg-Elert, Op. 102, Fernsicht vor dem Regen.

Wählt man links einen 2' und rechts einen 4', so erhält man 2 Klaviaturen von je 2¹/₂ Oktaven Umfang, die sich in der zweigestrichenen Oktave decken.

1205.

Gespielt

Klingt bei 4'
2'

Wirkung des 2' Registers

Wirkung des 4' Registers

In dieser eingeklammerten Oktave sind Stimmüberschneidungen möglich, daher kann z. B. die Begleitung höher liegen, als die Melodie, ohne daß sie ihren Charakter als Solostimme einbüßt, wie dies beim durchgehend-registrierten Harmonium der Fall ist:

1206. *Andantino spianato.*

3

6

Teo v. Oberndorff, *Sich wiegende Falter.*

Allgemeinübersicht aller ungleichhoch-registrierten Spielhälften.

Repetiert die Gesamtskala bei der Teilung 1 Oktave, so findet sich 1 Septime doppelt vor; der Gesamtumfang ist auf 4 Oktaven reduziert.

1207.

Klingt bei 4'

Klingt bei 2'

Deckregion
12 Halbtöne

1208.

Klingt bei 8'

Klingt bei 4'

Deckregion
12 Halbtöne

1209.

Klingt bei 16' (Clarinette oder Cello)

Klingt bei 8'

Deckregion
12 Halbtöne

1210.

Klingt bei 32' (Baryton)

Klingt bei 16' (Bourdon)

8füßige Repetition 16'

Deckregion
12 Halbtöne

Repetiert die Gesamtskala 2 Oktaven, so findet sich 1 Oktave und 1 Septime doppelt vor; der Gesamtumfang ist auf 3 Oktaven reduziert.

1211.

Klingt bei 8'

Klingt bei 2'

Deckregion
24 Halbtöne

1212.

Klingt bei 16'

Klingt bei 4'

Deckregion
24 Halbtöne

1213.

Klingt bei 32'

Klingt bei 8'

Deckregion
24 Halbtöne

Repetiert die Gesamtskala 3 Oktaven, so finden sich 2 Oktaven doppelt vor; der Gesamtumfang ist auf 2 und $\frac{11}{12}$ Oktaven reduziert.

1214.

Klingt bei 16'

Klingt bei 2'

Deckregion
25 Halbtöne

1215.

Klingt bei 32'

Klingt bei 4'

Deckregion
25 Halbtöne

Repetiert die Gesamtskala 4 Oktaven, so findet sich nur noch 1 Oktave doppelt vor; der Gesamtumfang erweitert sich wieder auf 3 und $1\frac{1}{12}$ Oktaven.

1216.

Klingt bei 32'

Klingt bei 2'

Deckregion
13 Halbtöne

Die schematische Übersicht zeigt die in Umrahmung gestellten Deckoktaven an. Unter „Deckung“ versteht man die Verschweißung zweier oder mehrerer verschieden-hoher Register beider Hälften mittels Teilung zu einem Höheneinklang. In Deckung können also nur die Töne treten, die bei verschieden-hoher Baß- und Diskantregistrierung in gleicher Klanghöhe doppelt vorkommen. Die Noten im Baßvierfuß klingen bekanntlich wie im Normalachtfuß. Spielt ein rechter 8' die letztbezeichneten Noten gleichzeitig mit, so wird der Effekt zweier gleichhoher Diskantspiele (also 8' 8') oder zweier gleichhoher Baßspiele (4' 4') erweckt.

1217. *Moderato.*

gespielt

2: 4'

klingt

Georges Bizet, Sérénade (Des dur), (Druckluft transp.).

Je mehr Decknoten eine Registrierung aufweist, um so geringer wird der effektive Gesamtumfang, d. i. der Umfang von der tiefsten bis zur höchsten Note beider Register zusammengenommen. Wohl beträgt jede Hälfte $2\frac{1}{2}$ Oktaven Umfang, da diese aber nicht eine kontinuierliche Höhenfolge bilden, sondern mehr oder weniger stark repetieren, entziehen die Decknoten dem Gesamtumfang so viel Töne, wie die Deckregion beträgt.

Die Deckung (Farbenkoppelung) erheischt Beachtung folgender Spielmanieren:

- Wahrung der Teilung,
- Wahrung der Deckfarbengrenze,
- Spielparallelen (Gleichheit der Spielfiguren).

Es können einstimmige und akkordische Perioden durch Deckung verdoppelt werden; daß letztere bei einem Deckbereich von nur einer Septime jedoch selten ist, leuchtet ohne weiteres ein.

1218.

④ Sehr ruhevoll und verklärt.

③ (4') mild hervor Deckung mit streichendem 8' in langsamen Schwebewellen. Vergl. die stimmliche Abstufung.

S. Karg-Elert, Op. 76, Illusion, Nr. 14 (transp. siehe Teil I Nr. 371 a).

Am nicht erweiterten Normalharmonium kommt bei einem Deckbereich von ca. 2 Oktaven für akkordische Behandlung im linken Spiel lediglich die Äolsharfe in Betracht. Soll der beabsichtigte Effekt nicht illusorisch werden, so kann der Äolsharfe, da diese, entgegen der Druckluftanlage, nur als zarte Begleitstimm angelegt ist, ihr fast nur die (1p) oder eine zartintonierte ④ im Diskant beigemischt werden. Siehe Seite 44 Kapitel IV.

Sehr günstige Resultate ergeben am erweiterten Normalharmonium die Deckungen des ♭:4' mit dem Diskant 16'. Hier liegt die Decksphäre überaus günstig (eine Oktave tiefer, als bei ♭:2' und ♪ 8').

1219. Ruhig, einfach.

(16' klingt eine Oktave tiefer.)

(4' klingt eine Oktave höher.)

S. Karg-Elert, Op. 76, Intarsien, Nr. 9, Romantischer Zwiegesang (Druckluftkomp. transponiert).

Eine vorübergehende mäßige Umfangsüberschreitung der Deckregion ist hin und wieder möglich. Auf keinen Fall darf von der Oberstimme die Teilung nach unten zu oder von der Unterstimme die Teilung nach oben zu überschritten werden, wohl aber ist ein Hinausführen der rechten Hand über den Deckbereich oder ein Hinunterführen der linken Hand unter den Deckbereich passabel.

NB. 1 Teilungsuntergreifer (schlecht!), Deckungsgrenzuntergreifer (erlaubt). NB. 2 Deckungsgrenzüberschreiter (erlaubt), Teilungsüberschreiter (schlecht!). NB. 3 gut h fehlt. NB. 4 gut c fehlt.

Vorzügliche Wirkung ergibt die Deckung ausschließlich für die Melodie, wenn die Begleitstimmen nur einseitig, also mit unvermischter Farbe, gespielt werden. Und zwar sind zweierlei Arten möglich: 1. die rechte Hand übernimmt mit einem tieferen Register den vollen Satz (Melodie und Begleitakkorde zusammenfassend), und die linke Hand verdoppelt die Melodie durch ein höheres Register oder 2. die linke Hand übernimmt mit einem höheren Register den vollen Satz (Melodie und Begleitakkorde zusammenfassend), und die rechte Hand verdoppelt die Melodie mit tieferem Register durch die Deckfarbe. In beiden Fällen ist die Wirkung gleich vorzüglich.

1221 a. Einfach und ruhig.
(klingt eine Oktave tiefer)

Adolf Jensen, Op. 1, Volksweise (bearb. von S. K.-E.).

Der Vierfuß deckt die Oberstimme des Sechzehnfußes.

1221 b. Einfach und ruhig.

Siehe 1221 a.

1222. Ernst, gemessen.

Thema liegt in der Unterstimme der rechten Hand.

S. Karg-Elert, Op. 102, Bardengesang.

Die linke Hand deckt mit dem 2' das Thema (Wirkung: Begleitung: Melodia dolce 8', Hauptstimme: Melodia 8' dolce und Äolsharfe 8'!) Weitere Deckungen in diesem Teil siehe später.

Indirekt zu den 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 ④ überführt werden, während der Baß seine zu beiden rechtsseitigen Farben gleichgut passende Registrierung ① beibehält. Ein Deckakkord der linken Hand übernimmt die Verschweißung (gegenseitige Auslösung) und schafft so der freigewordenen rechten Hand eine wertvolle Registrierpause.

1223. *Andantino semplice.*

Ernst Frostegger, Schlichte Weise (transp. Teil I Nr. 373a/b).

NB. Die Pause wird durch gleichklangiges Halten des abgekürzten Akkordes (Übernahme durch die linke Hand mit vorbereiteter Deckung) überbrückt.

Sehr bemerkenswert ist auch folgender Trick: Aus der Registrierung (3) (3) durch gegenspielige Auslösung in (1) (1) überzugehen.

1224. *Tranquillo espressivo.*

Jos. Löw, Op. 320, Nr. 2, Abendlied (transp. Teil I Nr. 374).

NB. Die linke Hand registriert, übergreifend, die rechte um; im 2. Takte findet auf dem 4. Viertel die Deckung statt. Die rechte Hand übernimmt die vorbereitete Weiterführung in der neuen Registrierung. Die koloristische Modulation stellt sich demnach so dar:

$$\textcircled{3} + \textcircled{1} - \textcircled{3} = \textcircled{1}$$

durch Deckung unisonierend.

Ähnlich ist folgender, einfachere Fall:

1225.

Théod. Dubois, Mélodie-Caprice (transp. Teil I Nr. 375).

† Diese drei *g* klingen alle gleichhoch und lösen sich zwecks lückenlosen Registertausches gegenseitig aus.

NB. Das *g* wird gedeckt und darnach ausgelöst.

Noch 2 Beispiele aus der Druckluftliteratur, die das successive Verschweißen gegenüberliegender Halbspiele zwecks lückenlosem Registerwechsels zeigen.

1226a. *Lento e molto capricioso.*

Musical score for 1226a. The score is in 3/4 time. The piano part (top staff) starts with a circled '2' and a circled '1p'. The bass part (bottom staff) starts with a circled '3p'. There are dynamic markings 'p' and 'f' and a 'furioso' marking. An 'NB.' marking with arrows points to a specific passage in both staves.

Bror Beckman, Op. 14, Nr. 3, Sinfonische Ballade (transp. Teil I Nr. 376a).

NB. \longleftrightarrow verschmilzt mit der und löst sich in dieser Farbe auf.
 wiederum verschmilzt mit der neueingestellten und löst sich in dieser Farbe auf.

1226b.

Musical score for 1226b. The piano part (top staff) starts with a circled '1p'. The bass part (bottom staff) starts with a circled '3p'. There are dynamic markings 'f' and 'p'. An 'NB.' marking with arrows points to a passage in both staves. The word 'feststecken' is written below the bass staff.

Siehe 1226a.

NB. \longleftrightarrow Die rechtsseitige Farbe schwimmt unmerklich in die linksseitige über und erlaubt ein lückenloses Neueinstellen einer Solokombination.

Zu den typischen Satzeigentümlichkeiten des modernen Harmoniums gehört auch das Alternieren der beiden voneinander selbständig gemachten Spielhälften. Zwei Gruppen stehen sich gegenüber: 1. Gruppe = beide Hände im rechten Spiel, 2. Gruppe = beide Hände im linken Spiel. Wohlgermerkt, die Gegenüberstellung der Gruppen bezweckt keine Höhenunterschiede —, die wären ja auch ohne Teilung möglich —, sondern eine Gleichstellung der Klanghöhen des Farbenkontrastes wegen. Die Druckluftliteratur ist überreich an Beispielen beregter Art, die Normalharmoniumliteratur weist nur ganz seltene Fälle auf. Die Erklärung liegt auf der Hand: der Mangel an tiefen 16- oder 32füßigen Diskantregistern läßt eine Emanzipierung des rechten Spiels vom linken nicht, bezw. kaum zu. Einstimmige Phrasen geringeren Umfangs sind am Normalharmonium als Alternierungen noch am ehesten durchführbar.

1227.

(Tranquillo.) *Poco più mosso.*

Musical score for 1227. The piano part (top staff) starts with a circled '4'. The bass part (bottom staff) starts with a circled '6'. There are dynamic markings 'f' and 'p'. An 'Echo.' marking is present in the piano part.

(besser ist fraglos ein nicht schwebendes 2' Register, Cornettino 2' oder Cornet Echo)

B. Zepler, Ländliche Skizzen, Nr. 1, Sonntagmorgen.

1228 a. *Alla Pastorale.*

④ Munter und sorglos.

⑥ (Dieselbe Bemerkung wie in 1227.)

Karl Kämpf, Op. 6, Gewitter in den Alpen.

1228 b.

Siehe 1228 a.

1229 a. *Tempo di Rigaudon.*

(Waldhorn 16' + Piccolo 4')
con umore

(Kolsharfe 2' + Bourdon 8')

S. Karg-Elert, Op. 84 (II. Partita),
„Mannborg-Suite“, Finale.

2 alternierende Registrierungen in intermittierten Höhen $\begin{matrix} 16' & 4' \\ 8' & 2' \end{matrix}$ stehen sich gegenüber.

1229 b. (Waldhorn 16' + Piccolo 4')

(Viola 4' + Cornet Echo 2')

8va bassa

Siehe Nr. 1229 a.

Ein Beispiel von alternierenden Gruppen:

1230. *Non troppo lento.*

(8' wirkt hier nicht, da beide Hände im linken Spiel.)

(wirkt hier nicht, da beide Hände im rechten Spiel)

pp

Hände im linken Spiel.)

Tempo I.

p

Beide Hände im rechten Spiel

Arthur Bird, Op. 37, Nr. 8, Scherzo (Mittelsatz).

Der Anschaulichkeit wegen, und um die Richtung anzugeben, nach welcher Seite hin die Weiterentwicklung der exakten Saugluftliteratur ihren Weg zu nehmen habe, mögen einige transponierte, der Saugluftdisposition angepaßte Zitate aus der Druckluftliteratur folgen.

1231. *Andantino.*

f

p

8va bassa

8va bassa

César Franck, 59 Stücke, Recueil de Pièces (transp.).

1232.

Andantino.

religioso

pp

p

Siehe 1231.

1233.

Andante.

(NB.)

(NB. Deckung.)

Siehe 1231.

1234. *Bizarramente.*

Waldhorn 16'
Piccolo 4'

Kolsharfe 2' (wirkt jetzt nicht, da beide Hände im rechten Spiel!)

(16' + 4' wirkt jetzt nicht, da beide Hände im linken Spiel!)

S. Karg-Elert, Op. 14, Nr. 2, E moll-Sonatine, Trio des Mittelsatzes (transp.).

1235. *Giocoso e giojoso.*

32' + 4' (bei Umfang bis ca 8va) oder 16' + 2' loco

(ev. 8va al fine)

S. Karg-Elert, Op. 14, Nr. 2, E moll-Sonatine, III. Satz (transp.).

1236. *Andantino gentile.*

S. Karg-Elert, Op. 37, I. Partita, Nr. 5, Air (transp.).

Die Spielhälften wirken trotz verschiedener Höhen $\begin{matrix} \text{♩} & 16' & 8' \\ \text{♮} & & \text{gleichhoch.} \\ \text{♭} & 4' & 2' \end{matrix}$

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

Als Teilungseffekte stellen sich ferner auch die Registrierungen heraus, die eine kontinuierliche Hörenskala aufweisen, z. B. ♭: 8' ♩ 8' oder ♭: 8' 4' ♩ 8' 4', aber bei der Teilung die Klangfarbe oder die Stärke verändern.

Baß:	Diskant:
diskret, mild (1p) ←————→	kräftig, voll (1)
diskret, mild (1p) ←————→	sonor, streichend (4)
diskret, mild (1p) ←————→	üppig, schwebend (5)
weich (3p) ←————→	still, hell (3)
voll, kräftig (1) ←————→	üppig, schwebend (5)
fein, hell (1p)(3p) ←————→	kräftig, voll (1)
fein, hell (1p)(3p) ←————→	sonor, streichend (4)
fein, hell (1p)(3p) ←————→	streichend, kräftig, hell (3)(4)
voll, kräftig (1) ←————→	üppig, kräftig, hell (3)(5)
mystisch, warm (1p)(6) ←————→	sonor, streichend (4)
weich, ätherisch (6)(3p)(1p) ←————→	voll, kräftig, hell (1)(3)
weich, ätherisch (6)(3p) ←————→	still, hell (3)
usw.	usw.

In diesem Abschnitt genügt es, festzustellen, welche große Bedeutung die Teilung für die Individualisierung des Harmoniumspieles hat, und welche Spielmanieren sie zuläßt. Nach dieser mehr stileigentümlichen Übersicht möge dann die praktische Nutzenanwendung der Teilungseffekte in Verbindung mit Klangfarbenunterschieden diverser Register folgen.

Viertes Kapitel.

Die Kombination der durchgehenden und halben Spiele.

Es lassen sich kombinieren:

♩ (1p) + (1), (1p) + (3), (1p) + (4), (1p) + (5), (1) + (3), (1) + (4), (1) + (5), (3) + (4), (3) + (5), (4) + (5), ferner dieselben Mischungen mit (OK). Auch: (1p) + (OK), (1) + (OK), (3) + (OK), (4) + (OK), (5) + (OK).

♭: (1p) + (1), (1p) + (3), (1p) + (3p), (1p) + (6), (1) + (3), (1) + (3p), (1) + (6), (3) + (3p), (3) + (6), (3p) + (6), ferner dieselben Mischungen mit (OK). Auch: (1p) + (OK), (1) + (OK), (3) + (OK), (3p) + (OK), (6) + (OK).

Endlich für die Oktave C—c, (1p) + (7), (1) + (7), (3) + (7), (3p) + (7), (6) + (7) (ohne (OK), da diese den Subbaß selbst nicht verdoppelt).

Die Aufstellung dieser Mischmöglichkeiten ist rein theoretischer Art; praktisch betrachtet, bleibt eine große Fülle obiger Kombinationen unverwertbar.

Die Verbindung der Grundstimme mit ihrem Halbzug, z. B. (1p)(1) oder (3p)(3) ergibt keine Mischfarbe*), da derselbe Halbzug durch den Ganzzug aufgehoben wird. Ebenso wenig wirken die Mischungen (1p)(5), (1)(5), (4)(5), (1)(4)(5), (1p)(4)(5), (1)(1p)(4)(5), da die (5) als Mischung von (1) und (4) die angeführten Kombinationsfarben vorweg nimmt. Recht unerheblich sind bei Kombinationen die Klangunter-

*) Selbst bei Klangfarbenveränderung der (1) durch Hinzutritt der (1p) kann von einer „Misch“farbe keine Rede sein, da diese aus mindestens 2 Primärfarben besteht.

schiede zwischen Grundstimme und deren Abschwächungsregister, z. B. $\text{♩} \textcircled{1} \textcircled{3p} \textcircled{6} : \textcircled{1} \textcircled{3} \textcircled{6} : \textcircled{1p} \textcircled{3} \textcircled{6}$ — oder $\text{♩} \textcircled{1} \textcircled{3} \textcircled{4} : \textcircled{1p} \textcircled{3} \textcircled{4} : \textcircled{3} \textcircled{5}$. Indessen sind die Fälle nicht selten, wo Grundstimmen mit ihrem Abschwächungsregister zugleich eingestellt werden: Soll erstere in letztere überführt werden, so genügt bei Vermeidung einer Neuregistrierung die Abstoßung des Hauptregisters.

1237.

$\textcircled{1} \textcircled{1p}$ *Andantino cantabile.* \textcircled{X} (bleibt $\textcircled{1p}$)

$\textcircled{1} \textcircled{1p}$ \textcircled{X} (bleibt $\textcircled{1p}$)

Paul Juon, Op. 1, Nr. 5, Berceuse, bearb. von S. K.-E.

1238. Mäßig langsam.

$\textcircled{3}$ *Vh* *pp* $\textcircled{3} \textcircled{3p}$

Beide Hände eine Oktave tiefer

NB. jetzt wird $\textcircled{3p}$ ausschließlich wirksam.

NB.

R. Wagner, Tristan, Liebesduett, bearb. von S. K.-E.

Hierher gehört auch die Einstellung der $\textcircled{5}$ als Doppelregister $\textcircled{1p} \textcircled{4}$. Soll $\textcircled{5}$ mit der $\textcircled{1p}$ alternieren, so empfiehlt sich die Registrierung $\textcircled{1p} \textcircled{4}$ (= klanglich $\textcircled{5}$), die durch Abstoßung der $\textcircled{4}$ bei Vermeidung einer Neueinstellung der $\textcircled{1p}$ diese gewinnen läßt. Z. B.:

1239. *Andante cantabile.*

$\textcircled{1p} \textcircled{4}$ (= $\textcircled{5}$) \textcircled{X} (steht $\textcircled{1p}$) $\textcircled{4}$

$\textcircled{1p} \textcircled{4}$ (steht $\textcircled{1p} \textcircled{4}$) \textcircled{X} (steht $\textcircled{1p}$)

Paul Juon, Op. 18, Nr. 6, Elegie, Napaie, bearb. von S. K.-E.

1240. *Andante sostenuto.*

$\textcircled{1} \textcircled{4}$ (einfacher: $\textcircled{5}$, aber der später verbleibenden $\textcircled{1}$ wegen besser $\textcircled{1} \textcircled{4}$) \textcircled{X}

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

Alexis Hollaender, Op. 23, Nr. 1, Sarabande, bearb. von S. K.-E.

1241. *Tranquillo.*

Peter Tschaikowsky, Barcarole (G moll), bearb. von S. K.-E.

1242.

Franz Schubert, Wiegenlied, bearb. von Otto Albert, Op. 104, Nr. 6.

Als Kombinationen haben auch Primärfarben (unvermischte Register) mit der Oktavverdopplung ((OK)) zu gelten. Es sind dies:

Hieran schließen sich durchgehende Mischfarben:

Mit diesen durchgehenden Mischfarben sind stark verwandt und von ihnen klanglich nur gering verschieden die koloristisch differenzierten Registeranschlüsse:

die indessen durchweg in das 6. Kapitel gehören.

Nun zu den klanglichen Qualitäten der Mischungen selbst:

Am mildesten vermischen sich Register in gleicher Tonhöhe; das sind am Normalharmonium einzig die beiden rechtsseitigen 8füßigen Grundstimmen: (1) resp. (1p) mit (4). Die Mischung ist gleichbedeutend mit (5) (Vox coelestis 8'), siehe Beispiele 1239—1242. Weitere Unisonierungen ergeben sich durch Deckmanier: Spielt z. B. die linke Hand die Phrasen

mit $\textcircled{3}$ oder $\textcircled{3p}$ und die rechte dieselbe in Oktavversetzung mit einem $8'$, so ergeben sich Einklänge; die Oktavdistanz wird durch die Superoktavierung der $\textcircled{3}$ aufgehoben.

1243aa.
(8') tranquillo

(4')

1243bb.
(8') Tempo di Ciacona.

(4')

$\textcircled{3}$ links klingt in gleicher Höhe wie $\textcircled{1}$ rechts. Weitere Deckungen sind: $\textcircled{3}:\textcircled{4}$ in Oktaven bei Wahrung der Teilung.

1244.
 $\textcircled{4}$ Andante cantabile.

mf

$\textcircled{3}$

Georges Bizet, Sérénade (Duo), transponiert Nr. 357.

Auch $\textcircled{6}:\textcircled{3}$ (Oktavverhältnis! Teilungsrespektierung!)

1245.
 $\textcircled{3}$ Alla Sicilienne.

mf

$\textcircled{6}$

In diesen Beispielen umfaßt die Deckungssphäre nur eine große Septime (Klanghöhe bei Baß $4'$ und Diskant $8' = c^1$ bis h^1 ; bei Baß $2'$ und Diskant $4' = c^2$ bis h^2). Deckungen innerhalb fast zweier Oktaven c^1 bis h^2 werden möglich durch Baß $2'$ und Diskant $8'$. Dieser letztere kann $\textcircled{1}$, $\textcircled{1p}$, $\textcircled{4}$ oder $\textcircled{5}$ sein. Der zarten Intonation der Äolsharfe wegen eignen sich die milderen Stimmen $\textcircled{1p}$ oder $\textcircled{4}$, ev. in beiden Fällen \textcircled{Vh} besser, als die voluminöseren $\textcircled{1}$ und $\textcircled{5}$, die statt zu decken, nur allzuleicht die $\textcircled{6}$ verdecken.

1246a.
 $\textcircled{4}$ Cantabile.

cresc.

$\textcircled{6}$

Alexandre Guilmant, Op. 53, Marche d'Ariane (Duo),
(transponiert, Original-Druckluft).

1246b. Largo, con molt' espr.

p

\textcircled{E} (mit linker Expression)

mf

$\textcircled{6}$

S. Karg-Elert, Op. 27, Nr. 5, Angélus
(transponiert, Original-Druckluft).

1246c.

1p *Moderato.*

R. Wagner, Lied an den Abendstern aus Tannhäuser (bearb. von S. K.-E.).

Unter den Oktavkombinationen stehen an akustischer Proportion diejenigen Mischungen obenan, bei denen der Grundton seine Aliquote an Kraft übertrifft. Daß dies nicht Koppelresultate sein können, ist erklärlich, da die Koppel der Hauptstimme den Oberton entzieht. Aus diesem Grunde sind alle Oktavmischungen, gleichviel, ob mehr oder weniger Farben zusammentreten, akustisch bewertet, zu beanstanden. Selbstredend auch das volle Werk. Mögen die Grundstimmen noch so proportional disponiert sein, stets wird doch die Oktavkoppel, die im vollen Werke mit eingestellt wird, die klangliche Abtönung der Grund- und Oberstimmen empfindlich verschieben*).

Allen Oktavkombinationen, die auf Koppelwirkungen basieren, ist ein relativ spitzes Klangkolorit eigen. Ist der 4' mild intoniert, wie es an den kleinen $3\frac{1}{2} + \frac{1}{5}$ spieligen Normalharmoniums empfehlenswert ist, so ist die Oktavmischung **1 3** der Oktavmischung **1 OK** an Rundung überlegen. Gleicht die **3**, oktavversetzt, klanglich der **1**, so bestehen keine koloristischen Unterschiede zwischen **1 3**, **1 OK** und **3 OK** oktavversetzt. Sind **1p** und oktavversetzte **3** einander assonant (d. h. haben sie denselben Klang), so gleichen sich auch hier **1p OK** und **1p 3**. Angenommen, daß die **3**, wie wünschenswert, mild intoniert ist, so verfügt der Harmonist in den Oktavmischungen über folgende Farben:

Nur rechts

- *) **1p OK** (mild-hell),
- 1p 3** (licht-hell, ziemlich schwach),
- *) **3 OK** (hell, doch nicht sehr stark),
- 1 3** (ziemlich kräftig, gutes Oktavstärkeverhältnis),
- *) **1 OK** (kräftig, etwas spitz),
- 3 4** (recht hell, streichend, nicht eigentlich voll),
- *) **4 OK** (streichend, ein wenig scharf),
- 1p 3 4** (gutes Oktavverhältnis, ziemlich rund-hell),
- *) **1p 4 OK** (ziemlich rund, reichlich obertönig),
- 3 5** (gutes Oktavverhältnis, füllig und hell),
- *) **5 OK** (überwiegender Oberton, füllig, unruhig, hell).

Nur links

- *) **1p OK** (mild-hell),
- 3 1p** (zu wenig fundamental, überwiegend hell),
- *) **3p OK** (mild-hell),
- 3p 1p** (recht hübsch, dezent),
- *) **3p 1 OK** (sehr gutes Oktavverhältnis, bestimmter Grundton mit milder Aliquote),
- *) **1 OK** (kräftig, etwas spitz),
- 6 3** (mild-hell, mit bestimmtem Grundton),
- 6 3p** (sehr beliebte Mischung, matt-ätherisch),
- *) **6 OK** (Mangel an Konsistenz, etwas weinerlich).

NB. Beispiele zu den mit *) Mischungen siehe im 6. Kapitel.

Die durchgehenden Mischfarben ergeben sich aus der Kongruenz (Übereinstimmung) der Baß- und Diskantregistrierung.

*) Die modernen Orgelbauer wissen wohl, weshalb sie den üblen, grobmassiven Oktavkoppeln auf gleichen Manualen (I : I, II : II, III : III) die trefflichen Diagonalkoppeln (III super zu II, II super zu I, III sub zu I, — I : I fehlt gänzlich) vorziehen.

Einige Literaturbeispiele solistischer Diskantmischungen diverser ungleich registrierter Gegenüberstellungen und streng durchgehender Registrierungen (ohne Oktavkoppelwirkung; diese siehe im 6. Kapitel) mögen hier folgen:

1247.

1 3 Sehr ruhig und ausdrucksvoll, doch nie schleppend.

Max Reger, Op. 62, Nr. 3, Ruhe, Zweite Bearbeitung vom Komponisten.

1248.

1p 3 mf

Paul Juon, Op. 18, Nr. 2, Idylle: „Paß mit der Syrinx“, bearb. von S. K.-E.

1249. Lento.

1 4

Adrien François Boieldieu: Die weiße Dame, bearb. von P. Hassenstein, Op. 63, Nr. 34.

1250. Langsam und feierlich.

1 5

S. Karg-Elert, Funerale auf den Tod Aug. Reinhards.

1251. Munter und humorvoll.

3 4

K. Kämpf, Op. 24, Aus baltischen Landen, Nr. 5, Kirmes.

1252. *scharf*
 (3) (4) *giocoso* *f*

Fr. Chopin, Op. 68, Nr. 3, Mazurka, bearb. von S. K.-E. (100 Stücke).

1253. *Gemächlich.*
 (3) (5)

K. Kämpf, Op. 18, Lyrische Stücke, Nr. 3. Querfeldein.

1254. *Sehr langsam, mit großem Ausdruck.*
 (4) (5) NB.

NB. (4) (5) = Originalnotierung. Die (4) ist aber in der (5) enthalten! K. Kämpf, Op. 19, Mondnacht am Gardasee (Duo).

1255. *Allegro.*
 (1) (3) (5) *marcato assai*

Friedr. Smetana: Die verkaufte Braut, Nr. 3, Marsch der Komödianten, bearb. von K. Kämpf.

1256. *Moderato.* (♩ = 72.)
 (1) (4) (5)

NB. Da (4) gezogen ist und stehen bleibt, sind die Register (5) und (5) wirkungslos, weil (5) bekanntlich eine Summationsstimme von (1) (oder (1p)) und (4) ist.

Durchgehende Registrierungen gemischter Farben:

1257. Mäßig langsam und mit großem Ausdruck.

Richard Strauß, Abendlied aus der „Symphonia Domestica“, Op. 53, bearb. von K. Kämpf.

1258. Moderato assai. (♩ = 60.)

(Orgelklang in der Kirche.)

Pietro Mascagni, Cavalleria rusticana: Gebet, bearb. von K. Kämpf.

1259.

(1 3) Langsam und feierlich.

S. Karg-Elert, Funerale auf den Tod Aug. Reinhards.

Die durch Suboktavversetzung gewonnene Umdeutung des 4' in einen 8' verschiebt den Gesamtumfang des Ganzspieles um 1 Oktave nach oben. Mit anderen Worten: die Töne von bis gehen dem

Spiel verloren, dagegen werden die gleiche Anzahl Töne in der Höhe (von bis) gewonnen. Bei Übertragung von Orchester- und Kunstharmoniumwerken, in denen Höhen über *f* notwendig werden, erweist sich die 4füßige Fundierung als sehr probat. Gilt es, die Koppelgrenze, die nur allzugern den Harmonisten beengt, nach der Höhe zu zu erweitern, so empfiehlt es sich auch hier, die 4 Füßer als 8 Füßer zu behandeln (beide Hände 1 Oktave tiefer zu spielen) und die Koppel wirken zu lassen. In diesem Falle werden die Töne bis koppelfähig. Daß nicht die satte Fülle von oder gar besitzt, wolle indes erwogen werden.

Doppeloktavkombinationen ergeben sich aus Zusammenstellungen dreier Tonhöhen: 16' 8' 4' oder: 8' 4' 2'. Da das nicht erweiterte Normalharmonium halb- oder ganzspiellige 16 Füßer oder einen Diskant 2' nicht besitzt, so ist die Zusammenstellung dreier Tonhöhen nur im Verein mit der Oktavkoppel möglich: 8' 4' = 8' 4' 4' 2' — oder: 8' 4' , eine Oktave tiefer gespielt (also faktisch als 16' 8' zu bewerten) = 16' 8' 8' 4'. Daß letztere Höhengruppierung akustisch ungleich bessere Proportionen zeigt, als erstere mit ihrer mißlichen Zentralklangverlegung in den ersten Oberton, leuchtet ohne weiteres ein. So bliebe noch das dynamische Verhältnis zueinander abzuwägen übrig. Gelänge es, in dem Verhältnis 8' 4' 4' 2' dem 8' eine klangliche Prädominanz zu verleihen, so könnten die drei Obertöne wohl passieren, da aber, wie schon bemerkt, die Oktavkoppel für eine Doppeloktavkombination unentbehrlich ist, ist ein Überwiegenlassen des 8 Fußes aus dem Grunde unmöglich, weil der eventuell zu wählende fundamentale 8' einen ebenso fundamentalen 4' ergeben würde. Ein wahrhaft

künstlerisches, akustisch einwandfreies Klangverhältnis zwischen Fundamental-Obertönen wird mittels Oktavkoppel nie und nimmer zu erreichen möglich sein. Stets werden die Obertöne überwiegen und durch Spitzklang zu ersetzen suchen, was ihnen an Grundtönigkeit mangelt. Daher auch der engbrüstige, spitznasale Timbre des Grand-Jeu mit OK aller Saugwindtypen.

Annehmbar ist das Verhältnis $16' 8' 8' 4'$. „Gut“ ist es, wenn dem Zentralklang eine originale Farbe eigen ist. Das kann durch die Unterstützung der Oktavkoppel freilich nicht der Fall sein, da der eine $8'$ dem $16'$, der andere $8'$ dem $4'$ assonant ist; immerhin ist das Klangverhältnis „annehmbar“. Das Mischen der erwähnten Tonhöhen erfordert einige Vorsicht; wählt man einen voluminösen oder sonor-streichenden $8'$, so krankt die Farbe, sofern sie mit dem $4'$ kombiniert und suboktaviert mit OK gespielt wird, an Übergewicht

des Unterklanges, z. B. OK $\begin{matrix} \textcircled{3} & \textcircled{5} \\ \text{beide Hände 1 Oktave tiefer} \end{matrix}$ ergibt einen dicken, in der Höhe schwebenden $16'$, ebenso

$\begin{matrix} \textcircled{3p} & \textcircled{1} \end{matrix}$ $8'$ —, milden, ruhigen $8'$ und ebenso $4'$. Wählt man dagegen durchgehend $\textcircled{1p} \textcircled{3} \text{OK}$, so ergeben sich bei suboktavversetztem Spiel = matter, milder $16'$, ebenso $8'$ —, milder, ruhiger $8'$ und ebenso $4'$. Die Farbe hat ein stilles, hell-dunkles, bemerkenswert warmes Kolorit. Diese Registrierung fügt dem Normalharmonium einen Scheinsechzehnfuß bei. Für Stücke ernsten, kontemplativen Inhalts eignet sich die Farbe ganz vorzüglich:

1260.
 $\textcircled{1p} \textcircled{3}$ Feierlich.

 $\begin{matrix} \textcircled{3} & \textcircled{1p} \\ 8va\ bassa \end{matrix}$
 (Effektive Wirkung $16' 8' 8' 4'$) Th. Kauffmann, In der Kirche (aus S. K.-E. „Bunte Blätter“).

1261.
 $\textcircled{1p} \textcircled{3}$ Langsam und wehevoll.

 $\begin{matrix} \textcircled{3} & \textcircled{1p} \\ 8va\ bassa \end{matrix}$
 (Effektive Wirkung $16' 8' 8' 4'$) Michael Prätorius, „Agnus Dei“, bearb. von S. K.-E.

Übrigens schließt die letzterwähnte Registrierung leicht und zwanglos an $\textcircled{1p} \text{OK}$ —, oder $\textcircled{1p} \textcircled{3}$ —, $\textcircled{3} \text{OK}$ —, $\textcircled{3} 8va\ bassa$ oder $\textcircled{1p} loco$ an.

Die Höhenmischung $8' 4' 2'$ ist im Baß auch ohne OK möglich, stehen doch alle drei Klanghöhen zur Verfügung.

1262.
 $8'$ (resp. $16'$)

 $\begin{matrix} \textcircled{6} & \textcircled{3} & \textcircled{1} \end{matrix}$ (wirkt unvermittelt als $8' 4' 2'$).

1263. Breit.
 (ist nur linksspielig)

 $8va$
 $\begin{matrix} \textcircled{6} & \textcircled{3p} & \textcircled{1} \end{matrix}$ (wirken der schwachen $\textcircled{3p}$ wegen als reale, tiefe $8'$

R. Wagner, Vorspiel zum III. Akt aus Tristan, bearb. von S. K.-E. $4'(p)2'$. K. Kämpf, Op.7, Stimmungsbilder, Nr.3, Nordisches Lied.

1264. Sehr breit.

(6) (3) (1p) (1) (wirkt als 8' 8' 4' 2', — die Fundierung des 8' ist unzweideutig.

K. Kämpf, Op. 5, Seltsame Karawane.

Da der 2' jedoch ausschließlich linksspielig ist, der letzte Grenztön der 8 füsigen Stimmen in der Höhe, seiner Tiefe wegen, melodische Führungen kaum zuläßt, so dient die Kombination nahezu ausnahmslos nur Begleitungszwecken. Diese aber setzen selbstverständlich Schwachstimmen voraus, daher findet sich die Mischung (6) (3p) (1p) häufig, die Kombination (6) (3) (1) selten als Begleitfarbe vor. Die Farbe (6) (3p) (1p) ist sehr schön, weich, dicht und gemahnt an das Fernwerk einer Orgel. Die (1p) gibt Fundament, die (3p) Helligkeit und Klarheit, die (6) delikaten Klangschimmer (Beispiele der Farbe 8' 4' 2' als Begleitspiel siehe im 1. und 6. Kapitel).

Spielt man mit (3) 8va bassa, wandelt also den 4' in einen 8' um, so kann man durch Hinzufügung der (6) die Wirkung eines stillen 8' nebst ätherisch-schwebendem 4' erreichen; ist diese Zwiefarbe dem Ohre genügend fixiert, so läßt sich durch Addieren der (1p) eine ausgezeichnete 16' Wirkung erreichen. Hauptsache bleibt auch hier das Dominieren des Zentralklanges (3) ((3p) (1) würde neben der (6) den dynamischen Schwerpunkt verlegen).

1265. Langsam.

(3) (wirkt als 8')

(6) (wirkt als 4' dazu)

(1p) (wirkt als 16' dazu)

R. Wagner: Brünhildes Todesverkündigung aus der Walküre, bearb. von S. K.-E.

1266. Allegretto (ist nur linksspielig).

(6) (3) (1p) (Die schwache (1p) wirkt als 16füßiger Unterklanger. Die (6) als zarter 4füßiger Oberton, da der stärkere Zentralklang (3) in der Tiefe als 8' umgedeutet erscheint.)

B. Zepler, Ländliche Skizzen, Nr. 4, Tanzreigen.

1267. Klagend bewegt.

(3) (8va bassa wirkt als 8')
2 mal

(3) 8va bassa (wirkt als 8')

bei Wiederholung tritt hinzu:

wirkt als hinzugefügter 16'

Col Nidrei, Hebräische Melodie, bearb. von S. K.-E.

1268. Adagio (ist nur linksspielig).

non sonoro *rall.*

pp 8va bassa

8va bassa

(3) (wirkt als 8') (6) (wirkt als 4') (1p) (wirkt als 16')

Josef Rheinberger, Op. 174, Romanze, bearb. von S. K.-E.

1269. Andante.

(nur linksspielig)

(6) (wirkt als 4') (3p) (wirkt als 8') (1p) (wirkt als 16') (7) (wirkt als 32')

Anton Rubinstein, 1. Melodie, Op. 3, (nach Fis dur transpon., bearb. von S. K.-E.)

Beliebt und außerordentlich häufig ist die Mischung der Baßregister (6)(3p). Sie ist weicher, wärmer und körperlicher, als die (6) allein, dagegen seidener, schimmeriger und duftig-silberner, als die (3p) allein. Beispiele der Mischfarbe zu Begleitungszwecken siehe Kapitel 1 und 6. Hier einige Zitate als Solo- und isoliertes Halbspiel.

1270. Leicht bewegt.

(4') (m. Schw.) *mf* sehr ausdrucksvoll

(6)(3) (Ein Grad kräftiger, für plastisches Hervortreten einem Begleitpart gegenüber entsprechender, als (6)(3p), ist (6)(3).)

sempre legato

Karl Kämpf, Op. 8, Charakterstücke, Nr. 1, Am Springbrunnen.

1271. Andante.

(8') *mp* (offen)

(6)(3) solo

Anton Rubinstein, Andante H dur, 2. Melodie, aus Op. 3, bearb. von S. K.-E.

1272. Walzertempo.
(ist nur linksspielig)

p rit. *a tempo*

8va — bis zum Schluß.

Oscar Bie, Alte Weisen, Technische Studie, Nr. 3.

1273. Walzertempo.
(ist nur linksspielig)

pp

8va

1274. Tempo di Valse.
(ist nur linksspielig)

K. Kämpf, Op. 4, Bilder von Rügen, Nr. 4, Puppentheater auf Wiek.

pp

8va

1275. Ruhig.
(ist nur linksspielig)

Th. Gerlach, Op. 24, Vier Märchenstücklein, Nr. 4, Ein Puppenwalzer.

f mit innigstem Ausdruck *p*

8va

K. Kämpf, Op. 28, Lyrische Episoden, Nr. 1, Ein Bild vom Festungswall (Melodram).

1276. Nicht schnell, aber voll innerer Leidenschaft, (Rubato) ♩ = c. 76.
(ist nur linksspielig)

p molto legato *poco sf* *poco sf* *rit. a tempo*

8va

Albert Ritter, Op. 11, Sechs Phantasiestücke, Nr. 4, Resignation.

1277. Andantino.
(4) molto legato

8va basso sino loco

8va basso sin al Fine.

6 3 = 3, nicht 3p, da rechtsseitiges Anschlußregister gebraucht wird und hier nur 3 vorhanden.

Hans Hermann, Wiegenlied, „Eia popeia“ mit Harmonium.

Die in der Kunstharmoniumliteratur beliebten intermittierten Zwichhöhen von Halbspielen, z. B. 16' + 4'—, 32' + 8'—, 32' + 4'—, 16' + 2'—, 8' + 2'—, 8' + 1'— sind am Normalharmonium nur in einem Falle möglich: 9:2' mit 9:8' (6 mit 1 oder 1p). Die Farbe ist sehr originell, mystisch und seltsam verschleiert, sie übertrifft die Mischung 9:3 (3p 1p) an Delikatesse und warmer Weichheit, steht ihr jedoch an Dichtheit und Homogenität nach. Einige Beispiele aus der Literatur zeigen die Anwendung der Mischung zu Solowirkungen (Beispiele zu Begleitungszwecken siehe Kapitel 1 und 6).

1278. *pp* wie in weiter Ferne, sehr legato

6 1p G feststecken 8va

Albert Ritter, Op. 11, Sechs Phantasiestücke, Nr. 6, Abendprozession.

1279.

p teneramente

ppp

6 1p

Paul Juon, Op. 1, Nr. 5, Berceuse, bearb. von S. K.-E.

1280. Langsam, andächtig.

(8')

E

pp

6 1p

Adolf Jensen, Op. 33, Nr. 20, Abendlied, bearb. von S. K.-E.

1281.

misterioso

6 1p

Jakob Arcadelt: „Ave Maria“, bearb. von S. K.-E.

Die 7 bietet neben Oktavkombinierungen mit 1 oder 1p noch Möglichkeiten zu Registrierungen in intermittierten Höhen. Freilich umfaßt in diesem Falle die Kombinationssphäre nur eine Oktave, immerhin weist die Literatur einige Beispiele auf, in denen innerhalb der gegebenen minimalen Grenzen originelle Effekte erreicht worden sind.

1282. Breit.

1

ernst

mf

7 1

dim. *pp*

2 2

K. Kämpf, Op. 48, Die heiligen drei Brunnen bei Trafoi, Idyll.

1283. Langsam, düster und schwermütig.

p
dumpf und schwerfällig

K. Kämpf, Op. 4, Bilder von Rügen, Nr. 3, Am Hünengrab.

1284. Moderato assai.

mf *p*

Th. Gerlach, Op. 24, Vier Märchenstücklein, Nr. 3, Kind vor der Höhle des Riesen.

1285. Mesto.
(16')

cantando

Ed. Mac. Dowell, Op. 51, Wooland-Sketches, Nr. 5, From an Indian Lodge (Aus einem Wigwam) bearb. von S. K.-E.

1286. Mesto.
(16' 8')

cantando
p
(ppp)

(charakteristische, akkordische Subbaßbegleitung nebst Aolsharfe usw.)

Ed. Mac. Dowell, Op. 51, Wooland-Sketches, Nr. 5, From an Indian Lodge (Aus einem Wigwam) bearb. von S. K.-E.

1287. Torvo, con enfasi.

ff *pp* *f* *pp* *mf*

Wirbel verschieden abgestufter Schlaginstrumente.

Ed. Mac. Dowell, Op. 51, Wooland-Sketches, Nr. 5, From an Indian Lodge (Aus einem Wigwam) bearb. von S. K.-E.

1288. Ernst, gemessen.

p

Sigrid Karg-Elert, Op. 102, Bardengesang.

1289. *Allegro bizarro.*

Arthur Bird, Op. 42, Nr. 3, Marsch der Atyopier.

Fünftes Kapitel.

Die Gegenüberstellung ungleich registrierter Spielhälften (Solo- und Kombinationsspiele).

Da das Normalharmonium nicht entfernt so scharfe Kontraste in koloristischer wie dynamischer Beziehung aufweist, wie etwa das klassische Druckluftvierspield mit einfacher Expression, sondern bei allen Farb- und Stärke-Unterschieden seiner Register im allgemeinen auf einen gemeinsamen Farb- und Stärke-Akkord abgestimmt ist, so eignen sich, mit Ausnahme des extravaganten Subbasses, einigermaßen alle Register zum Gegenüberstellen in Einzelfarben oder kombinierten Gruppen. Nur gilt es zu unterscheiden zwischen Solo- und Begleitstimmen einerseits und gleichberechtigten, wenn auch nicht gleichfarbenen Halbspieldregistrierungen andererseits. Daß die erste Gruppe Gewicht auf Stärke-Unterschiede, die zweite dagegen auf möglichste Stärke-Gleichheit legt, dürfte einleuchten.

Als 8füßiges Begleitregister für rechtsliegende Solostimmen kommt in der linken Hälfte nur (1p) in Betracht. Hier ist der Umfang nach der Höhe zu stark begrenzt und gleicht nicht entfernt der Ausnutzungsmöglichkeit der linken Druckluftstimmen (bis eingestrichenes e, also 5 Halbtöne mehr!). Für 9:(1p) eignen sich am besten ein-, zwei- oder mehrstimmige Orgelpunkte, die durch Feststecken der Tasten gewonnen werden.

1290. Ruhig, ausdrucksvoll.

Sehr beliebt als Baßbegleitung ist $\textcircled{3p}$. Ihr stiller, anspruchsloser, freilich auch konturärmer Klang ist so recht geeignet, der Solostimme Profil zu geben. Der $\textcircled{3p}$ kann jede Einzelstimme und Mischung des Diskantspiels gegenübergestellt werden.

1291. Nicht schnell.

Rob. Schumann, Op. 68, Nr. 5, Stückchen, bearb. von K. Kämpf.

1292. Andante cantabile.

Paul Juon, Op. 18, Nr. 6, Elegie, bearb. von S. K.-E.

1293. Leise bewegt.
sonoro

Fr. Chopin, Più lento aus dem 4. Scherzo, Op. 54, bearb. von S. K.-E. (75 Stücke).

Die Verbindung $\textcircled{1p}\textcircled{3p}$ leidet an denselben Umfangsbeschränkungen, wie $\textcircled{1p}$. Der Farbe ist im vorigen Kapitel Erwähnung getan.

1294.

Eman. d'Astorga, Aria aus Stabat mater, bearb. von S. K.-E.

Die $\textcircled{6}$ ist fraglos eine ebenso brauchbare, wie, richtig angewandt, effektvolle Begleitungsstimme, nur wird allzu krasser Unfug mit ihr getrieben. Sie hat viel zu viel ausgeprägten Charakter, als daß ihre fast unaufhörliche Heranziehung zu Begleitungs- und isoliertem Solospiel nicht herzlich langweilig würde. Schade, daß das spezifische Normalharmonium die reingestimmte (also nicht schwebende) Einzelzungenreihe, $\textcircled{6p}$ Cornettino 2', nicht disponiert, da dieses eine reichere Verwendung als neutrale Farbe zuläßt, wie die ausgeprägte und darum notwendigerweise seltener zu deklamierende Äolsharfe. Vortrefflich wirkt die $\textcircled{6}$ zur rechtsseitigen $\textcircled{1p}$, $\textcircled{4}$ oder $\textcircled{3}$; beide eventuell mit \textcircled{Vh} .

1295. Langsames Walzertempo.

Oscar Straus, Op. 60, Sphären-Walzer.

1296. $\textcircled{3}$ Andante.

Franz Liszt: „O komm im Traum“, aus „Liszt-Lieder“, bearb. von S. K.-E.

1297. Etwas lebhaft. $\textcircled{4}$ $\text{♩} = 76$.

Albert Ritter, Op. 11, Phantasiestücke, Nr. 3, Pan bläst beim Mondenschein.

1298. Schnell, zart und duftig.

Karl Kämpf, Op. 24, Aus baltischen Landen, Nr. 2, Die Haffmücken.

Einige Beispiele von Gegenüberstellungen zwischen rechtsspieligen Primär-(Solo) bzw. Mischfarben und der linksspieligen, auffallend beliebten Zwiefarbe $\textcircled{6}$ $\textcircled{3p}$:

1299. Träumerisch.

Oscar Bie, Fatme.

1300. *Tempo di Pastorale.*

(quasi Piccolo)

6 3p

Otto Dienel, Op. 43, Pastorale, Nr. 3.

1301. *Andante con moto.*

Vh

6 3p

Arthur Bird, Op. 37, Nr. 4, Rêverie.

Einige Beispiele von Gegenüberstellungen zwischen rechtsspieligen Primär-(Solo) bzw. Mischfarben und den linksspieligen Registern 6 3p 1p bzw. 6 1p:

1302. *Lento.*

1p pp

E

6 3 1p

sonoro

Franz Liszt, „Sei still“, aus „Liszt-Lieder“, bearb. von S. K.-E.

1303.

3

pp misterioso

6 3p 1p

1p

7p

feststecken

Franz Liszt: „Über allen Gipfeln ist Ruh“, aus „Liszt-Lieder“, bearb. von S. K.-E.

1304.

4

E

6 1p

Franz Liszt: „Ich liebe dich“, aus „Liszt-Lieder“, bearb. von S. K.-E.

1305.

Sigfrid Karg-Elert, „Näher, mein Gott, zu dir!“ Improvisation Ausgabe E.

1306. Ruhig.

Karl Kämpf, Op. 24, Aus baltischen Landen, Nr. 4, Abendlied.

1307.

Franz Liszt: „Ihr Glocken von Marling“, aus „Liszt-Lieder“, bearb. von S. K.-E.

Der Subbaß ist als Orgelpunkt unvermischt kaum anzutreffen, dagegen sind skurrile Solopartien der (7) (bereits im 4. Kapitel erwähnt) und Mischungen mit der (7), z. B. (7 3), (7 6) ((7 6 3 1)) vereinzelt nachweisbar.

Rechtsseitige Begleitungsstimmen fehlen dem Normalharmonium, sie müßten notwendigerweise 16 füßig fundiert sein. Allenfalls kann die (1p) akkompagnieren, doch fehlt ihr empfindlich der Tiefgang, —

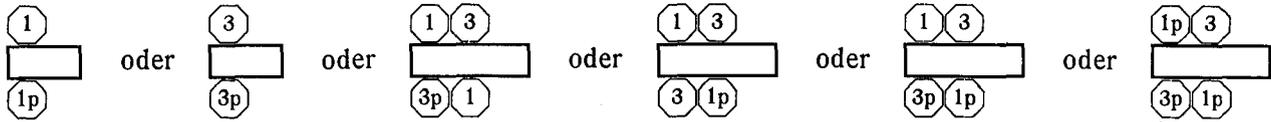
1308. Andante semplice.

Halfdan Kjerulf, Berceuse, bearb. von S. K.-E.

aber ebensowohl, wie es diesem Typ an einer brauchbaren Diskantbegleitung mangelt, ebenso fehlt es ihm an einer eigentlichen sonoren Tenorbaß-Solostimme in der linken Hälfte. Die ganze Literatur ist bei Solospiel auch einzig auf eine träge, meist recht primitiv homophone Begleitung der linken Hand zu einer ausschließlich 8- oder 4 füßigen Solostimme angewiesen. Würde eine kräftig wirkende Doppel- oder geteilte Expression das 4 füßige Baßregister scharf herausmodellieren, so gewönne das Instrument erheblich an Ausdrucksfähigkeit, Satzgestaltung und polyphoner Darstellung.

Soweit die für Solospiel und Begleitung geeignete Registrierung. Wird diese durch eine ausgesprochene Plastik diktiert, so entspricht eine Planregistrierung der annähernden Gleichberechtigung beider Spielhälften. Diese Art der Registrierung nivelliert die beiden Halbspielfarben und zieht sie im Brennpunkt eines gemeinsamen Farbenakkordes zusammen.

Die einfachste Form der Planregistrierung ist dem reinen, durchgehenden Spiel nächstverwandt. Sie gründet sich auf die Tatsache, daß bei dem Harmonium die Bässe dem Diskant an Volumen überlegen sind. Eine Abschwächung des Basses oder eine Stärkeaddition des Diskantes ist in nahezu allen Fällen daher wünschenswert. Vergleiche die Registrierungen:



1309.

① *Adagio.*

①p *sempre legato*

Emanuele d'Astorga, Aria aus Stabat mater, bearb. von S. K.-E.

1310.

① *Mäßig.*

①p

Franz Schubert, „Morgengruß“, bearb. von Otto Albert, Op. 104, Nr. 1.

1311. *Ruhig.*

③

③p*)

(f feststecken!)

*) Original ③ = Begleitung zu wenig dezent.

Albert Ritter, Op. 6, Aus meinem Skizzenbuch, Nr. 2, Verlassen.

1312.

③ *Langsam.*

③p

Ernst Schauß, Deine weißen Hände (Lied).

1313a.

①p ③ *Larghetto con espressione.*

③p ①p

Pietro Nardini, *Larghetto con espressione*, A dur, bearb. von S. K.-E.

1313b.

1 3
3p 1p

Siehe 1313a.

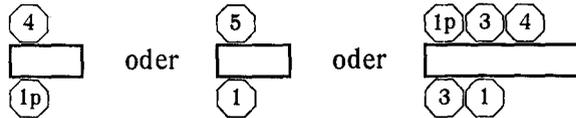
1314.

Einfach, leise bewegt.

1 3
3p 1

Wilhelm Jensen, „Im Volkston“, bearb. von S. K.-E.

Aber auch der Mangel an einer nach dem Baß zu durchgeführten Diskantstimme zwingt zu ungleicher Halbregistrierung:



1315.

Lento molto, languido.

4
E Vh
1p

Franz Liszt, „Mignons Lied“, aus „Liszt-Lieder“, bearb. von S. K.-E.

1316.

Adagio religioso.

1 4
1p 1
cresc.

J. Wañaus, Op. 11, Nr. 1, Präludium, As dur.

1317.

In zarter Bewegung.

5
1

F. Rebay, Op. 33, Nr. 14, Fünfzig freie Präludien.

1318.

5 *Andante.*

Arthur Bird, Op. 37, Nr. 7, Offertoire.

1319.

1 4 *Moderato.*

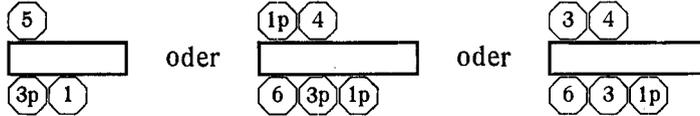
Albert Kellermann, Hebräische Gesänge, 2. Melodie für Pässah.

1320.

Andante. düster

Ernst Schauß, Herbst (Lied).

Nicht selten fügt man dem Baßspiel in ähnlichen Fällen eine milde Mischfarbe als Gegengewicht bei:



und ähnliche Farben.

(Merklicher Farbenkontrast, bei entsprechendem Satz jedoch gut sich amalgamierend).

1321.

1 1p 4 *Andante*, allmählich Bewegung, bis gegen Schluß zu steigern, dann nachlassen.

(NB. — Oktavenparallelen!)

Ernst Schauß, *Andante religioso*.

1322.

5 *animato*

Franz Liszt, „Wieder möcht' ich dir begegnen“, aus „Liszt-Lieder“, bearb. von S. K.-E.

1323.

Musical score for exercise 1323. It consists of two systems of music. The first system includes a violin part (Vh) and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. Fingering numbers are indicated: 5 for the violin, and 6, 3p, 1p for the piano.

Franz Schubert, Ave Maria, bearb. von Otto Albert, Op. 104, Nr. 9.

1324.

1p **3** Mäßig langsam und mit großem Ausdruck.

Musical score for exercise 1324. It consists of two systems of piano accompaniment. Fingering numbers are indicated: 6, 3p, 1p.

Richard Strauß, Abendlied aus der „Symphonia domestica“, bearb. von K. Kämpf.

1325.

3 **4** *animando*

Musical score for exercise 1325. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes the marking 'loco' and the second system includes 'cresc.'. Fingering numbers are indicated: 6, 3, 1.

Pietro Mascagni, Vorspiel zur Oper Cavalleria Rusticana, bearb. von K. Kämpf.

Auch andere Gründe, als die farblicher Art, nötigen zu ungleicher Halbspiegelregistrierung: sollen die Stimmen der linken Hand denen der rechten Hand gegenübergestellt werden, ohne daß sie durch die Grenzüberschreitung der Note B_2 ihre klangliche Selbständigkeit verlieren, so empfiehlt sich, auf der linken Seite einen höher fundierten Stellvertreter einspringen zu lassen: B_2 **3** 8va bassa tritt an Stelle von **1**, **3p** 8va bassa an Stelle von **1p**. Z. B.:

1326.

1 *Adagio. sonoro*

Musical score for exercise 1326. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes the marking 'mf' and the second system includes 'p'. Fingering numbers are indicated: 1, 3, E.

Joseph Rheinberger, Romanze, Op. 174, bearb. von S. K.-E.

1327.

(1p) Einfach und sinnig.

Karl Kämpf, Op. 7, Stimmungsbilder, Nr. 2, Hirtenweise.

Seltene Fälle von Soloführungen im linken und Begleitungen im rechten Spiel mögen hier zitiert werden:

1328. Andante.

Anton Rubinstein, Op. 3, Nr. 2, Melodie H dur, bearb. von S. K.-E.

1329. Tranquillo.

(1p) (wirkt als Unterstimme)

Jacob Arcadelt, Ave Maria, bearb. von S. K.-E.

Hier vermisst der verwöhnte Spieler dringend die „außernormale“ Baßexpression!

Endlich folge die Registrierung: $\begin{matrix} \textcircled{3} \textcircled{5} \textcircled{\text{OK}}^* \\ \textcircled{7} \textcircled{3} \textcircled{1} \end{matrix}$. Sie ist, gleich dem $\textcircled{\text{G}}$ (= Grand-Jeu, d. h. volles Werk).

Die fehlenden $\begin{matrix} \textcircled{1} \textcircled{1p} \textcircled{4} \\ \textcircled{3p} \textcircled{1p} \end{matrix}$ sind in den oben angeführten Registern bereits enthalten. Ihre Einstellungen ge-

schehen dann aber nicht unnützerweise, wenn die einzelnen Register im Verlaufe des Stückes durch Abstoßen der Grund- oder Kombinationsregister nötig werden. Dieser Subtraktionsnotwendigkeit wegen ist die volle RegisterEinstellung dem zwar auch nach und nach ausschaltbaren, aber eben doch an eine gleichbleibende Stufenfolge ein- und ausschaltender Stimmen gebundenen $\textcircled{\text{G}}$ vorzuziehen. Z. B.: $\textcircled{1p} \textcircled{3} \textcircled{4} \textcircled{5} \textcircled{\text{OK}}$ später $\textcircled{\text{OK}}$ später $\textcircled{3}$ später $\textcircled{5}$ später $\textcircled{1p}$ (bleibt $\textcircled{4}$), oder $\textcircled{1} \textcircled{1p} \textcircled{3} \textcircled{5} \textcircled{\text{OK}}$ später $\textcircled{5}$ später $\textcircled{\text{OK}}$ später $\textcircled{3}$ später $\textcircled{1}$ (bleibt $\textcircled{1p}$).

*) $\textcircled{\text{OK}}$ ist durchgehende Oktavkoppel. Ihre Wirkung wird im nächsten Kapitel eingehend beschrieben.

1330. Frisch und kräftig.

1 1p 3 4

f
(m. Schw.)

3 1p 1

3 1 (bleibt 1p)

pp

3 1 (bleibt 1p)

a feststecken

Robert Schumann, Op. 68, Jugendalbum, Nr. 17, Kleiner Morgenwanderer, bearb. von K. Kämpf.

Wichtig ist die Registrierung:

}	(mit oder ohne 1 1p 4)	} doch ohne OK.
	(mit oder ohne 3p 1p), doch ohne 7	

Sie ist das G, doch ohne die beängstigenden Grenzwächter, die den noch nicht ganz vor Bescheidenheit anspruchslos gewordenen Harmonisten an allen möglichen Punkten der Klaviatur durch ihr „Halt“ erschrecken. Ich möchte dieses sogenannte „kleine“ G das „ehrliche Tutti“ nennen, man kann mit ihm wenigstens Übertragungen unverstümmelt und unzerarbeitet spielen.

1331.

1 3 5

Gehalten. ♩ = 92.

f Schwellen auf alles sehr *legato*

3 1 1p

Albert Ritter, Op. 6, Aus meinem Skizzenbuch, Nr. 4, Präludium.

1332.

3 5

Largo.

mf

3 1

Joh. Seb. Bach, 5 Präludien aus: „Das Wohltemperierte Klavier“, bearb. von K. Kämpf.

1333. Freudig bewegt (sehr straff-rhythmisch.)

(mit offenem rechten Schweller)

Joh. Seb. Bach, Arie aus der Pfingstkantate, aus „75 Stücke“, bearb. von S. K.-E.

1334. Alla Marcia.

Wilhelm Kienzl, Op. 69, Nr. 2, Albumblatt, bearb. von S. K.-E.

1335.

Tempo di corale.

Vincenz Micko, Op. 32, Phantasie über die Makkabäer von A. Rubinstein.

Noch einige Beispiele des handregistrierten Grand-Jeus mit und ohne Subbaß und Äolsharfe:

1336.

Allegroissimo.

S. Karg-Elert, Improvisation über „Näher, mein Gott, zu Dir!“

1337. Prestissimo. (Ganze Takte 4 × d.)

S. Karg-Elert, Op. 64, Porträts, Nr. 11, Bagatelle (Alla letzter Beethoven).

1338. *Adagissimo.*

S. Karg-Elert, Op. 64, Porträts, Nr. 32, Cruzifixus (Alla Reger).

1339 a. *Breit hymnisch.*

S. Karg-Elert, Op. 64, Porträts, Nr. 33, Schwäbischer Merkspruch (Selbstbildnis).

1339 b. *breit*

1339 c.

Siehe 1339 a.

Sechstes Kapitel.

Die durchgehende Oktavkoppel.

An Instrumenten, die diesen Registerzug besitzen, besteht eine Verbindung zwischen je zwei Tasten, dergestalt, daß jede völlig herabzdrückende Taste ihren Bügel eine Drehung machen läßt, der die verbundene Taste (eine Oktavspanne entfernt) etwas niederhält. Etwas nur, denn ein voller Niederdruck würde die Oktave der Oktave, und diese wieder ihre nächsthöhere Oktave usw. einschalten. Ein geringer Druckansatz genügt ja bereits, die Ventile so hoch zu heben, daß die Zungenansprache erfolgt.

Die Wirkung der Oktavkoppel ist leicht vorstellbar. Jeder Ton läßt seine Oktave mitklingen. Eine einstimmig gespielte Stelle klingt durch die nächsthöhere Oktave verdoppelt, also statt 8 fällig erscheint sie 8- und 4 fällig. Ein 8' nebst (OK) kommt in der Wirkung einem 8' und 4' gleich. Obenhin gesagt: die (OK) verdoppelt die Anzahl der Register. Kein Wunder, daß dieser billige Multiplikator überschwengliches Ansehen genießt. Aber die Begeisterung zerrinnt bald, wenn man nicht dauernd allzu bescheidene Anforderungen stellt.

Der Kardinalmangel liegt in dem oft ziemlich heftigen Widerstand der Tasten. Einzelne Töne in ruhiger Bewegung lassen die Mängel noch nicht besonders fühlbar werden, aber komplizierte Passagen, lebhaftere Terzengänge, vollgriffige Akkordwechsel werden dem Spieler zur physischen Marter, wo nicht zur einfachen Unmöglichkeit.

Gilt nur für Instrumente mit Expression. { Ein zweiter (eigentlich physischer) Nachteil besteht darin, daß bei vollakkordlichem Spiel im \textcircled{G} mit \textcircled{E} durch die Oktavverdoppelung die Schöpfer den erforderlichen Windkonsum kaum schaffen können.

Der dritte Einwand: an gewissen Stellen hört die Koppelung völlig auf, es findet nicht nur keine Verdoppelung statt, sondern die \textcircled{OK} hebt sogar die manuelle Verstärkung auf:

1340. r. H.

\textcircled{T} \textcircled{OK} I. H.

Alle Noten der rechten Hand sind durch die Koppelungen des Begleitakkordes bereits niedergelegt. Sie sind also überhaupt nicht spielbar.

Volle Akkorde in hoher, enger Lage schließen die Wirkung der beliebten Kraftspenderin ganz und gar aus. Man spiele folgende Akkorde mit und ohne Koppel; die Wirkung ist logischerweise die gleiche, da die zu koppelnden Tasten bereits manuell festgelegt sind. Also gerade umgekehrt, als im vorigen Beispiel.

1341.

NB. \textcircled{OK} bleibt völlig unwirksam.

Der bei beginnende Koppelausfall birgt für musikalisch-gewissenhafte Arrangeure eine Fülle ungezählter Schrecknisse, denn der Bearbeiter sieht sich vor die Alternative gestellt, entweder für überschreitende Töne auf die Wirkungen der \textcircled{OK} zu verzichten oder dieser Koppelgrenzüberschreiter wegen ganze Stücke zu transponieren oder aber die Fassung der Originalvorlage zu korrumpieren (siehe Beispiele 1346 und 1347).

1342. *Andante.*

Anton Rubinstein, Op. 3 Nr. 1, Melodie, bearb. von S. K.-E.

Originaltonart ist F dur. Die Transposition nach einer höheren Tonart (Fis dur) geschah aus Gründen der Teilung, während aus Gründen der Koppelwirkung eine Transposition nach einer tieferen Tonart (Es dur) nötig gewesen wäre. „Incidis in Scyllam, cupiens vitare Charybdim.“

1343. *Largo.* schlech

1344. *Largo.* NB. gut

G. F. Händel, *Largo* aus „Xerxes“, bearb. { 1343) von K. Kämpf, ebenso L. Brodersen.
 { 1344) von P. Hassenstein.
 1343) Originaltonart = Blindkoppelung der Höhenpunkte.
 1344) Transposition = volle Koppelwirkung.

1345. *Moderato.* NB. ⊕ ⊕ ⊕

⊕ Die Koppel versagt gerade auf dem Höhenpunkt im 5. Takte! Josef Haydn, Österreichische Nationalhymne
 ○ = Blindkoppelungen. (aus der Harm.-Schule von J. G. Ed. Stehle).

Alle mit ○ bezeichneten Noten treffen in der Koppelung auf taube Oktaven (besetzte Tasten), ⊕ ⊕ überschreiten die Koppelgrenze, während nicht signierte wirklich koppeln. So wechseln beständig einfache und durch Oktaven verdoppelte Noten.

Der Spieler merkt die Ungleichheiten am wenigsten, da ihn das Notenbild und die bewußte mechanische Bewegung nur allzu leicht das tatsächlich hören läßt, was er hören sollte! Derartig physiologische Täuschungen sind auf allen Gebieten der Sinneswahrnehmung bekannt. (Vergleiche z. B. das vermeintliche Hören faktelang auszuhaltender, längst verstummter Töne beim kurzklangigen Klavier durch den notenlesenden Spieler.)

Um den Übeln ungleicher Koppelwirkungen auszuweichen, zieht mancher Autor Satzkorrekturen vor. Soweit es sich um Füllstimmen und ausschließliche Begleitakkorde handelt, sind Änderungen unbedenklich. Nimmermehr kann jedoch eine Um- bzw. Neubildung von Motiven und Themen unantastbarer Meisterwerke künstlerisch zugestanden werden.

1346. Feierlich. marc. NB. *g* statt *f*!!

Reine C dur-Fanfare! Das *f* ist eine Barbarei!
 Richard Wagner, Trauermarsch aus der „Götterdämmerung“, bearb. von Albert Ritter.

1347. Langsam. NB. hier fehlt *fis*!!

Hier wird der natürlichen Steigerung die Spitze genommen.
 Richard Wagner, Vorspiel zu Lohengrin, bearb. von Oscar Bie.

Arge Konfusion richtet die $\textcircled{\text{OK}}$ beim Teilungsspiel an! Wollte man in Nr. 1348 etwa beide Spielhälften an den Segnungen der $\textcircled{\text{OK}}$ partizipieren lassen, so wäre das Resultat mindestens überraschend.

1348.

Es wird gespielt:

Solocharakter:

Begleitcharakter:

Das Beispiel ist absichtlich etwas abschreckender Natur gewählt, um die großen Gefahren der heiklen Oktavkoppel sinnfällig zu machen. Die Wunderwirkung der angeblich die Register verdoppelnden Koppel versagt also in recht vielen Fällen, — in Fällen, die für den verständigen Spieler wesentlicher Art sind.

Andererseits ergeben „Übergreifer“ bei Teilungseffekten, geschickt angewandt, neue Spielmittel, die sich — freilich nur in ganz vereinzelt Fällen — immerhin verwerten lassen. Die Übergreifer fallen mit der ersten „Deckoktave“ zusammen; zweihändig zu spielende Deckungen brauchen mit $\textcircled{\text{OK}}$ nur einer Hand zuerteilt zu werden, so daß die andere Hand zur Übernahme anderer Begleitstimmen oder zum Registrieren frei wird:

1349.

auch verwertbar mit:

oder: oder: oder: oder: oder: oder: oder: usw.

Reizvoll kann die Deckung durch koppelnde Übergreifer wirken, wenn nur die Solo-Oberstimme ins andere Spiel koppelt, die Begleitstimmen aber in der Begleitungshälfte verbleiben:

1350.

1 Andante.

Es wird gespielt:

Solocharakter:

Begleitcharakter:

Arthur Bird, Op. 38 Nr. 1, Interludium.

1351.

④ Feierlich-ruhig, mit Würde.

Wolfgang Amadeus Mozart, „Ave verum corpus“, bearb. von S. K.-E.

Doch sind derartige Fälle besonders günstig ausgefallene Experimente; sie sind selten genug, da der brauchbare, bei Teilungswirkungen üble Grenzüberschreitungen vermeidende Umfang der beiden Spielhälften auf ein Minimum zusammenschmilzt:

1352.

Die geringste Umfangverkürzung ergibt sich in der Zusammenwirkung der Oktavkoppel mit den durchgehenden Spielen bzw. Tönhöhen; die Koppelregion umfaßt 4 Oktaven (Tastenumfang $F-f^2$). Die Wirkungssphäre liegt für den Durchschnittsgebrauch häufig zu tief, da Höhenüberschreitungen über f^2 nur allzu notwendig werden, während die untere Oktave seltener bespielt wird. Nach dieser Richtung hin überragt die $C-c^4$ -Skala (Koppelumfang $C-c^3$) jene bei weitem an Brauchbarkeit. Die Koppelsphäre wird eine Oktave tiefer verlegt, wenn man den durchgehenden $4'$ als Grundstimme behandelt (Koppelwirkung klanglich $F-f^3$). Man wird von dieser Registrierung Gebrauch zu machen haben, wenn Koppelungen über f^2 unvermeidlich sind.

1353a. *Maestoso.*

W. Chr. Gluck, Chor aus Iphigenie (S. K.-E. 75 Stücke).

Wohl läßt sich obige Oktavwirkung auch durch $8' + 4'$ ohne Koppel erreichen,

1353b. *Maestoso.*

Siehe 1353a.

nicht aber, wenn zu jener Registrierung ein schwacher 8' tritt, der, suboktavversetzt, 16 füsigen Charakter annimmt.

1353c. *Maestoso.*

(1p) 3 (8' + 4' wirkt 8va bassa mit (OK) als 16' 8' 4')

Siehe 1353a.

Die Wagnertranskriptionen von Albert Ritter machen von diesem Registriermittel in oft sehr geschickter Weise ausgiebigen Gebrauch.

1354. *Bewegt.*

R. Wagner, Wotans Abschied aus der „Walküre“, bearb. von Albert Ritter.

1355. *sehr leidenschaftlich*

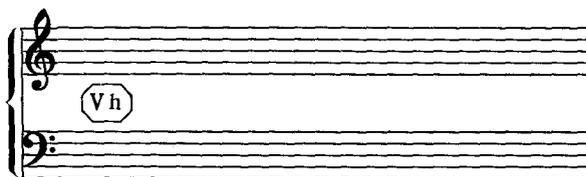
R. Wagner, Wotans Abschied aus der „Walküre“, bearb. von Albert Ritter.

1356. *Langsam, doch leicht fließend.*

R. Wagner, Quintett aus den „Meistersingern“, bearb. von Albert Ritter.

Siebentes Kapitel.

Die Vox humana.



Besser Vibrato (Vibrator) benannt. Dem saugenden Wind wird bei gezogenem Register ein Weg über ein Schaufelrad, das in einer geschlossenen Trommelbüchse rotiert, freigegeben. Das Rad hat mit einem 2flügeligen Fächer eine gemeinschaftliche Achse und überträgt die eigenen Umdrehungen auf diesen. Die Flügel fächeln den lufteinsaugenden Zungen der hinteren Diskantspiele bei jeder halben Umdrehung eine Verdichtungswelle zu, die das Ohr als eine Schwellung empfindet. Die Schnelligkeit der Rotation (4—20 halbe Umdrehungen in der Sekunde) richtet sich nach der Spannung des Magazinbalges, indirekt also nach dem Windtreten. 4—8 Schwebungen pro Sekunde wirken am annehmbarsten, schnellere lassen den Ton unangenehm „scheppern“.

Die Vibration soll den starren Ton biegsam machen und beleben; sparsam angewandt, kann sie recht hübsche Wirkungen erzielen und eine gewisse Empfindsamkeit vortäuschen. Aber eben doch nur vortäuschen, denn ein mathematisch genau arbeitender Automat kann nie und nimmer die impulsiven Gefühlswerte eines empfindsamen Spielers, wie sie z. B. die Expression des Druckluftharmoniums auszudrücken erlaubt, ersetzen!

Vor übermäßigem Gebrauch dieser pseudogefühlvollen Bebung muß aus klangästhetischen Gründen gewarnt werden; der ohnehin schon ausgesprochen feminine resp. sentimentalische Charakter des Saugluftharmoniums wird durch unzweckmäßigen Gebrauch der (Vh) verweicht. Insbesondere vertragen Choräle und kirchliche Stücke mehr objektiver Haltung nicht dieses Register.

1357. Langsam, feierlich.



(unbedingt ohne (Vh), da Orgelimitation)

Oscar Straus, Op. 58, Letzte Fahrt (Deklamation mit Harm.).

Recht gut wirkt der Vibrator bei un- oder schwach begleiteten, einstimmigen Diskantsolostimmen (sofern diese hinten liegende Spiele sind!)*), milden, durchgehenden Spielen und zarter Gruppenregistrierung.

1358.

Sehr langsam, mit innigstem Ausdruck.



Franz Bendel, Op. 139, Am Genfer See, Nr. 2, Bosquet de Julie, bearb. von Karl Kämpf (Duo).

((Vh) soll Violin-Vibrato imitieren)

*) Die Beispiele zeigen Diskantregister (1p), (3), (4), (5) mit (Vh). Der Harmonist hat auszuprobieren, welche Spiele an seinem Instrument die hinten liegenden sind.

1359. Sehr ruhig.

3 (Vh) *p*

3 [liegt in der Hauptsache nach im rechten Spiel]

Rich. Wagner, Siegfried betritt den Gipfel des Brunnhildensteins aus: Siegfried, bearb. von Albert Ritter.

1360. Sehr ruhevoll.

1p (Vh) *pp*

6 8va

[(Vh) wird in den weitaus meisten Fällen auf (1p) nicht reagieren.] Vergleiche auch als hierzu gehörend Nr. 1299.
 Franz Schubert, „Du bist die Ruh“, bearb. von Otto Albert, Op. 104, Nr. 3.

1361. Andantino malincornico.

3 Solo. *tr*

6 8va ten. simile ten. ten. ten.

Franz Liszt, „Die tote Nachtigall“ aus „Liszt-Lieder“, bearb. von S. K.-E.

1362. Ruhiger. ♩ = 84.

3 (Vh) *p* sehr zart

feststecken 6 3 (besser aber ist (3p), da begleitender Art) *f*

Albert Ritter, Op. 6, Nr. 2, Verlassen.

1363.

4 Ruhig und schwebend.

(E) (Vh) *pp* *p sonoramente*

feststecken Prol. 6 1p *p*

Franz Liszt, „Es muß ein Wunderbares sein“, aus „Liszt-Lieder“, bearb. von S. K.-E.

1364. Zart bewegt.

5

Vh *p*

6 3p *8va* usw.
feststecken bis zum Schluß

Johs. Brahms, Op. 49, Nr. 4, Wiegenlied, bearb. von Karl Kämpf.

1365.

1p

Vh *p ausdrucksvoll* *meno p*

1p

Hermann Noa, Impromptu.

1366.

1p *Andante.*

Vh *p* *pp*

1p

[Vox humana soll Cello-Vibrato imitieren. Durchgehende Streichregister, wenn vorhanden, erwünscht ♯: 4 4.]

G. Rossini, Episode aus der Ouverture zu Wilhelm Tell, bearb. von Oscar Bie.

1367.

1 Mäßig im Hauptzeitmaß.

Vh *p sehr zart und ausdrucksvoll*

1

[Vh soll Streichorchester imitieren 4 4, wenn vorhanden, erwünscht.]

Rich. Wagner, Vorspiel zu den Meistersingern, bearb. von Albert Ritter (Duo).

1368.

3 Bewegt. ♩ = 108.

Vh *f* *breit*

3

Albert Ritter, Op. 6, Aus meinem Skizzenbuche, Nr. 2, Verlassen.

1369.

1 1p Langsam.

Vh p dolce

W. Kienzl: Der Evangelimann, Nr. 3, Magdalenas Lied, bearb. von K. Kämpf.

1370. Mäßig langsam und sehr ruhig.

Vh pp espress.

Rich. Strauß: „Abendstille“ aus der Sinfonia domestica, bearb. von K. Kämpf.

1371. Etwas ruhiger.

OK Vh p (sehr zart)

Heinrich Schütz, „Ehre sei dir, Christe“, aus der Matthäuspassion, bearb. von S. K.-E. [75 Stücke].

1372.

4 Adagio religioso.

V pp

J. Wafñ aus, Op. 11, Nr. 1, Präludium As dur, registriert von K. Kämpf.

1373.

5 Langsam.

V p

Hierher gehören auch die Beispiele Nr. 1111

3 Vh
ohne Reg.

ferner Nr. 1247

1 3 Vh
6 3p

Johs. Brahms, Op. 85, Nr. 6,
In Waldeseinsamkeit,
bearb. v. K. Kämpf.

Bei vollakkordischem Fortespiel in starker Registrierung und im G (d. i. volles Werk) ist Vh tunlichst zu meiden, auch widerstreben lebhaftere Rhythmen dem Charakter der Schwebung, der ausgesprochen lyrischen Partien eignet.

1374. *Allegretto.*
 1p 3 4 *f*
 (Vh) OK
 6 3 1p
 (besser ohne (Vh))
 Arthur Bird, Op. 38, Nr. 2, Valse menuet.

1375. *Allegro ma non troppo.*
 1p 3 4 5 *ff*
 (Vh) OK
 3p 3 1p 1 (besser ohne (Vh))
 Paul Ertel, Technische Studien, Nr. 3, Tanzweise.

1376. *Allegro giusto.*
 (G) (Vh) *fff grandioso*
 6
 (besser ohne (Vh))
 Paul Ertel, Technische Studien, Nr. 1, Präludium, D moll.

Nachfolgend zwei Beispiele, in denen die (Vh) sowohl zum *ff* gespielten (G), als auch bei lebhafter Figuration Verwendung findet. Mit Recht: im ersten Falle dient sie dem Ausdruck der Rührung, im zweiten dem flimmernder Bewegung.

1377. *Sehr ruhig.* *Sehr breit.*
 (G) (Vh) *ff mit höchster Kraft*
 Karl Kämpf, Op. 4, Nr. 1, Auf dem Kirchhof.

1378. *Leicht bewegt.*
 3 6 6 5 5 5
 3 1 2 2 1
 (Vh) (mit Schw.) *mf sehr ausdrucksvoll*
 6 3
 Karl Kämpf, Op. 8, Nr. 1, Am Springbrunnen.

Einige Beispiele, in denen der Wechsel zwischen Vh und Vh — originaliter und korrigiert — gezeigt wird.

1379. *Andante sostenuto.* ($\text{♩} = 56$)

Violin part: Vh , p dolce, f , *loco*.
 Piano part: $8va$ bassa, $8va$ bassa, *loco*.
 Circled numbers: 3, 6, 3, 6, 3.

[Vh Soll Streicher-Vibrato imitieren. Beim Eintritt des G ist Vh abzustößen. Registrierung besteht zu recht.]

P. Mascagni, Intermezzo aus der Oper *Cavalleria rusticana*, bearb. von Karl Kämpf.

1380.

Violin part: Vh , p , f (m. Schw.), *Lustig*.
 Piano part: $8va$, $8va$.
 Circled numbers: 4, 3.

[Die Abstoßung der Vh bei dem Stimmungswechsel ist sehr bemerkenswert.]

Rob. Schumann, Volksliedchen aus Op. 68, bearb. von K. Kämpf.

1381.

Violin part: Vh , p , f .
 Piano part: 6 , 3 , 1 , $1p$.
 Circled numbers: 5, 3, 1.

Arthur Bird, Op. 37, Nr. 1, *Meditation*.

[Vh besteht während des Solo der ♩ 5 zu recht; im nachfolgenden akkordisch gespielten Forte, das ziemlich voll registriert, wäre ihre Mitwirkung anfechtbar. Die Abstoßung der Vh ist daher begründet.]

1382.

Violin part: Vh , f , p , *riten.*, ff .
 Piano part: 6 , $1p$, ff [also ohne Vox humana].
 Circled numbers: 1, 3, 5, 3, 1, 5.

Emanuele d'Astorga, *Aria* aus „*Stabat mater*“, bearb. von S. K.-E.

1383.

3 4 5 Breit und feierlich.

(Vh NB.¹) (G) *ff* mit höchster Kraft

(NB.²) *p* *sempre legato*

[NB.¹] Hier muß, entgegen der Vorlage, (Vh) abgestoßen werden.]

[NB.²] Hier muß (Vh) neu einsetzen.]

K. Kämpf, Op. 18, Lyrische Stücke, Nr. 2, Pietà.

1384.

3 4 Langsam und mit viel Ausdruck.

(Vh) *p* *tr* (NB.) (G) *ff* (G) *p* (G) *ma dim.* *p*

[NB.] Hier ist die (Vh), entgegen der Vorlage, abzustoßen, da durch sie das (G) zu unruhig wirken würde.]

W. A. Mozart, Adagio, F moll, bearb. von S. K.-E.

Dagegen kann (Vh) sehr wohl zum (G) oder ziemlich vollbesetzter Handregistrierung, piano oder pianissimo gespielt, treten, wenn (G) oder jene Registergruppe mehr koloristisch (farblich) als dynamisch (stärkegradlich) behandelt wird.

1385. Fröhlich (ein wenig ruhig).

(Vh) (G) *pp*

Antonio Lotti, Madrigal (E dur), bearb. von S. K.-E.

1386. Adagio.

Violine.

(1) (1p) (4) (5) *p*

(OK) (Vh) durchaus piano

(3p) (3) (1p) (1)

Paul Ertel, Ave Maria.

Wie schon gesagt, wirkt die (Vh) ihrer ganzen Anlage nach nicht auf die Baßspiele oder nur minimal auf die der Teilung anschließende Lage. Erstaunlich aber ist dessenungeachtet das häufige Vorkommen der (Vh) zu den Registern 6 3 oder 6 allein, doch bedürfte jene Schwebestimme, selbst wenn die (Vh) auf sie wirken würde, kaum der Schwebestützung, da eine akustische Schwebung nicht durch eine mechanische unterstützt zu werden braucht.

1387.

(3) *Andantino.*
molto legato

(Vh) *p 8va bassa*

(6) (3) *8va bassa*

Hans Hermann, Wiegenlied (Gesang mit Harmonium).

1388.

Langsam.

(Vh) *p 8va bassa*

(6) *8va bassa*

Ernst Schauf, Fromme Gedanken (Gesang mit Harmonium).

Der Harmonist werde inne, daß (Vh) ein Ausdrucksmittel ist, das um so reizvoller wirkt, je sparsamer es verwendet wird. Ganze Stücke von längerer Ausdehnung mit Vibrator zu spielen, ist im allgemeinen unratsam. (Oscar Bie läßt jedoch im Vorspiel und Liebestod aus „Tristan und Isolde“ die (Vh) durch das gesamte Werk tremolieren, offenbar um Streichorchesterfarbe zu erzielen.)

Man studiere an guten Saugluft-Originalen und -Bearbeitungen (Karl Kämpf, Arthur Bird) die Behandlung der Vox humana.

Achtes Kapitel.

Die Knieschweller.

A. Der Grand-Jeu-Schweller.

Er ist so recht wesentlich vom Hackenhebel des Kunstharmeniums verschieden und übertrifft diesen fraglos an Vielseitigkeit der Verwendungsmöglichkeit. Ist die Talonnière des Druckluft-Harmeniums dem Tutti-knopf der Orgel vergleichbar, so entspricht der linke Kniehebel des Saugluft-Harmeniums dem Rollschweller (Walze) der modernen Orgel. Die eigentümliche Wesenheit des Saugluft-Kniedrückers besteht in der sukzessiven Einschaltung der zum Grand-Jeu-Bereich gehörenden Register. Eine wirkliche Progression sorgfältig gestaffelter Spiele ist freilich die Vorbedingung einer reichen Verwendungsmöglichkeit. Die Abtönung möge in folgender Anordnung empfohlen sein:

1p 1 3p 3 Stagnationsstrecke 7	1p 1 4 3 OK auf Widerstand 7
---	---

Der Grand-Jeu-Hebel habe einen möglichst langen Winkelgang, d. h. er beschreibe einen möglichst langen Weg; nur dadurch wird eine sichere Einstellung der gewünschten fixierten Registrierungen gewährleistet. Bei allen Vorzügen, welche die Walze moderner Orgeln den Organisten einerseits und das Knie-Grand-Jeu der Saugluft-Instrumente den Harmonisten andererseits bietet, werde doch nachdrücklichst darauf hingewiesen, daß, da bei Walze und Harmonium-Knie-Grand-Jeu die Registerfolge durch den Orgel- und Harmoniumbauer fixiert ist, die überwiegende Bedeutung fraglos in einer beliebig frei zu wählenden Handregistrierung liegt. Für Spieler von Geschmack würde sich diese Spielthese, die an sich selbstverständlich ist, erübrigen, wenn nicht ein Heer von Unkundigen, die vorwiegend mit dem Kniehebel operieren, und die man scherzhafterweise, als Pendant zu den Orgel-„Walzern“ — „Knieoperateure“ nennen könnte, diesen Hinweis erforderlich machte.

Bei ununterbrochenem Handspiel wird die Registrierhilfe durch das Knie-Grand-Jeu oft direkt unentbehrlich, sei es, daß man der stehenden 1p durchgehend einen geringen Stärkegrad (etwa 1 durchgehend) oder, bei stehender 1 durchgehend, die 3 durchgehend oder, bei 1 3 durchgehend, die fällige rechte Schwebestimme, oder einer beliebigen teilspielligen Registrierung die kontinuierlichen Spiele, oder aber einer grundtönigen Mischung die OK, oder dem kleinen Grand-Jeu die fehlende OK oder die 7 oder beide hinzuaddiert.

1389. In ruhiger Bewegung.

7 6 3 1p 1 [*] G schaltet nur das 4füßige Diskanthalbspiele und die OK ein; alles andere steht als Handregister.]
 Karl Kämpf, Op. 7, Nr. 1, Im Schloßhof der Alhambra, Maurische Phantasie.

1390.

(NB. Das G bringt nur noch den Subbaß zu der Handregistrierung.)

Rich. Wagner, Götterdämmerung, Schlußszene, bearb. von Albert Ritter.

1391.

1 1p 5 Mit Feuer.

Musical score for exercise 1391. The piece is in G major and 2/4 time. The piano part starts with a forte (f) dynamic and includes a mezzo-forte (mf) section. The bass part has fingering numbers 1, 1p, 5, 3, 1, 1p. There are circled 'G' symbols indicating hand register changes.

[Hier schaltet das G nur 3 ein.]

Volkslieder, bearb. von Paul Hassenstein, Heft III, Nr. 53.

1392. Allegro moderato.

1 3 5 ohne OK

Musical score for exercise 1392. The piece is in G major and 4/4 time. The piano part has a forte (f) dynamic marked as 'offen'. The bass part has fingering numbers 1, 3, 5, 7, 3, 1. There are circled 'G' symbols and 'ohne OK' markings.

Detailed musical score for exercise 1392, showing a section with a forte (f) dynamic marked as 'offen'. The bass part has fingering numbers 7, 3, 1. There are circled 'G' symbols and 'ohne OK' markings.

Christoph Bach, Sonate c moll, bearb. von S. K.-E.

G schaltet nur OK ein. Die Handregistrierung der 7 könnte überflüssig erscheinen, da sie im G mit enthalten ist, doch verlangt der Einsatz des Baßthemas die Subbaßwirkung vom Beginn des Motives an, während die Oberstimmen [abwechselnd mit und ohne OK] ihre Einsätze stets ein Achtel später bringen.

1393.

1 1p 3 4 Majestätisch (sehr lebhaft).

Musical score for exercise 1393. The piece is in G major and 2/4 time. The piano part starts with a fortissimo (ff) dynamic and is marked 'orgelmäßig'. The bass part has fingering numbers 3, 1p, 1. There is a circled 'G' symbol.

G schaltet hier nur OK und 7 ein, da alle andern Stimmen als Handregister bereits stehen.

Mich. G. Fischer, Fantasie über „Ein feste Burg“, bearb. von S. K.-E.

1394. Ruhig, ohne Empfindlichkeit.

3 beide Hände 8va tiefer!

Musical score for exercise 1394. The piece is in G major and 4/4 time. The piano part has dynamic markings mezzo-forte (mf) and piano (p). The bass part has fingering numbers 3, 6, 3p. There are circled '3', '1/4 G', and 'G' symbols, along with 'Schweller auf' and 'Schweller zu' markings.

Sigfr. Karg-Elert, Op. 104, Idyllen, Nr. 2, Es geht die Sage . . .

Hier schaltet das 1/4 G nur die durchgehende 1p ein, die, da beide Hände 8va bassa spielen, hier 16 Fuß-Charakter hat. Eine fortwährende Handregisterein- und ausschaltung würde die Ruhe des kleinen Stückleins in Frage stellen.

Fernere Beispiele partieller Grand-Jeu-Einschaltungen (G), die aber originaliter nicht in den Noten vermerkt sind, sind unter den Nrn. 1406 bis 1411 einzusehen.

Eine einheitlich durchgeführte Signierung für die partielle Einstellung des linken Kniehebels existiert nicht, doch hat Paul Hassenstein einen Vorstoß nach dieser Richtung hin durch die Bezeichnung $\frac{1}{4}G$, $\frac{1}{8}G$, $\frac{3}{4}G$ unternommen.

1395. *Maestoso.*

Trio.

G *ff* $\frac{1}{8}G$ *sf* *mf*

Paul Hassenstein, Op. 60, Festmarsch.

1396. $\textcircled{3}$ *Lento molto, languido.* $\textcircled{4}$ *loco*

8va bassa G *sfz*

$\textcircled{6}$ $\textcircled{3p}$ *8va bassa* $\frac{1}{4}G$ < nach und nach weiter einschalten (voll)

$\textcircled{3p}$ Schwellen geschlossen G allmählich zurück. *mp* *8va bassa*

Franz Liszt, Mignons Lied, aus „Liszt-Lieder“, bearb. von S. K.-E.

1397. *Gewichtig und gravitatisch.*

$\frac{3}{4}G$ *ff* \textcircled{Vh} \textcircled{p} (quasi Viol.) \textcircled{Vh} $\frac{3}{4}G$ *ff* \textcircled{Vh} \textcircled{p}

$\textcircled{7}$

[NB. Grand-Jeu: $\frac{3}{4}$, also ohne \textcircled{OK} (wegen Blindkoppler) und ohne $\textcircled{7}$ (derselbe ist, da nötig, handregistriert).]

Sigfr. Karg-Elert, Op. 64, Porträts, Overtura (Alla Gluck).

Siehe auch die Signierungen der teilweisen G -Unterstützung in den folgenden Beispielen.

1398. *Allegro festivo.*

G. Fr. Händel, Halleluja, arr. von Paul Hassenstein.

1399.

[NB. T (Tutti) ist dasselbe wie G (Grand Jeu)]. Emil Sjögren, Op. 20, Stimmungen, bearb. von Paul Hassenstein.

1400.

Bogumil Zepler, Ländliche Skizzen, Nr. 4, Tanzreigen.

1401. In dem Charakter eines alten Militärmarsches.

6 3 A feststecken bis zum Schluß.

Oscar Bie, Cabaret, Nr. 3, Marsch.

Man beachte die Tonhöhe des linken Spiels = 2' + 4' (also ohne 8'), (G), auf A eingeschaltet, bringt den 16' + 8' hinzu. [Zusatz des Herausgebers.]

*) Anmerkung: In diesem Stück wird immer auf das erste und dritte Viertel (mit A bezeichnet) das Volle Werk mit dem linken Knie kräftig gestoßen, auf das zweite und vierte Viertel (mit - bezeichnet) immer wieder losgelassen. Es entsteht dadurch der Paukenrhythmus auf diese Takteile. Die erste Hälfte des Stückes ohne Schweller, die zweite mit Schweller.

Plötzliche Ein- und Ausschaltungen (Grand-Jeu-marcati), die originelle Effekte ergeben, sind in Orchestertranskriptionen und Stücken tonmalerischen Charakters sehr gut verwertbar.

Noch sei auf die ausgezeichnete Wirkung des Grand-Jeu im p oder pp aufmerksam gemacht. Das ruhige Ausströmen des vollen Werkes (dies allerdings mit Expression weit weniger wirksam) gehört zu den Hauptreizen des Sauglufttyps.

1402. Sehr langsam.

Franz Schubert, Der Wanderer, bearb. von Egon J. Schmidt.

1403. Im Choralzeitmaß.

Geistliches Lied (So nimm denn meine Hände), bearb. von Leopold Brodersen.

1404. Allegro pomposo.

Franz Liszt: „Mein Kind, wär' ich König“, aus „Liszt-Lieder“, bearb. von S. K.-E.

1405. Klagend bewegt.

Col Nidrei, hebräische Melodie, bearb. von S. K.-E.

Folgende Beispiele (nicht originaliter) zeigen freie Behandlung des linken Kniedrückers als Partial-schweller und addierender Registrierer. [Die in Parenthesen stehenden Bemerkungen in Kursivschrift rühren vom Verfasser dieses Werkes her.]

1406. Breit und schwermütig.

Musical score for example 1406. It consists of two staves: a treble staff (right hand) and a bass staff (left hand). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The piece is marked 'Breit und schwermütig'. The score includes dynamic markings: *pp sf* in the first measure, *sf* in the second, and *sf* in the third. There are also crescendo and decrescendo hairpins. Fingerings are indicated by circled numbers: 1p in the first measure of both staves, and 4 and 8 in the second measure of the treble staff. There are also some slurs and accents.

(*sf* eventuell mit $\frac{1}{4}$ G), so daß $\begin{matrix} 1 \\ 1 \end{matrix}$ mit einschaltet; $\frac{1}{2}$ G ist der 4füßigen Stimmen wegen hier untunlich.)

Karl Kämpf, Op. 15, Elegie.

1407. Mäßig und etwas feierlich.

Musical score for example 1407. It consists of two staves: a treble staff (right hand) and a bass staff (left hand). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The piece is marked 'Mäßig und etwas feierlich'. The score includes dynamic markings: *p* and *sf* in the first two measures, *p* in the third, and *cresc.* in the fourth. There is also an *accel.* marking in the third measure. Fingerings are indicated by circled numbers: 1, 1p, and 5 in the first measure of the treble staff, and 1p and 1 in the first measure of the bass staff. There are also slurs and accents.

(*sf* mit $\frac{1}{2}$ G $\frac{4'}{4}$ zu markieren)

Rich. Wagner, Siegfried, Mime und der Wanderer, bearb. von Albert Ritter.

1408. In mäßiger Bewegung.

Musical score for example 1408. It consists of two staves: a treble staff (right hand) and a bass staff (left hand). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The piece is marked 'In mäßiger Bewegung'. The score includes dynamic markings: *p* in the first measure, *sfz* in the second, and *p* in the third. There are also slurs and accents.

Musical score for example 1408, continuing from the previous block. It consists of two staves: a treble staff (right hand) and a bass staff (left hand). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score includes dynamic markings: *sfz* in the first measure, *p* in the second, and *p* in the third. There are also slurs and accents.

Vorlage: $\begin{matrix} T \\ \text{nach und nach öffnen} \dots \dots \dots T \end{matrix}$

(Hier darf bis über $\frac{1}{2}$ G nicht gesteigert werden, da OK und 7 die Architektur des kleinen Stückes zerstören würde.)

Ferdinand Rebay, Op. 33, 50 freie Präludien, Nr. 29.

1409.

① Mit innigem Ausdruck. Ziemlich langsam.

(Hier genügt Halbeinstellung des (G), so daß Vox caelestis 8' + Viola dolce 4' einschaltet.) Volles (G) — laut Vorlage — färbt durch 4' 4' nebst (OK) viel zu kontrastierend um.

Ferdinand Rebay, Op. 33, 50 freie Präludien, Nr. 19.

1410. Einfach und schlicht.

(T) nach und nach öffnen!

Ferdinand Rebay, Op. 33, 50 freie Präludien, Nr. 10.

(Soll dieses Liliputstück faktisch alle Stärkegrade von pp bis ff durchlaufen [was ästhetisch aber nicht gerechtfertigt erscheint], so kann der linke Kniedrucker Rollschwellerwirkungen übernehmen und zwar schalte er — an Stelle der Handregister — im 5. Takte die ①① durch Vierteldruck, im 7. Takte die ⑤ durch Halbdruk, im 9. Takte die durchgehende ③ durch Dreiviertel- andruck und im 11. Takte (OK) und ⑦ durch Ganzdruck ein.)

1411.

①p ③ ④ Andante sostenuto.

[(G) = Beginn der sukzessiven Einschaltung.]

[(G) bringt dazu ①① ③ (OK) ⑦]

J. S. Bach, Präludium, B moll, bearb. von Fritz Apel.

B. Der Ausdrucks-Schweller.

Wie Subbaß, Oktavkoppel, Grand-Jeu-Schweller, so zeigt auch dieser Ausdrucks-Schweller die starke Ähnlichkeit mit gewissen Eigentümlichkeiten der Orgel. Der Name „Cottage-Organ“ ist ja nicht ohne Begründung gewählt.

Ob wahrer Ausdruck in dynamischer Hinsicht*) dadurch erreicht werden kann, daß man den Tönen mehr oder weniger Freiklang oder Deckung schafft, (das hieße beim Harmonium, sie entsprechend zu jalousieren, beim Sängler und Geiger, eine Türe, die sich zwischen ihnen und dem Hörer befindet, mehr oder weniger zu öffnen oder zu schließen), oder ob durch energischeren Antrieb die Klangmedien in größere Amplituden, d. i. heftigere Schwingungsausschläge versetzt werden müssen (das hieße beim Harmonium, die Luftkompression und den dadurch bedingten zungendurchstreichenden Luftstrom von verschiedener Spannung zu variieren**), — beim Sängler, durch Veränderung der Quantität und Expansion des Atems das Tonvolumen zu modifizieren, — beim Geiger, durch Schnelligkeits- und Druckveränderung des Striches die Klangstärke zu schattieren), steht eigentlich außerhalb der Diskussion und sollte jedem physikalisch Gebildeten bekannt sein. Dessenungeachtet behaupten die enragierten Anhänger des expressionslosen Harmoniums, daß der rechte Kniedrucker, der in Wahrheit doch nur ein mechanischer Klappenheber ist und auf Winddruck nicht den geringsten Einfluß ausübt, mangelloses Ausdrucksmittel sei. Zur Streitfrage erhoben, möge Nachfolgendes die Antwort geben:

Alle Spiele klingen bei geschlossener Forteklappe gedeckt relativ warm und verhältnismäßig dunkel. Dieselben Spiele klingen bei geöffneter Klappe etwas flach, relativ hell und weniger dicht. Daß das Ohr zunehmende Helligkeit mit zunehmender Stärke verwechselt, ist eine längst bekannte Erscheinung; auf diesem Irrtum basiert das ganze Ausdrucksspiel, soweit es einzig durch den Knieschweller hervorgebracht wird.

Die vorderen Spiele reagieren auf Schwellwirkungen stärker; eine allgemein-gültige Angabe, welches Register das vornliegende ist, läßt sich leider nicht aufstellen, da wieder eine gewisse Uneinheitlichkeit den vorhandenen Spielen planlos beliebige Lagerungen anweist. Bald liegt die Klarinette (2. Spiel) vorn und wird nicht von der Wirkung der Vox humana berührt, bald liegt sie hinten und überläßt den Prospekt dem 1. Spiel (Melodia). Auch dieses wird wegen der Vox humana oft nach hinten verlegt. Der 4' wird stark als vorderes Spiel (Prinzpal), mild als hinteres Spiel angelegt. Nicht selten sind die beiden Zungenreihen Vox coelestis räumlich getrennt (!). Der Subbaß untersteht nicht der Wirkung des Schwellers.

Recht mißlich ist, daß das einfache Normalharmonium eine geteilte Schwellwirkung nicht kennt; die expressive Behandlung einer Solostimme bleibt nicht allein auf diese beschränkt, da die Begleitungsstimme an allen dynamischen und kompressiven Wirkungen partizipiert.

1412. Ernst und gemessen.
8' hervor

Paul Schwers, Op. 1, Nr. 1, Advent.

Das Original sucht durch entsprechende Registerumstellungen die expressiven Wirkungen auf je eine Solohälfte zu dirigieren.

Gewiß wirkt auch die Art des Tretens auf die Tonstärke ein. Eine kräftigere Windgabe erzeugt einen in sich festeren, stärkeren Ton, ein Nachlassen der Tretbewegung kann denselben bis zum körperlosen Verwehen diminuieren.***)

*) Der Ausdruck in agogischer und tempomodifikatorischer Hinsicht spricht für diese Untersuchung nicht mit.

**) Die Spannung des Windes und die Energie des Luftstromes stehen im gleichen Verhältnis zum Schwingungsausschlag der Zunge.

***) Auf die so ungemein wichtige Windbehandlung kann hier, als zur „Registrierkunst“ nicht gehörend, nicht ausführlicher eingegangen werden.

1413. Sehr — doch nicht übertrieben langsam.

Vh schwebend, mystisch *p* entrückt, völlig verhallend *ppppp*

(8) * (8) * (Prol.)

* (8) = Aolsharte 8' durchgehend.

Sigfrid Karg-Elert, Op. 64, Porträts, . * . (alla Arnold Schönberg).

Die expressiven Wirkungen ohne Schweller sind indessen nicht so erheblich, daß, Ausnahmen abgerechnet (siehe das folgende Beispiel), die Hauptnuancierung nicht doch dem Schweller verbleiben müßte.

1414. Sehr gemessen und weihevoll.

misterioso *rit.*

(6) (3p) (1p)

Dimitry Bortniansky, Vespersgesang, bearb. von S. K.-E.

[Das <— ist nur durch die Pedale, also ohne Schweller auszuführen. Das >— misterioso <— verlangt unbedingt gedeckte, dunkel-geschlossene Farben.] Siehe auch Beispiel Nr. 1303.

Es liegt in der akustischen Eigenart eines mechanischen Klappenhebers (rechter Schweller), daß er die überreichen Ausdrucksmöglichkeiten einer Windexpression nicht annähernd erschöpfen kann. Von den im 3. Kapitel des I. Teiles (das Druckluftharmonium betreffend) angeführten Expressionseffekten (Beispiele 66 bis 77) bleibt dem Saugluftharmonium die größte Anzahl versagt: *marcati*, *Druck = tenuti*, *sforzati*, *piano subiti* nach beträchtlichen Stärkegraden, *vibrati* usw. sind ohne Farbenveränderung, wie sie z. B. der Grand-Jeu-Schweller hervorbringt, nicht ausführbar.

Einige Beispiele zeigen die Behandlung des rechtsseitigen Kniedrückers in besonders scharf ausgeprägter Weise

- 1. als *crescendo*-, *decrescendo*- und Akzentschweller:

1415. *Lento delicatissimo.*

p *sf*

(5) (1)

Rob. Schumann, Op. 12, Phantasiestücke, Warum?
bearb. von Egon Schmidt.

Dem obigen Beispiel entgegengesetzt ist das folgende: nach dem <— folgt ein plötzliches, unvermitteltes *piano*.

1416.

Etwas drängend. *cresc.* *p subito* weich

(1) (1p) (OK) (1p) (1)

<— ohne Windschwellung wegen *p subito*.

Rich. Wagner, aus Siegfried, Mime und der Wanderer, bearb. von Albert Ritter.

1417.

(3) (4) Phantastisch und lustig.
(Es-Klar.) (VI. I, Picc.)

(Harfe) (Xyl. Vcl. [col legno])

(Ob.) (2 Fag.)

(Baßkl.)

Sigfrid Karg-Elert, Op. 64, Porträts, Klein-Däumling (Alla Rich. Strauß).

1418.

(1) (4) Andante grazioso. Unvermittelter Akzent mit *decresc.*

sf subito *p* *sf subito* *p*

(6) (3p) 8 va

Otto Dienel, Op. 43, Vier Stücke, Nr. 4, Andante grazioso.

1419. Ruhig.

(1) (3p) (1p)

A B C D E

äußerst zart Schwellen langsam an offen

F G H Aa Bb

zurück geschlossen *p* (Schw.) (simile)

(1p) (6) (1p)

Chords: Cc, Dd, Ee, Ff, Gg, Hh

f (offen) *pp*

Chr. W. von Gluck, Vorspiel zur Iphigenie auf Tauris, bearb. von S. K.-E.

Vergleiche die Verschiedenheit der Schwellungen in den übereinstimmenden Takten (A = Aa usw.) bei abweichendem Satz (A B usw. vollakkordisch = große crescendi — Aa Bb usw. solistisch-reichere, kleinere crescendi). Die Schwellungen stimmen mit der Phrasierung genau überein.

1420. Grave con duolo (doch nicht schleppend).

espress.

pp *molto!* *pp*

Max Reger, Op. 60, Invocation aus der II. Sonate (bearb. vom Komponisten).

Das *molto!* könnte zur Unterstützung durch (G) verleiten, doch bleibe in einstimmigen Partien die Schwellung lediglich auf Wind- und rechte Knieexpression beschränkt. Anders im akkordischen Spiel, siehe Beispiel 1432.

Zwei Beispiele von Schwellerwirkungen im konstanten vollen Werke.

1421. Allegretto.

(G) *mf* *f* *pp*

Paul Hassenstein, Op. 129, Stimmungen, Nr. 2, Sommeridyll.

1422. energico

(G) *ff* lebhafter *p*

[Beide Kniedrücker auf..... recht. Schwell. plötzl. ab, aber jetzt langsam... auf (völlig)..... langsam
linker bleibt auf.....]

rit. - - - energico

ff lebhafter *p*

ausschalten..... plötzlich auf..... plötzlich ab..... aber jetzt langsam..... auf (völlig.)

Franz Liszt, Souvenir de Petersbourg, bearb. von S. K.-E.

Milde Form eines Schwellakzentes mit < und >

1423. Nicht schnell, aber voll innerer Leidenschaft, (*Rubato*) ♩ = c. 76.

Musical score for exercise 1423. It consists of two staves: piano (top) and bass (bottom). The piano part has dynamic markings: *p molto legato*, *poco sf*, *poco sf*, and *poco f*. The bass part has a circled '6' and '3p' below it. The tempo markings *rit.* and *a tempo* are at the top right.

Albert Ritter, Op. 11, Sechs Phantasiestücke, Nr. 4, Resignation.

1424. Unvermittelte Forteakzente im Pianosatz.

3 4 *Allegretto.*

Musical score for exercise 1424. It consists of two staves: piano (top) and bass (bottom). The piano part has circled '3' and '4' above it, and the tempo marking *Allegretto.*. There are accents (>) and dynamic markings *f* and *p* throughout. A 'bis' marking is present above the piano staff. The bass part has a circled '6' and '3p' below it.

Bogumil Zepler, Ländliche Skizzen, Nr. 4, Tanzreigen.

1425. 2. in Echo-Effekten und bei Gegenüberstellungen von Perioden in kontrastierenden Stärkegraden:

1p 3 Leise bewegt.

Musical score for exercise 1425. It consists of two staves: piano (top) and bass (bottom). The piano part has circled '1p' and '3' above it. The tempo marking is *Leise bewegt.*. There are 'Echo' markings in both staves. Dynamic markings include *pp*, *f*, and *p*. The bass part has circled '6' and '3p' below it.

1426. Munter und sorglos.

François Couperin, Le Bavolet flottant, bearb. v. S. K.-E.

Musical score for exercise 1426. It consists of two staves: piano (top) and bass (bottom). The piano part has a circled '4' above it. Dynamic markings include *mf (mit Schweller)*, *p (ohne Schweller)*, *mf (mit Schw.)*, and *p (ohne Schw.)*. The bass part has a circled '6' below it.

Karl Kämpf, Op. 6, Gewitter in den Alpen.

1427. Sehr frisch und äußerst lebendig.

1 3 5

p (geschlossen) *f* (offen) *p* (geschlossen) *f* (offen) *tr*

3 1

p (geschlossen) *f* (offen) *p* (geschlossen) (offen) *riten.*

Pietro D. Paradiesi, Rondo, bearb. von S. K.-E.

1428. Poco lento.

2 3 8va

f (Schweller auf) *p* (Schweller zu) *f* (Schweller auf) *p* (Schweller zu)

7 4 1

Franz Liszt: „Ihr Glocken von Marling“, aus „Liszt-Lieder“, bearb. von S. K.-E.

1429. Walzertempo. ♩ = 76.

3 5

p legato ohne Schweller ausdruckslos wie ein Leierkasten *f Schweller ganz* auf

3 1

Sehr lebhaft. ♩ = 138.

Albert Ritter, Op. 6, Nr. 6, Jahrmarktsbude.

1430. In mäßiger Bewegung.

5

mf mit (S)* *p* ohne (S) *mf* mit (S)

1

* (S) bedeutet hier rechter Schweller.

p ohne (S) *mf* mit (S) *p* ohne (S)

Ferdinand Rebay, 50 freie Präludien, Op. 33, Nr. 34.

1431. Munter (*alla burla*).

p (ohne Schweller) *mf* (Schweller halb öffnen)

Sehr schnell.
mf (Schweller ganz auf)
mf martellato e sempre stacc.

Karl Kämpf, Op. 8, Nr. 2, Zirkus-Szene.

Endlich folgt eine Auswahl typischer Beispiele, in denen das Zusammen- oder Entgegenwirken beider Kniedrucker anschaulich gemacht ist. Näheres siehe aus den Zusatzbemerkungen unter den jeweiligen Beispielen.

1432. *Grave duole*.

1p *molto* *pp* *molto!*

molto *f*

Max Reger, Op. 60, Invocation aus der 2. Sonate (bearb. vom Komponisten).

[Hier im Akkordischen ist die partielle Unterstützung durch den **G**-Hebel sehr wohl angebracht.]

1433. Außerordentliche Schwellungen verlangen ein gleichzeitiges Zusammenwirken beider Kniedrucker.

1p *mf* *pp* *fff* *pp* *mf*

(mit beiden Schwellern)

pp *fff* pp *f* *p* pp

[stets mit beiden Schwellern.]

Hector Berlioz, Op. 5, Hostias, aus dem Requiem, bearb. von S. K.-E. (75 Stücke).

1434.

Allegro passionato.

(Ob.) *fff* Schwellen offen

① Tuttischweller nach und nach — — — Pleno

(Corni) *f* *p* *pp* *R.* *mf* *f* *rf* *ff* ohne Schwellen

(Violen) *f* *p* *pp* *R.* *mf* *f* *rf* *ff* ohne Schwellen

Tutti 1/2 *weg!* nach und nach Tutti-Schweller *energico*

[trotz (G) ←]

(4 Hörner) *fff* Schwellen an *fff* Schwellwerk offen *weg*

fff *weg*

S. Karg-Elert, *Allegro passionato* aus der II. Sinfonie, Op. 4 (bearb. vom Komp.) aus 75 Stücke.

In diesem Beispiel (den z. T. anfechtbar, z. T. direkt irrig registrierten 75 Stücken [1900] entnommen) ist die Regersche Schreibweise: Den rechten Schwellen zwischen, den linken unter den Systemen zu bezeichnen, durchgeführt.

Reger entschied sich für folgende Signierung der Schwellenfunktion:

◁ ▷ bezieht sich auf den rechten Kniehebel (*Forte*), *cresc.* u. *delesc.* auf den linken Kniehebel (bis zum vollen Werk bei *ff*).

Bemerkung zu Max Reger, „Ausgewählte Lieder“, bearb. vom Komponisten.

Die innerhalb der beiden Systeme stehenden *cresc.*- und *delesc.*-Zeichen: ◁ ▷ beziehen sich auf den rechten, die unterhalb stehenden auf den linken Knieschweller.

Bemerkung zu Max Reger, Op. 59, Nr. 9, *Benedictus*.

1435. (Più mosso.)

1p 3 4

7 3 1p

sempre ff

sempre rit.

espress.

sempre dim.

(immer volles Werk)

Adagio. (♩ = 64.)

espress.

pp

Max Reger, Op. 59, Nr. 9, Benedictus (bearb. vom Komponisten).

*) Ich glaube, Reger denkt an ein Zurückgehen des \textcircled{G} [wenigstens läßt das — Zeichen unter dem Notensystem darauf schließen]. Ich ziehe aber ein stehendes \textcircled{G} bis pp vor, bei dem das — einzig auf den rechten Schweller und die Windgabe beschränkt bleibt. Die Wirkung erinnert an die Jalousieschwelung eines III. Orgelmanuals bei unveränderter Registrierung. Übrigens fällt bei der vorgeschlagenen Spielart die zeitraubende Handregisterabstellung weg, da $\textcircled{1p} \textcircled{1p}$ von früher noch steht; $\textcircled{7} \textcircled{3}$ $\textcircled{3} \textcircled{4}$ wird alsdann nicht gezogen, da diese Register durch \textcircled{G} übernommen werden.

1436. Etwas breit.

1 1p 3

OK

p cresc. - - molto

\textcircled{G} fff

ff dim.

tief h feststecken!

feststecken

r. Knie drücker allmählich öffnen Wind steigern l. bleibt offen bis Schluß... Wind... lind... nachlassend.....

dim.

poco rall.

p

h los!

..... rechter Schweller allmählich schließend..... geschlossen. Wind auslassend.....

Rich. Wagner, Brünhildes Klage aus der Walküre, bearb. von Albert Ritter.

1437. Schnell.

3 4

Vh OK \textcircled{G} ff

dim.

rit.

OK

p

rechter Schweller steht offen geht langsam zurück... Wind nachlass. $\textcircled{3p}$

linker Knie drücker geht zurück * (ab)

Rich. Wagner, Mime und Siegfried, bearb. von Albert Ritter.

C. S. 3324 I.

1438.

3 4 Schnell. Mäßig.

rechter Schweller geht zurück..... * (ab)
linker Kniedrucker langsam zurück..... (ab)

Rich. Wagner, Mime und Siegfried, bearb. von Albert Ritter.

1439. Sehr breit.

3 1

rech. Schweller auf.... zurück..... an..... auf..... zurück..... ab... an.....
link. Kniedrucker auf..... zurück..... ab.

Rich. Wagner, Die Meistersinger, Evchens Besorgnis, bearb. von Albert Ritter.

1440.

1 Moderato.

Paul Hassenstein, Op. 63, Nr. 34, Phantasie, Die weiße Dame von Boieldieu.

Das \textcircled{G} und $\textcircled{\emptyset}$ geschieht unvermittelt durch den linken Kniedrucker. Die Schwellungen werden lediglich durch den rechten Kniedrucker ausgeführt.

1441.

1 1p Maestoso.

(fp nur rechts) $sf = \frac{1}{2} \textcircled{G} \textcircled{\emptyset}$ (fp nur rechts)

$sf = \frac{1}{2} \textcircled{G} \textcircled{\emptyset}$

Paul Hassenstein, Op. 63, Nr. 35, Phantasie über Das Nachtlager in Granada von C. Kreutzer.

1442.

Weihevoll.

S. Karg-Elert, Op. 64, Porträts, Moment religieux (Alla Berlioz).

(Aus Platzgründen steht die \textcircled{G} -Funktion unter den Noten.) Die Schwellungen sind nur mit dem rechten Kniedrucker auszuführen. Bei *pp subito* geht derselbe mit dem \textcircled{G} unvermittelt zurück. Der \textcircled{G} -Einsatz geschehe sehr diskret und ohne rechte Schwellerunterstützung.

1443. Belebt.

Rich. Wagner, Mime und der Wanderer, bearb. von Albert Ritter.

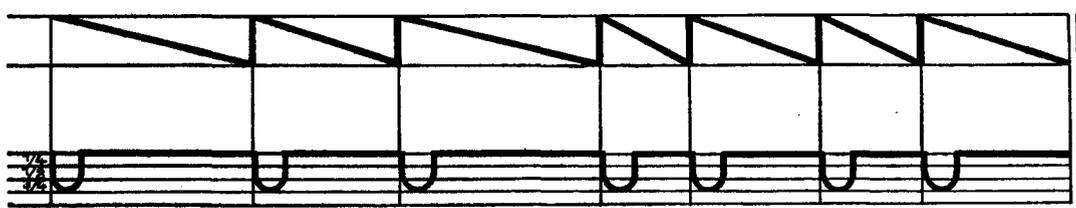
(*sf* durch kurzen Andruck des \textcircled{G} -Hébels, doch muß die letzte Reserve desselben [d. i. der Subbäß] unberührt bleiben = $\textcircled{3/4 G}$) durch rechten Schweller; Einsatz geschehe plötzlich.

völlig angedrückt

Rechter Kniedrucker leer

Linker Kniedrucker leer

völlig angedrückt



1444.

Tempo giusto.
(gedeckt)

S. Karg-Elert, Op. 64, Porträts, Krakowiak (Alla Chopin).

Die beiden Kniedrucker wirken hier entgegengesetzt: linker auf = rechter geschlossen (viel Farben aber gedeckt) linker geschlossen = rechter auf (Primärfarben, aber hell).

1447.

1 3 4 Andächtig und sehr ruhig.

Albert Ritter, Op. 11, Nr. 6, Abendprozession.

1448.

Permanent liegende Doppelbässe.

4 Ländlich.

A und E feststecken!

Victor Hollaender, Schäfers Sonntagslied.

1449. Durchaus frei.

Sigfrid Karg-Elert, Op. 104, Idyllen, Nr. 7, Wolken über See.

1450. Abwechselnd doppelte oder einfache Stecktasten in einfacher Form.

4 Gemächlich (♩ = 76).

G und D feststecken.

G feststecken (mit der rechten Hand).

Karl Kämpf, Op. 18, Nr. 3, Querfeldein.

1451. Dasselbe in komplizierter Form. Etwas breit.

1p 3 langsam

Stifte auf tief e und dem h darüber vorbereiten.

p dolce l. H.

e und h feststecken!

OK pp dolce

Stift h los!

espress.

r. H.

Stift e los!

Stifte fort, tief h vorbereiten!

Rich. Wagner, Brünnhildes Klage aus der Walküre, bearb. von Albert Ritter.

1452. Feststeckung einer Unter- nebst Mittelstimme. Siehe auch Nr. 1299 (Fatme von O. Bie).

3 Träumerisch.

Vh p

feststecken

handgespielt

Oscar Bie, Goldenes Horn.

1453. Feststeckung einer Ober- und Unterstimme.

Ziemlich bewegt.
feststecken!

1p 3

Vh

feststecken!

Oscar Bie, Cabaret, Nr. 4, Ungarisch.

1454. Sehr ausdrucksvoll.

4

Vh innig-lieulich

p wie ein Hauch ppp

Sigfrid Karg-Elert, Op. 104, Idyllen, Nr. 6, Baude im Spätherbst.

Beispiel für Feststeckung zweier Unter- und einer Oberstimme: S. Karg-Elert, Op. 102, Nr. 12, Farben der Frühe.

1455.

as feststecken m. d. r. H.

Feierlich. *)

Handwritten annotations: r.H., l.H., immer pp

des feststecken m. d. l. H.

Rich. Wagner, Parsifal, Die Erlösung, bearb. von Albert Ritter.

*) Das Feststecken der Obertaste der oberen Stimme dürfte nur sehr gewandt manipulierenden Spielern ohne Unterbrechung gelingen; einfacher erreicht man dieselbe Wirkung durch Beschweren der Obertaste mit einem Bleiklötzchen, so daß die Taste niedergedrückt bleibt.

1456. Lebhaft.

Handwritten annotations: h feststecken!, h los!, p

Rich. Wagner, Siegfried-Idyll, bearb. von Albert Ritter (Duo).

[Das Feststecken und Auslösen des Diskant-h ist nicht nur überflüssig, weil durch Handspiel besser ersetzbar, sondern es stellt auch die Sicherheit eines rhythmischen Spiels in Frage.]

1457. Feststeckung einer Oberstimme.

Im Choralzeitmaß.

Handwritten annotations: wird festgesteckt, Vh

Feststecknote loco, alles andere eine Oktave tiefer. Teo von Oberndorff, Op.7, Der Stern von Bethlehem.

1458. Feststeckung zweier Oberstimmen.

Schnell, zart und duftig.

B und F feststecken durch das ganze Stück.

Handwritten annotations: Vh, pp

Karl Kämpf, Op.24, Nr.2, Die Haßmücken.

1459. Feststeckung dreier Oberstimmen.

Ruhig. \bar{c} is feststecken, alle 3 bleiben bis zum Schluß!
 \bar{h} feststecken!
 \bar{g} is feststecken!

Vh *pp*
p sehr ausdrucksvoll

Karl Kämpf, Op. 48, Die heiligen drei Brunnen bei Trafoi.

1460. Feststecken zweier Mittelstimmen.

16' loco

mp
wird festgesteckt
3p
p
4' (2')
ten.

S. Karg-Elert, Op. 102, Fernsicht vor dem Regen.

1461. Sehr ruhig und durchaus delikat.

Vh *p* mit intensivem Ausdruck
pp
silbern

Sigfrid Karg-Elert, Op. 104, Idyllen, Nr. 3, Sommerfäden.

1462. Lebhaft.

festgesteckt los:

Rich. Wagner, Parsifal und die Blumenmädchen, bearb. von Albert Ritter.

(Das Feststecken und Auslösen des Baß-Es ist nicht nur überflüssig, weil durch Handspiel besser ersetzbar (3 Oberstimmen hornartig gestoßen in der rechten Hand allein), sondern es stellt auch die notwendige Prallheit des Einsatzes in Frage. Eine Sammlung der Balgspannung vor Beginn des Stückes ist hier unerlässlich, dies schließt aber eine vorherige Festlegung einer Taste, die crescendo vorweg klingen würde, aus).

Im *p* ist ein Vorwegstecken der Haltenoten unbedenklich.

1463. Sehr langsam, durchaus dämonisch.

wie aus Nichts heraufdämmernd *fz* monströs Schluß: *fffz*

es treten allmählich hinzu: (3), (1), (7)

Sigfrid Karg-Elert, Op. 64, Porträts, * * * (Alla Schönberg).

Dieses Beispiel zeigt die Unmöglichkeit, mit festgesteckten Tasten *ff* zu schließen, ohne die prolongierten Noten unfreiwillig nachklingen zu lassen. Nur ein automatisches (ProL) mit Hackenauslösung erlaubt mit dem Akkordabsetzen zugleich auch ein Ausspringen der Prolongation.

Im *pp* ist ein Liegenbleiben der Haltenoten am Schlusse unbedenklich. Siehe Nr. 1413, 1454.

1464.

sich ins Mystische verlierend

Sigfrid Karg-Elert, Op. 104, Idyllen, Nr. 6, Wolken über See.
Vergleiche auch Nr. 1413 und 1454.

Bedenklich sind die zeitraubenden Fixierungen in Transkriptionen unantastbarer Meisterwerke, bei denen notwendigerweise nur die Wahl zwischen eigenmächtigen Zäsuren, Satzverstümmelungen oder Korrekturen zugunsten bequemer Haltenoten bleibt.

Zweiter Teil

Das Saugluftsystem

Zweite Abteilung

Abweichungen vom
Normalharmonium



Die Kunst des Registrierens

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

INHALTS-ÜBERSICHT:

I. Zur Einführung. II. Allgemeines.

ERSTER TEIL. Das Druckluftsystem.

ERSTE ABTEILUNG.

Das einfache Expressionsharmonium älterer Disposition.

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

ZWEITE ABTEILUNG.

Abweichung vom klassischen Vierspiel.

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

DRITTE ABTEILUNG.

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

17.	Die mechanischen, pneumatischen und automatischen Register	205
18.	Die Doppel-Expression	230
19.	Die modernen Halbspiele	249
20.	Die Kombinationen mit den modernen Halbspiele	274
21.	Das moderne reformierte Druckluftharmonium	316
22.	Die Célesta	322
23.	Halber Tastenfall	330
24.	Ein- und Ausschaltung diverser Register für die Prolongements-Oktave	335
25.	Das zwei- oder dreimanualige Kunstharmonium mit zwei durchgehenden isolierten Expressionen Nachwort und Kleines Namen-Register aus dem Text Autoren-Verzeichnis der Komponisten und Bearbeiter	337 341 343

Beiheft (zum Werk gehörig).

26.	Registriervorschläge (Registrier-Schlüssel) für die im 16. Kap. gegebenen Notenbeispiele. Giltig für einfaches, reformiertes, zweimanualiges und Kunst-Harmonium Großes Autoren-Verzeichnis der Notenbeispiele und Zitate	
-----	--	--

I. Zur Einführung. II. Allgemeines.

ZWEITER TEIL. Das Saugluftsystem.

ERSTE ABTEILUNG.

Das Normalharmonium.

Kapitel:		Seite
1.	Die Charakteristik der klingenden Register	3
2.	Die durchgehenden Spiele	22
3.	Die Teilung (Wesen und Bedeutung)	26
4.	Die Kombination der durchgehenden und halben Spiele	41
5.	Die Gegenüberstellung ungleich registrierter Spielhälften (Solo- und Kombinationsspiele)	55
6.	Die durchgehende Oktav-Koppel	67
7.	Die Vox humana	73
8.	Die Knieschweller	80
9.	Das Feststecken der Tasten	99

ZWEITE ABTEILUNG.

Abweichungen vom Normalharmonium.

10.	Die Baß- und dreifache Koppel	107
11.	(Winddruckteilung (Die Expression (halbe, ganze, umstellbare doppelte)	114 117
12.	Das Prolongement	140
13.	Die Percussion	
14.	Halb- und Ganzspiele, außerhalb der Normaldisposition	
15.	Moderne Dispositionen	
16.	Kombinationen, Gegenüberstellungen, Deckung moderner Halbspiele	
17.	Die Reform des modernen Saugluftsystems	
18.	Das Zwei- und Dreimanual-Harmonium (Die Satz- und Spieleigentümlichkeit, dargestellt an Beispielen aus der Literatur)	
19.	Das Pedalharmonium	
20.	Die Ästhetik des Registrierens	
21.	Das selbständige Registrieren unregistrierter Noten Nachwort und Kleines Namen-Register aus dem Text Autoren-Verzeichnis der Komponisten und Bearbeiter	

Beiheft (zum Werk gehörig).

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



DRITTER TEIL.

Kapitel:

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

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

Zehntes Kapitel.

Die Baß- und dreifache Koppel.

a. Die Baßkoppel.

Die Baßkoppel wirkt der Normalkoppel entgegengesetzt: sie koppelt von oben nach unten. Täuscht die Oktavierung der nach oben wirkenden Koppel bei eingestelltem 8' einen dazutretenden 4' vor, so imitiert die Subtransposition der nach unten wirkenden Koppel quasi einen 16'. Daß das Prinzip einer Subkoppelung recht wohl künstlerisch durchführbar ist, beweist die moderne Orgel, indes setzt eine gute akustische Wirkung eine mehrmanualige Anlage voraus: die Koppel wirkt dann von einem Manual auf das andere (Diagonalkoppel). Selbstredend erstreckt sich der Koppelumfang hier auf die ganze Klaviatur. Anders liegt der Fall beim Harmonium; hier wirken auf einer Klaviatur zwei Koppeln von der Teilung aus extrem. Geht dem Diskant die höchste Oktave für die Koppelwirkung verloren, so vermindert sich auch die Koppelwirkung in der Baßhälfte um eine Oktave. Ein gefährliches Moment bringt die Teilung: zwei benachbarte Tasten koppeln diametral! Wird die eine Taste subgekoppelt, so wird die nächste supergekoppelt. Die Koppelgrenze ist an verschiedenen Instrumenten verschieden: zwischen *e/f*, in vereinzelt Fällen zwischen *gis/a* und endlich zwischen *h* und *c*¹. Schlecht sind sie alle, um so schlechter, je näher sie der Diskantlage kommen und je mehr sie das rechte Spiel einschränken.

Der wahre Zweck der Baßkoppel besteht in einer künstlichen Pedalwirkung. Anspruchslosen Spielern, die sich mit primitiven Wirkungen zufrieden geben und Unebenheiten der Stimmführung gegenüber nicht kritisch sind, stellt sich die Baßkoppel etwa so dar: man spielt einen vierstimmigen Choral und erhält, ohne daß es eines besonderen Kunstgriffes bedarf, einen füllenden Pedalbaß resp. Baß in Oktaven. Dieser irrigen Anschauung wegen genießt die Baßkoppel überschwengliches Ansehen. — Die Nachteile der Koppel sind indes so einschneidende, daß die geringen Vorzüge (es sind ihrer faktisch weniger, als es bei oberflächlicher Betrachtung den Anschein hat) ihnen gegenüber kaum ins Gewicht fallen.

Nachfolgend eine schematische Darstellung der extremen Koppelwirkung: (es ist die noch am meisten erträgliche Koppelteilung zwischen *e/f* angenommen):

1465.

Es wird gespielt

1 Diskantkoppel

1 Baßkoppel

Es klingt

koppelt nicht

koppelt nicht

Aus Beispiel 1466 ersieht man jedoch, daß tatsächlich nicht die Baßstimme als solche, sondern nur die Töne unterhalb der Koppelgrenze, gleichviel, ob sie einer Unter- oder Mittelstimme angehören, verdoppelt werden. Unter die Koppelgrenze gehende Tenornoten werden in die abgründige Versenkung verbannt, über die Koppelgrenze hinausgehende Baßnoten versagen als fundierende Sechszehnfüßer: sie bekommen plötzlich Diskantfarbe. Es ist genug, dieses eine primitive Beispiel (1466) als einen unzähligmale vorkommenden Fall anzuführen, um weitere Konsequenzen selbst daraus zu ziehen.

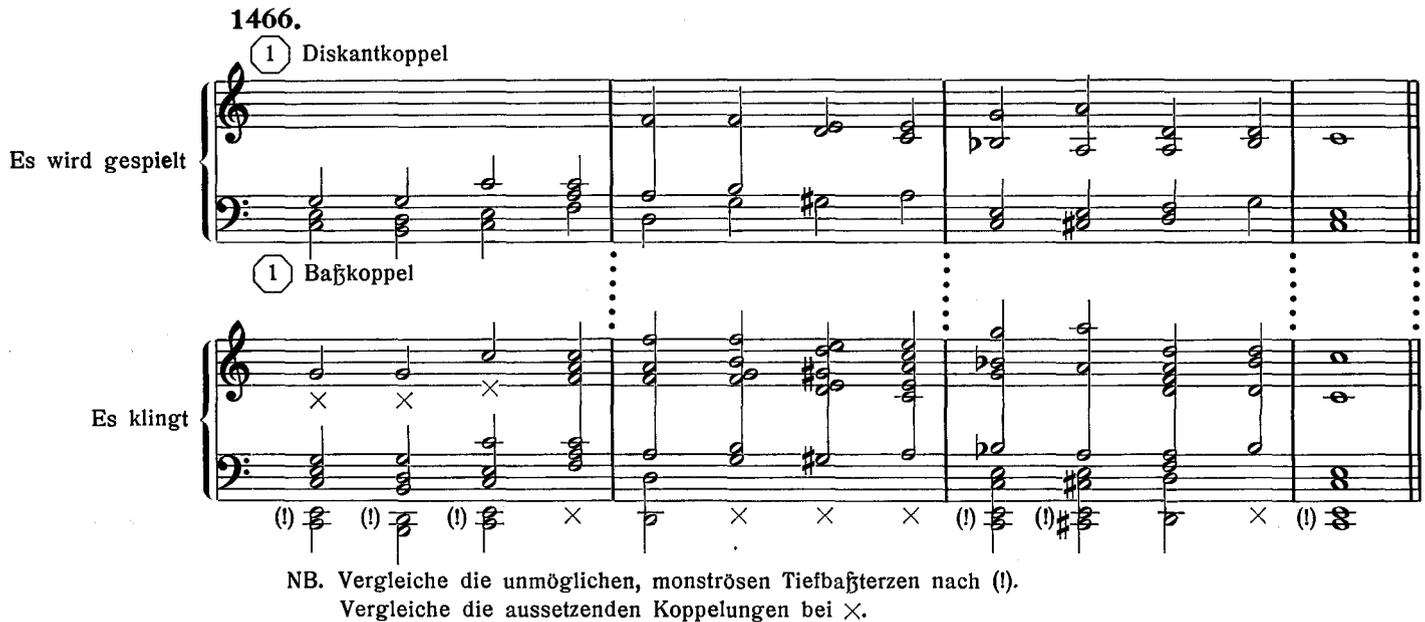
1466.

① Diskantkoppel

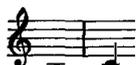
Es wird gespielt

① Baßkoppel

Es klingt



NB. Vergleiche die unmöglichen, monströsen Tiefbaßterzen nach (!).
Vergleiche die aussetzenden Koppelungen bei x.

Ein geschickter Arrangeur bringt recht wohl das Kunststück fertig, die Stimmführung so anzuordnen, daß keine „Überspringer“ entstehen. Der sattelfeste Spieler besitzt ja von den Teilungseffekten her die Geschicklichkeit, raschen Blickes die Gefahr einer Stimmüberschreitung zu erkennen und ihr zu entgehen. Aber wenn es gilt, zwei Teilungen zu wahren, nämlich die zwischen den Koppeln  und den Halbspielen , so ist die Konfusion und die unlogische Stimmknickung in Permanenz erklärt. Ein freies, künstlerisches Spiel verträgt diese Einschränkung nicht.)*

Die Baßkoppel ist auch für Begleitungszwecke verwendbar: z. B. in Verbindung mit dem 2'. Eine Begleitung mit demselben kann mittels Baßkoppel verdoppelt werden; in diesem Falle erhält sie den Charakter von Äolsharfe 2' nebst Äolsharfe 4'.

1467. *Andantino.*

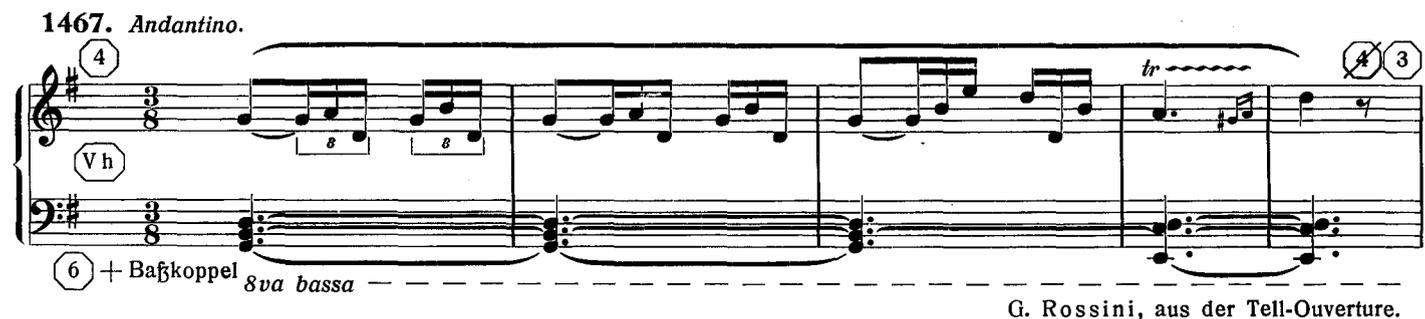
④

Vh

⑥ + Baßkoppel *8va bassa*

tr

④ ③

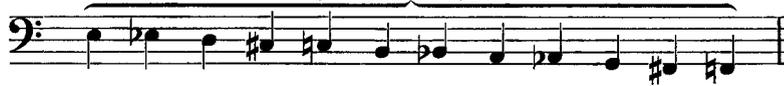


G. Rossini, aus der Tell-Ouverture.

In diesen Fällen ist nicht der Umfang der Äolsharfe (bzw. des Baßspiels überhaupt), sondern der der Baßkoppel maßgebend. Die Koppelsphäre, für laufende Stimmen schon sehr gering, wird für akkordische Behandlung zu einem wahren Prokrustesbett; es steht ihr nicht einmal eine volle Oktave zur Verfügung.

*) Muß es schon Baßkoppel sein, so beschränke man sie auf nur kleine Dispositionen ohne Äolsharfe und führe die Diskantspiele bis zur Koppeleinteilung herunter, so daß diese mit der Registererteilung zusammenfällt; freilich muß der Spieler dann die Einschränkung der Begleithälfte als Konsequenz mit in Kauf nehmen. Die Normalliteratur wird alsdann für diesen Typ leider unausführbar; sie wird es indes ohnehin von dem Moment an, wo die abwärts wirkende Baßkoppel anstelle der durchgehend aufwärts wirkenden Normalkoppel tritt.

1468. Die 12 Baßtöne, die koppelfähig sind,



ergeben folgende 24 Dur- und Molldreiklänge:



Würde man den Umfang erweitern, etwa bis zu dem Diskantspiel hinauf, was für Begleitungszwecke vorteilhaft wäre, so ergäbe sich notwendiger- aber unerwünschterweise Tiefenverdoppelung für alle Noten unterhalb c¹: der Alt würde bereits Baßcharakter annehmen. Incidit in Scyllam, qui vult vitare Charybdim.

1469. Sehr ruhig und langsam.



Max Reger, Op. 35, Nr. 3, Traum durch die Dämmerung (Originalregistrierung vom Komp.).

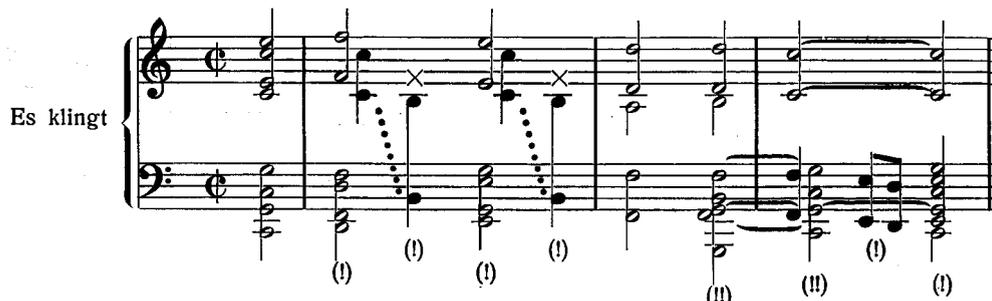
Reger hat hier ein Harmonium im Auge, dessen Baßunterkoppelung bis zum Teilungs-h reicht! Was eine solche als Baßverdoppelung für Resultate ergibt, zeigt das folgende Beispiel:

1470. 8' + Diskantkoppel



8' + Baßkoppel

Schluß des Choral: Valet will ich dir geben.



Es ist überflüssig, zu diesem Beispiel etwas hinzuzufügen

Die Vorzüge einer Koppelung, die quasi 16 fäßige Pedalbässe ergeben soll, lassen sich weit besser, weil ohne Nachteile, durch die einheitlich durchgeführte, nach oben wirkende Normalkoppel erreichen: der Spieler nehme den Baß in der linken Hand allein, eine Oktave tiefer; er vermeidet in diesem Falle die häßlichen doppelten Terz- und Sextbässe, die jedem primitiven Klangsinn Hohn sprechen. Durch diese Spielmanier wird die Baßkoppel völlig überflüssig.

1471. ^{8'}

Es wird gespielt

mit durchgehender Koppel

Siehe Nr. 1470.

Es klingt

Vergleiche diesen reinen, korrekt geführten Satz mit dem grotesken Koppelresultat zu Nr. 1470.

Die künstlerische und spieltechnische Bedeutung der Baßkoppel darf somit als erledigt betrachtet werden.

b. Die dreifach geteilte Koppel.*)

Sie vereinigt alle Vorzüge der bestehenden Koppelarten und umgeht, soweit es prinzipiell möglich ist, die Nachteile derselben.

Die Vorzüge der Normal-, also durchgehend aufwärts wirkenden Koppel bestehen in einem geringeren Verlust des Koppelumfangs (eine blinde Koppeloktave gegenüber zwei blinden bei extrem wirkender Baß- und Diskantkoppel), ferner in einer willkürlich vornehmbaren Trennung zwischen Ober- und isolierter verdoppelter Baßstimme gegenüber einer unwillkürlichen, nicht abstellbaren Vermengung von Mittel- und Unterstimmen. Endlich in einer größeren Ausnützung der linken Koppelsphäre bei zu verdoppelnder zweifüßiger Begleitung: $1\frac{1}{2}$ Oktave gegenüber einer Septime bei abwärts wirkender Baßkoppel. Der Nachteil der Normalkoppel besteht in der Unmöglichkeit einer ausschließlich einseitigen Koppelwirkung, z. B. erlaubt die durchgehende Koppel nicht eine Melodiekoppelung, ohne daß der Baß mit verdoppelt wird — oder aber eine Baßkoppelung allein, ohne daß der Diskant mit verdoppelt wird. Die dreifach geteilte Koppel erlaubt erstens eine Einzeleinstellung der Baßhälfte, ohne den Diskant, zweitens eine Einzeleinstellung der Diskant- hälfte, ohne den Baß und drittens die ungeteilte Normalkoppel. In diesem Falle wirkt die Baßkoppel, gleich der Diskantkoppel, von unten nach oben, doch vermeidet sie, in die Diskanthälfte überzugreifen. Alles nähere geht aus folgender schematischer Darstellung hervor:

1472 a.

Es wird gespielt

1472 b.

Es klingt, wenn Baß- Oberkoppel gezogen:

greifen nicht über die Teilung

*) Nach den Vorschlägen des Verfassers von der Firma Gustav Liebig, Zeitz, praktisch durchgeführt.

1472 c. Es klingt, wenn Diskantkoppel gezogen:

1472 d. Es klingt, wenn Normalkoppel gezogen:

Über die Wirkung der durchgehenden Oktavkoppel ist im 6. Kapitel eingehender die Rede gewesen; es bliebe also die Diskant- und Baßober-Koppel näher zu beschreiben übrig.

Die Diskantkoppel.

Zum Unterschied von der durchgehenden Koppel, die besonders ein Füllregister ist, häufig auf Massenwirkungen abzielt und ausschließlich im akkordischen Satz Verwendung findet, ist sie fast lediglich für solistische Wirkungen bestimmt. Einstimmige Melodien, mit 8' gespielt, klingen gleichsam 8- und 4füßig, ohne daß die Begleitung in der linken Hand der Koppelwirkung untersteht.

1473 a. Schalkhaft.
 (1p) 3 (DK) (wirkt als 8' 4' 2' = Piffari)

Es wird gespielt

Rob. Schumann, Op. 68, Sizilianisch, bearb. von S. K.-E. (100 Stücke).

1473 b. Es klingt mit (DK) (wirkliche Tonhöhe)

bleibt im linken Spiel

1473 c. greift ins rechte Spiel!

bei durchgehender Koppel entstehen schlimme Übergreifer

Die Baßoberkoppel.

Wünscht man die Bässe zu verdoppeln, so nimmt man die Oberstimmen in die rechte Hand und beschränkt sich auf die koppelfreie Lage; der Baß wird mit der linken Hand eine Oktave tiefer gespielt. Die Baßoberkoppel fügt dem handgespielten Baß seine obere Oktave hinzu.

1474.

Es wird gespielt

Es klingt

Choral: Ach Gott und Herr.

Wie aus dem Schema Nr. 1472b ersichtlich ist, unterstehen die unter der Teilung liegenden 12 Halbtöne nicht der Baßkoppelwirkung; diese Einrichtung ist sehr bemerkenswert und gewährt wesentliche Vorzüge: nimmt man an, daß rechts eine 8füßige Solo- und links eine Begleitstimme nebst Baßoberkoppel eingestellt ist, so werden Übergreifer durch die Koppel aus dem linken ins rechte Spiel, wie sie bei der durchgehenden Koppel unvermeidlich sind, ferngehalten. Die Oktavierung der beregten 12 Halbtöne bleibt zwar aus, doch ist die Klangverminderung bei begleitenden Harmonien, die thematischer Selbständigkeit entbehren, nicht sonderlich ins Gewicht fallend. Auf alle Fälle ist diese Koppelversagung einem musikalisch widersinnigen Übergreifen vorzuziehen. Die Baßoberkoppel wirkt hier als ein automatischer Korrektor von ungewollten Koppelübergreifern.

1478 a.

Es wird gespielt

1478 b.

Es klingt mit Baßoberkoppel des 3 fach geteilten Systems

NB. Die Harmonien bleiben trotz zunehmender Koppelverringering als Begleitakkorde tauglich.

1478 c.

Es klingt mit durchgehender Koppel

NB. Die Übergreifer zerstören die Isolierung der Solohälfte!

1479 a. (Siehe 1348.)

Es wird gespielt

1479 b.

Es klingt mit Diskant- und Baßoberkoppel

Fehlen auch im Koppelresultat hie und da einige Verdoppelungen, so bleibt doch der harmonische Grund des Begleitpartes tauglich. Vergleiche dagegen die Übergreifer (mit ? bezeichnet) in Nr. 1348, die die Isolierung der Solohälfte völlig aufheben.

Elftes Kapitel.

Die Winddruckteilung und Expression.

A. Die Winddruckteilung.

Die Winddruckteilung ist eine Einrichtung, die es ermöglicht, Baß- und Diskanthälfte auf zwei unterschiedliche Stärkegrade festzulegen. Die Einschaltung erfolgt durch einen mittleren umstellbaren Kniehebel, der mit dem rechten Knie nach links oder mit dem linken Knie nach rechts gerückt werden kann und jeweils in der Stellung verbleibt. Steht er in der Mitte, so ist die Wirkung der Winddruckteilung aufgehoben, ist er auf die linke Seite gerückt, so klingt bei den meisten Instrumenten der Baß konstant piano, auch wirkt der rechte Schweller auf diese Hälfte nicht; steht der Umstellhebel auf der rechten Seite, so klingt bei den meisten Instrumenten der Diskant konstant piano, auch wirkt der rechte Schweller auf diese Hälfte nicht.*) Der auf piano-Wind eingestellten Begleitungshälfte steht die Normalwind erhaltende und auf den Schweller reagierende Solohälfte gegenüber. Kann diese Einrichtung auch nur in sehr bescheidener Weise die Doppelexpression ersetzen (genau genommen, kann auch von bescheidenem Ersatz keine Rede sein, da Differenzierung der Windkomprimierung- und Expansion — die wahren Ausdruckselemente — nimmermehr Differenzierung der Winddrosselung und Jalousierung ersetzen), so muß die Winddruckteilung dennoch als ein ausgezeichnetes Mittel zur Belebung und Schattierung bewertet werden. Da die Einrichtung wohlfeil ist, sollte sie an keinem besseren Instrumente fehlen.

Von geringen Ausnahmen abgesehen (Rebay), wird die Einstellung und Abstößung der Winddruckteilung nicht in den Noten signiert; sie versteht sich von selbst: ihre Wirksamkeit möge nur bei ausgesprochenen Solopartien in Kraft treten. Einige Beispiele, die freilich nach der Registrierung (Normalharmonium!) die Winddruckteilung nicht als obligatorisch einstellen, und die andererseits auch ebensogut für umstellbare oder faktisch doppelte Expression Geltung haben könnten, mögen die plastische Herausmodellierung der Solopartien dartun.

Die Registrierung der Originalvorlage ist hier beibehalten worden. Es ist sehr wesentlich, zu bemerken, daß die Winddruckteilung, besonders aber die halben bzw. doppelten Expressionen ziemlich einschneidende Umregistrierungen erlauben, resp. nötig machen: die Registrierung ohne Winddruckteilung und Expression stimmt neben den Farben auch die entsprechenden Stärkegrade ab; z. B. ein linksseitiges Solo erheischt, soll es sehr plastisch heraustreten, am Harmonium ohne Winddruckteilung und Doppelexpression fast stets mehrere Register, und da zwei 8-Füßer oder zwei 4-Füßer in der Regel nicht angelegt sind, so wird die Mischung 8' 4' 2' ((1)(3)(6)) unvermeidlich. Bei Doppelexpression, auch teilweise bei Winddruckteilung, steht die Zahl der Register nicht immer im gleichen Verhältnis zu ihrer Stärke; die Winddruckteilung dämpft die Begleithälfte entsprechend ab, steuert also dem Übel einer Überdeckung der Solostimme. Hier kann also die Begleitung bedeutend abwechslungsreicher und voller registriert werden.

Die geteilte Expression wirkt gerade umgekehrt: sie erlaubt ein Herausmodellieren, ein beträchtliches Stärker- und Dichterwerden der Solostimme. Einem 3—4 spieligen Begleitpart kann, ohne Gefahr eines Untergehens, eine einzige, relativ schwach intonierte Solostimme gegenübergestellt werden. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, hat die Originalregistrierung der angeführten Beispiele nur eine bedingungsweise Bedeutung, d. h. sie gilt in dieser Form nur, wenn Doppelexpression oder Winddruckteilung nicht vorhanden sind.

Vorschläge des Verfassers siehe daselbst in Paranthesen.

1480 a.

*) Es gibt auch Instrumente, bei denen die piano-Einschaltung in der umgekehrten Richtung erfolgt. Wo gäbe es auch Anlagen, Namensbenennungen usw., die beim Saugflutharmonium nicht auch in entgegengesetzter Art möglich wären!

1480b.

1p sehr zurück *p* (*p*)

1 **3** deutlich hervor
8va bassa

Statt **1** **3** ist, wenn vorhanden, ein stark expressiver 4' allein vorzuziehen.

Franz Poenitz, Op. 37C, Kleines Schlummerlied, bearb. von S. K.-E.

1481 a.

1p Lento.

Rechtes Spiel]

8' 4' 2' wenn keine Winddruckteilung oder Doppelexpression vorhanden, sonst 8' Solo **1**, besser **4** mit **Vh**.

1481 b.

1 mild hervorgehoben (auch **1p**, wenn mit doppelter Windklappe angelegt, empfehlenswert).

Vh *mf*
3p *p*

Franz Liszt, „Sei still“, aus „Liszt-Lieder“, Nr. 53, bearb. von S. K.-E.

1482.

Harm. aeth. 8' oder Aolsharfe 8' (im Nottalle **1p**).

E **Vh** *p dolce*
3 *sonoro*
8va bassa

eventuell stark expressiven Streicher 4'

Rich. Wagner, Lohengrins Ankunft, bearb. von S. K.-E.

1483.

1p Andantino con moto. (♩ = 96.)

p sempre legato
3

Arthur Bird, Op. 45, Drei Skizzen, Nr. 1.

1484.

1p Sehr ruhig, doch nicht schleppend.

(sehr duftig)

Melodie deutlich hervorgehoben.

(ruhig)

Franz Bendel, Dornröschen, bearb. von S. K.-E.

1485. Etwas lebhaft ♩ = 76.

hervor

p

8va

Mittelsatz:

zurück

hervor

sf

8va

Albert Ritter, Op. 11, Nr. 3, Pan bläst im Mondenschein.

Winddruckteilung hebt durch Abschwächung der 4 (Mittelsatz) die allzu diskrete Aolsharfe heraus.

1486.

1 4 2 Larghetto.

fp

a tempo

3p 2 1 tritt ohne Winddruck- oder Expressionsteilung nicht genügend hervor!

Heinrich Marschner, Hans Heiling, Phantasie von Paul Hassenstein, Op. 63, Nr. 33.

Siehe ferner auch die bereits gebrachten Beispiele mit Solowirkung im rechten Spiel: Nr.1100; — — 1103; — — 1107; — — 1115; — — 1118; — — 1119; — — 1121; — — 1127; — — 1133; — — 1134; — — 1145; — — 1147; — — 1153; — — 1206; — — 1247; — — 1249; — — 1252; — — 1253; — — 1290; — — 1292; — — 1293; — — 1294; — — 1296; — — 1297; — — 1299; — — 1300; — — 1311; — — 1313b; — — 1326; — — 1327; — — 1361; — — 1362; — — 1363; — — 1364; — — 1380 (1. Hälfte); — — 1382 (1. Hälfte); — — 1460; — — 1461; — — 1467; — — 1469. — —

Solowirkung im linken Spiel: 1136; — — 1137; — — 1138; — — 1218; — — 1222; — — 1271; — — 1285; — — 1308; — — 1328; — — 1329. — —

B. Die Expression.

Expression heißt Ausdruck. Die Elemente desselben zerfallen in agogische (zeitdauerliche) und dynamische (stärkeunterschiedliche) Darstellungsmittel. Sekundärer Art ist das koloristische Moment.

Im engeren Sinne versteht man am Harmonium unter „Ausdruck“ die dynamischen Wirkungen; nach dieser Richtung hin wird die Bezeichnung Ausdrucksschweller für den rechten Kniefortedrucker erklärlich. Und doch ist diese Benennung eine irri; in dem Worte „Expression“ ist Pression enthalten, der „Ausdruck“ ist also faktisch eine Winddruckdifferenzierung. Diese fehlt beim Forteschweller (siehe Kapitel 8: Die Knieschweller). — Die Expression besteht in einer tatsächlichen Druckdifferenzierung der Windspannung; ob die Luft aus den Bälgen durch die Zungen getrieben (Druckwind), oder von den Bälgen durch die Zungen gesogen wird (Saugwind), ist belanglos. Der Ton nimmt im gleichen Verhältnis an Intensität zu, wie die Spannung der Luft (Spannung durch Windüberdruck bei Druckluft, Spannung durch Luftverdünnung bei Saugluft). Ein Forte im Sinne der Expression bedeutet, dem Piano gegenüber, nicht etwa eine Steigerung der Helligkeit, wie es der übliche Knieschweller erzeugt, sondern eine Steigerung der Klangdichtigkeit (Konsistenz) und Durchdringlichkeit (Intensität). Der Kniedrucker hat auf die Schwingungseigenart der Zungen nicht den geringsten Einfluß; wir empfinden die Steigerung des Klanges nur durch Verwechslung der Erscheinung rein subjektiv. Durch die Expression dagegen gewinnt der Spieler direkten Einfluß auf den Schwingungsausschlag (Amplitude) der Zunge: die Steigerung des Klanges ist durchaus objektiv. Nicht selten treffen subjektive und objektive Erscheinungen von Klangsteigerungen zusammen, bestimmend für den echten Ausdruck ist indes die objektive Klangdifferenzierung.

Nachfolgend ein Auszug aus dem ersten Teile des Werkes: Das Druckluftsystem, 3. Kapitel „Die einfache Expression“, wobei immer zu beachten ist, daß die Saugluftexpression zur Druckluftexpression, wie bereits gesagt, in einem geringprozentigen Verhältnis steht.

Das Expressionsspiel ist eine Spezialkunst, die ein eingehendes Sonderstudium erfordert. Die einfachere Trettechnik zu erlangen, die den musikalischen Anforderungen des größeren Teiles der Harmonisten genügt, ist eine ziemlich leicht zu bewältigende Aufgabe. Um höheren Ansprüchen 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 Gesang nahe und erweist sich als außerordentlich zweckmäßiges, akkommodationsfähiges Begleitungsinstrument. Aus denselben Gründen findet es als Kammermusikinstrument von hervorragender, dynamischer Anpassungsfähigkeit vortreffliche Verwendung. Im Gegensatz zur Orgel, deren wechselnde Stärkegrade stets mit Klangfarbendifferenzen verbunden*), sind die dynamischen Unterschiede beim Expressionsspiel monochrom, d. h. die Stärkegrade können bei unveränderter Klangfarbe wechseln.

Nur ein paar Worte über die Funktion des Expressionsspiels mögen hier Platz finden. (Das Folgende dem Saugluftsystem entsprechend abgeändert.)

Durch Ziehen des Expressionsregisters wird der Magazinbalg ausgeschaltet, so daß der Wind aus den Schöpfbälgen unmittelbar zu den Zungen gelangen kann. Daraus resultiert bei gezogenem Expressionsregister die große Empfindlichkeit der Zungen den Tretbewegungen gegenüber. Der Ausgleichsapparat, das große Vacuum, 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 des-

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

selben 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 vom Magazinbalg schwache Luftströme dann nicht aufgenommen werden, wenn der Luft beim Spielen ein viel bequemerer Weg offen steht. Gibt der Spieler einen Saugstrom von geringerer Spannung, als zur Überwindung des Magazin-Spannfederdruckes nötig ist, so vermeidet derselbe, das widerspenstige Magazin zusammenzuziehen und wirkt deshalb nun unmittelbar auf die Zungen. Die Verhältnisse sind, ob mit oder ohne Expression gespielt wird, beim *pp* die gleichen. Im ersten Falle ist der Zugang zum Magazin hermetisch verschlossen, im zweiten Falle steht er zwar offen, der schwachgespannte Luftstrom vermag aber nicht, den luftgefüllten Magazinbalg durch Luftentnahme zusammenzupressen. Wird die Grenze des Zartspiels allmählich oder plötzlich überschritten, so zeigt sich sogleich der Unterschied zwischen direkter, der Tretgeschwindigkeit entsprechender Schöpfbalgluft und indirektem, automatisch saugendem Magazinwind.

Der Widerstand des Tretschemels gegen den auf ihm lastenden Fuß gibt dem Spieler den präzisesten Aufschluß über die Spannung in den Schöpfnern. Der Widerstand erst erlaubt die Ausführung aller möglichen Nuancen, in den 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 steigernd, wippend und elastisch, steigernd mit plötzlichem Nachlassen, wellenförmiges Schwanken im Knöchelgelenk, Vibrieren des Oberschenkels mit Knieübertragung usw. — ergibt die zahlreichen dynamischen Differenzierungen.

C. Die durchgehende (einfache) Expression.

Die Expression war bis vor kurzem das ausschließliche Privilegium des Drucklufttyps; durch die Einbauung der Expression in das Saugwindharmonium hat dieser Typ fraglos an musikalischem Wert gewonnen. Tatsache freilich bleibt, daß die Wirkung der Saugluftexpression zur Druckluftexpression in einem nur geringprozentigen Verhältnis steht; auch qualitativ bleibt die Expression des Sauglufttyps hinter der des Drucklufttyps erheblich zurück. In geringen Stärkegraden ist die Wirkung der Expression eine ungleich künstlerischere als im Forte oder im vollen Werk, auch wenn dieses nur halb Stark gespielt wird. Im Fortetutti versagt sie jedoch meist ganz; deshalb legen einige Harmoniumbauer die Expression dergestalt an, daß sie sich bei Einschaltung des vollen Werkes automatisch ausschaltet (Lindholm), oder sie ermöglichen durch einen Hackenhebel zwischen beiden Trittbrettern (Mannborg) oder als rechte Talonnière (Liebig) die willkürliche Ausschaltung der Expression während des Spieles an geeigneten Stellen.

Die Literatur weist, außer einigen Bearbeitungen des Verfassers (Sammlungen, Einzelarrangements alter und neuer Meister, 3 Wagnerbände, 1 Lisztliederalbum) und einigen Originalwerken (II. Partita, Impressionen und Idyllen), kaum ein Beispiel auf, in dem die Expression besonders angezeigt wäre, indessen sind die Fälle überaus häufig, in denen die Expression für eine Wiedergabe, die höheren künstlerischen Ansprüchen genügen soll, unerlässlich ist. Nicht jede Solopartie verlangt unbedingt Expression, manche Phrase fließt ruhiger, leidenschaftsloser und milder, wenn sie der Expression entbehrt; indessen wird Expression für die Spiele ganz unersetzbar, die der Wirkung des Kniedrückers nicht oder fast nicht unterstehen, wie z. B. die abgedichtete Aolsharfe, je nach Anlage auch die Flöte d'amour, das Waldhorn, der Subbaß (andererseits reagiert dieser hin und wieder nicht auf Expression) und endlich die Schalmei, der Bombard und alle andern durch doppelte Windklappe und gehobenem Fortedeckel geflachte Stimmen.

Nachfolgend eine Auswahl aus der vorhandenen Literatur in der Originalregistrierung, die durchweg Expression erfordern, sofern diese nicht schon durch Registersignierung als obligatorisch bezeichnet ist.

1487.

① *Allegro.*

① Die *ff subito* verlangen intensiven Expressionstritt. Kniedrucker helfen da nicht.

D. F. E. Auber, Die Stimme von Portici, Phantasie von Paul Hassenstein, Op. 63, Nr. 31.

1488. *Maestoso andante.* aus dem Trio

L. van Beethoven, Trauermarsch aus Op. 26, bearb. von Karl Kämpf.

Ohne Expression ist ein rechtes „*piano subito*“ nach kräftigem < oder nach *ff* unmöglich! Kniedrucker helfen da nicht, denn sie heben die Balgspannung nicht im geringsten auf.

1489. *Tranquillo.*

8va bassa (Cornet Echo 2')

S. Karg-Elert, Op. 14, Ciacona con variazioni aus der 3. Sonatine.

Ohne Expression ist ein intensives *crescendo* und dichtes *forte* in diesem Liliputregister unmöglich. Vergleiche auch die Beispiele, die (6) als Soloregister behandeln und die stärkere Ausdrucksmittel beanspruchen, als die expressionslose (6) zu geben vermag: 1141 (besonders im Verlaufe des kompletten Stückes) 1148, 1149 besonders 1155, ferner 1160 (*ff!*), 1232 + 33, 1234 (2. Hälfte), 1329, 1350. Vergleiche ferner auch die Beispiele mit der (3) im Baß, in denen Expression sehr wünschenswert ist: 1113, 1114, 1231 (A) 1270 („sehr ausdrucksvoll“) 1271, 1275, 1276, 1359.

1490. (Schalmei) ev. mit Harm. aeth. 8'

S. Karg-Elert, Op. 14, Ciacona con variazioni aus der 3. Sonatine.

Nur durch Expression sind die charakteristischen Strich-Akzente der Violine (resp. Viola d'amour) in befriedigender Weise zu imitieren möglich.

1491 a.

(1) (1p) (4) *Andantino grazioso.*

Robert Schumann, Klavierkonzert, II. Satz, bearb. von K. Kämpf.

Auch dieses berühmte Cellosolo ist ohne Expression undenkbar! In der angezeigten Weise klingt die Stelle schlaff und flau. Und welche Intensität und welche eindringliche Plastik erfordert sie! Man versuche dagegen folgende Version:

1491 b.

(2) *8va*

(3p) (nicht (3), da die geringere Tieferstimmung der (3p), mit der (2) in Deckung gebracht, streichend, celloartig schwebt).

1492. Etwas bewegt.

(1p) Soloflöte.

J. S. Bach, Arie aus der Johannespassion.

Vergleiche auch die Beispiele mit (1p) (Flötensolo) 1103, 1104, ferner ((1p) durchgehend), 1183, 1184, 1185, 1283, 1365, 1366, 1367, 1406, (1408?), (1409?), (1410?), 1419, besonders 1420, 1432 und 1433 (?) mit und ohne Expression; die inhaltlich lauen, indifferenten Stücke können allenfalls auf Expression verzichten, nicht aber die Zitate, die transkribierten Vokal- oder Orchesterkompositionen entnommen sind.

1493. *Andante con moto.*

(4)

Franz Schubert, Unvollendete Sinfonie, H moll.

Ohne Expression, die der Oboe erst den charakteristischen Ansatz und die eigentümliche Windexpansion verleiht, ist das köstliche, mit Ausdruck geladene Oboe-Solo undenkbar!

1494. Mäßig langsam.

sehr ausdrucksvoll

(4)

Rich. Wagner, Tristan, Vorspiel zum III. Akt, bearb. von K. Kämpf.

Dieses wundervolle, ausdrucksüberreiche Englischhorn-Solo ist ohne Expression undenkbar! Abgesehen von der unorchestralen Farbe, stört der häufige Registerwechsel; er ist eine logische Konsequenz der inexpressiven Registrierung. Der Verfasser dieses Werkes registriert in seiner Wagner-Ausgabe: (2) (resp. Cornemuse oder Musette 16') durchweg *8va*; (dann fallen die peinlichen Teilungsuntergreifer) und selbstredend (E).

1495. Mäßig bewegt.

5
sehr ausdrucksvoll *ppp* *f* *p* *f* *p*
smorz.
p *cresc.* *f* *dimin.* *p* *smorz.* *f*

Eugen d'Albert, Vorspiel zu Tiefland, bearb. von K. Kämpf.

Orchesteroriginal: Klarinettensolo. Der ausdrucksvolle Gesang ist ohne „Expression“ undenkbar, das unvermittelte Nebeneinanderstellen von *f* und *p* wirkt, nur mit dem Kniedrucker und nur mit Magazinwind gespielt, viel zu flau und unorchestral.

1496. Waldhorn 16' Solo.

E *mf*
beide Hände eine Oktave höher
sfz p *sfz p*

S. Karg-Elert, Op. 14, Ciaccona con variazioni aus der 3. Sonatine.

Nur durch Expression sind die charakteristischen Ansatz-Akzente der Waldhörner in befriedigender Weise zu imitieren möglich. Siehe weitere Beispiele unter „Waldhorn“ Kapitel 14.

1497a. Sehr mäßig bewegt.

p molto espressivo

Rich. Wagner, Meistersinger-Vorspiel, bearb. von Aug. Reinhard, Harmonium-Part registriert von Albert Ritter.

Herr Ritter registriert (1) (3) (Vh) mit (OK) ohne Expression! — Die Originalpartitur besetzt hier Violinen unisono, Violoncelli, Hörner und Klarinetten!

Selbstredend ist diese Stelle für einigermaßen anspruchsvollere Spieler ohne Expression undenkbar. Die Registrierung ist ungeschickt. Um Plastik zu gewinnen, ist weder der 4', noch gar die spitzfärbende (OK) geeignet. Man wähle:

1497b.

(1) (2) (4) (und ev. violinartiger 8')
Vh E *molto espressivo*
(6) (3) (und ev. noch vorhanden 4')
wirkt: Mel.-Ob., Klar., Aolsh., Viola.

1498a. Sehr langsam.

(1) sehr ausdrucksvoll *p* *f* *p*
(Orig.-Instr. Kl., Fag., Vl., Vcl. unisono.)
Rich. Wagner, Vorspiel zu Parsifal, bearb. von Albert Ritter.

später: 1499a.

(5) (OK) *p* usw.

[Orig.-Instr. Ob., Vl., Trb. unisono (aber eine Okt. höher).]

Wagnersche Transkriptionen sind auf dem Harmonium ohne Expression schlechtweg unmöglich. Und gar das Parsifal-Vorspiel! . . .

Abgesehen davon ist die Registrierung schlecht und unplastisch. S. K.-E. registriert folgendermaßen:

1498b.

2 *8va* —
 (Vh) (E) *p* = Unisonierung
 3 (in gleicher Höhe mit der 2).

1499b.

4*f* (Schalmei ev. 5)
 (Vh) (E) *p* = Unisonierung
 6 (starker Wind!)
 (mit der 4 in gleicher Höhe.)

1500. *Amabile e gajo.*

2 3 (und ev. Quinte 2^{2/3}).

(E) *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp*
 wird festgesteckt
 7*p* (Subbaß *dolce*)

S. Karg-Elert, Op. 14, Ciacona con variazioni aus der 3. Sonatine.

Nur durch Expression (rhythmischer Fußwechsel mit Windakzent $\overset{r}{\wedge} \overset{r}{\wedge} \overset{r}{\wedge}$) sind die fast percussionsartigen reizvollen Nuancen möglich (Dudelsackimitation).

1501. *Alla marcia funebre.*

1*p* 2 3 4 (+ Waldhorn 16)

(E) *pp* *fffzp* *pp* *fffzp*
 7 6 3*p* 1*p* 1
pp *fffzp* *pp* *fffzp*
p *sf* *p* *sf* *f*

S. Karg-Elert, Op. 102, Vorüber aus den Impressionen.

Nur Expression erlaubt eine wörtliche Ausführung der angezeigten dynamischen Vortragsbezeichnungen.

1502. Schnell und scharf.
(Blitz.)

Ganz langsam.
 (G) *fff* (Donner.) (G)
 7 1
 8*va* —

Erst durch Expression bekommen die Akkordschläge Prallheit und dezise Wucht.

Wieder ganz langsam.
fff schnell und scharf
fff *molto* *p* *dimin.*
 8*va* —

Karl Kämpf, Op. 6, Gewitter in den Alpen.

D. Diskantexpression.

Bei Einstellung dieses Registers erhält nur der Diskant Schöpfbalgwind, dagegen die Baßhälfte konstanten, inexpressiven Wind von geringer Spannung. Diese Einrichtung ist sehr beliebt; erklärlicherweise, denn eine große Anzahl Amateure begnügt sich mit einem Satz, der einer einfachen Melodie eine akkordisch primitiv gehaltene Begleitung gegenüberstellt. In diesem Falle genügt Diskantexpression. Damit ist aber die „Expressionskunst“ schon erschöpft; polyphones oder akkordisches Spiel geht schon über die Wirkungssphäre der halben Expression hinaus.

Die Beispiele, die auf Seite 114 und 115 als Exempel für die Winddruckteilung angeführt wurden, haben auch für die Diskant- (und umstellbare) Expression Geltung. Der prinzipielle Unterschied zwischen Wind- und Expressionsteilung besteht darin: Winddruckteilung ergibt nur dynamische (= stärkegradige) Unterschiede, d. h. der Ausdruck bleibt auf den Knieschweller beschränkt, wahre Expression bleibt, mangels der Möglichkeit, ausschließlich mit Schöpfbalgluft zu operieren, dem Spieler versagt.

Halbseitige Expression erlaubt neben den dynamischen Unterschieden der Winddruckteilung noch dynamische, expansive Differenzierung der Windspannung, die die Voraussetzung für ein ausgesprochen expressives Spiel ist.

1503.

①p Einfach und sinnig.

Karl Kämpf, Op. 7, Nr. 2, Hirtenweise.

Die stumpfe ①p tritt durch ③E beträchtlich hervor, sie erhält erst durch sie orchestrales Leben.

1504.

① Adagio.

Joseph Rheinberger, Romanze, Op. 174, bearb. von S. K.-E.

1505 a.

②f Lento divoto.

Franz Liszt, „Der du von dem Himmel bist“, Liszt-Lieder, bearb. von S. K.-E.

1505 b. ③ Andante.

Franz Liszt, „O komm im Traum“, Liszt-Lieder, bearb. von S. K.-E.

1506. Sehr langsam und mit viel Ausdruck.

(1p) 4 (= 5) sehr gesangreich hervor

pp sehr deutlich und durchaus gebunden

(oder (6) (3p)) erfordert im Begleitpart bereits einige expressive Selbständigkeit, doch geht es noch zur Not mit nur Diskantexpression.

sfz *pp* *sfz* *pp*

W. A. Mozart, Adagio F moll, bearb. von S. K.-E.

1507. Ziemlich ruhig.

(4f) *f* <vibr.>

f <vibr.> lustig

(6p) (3p) (Doublette)

a piacere (mit dem Fuße) *tr*

S. Karg-Elert, Op. 102, Savojard aus den Impressionen.

1508. Alla marcia funebre.

(2) (+ Waldhorn 16')

p *p* stumpf *8va bassa* *sfz* *p* *sfz* *p*

S. Karg-Elert, Op. 102, Vorüber aus den Impressionen.

1509. Andante con moto.

(1) (1p) 4

f *p*

(1) (3p) (besser aber (6) (3p) *8va bassa* um die Solohälfte von Begleitungsübergreifern frei zu halten).

P. Tschaikowsky, Barcarolle, Op. 37, Nr. 6, bearb. von Paul Hassenstein.

Violinartiger Bogenstrich = Fußportamento erheischt Expression. Auch *p subito* und die Plastik der schmelzenden Solostimme fällt ohne Expression sehr flau aus.

1510. *Tempo rubato*. Sehr frei zu spielen, träumerisch.

4

p *< mf* *p* *molto* *f* *pp*

G feststecken

Karl Kämpf, Op. 4, Bilder von Rügen, Nr. 5, Sonnenuntergang.

Nur Expression vermag diesen intensiven Ausdruck zu geben.

1511. *Andante sostenuto*.

Das 1. Mal (2) Waldhorn quasi Cello.
 Das 2. Mal Schalmey 8'. (setzt Umfang bis c₄ voraus)
 8 va

mf

Vh E

3p 6

p

Sigfrid Karg-Elert, Ciacona con variazioni aus der 3. Sonatine.

Nur durch Expression sind die charakteristischen Cello- und Violinstrich-Akzente in befriedigender Weise imitierbar.

1512.

Sehr langsam, durchaus dämonisch.

3 8

E wie aus Nichts heraufdämmernd *fz*

f *p* *f* *p* *f* *p* *fffz*

Schluß:

monströs

1 5 (+2)

6 Prol.

es treten allmählich hinzu: 3, 1, 7

Sigfrid Karg-Elert, Op. 64, Porträts, * * * (Alla Schönberg).

E. Umstellbare Expression.

Ein mittlerer Kniehebel, in der Art des umstellbaren Hebels der Winddruckteilung, erlaubt, je nach seiner Stellung, entweder den Diskant oder den Baß expressiv zu gestalten, während die andere Hälfte schwachen Begleitwind erhält. Der Vorzug der umstellbaren Expression vor der obengenannten durchgehenden und Diskantexpression besteht in der Möglichkeit, thematisch wichtigen Baßsolostellen zu eindringlicher Plastik zu verhelfen, ohne daß, wie bei der durchgehenden Expression, auch die Begleitstimmen an den Vortragsnuancen partizipieren.

Die Saugluftliteratur ist bemerkenswert arm an Beispielen von expressiven Solopartien in der unteren Hälfte, gleichviel, in welcher Registerhöhe gespielt. Das Saugluftharmonium besitzt ja leider auch nicht eine einzige ausgeprägte Charaktersolostimme in der linken Spielhälfte, ganz im Gegensatz zu den hervorragenden Druckluftstimmen Clairon, Basson, Harpe éolienne, die ein wirklich expressives Spiel möglich machen. Die Saugluftstimme im linken Spiel, die solistisch am verwertbarsten genannt werden muß, ist der Baß-Vierfuß; zu bedauern ist nur, daß er so neutral, unausgeprägt und uninteressant ist; ein zweiter, selbständiger 4', als prononzierte Solostimme gedacht und besonders expressiv, würde sich als außerordentlich wertvoll und wirksam erweisen. (Siehe 14. Kapitel dieses Teiles unter Gemshorn 4', Larigot und Quintatön.)

Nachfolgend einige Beispiele der Literatur [leider fand sich keine Originalkomposition!] in denen der linke 4' (Viola resp. Prinzipal, eventuell durch einen der obengenannten aparten Solovierfüßer zu ersetzen) ausgeprägten Solocharakter zeigt.

1513a.

1p Mäßig bewegt.

Musical score for exercise 1513a. The top staff is for Violoncello (Vh) and the bottom staff is for Bass (8va bassa). The Vh part starts with a piano (*p*) dynamic and *molto espress.* marking, followed by a crescendo to a forte (*f*) dynamic. The bass part provides a steady accompaniment.

3 8va bassa
[Baßexpression ist unerlässlich!]

Richard Wagner, Brünnhildes Klage, bearb. von Albert Ritter.

1513b. Deciso.

1p 3

Musical score for exercise 1513b. The top staff is for Violoncello (Vh) and the bottom staff is for Bass (8va bassa). The Vh part starts with a piano (*p*) dynamic and the instruction *doch bestimmt*. The bass part has a rhythmic accompaniment.

6 3 1

Richard Wagner, Mime und Siegfried, bearb. von Albert Ritter.

[Tunlichst mit Baßexpression! ohne (OK)! links nur 4' (ja keine Aolsharte!) hornartig angesetzt. ♪ 8va bassa]

1514. Andante.

3 8 (oder anderer schwebender 8')

Musical score for exercise 1514. The top staff is for Violoncello (Vh) and the bottom staff is for Bass (8va bassa). The Vh part features a sustained, floating eighth-note pattern. The bass part has a simple accompaniment.

3 (oder anderer plastischer 4')

Richard Wagner, Rezitation und Lied an den Abendstern, bearb. von S. K.-E.

1515. Andante molto.

1p

Musical score for exercise 1515. The top staff is for Violoncello (Vh) and the bottom staff is for Bass (8va bassa). The Vh part starts with a piano (*p*) dynamic and *espress.* marking. The bass part has a simple accompaniment.

6 3 hervortretend

Rob. Schumann, Op. 68, Volksliedchen, bearb. von K. Kämpf.

1516.

3 Etwas ruhiger.

Musical score for exercise 1516. The top staff is for Violoncello (Vh) and the bottom staff is for Bass (8va bassa). The Vh part starts with a piano (*p*) dynamic and *sehr zart* marking. The bass part has a simple accompaniment.

6 3

Eugen d'Albert, Tiefland, Traumerzählung, bearb. von K. Kämpf.

[Das Cellosolo erheischt Plastik und Expression bei gewahrtem Teilungsspiel. Man registriere ♯ schwebender 8' loco — links: sonorer 4' Solo mit Expression. (Vh) ist empfehlenswert.]

Vergleiche auch die früher gebrachten Beispiele Nr. 1221a, 1328, 1480, 1482, 1483.

Seltener sind Solopartien des Baß-Achtfußes; es ermangelt diesem, gegenüber den beiden Druckluft-Achtfüßern, merklich an Höhe. Auch erheischt ein 8' Baß-Solo mehr Klangintensität und Strich, als das erste Spiel besitzt. Eine celloartige Baß-Solostimme in 8' Höhe dürfte ebenso wertvoll, wie wirksam sein.

Es folgen einige Beispiele [leider durchweg Bearbeitungen], in denen der linke 8' ausgeprägten Solocharakter zeigt. Diapason ist eventuell durch einen vorhandenen streichenden zweiten 8' zu ersetzen.

1517. *Allo moderato.*

1p 2 (8' + 16') loco Klar. + Bratschen.

pp
E Vh
molto marcato ma piano

1 (wenn starker, streichender 8' im Baß vorhanden, diesen allein oder mit 1 zu registrieren). Expression im Baß unerlässlich.

Franz Schubert, Unvollendete h moll-Symphonie.

1518.

2 Etwas gedehnt.

E Vh *f molt' espressivo*
p
8va
p

1 Bemerkung wie im vorigen Beispiel.

Richard Wagner, Meistersinger, Einleitung zum III. Akt, bearb. von S. K.-E.

1519. Mäßig bewegt.

1 1p

dim.
pp

1 1p Baßklarinetten-Solo (besser durch 4, wenn vorhanden, zu ersetzen) mit Expression und ohne Kniedrucker (da dieser den Klang umfärbt).

Eugen d'Albert, Vorspiel zu Tiefland, bearb. von K. Kämpf.

1520.

1 3 Andante.

Vh *pp*
1

hervortretend (Violoncello-Solo!)

Otto Nicolai, Lustige Weiber von Windsor (Operalbum von P. Hassenstein).

1521. Ruhig.

1p 2 *sempre pp* [Bratschen am Steg und große Trommel]

loco
E *sehr ausdrucksvoll und plastisch dim.*
4 1
Vcl.-Solo *p*

Ohne Expression undenkbar! Winddruckteilung befriedigt hier nicht.

[Kontrafagott und Kontrabaß-Klarinette]

Arnold Schönberg, Gurrelieder, Geistermotiv aus dem I. Teil.

[Einführungsvortrag mit Harm. von S. K.-E.]

Siehe auch Nr. 1302 und 1308; statt 6 3 1 ist eine einzige Tonhöhe 8' vorzuziehen, freilich ist dann Baßexpression unerlässlich!

Nachfolgend zwei Beispiele, in denen die $\text{B}:\text{6}$ als expressive Solostimme (von einer rechtsseitigen Begleitung getragen) fungiert. Bei Baß- bzw. Dopplexpression, die gleichzeitig die rechte Begleithälfte abschwächt und die linke Solohälfte prononziert, also doppelt differenziert, ist es möglich, die Begleithälfte reicher zu registrieren, ohne eine Überdeckung der Solopartie befürchten zu müssen.

1522. *Tranquillo.*

1p (wirkt als Unterstimme)

p

6 *sonoro*
(Thema liegt in der Mitte)

Jacob Arcadelt, Ave Maria, bearb. von S. K.-E.

Linke Expression ist nachdrücklich anzupfehlen! Vergleiche auch 1136, 1137, 1138, 1222.

1523. Ernst und gemessen.

2 3 (16' + 4' ohne 8')

p loco

ten. *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*

6 *f*

Sigfrid Karg-Elert, Bardengesang.

Thema liegt in der linken Hand, diese sehr deutlich hervorgehoben. Stark wirkende Baßexpression erforderlich. L. H. fügt den fehlenden 8' der rechten Hand hinzu.

Es klingt in Wirklichkeit:

3

6 Solo hervor.

2

Endlich mag einiger Fälle Erwähnung getan werden, in denen die mit diversen Baßregistern kombinierte 7 als exprimierte Solostimme außerordentlich wirksam ist. Gerade dem Subbaß, der durch seine isolierte Lage auf Knieforteschwellung nicht reagiert, kommt die plastische Wirkung der wirklichen Expression sehr zu statten.

1524. *Serioso.*

1p 1

OK *p* dumpf und schwerfällig

7 1 1p

Karl Kämpf, Op. 4, Bilder von Rügen, Nr. 3, Am Hünengrab.

Mit Baßexpression und 16' im Diskant ist eine bedeutende Plastik zu gewinnen: man registriere 2 1p *8va!* (klingt wie dunkler 8' und milder 4' statt 1 1p + OK = 8' 4') *p*.

$\text{B}:\text{7}$ 6 3p 1 *loco* (klingt 16' 8' 4' 2' statt 7 1 + OK = 16' 8' 4') mit Baßexpression! Die beiden tiefsten Noten *H* sind des Subbasses wegen mit ihrer oberen Oktave zu nehmen.

Die 6 ist eventuell auch durch 6p (Cornet Echo) zu ersetzen; die Mitwirkung des 2' im Baß ist koloristisch von großem Reiz.

Vergleiche auch Nr. 1285 $\left\{ \begin{array}{l} \text{Waldhorn } 16' \\ \text{7} \text{ (6p)} = 16' + 2' \text{ } \textit{espressivo.} \end{array} \right.$

und Nr. 1288 $\left\{ \begin{array}{l} \text{2} \text{ (3)} \text{ (statt } \textcircled{3} \text{ loco!), doch alles } 8va, \text{ auch die ins Baßsystem reichenden Akkordnoten.} \\ \text{7} \text{ (3)} \text{ loco } \textit{espressivo.} \end{array} \right.$

F. Die Doppel-Expression.

Die Doppel-Expression unterscheidet sich von der umstellbaren Expression dadurch, daß der Spieler in jedem Augenblick über Diskant, Baß, durchgehende oder auf beide Hälften konform oder auf beide Hälften konträr wirkende Expression verfügen kann, ohne daß umständliche Hebelstellungen nötig werden.

Die Doppel-Expression bedient sich statt eines umstellbaren Hebels zweier Andrückhebel. Wie beim Saugluftharmonium leider üblich, herrscht auch hier keine Einheitlichkeit. Einige Instrumente zeigen eine Kniedruckeranlage, bei der die Doppel-Expressionseinschaltung durch seitlichen Druck nach außen bewirkt wird; bei andren dagegen wird dieselbe Wirkung durch seitlichen Druck nach der Mitte zu erreicht.

Die Doppel-Expressionsanlage mit nach außen strebenden Kniedrückern (französische Anlage) verlegt das Grand-Jeu in einen Hackenhebel. Damit geht dem Typ ein wesentliches und originales Spielmittel verloren. Die Mannborgsche Doppel-Expressionsanlage läßt die klassischen Kniedrücker (Grand-Jeu links, Schweller rechts) bestehen und ordnet die Doppel-Expression als ein Doppelpaar adcentrischer Druckplatten an; berührt z. B. das rechte Knie, nach innen strebend, seine Druckplatte, so stellt diese die Expression auf ihrer Seite ein. Die Platte (bzw. der Expressionshebel) wippt in ihre frühere Stellung zurück. Eine zweite, dünne, kürzere, mehr nach hinten plazierte Platte schmiegt sich an den erwähnten Kniedruckhebel; strebt das Knie in der Richtung nach dem Instrumentinneren, so trifft es auf diese kleine Anschmiegscheibe. Ein seitlicher Druck auf dieselbe fixiert den Haupthebel; ausgeschaltet wird er durch Knieberührung. (Die kürzere Nebenplatte schaltet also den eigentlichen Hebel nur ein, nicht aus!)

Der Hauptübelstand, der freilich nur anspruchsvolleren Spielern bedenklich erscheint, ist der winzige Weg, den diese Art von Innenhebel beschreiben:*) eine viertel, halbe und dreiviertel Einstellung wird dadurch illusorisch, man hat fast nur die Wahl zwischen Ein- und Ausschaltung.

Noch ein Bedenken rein äußerlicher Art: es muß mit aller Entschiedenheit betont werden, daß nach der Anatomie des Beines einzig die Anlage als normal und naturgemäß angesehen werden kann, die den Apparat durch ein Nachaußenstreben der Knie einschaltet. Man vergegenwärtige sich die Anordnung der Zehengelenke; ihre Schrägstellung bedingt normalerweise eine Auswärtsbewegung des Knies. Erwägt man, daß das Doppel-Expressionsspiel eine fortdauernde Variierung von Kniedrückerstellungen erheischt und streckenlange Totaleinschaltungen häufig sind, so wird die Lage der Kniedrücker eine Frage von höchster Wichtigkeit.

Es ist zuzugeben, daß die Kniedruckeranlage für Doppel-Expression für das Saugluftharmonium schwieriger liegt als beim Druckluft-Kunsthharmonium. Jenes stellt als typische Spielorgane das sukzessive Tutti als linken und das Klappencrecendo als rechten Knieschweller in den Dispositionsplan ein; ist letzteres bei Doppel-Expression entbehrlich, da das Kniecrecendo durch pneumatische Forte expressifs ersetzt und aufgewogen wird, so bleibt das Grand-Jeu durch Knieeinstellung seiner Sukzession wegen prinzipiell unersetzlich.

Beim Kunsthharmonium**) fällt das Knieforte eo ipso, während das Grand-Jeu eine Sukzession nicht kennt, daher nicht dem Rollschweller, sondern dem Tutti Knopf der Orgel als Organo pieno subito vergleich-

*) Ca. 15 mm Wegstrecke gegen 80 mm bis 86 mm bei der normalen Kniedrücker-Anlage der Druckwind-Doppel-Expression.

**) Selbstredend verstehe ich unter „Kunsthharmonium“ lediglich Druckluft mit Doppel-Expression. Vergleiche folgende Vorbemerkung „Allgemeines“ zum 17. Kapitel (Seite 203 des I. Teils) „Das Kunsthharmonium“.

Unter „Kunsthharmonium“ versteht man keine allgemeine, künstlerische Steigerung des Nicht-Kunsthharmoniums, wonach jedem Typ, der ein besonders künstlerisches Spiel zuläßt, jenes Epitheton zugesprochen werden dürfte, vielmehr ist diese Bezeichnung als terminologischer Spezialname eines durchaus „einheitlich gebauten Typs von feststehenden Grundrissen“ zu bewerten.

Die Bezeichnung „Kunsthharmonium“ ist ein Typsignum, das nach allgemeiner Annahme seitens der diese Gattung bauenden Firmen für andere Instrumente, die die Eigenheiten des wirklichen Kunsthharmoniums nicht aufweisen, nicht gebraucht werden sollte.

Wird ein Instrument, das den spezifischen Eigenarten des Kunsthharmoniums nicht entspricht, dessenungeachtet mit dem Namen „Kunsthharmonium“ bezeichnet, so ist zwar juristisch kein Einspruch zu erheben, da das Schlagwort als solches nicht gesetzlich geschützt ist. Ungeschriebene Gesetze zu respektieren kann niemand gezwungen werden, lediglich das eigene Gefühl vermag unter „selbstverständlich“ und „nicht selbstverständlich“ das Richtige zu wählen.

Das Kunsthharmonium, das seinen Namen ehrlich trägt, besitzt Druckluftanlage, hat 2 vollkommen selbständige, voneinander unabhängige Expressionen (für jede Spielhälfte eine) von außerordentlicher Druckdifferenz usw. Folgt nunmehr Spezifizierung dieses Typs.

bar ist. Das Kunstharmonium kann also ohne Einbuße an Spieleigenart sein Grand-Jeu in einen Hackenhebel verlegen, der, eingestellt, in dieser Lage verharrt und eine Graduierung ein- und ausschaltender Stimmen nicht kennt. Das Zögern eines oder mehrerer Fabrikanten, das Grand-Jeu in einen total wirkenden, nicht graduierenden Fußschalter (Hackenhebel) zu verlegen, ist erklärlich, ja künstlerisch berechtigt, auf keinen Fall aber dürfen die Doppel-Expressionshebel eine naturwidrige Bewegung des Knies bedingen, die bei andauernden Übungen sehr lästig, nicht selten sogar schmerzhaft werden können und für Frauen, zufolge ihrer Kleidung, besonders hinderlich sind.

Trefflich ist die Doppel-Expressionsanlage, nach der das Grand-Jeu als linker Kniedrucker verbleibt, während das rechte Knie zwei im 90 Grad-Winkel auftreffende Knieplatten (die eine den Diskant, die andere den Baß einschaltend) einzeln oder — wenn in den Winkel strebend — beide tangiert (Fabrikat Hörügel).

Oder aber: die Doppel-Expressionen werden als Kniehebel mit langem Weg disponiert, während Grand-Jeu als Hackenhebel mit langem Weg und einer mildhemmenden Schleiffeder angelegt wird. Letztere hält den sich um eine Achse drehenden Hackenhebel in jeder eingeschalteten Stellung ($\frac{1}{4}$ Grand-Jeu, $\frac{1}{2}$ Grand-Jeu usw.) fest. Diese Einrichtung hat also noch den Vorzug, als Fußregister-Kombinator wertvolle Dienste zu leisten.

Über die Doppel-Expression, ihre technische Anlage, ihre Behandlung und ihre musikalische Wirkung ist Seite 230—249 im I. Band dieses Werkes: „Das Druckluft-System“, 18. Kapitel eingehend geschrieben worden; siehe daselbst auch diverse Zeichnungen, schematische Darstellungen, sowie 51 Notenbeispiele. Soweit jene Abhandlungen für die Saugluftdoppel-Expression Geltung haben, mögen sie hier, in gekürzter Form, zitiert werden (siehe eingerückte Sätze in Kursivschrift), wobei immer zu beachten ist, daß die Saugluft-Expression zur Druckluft-Expression, wie wiederholt gesagt wurde, in einem geringprozentigen Verhältnis steht.

An irgendeiner Stelle war gesagt worden, daß man durch die Teilung der Klaviatur zwei isolierte Harmoniums erhält. Dies trifft aber lediglich in koloristischer Hinsicht zu — kaum recht, was feststehende Klangstärken — und durchaus nicht, was beweglichen Ausdruck anbelangt.

Wahrhaft selbständig wird ein Instrument erst durch die Uneingeschränktheit seiner Ausdrucksmittel, und so wird auch das Harmonium erst ein echtes Doppelinstrument, wenn zwei Seelen es beleben. Zwei Expressionen! Nicht sich verdoppelnde, nicht in gleicher Richtung strebende, sondern nebeneinander wirkende, einzeln für sich bestehende Ausdrucksmittel erheben das Kunstharmonium so unvergleichbar hoch über das einfache Expressionsharmonium. Jede Spielhälfte kann eine besondere Empfindungswelt zur Darstellung bringen (Beispiel 1525), ihre Stärkegrade (voneinander unabhängig) beliebig verändern (Beispiel 1526) und daher die Rollen des Solo- und Begleitpartes in jedem Augenblick vertauschen (Beispiel 1527).

1525. *Andante espressivo.*

J. S. Bach, Präludium aus dem Wohltemp. Klavier (Bach-Album von K. Kämpf).

1526. *Allegro.*

J. S. Bach, Invention. (Die Kunst des polyphonen Spiels, S. K.-E.)

1527. *Moderato.*

G. Fr. Händel, Passacaglia. (Bach-Händel-Brevier, S. K.-E.)

Man ziehe Expression*); sie wirkt zunächst durchgehend. Stellt man die Knie-Expressionsdrücker dergestalt ein, daß sie locker pendeln (flottieren), also keinen in das Instrument führenden Zapfen oder Stecher tangieren, so ist die Wirkung der Expression nicht nur zunächst aufgehoben, sondern dem gesamten Instrument wird nur ein inexpressiver, geringspanniger Begleitwind zugeführt. Drückt man beide Hebel an, so ist die Wirkung gleich der der durchgehenden Expression: alle Tretnuancen kommen ungehindert, in beiden Hälften gleichmäßig, zur Geltung.

(Weiter in der Zitierung des 18. Kapitels Seite 233 aus dem I. Teil):

Der Harmonist betrachte das Spiel mit angedrückten Kniehebeln als das normale. Gleichviel, ob ppp oder fff, ob < oder > erreicht werden soll, stets wird die völlige Einschaltung der Kniedrücker als die positive Stellung anzusehen sein.

1528. *Allegretto moderato.*

J. Massenet-Brisson: *Le roi de Lahore.*
(Druckluft-Literaturbeispiel.)

Es wäre eine beanstandenswerte Manier, das große Crescendo durch progressive Außenstrebung der Knie und das pp subito durch Zurückziehen derselben gewinnen zu wollen. Die Expressionsdrücker sind vielmehr durchaus unverändert völlig einzuschalten.

*Anders freilich stellt sich das Verfahren, wenn die Spielhälften ungleiche Stärkegrade aufweisen; in diesem Falle wird der zurücktretenden Hälfte durch gänzlichem oder partiellem Nachlassen des Kniedrückers entsprechend weniger Wind zugeführt. Stets sehe man aber den völlig eingeschalteten Apparat als die Normalstellung, als das Positiv, und den lose pendelnden Kniedrücker als die Ausnahme-
stellung, als das Negativ, an. Nicht wird bei einem einseitigen „sonoro“, nach einer einfach expressiven Periode der Kniedrücker für die Solohälfte eingeschaltet, sondern umgekehrt: er wird für die Begleithälfte beim sonoro der Solostimme ausgeschaltet!*

*) Die Doppel-Expression wird durch die beiden pneumatischen *Forte expressifs* (0 0) außerordentlich unterstützt. Das Windforte wird, mit der Kniedruckeinstellung zusammenfallend, zugleich ein Deckelforte werden; mit größerer Tondichtigkeit wird eine größere Helligkeit Hand in Hand gehen. Wo es sich um große Expressionskurven, um intensivste Farbenpräpotenz einer Spielhälfte handelt, wird die Unterstützung der Windexpression durch (0) wertvoll und oft ganz unentbehrlich sein.

1529. Langsam.

bleibt angedrückt

sonoro

f

f

p

8'

4'

Sva bassa

ab!

an!

Guiseppe Giordani, Caro mio ben (S. K.-E. Meisterstudien).

1530. Sehr langsam.

ab!

an!

p

mf sonoro

8'

8'

2' Solo

8'

bleibt angedrückt

Rich. Wagner, Vorspiel zu Parsifal (S. K.-E.).

Aus den gleichen Gründen läßt man für die Solohälfte auch dann noch den Kniedrucker in Ganzeinstellung verharren, wenn die das Solo übernehmende Hand zeitweise ins andere Spiel springt (vgl. Beispiel 1531 Takt 1—2 und 5—6). Die Solohälfte bleibt windkonstant — Hebel bleibt angedrückt — (vgl. 1531 linke Hand), die Gegenhälfte, deren Solo- und Begleitungscharakter alterniert, bedarf dagegen mehrerer Druckstärken — Hebel wechselt die Stellung — (vgl. 1531 rechte Hand).

1531. Allegro animato.

etwas zurück

etwas zurück

16' 4' loco

molto marc.

molto marc.

16' 8' 4' 2'

linker Expr.-Hebel bleibt dauernd angedrückt

Jules Mouquet, Op. 10, Sonate, D dur (Kunstharnonium).

Es war festgestellt worden, daß die vollständige Einschaltung der Kniedrucker die Expressionswirkungen uneingeschränkt zur Geltung kommen läßt, ferner, daß das Zurückgehen jener die Windspeisung prozentual bis zu einem bestimmten Grade hemmt.

Genau beurteilt, wäre dieser Apparat aber statt einer Doppel-Expression nur eine „Pressions-Teilung“, und das Verbot, mit den Knie-Expressionsdrückern verschiedene Klangstärken hervorzubringen, entbehrte stichhaltiger Begründung. Die Bezeichnung „Doppel-Expression“ aber verspricht mehr, und sie verspricht nicht zuviel, denn nicht nur können die Stärkegrade auf 2 Seiten beliebig verteilt werden, sondern der Ausdruck selbst kann, seitlich voneinander unabhängig, nach der rechten oder linken Spielhälfte dirigiert werden, ja es ist möglich, wie eingangs erwähnt, zwei Ausdrucksarten gleichzeitig zur Geltung zu bringen. Für diese Zwecke, wohlverstanden! nur für diese Zwecke, ist das sonst verpönte crescendieren mittels Kniedrucker zulässig, ja oft unerlässlich. Die richtig und falsch angewandten Kniedrucker-Umstellungen mögen schematisch dargestellt werden:

1532 a.

Rechter Kniedrucker $\frac{2}{3}$ ganz angedrückt
 $\frac{1}{3}$ lose pendelnd
 richtig

Linker Kniedrucker $\frac{1}{3}$ lose pendelnd
 $\frac{2}{3}$ ganz angedrückt
 richtig

Expressionstabelle
 höchster } Druck
 geringster }

1532 b.

Rechter Kniedrucker $\frac{2}{3}$ ganz angedrückt
 $\frac{1}{3}$ lose pendelnd
 schlecht

Linker Kniedrucker $\frac{1}{3}$ lose pendelnd
 $\frac{2}{3}$ ganz angedrückt
 schlecht

Expressionstabelle
 höchster } Druck
 geringster }

4 0

1533 a.

Rechter Kniedrucker $\frac{2}{3}$ ganz angedrückt
 $\frac{1}{3}$ lose pendelnd
 I gut II gut III gut gut

Linker Kniedrucker $\frac{1}{3}$ lose pendelnd
 $\frac{2}{3}$ ganz angedrückt
 I gut II gut III gut gut

Expressionstabelle
 höchster } Druck
 geringster }

0 4

1533 b.

Rechter Kniedrucker $\frac{2}{3}$ ganz angedrückt
 $\frac{1}{3}$ lose pendelnd
 I schlecht II schlecht III schlecht schlecht

Linker Kniedrucker $\frac{1}{3}$ lose pendelnd
 $\frac{2}{3}$ ganz angedrückt
 I schlecht II schlecht III schlecht schlecht

Expressionstabelle
 höchster } Druck
 geringster }

1534. *Sehr langsam.*

Rechter Kniedrucker

Linker Kniedrucker

Expressionstabelle

ganz angedrückt
lose pendelnd
lose pendelnd
ganz angedrückt

höchster } Druck
geringster }

[NB. Die Expressionskurven sind doppelt so klein als die der Kniedrucker.]

Corelli, Sarabande.
[Klassische Meisterstudien S.K.E.]

Bei lose pendelndem Kniedrucker ist eine Nuancierung zwischen den Stärkegraden *p* bis *fff* unausführbar. Unter *p* sind feine Abschattierungen noch möglich, $pp \leftarrow p$, $p \rightarrow ppp$, doch genügen sie nicht für das Ausdrucksspiel. Eine geringe*) Einschaltung eines Kniehebels diminuiert alle Tretnuancen, d. h. sie gibt die dynamischen Akzente und Schwellungen in beschränktem Maße wieder resp. überträgt alle Windeffekte ins Piano bis Mezzoforte. Eine weitere*) Kniedrucker-Einstellung läßt bereits ein expressives Spiel zu, doch ist ein Hinausgehen über ein mildes Forte noch nicht möglich, noch immer werden große Schwellungen und plötzliche Betonungen reduziert und moderiert. Erst die volle Einschaltung läßt die Tretnuancen ungehindert wirksam werden.

1535.

Kniedrucker

Expression

ergibt faktisch

völlig angedrückt
lose pendelnd
höchster } Druck
geringster }

a) b) c) d)

ff *pp*

p \rightarrow *ppp* *p* *mf* \rightarrow *ppp* *mf* *p* *f* \rightarrow *ppp* *f* *mf* *p* *ff* \rightarrow *ppp* *ff* *f* *mf* *p*

vibrato *sf*

Durch außerordentlich mannigfache, gleichzeitig verschiedene Drittel-, Halb-, Dreiviertel- bis Ganzeinschaltungen der beiden Kniedrucker lassen sich zahllose Doppelwirkungen erreichen. Man ersieht an Beispiel 1535, daß die Kniedrucker am Ausdrucksspiel selbst durchaus nicht beteiligt sind, sondern daß sie nur die verschiedenen Wirkungsgrade der wirklichen Expression beliebig verteilen.

* * *

*) Die teilweise Einstellung ist der umstellbaren Expression unmöglich, sie ist ein typischer Vorzug der doppelten Expression und erweitert das Harmonium um die wertvollsten Ausdrucksmittel.

Doppelt wird die Expression eigentlich erst bei gleichzeitiger Druckveränderung beider Hälften oder dynamischen Schwankungen der zurücktretenden Partie. Diese faktisch doppelten Expressionswirkungen sind bis jetzt immerhin seltene Fälle in der Literatur, wenn man diese auf die eingedruckten Vortragsbezeichnungen hin betrachtet.

Viele Doppel-Expressionseffekte bieten dem Spieler erhebliche Löseschwierigkeiten. Oft wollen diese Probleme erst vom Spieler aus eigener Initiative aufgestellt werden, um gesteigerte künstlerische Ausdrucksformen zu bilden. Die vorhandene Literatur bietet in Wirklichkeit weit mehr exakte, doppel-expressive Effekte, als es den eingedruckten Vortragszeichen nach der Fall ist.

Einige Zusätze, die einseitig-expressive Stellen zu wirklich doppel-expressiven umformen — und die der Verfasser in seiner pädagogischen Praxis empfiehlt, — mögen zeigen, nach welcher Richtung hin der Harmonist gegebene Ausdrucksformen eigenwillig zu steigern vermag.

I. Unvermitteltes Umschalten einseitig wirkender, quasi geteilter Expression.

1536. Ruhig. Mit Ausdruck.

Franz Rebay, Op. 33, Nr. 17, Präludium.

1537. Andantino spianato.

Teo v. Oberndorff, Sich wiegende Falter.

1538. Leicht bewegt und durchaus anmutig.

W. A. Mozart, Menuet B dur (S. K.-E.).

1539. Allegrett' espressivo.

1p ist bei Doppelexpr. durch 3 8va bassa zu ersetzen!

J. S. Bach, Präludium, Gis moll aus Wohltemp. Klav. (Bach-Album), bearb. von K. Kämpf.

1540. *Allegro moderato.*

8' 4' hervor
zurück
zurück
hervor

Christoph Bach, *Introduktion und Doppelfuge C moll*, bearb. von S. K.-E.

1541 a. *Sehr gemessen und langsam.*

1p
sehr zart und anmutig
6
hervorgehoben

Arcangelo Corelli, *Largo* aus *Concerto I*, bearb. von S. K.-E.

Melodie liegt links, klingt 2 Oktaven höher. Wirkung wie wenn die Hände vertauscht und die beiden konzertierenden Stimmen rechts mit Äolsharfe 8' oder Harmonia aetherea 8' gespielt werden.

1541 b. *Tempo wie vorher.*

hervorgehoben
1p 4
f kräftig
3

Siehe Nr. 1514.

Falls außer 3 links ein kräftig streichender oder schwebender 4' vorhanden, ist dieser als korrespondierendes Baßspiel der neutralen 3 vorzuziehen.

II. *Ständig wechselnde, doppelte Expression.*

1542. *Langsam und zart.*

4
Vh
6
p
f
rit.
p

Rob. Schumann, *Op. 12, Nr. 3, Warum?* bearb. von K. Kämpf (Duo).

1543. Feierlich-ruhig mit Würde.

(1p) 2 (16') 8va

Vh

8va bassa

W. A. Mozart, „Ave verum“, bearb. von S. K.-E.

Vergl. die kanonisch geführten Stimmpaare, sie bedingen auch eine Ausdrucksemanzipation von der durchgehenden Expression.

1544. Langsam.

(1p) 1 hervor

pp sehr weich

hervor

8va bassa

(NB.)

Rich. Wagner, Vorspiel zur Götterdämmerung, bearb. von Albert Ritter.

Das Original schreibt $\text{p} \text{ (1p)}$ vor. Doppelexpression durch den linken Übergreifer (NB.) unmöglich, 4' Solo 8va bassa unerlässlich.

1545. Tranquillo e tenero. Innig.

8'

4' 8va

Richard Strauß, Abendstille aus der Symphonia domestica, bearb. von Karl Kämpf.

1546. Andante.

8'

4' 8va

Arthur Bird, Op. 37, Nr. 1, Meditation.

Die Originalvorlage registriert $\text{p} \text{ (4)}$, beide Hände im rechten Spiel. Bei Doppelexpression wird Teilung und Verlegung der unteren Partie in die 4füßig registrierte Baßhälfte nötig.

1547. Molto adagio.

8'

mf

sonoro

sonoro

Paul Juon, Op. 18, Nr. 3, Réverie: Träumende Oreade, bearb. von S. K.-E.

1548 a. *Agitato.*

8va

16'

8'

p

Die Nachahmung ist deutlich hervorzuheben.

Paul Juon, Op. 1, Nr. 4, Duettino (Kanon), bearb. von S. K.-E.

1548 b.

16' 8' 4''

8va

ff

8' 4' 2'' >

8va

Siehe 1548 a.

III. Einseitig wirkende oder sich seitlich unterscheidende Akzente.

1549. Sehr ruhig, mit seelenvollem Ausdruck.

8''

4''

pp

8va bassa

sf

ab!

ruhig verklingend

sfz

quasi Corni

Karl Kämpf, Op. 10, Nr. 2, Todeslust (Gesang mit Harm.).

1550. *Andantino.*

8''

4''

p

8va bassa

sf

sf

Franz Liszt, „Die tote Nachtigall“ (Liszt-Lieder, Nr. 53, bearb. von S. K.-E.).

1551. *Allegro*.

8' 8' 4'

strepitoso e tempestoso

sfz rall. subito sfz sfz

16' 8' 4' 2'

marcato (Choral „Aus tiefer Not“)

S. Karg-Elert, Improvisation über „Näher, mein Gott, zu Dir!“

1552. *Tempo di Sarabanda*.

8'

p crescendo
(Hauptthema)

8'

Alexis Holländer, Op. 23, Nr. 1, Sarabande, bearb. von S. K.-E.

1553. Sehr langsam.

[später 2 Kontrab.-Solo, Flageolet = (2) (3)]

Waldhorn 16' *sfpp sfpp sfpp sfpp sfpp sfpp sfpp*

loco (gestopfte Hörner und Becken)

(E)

(4)

Vcl.-Solo [später Baßklarinete + Vcl. = (4) (1p)] Arnold Schönberg, Gurrelieder. Einleitung zum III. Teil.
 [ferner Fagott = (1) mit Percussion] [Einführungsvortrag mit Harm. von S. K.-E.]
 [ferner Kontrabaßklarinete mit Kontrafagott = (7) (4) (2)]

Linke Hand hervor, doch gleichmäßig ausdruckslos, rechte Hand metallische *sfpp*-Akzente durch kurze Anschläge des rechten Expressionsdrückers bei [trotz des *Pianos*] stets sehr prallem Winddruck.

Zwölftes Kapitel.

Das Prolongement.

Prol.

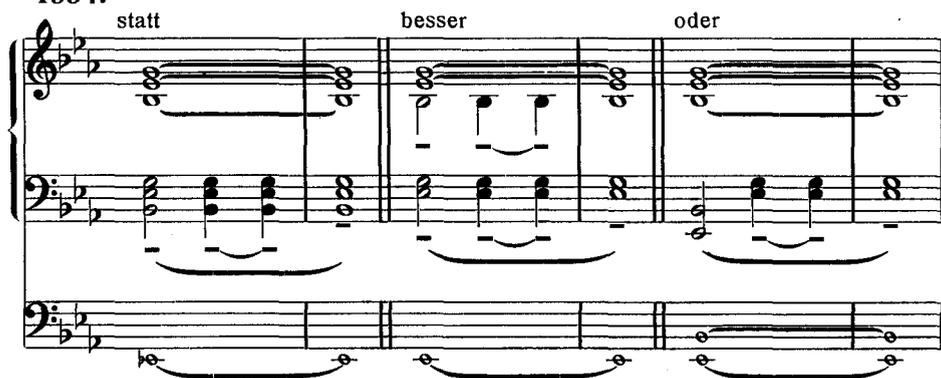
Es gibt Prolongements, die von \bar{F} bis e , von \bar{F} bis f , von C bis H oder C bis c oder endlich \bar{F} bis H oder c reichen. Die Uneinheitlichkeit wird hierdurch wieder einmal schlagend bewiesen; die Literatur für Saugwindharmonium kennt, außer einigen Werken des Verfassers, überhaupt kein Prolongement; an seine Stelle treten Einsteckkeilchen usw.

Es empfiehlt sich, einen kleinen Auszug aus dem imposanten Kapitel über die Prolongements aus dem I. Teile dieses Werkes, 17. Kapitel, hier anzuführen, wobei zu beachten ist, daß diverse Beispiele aus der Druckluftliteratur zur Anschaulichmachung übernommen sind, da die Saugluftliteratur, wie oben bemerkt, nur wenige automatische Prolongationen kennt.

Bei Prolongement besitzt jede Taste von  bis  im Innern des Instrumentes einen spitzwinkligen, nach unten stehenden Zapfen (Greifer oder Nase), der sich dicht an eine genau gegenwinkelige Fängerleiste — die bei Tangierung eine schwache horizontale Rückbewegung ausführt und durch Federdruck wieder in die ursprüngliche Lage vorschnappt — anschmiegt. Wird eine solche Baßnote niedergedrückt, so streicht der Greifer die schräge Gleitbahn der Fangleiste entlang, biegt letztere zurück, bis die Kanten sich gegenseitig überschnappt haben, die Barrière springt nach vorn und fixiert die Taste durch Fesselung des Widerhakens: die Taste verbleibt im Tiefdruck, obgleich der Finger sie nicht mehr hält, bis eine andere Taste niedergedrückt wird und ihrerseits das eben beschriebene Manöver ausführt. Im Moment des Rückstoßes der Fangbarrière durch den abgescrägten Greifer der zweiten Taste wird der Widerhaken der zuvor gefesselten Taste frei: die erste Taste springt somit im Augenblick der Fixierung der zweiten aus. Es dürfte ohne weiteres einleuchtend sein, welche trefflichen Chancen ein solches gefesselttes Baßspiel bietet: es läßt die linke Hand zu weiterer Betätigung frei werden, und die prolongierte Baßnote bedarf während ihrer Haltedauer keiner Spezialaufsicht, etwa, wie es die durch Pedaltritte gehaltenen Klavierbässe erheischen. Dieses automatische Baßprolongement ist ein eminent wichtiges Moment im „spezifischen“ Harmoniumsatz. Es sollte keine Komposition mehr für Harmonium geschrieben werden, die nicht an geeigneten Stellen das Prolongement in den Spielbereich zieht! Durch das Prolongement gewinnt das Harmonium eine Fundierung von allerhöchstem Wert! Es erhält durch jenes ein sich selbst regierendes Pedal! Das Prolongement erlaubt tausende von Spielfreiheiten, deren der Kundige nicht mehr entraten kann; durch nicht vorgemerkte, aber aus der Notwendigkeit geborene, plötzliche Prolongationen einzelner, ganz bestimmter Baßtöne wird die linke Hand zum lückenlosen Registrieren, zum Auslösen der rechten Hand, zum akkordischen Füllen usw. frei.

Da das Berühren von Tasten innerhalb der Prolongementsoktave ein Auspringen des beabsichtigten Orgelpunktes zur Folge hat, so gilt es entweder, a) die große Oktave von allen wildernden Eindringlingen freizuhalten (1552), b) falls dies aus Gründen der Charakteristik oder einer Motivdurchführung nicht ratsam erscheint, das (Prol.) durch ein Sperrpflockchen zu ersetzen, das selbstredend ein Hineinspielen in die große Oktave ohne jede Gefahr erlaubt (1553—54), endlich aber gilt es c) bei später eintretenden Doppelgriffen den durchzuhaltenden Ton nochmals anzuschlagen, resp. ihn festzuhalten oder durch vorzeitiges Niederdrücken am Auslösen zu verhindern (1555):

1554.



1555. Rassig und etwas geschwind.



S. Karg-Elert, Op. 31, Nr. 10, Zug der Kosaken (Scènes pittoresques).

Entweder *F* feststecken, oder bei gezogenem Prol. und 2 Takte langem Andrücken der (Tal.): Halten des *F* durch 5. Finger der l. H. Späteres Zurücklassen der (Tal.) läßt (Prol.) wirksam werden.

1556. *Allegretto.*

f

D feststecken × × ×

× × greifen in die Prolongementsoktave. Albert Zech, Perpetuum mobile.

1557. *Tranquillamente.*

E

Prol.

NB.

S. Karg-Elert, Op. 37, Nr. 4, Bourrée et Musette.

1558. Sehr — doch nicht übertrieben langsam.

8 *

Vh schwebend, mystisch

p entrückt, völlig verhallend *ppppp*

8 *

Prol.

* *8* = Aolsharte *8'* durchgehend. Sigfrid Karg-Elert, Op. 64, Porträts, * * * (alla Arnold Schönberg).

Durch entsprechende Registereinstellungen kann man den Fixierungsbereich der absoluten Höhe transponieren:

1559.

Gespielt: chromatisch bis

a) Klingt im 16' Register: chromatisch bis

c) Klingt im 4' Register: chromatisch bis

b) Klingt im 8' Register: chromatisch bis

d) Klingt im 2' Register: chromatisch bis

Selbstredend nimmt dann die ganze Baßhälfte die für das **Prol.** erwählte Tonhöhe an; taugt diese zu einem unbehinderten Spiele nicht (so läßt beispielsweise die Registrierung c) und d) keine Baßführung zu), so muß die rechte Hälfte mit 16' (oder 32') gespielt und als isoliertes Manual behandelt werden.

1560. *Leggiero.*

16' 4'

2' und Baßoberkoppel (= 2' + 1')

Es leuchtet ein, daß statt eines Tones oder einer Quinte auch ganze Akkorde festgelegt werden können. Notwendigerweise handelt es sich da nur um 2- oder 4 füßige Registrierung, da 8' oder 16' Stimmen in dieser Lage keine Akkordbildung zulassen, es sei denn, daß zwingende Gründe musikprogrammatrischer Art die abnormen Klänge diktieren (Beispiel 1563).

1561. *Allegro.*

2 3 (+ ev. Quinte 2²/3')

sehr leichthin

6 Prol.

nur tief Fis wird festgesteckt:

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

1562. *Adagio.*

3

E Vh

6 3

Beethoven, Trio-Serenade, als Duo bearb. von S. K.-E.

1563.

Beide Hände zum Registrieren frei (gleichzeitiger Wechsel).

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

Weitaus reichhaltiger, als bei diesen obstinaten Orgelpunkten, ist die Prolongementsverwendung bei stetig wechselnden Bässen; hier tritt der Wert der automatischen Auslösung zutage. Ungezählt sind die Satzmöglichkeiten, die bei bewegter Mittelstimme (d. i. jetzt L. H.) einen selbständigen Ligatobaß bilden lassen.

Es folgen einige Beispiele mit langsamer Baßauswechslung, mit raschem Tastenwechsel, mit vorgeschlagenen (antizipierten) Bässen usw., die ein Bild der Verwendungsmöglichkeit ergeben [man lese besonders auch den diesbezüglichen Abschnitt aus dem 17. Kapitel des I. Teils mit den sehr instruktiven Beispielen 611 bis 703 nach]:

1564. *Sostenuto.*

S. Karg-Elert, Op. 95, Gradus ad parnassum. Abteilung V.

1565. *Allegro agitato.*

Siehe 1564.

1566. *Adagio.*

Sigrid Karg-Elert, Op. 94, Nr. 14, Die hohe Schule des Ligatospieles.

1567. Sehr feurig und leidenschaftlich.

1 3 4^f 8 (Schalmei und Aolsharfe 8')

ff

7 6 3 1
Prol.

ffz

Sigfrid Karg-Elert, Op. 64, Porträts, Vorspiel zu einem Drama (Alla Wagner).

1568. Singbar und intim vorzutragen. (*Larghetto spianato*).

1p 4

Vh

6 1p Prol.

Sigfrid Karg-Elert, Op. 64, Porträts, Und Eusebius sprach: — (Alla Schumann).

1569.

16' 8' 4'

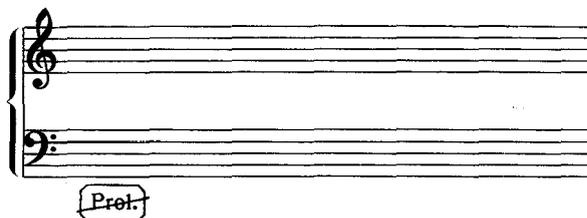
fff

16' 8' 4'

Prol.

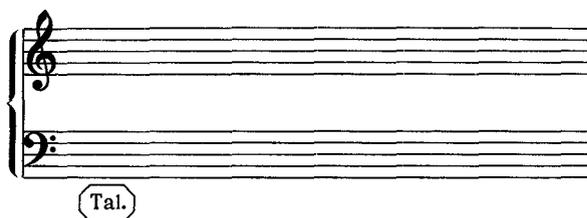
Aus dem „Choralbuch für Harmonium“ (S. K.-E.).

Soll das Prolongement außer Aktion gesetzt werden, so gilt der Durchstrich des Registers als Zeichen des Abstoßens:



Die Handauslösung dieses auf der linken Klaviaturbacke aufrechtstehenden Kippregisters ist während des Spieles nicht immer leicht und geschwind zu bewerkstelligen, besonders dann nicht, wenn die linke Hand nicht den Baßton in der großen Oktave mit dem ersten Finger übernehmen und mit gestreckter Hand den Zug ausschalten kann. Für solche Fälle erfand ein ingeniöser Kopf die Talonnière, d. i. die Hackenauslösung (zurückwippender Ausschalthebel für den linken Absatz).*)

Sie wird signiert mit



und bezeichnet im Gegensatz zu **Prol.** lediglich die vorübergehende Unterbrechung. Der Fixierapparat bleibt weiter eingestellt; jede angeschlagene Taste der großen Oktave wird sogleich nach der Ausschaltung durch die Talonnière erneut prolongiert.

1570. *Adagio con molta espressione.*

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

1571 a.

*) Regiert nur die Zehenpartie das Trittbrett (wie es einzig richtig ist), so ist eine leichte Drehung des Fußes nach außen (für den linken Fuß nach links), bei der der Absatz den Hebel leicht tangiert, sehr einfach zu bewerkstelligen.

vergleiche dagegen

1571 b.

Der aufmerksame Spieler wird bald merken, daß die **Tal.** mehr ist, als eine nur „bequem zu reagierende Auslösung“ für solche Baßnoten, die sich manuell nur mit Hindernissen aufheben lassen. Sie ist in hervorragendem Maße ein künstlerisches Mittel zur Phrasierung der sonst völlig sterilen Prolongationen. So sind beispielsweise die folgenden profilierten Baßthemen ohne die Talonnière teilweise nur mangelhaft (weil ohne Phrasierungsphysionomie) und teilweise gar nicht reproduktionsfähig.

1572 a. *Lento espressivo.*

Wie unkünstlerisch würde dagegen ein *sempre legato* Baß wirken, der auf Intermittierung verzichtete:

1572 b.

vergl. dazu die Phrasierung der rechten Hand 557 a

Die Phrasierung wird naturgemäß im langsamen Zeitmaß schärfer in die Erscheinung treten, als im belebten. Vielleicht ist es nötig, ausdrücklich zu bemerken, daß die Unterbrechungen des Prolongements keineswegs immer in den Noten verzeichnet sind (sie würden auch das Notenbild allzu sehr überladen); der Fall liegt also ähnlich, wie bei der Notierung des Pedals in Klaviernoten: dem subjektiven Geschmack des Spielers ist freie Bahn gelassen.

Die Prolongementauslösung durch die **Tal.** braucht sich keineswegs nur auf Momente (Cäsuren) zu erstrecken; oft gilt es, einen viertel, halben, ganzen Takt, ja ganze Taktgruppen hindurch die Talonnière angedrückt zu halten, wenn die Baßstimme bei zwar eingestelltem, aber momentan unwirksamem Prolongement in die große Oktave hinabsteigt und so in den Fixierbereich gerät!*)

*) Die Technik ist mühelos zu erlernen: der linke Absatz, der ja (von seltenen Fällen abgesehen) bekanntlich gar keine vertikalen Bewegungen auszuführen hat, drückt dauernd den Hebel nach links. Der Herausgeber spielt kontinuierlich — ohne Ausnahme! — mit dieser permanent angedrückten Talonnière; diese Spielmanier ist für ihn direkt „positiver Zustand“ geworden, während die unzählig oft notwendigen Prolongationen durch Zurückziehen des Fußes (in diesem Falle die „negative Position“) möglich werden. Für weite Spannungen, antizipierende Bässe, für Entlastungen der linken Hand zwecks Registrierens oder Notenumblätterns kann diese Dauereinstellung des **Prol.** gar nicht dringend genug empfohlen werden!

1573. Leicht bewegt.

8' *p* *tr*
 (E) *p*
 (Prol.) 8' (Tal.) (Tal.)

Fr. Couperin, Canzonetta (S. K.-E., Meisterstudien Nr. 21).

1574. Molto allegro (meno mosso = im Ländlerzeitmaß).
quasi 2 Klar.

8' Trio: behäbig und behaglich
 (E) *quasi Viole* *quasi pizz.* *sf* *sf*
 8' (Prol.) (Tal.)
 (Prol. wirkt wieder) *quasi Corni* (Tal.)

S. Karg-Elert, Op. 64, Porträts, Scherzo fantastique (Alla Bruckner). (Tal.)

1575. Tranquillamente.

8' 4' *sfz* *quasi Recit.* *accel.* *rit.* *sfz* *Recit.* *accel.* *rit.*
 (E) *sfz* *Recit.* *rit.* *sfz* *Recit.* *rit.*
 (Prol.) 8' 16' (Tal.) (Tal.) (Tal.) (Tal.)
 Subbaß 16'
sfz *Recit.* *accel.* *rit.* *sfz*
 (Tal.) (Tal.) (Tal.)

Camillo Schumann, Op. 43, Nr. 4, Introduzione e Fuga.

Dreizehntes Kapitel.

Die Percussion.

Bisher gehörte die Percussion zu den bevorzugtesten Privilegien des klassischen und modernen Druckluftharmoniums. Um das Jahr 1910 machten zwei voneinander unabhängige Erfindungen einer Saugluftpercussion von Buschmann und von Mannborg von sich reden. Viele Hoffnungen derer, denen an einer wirklich künstlerischen Ausgestaltung des Sauglufttyps und Weiterentwicklung seiner Spieltechnik lag, knüpften sich daran, denn der auch an den besten Instrumenten konturarme Ton des Saugluftharmoniums vertrüge recht wohl eine präzisere Artikulation und schärfer silhouettierte Phrasierung. Von den zahllosen, originellen Eigenwirkungen ganz zu schweigen.

Der Verfasser lernte beide Erfindungen in Hamburg und Leipzig genau kennen und bedauert lebhaft, daß Schwierigkeiten technischer und kaufmännischer Art sich vorläufig einer Einführung entgegengestellt haben.

Da es nicht ausgeschlossen ist, daß die Saugluftpercussion über kurz oder lang in einer neuen Konstruktion Fuß faßt, sei das Allernotwendigste aus dem 5. Kapitel des I. Teiles (Das Druckluftsystem) hier wiedergegeben.

Original-Percussionsbeispiele aus der Saugluftliteratur können nicht gegeben werden, doch soll am Schluß dieses Auszuges an Zitaten aus derselben gezeigt werden, wie notwendig die Percussion selbst für diese nicht auf Percussionseffekte zugespitzten Stücke ist.

Wie der Name sagt (Percussion = Schlag), handelt es sich bei diesem Register nicht um eine pneumatische Stimme, sondern um einen Schlagmechanismus. Die technische Funktion hat Ähnlichkeit mit der des Hammermechanismus der Klavierinstrumente.

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 fast unverwertbar 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.

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

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 künstlerischen Brauchbarkeit.

Die unschätzbaren Vorzüge des Percussionsregisters springen aber ohne weiteres in die Augen, wenn man den percutierten Zungen Wind zuführt. Die Percussionshämmer schlagen an die Zungen und setzen sie unmittelbar in Schwingung. Der Wind erhält dieselbe, und so verschmelzen geblasener und percutierter Ton zu einer Einheit; Schlag und Windansprache üben zusammen eine einheitliche Funktion auf die gleiche Zunge aus. Ein längeres Weiterschwingen der percutierten Zunge ergibt eine Fülle außerordentlich wichtiger Vorzüge.

Jenes „Fortspinnen“ des angeschlagenen Tones kommt dadurch zustande, daß der zugelassene Wind die durch Schlag in Vibration gesetzte Zunge eine beliebig lange Zeit in ihrer Schwingung erhält. Nur durch diese Windzufuhr (sie kann ganz minimal sein) wird die Percussion musikalisch verwertbar und wirklich wertvoll, ja in vielen Fällen gänzlich unentbehrlich. Deshalb ist es wünschenswert, daß die Percussion stets mit Windeinlaß gebaut werde. In den meisten Fällen schaltet daher das Percussionsregister (das selbstredend, wie alle Spiele, in Baß- und Diskanthälfte getrennt ist) den Windeinlaß mit ein. (Umgekehrt natürlich nicht!)

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

Wichtig ist das Zusammenwirken der verschiedenen Anschlagsnuancen mit den unendlich vielen pneumatischen Nuancen, z. B.:

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

dazu die dynamischen Wind-Effekte:

1. äußerst schwacher Wind, kaum für die Ansprache zureichend,
2. piano,
3. mezzoforte,
4. forte,
5. Accente *sf rffz* \longleftarrow \blacktriangle *ffp*,
6. Vibrato (meist im piano).

Das Percussionsspiel bildet eine Sonderkunst; sie völlig zu beherrschen, ist schwieriger, als der Uneingeweihte meint.

Es kann nicht Zweck dieses Werkes sein, sich über die Technik dieser Spielart ausführlich zu verbreiten.

Die Percussion erweitert die Spielmanier des Harmoniums um ein ganz Außerordentliches. Nicht etwa der klanglichen Effekte wegen, obgleich dieselben oft von bestrickendem Reize sind, sondern der erheblich erweiterten Spieltechnik und besonders der uneingeschränkten Artikulationsmöglichkeit wegen besitzt die Percussion den unersetzbaren Wert.

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

Die Percussion erschließt dem Harmonium eine Entwicklung der Spieltechnik, die an Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit der Orgel- und Klaviertechnik kaum eigentlich nachsteht, in gewisser Hinsicht derselben sogar voraus ist.

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 „Kunstharmenium“ (Doppelexpression, Druckluft), eklatant. Dieses besitzt Stimmen von beispiellos leichter, hochempfindlicher Ansprache und allergrößter Beweglichkeit. Der Ansprache und virtuoson Beweglichkeit 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 des 1. Teils, welche die Percussion (allein oder mit andern Registern vermischt) behandeln, 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 Percussionsbeispiele des 1. Teils zeigen die Percussion als individuelles, selbständiges Register, dessen origineller Reiz im percutierten Ton, niemals aber nur etwa im exakt ansprechenden Blaston liegt! Mit dem „Anschlag“ steht und fällt der Effekt, der, eben weil völlig originell, durchaus unnachahmlich ist.

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“), so ist es sogar empfehlenswert, durch mehr sanften, wenngleich auch exakten Druck, statt 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 portato (Halbbogenstrich) bis zum spiccato entsprechend durch Anschlagsnuancen modifiziert werden. Ferner läßt sich die percutierte Ansprache (immer möglichst ohne eigentlich deutlichen Schlag) mit dem „Stoß“ der Blasinstrumente gut vergleichen.

1576 a. *Allegro spiritoso.*



1576 b.



Beispiel 1576 a, 1576 b der C dur-Solosonate (Violine) von J. S. Bach in Professor Aug. Reinhardts 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

^{*}—^{*} Der Schule für Mannborg-Harmonium wörtlich entnommen.

deklamatorisch höchst flauen, ununterbrochenen Legato und ihrer mangelnden Prägnanz.*)

Die zweite Lesart 1576b zeigt, im Gegensatz zu 1576a, die großen Vorzüge der Percussion bezüglich

*) Das soll etwa kein Vorwurf für den verdienstvollen Bearbeiter sein, dessen angeführte Bearbeitung der Verfasser dieses Werkes hochschätzt; dieses Arrangement ist eben, wie alle Reinhardtschen Originale und Bearbeitungen, zunächst für einspieltige Harmoniums (gleichviel, welchen Systems) berechnet, und nichts weist auf eine spezielle Individualisierung eines bestimmten Harmoniumstiles hin. Infolgedessen mußte Reinhard auf die hochbedeutenden Vorzüge der Percussion verzichten, wie er ebenfalls von der ungleich-halbspieligen Registrierung und den überaus wichtigen Teilungseffekten nie Gebrauch machte.

der Phrasierungs- bzw. Artikulationsmöglichkeit. 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 alter 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 anders stilisierte, alte und modernere Transkriptionen benötigen zur Erzielung einer prägnanten Deklamation des Percussionsregisters:

1577. Lebhaft und leichthin.

J. S. Bach, Musette, D dur, (S. K.-E. Historische Meisterwerke.)

1578. Ziemlich bewegt.

Francesco Durante, Studio, A dur. (S. K.-E. Historische Meisterwerke.)

1579. Ziemlich lebhaft und brillant.

Balthasar Galuppi, Giga, D dur. (S. K.-E. Historische Meisterwerke.)

1580.

8' (R. H. ohne Percussion.)

quasi Cembalo e Basso continuo

Emanuel d'Astorga, Aria. (S. K.-E. Historische Meisterwerke.)

1581. *Allegro moderato.*

Musical score for 1581, *Allegro moderato*. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece is marked with a forte (*ff*) dynamic and includes an 8-measure rest (*8'*) at the beginning of both staves.

G. Fr. Händel, Halleluja. (P. Hassenstein.)

1582. *Allegro.*

Musical score for 1582, *Allegro*. It is a single-staff piece in treble clef. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 4/4. The piece is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes an 8-measure rest (*8'*) at the beginning.

W. A. Mozart, Zauberflöte. (Phant. von P. Hassenstein, Op. 63, Nr. 3.)

1583. *Alla marcia.*

Musical score for 1583, *Alla marcia*. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 4/4. The piece is marked with a forte (*ff*) dynamic and includes an 8-measure rest (*8'*) at the beginning of both staves.

G. Meyerbeer, Robert der Teufel. (Phant. von P. Hassenstein, Op. 63, Nr. 13.)

1584. *Alla marcia.*

Musical score for 1584, *Alla marcia*. It features a grand staff with two bass clefs. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 4/4. The piece is marked with a piano (*p*) dynamic at the beginning and a forte (*f*) dynamic later. It includes an 8-measure rest (*8'*) at the beginning of the first staff.

L. v. Beethoven, Trauermarsch aus der Sonate Op. 26 (bearb. von K. Kämpf).

1585. *Sehr gewichtig.*

Musical score for 1585, *Sehr gewichtig*. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece is marked with a forte (*ff*) dynamic and includes an 8-measure rest (*8'*) at the beginning of both staves.

R. Wagner, Meistersinger (bearb. von A. Reinhard und A. Ritter).

1586. *Allegro ma non troppo.*

Musical score for 1586, *Allegro ma non troppo*. It is a single-staff piece in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece is marked with a forte (*ff*) dynamic and includes an 8-measure rest (*8'*) at the beginning.

Fagotti.

Ed. Grieg, Peer Gynt (Tanz in der Halle).

1587. Moderato. (♩ = 72.)

Max Reger, Op. 82, Nr. 5, Gavotte (bearb. von K. Kämpf).

Es ist ein Leichtes, obige Beispiele beliebig zu vermehren; jedes Album und jede Anthologie von transkribierten Werken enthält solche in größerer oder kleinerer Anzahl, die ihrer Deklamation oder charakterlichen Eigenart wegen Percussion forderten. Man wird unschwer den Einwand erheben, daß derartige Werke in Fülle auf allen kleineren und kleinsten Instrumenten, und zwar in 99 von 100 Fällen, ohne Percussion gespielt werden, folglich beregtes Register für diese Zwecke doch zum weitaus größten Teile entbehrlich sei.

Dem ist indessen entgegenzuhalten, daß ein Register durchaus noch nicht entbehrlich ist, wenn anspruchslöse Beurteiler sich mit unzulänglichem oder mindestens primitivem Ersatz begnügen, besonders, wenn derselbe den allernotwendigsten künstlerischen Forderungen genügen kann.

Die Percussion möge im vollen Werke mit eingeschaltet sein, doch trete sie als allerletzte Stimme zu den vorhandenen. Je nach den anfangs erwähnten Anschlagsnuancen kann sie entweder durch das volle

Werk deutlich vernehmbar sein oder hinter den geblasenen Stimmen völlig zurücktreten. Meist ist ein allzu deutliches Hervortreten nicht ratsam, da das heftige Percutieren längere Stellen hindurch leicht zu aufdringlich wirkt.

Bei mäßigem, doch stets möglichst präzisiertem Anschlag verleiht die Percussion dem vollen Werke energischen Ansatz, höchste Akkuratess in Phrasierung 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.

Siehe hierzu Beispiele Nr. 1581, 1583, 1584, 1585, ferner studiere man den ersten Teil der K. d. R., der mit Percussionsbeispielen aller Art durchsetzt ist.

Es folgen hier weiter einige Beispiele aus der vorhandenen Saugluftliteratur, die, ohne Percussion vorzuschreiben, diese der Artikulation, Phrasierung des Stakkatos, des markierten Ansatzes und endlich der Farbe wegen eigentlich erforderlich machte.

1588. feststecken

Oscar Bie, Cabaret. Nr. 4, Ungarisch.

Bei Percussion — die die Trivialität des Stückes zwar nicht aufheben kann, aber den fatalen Drehorgelton einigermaßen überdeckt — müßte die Achtelbrechung der linken Hand eine Oktave höher gespielt werden. Die Originalregistrierung fordert für die linke Hand 4' + 2'.

1589. Allegretto.

Arthur Bird, Skizze, Op. 45, Nr. 3.

1590. Allegretto ma non troppo. (♩ = 100.)

Arthur Bird, Op. 39, Nr. 2, Valse menuet.

1591. Erstes Zeitmaß. (In ruhiger Bewegung.)

8' + Subbaß.

Hierher gehört auch Beispiel 1171 (Zirkus-Szene von K. Kämpf).

Der linke Part vertrüge ausgezeichnet Percussionsunterstützung. Siehe hierzu Kämpfs frappierende Fußnotiz:

*) „Der Rhythmus in der linken Hand muß durchweg äußerst straff und prägnant durchgeführt werden; auf diese Weise wird man den Effekt von Schlaginstrumenten (Tambourin und Triangel) erzielen“. (K. Kämpf.)

1592. Moderato. Der Artikulation ist höchste Sorgfalt zuzuwenden.

(Corni)

portato

Ob.

Corni

S. Karg-Elert, Porträts. Op. 64, Nr. 5. Eine Siegesmusik Israels (Alla Händel).

1593. Allegretto molto cantabile.

S. Karg-Elert, Op. 94, Die hohe Schule des Ligatospieles, Nr. 23.

1594. Im Reigenzeitmaß.

S. Karg-Elert, Op. 102, Impressionen. Nr. 6, Seidenschuhe.

Vergleiche auch Nr. 1175 (G) mit *marcato*-Bässen, die Percussion forderten).

Vierzehntes Kapitel.

Halb- und Ganzspiele außerhalb der Normaldisposition.

Die 13 bis 16 Register des Normalharmoniums (regulär und etwas erweitert) zeigen allgemeinverständliche Übereinstimmung, sie ermöglichen daher eine Signierung durch Zahlen. Darüber hinaus herrscht schrankenlose Willkür in der Disponierung, wie Namensbenennung. Im Folgenden wird eine Aufzählung aller in der Harmoniumfabrikation vorkommenden Namen gegeben; leider sind diese zum großen Teil gänzlich unverbindlich. Eine Klangfarbe kommt unter den verschiedensten Namen vor, ein Registername in den unterschiedlichsten Klangfarben: die (2) kann ein streichendes Cello, ein weicher Diskantbourdon, eine Klarinette usw. sein; diese Klarinette wiederum kann voll, sonor, hell, dunkel, ja streichend celloartig oder nasal musetteartig sein oder noch anders . . .

Für den Zweck dieser „Kunst des Registrierens“ taugt nur eigentlich eine allgemeinverständliche, klanglich einigermaßen festgelegte Registratur. Der Vergleich zwischen Registrierung und Orchesterinstrumentation ist wiederholt gemacht worden; hier angewandt, ergibt er folgende Konsequenz: nur wenn allerorten eine Violine eine Violine, eine Flöte eine Flöte, ein Horn ein Horn ist, wird eine Instrumentation im Sinne des Autors gewährleistet, erst dann auch wird die Umsetzung einer Instrumentationslehre in praktische Orchestration das gewünschte Resultat ergeben. Wie verhält es sich nun aber beim Harmonium? Wünscht hier der Autor einen Fagottklang, so muß er damit rechnen, daß er an dem ersten besten Instrument Celloklang oder die Farbe eines gedämpften Hornes usw. erhält. Die ganze Registrierungsfrage, über das Normalharmonium hinaus, bietet für ein Lehrbuch unüberschreitbare Grenzen, da von den empfohlenen und beschriebenen Registermischungen sich erst an fünfzehn Instrumenten zwei gleichen. Daher kann dieses Kapitel und das von den Mischungen mit den modernen Spielen handelnde nur eine relative Geltung haben. Hauptsache bleibt das eigene Studium und das eigene Experiment.

Nachfolgend eine Übersicht aller in der in- und ausländischen Harmoniumfabrikation vorkommenden Registerbezeichnungen (außer den bereits erklärten) nebst kurzer Charakterangabe, soweit dies bei der Vieldeutigkeit möglich ist.

Äola ätherea 8' . . .	} zarte, ätherische Schwebestimme, doppelreihig, sowohl als Baß-, wie auch als Diskantspiel vorkommend.
Äolsharfe 8' . . .	
do. 4' . . .	
Äoline 8'	äußerst zart, feinsten, stiller Streicher, meist der Äolsharfe entnommen.
Baryton 32'	durchgreifende, sehr expressive Solostimme von dunklem Strich.
Baryton 16'	Fortsatzstimme von Clarinette im Baß, oft kerniger, heller als Fagott.
Biffara 16' 4'	Summationsstimme aus milder 16füßiger und heller 4' Diskantstimme.
Baßflöte 8'	Fortsetzung von Flöte d'amour bzw. Hohlflöte oder Flöte 8'; rund, schwach.
Baßclarinette 16'	Fortsetzung der Clarinette; häufig gleichbedeutend mit Fagott, Bourdon, Baryton.

- Bassetthorn 8'. . . milde, flötenartige Stimme auf Obermanualen, ergibt zusammen mit Sirene Fortsatzstimme im Baß der rechtsseitigen Äolsharfe.
- Bombarde 8' . . . scharfe Nasalstimme; Fortsetzung der Schalmei im Baß.
- Bombardenbaß 16'. . . Pedalstimme von dunklem, mildgedämpftem Rohrwerk-Charakter, Abschwächung der aufschlagenden Posaune.
- Bordun 8'. . . . } teils gleichbedeutend mit Diapason-Dolce, teils selbständige, füllige Fortsatzstimme
 Bourdon 8' } der selbständigen Flûte d'amour.
- Bordun 16'. . . . } wenn im Diskant, dann milder, gedeckter, weniger ausgeprägt als Cello; im Baß
 Bourdon 16'. . . . } meist Fortsetzung von Clarinette, oft gleichbedeutend mit Fagott und Baßclarinette.
- Basson 8'. ausgeprägte Fortsatzstimme von Oboe; mit dem ersten Spiel kontrastierend, gleichbedeutend mit Fagott.
- Cello 16' ausgeprägt streichende, auf Vox humana stark reagierende Diskantsolostimme, hell.
- Cello 8' Baßstimme; fein streichend, meist Fortsatzstimme von Violine; oft gleichbedeutend mit Gambe.
- Choral 8'. durchgreifende, kernig-helle Diskantstimme, stärker als Séraphone.
- Clarabella 8' heller Flötenton, offener als Flûte d'amour.
- Clarionet 16' siehe Clarinette.
- Clairon 8' milder Trompetenklang; sonor, dunkler als Musette, heller als Baryton. Sowohl Baß- wie Diskantstimme, doch selten.
- Clarinette 16' sehr wichtige Diskantsolostimme, leider sehr selten ohne Strich; soll füllig, üppig-hohl und dunkel-sonor sein.
- Contrabaß 16'. . . . verhält sich zu Fagott und Bourdon 16', wie Cello zu Clarinette oder Diskant-Bourdon; streichend, nicht dick.
- Contrebasse 16' ausgezogene Kontraoktave C—H aus dem linken durchgehenden 16'; streichender, weniger füllig als Subbaß.
- Contra-Bourdon 16' Baßfortsetzung von Diskant-Bourdon auf II. Manual, wenn auf I. Manual Fagott 16' — Clarinette 16' disponiert ist.
- Cornamusa 8' } dudelsackartige, sehr nasale, doch dünne Solostimme, in mehrmanualigen Instrumenten auf oberstem Klavier rechts liegend; auch als Summationsstimme
 do. 16'. . . . } 8' 2' oder 16' 4', sogar 16' 2' disponiert.
 do. 32'. . . . }
- Cornoepiane 8'. . . . hornartige, sonore, doch gedeckte Solostimme; nicht akkordisch zu behandeln.
- Cornet-Echo 8' bei 2 Manualharmoniums auf dem oberen Klavier; rechter Abschwächungszug, der Äolsharfe 8' entnommene Einzelstimme; sehr dünn.
 do. 2' allerschwächste Baßbegleitstimme, der 2füßigen Äolsharfe entnommen; sehr dünn.
- Cornettino 2' ein wenig offener und stärker als obige; zu Begleitungszwecken, die flackernde Äolsharfe ersetzend, sehr gut verwendbar.
- Cremona 8' teils als gambenartige, rechtsliegende Streicherstimme, teils als Baßschwebestimme die Vox jubilans fortsetzend, vorkommend; Kombination aus (1p) und abgeschwächter (4).
- Dolce 8' Pedalabschwächungsstimme von Cello (streichend) oder Oktavbaß (rund, füllig).
- Doppelflöte 8' 8'. . . . Schwebestimme von ausgeprägtem Flötenkolorit (selten).
- Dulcet 8' Abschwächung des ersten Baßspieles.
- Dulciana 8' Abschwächung des ersten Diskantspieles; beide gleichbedeutend mit Dolce, Echo, Horn-Echo, Piano, Melodia-Dolce, Diapason-Dolce, teils auch Zartflöte, Sanftflöte, Bourdon, Gedeckt usw.
- Echo 8' siehe Dulcet-Dulciana.
- Englisch-Horn 8' seltener vorkommende Bezeichnung für das erste Baßspiel (Diapason).
- Euphonium 8' seltene Fortsatzstimme von Séraphone im Baß, auch Cornoepiane; sonor.
- Fagott 8' Fortsatzstimme von Oboe; ziemlich hell, ausgeprägt nasal.
 do. 16' Fortsatzstimme von Clarinette; heller, ausgeprägter als Bourdon. Ferner auch als Solostimme des rechten Spieles disponiert; zwischen Clarinette und Waldhorn stehend. Sehr charakteristisch.
 do. 32' rechtsliegende Solostimme, gleich- oder fast gleichbedeutend mit Baryton 32'; etwas weniger streichend als dieser.

- Fernvioline 2' . . . gleichbedeutend mit Cornettino-Echo; bessere Bezeichnung als diese, wenn Äolsharfe mild streicht.
- Fernwerk Summationsstimme im Baß; besteht aus $\textcircled{1p}\textcircled{3p}\textcircled{6}$ oder Cornettino-Echo (Fernvioline); helldunkel, mystisch.
- Flageolet 4' gleichbedeutend mit Piccolo 4' oder Waldflöte 4'.
- do. 2' auch Piccolo 2' oder Waldflöte 2' benannt; sehr hell, spitzig, verleiht dem vollen Werke treffliche Brillanz.
- Flauto amabile 8' stille, weiche Diskantflöte, auf Obermanual; Fortsetzung von Bassethorn.
- Flûte d'amour 8' sofern nicht gleichbedeutend mit Melodia-Dolce usw. (siehe Dulcet-Dulciana) angelegt, ist sie eine selbständige Diskantsolostimme von höchstem Reiz und ziemlicher Orchestertreue. Vox humana und Schweller wirken in der Regel nicht beeinflussend auf sie; sie ist teils mit Oboe als Vox coelestis oder Vox jubilans kombiniert.
- Flûte douce 8' siehe Dulcet-Dulciana oder Flûte d'amour.
- do. 4' Abschwächung von Flûte 4' rechts, wenn diese sehr durchgreifend intoniert ist.
- Fugara 4' heller, gambenartiger Streicher; als Diskantfortsetzung des vierfüßigen Gemshornes auf dem Obermanual, wenn gedeckte 4 Füßer Sanftflöte, Viola (dunkel) auf dem 1. Manual disponiert sind.
- Gamba 8' als Fortsetzung von Oboe: fagottartig, als Fortsetzung von Violine: celloartig, doch milder; kommt auch als durchgehendes Spiel, der Äolsharfe entnommen, vor. In diesem Falle sehr fein und still, dann gleichbedeutend mit Äoline.
- Gedeckt 8' gleichbedeutend mit Dulciana; siehe daselbst.
- Gedecktbaß 16' oft recht wertvolle Abschwächung des voluminösen Subbasses (Subbaß, Dolce); zu den diskretesten Mischungen als Pedal- und Prolongementbaß verwendbar.
- Gemshorn 8' durchgehende, mild-sonore Stimme von singendem Zinncharakter; nur bei größeren Werken disponiert.
- do. 4' Fortsatzstimme zu Fugara; hell, doch nicht aufdringliche Baßstimme des zweiten Manuals; an einmanualigen Instrumenten moderner Tendenz sehr wertvolle Baßsolo- und Füllstimme von plastischem, charaktervollem Klang (s. auch Horn 4').
- Harfe 2' neben der bekannten zweifüßigen Äolsharfe im Baß findet sich, wenn auch selten, dieselbe im Diskant vor; sie steht dann in der Regel neben einer mild intonierten Waldflöte 2'; die Schwebung der oberen Oktave ist meist problematisch.
- Harmonia ätherea 8' sehr ätherische, äolsharfenartige Schwebestimme, fast immer auf dem zweiten Manual; sie wird meist in Äoline-Äoline und Gamba-Salicional, auch einzeln angelegt.
- Hohlflöte 8' gleichbedeutend mit Flûte d'amour; siehe daselbst.
- Horn 16' mehr oder weniger gelungene Nachahmung des gleichnamigen Orchesterinstrumentes; spricht, je täuschender die Charakterimitation gelingt, um so zäher an. Sehr dicht, metallisch, von hoher Resonanz; wird mit Vorteil akkordisch markato gespielt.
- do. 4' mehr oder weniger gelungene Nachahmung des gleichnamigen Orchesterinstrumentes; sehr wertvolle Solo- und Füllstimme; sollte an größeren Instrumenten nicht fehlen.
- Horn-Echo 8' siehe Dulcet.
- Larigot Summationsstimme im Baß von 4', nicht schwebendem 2' und silberfädenfeiner Quinte $1\frac{1}{8}'$ (Liebig). Ganz hervorragend zum Kolorieren und Ziselieren links-spieleriger Solostimmen geeignet. Im vollen Werke brillante Aliquotenwirkung.
- Mixtur Summationsstimme, teils durchgehend, teils im Diskant; die Fundierung ist eine verschiedenfache: $5\frac{1}{8}'$, 4' setzt eine 16 füßige, (4') $2\frac{2}{8}'$ 2' eine 8 füßige Grundstimme voraus. Der Liebigsche Katalog zeigt eine Repetitionsmixtur; bei ihr stehen auf C die Stimmen in der Höhe $1\frac{1}{8}'$ 1'; sie repetieren auf c und stehen auf 2' $1\frac{1}{8}'$; sie repetieren auf c/1 und stehen auf $2\frac{2}{8}'$ 2'; sie repetieren auf c/2 und stehen auf 4' $2\frac{2}{8}'$; endlich repetieren sie auf dem c/3 und stehen auf $5\frac{1}{8}'$ 4'. Diese letztere Repetitionsmixtur, die ein Einzelausziehen der Quinte oder Oktave nicht erlaubt, steuert dem Übel der Kraftverteilung der Lagen: sie hellt die

- tragen Bässe auf, gibt ihnen Leichtbeweglichkeit und prägnante Klarheit, während sie der Mitte Glanz und den oberen Lagen satte Fülle und Kraft verleiht. Sie basiert von C ab auf dem 4', ab c/1 auf dem 8', ab c/3 auf dem 16'.
- Mixtur-Cornett . . . Summationsstimme von (8') (4') $2^{2/3}$ ', 2', $1^{3/5}$ ', sie enthält neben der Quinte noch die Terz, fügt also dem Harmoniumklang noch ein neues, akustisches Element zu. Hier ist die Einzelausziehung bzw. Zerlegung der Cornett-Mixtur ermöglicht (Müller, Dresden).
- Musette 16' . . . etwas dünnere, streichendere Diskant-Solostimme als Oboe; besonders im *pp* reizvoll. Steht neben der Clarinette 16' als Kontraststimme.
- do. 32' . . . wenn die Charakteristik den Benennungen entspräche, wäre Musette 32' eine dünnere, nasalere Solostimme, als das geschlossenere Fagott; dieses wiederum satter, als der starkgambige Baryton. In der Tat aber besteht meist der Unterschied dieser 3 wertvollen Diskantsolospiele lediglich im Namen.
- Nasonflöte 8' . . . gemshornartige, schwach quintisierende Flötenstimme von geringer Ausdrucksfähigkeit; sehr selten.
- Oboe 16' . . . ist neben Schalmei 16' in den modernen Dispositionen anzutreffen, die statt Oboe 8' den milderen Salicional 8' disponieren. Oboe 16' ist wie die gleichnamige 8 füßige intoniert.
- Oktavbaß 8' . . . Pedalregister von starker, nicht ausgeprägter, vor allem nicht streichender Intonation.
- Oktave 4' . . . an Pedalinstrumenten eine starke, nicht ausgeprägte, vor allem nicht streichende, durchgehende Stimme des unteren Manuales.
- Oktavflöte 4' . . . Diskantregister; Fortsetzung der Traversflöte 4'. Der Unterschied von Flöte besteht nur im Namen.
- Oktavin . . . Summationsstimme von linkem, abgeschwächtem 4' und dem der Äolsharfe entnommenen, nicht schwebenden 2'. Ruhige Begleitungsstimme.
- Ophicleide 8' . . . Baßspiel von sehr scharfem, breit-nasalem, regalartigem Rohrwerksklang; als Fortsetzung zur scharfintonierten Schalmei. Dasselbe also, wie Bombarde.
Ruhiger, doch voller, wird sie als Fortsatzstimme zu Choral 8' disponiert.
An englischen und amerikanischen Instrumenten kommt sie relativ häufig als Summationsstimme 16' 2' oder 16' 4' im Diskant vor.
- Pedalpercussion 16' Hammermechanismus, klavierartiger Anschlag, denkbar deutlichste Ansprache; für virtuoses Pedalspiel von unberechenbarem Wert.
- Piano 8' . . . Abschwächungszug von ①; siehe Dulcet-Dulciana.
- Piccolo 4' . . . gleichbedeutend mit Flöte; möglicherweise etwas durchdringender, brillanter.
do. 2' . . . siehe Flageolet.
- Portunal 8' . . . zwischen Horn und Flöte stehend; mild, sanft singend. Stimme mit Resonanz-aufsätzen. Durchgehend; selten vorkommend.
- Posaune 8' . . . Bombarde = ophicleidenartig, doch weniger hell.
- Posaunenbaß 16' . . . Pedalstimmen, aufschlagend, wuchtig, durchdringend, sehr kernig und hell.
do. 32' . . . Nur an Instrumenten mit automatischer Windgebung.
- Prestant 8' . . . }
do. 4' . . . } französische Bezeichnung für Diapason resp. Prinzipal.
- Prinzipal 8' . . . erstes Spiel, also Melodia-Diapason vertretend, doch meist ausgiebiger, neutraler.
do. 4' . . . meist gleichbedeutend mit Viola, da diese mit Recht, des Flötenanschlusses wegen, auf Strich verzichtet. Stärker, als Gemshorn, kerniger als Traversflöte. 4'.
- Prinzipalbaß 16' . . . Hauptstimme des Pedals; durchaus ohne Strich; Charakter wie Oktavbaß.
- Prinzipalmajor 16' . . . große, weite, durchgehende Manualstimme für größere Pedalinstrumente. Ohne Strich; dem 8 füßigen Prinzipal an Volumen nachstehend.
- Quintatön 8' . . . Summationsstimme eines selbständigen portunalähnlichen Registers 8' (Hornflöte) und einer abgeschwächten Quinte $2^{2/3}$ ', die natürlich unabgeschwächt als selbständiges Register vorhanden sein muß. Sehr apart und originell. (Liebig.)
- Quinte $5^{1/3}$ ' . . . nur rechtsseitig; zum 16' gehörend.
do. $2^{2/3}$ ' . . . durchgehend; zum 8' gehörend.
do. $1^{1/3}$ ' . . . nur linksseitig; dem neutralen 4' Charakter und Farbe zuführend.

Die Quinten sind ein hervorragendes koloristisches Mittel und verleihen dem Instrument einen rauschenden Glanz und funkelnde Brillanz.

- Salicional 8' . . . Fortsatzstimme einer schwach intonierten Gambe im Diskant; dünn, schwach-nasal streichend.
- Sanftflöte 4' . . . beim Zweimanual rechtsseitige, milde Oktavstimme des unteren Klavieres, sofern das obere einen hellen, kontrastierenden Streicher 4' (Fugara) aufweist.
- Saxophone 16' . . . Umwandlungsstimme von Horn 16'; von metallischem, strichlosem Clarinettencharakter.
- Schalmei 8' . . . höchst ausgeprägte, flachstreichende Nasalstimme; Umwandlungsstimme von Oboe, stark auf Vibrato reagierend.
- do. 16' . . . Umwandlungsstimme von Oboe 16'.
- Sirene 8' . . . äußerst schwache, der 8 fäßigen Äolsharfe entnommene oder mit Bassethorn 8' kombiniert, sich ergebende Äolsharfen-Baßstimme. Gleichbedeutend mit Äoline.
- Suabeflüte 8' . . . schwach-nasal, mild gedeckte Flötenstimme am Zweimanual auf dem oberen Klavier, wenn unten die helle Clarabella oder die dunkle Flüte d'amour disponiert ist.
- Subbaß-Dolce 16' . . . sehr wertvolle Abschwächung von Subbaß; siehe Gedecktbaß.
- Traversflöte 4' . . . teils Abschwächungsstimme der rechtsseitigen Flüte 4', teils helle Baßoktavstimme, zur Waldflöte 4' gehörend, wenn Viola auf dem zweiten Manual steht. Viola-Dolce und Traversflöte bilden dann ein durchgehendes Spiel.
- Tyrolia-Pipe 2' . . . siehe Flageolet.
- Trompete 8' . . . kräftige, metallisch-helle Diskantstimme; Fortsetzung von Posaune, ähnlich, nur schärfer, wie Choral.
- Unda maris 8' . . . Schwebestimme des zweiten Manuals; am besten, doch sehr selten vorkommend, in Flötenintonation, wie bei der Orgel; alsdann ist streichende Äolsharfe oder Harmonia ätherea daneben erwünscht. Meist besteht kein Unterschied zwischen Unda maris, Harmonia und Äolsharfe 8'.
- Viola 8' . . . kräftiger Streicher, wenn selbständig; milder Streicher, wenn dem Violoncell abgeschwächt oder einer Schwebestimme entnommen. Meist im Obermanual die Hauptstreicherstimme. Kommt im ♩ und ♮ vor.
- Viola d'amour 8' . . . gedeckter Streicher, durchgehend auf dem Obermanual, wenn selbständig oder Abschwächung der selbständigen Viola.
- Viola aethera 8' . . . der Unda maris entnommene Stimme, durchgehend, also gleichbedeutend mit schwacher Viola.
- Violetta 4' . . . teils gleichbedeutend mit Viola-Dolce, teils, wenn auf Obermanual, Vertreter des linken streichenden Oktavregisters.
- Violine 8' . . . teilweise dünner Streicher, selbständig, teilweise Abschwächungszug der selbständigen Viola, teilweise der Äolsharfe 8' entnommen, teilweise selbständige Schwebestimme von hoher Schärfe in kräftigem Strich.
- Violoncello 8' . . . teils streichende Pedalstimme, teils Fortsatzstimme von Oboe, teils Namensvertreter für Gambe. Sowohl rechts, als links liegend.
- Vox angelica 8' . . . entweder Namensvertreter für Vox coelestis rechts oder 4 fäßige Äolsharfe links oder Fortsatzstimme der 8 fäßigen Äolsharfe im Baß (Obermanual), auch Summationsstimme von Äoline 8' und Gambe 8'.
- Vox humana 8' . . . selbständig, nicht mit Vibrator zu verwechseln. Schwebestimme mit langsamen Wellen, meist sehr plastisch, stärker und dunkler als die Äolsharfe.
- Vox jubilans 16' . . . schöne, langsam schwebende Kombinationsstimme mit Clarinette 16'.
- Waldflöte 4' . . . } siehe Flöte, Piccolo und Flageolet.
do. 2' . . . }
- Waldhorn 16' . . . siehe Horn.
- Zartflöte 8' . . . siehe Dulcet-Dulciana.

Die vorliegende Saugluftliteratur, mit Ausnahme der Originale und Bearbeitungen des Verfassers dieses Werkes, geht über das Normalharmonium nebst Clarinette (Orchestraldisposition mit $4\frac{1}{5}$ Spiel) nicht hinaus; es ist also unmöglich, Zitate bereits registrierter Stücke zu bringen, und es muß an registrativ veränderten Zitaten, auch aus verschiedenen der Kunstharmoniumliteratur übernommenen Sentenzen die Verwendungsmöglichkeit der in Frage kommenden Register demonstriert werden.

Aus der Fülle der Dispositionen sollen nur die Stimmen eingehender behandelt werden, die an den verschiedensten Fabrikaten wiederkehren, und denen man eine allmähliche Einführung in die Allgemeindisponierung größerer Instrumente bestimmt prophezeihen kann, soweit sie sich nicht bereits als obligatorische Stimmen durchgesetzt haben. Es ist durchaus nötig, die betreffenden Halbspiele, analog den klassischen Registern, mit Signen (Registerzahlen und ev. Buchstaben) zu belegen. Es handelt sich um die Register

- Schalmei = $\text{♩} \text{ } (4f)$,
- Cornettino resp. Cornet-Echo = $\text{♭} \text{ } (6p)$,
- Clarinete = $\text{♩} \text{ } (2)$,
- daraus abgeleitetes oder selbständiges Cello = $\text{♩} \text{ } (2f)$,
- die Fortsetzung von Clarinete oder Cello im Baß, Fagott oder Bourdon = $\text{♭} \text{ } (2)$,
- Äolsharfe 4', entweder im Baß oder durchgehend = (33) ,
- Äolsharfe 8' = (8) ,
- Basson im Baß = $\text{♭} \text{ } (4)$,
- sein abgeleiteter Bombard, als Baßfortsetzung von Schalmei = $\text{♭} \text{ } (4f)$,
- Baryton, 32', teils auch Fagott oder Musette 32' genannt = $\text{♩} \text{ } (7)$,
- Gedecktbass, als Subbass dolce = $\text{♭} \text{ } (7)$,
- endlich Waldhorn 16' = $\text{♩} \text{ } (\text{Wh})$.

$(4f)$ Schalmei 8'

Tasten-Umfang:

Wie schon in der Tabelle der Registerbezeichnungen erklärt, ist diese Stimme eine umgewandelte Oboe. Eine besondere Klappenöffnung läßt den Ton flach ausströmen und benimmt ihm so die füllende Resonanz. Der Timbre ist naturalistisch-nasal mit Streichbeiklang; der starkprononzierte Charakter legt aus ästhetischen Gründen dem Registranten Schranken auf: nur der Eigenart der Schalmei entsprechende Partien mögen diesem Register zuerteilt werden.

1595. $(4f)$ *Andantino con moto.*

Alexander Winterberger, Op. 127.

Siehe auch Nr. 1596 die ersten 2 Takte.

Daneben wirkt die akkordische Behandlung, besonders in tiefer Lage, in der sie im piano einen überraschend feierlichen, im forte einen konturscharfen Trompetencharakter zeigt, ausgezeichnet.

1596. Sehrend, doch ruhig.

still und feierlich

S. Karg-Elert, Op. 104, Idyllen. Nr. 6, Baude im Spätherbst.

1597. *Molto andante e semplice.*

quasi Trombe Ed. Grieg, Op.12, Nr.3. Wächterlied. (Moderne Harmoniummusik. S. K.-E.)

Bedenklich wird für das Register das Staccato, meist klingt es unschön, weil An- und Absatzgeräusche den Klang bei kurzen Haltewerten leicht zerfahren und zerfasern und ihn zu einer, auch im Staccato notwendigen, plastischen Rundung und tonlichen Größe nicht kommen lassen.

Mit Vox humana expressiv gespielt läßt sich bei entsprechender Satz- und Windbehandlung überraschend gute Violinenimitation erzielen.

1598. Sehr langsam mit höchster Empfindung.

Balthasar Galuppi, Adagio, D-dur. (Klassische Meisterstudien. S. K.-E.)

1599. quasi Viola d'amore

S. Karg-Elert, Op. 14, Ciacona con variazioni aus der 3. Sonatine.

Bemerkenswert ist die Schalmey auch als Mischstimme; siehe unter Kapitel 16.

Tasten-
umfang:

absolute
Klanghöhe:

Wie schon in der Tabelle der Registerbezeichnungen erklärt, sind diese Stimmen der zweifüßigen Äolsharfe entnommen, haben ein stilles, nach dem Streichcharakter hinüberweisendes Kolorit und sind außerordentlich zart intoniert, Cornet-Echo noch schwächer, als Cornettino. Man tut sehr wohl daran, dieser diskreten Begleitstimme, die aber auch mit beiden Händen akkordisch als isoliertes Spiel behandelt werden kann, mehr Aufmerksamkeit, als bisher sichtlich geschah, zu schenken. Schon die ältesten amerikanischen Instrumente (Estey) disponierten sie, doch nahm bis jetzt die Literatur keine Notiz davon. Man wird den nicht schwebenden, milden Baß 2' am besten als Entlastung für die vielgeprüfte Äolsharfe wählen, wo eine ruhigere, kontemplativere Note auf die flackernde, leicht sentimentalische Schwebestimme Verzicht leisten läßt. Als Steigerungsmittel, im negativen Sinne, ist die (6p) ein feiner Abtönungswert; sie rangiert als solcher vor der (6).

1600. Still und ziemlich gedehnt.

ohne Expr.! ohne jede Schwellung

(6p) (Originalreg.)

S. Karg-Elert, Op. 103, Romantische Stücke. Nr. 4, Einsamer First (Krkonosë).

1601. Andante.

p dolce

(6p) (Original: Aolsharte 2)

Fritz Apel, Andante religioso.

Mischungen mit der (6p) siehe Kapitel 16. Gut ist die Wirkung, die (6p) und die reguläre (6) in der Weise abwechseln zu lassen, daß letztere an geeigneter Stelle zur ersten tritt; in diesem Falle ist die physiologische Wirkung der Schwebestimme beträchtlich größer, als bei kontinuierlichem Gebrauch.

1602. Mystisch, mit höchstem Ausdruck; äußerst langsam, fast schleppend.

ppp

8va bassa

weihervoll

(6p)

(6)

8vabassa —
Hierher gehört auch Nr. 1489.

Baptiste Karg, Graduale (bearb. von S. K.-E.).

Ihren eigentlichsten Zweck erfüllt die (6p) als Echostimme. Die Normalharmoniumliteratur, die wohl mit Aolsharte, nicht aber mit Cornet-Echo rechnet, sieht für echoartige Wiederholungen jene, statt dieser, vor. Die Umänderung der Registerangabe ist für solche Instrumente wünschenswert, die Cornet-Echo besitzen. Ein vibrierendes Echo ist ein Nonsens.

1603. Alla Pastorale.

(4) Munter und sorglos.

p

(Echo.) *ppp*

(6) (Dieselbe Bemerkung wie nächste Nr.)

Karl Kämpf, Op. 6, Gewitter in den Alpen.

1604.

(4) (Tranquillo.) Poco più mosso.

f

p

f

p

(6p) (Original registriert (6), besser ist fraglos ein nicht schwebendes 2' Register, Cornettino 2' oder Cornet-Echo.)

B. Zepler, Ländliche Skizzen, Nr. 1, Sonntagmorgen.

1605. Still und idyllisch.

S. Karg-Elert, Op. 102, Impressionen. Nr. 12, Farben der Frühe.

Der 16' ist für das moderne Spiel von so einschneidender Bedeutung, von so hohem Wert, daß kein modernes Harmonium, von 4 Zungenreihen ab, dieser Stimme entraten sollte. Ohne Frage: die Druckluftteilung und Höhengausdehnung des rechten Spieles kommt der sechzehnfüßigen Disponierung ganz bedeutend mehr entgegen, als der halboktavig tiefergelegenen Saugluftteilung- und Skala. Wohl erreicht der Saugluft 16' Tiefen, die dem Druckluft 16' verschlossen, (Klang ) und nur seinem 32' zugänglich sind, aber dieser Überlegenheit steht ein Manko gegenüber, das jenen Vorzug nicht wettmachen kann: seine Höhe. Die Forderung, den Diskantumfang des Saugluftsystems bis c/4 hinaufzuführen, wird nie stärker erhoben werden, als wenn mit Diskant 16' akkordisch oder solistisch gespielt wird. Hier wird die Grenze bei f/3 Klang  als allzu eng gezogen, empfunden.

1606. *Andante sostenuto.*

Herold, Zampa-Ouverture. (Clarinetten-Solo.)

1607. *Andante.*

E. d'Albert, Tiefland, Vorspiel (Clarinetten-Solo.)

Die mit * bezeichneten Noten überschreiten den Umfang der bis f/3 gehenden Harmoniums, wenn 16' eine Oktave gespielt wird.

Wie schon erwähnt, herrscht bez. der Intonation des Saugluft 16' im Harmoniumbau Unstimmigkeit; bald wird eine streichende, bald eine volle Charakterisierung vorgezogen. Sicher geht man von dem Gedanken aus, an kleineren Instrumenten einem klanglichen Übergewicht des 16' vorzubeugen, da nicht er, sondern der 8' der herrschende sein soll, allein dieser Schluß wäre unrichtig: man kann nicht ohne weiteres Parallelen zwischen Saug- und Druckluftdisponierungen ziehen. Ist hier in der Tat der rechte 16' die Normalhöhe, so gilt es unter allen Umständen, daran festzuhalten, daß am Saugluftharmonium der 8' das Normalmaß bleibt. Eine wünschenswert starke, runde Intonierung der Clarinette gefährdet aus dem Grunde die Normalfundierung des Sauglufttyps nicht, weil der 16' lediglich als vom Plenum zu abstrahierende Solostimme anzusehen ist. Sie gehört deshalb auch nicht ins Grand-Jeu.

Als Solostimme — einstimmig gespielt — eignet sich die (2) am besten da, wo Tiefen unter c/1 nötig werden, — wo in dieser Lage Kreuzungen zwischen Solo- und Begleitpart sich ergeben.

1608.

Die mit * bezeichneten Noten gehen unter die Klanghöhe der B : Noten. Die *8va*-Notation ist der besonderen Anschaulichkeit wegen gewählt.

1609 a. *Andante sostenuto.*

(2) klingt 1 Okt. tiefer

nur durch den $16'$ wird die Stimmkreuzung hörbar; die Vorlage muß auf die thematische Klarheit verzichten:

1609 b.

wird von der Begleitnote $8'$ überdeckt

Original

Rich. Strauß, Op. 53, Abendstille (bearb. von K. Kämpf).

1610.

S. Karg-Elert, Op. 102, Impressionen. Nr. 1. Blasse Blume.

Nur durch den $16'$ wird ein Übergreifen der rechten Solostimme ins linke Spiel vermieden.

Wo ferner sattes, dunkles Kolorit innerhalb der durch die sechzehnfüßige Fundierung gezogenen Grenzen gefordert wird, wähle man ebenfalls die einstimmig gespielte (2).

1611. am besten mit (2) *8va*----- (Vorlage = (1p) *loco*)

Karl Kämpf, Op. 4, Bilder von Rügen. Nr. 3, Am Hünengrab.

1612. *8va*-----

Rich. Wagner, Siegmunds Liebeslied (bearb. von S. K.-E.).

Akkordisch gespielt, erlaubt der 16', insbesondere, wenn er dem isolierten linken 4' gegenübergestellt wird, Wirkungen, wie sie nur 2manualigen Instrumenten eigentümlich sind; in diesem Falle spielen eine Hand oder beide Hände in der sechzehnfüßig registrierten Diskanthälfte eine Oktave höher und in der vierfüßig registrierten Baßhälfte eine Oktave tiefer, durch welche Spielmanier beide Hälften auf die gleiche Lage gebracht werden.

1613. *Andantino gentile.*

S. Karg-Elert, Op. 37, I. Partita. Nr. 5, Air (transp.).

Die Spielhälften wirken trotz verschiedener Höhen $\begin{matrix} \text{♩} & 16' \\ \text{♩} & 4' \end{matrix}$ gleichhoch.

1614. *Andantino.*

César Franck, 59 Stücke, Recueil de Pièces (transp.).

1615. *Andante religioso.*

Siegismund Thalberg, Ave Maria (Elementar-Harmoniumschule S. K.-E.).

Endlich sei die große Bedeutung des Diskant 16' als Mischstimme (Solo- und Plenospiel) vorgemerkt. Von ihr wird im 16. Kapitel ausgiebig die Rede sein.

Auch als rechtes Begleitenspiel zu links gelegenen Solostimmen wird der rechte 16' wertvoll. Nur wäre er als Abschwächungszug (2p) anzulegen, sofern er nicht nur kräftigen Baßregistern gegenübergestellt werden soll.

1616.

Karl Kämpf, Op. 4, Bilder von Rügen. Nr. 3, Am Hünengrab.

1617. *All^o moderato.*

Solo 8' molto marcato ma piano

Franz Schubert, Unvollendete *h* moll-Symphonie. (Teo v. Oberndorff.)

1618. *Molto sostenuto.*

8' Solo

Max Oesten, Op. 206, Nr. 4, Um Mitternacht.

Siehe als hierher gehörend auch Nr. 1285 $\text{7 } \text{6 } \text{E } \text{2}$.

Die Firma Liebig, die trotz ihrer Jugend viel Beachtenswertes und Neues auf den Markt brachte, leitet an einigen Typen von der Clarinette eine Nebenstimme ab, die streichenden, cello-gambenartigen Charakter hat, und die der von der Oboe abgeleiteten Schalmei ähnelt; sie wird bezeichnet mit

2f Cello 16'

reagiert sehr stark auf den Vibrator und eignet sich trefflich zu Streicherimitationen; breite Kantilenen, weitgeschwungene Melodiebögen eignen ihr mehr, als leichtbeschwingte Rhythmen, bewegtere Figurationen, auch entspricht das Ligatenspiel dem Charakter des Registers mehr, als Staccato.

Die selbständige, nicht abgeleitete 2f (Cello 16') ist jener obengenannten, abstraktiven natürlich vorzuziehen (dafür ist jene auch nur eine sehr billige Ersatzstimme, diese dagegen eine entsprechend kostspieligere Anlage); sie wird, neben der Clarinette, die vollklanglich zu intonieren ist, mit Vorteil dünnstreichend ausgeprägt (das *f* in der Bezeichnung 2f darf bei einer schwachen Intonierung nicht irritieren, ist doch auch an vielen Instrumenten die 1p stärker bzw. voller, als die 1 , da sie den Fortedeckel mit hebt). Die doppelten Sechzehnfüßer bieten im modernen Satz ein sehr wertvolles Spielmittel. Nachstehend einige Beispiele, die eine nachahmenswerte Verwendung des Celloregisters zeigen.

1619.

2f Lento divoto. (klingt eine Okt. tiefer)

3p (klingt eine Okt. höher)

quasi Violoncello

Franz Liszt, „Der du von dem Himmel bist“, Liszt-Lieder (bearb. von S. K.-E.).

1620. Ziemlich langsam.

8' Solo

Rich. Wagner, Brünhildes Todesverkündigung (bearb. von S. K.-E.).

1621. *Lento moderato.*

Musette, Schalmey 16' (oder Cello 16') eine Oktave höher bis Schluß.

ohne Vh
mit 8' (loco) unausführbar

Rich. Wagner, Tristán, Vorspiel zum III. Akt (bearb. von S. K.-E.).

1622. Sehr langsam.

(2f) (2 Celli) oder (6) (Vox cel. 16') 8va statt Vorlage: (1p) 1 5 + (OK) (1)

pp
(4) oder (1)

Franz Schubert, Am Meer, bearb. von Otto Albert, Op. 104, Nr. 5.

(2) Fagott 16' oder Bourdon 16'
Tastenumfang:
absolute Klanghöhe:
repetiert
8' 16'

ev. auch Kontrabaß benannt; Fortsatzstimme des rechten 16'. Auch sie ist verschiedenartig intoniert; meist schwächer, wenn Subbaß 16' als selbständiges Register angelegt ist; voller, stärker, nicht selten sogar in einem Resonanzkasten befindlich, und daher fast wie ein milder, 2¹/₂ oktaviger Subbaß wirkend, wenn die (2) den alleinigen 16' im linken Spiel bildet. Die ♮(2) wird da wertvoll, wo Tiefbässe den Subbaßumfang nach der Höhe zu überschreiten.

1623. *Larghetto.*

(2) (mit div. Reg.)

Heinrich Marschner, Hans Heiling, Phantasie von Paul Hassenstein, Op. 63, Nr. 33.

1624. Feierlich und markiert.

Kontrabässe und Kontrafagott.

(2) und div. Reg.

Rich. Wagner, Götterdämmerung (bearb. von S. K.-E.).

1625. Immer ruhiger.

zart hervortretend

(2)

Kontrafagott Solo.

Rich. Strauß, Op. 40. Ein Heldenleben. (Orchesterbeispiel.)

1626. Sehr langsam.

p a

(2) mit div. Registern, Kontrabaßclarinette, 2 Kontrafagotte Soli.

Arnold Schönberg, Gurrelieder. Einleitung zum III. Teil. [Einführungsvortrag mit Harm. von S. K.-E.]

Hauptsächlich aber wird die $\text{♩} \textcircled{2}$ als Fortsatzregister der rechten $\text{♩} \textcircled{2}$ verwandt. In diesem Falle wird sie in der Regel eine Oktave höher gespielt und wirkt so achtfüßig. Die Farbe ist satter, schwingender und füllig-sonorer, als in den stumpfen, achtfüßigen Bässen.

1627. Mäßig bewegt.

$\text{♩} \textcircled{2}$ (falls bis c_4 reichend)

The score consists of two staves. The top staff is for Clarinette Solo, starting with a dynamic marking of f and a tempo of 'Mäßig bewegt'. It features a melodic line with various intervals and a final section marked p for Bassclar. Solo. The bottom staff is for Bassclar. Solo, starting with a dynamic marking of p and continuing the melodic line from the clarinet. Both staves have an $8va$ marking above them, indicating an octave transposition.

E. d'Albert, Vorspiel zu Tiefland (bearb. von K. Kämpf).

Dieses Beispiel gilt nur für Instrumente mit Höhenumfang bis c_4 , da hier das Clarinettensolo von der $\text{♩} \textcircled{2}$ übernommen und von der $\text{♩} \textcircled{2}$ als Bassklarinetten solo fortgesetzt werden kann. Bei $F-f_3$ Skala muß die $\text{♩} \textcircled{4}$ (mit oder ohne $\text{♩} \textcircled{1}$) registriert werden. Ihre Weiterführung bedingt im $\text{♩} \textcircled{4}$ (mit oder ohne $\text{♩} \textcircled{1}$).

1628. Andante maestoso.

The score is for piano accompaniment in 3/4 time, marked 'Andante maestoso'. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand starts with a dynamic marking of p and the instruction 'sehr gehalten'. The left hand has an $8va$ marking above it. Both staves have a circled '2' above them, indicating the register.

Rich. Wagner, Pilgerchor aus Tannhäuser (bearb. von S. K.-E.).

1629.

$\text{♩} \textcircled{2}$ Largo lugubre. pp

The score is for piano accompaniment in 4/2 time, marked 'Largo lugubre' and 'pp'. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand starts with a dynamic marking of pp and the instruction 'Largo lugubre'. The left hand has an $8va$ marking above it. Both staves have a circled '2' above them, indicating the register.

S. Karg-Elert, Op. 33, Monologe. Nr. 2. Cruzifixus.

Über Mischungen mit der $\text{♩} \textcircled{2}$ siehe Näheres im 16. Kapitel.

The diagram shows the 7p register, labeled 'Gedecktbaß 16' oder Subbaß dolce 16''. It includes a staff with the register name, a staff showing the 'Tastenumfang' (key range) with a circled '7p' above it, and a staff showing the 'absolute Klanghöhe' (absolute pitch) with a circled '7p' above it.

Wie schon in der Tabelle der Registerbezeichnungen erklärt, ist diese Stimme ein Abschwächungszug des regulären Subbasses. Die milde Diskretion geringerer Resonanz und lockerer Tongebung resultiert aus der geringen Öffnung einer besonders konstruierten, der Zunge nächst gelagerten Windeinlaßklappe. Die Wirkung des Gedecktbaßes ist insbesondere bei Prolongationen, in schwacher Registrierung der Oberstimmen sehr schön. Durch dieses sehr brauchbare Register wird auch den schwächsten Stimmen die Hinzufügung einer quasi Pedalstimme in entsprechender Tonstärke möglich.

1630.

(7p) (wörtlich: schwacher 16')

Heinrich Weber, Suite G dur, IV. Satz.

(Der Originaltext schreibt irrigerweise $\frac{3}{8}$ vor, wobei, da nach jedem Akkord ein Taktstrich steht, der architektonische Aufbau kaum noch zu übersehen ist.)

1631. *Andantino pastorale.*

(7p) (Original (1p) tief A und E)

Paul Schwers, Op. 1, Nr. 2, Weihnachten.

1632. zart streichende 8' durchgehend

J. Seb. Bach, Sinfonia pastorale (bearb. von S. K.-E.).

Wie schon in der Tabelle der Registerbezeichnungen erklärt, ist diese Stimme das Fortsatzregister von Oboe. Als Solostimme kommt dieser zweite basso 8' für Imitationen von Cello oder Baßclarinetten in Frage; er wird für die unregistrierte und vom Druckluftharmonium übernommene Literatur beträchtlich häufiger Verwendung finden, als in der ausgesprochenen Normalharmoniumliteratur, die, da mit der basso (4) nicht rechnend, celloartige Tenorbaß-Soli geflissentlich umgeht. Vom $4\frac{1}{2}$ Spiel ab sollte diese Stimme obligatorisch disponiert sein, da zu den 4- und 2 Füßern des Basses und den kräftigen Diskantstimmen, zu denen wohl auch die Clarinette vom $4\frac{1}{2}$ Spiel an zu zählen ist, ein einziger, noch dazu reichlich konturärmer Baß 8' (Diapason) doch allzu wenig Stütze und Fundament bietet. Besonders mit Doppelexpression wird die linke (4) ihre schönsten Reize entfalten.

1633. *Adagio molto.*

Paul Juon, Op. 18, Nr. 8, Réverie, E dur (bearb. von S. K.-E.).

1634. *Gravemente.*

quasi Cello (rubato quasi Cadenza) S. Karg-Elert, Op. 14, Ciacona con variazioni aus der 3. Sonatine.

1635.

molt' espr.
4 Violoncelli soli
G. Rossini, Overture zu Wilhelm Tell (Orchesterbeispiel).

Man lese das Beispiel 1627 durch. Falls dort \bar{F} - f_a -Skala vorliegt, die die Verwendung der $\textcircled{2}$ in Frage stellt, ist statt $\textcircled{2}$ (durchgehend) $\textcircled{4}$ durchgehend zu registrieren.

Als begleitete Cello-Soli zählen auch die Beispiele 1481 a, 1517, 1518, 1520.

Das durchgehende Vierspiel erlaubt eine akkordische Behandlung in Streicherfarbe, sowie eine uneingeschränkte Imitation von Clarinetten-, Baßclarinetten- und Cello-Soli von großem Tonumfang, die dem Normalharmonium versagt bleibt.

Mischungen mit der $\textcircled{4}$ siehe später im 16. Kapitel.

Wird die $\textcircled{4}$, analog der Diskant $\textcircled{4}$, mit doppelter Windklappe gebaut, so erhält man eine Baßfortsetzung der Schalmel: Bombard genannt $\textcircled{4f}$; sie wirkt rohrwerkartig, besitzt eine flache, offene, strichartige Schärfe und ist im akkordischen, insbesondere bei zartem Spiel einerseits und durchgreifendem, wuchtigem Baß-Solospiel andererseits sehr wertvoll. In den weitaus meisten Fällen dürfte die $\textcircled{4f}$ als Mischstimme mit $\textcircled{1}$ oder sehr gut mit $\textcircled{2}$ oder $\textcircled{7}$ Verwendung finden. Siehe näheres darüber im 16. Kapitel.

Die abgeschwächte $\textcircled{4}$ und die stark windreduzierte $\textcircled{1}$ ergeben, analog der rechten Vox jubilans, eine Baßfortsetzung derselben: $\textcircled{5}$, Cremona genannt. Sie erlaubt eine ungehinderte akkordische Behandlung im Celestencharakter. Ist die $\textcircled{5}$ sehr mild, also von $\textcircled{1} + \textcircled{4}$ wesentlich verschieden, so fordert die Eigenart dieser Farbe eine ruhige Führung ausdrucksvoller Akkorde; sie schließt dann jede virtuose Beweglichkeit aus.

1636. Mit feierlicher Ruhe.

Ottmar Bergk, Sequenz aus den „Sezessionismen“.

Aolsharfe 8' oder Harmonia aetherea 8'
auch nur rechtsspielig vorkommend

Wie schon in der Tabelle der Registerbezeichnungen erklärt, ist diese Stimme, gleich der Baß-Äolsharfe, ätherisch intoniert und doppelreihig zueinander schwebend gestimmt. Sie ist die akustisch reinste und für harmonische Komplikationen geeignetste aller Harmoniumstimmen überhaupt.

1637. *Äolsharfe 8'* *feststecken* *wie ein Hauch*

feststecken *Äolsharfe 8'* Nr. II Nr. V Nr. VI

Arnold Schönberg, Drei Schlüsse aus Op. 19.

1638. Sehr — doch nicht übertrieben langsam.

schwebend, mystisch *p entrückt* *völlig verhallend* *ppppp*

Prol.

Sigfrid Karg-Elert, Op. 64, Porträts, * * * (alla Arnold Schönberg).

1639. Recht langsam und unbestimmt.

anschlagend *abebbend* *ppp*

Sigfrid Karg-Elert, Op. 102, Impressionen. Nr. 9, Ziehende Wasserkreise.

Klänge wie in den eben angeführten Beispielen sind in mancher andern, konsistenteren Farbe leicht allzu aufregend und kakophon, während sie in der lichten Lockerheit einer stillschwebenden Stimme unsagbar aparte Reize entfalten. Es ist dieselbe Erscheinung, wie in der Orchestrierung: das Nebeneinander aller chromatischen oder diatonischen Töne ist in 10- oder 20fach geteilten Violinen, an geeigneter Stelle, fast problemlos zu nennen (ich denke da an die wundersamen Geräusche, die die Waldtaubenszene in den „Gurreliedern“ von Arnold Schönberg einleiten und abschließen), während harmlose Dissonanzen klangkoloristisch verletzen können, wenn sie dickfarbigen Fagotten, Hörnern und obertonreichen Oboen zuerteilt werden.

Noch sei der physiologischen Wirkung der Äolsharfe gedacht; sie erzeugt im Hörer das Gefühl des Astralen, Körperlosen, des Schwebenden, des Mystischen, ähnlich der Farbe vielfach geteilter sordinierter Geigen. Man entwerfe die feine, stimmungsvolle Wirkung der Äolsharfe nicht durch übermäßigen Gebrauch und spare sie nur für typische Fälle auf. Ihre akkordische Behandlung ist Bedingung, da es der Stimme im begleiteten Solospiel an Ruhe, Konsistenz und Plastik mangelt.

Nachstehend noch einige Beispiele, die eine wirksame und individuelle Behandlung der unvermischten Äolsharfe demonstrieren:

besser (8) (statt der stumpfen (1p))

1640. *Sehr langsam.* *pp m.s.* *F und F feststecken!*

besser (8) (statt der stumpfen (1p))

besser (8) (statt der stumpfen (1p)) W. Kienzl: Der Evangelimann. Nr. 2, Mondscheinszene (bearb. von K. Kämpf).

1641. Langsam.
4 Solo-Violen

Richard Wagner, Vorspiel zu Lohengrin (bearb. von S. K.-E.).

1642. Andantino.

nur im rechten Spiel Franz Liszt, Das Veilchen. Liszt-Lieder (bearb. von S. K.-E.).

1643. schwebend

S. Karg-Elert: Näher mein Gott zu dir. Ausg. E.

Beispiele der mit andern Stimmen kombinierten Äolsharfe siehe im 16. Kapitel.

Alles über die achtfüßige Äolsharfe Gesagte gilt auch für die vierfüßige; als unvermischte, immer akkordisch zu spielende Einzelstimme ist sie zu transponieren, d. h. man spiele sie mit beiden Händen eine Oktave tiefer, wodurch sie dann 8' Charakter erhält.

Nachfolgend einige Beispiele, die eine gute Verwendung der (33) im Baß, oder im Diskant oder durchgehend zeigen.

1644. Feierlich-ruhig, mit Würde.

(33) als bass : Spiel akkordisch

W. A. Mozart, Ave verum (bearb. von S. K.-E.).

1645. Sehr ruhig und langsam.

33 als B^{\flat} : Begleitstimme

Solo 8'

33 B.OK 8va bassa

Max Reger, Op. 35, Nr. 3, Traum durch die Dämmerung.

Reger registriert B^{\flat} : 6 ohne 8va mit Baß(Unter)-Koppel. Das Resultat (Aolsharfe 2' + 4) ist das gleiche wie hier.

1646.

33 Mäßig bewegt.

dolcissimo ed espress.

sempre dolce

33 5

Rich. Wagner, Meistersinger, Vorspiel, III. Akt (bearb. von S. K.-E.).

1647. Languido.

höchste Lage als Violinen-Flageolet

pp

33*

arpegg. von oben nach unten

(Vorlage: 3) durchgehend mit (Vh) Franz Liszt: Mignon. Liszt-Lieder (bearb. von S. K.-E.)

Vergleiche auch das Beispiel 1641. Falls dort die 8füßige Aolsharfe nicht bis c_4 durchgeführt ist, ist 33 ausreichend. In diesem Falle denke man sich das 8va Zeichen weg.

1648. Mäßig.

33 (statt der Vorlage 3)

33 meist im G Spiel

p einfach und zart

sf sf

33

Karl Kämpf, Op. 4, Bilder von Rügen. Nr. 2. Waldeszauber.

1649. Ruhig.

\bar{c} is feststecken, alle 3 bleiben bis zum Schluß!

33 als 3stimmiges Oberprolongement

pp

\bar{h} feststecken!

\bar{g} is feststecken!

p sehr ausdrucksvoll

6

* Aolsharfe G^4 statt der Vorlage 3 mit (Vh)

Karl Kämpf, Op. 48, Die heiligen drei Brunnen bei Trafoi.

Die Äolsharfe hat einerseits die Eigenschaft, daß sie, außer ihrer unvermischten Behandlung, sich vorzüglich mit tieferen Stimmen kombinieren läßt, so daß sie selbst Oberklang wird; sie hat dagegen anderseits die Eigentümlichkeit, daß sie bei einer Verbindung mit höheren Stimmen, wo sie also selbst Fundamentaltimme ist, erheblich geringwertigere Wirkungen ergibt. Daraus läßt sich manche Konsequenz ziehen: die vierfüßige Äolsharfe ist der achtfüßigen an Mischmöglichkeit um sehr viel überlegen, da sie gute Verbindungen mit den tieferen Acht- und Sechzehnfüßern eingehen kann, während der 8' Äolsharfe nach dieser Richtung hin nur eine Verbindung, mit dem 16', offen steht. Fehlt dieser, so wird die koloristische Überlegenheit der 4' vor der 8' Äolsharfe noch eklatanter, siehe hierzu Beispiele im 16. Kapitel.

7 Baryton 32' oder Fagott 32' (auch Musette 32' oder Cornemuse 32')

Ein Instrument, das nur bis $f/3$ reicht und einen 32' besitzt, ist ein Dokument für die Gedankenlosigkeit und die im praktischen Spiel völlige Unerfahrenheit seines Erbauers. Schon die Begrenzung der Höhe des Druck- oder $5\frac{1}{2}$ oktavigen Saugflutharmoniums bei $c/4$ wird oft als Hemmnis empfunden; fehlen ihm gar noch 7 Halbtöne in der Höhe, so wird die Ausnützung des 32' als Solostimme fast völlig illusorisch; es bleiben dann nur noch Tenorbaß-Soli auszuführen möglich.

Mit der dispositiven Einstellung des 32' wird die Höhenführung bis $c/4$ logisches Erfordernis. Besitzt man kein Instrument mit umstellbarer oder mit fixierter e/f -Teilung, und beabsichtigt man nicht, die Kunstharmoniumliteratur für Saugluft zu transkribieren, so ist ein 32' sehr wohl entbehrlich. Um so entbehrlicher, wenn seine Einstellung auf Kosten anderer, viel brauchbarer, dem Saugsystem näherliegender Register geschieht (z. B. einem zweiten 4' im Baß).

Man lese tunlichst das reichhaltige Kapitel über Baryton im 1. Teil von Seite 254 an durch.

Einige Beispiele zeigen den 32' in typischer Behandlung; seine Höchstverwendung aber tritt als fundamentale Mischstimm hervor. Diesbez. im 16. Kapitel.

Einstimmig

1650. *8va* quasi Cello Solo *mf*

8' 2' Prol.

Einstimmig begleitetes Solo der 7 siehe auch Nr. 1204.
 Figuriertes Solo siehe Nr. 1634, } *15ma* (2 Oktaven höher).
 Cello - Quartett siehe Nr. 1635, }

Ernst Frostegger, Cantilene für Baryton-Solo.

1651. Feierlich und markiert.

Vollakkordig

p *15ma* *cresc.*

Siehe auch Pilgerchor Nr. 1628.

Rich. Wagner, Trauermarsch aus der Götterdämmerung (bearb. von S. K.-E.).

Wh Waldhorn 16'

Tastenumfang:

Absolute Klanghöhe:

Orchestrale Stimme von Mannborg zuerst gebaut, auch von andern Firmen mehr oder weniger orchestrale ähnlich intoniert. Ist die Imitation, wie an erstgenanntem Fabrikat, täuschend, so reagiert das Register nur auf sehr prallen, kompressiven Wind, verlangt also Expression und sehr häufig marcato Windbehandlung (starker Ansatz mit nachlassendem Winddruck). Akkordische Behandlung und zwar in Art des Hornsatzes, gestoßene Akkordbrechungen usw., eignen sich in erster Linie, auch liebt das Waldhorn satte, schwärmerisch-romantische Harmonien in dunklen Farben.

Einige Beispiele zeigen die Behandlung des unvermischten Waldhornes; ein- und mehrstimmig, mit Begleitung und unbegleitet.

1652. Mäßig bewegt. (sehr stark und lang ausgehalten) (weich gestoßen)

Wh sehr kräftig 8va

E f (quasi Corno) p

Mäßig.

8va p dolce (lang)

Rich. Wagner, Waldweben aus Siegfried (bearb. von S. K.-E.).

1653. Alla marcia funebre.

Wh loco

E p

3p p stumpf 8va bassa

S. Karg-Elert, Op. 102, Nr. 7. Vorüber aus den Impressionen.

1654.

Wh

E mf

2 beide Hände eine Oktave höher

S. Karg-Elert, Op. 14, Ciacona con variazioni aus der 3. Sonatine.

1655. Romantisch, schwärmerisch.

7 4 Hörner Solo 8va

E mp

7 (oder 2) loco

S. Karg-Elert, 3. Satz aus der zweiten Partita.

C. S. 3324 II.

1656. *Moderato.*

Rich. Wagner, Walküre: Brünhildes Todesverkündigung (bearb. von S. K.-E.).

1657. *Allegro vivo.*

Konrad Kreutzer, Overture. Das Nachtlager in Granáda (Orchesterbeispiel).

1658. *Frei rezitativisch.*

S. Karg-Elert, Op. 103. Romantische Stücke. Nr. 4, Einsamer First (Krkonosc).

Mischbeispiele finden sich im 16. Kapitel.

9 Horn 4' oder Gemshorn 4'

Tastenumfang:

Absolute Klanghöhe:

Dies ist ein eindringlich zu empfehlender zweiter 4' im Baß, der zum ersten in möglichstem Gegensatz steht, bzw. stehen soll. Er sei möglichst expressiv und charaktervoll und diene sowohl dem Solo- als dem akkordischen Spiel. Durch diesen zweiten 4' wird der indifferente, charakterarme erste 4' bei der Übernahme häufig vorkommender einstimmiger Soli und akkordisch zu spielender Partien wesentlich entlastet.

1659. *Moderato, deciso.*
hornartig gestoßen

Frei konstruiertes Beispiel.

Vergleiche auch Nr. 1113, die mit vorteilhaft 9 registriert werden kann. Ebenso Nr. 1114 (NB. die falschen 8va... Linien sind zu streichen) 9 als Solo (umregistriert) siehe Nr. 1480b, 1512, 1513.

1660. *Allegro deciso.*

Richard Wagner, Mime und Siegfried (bearb. von Albert Ritter).
 (Tunlichst mit Baßexpression! ohne OK! links nur 4' (ja keine Äolsharfe!) hornartig angesetzt. ♮: 8va bassa.....)

Besonders wertvoll wird die 9 als Mischstimme (siehe hierüber im 16. Kapitel); hier verleiht sie dem linken Spiel eine nennenswerte Orchestralität und farbliche Selbständigkeit.

Fünfzehntes Kapitel.

Moderne Dispositionen.

Die moderne Disposition erstrebt, im Gegensatz zur alten, Selbständigkeit der einzelnen Halbspiele, sowohl als Einzel- wie Vollspielstimmen. Das bedingt eine Bevorzugung tiefer Diskant- und hoher Baßspiele. Die Disposition des Mannborgschen Orchestrals ist ein schlagender Beweis für die Ausnützung der Halbspiele; es ist eine ausgesprochen moderne Disposition.

Nachstehend wird eine umfangreiche Übersicht von Dispositionen gegeben, die die durchgehenden Spiele auf das allernötigste beschränken, von den selbständig zu behandelnden Halbspiele dagegen im weitesten Maße, soweit praktisch ratsam, Gebrauch machen.

Der Einfachheit halber sind die Register ohne Namen, nur nach ihrer Fußtonhöhe benannt; über dem Strich stehen die durchgehenden, unter demselben die nicht durchgeführten Halbspiele. Aus wohlwogenen Gründen werden nur die selbständigen Zungenreihen namhaft gemacht, alle Abschwächungszüge (Melodia- und Diapason dolce, sowie Viola dolce), ferner entnommene (Cornet-Echo aus Äolsharfe, Äoline aus 8füßiger Äolsharfe), abgeleitete (Schalmei aus Oboe) oder endlich summierte Stimmen (Vox jubilans aus 1p) oder 1) nebst 4) oder 4p) sind in der Übersicht fortgelassen; sie verstehen sich bei Vorhandensein entsprechender Stimmen von selbst. Auch der Subbaß und seine wertvolle Ableitung, der Gedecktbaß, ist in nachfolgender Übersicht nicht vermerkt; er kann ad lib. zu jeder Disposition treten.

Unter dem ersten 8'—8' verstehe ich Diapason-Melodia mit ihren Abschwächungen, unter 4'—4' Viola-Flöte, oder, wenn stärker, Prinzipal-Piccolo, unter dem linken $\left[\begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right]$ Äolsharfe, dagegen 2' eine einfache Zungenreihe (Violine 2' oder Äoline), $\left[\begin{smallmatrix} 4' \\ 4' \end{smallmatrix} \right]$ im Baß oder $\left[\begin{smallmatrix} 4' \\ 4' \end{smallmatrix} \right]$ durchgehend Äolsharfe 4', $\left[\begin{smallmatrix} 8' \\ 8' \end{smallmatrix} \right]$ Äolsharfe 8'; der dem ersten 8' folgende zweite 8' (Diskant) oder 8'—8' bedeutet Oboe oder Basson-Oboe ev. ihre Ableitungen: Bombarde-Schalmei und ihre Kombinationen mit 1) oder 1p), als Cremona-Vox jubilans. Der erste 16' (Diskant) oder 16'—16' ist als volle, satte, nicht streichende Stimme, im Charakter von Fagott-Clarinette gedacht; der zweite 16', nur im Diskant vorkommend, sei ausgeprägt streichend, Cello-Baryton-artig; die Intonation des zweiten 16' als Waldhorn ist sehr effektiv und hat ihre hohen Reize, doch steht sie an allgemeiner Brauchbarkeit und Mischmöglichkeit einem Streicher nach, zudem würde eine runde Stimme als Kontrastfarbe einen mehr dünnen, etwas strichigen 16' bedingen, was immerhin seine Bedenken hat. $\left[\begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right]$ —2' will sagen: Äolsharfe im Baß, Waldflöte oder Flageolet im Diskant (einreihig), ein zweiter 4'—4' bedeutet eine zum ersten 4' tretende Schwebstimme oder, wenn nur im Baß vorhanden, eine sehr plastische, für das doppelexpressive Spiel wertvolle Solostimme (Gemshorn, Clairon oder Englisch-Horn 4'). Ein dritter 8' rechts würde mit Vorteil flötenartig, rund und dicht zu intonieren sein und dadurch eine delikate Intonation des ersten abgeschwächten Spieles erlauben.

Neuerdings werden auch Instrumente gebaut, die bei Saugwindgebung auf der Skala und Teilung des Druckwindsystems basieren; Kernpunkt dieser Reformbestrebung ist der Wunsch, die wertvolle, neuere Druckluftliteratur dem Saugwindtyp ebenfalls zugänglich zu machen. Aus dem gleichen Bestreben heraus sind die konstruktiv untereinander abweichend gearbeiteten Mechanismen der umstellbaren Teilung (Mannborg, Liebig, Lindholm) zu verstehen. Für solche Instrumente, die mit mehreren Diskantsechzehnfüßern oder aber mit einem

Diskant 32' rechnen, ist die Durchführung des Diskantes bis zum \bar{c} Lebensfrage; auch an kleineren Instrumenten, etwa am modernen 2 oder $2\frac{1}{2}$ Spiel nützt der Diskant 16' nicht sehr viel, wenn ihm der Tastenumfang bei \bar{f} (klanglich \bar{f}) oder die Koppelwirkung bei \bar{f} (klanglich \bar{f}) bereits die Grenze setzt. Der Tiefenumfang ist bei Saugluft von einschneidender Wichtigkeit; die untere Lage ist für Saugluft weit ausnutzungsfähiger, spielnotwendiger als beim Druckluftsystem, dessen akustische Wesenheit die Ausbeutung der Tiefe ganz erheblich einschränkt. Die zweifüßige Kolsharfe wird als isoliertes Spiel beinahe in Frage gestellt, wenn die Skala, statt bei Kontra F, erst bei groß C beginnt. Am Skalenanfang bei Kontra F muß für Saugluftsystem unter allen Umständen festgehalten werden, es sei denn, daß es sich um ein Zweckinstrument handelt, das eine Haus- oder Übungsortel ersetzen soll.

Nachfolgend eine Reihe mehr oder weniger moderner Saugluftdispositionen von 2—7 Zungenreihen.

$\frac{2}{2}$ Spiel $\frac{8' - 8'}{4' \quad 8'}$	$\frac{2}{2}$ Spiel $\frac{8' - 8'}{4' \quad 16'}$	$2\frac{1}{2}$ Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad 8'$	$2\frac{1}{2}$ Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad 16'$	$2\frac{1}{2}$ Spiel $\frac{8' - 8'}{\left\{ \begin{smallmatrix} 4' & 8' \\ 4' & \end{smallmatrix} \right\}} \quad \text{(auch 4' allein)}$	3 Spiel $\frac{8' - 8'}{\left\{ \begin{smallmatrix} 4' - 4' \\ 4' \quad 8' \end{smallmatrix} \right\}}$	3 Spiel $\frac{8' - 8'}{\left\{ \begin{smallmatrix} 4' - 4' \\ 4' \quad 16' \end{smallmatrix} \right\}} \quad ?$	3 Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad 2' \quad 8'$
3 Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 8'$	3 Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad 2' \quad 16' \quad \text{(Koline)}$	$3\frac{1}{2}$ Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 8'$	$3\frac{1}{2}$ Spiel $\frac{8' - 8'}{\left\{ \begin{smallmatrix} 4' - 4' \\ 4' - 4' \end{smallmatrix} \right\}} \quad 8'$	$3\frac{1}{2}$ Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 16'$	$3\frac{1}{2}$ Spiel $\frac{8' - 8'}{\left\{ \begin{smallmatrix} 4' - 4' \\ 4' \quad 8' \end{smallmatrix} \right\}} \quad 16'$	$3\frac{1}{2}$ Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad 2' \quad 8' \quad 16'$	4 Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 8' \quad 16'$
4 Spiel $\frac{8' - 8'}{\left\{ \begin{smallmatrix} 4' - 4' \\ 4' - 4' \end{smallmatrix} \right\}} \quad 2' \quad 8'$	4 Spiel $\frac{8' - 8'}{\left\{ \begin{smallmatrix} 4' - 4' \\ 4' \quad 8' \end{smallmatrix} \right\}} \quad 2' \quad 16'$	4 Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 4' \quad 8'$	4 Spiel $\frac{8' - 8'}{\left\{ \begin{smallmatrix} 4' - 4' \\ 4' - 4' \end{smallmatrix} \right\}} \quad 8' \quad 16'$	4 Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' - 2' \\ 2' \quad 8' \end{smallmatrix} \right\}$	4 Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad 8' - 8' \quad 2' \quad 16'$	4 Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 16' \quad 32'$	$4\frac{1}{2}$ Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 4' \quad 16' \quad 8'$
$4\frac{1}{2}$ Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 16' \quad 4' \quad 8'$	$4\frac{1}{2}$ Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 8' \quad 16' \quad 16'$	$4\frac{1}{2}$ Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 16' \quad 32' \quad 8'$	$4\frac{1}{2}$ Spiel $\frac{8' - 8'}{\left\{ \begin{smallmatrix} 4' - 4' \\ 4' - 4' \end{smallmatrix} \right\}} \quad 2' \quad 8' \quad 16'$	$4\frac{1}{2}$ Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' - 2' \\ 2' \quad 8' \end{smallmatrix} \right\} \quad 16'$	$4\frac{1}{2}$ Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad 16' - 16' \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 8'$	$4\frac{1}{2}$ Spiel $\frac{8' - 8'}{16' - 16'} \quad 4' - 4' \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 32'$	$4\frac{1}{2}$ Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad 8' - 8' \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 16'$
5 Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad 8' - 8' \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 8' \quad 16'$	5 Spiel $\frac{8' - 8'}{8' - 8'} \quad 4' - 4' \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 4' \quad 16'$	5 Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad 8' - 8' \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 16' \quad 32'$	5 Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad 16' - 16' \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 8' \quad 8'$	5 Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad 16' - 16' \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 8' \quad 16'$	5 Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad 16' - 16' \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 8' \quad 32'$	5 Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 8' \quad 8' \quad 16'$	5 Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad 8' - 8' \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 16' \quad 16'$
5 Spiel $\frac{8' - 8'}{16' - 16'} \quad 4' - 4' \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 4' \quad 8'$	5 Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad 16' - 16' \quad 8' - 8' \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\}$	5 Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad 16' - 16' \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 2' \quad 8'$	$5\frac{1}{2}$ Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad 8' - 8' \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 16' \quad 16'$	$5\frac{1}{2}$ Spiel $\frac{8' - 8'}{8' - 8'} \quad 4' - 4' \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 4' \quad 16' \quad 16'$	$5\frac{1}{2}$ Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 16' \quad 32'$	$5\frac{1}{2}$ Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad 8' - 8' \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 16' \quad 32'$	$5\frac{1}{2}$ Spiel $\frac{8' - 8'}{4' - 4'} \quad 8' - 8' \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 8' - 8' \\ 8' - 8' \end{smallmatrix} \right\} \quad \left\{ \begin{smallmatrix} 2' \\ 2' \end{smallmatrix} \right\} \quad 8'$

<u>5^{1/2} Spiel</u>
8' - 8'
4' - 4'
{8' - 8'}
{8' - 8'}
2' 8'
16'

<u>5^{1/2} Spiel</u>
8' - 8'
4' - 4'
{8' - 8'}
{8' - 8'}
{2' 16'}
{2' 16'}

<u>5^{1/2} Spiel</u>
8' - 8'
{4' - 4'}
{4' - 4'}
8' - 8'
{2' 16'}
{2' 16'}

<u>5^{1/2} Spiel</u>
8' - 8'
4' - 4'
8' - 8'
{2' 8'}
{2' 8'}
16'
32'

<u>5^{1/2} Spiel</u>
8' - 8'
4' - 4'
8' - 8'
{2' - 2'}
{2' 8'}
16'

<u>5^{1/2} Spiel</u>
8' - 8'
4' - 4'
8' - 8'
{2' 32'}
{2' 32'}
16'
16'

<u>5^{1/2} Spiel</u>
8' - 8'
16' - 16'
4' - 4'}
{2' 4'}
{2' 8'}
16'

<u>5^{1/2} Spiel</u>
8' - 8'
4' - 4'
16' - 16'
{2' 8'}
{2' 8'}
16'
32'

<u>5^{1/2} Spiel</u>
8' - 8'
{4' - 4'}
{4' - 4'}
16' - 16'
{2' 8'}
{2' 8'}

<u>5^{1/2} Spiel</u>
8' - 8'
4' - 4'
8' - 8'
16' - 16'
{2' 16'}
{2' 16'}

<u>5^{1/2} Spiel</u>
8' - 8'
4' - 4'
8' - 8'
16' - 16'
{2' 32'}
{2' 32'}

<u>6 Spiel</u>
8' - 8'
4' - 4'
{8' - 8'}
{8' - 8'}
{2' 8'}
{2' 8'}
16'

<u>6 Spiel</u>
8' - 8'
8' - 8'
16' - 16'
4' - 4'
{2' 4'}
{2' 8'}

<u>6 Spiel</u>
8' - 8'
4' - 4'
8' - 8'
16' - 16'
{2' 16'}
{2' 16'}
8'

<u>6 Spiel</u>
8' - 8'
4' - 4'
8' - 8'
16' - 16'
{2' 16'}
{2' 16'}
32'

<u>6 Spiel</u>
8' - 8'
16' - 16'
4' - 4'
{2' - 2'}
{2' 4'}
8'
16'

<u>6 Spiel</u>
8' - 8'
{4' - 4'}
{4' - 4'}
8' - 8'
{2' 8'}
{2' 8'}
16'

<u>6 Spiel</u>
8' - 8'
{4' - 4'}
{4' - 4'}
16' - 16'
{2' 8'}
{2' 8'}
16' o. 32'

<u>6 Spiel</u>
8' - 8'
4' - 4'
8' - 8'
16' - 16'
{2' 8'}
{2' 8'}
16'

<u>6 Spiel</u>
8' - 8'
4' - 4'
8' - 8'
16' - 16'
{2' 16'}
{2' 16'}
(NB. 16' 16' =
Vox jub. 16')

<u>6 Spiel</u>
8' - 8'
4' - 4'
8' - 8'
{2' 16'}
{2' 16'}
4' 32'
16'

<u>6^{1/2} Spiel</u>
8' - 8'
4' - 4'
{8' - 8'}
{8' - 8'}
16' - 16'
{2' 8'}
{2' 8'}

<u>6^{1/2} Spiel</u>
8' - 8'
{4' - 4'}
{4' - 4'}
8' - 8'
16' - 16'
{2' 8'}
{2' 8'}

<u>6^{1/2} Spiel</u>
8' - 8'
8' - 8'
16' - 16'
4' - 4'
{2' 4'}
{2' 8'}
16'
oder 32'

<u>6^{1/2} Spiel</u>
8' - 8'
{4' - 4'}
{4' - 4'}
8' - 8'
16' - 16'
{2' 16'}
{2' 16'}

<u>6^{1/2} Spiel</u>
8' - 8'
4' - 4'
8' - 8'
16' - 16'
{2' - 2'}
{2' 32'}
16'

<u>6^{1/2} Spiel</u>
8' - 8'
4' - 4'
8' - 8'
16' - 16'
{2' 2'}
{2' 16'}
32'

<u>7 Spiel</u>
8' - 8'
4' - 4'
16' - 16'
{8' - 8'}
{8' - 8'}
{2' 16'}
{2' 16'}
32'

<u>7 Spiel</u>
8' - 8'
{4' - 4'}
{4' - 4'}
8' - 8'
16' - 16'
{2' 8'}
{2' 8'}
16'
oder 32'

<u>7 Spiel</u>
8' - 8'
{4' - 4'}
{4' - 4'}
8' - 8'
16' - 16'
{2' 16'}
{2' 16'}
32'

<u>7 Spiel</u>
8' - 8'
8' - 8'
16' - 16'
4' - 4'
2' - 2'
2' 4'
oder 32'
16'
8'

<u>7 Spiel</u>
8' - 8'
4' - 4'
{8' - 8'}
{8' - 8'}
{2' - 2'}
{2' 8'}
16'
16'

<u>7 Spiel</u>
8' - 8'
4' - 4'
8' - 8'
16' - 16'
{2' - 2'}
{2' 8'}
16'
32'

<u>7 Spiel</u>
8' - 8'
4' - 4'
8' - 8'
16' - 16'
{2' 4'}
{2' 8'}
16'
32'

Sechzehntes Kapitel.

Kombinationen, Gegenüberstellungen und Deckungen moderner Halbspiele.

☛ Dieses Kapitel ist erst *nach* dem Studium des 17. Kapitels zu absolvieren. ☛

Der besseren Übersicht wegen möge dieses reichhaltige Kapitel gruppiert werden in

- a) Gegenüberstellung von Primärfarben,
- b) Mischungen der einzelnen Halbspiele,
- c) Gegenüberstellungen unvermischter und kombinierter Halbspiele,
- d) Deckungen.

In der 1. Abteilung des 2. Teiles war von Gegenüberstellungen, Mischungen und Deckungen der Register $\text{♩} \textcircled{1} + \textcircled{1p} + \textcircled{3} + \textcircled{4}$ und $\textcircled{5}$ mit und ohne $\textcircled{\text{OK}}$, sowie $\text{♩} \textcircled{1} + \textcircled{1p} + \textcircled{3} + \textcircled{3p} + \textcircled{6} + \textcircled{7}$, mit und ohne $\textcircled{\text{OK}}$ die Rede; das sind genau genommen rechts 57 und links 120 Mischmöglichkeiten, dazu kommen noch rechts 5 und links 6 Primärfarben. Da nun jede rechtsseitige Mischung oder Primärfarbe einer ebensolchen linksseitigen gegenübergestellt werden kann, so ergeben sich $57 + 5 (= 62)$ multipliziert mit $120 + 6 (= 126) =$ Summa summarum 7812 Registriermöglichkeiten für Normalharmonium, von denen freilich eine erkleckliche Anzahl als unmerklich verschieden bezeichnet werden muß.

In diesem Kapitel werden jene schon erwähnten Farben mit $\text{♩} \textcircled{4f}$ sowie $\textcircled{2}$, sowie $\textcircled{2f}$ oder $\textcircled{\text{Wh}}$, sowie $\textcircled{7}$, sowie $\textcircled{8}$, ferner mit $\text{♩} \textcircled{4}$, sowie $\textcircled{4f}$, sowie $\textcircled{4p1p}$ ($\textcircled{5}$), sowie $\textcircled{9}$, sowie $\textcircled{33}$, sowie $\textcircled{6p}$, sowie $\textcircled{2}$ oder endlich $\textcircled{7p}$ — oder diese letzterwähnten Primärfarben untereinander — auf ihre Mischmöglichkeiten hin untersucht. Genau genommen: es werden die verwendbarsten aufgezählt und mit Beispielen belegt.

a) Gegenüberstellung von Primärfarben:

Genau genommen, bieten dieselben dem aufmerksamen Leser nichts eigentlich Neues, da die Farben der einzelnen Halbspiele nunmehr bekannt sein dürften und Gegenüberstellungen sich als ein seitliches Zusammenwirken der Einzelfarben repräsentieren.

Zweierlei Arten seitlich nicht übereinstimmender Farben sind möglich: 1. die überwiegende Solopartie und die zurücktretende Begleitung, 2. die annähernd gleichstarke, aber farblich verschiedene Spielteilung. Als linkspiellige Begleitung kommt von den modernen Registern in Frage: $\textcircled{6p}$ bei allerschwächster ♩ Solostimme $\textcircled{1p}$ oder $\textcircled{3}$ oder $\textcircled{33}$ oder $\textcircled{8}$.

Ferner wäre die 4' sowie 8' Aolsharfe als Begleitung zu schwachen und mäßigstarken Farben zu nennen.

Rechtseitige Begleitstimmen zu linkseitigen Soli wären hauptsächlich nur die $\textcircled{8}$ oder bei starkem Baßsolo mit linker Expression die rechte $\textcircled{2}$.

Eine zweite Registriermöglichkeit unvermischter, nicht korrespondierender Halbspiele würden ergeben: die $\text{♩} \textcircled{2}$ als Fortsatzregister zu den 16 füßigen Einzelhalbspielen, wie $\textcircled{2f}$ oder $\textcircled{\text{Wh}}$, gegebenenfalls auch Vox coelestis 16'. Im gleichen Falle dient die $\text{♩} \textcircled{4}$ als Fortsatzregister zur rechten $\textcircled{5}$ oder $\textcircled{4f}$; sie spielt die gleiche Rolle, wie der einzige Baß 8' als Fortsatzstimme zur rechten $\textcircled{5}$ oder $\textcircled{4}$ (allerdings mit sehr deutlichem Kontrast) am Normalharmonium.

Viel wichtiger sind die Gegenüberstellungen selbständiger Farben in unterschiedlicher Tonhöhe, die einem Nebeneinandersetzen koloristisch kontrastierender Orchestergruppen gleichkommen. Diese Registrierungsart läßt eine Überfülle von Gegenüberstellungen zu, vorausgesetzt, daß die linke Spielhälfte sich nicht nur auf eine solch karge Auswahl Halbspiele beschränkt, wie das Normalharmonium sie besitzt, das in der linken Hälfte klanglich völlig indifferent ist.

1661. Still und ziemlich gedehnt.

S. Karg-Elert, Op. 103. Romantische Stücke, Einsamer First (Krokonosc).

1662. *Andante con moto.*

Carl Sattler, Op. 18. Nr. 1, Melodie.

1663. *Langsam, feierlich.*

Teo von Oberndorff, Romanze, Des dur.

1664. *Gemessen.*

R. Wagner, Brünhildes Todesverkündigung (bearb. von S. K.-E.).

8 quasi Baß } Siehe Nr. 1136 (Registr.
6 3 Oberstimmen } ist zu verändern)

Wh Solo } Siehe Nr. 1653
E }
3p Begl. }

8 Begl. } Siehe Nr. 1482
E }
3 oder 9 Solo }

3 Solo } Nr. 1461
Vh }
6p (statt 6) einstimmige Begl.-St. }

33 3 stimmiges Prol. } Nr. 1649
6 4 stimmiger Satz }

2f Solo } Nr. 1619
Vh E }
3p Begl. }

b) Mischungen der einzelnen Halbspiele.

Mischungen sind möglich zwischen gleich hohen und ungleich hohen Stimmen; erstere sind letzteren an der Eigenschaft, sich zu verschmelzen, erheblich überlegen, doch werden sie leicht patzig im Klang und eignen sich mehr zum einstimmigen Solospiel, als zur Begleitung. Das akkordische Spiel dagegen liebt die Mischungen, die Höhendifferenzen aufweisen.

Stellen wir zuvor fest, daß bei Mischungen ungleich hoher Register das tiefere als Fundamentale, das höhere als Aliquote (klangmodifizierender akustischer Oberton) zu bewerten ist. Die höhere Stimme tritt zur tieferen, die letztere bestimmt die Einreihung der Mischung in den nachfolgenden Gruppen.

Beginnen wir mit den Baßspielen:

3 6p ähnlich der bekannten 3 6, doch stiller, weil nicht schwebend.

3p 6p auch als Einzelzug unter dem Namen Doublette vorkommend, sehr stille, nicht schwebende Mischung, insbesondere brauchbar zur Begleitung rechtspieliger Schwebestimme.

33 6 reichster Schwebenor, gleichbedeutend mit 33 + OK oder 6 + Baßkoppel; nur empfehlenswert zu plastischer, nicht schwebender Solostimme.

33 6p ein wenig stiller durch den nichtschwebenden 2'.

- $\begin{matrix} \textcircled{9} & \textcircled{3} \\ \textcircled{9} & \textcircled{6} \end{matrix}$ sehr plastische, üppige Mischung gut einheitlicher Farbe, vortrefflich zum Solospiel.
 sehr gut zum vollakkordischen Spiel beider Hände geeignet. Orchestrale Farbe: Klarinetten und Hörner mit oktavierenden Violinen.
- $\begin{matrix} \textcircled{9} & \textcircled{33} \\ \textcircled{1p} & \textcircled{33} \end{matrix}$ schwebender, als $\textcircled{9} \textcircled{3}$, fülliger, als $\textcircled{9} + \textcircled{6}$.
 bei schwacher Intonation der $\textcircled{33}$ sehr guter, helldunkler Mischklang; für akkordisches Spiel geeignet. Bei starker $\textcircled{33}$ wirkt diese, 1 Oktave tiefer gespielt, als prädominierender 8', die $\textcircled{1p}$ dagegen als schwacher, unterklingender 16'.
- $\begin{matrix} \textcircled{1p} & \textcircled{33} & \textcircled{6} \\ \textcircled{1p} & \textcircled{6p} \end{matrix}$ oder $\textcircled{6p}$ siehe $\textcircled{1p} \textcircled{33}$ mit hellerem, hauchartigem Überklinger: mit $\textcircled{6}$ flimmernd, mit $\textcircled{6p}$ etwas stiller.
 ungemein feinziselierte Zwiestimme 8'+2' ohne den vermittelnden 4'; sehr schön im akkordischen Spiel.
- $\begin{matrix} \textcircled{1p} & \textcircled{3p} & \textcircled{6p} \\ \textcircled{4} & \textcircled{1} \end{matrix}$ wie $\textcircled{1p} \textcircled{3p} \textcircled{6}$, nur stiller, weil nicht schwebend.
 hervorragend plastische, fast einheitlich farbige Solo- und stützende Baßstimme von kerniger Fülle und großer Ausdrucksfähigkeit; wird sehr oft anstelle der unbefriedigenden Normalharmonium-Registrierung $\textcircled{1} \textcircled{3}$ zu setzen sein.
- $\begin{matrix} \textcircled{4} & \textcircled{3} \\ \textcircled{4} & \textcircled{33} \\ \textcircled{4} & \textcircled{33} & \textcircled{6} \\ \textcircled{4} & \textcircled{1p} & \textcircled{3} \\ \textcircled{4} & \textcircled{1p} & \textcircled{33} \\ \textcircled{4} & \textcircled{3p} & \textcircled{1p} \\ \textcircled{4} & \textcircled{1p} & \textcircled{3p} & \textcircled{6p} \\ \textcircled{4} & \textcircled{1} & \textcircled{3} \\ \textcircled{4} & \textcircled{9} & \textcircled{6} \\ \textcircled{4f} & \textcircled{1} \\ \textcircled{4f} & \textcircled{3} & \textcircled{6p} \end{matrix}$
- $\textcircled{4} \textcircled{3}$ sehr hellstreichend, etwas scharf.
 besonders bei schwacher $\textcircled{33}$ sehr schönes Streichorchester-Kolorit.
 noch reicher an Flimmerfarbe; nur akkordisch zu spielen.
 $\textcircled{4} \textcircled{1p} \textcircled{3}$ (resp. $\textcircled{5}$) $\textcircled{3}$ satter, grundtöniger, als $\textcircled{4} \textcircled{3}$.
 $\textcircled{4} \textcircled{1p} \textcircled{33}$ wolliger als nur $\textcircled{4} \textcircled{33}$.
 $\textcircled{4} \textcircled{3p} \textcircled{1p}$ ausgezeichnet abgetöntes Doppeloktavverhältnis; milder, stiller Orgelklang.
 $\textcircled{4} \textcircled{1p} \textcircled{3p} \textcircled{6p}$ wolliger, grundtöniger, als letztgenannte Mischung.
 $\textcircled{4} \textcircled{1} \textcircled{3}$ kräftiger, heller Oktavbaß, als Fortsatzstimme zu starken Diskantregistern.
 $\textcircled{4} \textcircled{9} \textcircled{6}$ sehr farbige, satte Mischung. Orchestral: Celli, Hörner, Violinen.
 $\textcircled{4f} \textcircled{1}$ etwas explosiver Baß, zu Markierungen gut geeignet.
 $\textcircled{4f} \textcircled{3} \textcircled{6p}$ flachste Doppeloktavmischung; für orchestrale Wirkungen heller Posaunen- und Trompetenakkorde gut geeignet.
- $\textcircled{4f} \textcircled{9}$ ausgezeichnete orchestrale Zwiefarbe, Posaunen und Hörnern ähnlich.
 Obige Mischungen mit $\textcircled{1p}$ oder $\textcircled{1}$ satter, runder, dunkler.
- $\begin{matrix} \textcircled{8} & \textcircled{1p} \\ \textcircled{8} & \textcircled{4} \\ \textcircled{8} & \textcircled{1} & \textcircled{4} \\ \textcircled{8} & \textcircled{5} \\ \textcircled{8} & \textcircled{9} \end{matrix}$
- $\textcircled{8} \textcircled{1p}$ sehr weiche, helldunkle Farbe von anmutigem, warmbeseeltem Charakter.
 $\textcircled{8} \textcircled{4}$ kräftiger Streicher, nach der Höhe zu an Schwebung zunehmend.
 $\textcircled{8} \textcircled{1} \textcircled{4}$ glanzvollste Solomischung von ausdrucksvollem einheitlichem Klang: Fagott und Celli.
 $\textcircled{8} \textcircled{5}$ noch etwas dunkler, voller, satter.
 $\textcircled{8} \textcircled{9}$ wenn $\textcircled{8}$, wie nötig, sehr diskret, und $\textcircled{9}$, wie nötig, sehr voluminös intoniert ist, ist die Wirkung dann eine treffliche, ausgesprochen orchestrale, wenn man die $\textcircled{9}$, eine Oktave tiefer spielend, als 8' behandelt, wodurch die Äolsharfe sechzehnfüßig wirkt. Hörner mit suboktavierenden Celli.
- $\begin{matrix} \textcircled{8} & \textcircled{3p} \\ \textcircled{8} & \textcircled{3p} & \textcircled{6p} \\ \textcircled{8} & \textcircled{6p} \\ \textcircled{8} & \textcircled{33} \\ \textcircled{8} & \textcircled{33} & \textcircled{6} \\ \textcircled{2} & \textcircled{7} \end{matrix}$
- $\textcircled{8} \textcircled{3p}$ ausgezeichnete Streicherfarbe mit schwachem, wohlproportioniertem Oktavklang.
 $\textcircled{8} \textcircled{3p} \textcircled{6p}$ ebenso, nur noch silberner durch die milde Superoktave.
 $\textcircled{8} \textcircled{6p}$ (ohne vermittelnden 4') diskret-originell, feinklangig.
 $\textcircled{8} \textcircled{33}$ ähnlich der Farbe $\textcircled{33}$ und $\textcircled{6}$, doch etwas reicher im Klang.
 $\textcircled{8} \textcircled{33} \textcircled{6}$ vollster (sechszüngiger) Schwebechor.
- $\begin{matrix} \textcircled{2} & \textcircled{7} \\ \textcircled{2} & \textcircled{1p} \\ \textcircled{2} & \textcircled{1} \\ \textcircled{2} & \textcircled{4} \\ \textcircled{2} & \textcircled{1} & \textcircled{4} \\ \textcircled{2} & \textcircled{8} \\ \textcircled{2} & \textcircled{1} & \textcircled{4f} \end{matrix}$
- $\textcircled{2} \textcircled{7}$ mächtigste Kontraststimme. Die $\textcircled{2}$ verleiht der $\textcircled{7}$ Glanz und langwelligen Strich; die Doppelstimme ist nicht unbedingt an die Subbaßoktave gebunden.
 $\textcircled{2} \textcircled{1p}$ dunkle Grundfarbe mit gedecktestem Oktavbeiklang.
 $\textcircled{2} \textcircled{1}$ unwesentlich heller, als obige Mischung.
 $\textcircled{2} \textcircled{4}$ Nachahmung der Oktavmischung Kontrabaß mit Cello. Sehr orchestral.
 $\textcircled{2} \textcircled{1} \textcircled{4}$ runder, geschlossener, als obige Mischung.
 $\textcircled{2} \textcircled{8}$ mehr in der Höhe gebräuchlich, hier dunkel mit feinstem, mildhellem Lichtschimmer.
 $\textcircled{2} \textcircled{1} \textcircled{4f}$ ev. mit $\textcircled{7}$ klangwuchtigste Baß- bzw. Kontrabaßmischung; sehr orchestral. (Tuba) Kontrafagott, Baßklarinetten, Kontrabaß, Cello.
- $\textcircled{2} \textcircled{3}$ auch $\textcircled{2} \textcircled{33}$ wohl nur bei durchgehendem Spiel gebräuchlich. Höhenlage bevorzugt. Von eigenartig apartem, dunkel-spitzem, typisch harmoniummäßigem Charakter.

Kombinationen der modernen rechtseitigen Spiele mit den Baßspielen oder untereinander:

- (33) (1) oder (1p) wenn Äolsharfe sehr mild intoniert, guter, helldunkler Mischklang; für akkordisches Spiel geeignet; nicht als Solostimme anzuwenden. Bei starker (33) wirkt diese, eine Oktave tiefer gespielt, als prädominierender 8', die (1) (oder (1p)) dagegen als schwacher, unterklingender 16'. Lugubre, mystische Farbe.
- (33) (4) sehr heller, nicht schwacher Streichcharakter. Akkordisch gut, nicht Solostimme.
- (4f) (1p) oder (1) oder (5) voller, gesättigter Klang als (4) solo. Hauptsächlich Solostimme.
- (4f) (3) im Forte leicht vulgär und naturalistisch, im Piano, akkordisch gespielt, von rustikalem, naivländlichem Reiz.
- (8) (1p) sehr weiche, helldunkle Farbe von anmutigem, warmbeseeltem Charakter.
- (8) (4) kräftiger Streicher; orchestrale Farbe: Oboe und Violinen.
- (8) (5) noch etwas dunkler, voller, satter.
- (8) (3) Streicherfarbe mit hellem, leicht spitzem Oktavklang.
- (8) (33) wenn (33) schwach intoniert, lebhaft flimmernder Streicherklang. Orchestral. Vielfach geteilte Violinen.
- (8) (1) (4) glanzvollstes Solo-Unisono von ausdrucksvollem, einheitlichem Klang: Violinen, Flöten, Oboen.
- (2) (1p) bestes Oktavverhältnis, *8va*... gespielt (= 8' 4'). Klanglich gut abgewogen, ungleich besser, als die charakterlose Mischung (1) (3). Voll, hell, satt, doch lieblich. Orchestral. Klarinette und oktavierende Flöte.
- (2) (1) der letztgenannten Mischung stark ähnlich. Etwas heller, weniger flötenartig.
- (2) (4) strichiger, merklich heller, als vorstehende Mischungen. Mit (Vh) sehr ausdrucksvoll wirkend. Mehrstimmig gespielt, sehr gut, einstimmig leicht zerfallend.
- (2) (5) fülliger, als (2) (4), klarfarbener, als (2) (1p).
- (2) (3) ganz hervorragende Kontraststimme zu konventionelleren Farben von eigenartig apartem, dunkel-spitzem, typisch harmoniummäßigen Charakter. Da *8va*... gespielt, stellt sich die Mischung in Klanghöhe dar: 8' 2' ohne 4'.
- (2) (33) wenn Äolsharfe diskret intoniert ist, äußerst delikate Mischung von etwas sphärischem Beiklang; ähnlich der Farbe (1p) (6) im Baß.
- (2) (1) (3) wohlproportioniertes Doppeloktavverhältnis; bedeutend besser, als die konventionelle, nichtsagende Doppeloktavmischung (1) (3) und (OK).
- (2) (4) (3) sehr hell, fast scharf.
- (2) (4f) besonders im Piano, mit (Vh) gespielt, von großem Reiz und hoher, pikanter Schärfe.
- (2) (4f) (3) noch schärfer, spitzer, als (2) (4f).
- (2) (1p) (33) bei schwacher Äolsharfe wundervolle Doppeloktavwirkung; im Pianissimo, auf feinabgetönten Subbaß gestützt, Fernorgelwirkung.
- (2f) (1p) sehr liebliche Oktavmischung; orchestral: Cello mit oktavierender Flöte, einstimmig und akkordisch.
- In den meisten Fällen widerstrebt die (2f) Oktav- oder Doppeloktavmischungen; ihr eignet in erster Hinsicht Solocharakter.
- (2) (2f) natürlich nur, wenn zwei verschiedene Zungenreihen vorhanden sind; plastische, pastose Solomischung von großer Ausdrucksfähigkeit. Mit (Vh) besonders wirksam.
- (Wh) (2) vollste, prächtigste, unisonierende Sonormischung von größter Plastik und orchestrale Eigentümlichkeit. Die (2) gibt dem (Wh) Biegung, Geschmeidigkeit und eine fließendere Beweglichkeit. Akkordisch sehr groß, rund und weitausschwingend. Sowohl mit, als ohne (Vh) zu einstimmigem und akkordischem Spiel geeignet.
- (Wh) (2f) heller, streichender, vielleicht nicht mehr so einheitlich als vorstehende Mischung.
- (Wh) (1p) wunderschöner, orchestrale Zwickklang: Horn und Flöte. In Ausnahmefällen auch als Solostimme verwendbar, meist aber akkordisch.
- (Wh) (4) dunkles Fundamentalkolorit mit überlegenem, strichigem Oberton.
- (Wh) (1p) (oder (1) (4)) weicher, ausgeglichener, als obige Mischung.
- (Wh) (3) sehr skurille, mehr originell-bizarre, als eigentlich ansprechende Farbe, verlangt akkordische Behandlung und ist sehr bestimmt an eine entsprechende Satzbehandlung gebunden.
- (Wh) (1p) (33) wenn Äolsharfe mild intoniert, ausgezeichnet orchestrale Mischung: Hörner, Holzinstrumente und darüberliegende Violinen.

- (Wh) 2 (4f) voluminöser, romantischer und fülliger, als (2) (4f).
 (Wh) kann zu allen auf der (2) aufgebauten Mischungen treten, stets verleiht sie jenen dunkles, sattes, romantisches Fundamentalkolorit.
- (7) (2) vorzügliches Oktavverhältnis. Größer, satter, weitausschwingender, als die auf gleiche Höhe gebrachte Mischung (2) (1p).
- (7) (Wh) eigenartige, ziemlich selten gut anwendbare, dunkelfarbene Oktavmischung, in der das satte Waldhorn als Oberton fungiert. In der Orchestertechnik ein Nonsens. In höherer Lage, mit (Vh) gespielt, erinnert die Farbe an Baßklarinetten mit darüberliegenden geteilten Celli.
- (7) (1p) dunkle Unterfarbe mit lieblicher Doppeloktavaliquote. Bei aller Dusterfarbigkeit besitzt die Mischung durch die (1p) die durch Doppeloktavversetzung (15ma) 2' Charakter annimmt, ungemein lieblichen Nebencharakter. Einstimmig und akkordisch zu spielen.
- (7) (4) Orgelkolorit feinsten Zinnstimmen. Die (4) wirkt, falls die Mischung 15ma gespielt wird, als salicettartiger 2'. Bedeutend heller, schärfer ziseliert, im akkordischen Spiel klarer, als (7) (1) resp. (1p).
- (7) (5)
 (7) (8) Die Wirkung beider letztgenannter Mischungen summierend.
- (7) (3) das diskreteste Superoktavverhältnis der Register 32' + 8' alias 16' + 4' resp. 8' + 2'. Die Farbe erinnert einigermaßen an die Baßmischung (4) (6), nur ist die Diskantkombination erheblich expressiver, nobler und im allgemeinen größer angelegt. Nur akkordisch zu behandeln.
- (7) (33) gesteigertster Charaktertyp bizarrer, wie auch pittoresker Mischfarben. Seine Wirkung kann, geeignete Satzbehandlung vorausgesetzt, ausgesuchte Reize und malerische Wirkungen entfalten. Doch sei diese Mischung ihrer exklusiven Eigenart wegen nur eine selten vorkommende.
- (7) (33) bei schwacher Kolsharfe von allerköstlichster, extravaganter, fast verstiegener Wirkung. Nur im Piano in höherer Lage verwendbar.
- (7) (1) (2)
 (7) (2) (Wh) dunkel bis mild-hell abgestimmtes Ensemble. Orchestral.
 mit (Vh) großartige Solostimme, 8va gespielt. Hier wirken die beiden Sechzehnfüßer als 8' Stimmen, während der Baryton profunder Unterklinger (realer 16') wird.

Alle weiteren Farbmischungen ergeben sich durch Addition der (7) zu den auf (Wh) oder (2) usw. basierenden Kombinationen.

1665. *Animato.*

Teo von Oberndorff, Romanze, Des dur.

Beispiel (2) (1p) siehe Nr. 1517, 1548. || Beispiel (2) (4) siehe 1688. Beispiel (2) (4f) siehe 1689.

1666. *Andante.*

S. Karg-Elert, Op. 103, Romantische Stücke. Nr. 6, Klausengrund — St. Peter.

Beispiel (2) (3) siehe Nr. 1500 und 1560.

1667. *Alla Sarabanda.*

(2) Wh quasi Violoncello

(E) Vh

4' 2'

Siehe auch Nr. 1690.

S. Karg-Elert, Zweite Partita, E dur. Nr. 2, Sarabande.

Beispiel (1) (2) Wh 1691. || Beispiel (2) (5) Wh siehe Nr. 1694.

1668. *Bizarramente.*

(3) Wh

(E)

p < *fz* < < < *pp* < < < *fz* < < <

S. Karg-Elert, Op. 14, Nr. 2, Emoll-Sonatine. Trio.

1669. *Andante.*

(2) (3) Wh ^{8va}

^{üppig} ^{8va}

(7p)

S. Karg-Elert, Op. 103, Romantische Stücke. Nr. 6, Klausengrund — St. Peter.

Vergleiche auch (2) (3) Wh Nr. 1693.

1670. *Mäßig.*

(2f) (4f) Wh

^{8va}

(Vh) *p*

molto espress.

Richard Wagner, Meistersingervorspiel (bearb. von A. Ritter).

1671. *Andante malinconico.*

(lp) (7) 15 ma

^{15 ma}

S. Karg-Elert, Op. 102, Impressionen. Nr. 1. Blasse Blume.

1672. Molto tranquillo.

1p 2 7 15 ma

risoluto

15 ma

Wh 15 ma

ff con gran' espressione

meno

S. Karg-Elert, Op. 102, Impressionen. Nr. 7, Vorüber.

1673. Allegro con fuoco.

Das 1. Mal 4 7 15 ma

Das 2. Mal 3 7

p 15 ma

Arthur Bird, Op. 37, Nr. 8, Scherzo.

1674. Schleichend und fantastisch.

3 Wh 7

15 ma

stöhnend

15 ma

f pp f pp f pp f pp

p fz p fz

ff

ff

S. Karg-Elert, Op. 102, Impressionen. Nr. 11, Die Nachtmahr (der Alp).

Beispiele 2 8 siehe Nr. 1692. || 3 8 siehe 1695. || 4 8 siehe 1254 (umregistriert).

1675. Mäßig bewegt.

Wh 8

8 va

p sehr weich

8 va

16' 8' Hörner und Violinen (1 Oktave Abstand)

Rich. Wagner, Waldweben (bearb. von S. K.-E.).

1676. Sehr gemessen und wehevoll.

4 Violoncelli und 4 Violinen (2 Oktaven Abstand). D. Bortniansky, Vespergesang (bearb. von S. K.-E.).

1677. Andante con moto.

Carl Sattler, Op. 18, Nr. 1, Melodie.

Siehe auch Nr. 1533 bass clef : 7 4 2

Beispiel bass clef : 8 4 (Cello) siehe Nr. 1517 und 1520 (umregistriert).

Beispiel treble clef : 2 33 siehe Nr. 1687. treble clef : 4 33 siehe Nr. 1695.

Beispiel bass clef : 9 3 resp. 9 3p siehe Nr. 1480b, 1512, 1514, 1516 (alle umregistriert).

1678. Agitato.

P. Mascagni, Szene aus Cavalleria rusticana (bearb. von K. Kämpf).

Zum Grand-Jeu hinzutretende Ganz- und Halbspiele:

Es muß mit allem Nachdruck betont werden, daß das Saugluft G keine Sechzehnfüßer (außer dem Subbaß) und keine Schwebestimmen enthalten darf. Ohne Frage: für größere Instrumente, insbesondere für solche, die bis zum c reichen, wird die 16' Fundierung in vielen Fällen wertvoll; für solche Zwecke möge der durchgehende 16' als Handregister eingestellt werden. Mit Recht findet die Anlage, durch einen Knopf die Sechzehnfüßer dem zu beliebiger Zeit eintretenden G an- oder abzugliedern, bei Musikern von Ansprüchen vollsten Beifall.

2 2 zum G verleiht diesem Schwere, Ernst, allerdings auch eine gewisse Undurchsichtigkeit. Nur für wuchtige Akkorde, nicht lebhaftere Figurationen geeignet.

33 33 zum G gefährdet leicht die edle Ruhe des Normal-Grand-Jeu. Im Piano für langsam ausströmende Harmonien jedoch von apartem Reiz. Alle Schwebestimmen verwischen den Orgelcharakter und prägen eine gewisse Orchestralität aus.

4 ist unbedingt dem G anzugliedern. Das Register gibt dem Baß Leuchtkraft und Plastik.

4f verleiht dem vollen Werke eine besondere Nuance pikant-nasaler Schärfe, die für einzelne Episoden sehr reizvoll werden kann, auf die Dauer aber zu forciert und klanglich zugespitzt wirkt. Man halte daran fest, daß das Grand-Jeu für den allgemeinen Gebrauch seine Neutralität zu bewahren hat. Die Einstellung der 4f zum Grand-Jeu wird dann Notwendigkeit, wenn koloristische und dynamische Steigerungen innerhalb einer bereits mit Grand-Jeu gespielten Stelle

erforderlich werden. Dem regulären Grand-Jeu gegenüber bedeutet die hinzutretende $(4f)$, die durch das (G) der Koppelwirkung untersteht, eine wesentliche Umfärbung.

Andererseits kann die $(4f)$ auch in geringeren Stärkegraden zum (G) treten, und zwar, wenn die (4) oder $(4f)$ (ohne Grand-Jeu, aber vielleicht mit beliebigen anderen Stimmen vermischt) das Gesamtkolorit eines Stückes bestimmt.

(8) (8) zum (G) verleiht diesem eine feine Nuance von Streichorchesterfarbe. Für orchestrale Wirkungen geeignet, für mehr orgelartige Effekte meist ungeeignet. Siehe (33) (33) .

(Wh) zum (G) verleiht diesem einen starken orchestralen Allgemeincharakter. Die Hinzuziehung des (Wh) möge indessen tunlichst nur auf solche Stellen beschränkt werden, die der Eigenart einer Instrumentierung in stark ausgeprägter Hornfarbe entsprechen. Vor allzu häufigem Gebrauch der Mischung des (Wh) zum (G) ist abzusehen, weil das volle Werk durch jene Stimme eine allzu starke sechzehnfüßige Belastung und Schwebbeweglichkeit (insbesondere ohne Expression) erhält.

Die (7) kommt zum (G) kaum in Frage, schon, weil die (OK) die wichtigste Höhenlage um eine Oktave beschränkt.

Der Farbcharakter der Addition mehrerer moderner Spiele zum (G) ergibt sich aus der Summierung der betreffenden Registereigenarten: z. B. (G) mit (33) (33) $(4f)$ + (Wh) summiert zum orgelartigen (G) Klang den orchestralen Violincharakter, die helle Trompeten- und Oboenfarbe und den satten Waldhornklang.

1679. *Maestoso pomposo.*
schmetternd

$(4f)$
 (G) *ff* Schwellen auf

S. Karg-Elert, Op. 103, Romantische Stücke. Nr. 2. Es stand in alten Zeiten. (Kynast: Turnierplatz.)
Beispiel $(4f)$ zum Grand-Jeu (ohne (OK) , also handregistriert) siehe Nr. 1567.

1680. *Recht bewegt.*

$(4f)$
 (G) *ff* trompetenartig repetierend *simile*

(loco)

Rich. Wagner, Lohengrins Ankunft (bearb. von S. K.-E.).

1681.

$(4f)$ (Wh) *8va*
 (G) *f* sehr gehalten nicht gebunden

Rich. Wagner, Meistersingervorspiel (bearb. von A. Ritter).

Die Gegenüberstellung unvermischter und kombinierter Halbspiele, deren Möglichkeiten ins Unabsehbare gehen, ersieht der Harmonist aus obiger Tabelle, die alle wesentlichsten Mischfarben enthält. Bei Solo- und Begleitspiel sind die Farbhälften ohne weiteres erklärlich, bei akkordisch orchestralem Satz, in denen beide Hälften zu einer Einheit sich ergänzen, gewinnt man einen koloristischen Durchschnittswert, indem man die Farbnuancen beider Hälften addiert; z. B. links (4) , rechts (Wh) $(1p)$ = eine Gruppe von Celli mit Hörnern in der Mittellage und darüberliegenden Flöten.

1682. Moderato.

besser als die wuchtige 7

Arthur Bird, American Melodies, Nr. 7, Angel Gabriel.

Siehe auch Nr. 1285 = $\text{7} \text{6p}$ — und Nr. 1288 = $\text{7} \text{33}$ (oder 3).

1683. Andante con gran' espressione. Weihevoll.

S. Karg-Elert, Op. 103. Romantische Stücke, Nächtliches Silber (Sternennacht auf der Schneekoppe).
oder durchgehend $\text{3} \text{8}$ ohne OK loco.

1684. Lento e molto tranquillo.

Franz Liszt, Über allen Gipfeln. (Liszt-Lieder, bearb. von S. K.-E.)

1685. Agitato.

Die Nachahmung ist deutlich hervorzuheben.

Paul Juon, Op. 1, Nr. 4, Duettino (Kanon), bearb. von S. K.-E.

1686. Animato.

Franz Liszt, Wieder möcht ich dir begegnen. (Liszt-Lieder, bearb. von S. K.-E.)

1687. *Misterioso e lugubre.*

S. Karg-Elert, Op. 102. Impressionen. Nr. 4, Klösterliche Melodie.

1688. *Ruhig und schwebend (più mosso).*

Franz Liszt, Es muß ein Wunderbares sein. (Liszt-Lieder, Nr. 28, bearb. von S. K.-E.)

1689. *Feierlich.*

S. Karg-Elert, Op. 103. Romantische Stücke, Nächtliches Silber (Sternennacht auf der Schneekoppe).

1690. *Im Barcarolenrhythmus.*

Carl Sattler, Op. 18, Nr. 2. Barcarole.

1691. *Alla marcia.*

S. Karg-Elert, Op. 103, Romantische Stücke. Nr. 1, Waldwanderung.

1692. *Andantino.*

8va

voller, aber stets sehr warm und zart

6 4 3p

Franz Liszt, Das Veilchen. (Liszt-Lieder, bearb. von S. K.-E.)

1693. *Poco lento.*

2 3 Wh 8va

7 6 4 3p 1

Franz Liszt, Ihr Glocken von Marling. (Liszt-Lieder, bearb. von S. K.-E.)

1694. *Hymnisch, breit, mit Glanz.*

2 5 Wh 8va

feststecken!

mf üppig

loco 8va

4 1 feststecken!

bis 4f

fff

G aufjauchzend

S. Karg-Elert, Op. 102, Impressionen. Nr. 12. Farben der Frühe.

1695. *Poco lento.*

3 8 (oder 4 33)

pp feststecken

weihevoll

7p 6 1p

Franz Liszt, Ihr Glocken von Marling. (Liszt-Lieder, bearb. von S. K.-E.)

Auf Seite 33 ist der Begriff der Deckung festgestellt worden; die Beispiele 1207—1226b zeigen in Tabellen und Literaturzitate die angewandte Deckung, ferner ebenso die Beispiele 1243aa, bb—1246c. Die Deckung der modernen Halbspiele oder mit denselben unterscheidet sich im Prinzip natürlich in keiner Weise von jenen vorerwähnten; der linke 4' und rechte 16', wie auch der linke 2' und der rechte 8', wie auch linker 8' und rechter 32' umfassen die größte Deckregion (fast 2 Oktaven); die Deckregion des linken 4' und rechten 16' aber ist der Lage nach am besten auszunützen, ihr wird auch mittels der modernen Spiele die größte Bevorzugung zuteil.

Es kommen, als hierhergehörig, in Frage:

- ♭: (3) in Deckung tretend mit $\text{♩} \textcircled{2}$ = ähnlich der Farbe $\textcircled{1} \textcircled{4}$ in gleicher Höhenlage; der Klang ist plastisch, voll, einigermaßen der Orchesterfarbe Klarinette und Bratsche ähnlich. Gut für plastische Streichsoli geeignet.
- ♭: (3p) in Deckung tretend mit $\text{♩} \textcircled{2}$ = nur dann von dem Charakter obiger Mischung abweichend, wenn $\textcircled{3p}$, wie immerhin häufig, eine geringe Schwebung detoniert. Alsdann tritt zwischen ihr und der $\textcircled{2}$ durch die Schwingungsdifferenz Schwebung ein. Wirkung ähnlich der auf gleiche Höhe gebrachten Vox jubilans oder Vox coelestis 8'.
- ♭: (3) oder (3p) in Deckung tretend mit $\text{♩} \textcircled{2f}$ weniger voll und satt, streichender als obengenannte Mischung, jedoch gestützter als $\textcircled{2f}$ allein.
- ♭: (33) in Deckung tretend mit $\text{♩} \textcircled{2}$ der auf gleiche Höhe gebrachten Mischung $\textcircled{1} \textcircled{8}$ einigermaßen verwandt, nur weniger stumpf, aber cantabler und sonorer.
- ♭: (9) in Deckung tretend mit $\text{♩} \textcircled{2}$ runder, geschlossener, als $\text{♭: (3)} \textcircled{2}$.
- ♭: (9) in Deckung tretend mit $\text{♩} \textcircled{2f}$ orchestrales Unisono: Horn und Cello. Sehr eindrucksvoll und intensiv.
- ♭: (33) in Deckung tretend mit $\text{♩} \textcircled{2f}$ orchestrales Unisono: Violinen, Bratschen und Celli im Einklang.
- ♭: (9) (33) oder (3) in Deckung tretend mit $\text{♩} \textcircled{2}$ oder $\textcircled{2f}$ und \textcircled{Wh} größter Deckungsvollklang, höchste Orchestralität.

1696a. Einfach und ruhig.
(klingt eine Oktave tiefer)

The musical score for example 1696a consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a circled '2' above it, and the lower staff is in bass clef with a circled '3' below it. The music is in 2/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests and ties. The key signature has one flat.

(3) (klingt eine Oktave höher) Adolf Jensen, Op. 1, Volksweise (bearb. von S. K.-E.).

Der Vierfuß deckt die Oberstimme des Sechzehnfußes.

Vergleiche auch Nr. 1219 ♭: (3) in Deckung mit $\text{♩} \textcircled{Wh}$ (oder $\textcircled{2}$ resp. $\textcircled{2f}$).

1696b. Einfach und ruhig.
(klingt eine Oktave tiefer)

The musical score for example 1696b consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a circled '2' above it, and the lower staff is in bass clef with a circled '3' below it. The music is in 2/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests and ties. The key signature has one flat.

(3) (klingt eine Oktave höher)

Vergleiche Nr. 1491b. ♭: (3) in Deckung mit $\textcircled{2}$

1697. Lento.

2 8va

misterioso

3 (16' + 4' ohne 8')

3p

6 1p 3p (8' + 2' ohne 4')

Franz Liszt, Sei still. (Liszt-Lieder, bearb. von S. K.-E.).

1698. Sostenuto.

7 15ma

Quasi due Violoncelli

E

3 8va bassa

R. Wagner, Fliegender Holländer (S. K.-E.).

1699.

2 Andante.

8va

E

mf

6 15ma bassa

Jul. Mouquet, Op. 9, Suite Symphonique (2. Satz, Thème varié).

1700. Alla Marcia.

8

E

mf

6

M. Prestat, Op. 5, Marche Nuptiale.

Vergleiche Nr. 1218 $\text{bass clef} : 3$ in Deckung mit $\text{treble clef} : 8$.

1701.

3 Cantabile.

6

Alex. Guilmant, Op. 53, Marche d'Ariadne (Duo).

Siebzehntes Kapitel.

Die Reform des modernen Saugluftsystems.

Wie sehr oft bereits erwähnt, und daher als bekannt vorausgesetzt, besteht bis zur Normalharmonium-Disposition eine registrative Übereinstimmung — $3\frac{1}{2}$ und $3\frac{1}{5}$ Spiel. Es ist eine künstlerische Notwendigkeit allerersten Ranges, daß seitens der Harmoniumfabrikanten für größere Dispositionen eine Einheitlichkeit in der Registeranlage und den Spielhilfen durchgeführt wird. Die vorhandene Literatur, sowohl speziell für Normalharmonium registriert, als auch unregistriert, wie ferner endlich die für Druckluftharmonium (Vierspiel, modernes, reformiertes und reguläres Kunstharmonium) bildet den Ausgangspunkt für die Untersuchungen, welche Erweiterungen die zweckentsprechendsten sind. Nicht subjektiver Geschmack, sondern objektive Statistik bestimme die Reformen.

Eine Zeit hindurch schien es, als ob die Reform des modernen Saugluftharmoniums in der Weise vollzogen werden sollte, daß eine dispositive Übereinstimmung zwischen Saug- und Druckluftharmonium erreicht würde. Analog dem reformierten, modernen Druckluftharmonium, das, sich vergrößernd, in den Kunstharmoniumtyp übergeht, ergäben sich folgende Dispositionen für Saugluft, die in diesem Falle *C—c* Skala und *e—f* Teilung haben.

Baß <i>C—c̄</i>	Teilung <i>e—f</i>	Diskant <i>f̄—c̄</i>
Diapason 8'	①	Melodia 8'
Diapason dolce 8'	①p	Melodia dolce 8'
Viola 4'	③	Klarinette 16'
Viola dolce 4'	③p	② oder ②f Klarinette dolce 16'
Subbaß 16'	⑦	oder Cello 16' (abgeleitet)
als nächstes Halbspiel tritt hinzu:	④	Oboe 8' nebst Ableitungs- und Kombinationsstimme:
	④f	Schalmei 8'
	①p ④p	Vox jubilans 8'
als nächstes Ganzspiel ($\frac{2}{2}$) tritt hinzu:		
Äolsharfe 2'	⑥	
als nächstes Halbspiel tritt hinzu:	③	Flöte 4'
als nächstes Halbspiel tritt hinzu:	⑤	Musette 16'
		oder Cello 16' (selbständig)
	⑥	nebst Kombinationsstimme: Voix celéste 16' (= ②p + ⑤p)
als nächstes Halbspiel tritt hinzu:		
Fagott resp. Bourdon 16'	②	
oder		
Basson resp. Engl. Horn 8'	④	
als nächstes Halbspiel tritt hinzu:		
Basson resp. Engl. Horn 8'	④	
oder		
Fagott resp. Bourdon 16'	②	
als nächstes Halbspiel tritt hinzu:	⑦	Baryton 32'
als nächstes Ganzspiel ($\frac{2}{2}$) tritt hinzu:	⑧	Äolsharfe 8'

Vom Fünfspiegel ab empfiehlt es sich, die Voix celéste 16' mit einer selbständigen Zungenreihe (mit abgeschwächter Musette kombiniert, wodurch die Klarinette ausgeprägter und massiger gehalten werden kann) oder mit zwei selbständigen Zungenreihen (wodurch erst eine wirkliche Emanzipation der Voix celéste, die

warm und strichlos intoniert sein muß, von der fülligen Klarinette und hell-nasalen Musette durchführbar ist) anzulegen. Als obligatorisch, zur Anlage gehörend, wären zu nennen: Prolongement C—H

Doppelexpression
oder Winddruckteilung,
möglichst Forte expressifs,
Expression,
Vibrato,
Oktavkoppel, durchgehend.

Tritt noch Percussion hinzu, so ist die vollständige Kunstharmoniumdisposition erreicht. Würde dieses Dispositionsschema einheitlich von allen Fabrikanten für alle Instrumente vom 2 + 1/5 Spiel an, die Literaturzwecken dienen sollen, durchgeführt, so wäre eine rasche, künstlerische Höherentwicklung der gesamten Harmoniumsache gewährleistet. Es hätte freilich diese Vereinheitlichung in einer Zeit geschehen müssen, in der das auf einer anderen Skala und anderer Teilung basierende Saugluftharmonium noch keine nennenswerte künstlerische Literatur angesetzt hatte; da indessen die sogenannte Normalharmoniumliteratur immer weitere Kreise zog, und da mit einem völligen Abbrechen der eingeschlagenen Richtung billigerweise nicht gerechnet werden kann, dies auch gar nicht erwünscht ist, so gilt es, die einmal eingeschlagene Route beizubehalten. Es ist deshalb eine künstlerische Notwendigkeit, die in den letzten Jahren zerstreut auftretenden, sich teilweise untereinander widersprechenden Reformen einer einheitlichen, kritischen Untersuchung zu unterstellen und eine über das Normalharmonium hinausgehende Dispositionserweiterung festzusetzen.

Als unverrückbare Fundamental-Disposition, die ich von nun an „klassische Saugluftdisposition“ zu nennen in Vorschlag bringe, gelte die bisherige Anlage des Normalharmoniums, der jedoch Cornet-Echo 2', Subbaß dolce 16' und Schalmel 8' anzugliedern wären. Sehr wichtig ist die Übereinstimmung aller Fabrikanten in Fragen der Register (1p) und (5). Die rechte (1p) sei tunlichst klangschwach, hebe aber den vorderen Fortedeckel soweit, daß sich ein rundes, hornflötenartiges Kolorit ergibt.

Unter keinen Umständen darf in diesem Falle der Fortedeckel durchgehend (ungeteilt) sein, weil sonst, wie sehr häufig der Fall, die rechte (1p) auf die linke (1) oder (1p) verstärkend einwirkt. Die flötenartige Intonation der rechten (1p) (Flüte d'amour) durch andere bautechnische Einrichtungen zu erreichen, bleibe selbstredend jedem Fabrikanten unbenommen; Hauptsache ist, wie schon erwähnt, daß lediglich der rechte Fortedeckel (nicht der durchgehend ganze) in Aktion tritt.

Die (5) aus der unveränderten (1) und (4) zu kombinieren, ist unter allen Umständen beanstandenswert, da nicht recht ersichtlich ist, weshalb der Harmonist diese Mischung nicht durch Einstellung der regulären Register (1) und (4) erreichen sollte. Jedes Register muß doch eine Eigenart besitzen, sei es auch, daß sie nur durch Ableitung gewonnen würde. Ich möchte mit Nachdruck den Fabrikanten empfehlen, die Vox jubilans, oder besser in diesem Falle, Vox coelestis durch Kombination der abgeschwächten (1), doch ohne Fortedeckelhebung, mit der merklich abgeschwächten (4), die dadurch sehr schön gegen die (1) schwebt, zu gewinnen. Die Farbe ist sehr wollig, durchaus mild und sowohl von der (1), als auch von der (1p), von der (4), wie auch von der (1) und (4) oder (1p) und (4) wesentlich verschieden.

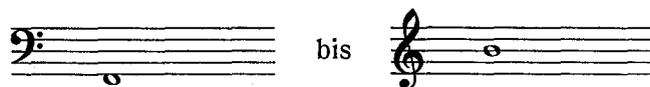
Zu dieser klassischen 3¹/₂ und 3¹/₅ Disposition tritt als nächstes, wichtigstes Halbspiel der rechte 16', der, voll und geschlossen, als Klarinette, — und durch eine besondere Klappenöffnung flach klingend abgeändert, als Cello 16' anzulegen ist. Letztere Stimme dürfte ihrer Höhenveränderung wegen sich nicht als Mischstimme empfehlen.

Als nächstes Halbspiel wird gern die Durchführung des 16' gewählt, doch ist der ♯: 16' weitaus entbehrlicher, als der zweite 8' im Bass, Basson oder Fagott 8', der streichend, mild-nasal, in der Tiefe sehr groß und von starkem, sonorem Cellostrich intoniert sein muß. Der Druckluft-16' im Baß ist mit dem Saugluft-16' nicht in eine Parallele zu stellen, da dem Saugsystem die wichtige Tiefenlage unter C noch im 8' zu Gebote steht und die volle Kontraoktave durch Subbaß erreichbar ist. Auch dieser 8' ist in Art der Schalmel und Vox coelestis mit der abgeschwächten (1) kombinierbar anzulegen. (Bombard und Cremona 8', letztere in der Tiefe nicht mehr schwebend.)

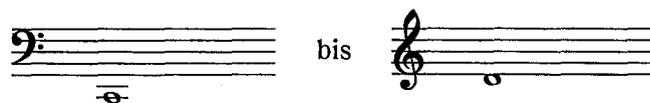
Als nächstes Halbspiel hat unbedingt ein zweiter rechter 16' zu folgen; in diesem Falle kann auf den abgeleiteten 16' des zweiten Spieles Verzicht geleistet und jene (2), ohne Rücksichtnahme auf Entlehnung, klarinettenartig-sonor intoniert werden. Dieser zweite 16' wird von verschiedenen Fabrikanten verschiedenfach disponiert: Mannborg bevorzugt Waldhorn, Liebig ein sehr schön streichendes Cello, Hofberg und Lindholm stellen den zweiten 16' nicht einzeln einschaltbar, sondern mit dem ersten 16' kombiniert, als Voix celéste 16' ein, während Hinkel aus dem zweiten 16' durch ein ingenieures Verfahren, das er gesetzlich schützen ließ, Musette 16', Fagott 16', Waldhorn 16' und in Verbindung mit der abgeschwächten (2) Vox jubilante 16' und in

Verbindung mit der $\textcircled{3}$ Biffara 16' 4' gewinnt (Bach-Wagner-Harmonium). Die Charakterausprägung und Ableitungen des zweiten 16' mögen dem Fabrikanten überlassen bleiben, er kann, ohne sich in Widerspruch mit der Literatur zu setzen, die Eigentümlichkeit seines Fabrikates in bisherig gepflogener Weise weiter durchführen.

Als nächstes Halbspiel tritt der linke 16' dazu; als weiteres Halbspiel wird der Baryton 32' als das neuerdings vom Publikum begehrteste anzusehen sein, wenngleich festgestellt werden muß, daß er an Brauchbarkeit einem zweiten linken 4' tatsächlich nachsteht. Langjährige Erwägungen und eingehendes, praktisches Ausprobieren sprechen für die Notwendigkeit eines zweiten, möglichst hornartigen und plastisch sonoren zweiten B^{\flat} : 4', der, beträchtlich abgeschwächt, mit der Viola dolce in Schwebung tritt (Unda maris 4'). Dieser B^{\flat} : 4' besitzt einen Umfang in der Klanghöhe von



entspricht also, bis auf einen Ton (\bar{c}), genau dem des Druckluftbarytons 32', er reicht also von mäßiger Baßtiefe durch die Tenorlage hindurch bis zum oberen Alt *h*. Vergleiche dagegen die weniger gut ausnützbare, weil zu tiefe Lage des rechtsliegenden Saugluftbarytons von



Noch eins: das Gegenüberstellen des hochregistrierten Baß- und tiefregistrierten Diskantspieles ist bekanntlich eine der charakteristischsten Spieleigentümlichkeiten des modernen Harmoniums. Dieser Spieleffekt wird koloristisch um so reichhaltiger, je mehr farblich unterschiedene Gegenüberstellungen von Baß- und Diskantspielen möglich sind. Die starke Bevorzugung rechter Tiefspiele bedingt eine entsprechende Bereicherung der Baßhälfte durch Hochspiele. Es ist für die Zahl der Farben belanglos, ob eine neu hinzutretende Stimme, die als Solospiel gedacht ist, rechts oder links liegt, sofern beide durch adzentrische Höhenfundierung einigermaßen der gleichen Klanglage entsprechen. Liegen aber, wie bisher, alle Solospiele nur rechts, während links selbst das Achtspiel in dem 4'-Charakter keine andere Farbnuance zeigt als das kleine Zweispiel, so kann jene Diskantbereicherung nur auf Kosten von Gegenüberstellungsmöglichkeiten der Charakterhalbspiele geschehen. Anders bei einer Disponierung von zwei Diskant 16' und zwei Baß 4'. Hier sind Gegenüberstellungen in gleicher, entgegengesetzter und vermischter Farbe, symmetrisch verteilt, möglich. Mag die Disposition mit einem 32' im Diskant interessanter und imposanter aussehen, praktisch wertvoller und nach modernen Prinzipien logischer ist auf alle Fälle die Anlage eines zweiten 4' anstelle des erwähnten Diskant Zweiunddreißigfußes.

Das nächste Halbspiel kann nun der Diskant 32' sein, der als Solostimme dunkelstreichend, mit einem merklich wirkenden Abschwächungszug (Grand-Bourdon 32') anzulegen wäre.

Von diesem Sechsspiel an wird, durch den Baryton, die Diskanterweiterung bis \bar{c} unerläßliche Bedingung, auch dürfte die umstellbare Teilung (ein Apparat, dessen Funktion früher eingehend erläutert worden ist) hier beträchtlich notwendiger werden, als bei einem Instrument, das des Barytons und der Klaviaturverlängerung enträt.

Über diese fixierten Dispositionen hinaus, also von $4 + \frac{1}{5}$ bis $5\frac{1}{2} + \frac{1}{5}$ Spiel, kann aus begreiflichen Gründen des persönlichen Geschmackes der Käufer und der berechtigten Sonderausgestaltungen der Fabrikanten kein strikt bindendes Dispositionsschema gegeben werden. Bis zum $5\frac{1}{2} + \frac{1}{5}$ Spiel aber sollte seitens der Fabrikanten und Abnehmer, denen an einer zielbewußten Vereinheitlichung der Harmoniumkunst gelegen ist, unter allen Umständen an einer Einheitsdisposition festgehalten werden.

Zu obigen klingenden Spielen treten hinzu an Stummzügen und mechanischen Einrichtungen:

Expression durchgehend,

dreifach geteilte Koppel (die einfach-durchgehende ist bei moderner Halbspielregistrierung mit versetzten Tonhöhen gänzlich unverwertbar; der durchgehenden Registrierung dagegen entspricht die durchgehende Koppel).

Winddruckteilung nebst geteiltem Forte — besser natürlich doppelte Expression — unbedingt in die beiden Kniedrucker verlegt,

umstellbares Prolongement \bar{F} —*E* und *C*—*H*, mit Hackenhebelauslösung,

Grand-Jeu als Hackenregister mit einer Schleiffeder zum Fixieren desselben in jeder beliebigen Stellung.

Nachfolgend die Generalübersicht eines modernen, reformierten $6\frac{1}{2} + \frac{1}{5}$ Spiel-Typs, der, wie oben schon bemerkt, als Grundlage für größere Instrumente und als Schema für Harmoniums von $4 + \frac{1}{5}$ bis $5\frac{1}{2} + \frac{1}{5}$ Spiel einer allgemeinen Einführung nachdrücklichst empfohlen werde.

Baß <i>F—h</i>	Teilung <i>h—c̄</i>	Diskant <i>c̄—F̄ (c̄)</i>
<u>Diapason 8'</u>	(1)	(1) <u>Melodia 8'</u>
<u>Diapason dolce 8'</u>	(1p)	(1p) <u>Flûte d'amour 8'</u>
<u>Contrebasse 16'</u>	(2)	(2) <u>Klarinette 16'</u>
<u>Viola 4'</u>	(3)	(3) <u>Waldflöte 4'</u>
<u>Basson 8'</u>	(4)	(4) <u>Oboe 8'</u>
<u>Cremona 8'</u>	((5)) (1p 4p)	(1p 4p) ((5)) <u>Vox coelestis 8'</u>
<u>Bombard 8'</u>	(4f)	(4f) <u>Schalmei 8'</u>
<u>Horn oder Gemshorn 4'</u>	(9)	(2f) <u>Musette 16' oder Cello 16'</u>
<u>Unda maris 4'</u>	(3p 9p)	(Vj) <u>Vox jubilans 16'</u>
<u>Viola dolce 4'</u>	(3p)	(Wh) <u>Waldhorn 16'</u>
<u>Äolsharfe 2'</u>	(6)	
<u>Cornet-Echo 2'</u>	(6p)	
<u>Subbaß 16'</u>	(7)	(7) <u>Baryton 32'</u>
<u>Gedecktbass 16'</u>	(7p)	(7p) <u>Grand Bourdon 32'</u>
<u>Baßoberkoppel</u>	(B-OK)	(D-OK) <u>Diskantoberkoppel</u>
<u>Baß-Expression</u>		<u>Diskant-Expression</u>
<u>Baßforte-Schweller</u>		<u>Diskantforte-Schweller</u>
<u>Umstellbares Prolongement</u>	(Prol.)	
	Allgemeine (E) Expression	
	Vox (Vh) humana	
	Durchgehende (OK) Oktavkoppel	
<u>Hackenauslösung für Prol.</u>	(Tal.) (G)	<u>Grand-Jeu (Vierspiel mit (7) + (OK))</u>

Die 16' Register Waldhorn, Fagott, Musette, die einer gemeinsamen Zungenreihe angehören, sind, je nach Wunsch, gegebenenfalls durch ein einziges Register (Cello 16' oder Waldhorn 16') ersetzbar. Der Autor dieses Werkes besaß eine Zeit lang Saugluftharmonium obiger Disposition (mit Cello statt der 3 Ableitungszüge), zu der als ungewöhnlich interessante Zusatzstimmen treten:

im Baß Larygot dreifach (2', 1¹/₈', 1')
 Quinte 1¹/₈'
 im Diskant Quintatön 8' (8' p 2²/₈' p)
 Quinte 2²/₈'.

Achtzehntes Kapitel.

Das Zwei- und Dreimanual-Harmonium.

(Die Satz- und Spieleigentümlichkeit, dargestellt an Beispielen aus der Literatur.)

Sofern dieser Typ als Orgelersatz — ohne Pedal — in Frage kommt, kann seine Verwendung an dieser Stelle keine Erörterung finden, da in diesem Falle die Behandlung (auf Grund der speziellen Orgelliteratur) logischerweise unharmoniummäßig sein wird. Sie braucht es dann nicht zu sein, wenn die Disposition die

Beziehung zum exakten Harmonium aufrecht erhält. Es würde also, im Gegensatz zur Orgel, die Klaviatur mit dem \bar{F} zu beginnen haben. Die Teilung spielt zwar nicht diese Rolle, wie am einmanualigen Harmonium, doch ist die $h-c$ -Teilung der $e-f$ -Teilung bei weitem vorzuziehen.

Sollen auf einem Zweimanual-Harmonium die Originalliteratur und spezifisch für diesen Typ registrierte Bearbeitungen gespielt werden können, so sind auch die Hauptregistertypen in die Dispositionen einzustellen: Normal 8' nebst 4' Oboe (Schalmei) und Äolsharfe; auch der Clarinettyp ist wünschenswert.

Sofern es sich nicht um Mischungen verschiedener Tonhöhen, sondern um einzelne Solo- oder unermischte Begleitstimmen handelt, spielt die Höhenlage derselben aus dem Grunde eine unwesentliche Rolle, weil durch das Gegenüberstellen der beiden Manuale die eventuellen Höhendifferenzen parallisiert werden.

Den Ausgangspunkt der Zweimanual-Disposition bilden die beiden Achtfüßer: voll auf dem ersten, mild auf dem zweiten Manual; jenes würde neben seiner üblichen, vollakkordischen Behandlung dem Solo-, dieses neben seiner üblichen, vollakkordischen Behandlung vornehmlich dem Begleitspiel dienen.

Schon bei dem allereinfachsten Satz eines begleiteten Solospieles treten, gegenüber dem Einmanual, die typischen Vorzüge markant hervor: weder Solo- noch Begleitstimme ist zur Einhaltung der Teilungsgrenze verpflichtet.

Das Zweimanual erlaubt Überschneidungen selbständig geführter Stimmen oder Stimmgruppen, wie sie in beschränktem Maße und bei nur halbem Klaviaturumfang das einmanualige Instrument in der akzentrischen Registrierung: hoher Baß und tiefe Diskantstimmen, erlaubt. Daher ist eine wörtliche Ausführung von Werken möglich, die sonst zur Wiedergabe 2', 4', 16' und eventuell 32' erforderlich machen würden. Da aus bereits erwähnten Gründen Teilungsgrenzen nur eine sehr bedingte Geltung haben, so sind auch Kompositionen, denen die Druckluftteilung zugrunde liegt — sofern es sich nur um Solo- und Begleitpartien, der Farbe ungeachtet, handelt — sehr wohl ausführbar.

1702. *Tempo giusto.* (später bis e)

Ⓔ auf verteilten Manualen zu spielen

1 2 3 4

Ernst Droh, aus „Exercitien“.

Keine Hand respektiert Teilungsgrenzen; auf Einmanual des Umfangs wegen (2 Halbspiele) unausführbar.

1703. *Andante.*

Reinecke-Rundnagel, Op. 202, Nr. 10, Von der Wiege bis zum Grabe.

Doppelte Klangcharaktere sind erforderlich! Auf Einmanual des Umfangs wegen (2 Halbspiele) unausführbar.

1704. *Moderato assai.*

I hervortretend 8' + Man.-Koppel.

Aug. Reinhard, Op. 74, Nr. 43, aus Studien.

1705. *Lento assai.*
 II 8'

Fréd. Chopin, Op. 28, Nr. 6, Prélude. Konstruktion.

Baßführung hervor! Auf Einmanual der Umfangsüberschreitung des linken Spieles (4' sowohl 8') wegen unausführbar.

Die wesentlichsten Satzeigentümlichkeiten des Zweimanuals sind hiermit bereits angedeutet; die zu den beiden Achtfüßern tretenden weiteren Stimmen ermöglichen ungleich mehr eine koloristische, als satztechnische Gestaltung.

Als drittes Spiel ist ein durchgehender Vierfuß auf dem I. Manual anzulegen; des weiteren komme hinzu Subbaß auf dem I. Manual, ferner Oboe (Schalmei), dann auf dem I. Manual, wenn auf dem II. eine acht- oder vierfüßige, halbspiegelige oder durchgehende Äolsharfe disponiert ist; im andern Falle Oboe (Schalmei) auf dem II. Manual, wenn Äolsharfe 2' auf dem I. oder II. besetzt ist. Der Disponierung des II. Manuals ist besondere Sorgfalt zuzuwenden. Der moderne Orgelbau hat zur Evidenz erwiesen, in welcher überlegener Weise eine reiche Besetzung des höchsten Manuals koloristisch orchestrale Wirkungen ergibt. Obgleich ein Parallelismus zwischen Orgel und Harmonium nicht angestrebt wird, lassen sich doch ohne weiteres Schlüsse von einem zum andern Instrumente ziehen. Nach diesem Grundsatz wäre das I. Manual mit durchgehenden, kräftigen Stimmen zu besetzen, das II. Manual übernehme die Funktion des II. und III. der Orgel (Choir oder Positiv oder Begleitorgel = II., Swell oder Recit oder Espresso resp. Solo = III. Manual).

Daraus ergeben sich für das II. Harmoniummanual folgende dispositive Forderungen: es müssen sowohl Begleit- als auch Solocharakterstimmen auf ihm vertreten sein; die Teilung spielt hier eine sehr wesentliche Rolle, da eben dieses Klavier zweierlei Zwecken gleichzeitig dienen soll. Um diese Teilungseffekte so weit als möglich auszunützen, wird

geteilte Manualkoppel

eine unerläßliche Spielforderung. Durch sie werden die verschiedensten Mischungen oberer und unterer Halbspiele erreichbar, ohne daß unerwünschte Koppelungen stattfinden.

Nachstehend einige Dispositionen, die eine reiche Mischfähigkeit gewährleisten:

5 + 1/8 Spiel.	
Manual II	
<u>Cello 8'</u>	<u>Violine 8'</u>
<u>Gambe 8'</u>	<u>Gambe 8'</u>
<u>Äolsharfe 2'</u>	<u>Oboe 8'</u>
<u>Cornett-Echo 2'</u>	<u>Schalmei 8'</u>
	<u>Clarinete 16'</u>
	<u>Vox coelestis 8'</u>
	Vox humana
Manual I	
<u>Diapason 8'</u>	<u>Melodia 8'</u>
<u>Diapason dolce 8'</u>	<u>Flûte d'amour 8'</u>
<u>Prinzipal 4'</u>	<u>Waldflöte 4'</u>
<u>Dolce 4'</u>	
<u>Subbaß 16'</u>	
<u>Gedecktbaß 16'</u>	
<u>Baßmanualkoppel</u>	<u>Diskantmanualkoppel</u>
	durchgehende Oktavkoppel
<u>Prolongement (ev. umstellbar)</u>	
	Expression

5 1/2 + 1/8 Spiel.	
Manual II	
<u>Cello 8'</u>	<u>Violine 8'</u>
<u>Gambe 8'</u>	<u>Gambe 8'</u>
<u>Viola 4'</u>	<u>Violetta 4'</u>
<u>Äolsharfe 4'</u>	<u>Clarinete 16'</u>
	<u>Cello 16' (abgeleitet)</u>
	Vox humana
Manual I	
<u>Diapason 8'</u>	<u>Melodia 8'</u>
<u>Diapason dolce 8'</u>	<u>Flûte d'amour 8'</u>
<u>Prinzipal 4'</u>	<u>Waldflöte 4'</u>
<u>Dolce 4'</u>	<u>Oboe 8'</u>
<u>Subbaß 16'</u>	<u>Schalmei 8'</u>
<u>Gedecktbaß 16'</u>	<u>Vox jubilans 8'</u>
<u>Baßmanualkoppel</u>	<u>Diskantmanualkoppel</u>
	durchgehende Oktavkoppel
<u>Prolongement (ev. umstellbar)</u>	
	Expression

6¹/₂ + ¹/₈ Spiel. **Manual II**

<u>Cello 8'</u>	<u>Violine 8'</u>
<u>Gambe 8'</u>	<u>Gambe 8'</u>
<u>Viola 4'</u>	<u>Oboe 8'</u>
<u>Viola dolce 4'</u>	<u>Schalmei 8'</u>
<u>Äolsharfe 2'</u>	<u>Baryton (o. Fagott) 16'</u>
<u>Cornett-Echo 2'</u>	<u>Vox coelestis 8'</u>

Vox humana

Manual I

<u>Diapason 8'</u>	<u>Melodia 8'</u>
<u>Diapason dolce 8'</u>	<u>Flûte d'amour 8'</u>
<u>Prinzival 4'</u>	<u>Waldflöte 4'</u>
<u>Dolce 4'</u>	
<u>Bourdon 16'</u>	<u>Clarinetten 16'</u>
<u>Contrebasse 16'</u>	

(abgel. aus Bourdon C-H)

Subbaß 16'

Subbaß dolce 16'

Baßmanualkoppel Diskantmanualkoppel

durchgehende Oktavkoppel

Prolongement (ev. umstellbar)

Expression

7¹/₂ + ¹/₈ Spiel. a) **Manual II**

<u>Äolsharfe 8'</u>	<u>Äolsharfe 8'</u>
<u>Äoline 8'</u>	<u>Äoline 8'</u>
<u>Violine 4'</u>	<u>Violine 4'</u>
<u>Waldhorn 4'</u>	<u>Baryton o. Cello 16'</u>

Vox humana

Manual I

<u>Diapason 8'</u>	<u>Melodia 8'</u>
<u>Diapason dolce 8'</u>	<u>Melodia dolce 8'</u>
<u>Prinzival 4'</u>	<u>Waldflöte 4'</u>
<u>Dolce 4'</u>	<u>Oboe 8'</u>
<u>Subbaß 16'</u>	<u>Schalmei 8'</u>
<u>Contrebasse 16'</u>	<u>Vox jubilans 8'</u>

(C-H, abgel. aus Bourdon)

Bourdon 16' Clarinetten 16' |

Baßmanualkoppel Diskantmanualkoppel

durchgehende Oktavkoppel

Expression

7¹/₂ + ¹/₈ Spiel. b) **Manual II**

<u>Cello 8'</u>	<u>Violine 8'</u>
<u>Gambe 8'</u>	<u>Gambe 8'</u>
<u>Äolsharfe 4'</u>	<u>Äolsharfe 4'</u>
<u>Äoline 4'</u>	<u>Äoline 4'</u>
<u>Kontrabaß 16'</u>	<u>Cello 16'</u>

Vox humana

Manual I

<u>Diapason 8'</u>	<u>Melodia 8'</u>
<u>Diapason dolce 8'</u>	<u>Flûte d'amour 8'</u>
<u>Prinzival 4'</u>	<u>Waldflöte 4'</u>
<u>Dolce 4'</u>	
<u>Fagott 8'</u>	<u>Oboe 8'</u>
	<u>Schalmei 8'</u>
<u>Subbaß 16'</u>	<u>Vox jubilans 8'</u>
<u>Gedecktbass 16'</u>	<u>Clarinetten 16'</u>
<u>Baßmanualkoppel</u>	<u>Diskantmanualkoppel</u>

durchgehende Oktavkoppel

Prolongement (ev. umstellbar)

Expression

7¹/₂ + ¹/₈ Spiel. c) **Manual II**

<u>Bourdon 8'</u>	<u>Sanftflöte 8'</u>
<u>Fagott 8'</u>	<u>Oboe 8'</u>
	<u>Schalmei 8'</u>
<u>Cremona 8'</u>	<u>Vox jubilans 8'</u>
<u>Viola 4'</u>	<u>Violetta 4'</u>
<u>Äolsharfe 2'</u>	<u>Cello 16'</u>

Oktavin 2'+4' (piano)

Vox humana

Manual I

<u>Prinzival 8'</u>	<u>Prinzival 8'</u>
<u>Piano 8'</u>	<u>Piano 8'</u>
<u>Oktave 4'</u>	<u>Flöte 4'</u>
<u>Dolce 4'</u>	
<u>Bourdon 16'</u>	<u>Clarinetten 16'</u>
<u>Subbaß 16'</u>	
<u>Gedecktbass 16'</u>	
<u>Baßmanualkoppel</u>	<u>Diskantmanualkoppel</u>

durchgehende Oktavkoppel

Prolongement (ev. umstellbar)

Expression

Endlich als äußerste Grenze eines großen zweimanualigen Typs sei nachfolgende Disposition aufgestellt:

10 ¹ / ₂ + ¹ / ₅ Spiel.		Manual II	
Baßflöte 8'	Flûte d'amour 8'		
Viola 4'	Violetta 4'		
Viola dolce 4'	Äolsharfe 4'		
Äolsharfe 2'	Seraphone 8'		
Waldhorn 4'	Cello 16'		
Larigot 3fach	Quintatön 2 fach		
Quinte 1 ¹ / ₃ '	Quinte 2 ² / ₃ '		
	Bombarde 32'		
Vox humana geteilte Expression Diskantprolongement (ev. umstellbar)			

Manual I	
Prinzipal 8'	Prinzipal 8'
Piano 8'	Piano 8'
Oktave 4'	Flöte 4'
Dolce 4'	
Fagott 8'	Oboe 8'
	Schalmei 8'
	Vox jubilans 8'
	Clarinette 16'
Bourdon 16'	
Bourdon doux 16'	
Subbaß 16'	
Baßmanualkoppel	Diskantmanualkoppel
durchgehende Oktavkoppel	
Prolongement (ev. umstellbar) durchgehende Expression	

Über die einzelnen Mischmöglichkeiten dürfte kaum wesentlich Neues gesagt werden können. Die vorangehenden Kapitel behandelten zur Genüge die Kombinationsmöglichkeiten wohl aller in Frage kommenden Stimmen. Dagegen soll an nachfolgenden Beispielen die Satz-Spieleigentümlichkeit des Zweimanuals dargestellt werden.

Solostimme, die Begleitung tangierend oder durchkreuzend.

Man. II (4) (F) durchgehend

1706.

Man. I (S)

F. Silipigni, Melodia.

Kanon im Einklang bei kontrastierenden Farben.

1707. *Con spirito.*

I 8'

mf

II 8'

Die beiden Manuale sind gleichstark, aber farblich verschieden zu registrieren. J. S. Bach, Choralvorspiel. (S. K.-E.)

Sich kreuzende, kontrapunktierende Stimmen.

1708. *Allegretto.*

II (16')

I 8'

J. S. Bach, Invention Nr. 6 (S. K.-E.)

Überkreuzende und durchschneidende Stimmen im Ganzspiel-Umfang.

1709a. *Vivace.*

I *mf* durchgehende 8' (flötenartig)

II *f* durchgehender 8' (streichend)

usw.

1709b. I 8' *f*

Man. vertauscht

mf II 8'

1710. *Larghetto.* durchgehender 8' (plastisch)

I *molto espress.*

II durchgehende 8' + 4' (sehr diskret)

J. S. Bach, Goldberg-Variationen.

Vorliegende Zitate aus Bachs hervorragendstem Variationswerk für zweimanualiges Klavier sind für einmanualiges Harmonium trotz erklärter Teilungseffekte unausführbar. Einzig das Zweimanual, durchgehend registriert, vermag das köstliche Wunderwerk unverstümmelt wiederzugeben.

Vertauschung der Hände bei wechselnder Plastik (Stimmzahl 1:1).

1711. Man. II. 8' (*p*)

I hervor. (*f*)

mf Zweimanual.

Man. I hervor. 8' (*f*)

II. (*p*)

L. D. Besozzi, Suite all' antico.

1712. Wechselnde Plastik. (Stimmzahl 1:3, 3:1.)

II 8'

I 8' + Koppel (= 8' + 8')

Stacke, István, Magyar dallamos únnepi Præludiumok.

Kombinierte koloristisch unterschiedene Themen. Wirkung der Manualkoppel bei Teilungsspiel.

I Mel. dolce 8' (klingt durch MK) = 8' 8')

1713.

Man. II 8'

Man. II 2'

p (klingt durch MK) = 4' 2')

p *delicato*

I I 4' 8va bassa

Franz Liszt, In dulci jubilo (Original).

Orgelartiger Gruppenwechsel.

1714. Moderato.

I II I

ff con energia *p* *ff*

Aug. Reinhard, Op. 74, Nr. 40, aus Studien.

Wechsel von 8' und 8' 4' durch gekoppelte Manuale.

1715. Andante.

Man. II 8' durchgehend

Man. I 4' durchgehend
nebst Man.-Koppel
durchgehend

I II I II

mf *f* *p*

B auf Man. II feststecken.

Rud. Glickh, Op. 33, Méditation (Duo).

Der Manualwechsel erspart ein fortwährendes Ein- und Ausschalten des 4'. Das Prolongieren muß durch Feststecken der Taste B auf dem II. Man. (nicht Koppelprolongement auf I:II) erfolgen, da es ratsam ist, den Baß gegenüber den Oberstimmen schwächer zu halten, während sonst, bei prolongiertem B des Untermanuals, der Orgelpunkt zu dem Plenospiel auf dem Oberwerk im Übergewicht ist.

Stereotyper Manualwechsel.

Andantino.

1716.

I II I II I

mf *p* *mf* *p*

S. Karg-Elert, Op. 37, Partita I. Nr. 5, Air.

Echowirkung. Doppelte Ausnützung der Baßlage (♭: I Baß, ♭: II Echo).

1717. Moderato.

I

8' + M.-Kopp.

8' ohne „

II

8'

2' Solo

I II

p espressivo *pp* *p*

klingt 2 Okt. höher

Franz Schubert, Ständchen (bearb. von C. Seeger).

Deckung durch handkoppelnde Gabelgriffe. (Eine Hand spielt gleichzeitig auf beiden Manualen.)

1718. *Con divozione (assai lento).*

V. Alkan, Pièces caractéristiques, Nr. 8, Prière du soir.

Oktavversetzung bei großen Gabelgriffen durch oktavdifferierende Parallelspele.

1719.

Jos. Förster, Op. 24. Idylle.

Durch Veränderung der Tonhöhe (II. 16' statt 8') wird die Haltenote \bar{n} dem Daumen übergeben. Diese „Bockstellung“ allein ermöglicht ein ungehindertes Spiel der übrigen 4 Finger bei größtmöglicher Spannfähigkeit.

1720. Wirkung von 3 Manualen in 3 abgestuften Stärkegraden.

Johannes Brahms, Choralvorspiele (A. Reinhard), unregistriert. Gewissermaßen 3 Manuale in gleicher Fundierung, doch ständig abnehmenden Oktavkombinationen.

a) I = \textcircled{G} = (mit \textcircled{OK}) 8' 4' 2', b) I \textcircled{G} = 8' 4', c) II = 8'.

Wirkung von 3 Manualen.

Andante cantabile.

1721. I 16 + 4' Solo auf wechselnden Klavieren.

II 8' f (Schalmei)

8va bassa
II 4' (p)

Ch. Gounod — R. de Vilbac, Fantaisie, Roméo et Juliette.

Da jede Hälfte eines Manuals selbständig registriert werden kann, erhält man quasi 4 Manuale von je 2¹/₂ Oktaven Umfang.

1722.

Möglichste Ausnutzung der 4 Halbspiele (mit linken Gabelgriffen).

J. Leybach, Ronde villageoise.

Registrierung:

♭: II 8 p

♯: II 8 f Schalmey

♭: I 4' mit ♭: Man.-Koppel

♯: I 16' 4' ohne Man.-Koppel

Die beiden Diskanthalbspiele alternieren, die Farbe ist dem Ausdruck trefflich angepaßt. Sanfte quintisierende Bässe prolongieren auf dem II, auch die Begleitung (Achteinnoten) liegt auf dem II. Man., die sowohl zum Solo auf Man. II als auch zum Solo auf I paßt. Zwischendurch klingen die langgezogenen Haltenoten des Vierfußes mit dem gekoppelten 8' aus II plastisch durch. Sie werden durch Gabelgriffe (1. Finger auf Man. I, die übrigen Finger auf Man. II) genommen. — Ein Effekt von blühender Orchesterfarbe.

1724. Gegenüberstellung vier stehender Halbspielregistrierungen.

Schubert, Hirtenmelodien (bearb. von Walter Lückhoff).

a) = ♭: II: ♯ I, b) ♭: II: ♯ II, c) ♭: I: ♯ I, d) ♭: I: ♯ II, das sind 4 verschiedene Instrumentalgruppen; dennoch wären noch 4 neue, also 8 im ganzen zu gewinnen: durch Transposition der linken Hand in die rechte Spielhälfte:

♯ I, ♯ II, ♯ II, ♯ I
 ♭ I, ♭ II, ♭ I, 8va bassa ♭ II 8va bassa

Wirkung von 4 Manualen. Stehende Registrierung für 2 isolierte Halbspiele nebst Solo- und Begleitmanual.

1725.

I Melodia dolce 8' (ohne Koppel!)

II Schalmey 8'

I Viola dolce + 9: Man. Kopp.

II 9: Äolsharfe 2'

II 2' sva bassa

I 4' sva bassa

II 8' Solo

I 8'

Alexis Holländer, Op. 23 Nr. 2. Gavotte (S. K-E)

Wirkung von 4 Manualen. Stehende Registrierung für 2 isolierte Halbspiele nebst Solo- und Begleitmanual.

1726. I 8' (wirkt als Cl. 8' + Mel. 4')

I Mel. 8' und Man. Koppel

I Viola dolce ohne Koppel

II Clarinette 16'

II Cornet Echo 2'

II 2' sva

II 8' sva

II 2' sva

I 8' (wirkt als Cl. 8' + Mel. 4')

sva

sva bassa

Das Dreimanual-Harmonium.

Dreimanualige Harmoniums mit Saugwindgebung sind sehr selten; noch seltener als solche mit Druckwind. Sie dienen meist dem Orgelstudium oder als Orgelersatz und sind infolgedessen in der Regel mit Pedal disponiert. Siehe näheres im folgenden Kapitel 19.

Neunzehntes Kapitel.

Das Pedalharmonium

ist lediglich Orgelübinstrument und scheidet somit von vornherein für Harmoniummusik aus. Meistens sind die Register ganzspielig durchgeführt; von einer „Kunst des Registrierens“ kann da bei 2 oder 3 Manualstimmen natürlich nicht die Rede sein.

Wünscht jedoch der eine oder andere gleichzeitig Orgel- und Harmoniummusik zu pflegen, so dürften folgende Winke betreffs Disposition nicht übersehen werden.

Pedalharmonium mit einem Manual.
 Manualumfang \bar{F} (nicht C)— $f/3$ oder $c/4$, Teilung h/c .
 Manual-Normalharmonium-Disposition mit Clarinette 16'.

Pedal: ausgiebiger 16' mit Forte und Moderatozug.

Sehr wichtig, wenn auch etwas kostspielig, ist eine pneumatische Pedalkoppel; sie stellt erst die notwendige Verbindung zwischen dem trägen, schwammigen, selbst bei bescheidener Bewegung versagendem Pedal und dem Manual her.

Ein Zweimanual, das die Ausführung von Normalharmonium- und bis zu einem bescheidenen Grade von Orgelmusik erlaubt, wäre etwa so zu disponieren:

5¹/₈ Spiel.	
Obermanual	
<u>Fagott 8'</u>	<u>Oboe 8'</u>
<u>Äolsharfe 2'</u>	Schalmei 8'
	<u>Clarinette 16'</u>
	(Cello 16' abgel. aus Clar.)
	Vox humana
Untermanual	
<u>Prinzipal 8'</u>	<u>Prinzipal 8'</u>
Piano 8'	Flûte d'amour 8'
<u>Oktave 4'</u>	<u>Waldflöte 4'</u>
Dolce 4'	
Baßmanualkoppel	Diskantmanualkoppel
durchgehende Oktavkoppel	
geteilte Expression	
Pedal	
<u>Subbaß 16'</u> mit Forte und Moderator (Gedecktbass)	
Pedalkoppel	
Pedalprolongement für den ganzen Umfang.	
Pedal darf nicht ohne Register-einschaltung klingen, da sonst freie Koppelungen illusorisch werden.	

Der Spieler ist bei dieser Disposition in der Lage, gleichzeitig die Normalharmonium- und Orgelliteratur zu exekutieren. Da bei dem Pedalspiel die Windgebung nicht mehr vom Spieler regiert oder nur irgendwie kontrolliert werden kann, fehlt das Wesentlichste des Harmoniumtones: die Expression, der Ausdruck. Um bei liegenden Bässen selbst Wind geben zu können, und zwar nicht nur mit einem Fuße, welche primitive Tretmanier bekanntlich eine Expressionsbehandlung ausschließt, empfiehlt es sich, die von dem Verfasser auch für die moderne Konzertorgel vorgeschlagene Einrichtung eines durchgehenden, automatisch sich auslösenden Prolongements für Pedal auch für das Pedalharmonium zu übernehmen. Ein kurzer Anschlag der Tasten genügt, dieselben bis zur nächsten Auslösung niederzuhalten. Ein Fuß gibt fortdauernd Wind, der andere kehrt nach kurzem Anschlag wieder zum Tretschemel, den andern Fuß auslösend, zurück.

1727. *Andte quasi Allto.* (1P) rechts.

The musical score consists of three staves. The top staff is the right manual, the middle is the left manual, and the bottom is the pedal. The right manual part starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 12/8 time signature. It includes a first ending bracket labeled 'I 8'' and a dynamic marking 'p'. The left manual part starts with a treble clef, the same key signature and time signature, and includes a dynamic marking 'mf'. The pedal part starts with a bass clef, the same key signature and time signature, and includes a dynamic marking 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

ohne Ped.-Register, doch mit Pedalkoppel
 ♪ Bourdon 16' aus dem I. Man. gekoppelt.

Alex. Guilmant, Op. 42, Symphonie pour Orgue et Orchestre.

1728.

Beide Hände sind zur kontrapunktischen Begleitung auf dem II. Manual frei. Der linke Fuß gibt konstanten Wind, der rechte kehrt, wenn nötig, nach Anschlag zum Tretschemel (Expression!) zurück.

Sieht man von der Pedalbetätigung ab, so bleibt bei der angeführten Disposition das erweiterte Normalharmonium als Zweimanual übrig. Um alle Spielmöglichkeiten auszunützen, sind Expression und geteilte Manualkoppel, Kniedrucker für Forte und Grand-Jeu (besser aber geteiltes Forte, durch 2 Kniedrucker einstellbar, und Grand-Jeu als mittlerer Hackenhebel) erforderlich. Auch Manualprolongement mit linker Hackenauslösung ist wertvoll. Pedalprolongement sei durch Registerknopf einstellbar und durch zurückschnappende, nicht feststellbare Wippe (diese an der Vorderleiste direkt unter der ersten Klaviatur angebracht und während des Spieles jederzeit bequem von den Daumen erreichbar), momentan ausschaltfähig.

Nachstehend je eine Disposition für ein größeres Zwei- und Dreimanual:

8³/₂ Spiel.	
Obermanual (F—c/4)	
<u>Bourdon 8'</u>	<u>Flûte d'amour 8'</u>
<u>Viola 4'</u>	<u>Violetta 4'</u>
<u>Kontrabaß 16'</u>	<u>Cello 16'</u>
<u>Äolsharfe 2'</u>	<u>Clarinete (f) 16'</u>
Oktavin 4' 2'	
geteilte Expression Vox humana	
Untermanual	
<u>Prinzipal 8'</u>	<u>Prinzipal 8'</u>
<u>Piano 8'</u>	<u>Piano 8'</u>
<u>Oktave 4'</u>	<u>Flöte 4'</u>
<u>Dolce 4'</u>	
<u>Baßmanualkoppel</u>	<u>Diskantmanualkoppel</u>
durchgehende Oktavkoppel durchgehende Expression	
Pedal	
<u>Prinzipal major 16'</u>	
Gedecktbaß 16' (abgel. aus Prinzipal major)	
<u>Bombard 8'</u>	
Cello 8' (abgeleitet aus Bombard)	
Pedalprolongement (ev. pneumatische Pedalkoppel, doch allenfalls entbehrlich).	

15—16 Spiele.	
III. Obermanual (Recit)	
<u>Horn 8'</u>	<u>Horn 8'</u>
<u>Schalmei 8'</u>	<u>Schalmei 8'</u>
<u>Fagott 8'</u>	<u>Oboe 8'</u>
(abgel. aus Schalmei)	(abgel. aus Schalmei)
<u>Gemshorn 4'</u>	<u>Gemshorn 4'</u>
<u>Quinte 1¹/₃' (f)</u>	<u>Quinte 2²/₃' (f)</u>
<u>Larigot 2 fach (p)</u>	<u>Quintatön 2 fach (p)</u>
<u>Baßclarinete 16'</u>	<u>Clarinete 16'</u>
Vox humana	
I. Mittleres Manual (Grand)	
<u>Bourdon 16'</u>	<u>Oktave 4'</u>
<u>Prinzipal 8'</u>	<u>Oktavkoppel</u>
<u>Piano 8'</u>	<u>Manualkoppel III:I</u>
<u>Trompete 8'</u>	
II. Unteres Manual (Positiv)	
<u>Baßflöte 8'</u>	<u>Flûte d'amour 8'</u>
<u>Violine 4'</u>	<u>Violine 4'</u>
<u>Äolsharfe 4'</u>	<u>Äolsharfe 4'</u>
Suboktavkoppel durchgehend (abwärts koppelnd)	
<u>Baßmanualkoppel III:II</u>	<u>Diskantmanualkoppel III:II</u>
Manualkoppel I:II Leerlauf II. Manual	
Pedal	
<u>Posaune 16'</u>	<u>Cello 8'</u>
<u>Subbaß 16'</u>	(abgel. aus Bombard)
<u>Gedecktbaß 16' (p)</u>	event. <u>Pedalflöte 4'</u>
<u>Bombard 8'</u>	(Solo), wichtig
Pedalkoppel:I	

Zwanzigstes Kapitel.

Die Ästhetik des Registrierens.

[Die musikalischen Formen und das Registrieren.]

Die Registrierung hat eine zwiefache künstlerische Bedeutung: einmal will die Registerwahl und Zusammenstellung derselben den Charakter der „instrumentierten“ Komposition präziser und scharfumrissener in die Erscheinung treten lassen, die Pointen ihres Ausdrucks mehr zuspitzen, die Deklamation reichhaltiger gestalten, das Sinnliche und rein Klangliche mehr heben und steigern, ihre äußere Wirkung erhöhen und ihre innere Eindringlichkeit vertiefen; im weiteren Fall will der Registerwechsel wichtige, für das Verständnis der Werke unerläßliche Gliederungen, periodische Abgrenzungen, Staffellungen, Rückungen, Rekapitulationen usw. kennzeichnen; — also in jenen Fällen im „expressiven“, in diesem Sinne im „formal-architektonischen“ wirken. Als Ausdrucksmittel braucht eine Veränderung der Registerstellung im eigentlichsten Sinne nicht notwendig zu sein. Als grundrißdemonstrierendes Element jedoch ist Registerwechsel eine *conditio sine qua non*. Meist treffen beide Momente zusammen: z. B., wenn die Glieder eines beliebigen Satzes mit ihrer metrischen Bewegung gleichzeitig den Grundzug ihres Charakters ändern. In diesem Falle erheischen zweierlei Gründe eine Registerumschaltung bzw. Neuregistrierung. Die überaus großen Reize einer feinnervigen, kunstvollen Registrierung liegen ja weit weniger im Auffinden fesselnder oder eigentümlicher „feststehender Kombinationen oder Einzelfarben“ als vielmehr im Wechsel, im Auslösen oder Aneinanderreihen der Mischungen oder Solostimmen. Der Vergleich zwischen Instrumental- und Akkordfarben drängt sich leicht auf. Nicht das Zusammensuchen von neuen harmonischen Klängen, die Fähigkeit, Tonkomplexe seltener Verwandtschaft zu gestalten, bestimmt den Grad eines gewandten Harmonikers,*) sondern die Gabe: die Einzelakkorde, deren jedem ein ausgesprochener Charakter eigentümlich ist, zu einander in logische Beziehung zu bringen. Wie unübersehbar viel Neues ist da für einen rechten Pfadfinder noch zu schaffen möglich! Jeder Akkord gleicht einem Baustein, jeder Schöpfer schafft neue Formen, und die neuen Formen bedienen sich der üblichen Steine. Beziehentlich: jeder harmonische Stil

*) Gut zu unterscheiden: Harmoniker, d. i. der die Lehre von den Harmonien Beherrschende; Harmonist, d. i. der firme Harmoniumspieler; dieses Wort könnte gebräuchlich werden wie Pianist, Cellist, Hornist usw.

hat seine eigene Logik und seine sich konsequent wiederholenden Akkordbeziehungen, doch brauchen die einzelnen Akkorde nicht ungewöhnlicher Art zu sein. Ferner: die künstlerische Registrierung, die eigenen Gesetzen einer eigenen Logik gehorcht, kann sehr wohl von jedem Spieler subjektiv ausgeprägt werden, ohne daß die Einzelfarbe je einer Registerstellung über die bereits erwähnten üblichen Zusammenstellungen hinauszugehen braucht. Der persönliche Geschmack, das Stilgefühl, das Formenbewußtsein, der koloristische Sinn usw. vermag ohne jeden sklavischen Zwang sich völlig frei zu entfalten und eigene Wege einer Ausdrucksform im Registrieren sich zu bahnen. Vor einer Registrierschablone bewahre ein gütiges Geschick unsere Harmoniumwelt. Wenn von der „Kunst“ des Registrierens gesprochen wird, so ist in meinem Sinne jede Schablonenhaftigkeit von vorn herein in Acht und Bann erklärt.

Da aber wiederum jede freieigene Kunst erst auf unverbrüchlichen ästhetischen Gesetzen aufbaut, ehe sie weiterbaut, so kann auch in der Registrierkunst nicht der Willkür, dem planlosen Farbenschwelgen, der Koloristik als Selbst- oder Endzweck das Wort geredet werden. Jede Veränderung, jeder Austausch muß eine innere Notwendigkeit haben; auch die wechselnde Registerstellung muß von höheren künstlerischen Forderungen diktiert werden.

Es ist lediglich Sache des Harmonisten, die Fähigkeiten zu erwerben, bzw. soweit auszubauen, um das Wesen der zu spielenden Werke nach

Inhalt und Form

zu erkennen. Erst nach kritischer Prüfung wird er seine Wahl treffen: diese oder jene Farben zu mischen, gegenüberzustellen, nebeneinandersetzen, zu gruppieren, in Kontraste zu bringen. Die Wirkungen sind dem dies Werk gewissenhaft Studierenden nunmehr als völlig bekannt vorauszusetzen. Er gleicht bis jetzt dem Kompositionseleven, der das ganze Rüstzeug der umfassenden modernen, farbenreichen Harmonik beherrscht, diese aber bisher noch nicht in den Dienst seines Gefühlsausdruckes gestellt hat.

Strikte, bindende Angaben über die durch Inhalt bedingte Registrierung lassen sich wohl kaum annähernd geben. Einmal weichen die mit gleichen Zahlen signierten Register an verschiedenen Instrumenten trotz der bestehenden Allgemeincharakteristik

doch noch von einander ab, so daß Schwankungen in den Farbenvergleichen unvermeidlich werden. Entspricht einerseits die unregistrierte Literatur einer vorgezeichneten unkolorierten Malvorlage und die Registrierung andererseits den aufzutragenden Farben, so leuchtet ohne weiteres ein, daß die Vorschriften der Übermalung — rot, orange, hellgrün — (also sehr relative Werte) durchaus mehr allgemein zu verstehen sind und dem subjektiven Nachschaffen, der persönlichen Entscheidung in Fragen differenzierterer Farbenwahl noch viel, sehr viel Ausschlagsfreiheit lassen. Zudem, und zwar vornehmlich, sind die Fälle nur allzu häufig, wo der Spieler indifferentem Inhalt gegenübersteht, wo also eine Farbenwahl oder eine Klangforderung unausgesprochen bleibt, wo ferner bei einigermaßen bestimmbarer Ausdrucksnote meist mehrerlei Registrierfarben möglich sind. Der unselbständig urteilende, auf eigene Entscheidung gestellte Harmonist gerät bei den ebenerwähnten Eventualitäten leicht in Verlegenheit. Doch ist zu bedenken, daß es doch wirklich ohne Bedeutung ist, wenn Werke ohne präzisierten Charakterinhalt eben auch ohne präzisierte Charakterfarben gespielt werden. Noch ist ja eine Fülle der bestehenden unregistrierten Originalliteratur mit Einschluß der antiquierten [oft ganz unmögliche Harmoniummusik], so erschreckend halt- und gestaltlos, so ohne jedes Gesicht, ohne innere und äußere (oder sei es selbst auch nur äußerliche) Ausprägung, daß selbst dem gewiegtsten Registranten ob dieser gleichzeitig Mitleid und ehrlichsten Zorn erweckenden geistlosen Notenkleebererei der Mut sinkt, eine „geeignete, dem Inhalt adäquate Farbe zu finden“. Vielleicht tun die „nichtklingenden“ Spiele da ein gutes Werk!

Strikte, bindende Angaben über die durch Inhalt bedingte Registrierung lassen sich wohl kaum annähernd geben, zum andern wegen der verschiedenartigen Auslegung der dem Werke innewohnenden Charakternote. Beispielsweise könnte in einem beliebigen Stück einem Spieler die Schlichtheit des Ausdrucks (einfachste melodische und harmonische Struktur), einem zweiten Spieler die zarte Helligkeit der Tonart (beispielsweise E dur, A dur), einem dritten Spieler die günstigen Chancen einer Halbspiellage (etwa linker, zarter Vierfuß) ausschlaggebend sein. Ferner mag einem Harmonisten irgend ein Sätzchen reichsten Ausdrucks wert erscheinen, während ein anderer, vielleicht aus wohl zu billigen Gründen, die edle Linie jener gehaltvollen Stelle nicht anders als schmucklos und oft (besonders bei sinnfälligen Kontrastwirkungen) deshalb um so mehr eindringlicher gestaltet. Gerade die Freiheit, die Ungebundenheit, die Möglichkeit sich für mehrere Registrierungen entscheiden zu können ist so ungemein wertvoll, sie erhebt das Harmoniumspiel zu einem künstlerisch dauernd anregenden Genuß. Nicht ganz unverständlichweise könnte gesagt werden,

wozu es denn eines so umfangreichen, kapitelreudigen Registrierbuches bedarf, wenn zu guter Letzt doch keine unumstößlichen „einzigrichtigen“ Registrierregeln aufgestellt werden können, wenn also doch der Spieler nach wie vor auf seinen Geschmack angewiesen ist. . . .

Man könnte etwa mit einem Vergleichsbeispiel replizieren: muß nicht der Schüler erst schablonenmäßig schreiben lernen, um später doch der Hand Schreibfreiheit zu geben, ungezwungene, persönliche und eigentümliche Züge herauszubilden? — muß nicht der Jünger der bildenden Kunst erst eine gewisse „konventionelle Technik“ erwerben, die seine spätere Eigennote dann doch bewußt und unbewußt umgeht und überwindet? Es soll also, um zur Registrierkunst wieder zurückzugreifen, der Harmonist durch dieses Kompendium lediglich die recht zahlreichen Klangphänomene kennen lernen, durch Exempel und beschreibende Untersuchungen angeregt werden, die Registrierfarben primärer und sekundärer Art selbst nachzuprüfen und so oft als nur irgend möglich dieselben sich dem Gedächtnis einzuprägen, dadurch seinen Klangsinn zu kultivieren und zu differenzieren, durch die zahlreichen, als kompetent bezeichneten Notenbeispiele zu Vergleichen und Nachahmungen angeregt und so systematisch zu eigenem, selbständigem Verfahren, das nach diesem eingehenden Studium wohl nichts mehr von unbegründbarer Willkürlichkeit und Zufälligkeit an sich haben dürfte, erzogen werden.

Registrierwechsel, durch die Form der Musikstücke bedingt, lassen sich schon eher systematisieren und in Regeln fassen. Von hier aus wird der Ausgangspunkt des selbständigen Registrierens zu nehmen sein.

Da aber sicher anzunehmen ist, daß ein großer Teil von Harmonisten in der musikalischen Formenlehre unbewandert ist, möge ein gedrängter Überblick über die Kompositionsformen an dieser Stelle gegeben werden.*) Handelt es sich doch hier lediglich um eine allgemein-formale Begriffslehre, soweit sie für den Harmoniumspieler unerlässlich ist, um nach höheren Forderungen der Form und Ästhetik registrieren zu lernen. Die Abschweifung vom eigentlichen Thema dieses Werkes zur Formentheorie**) dürfte damit ihre gute Begründung haben.

Die Lehre von den musikalischen Formen.

Die meisten Formen (die sogenannten „strengen“ Formen) zeigen in ihrem Grundriß ein Gefüge von größeren oder kleineren Unterteilen, die sich zu großen

*) Eine erschöpfende Musiktheorie wird gewiß nicht erwartet werden.

**) Eingehendere Kenntnis der alten und neuen Formen aus einem zuverlässigen Speziallehrbuch zu erlangen, sei dem ernsthaft vorwärtstrebenden Leser dringend ans Herz gelegt.

Gruppenflächen teils lückenlos zusammenschließen, teils durch Zäsuren, Pausen u. dgl. merkbar gegliedert sind.

Einteilige Liedform (meist nicht über 16 oder in schnelleren Zeitmaßen 32 Takte lang).

Der Empfindungston, die Grundstimmung, die Haupttonart hält im allgemeinen das ganze Stück hindurch an. Bezüglich letzterer urteile man nicht allzu pedantisch, es kommt bei einer Beurteilung nicht auf die Zahl der chromatisch veränderten Noten an, sondern auf die Beziehung zur Grundtonart innerhalb größerer Abschnitte, insbesondere sind die „schweren Taktteile“ (der erste Akkord jedes Taktes) oder die Stützpfiler des Periodenbaues (die Hauptzeiten von je 4-taktigen Gruppen) maßgebend. Ein Einsetzen in fremder Tonart nach erfolgter Schlußbildung mit oder ohne Pausenzäsuren findet nicht statt. —

Die Bezeichnung „einteilige Liedform“ ist keineswegs nur für Gesänge gebräuchlich, sie gilt auch für instrumentale Sätze, doch ist sie hier der Kürze und der mangelnden Gegensätzlichkeit wegen immerhin seltener gebräuchlich. Zur einteiligen Liedform gehören alle Choräle (siehe darüber später), kürzere Volkslieder (Vier- oder Achtzeiler) und alle schlichten Instrumentalsätzchen ohne bestimmt kadenzierende*) Modulationen. (Auch hier sei empfohlen, nicht allzu pedantisch zu urteilen, man prüfe nicht taktweise, sondern taktgruppenweise.) Prägnante Beispiele einteiliger Liedform sind z. B. „Ach bleib' mit deiner Gnade“, „Stille Nacht“, „Goldne Abendsonne“, das Hornquartett aus der Freischütz-Ouvertüre, die kleine Nummer in A dur aus den Chopin-Préludes, die wundervolle, periodisch freie, stark modulatorische, aber dennoch die Haupttonart stets durchscheinen lassende Emoll-Nummer aus den Préludes, die ersten 2mal 8 Takte des weihvollen Adagios der pathetischen Sonate Beethovens, der von Vorspiel und Schlußritornell eingeschlossene Hauptsatz des lapidaren Händelschen Largos. Der Spieler schärfe seinen Blick, aus der Fülle seines Notenrepertoriums die Sätze einteiliger Liedformen zu erkennen. (Über die Registrierung einteiliger Liedformen später.)

Die zweiteilige Liedform ist recht häufig anzutreffen. Das Merkmal ist größere oder kleinere Gegensätzlichkeit. Die Wende des Stimmungsumschlags ist meist leicht erkennbar. Prägnantes Beispiel allerkleinster Form ist Jensens „Lehn' deine Wang'“. In größeren Formen der Instrumentalmusik tritt in besonders markanten Fällen Rhythmen- oder (häufiger) Tonalitätswechsel ein, z. B. Vordersatz = Moll, Nachsatz = Dur (z. B. Schuberts „Trockne Blumen“), doch ist dies nicht unerlässlich. Äußerlich fällt die zweiteilige Liedform oft durch Wiederholung des Vordersatzes oder beider Teile ins Auge: man betrachte alle Musetten, Bourrées, Ga-

votten, Allemanden, Giguen, fast alle Sarabanden, Airs — das sind alles sogenannte „Tanzformen ohne Trios oder Alternativsätze“ — der klassischen und vorbeethovenschen Zeit, ferner die Scarlattischen „Sonaten“ (einsätzig, in 2 zu repetierende Hälften zerfallend). Schematisch mögen die Satzglieder mit A und B bezeichnet werden. Meist schließt der Vordersatz nach voraufgegangener Modulation in der Dominanttonart oder, wenn der Vordersatz in Moll steht, in der parallelen Durtonart. Der Nachsatz knüpft meist an die Tonart dieses Teilschlusses an und beschließt den 2. Teil und somit das ganze Stück in der Haupttonart. Sehr häufig tritt der Fall ein, daß der Nachsatz in der zweiten Hälfte wörtlich auf den Anfang zurückgreift. Je nach der Länge des Satzes kann der Eindruck einer etwas erweiterten einteiligen Liedform mit kleinem Zwischenglied A— — (b)— — — oder einer dreiteiligen Form mit selbständigerem Mittelglied und mehr oder weniger ausgeführter Rekapitulation

des Anfangs $\underbrace{[: A :]}_{16 \text{ taktig}} \underbrace{[: B (A) :]}_{8 \text{ taktig}}$ hervorgerufen werden.

(Über die Registrierung zweiteiliger Liedformen später.)

Die dreiteilige Liedform schließt der zweiteiligen entweder einen neuen selbständigen Teil an, A—B—C oder, was weitaus üblicher ist, der dritte Teil ist wörtliche Wiederholung des meist durch gewisse Schlußformeln noch ausgeprägter und abgerundeter gestalteten Vordersatzes A— — B— — Aa. (Über die Registrierung dieser Form siehe später.)

Vierteilige Liedform A, B, C, D, ist in dieser Fassung selten, dagegen kommt sie als Rondoform (siehe später) häufig vor und würde sich schematisch darstellen A—B—A—C, sie ist in diesem Falle also nur formell vierteilig, inhaltlich dagegen aus drei Teilen gebildet. Jensens berühmtes „Murmeldes Lüftchen“ zeigt bei 5 Strophen die Form A (Hauptsatz), B (1. Nebensatz), A (Ritornell*), C (2. Nebensatz), A (Ritornell). Solche Periodenverkettungen mit ritornellartigen Rückschlägen sind besonders in Schumanns zyklischen Tondichtungen (Novelletten, Intermezzi, Humoreske, Kreisleriana, Arabeske) und in den Werken der Schumannschen Schule (Kirchner, Bargiel, besonders Heller, Kleffel u. a.) zu finden.

Die einfache Tanzform mit Alternativsatz (oder sogenanntem Trio) ist eine der allergebräuchlichsten Instrumentalformen der klassischen und romantischen Musik, und selbst in der zeitgenössischen Kunst erfreut sich dieselbe — wenn auch oft umschrieben und in den Konturen absichtlich nicht scharf umrissen — höchster Beliebtheit.

Die Tanzform A—B—A unterscheidet sich von der dreiteiligen Liedform durch größere Dimensionen und

*) Kadenz = Schlußformel; kadenzierende Modulation = Ausweichung, die durch bestimmte Schlußakkorde die erreichte neue Tonart besiegelt.

*) Ritornell = ständig wiederkehrender Gedanke.

komplizierten Werke zu begreifen, ist für das musikalische Erfassen und Verständnis (das doch mehr ist als bloßes Hinnehmen und Genießen von Takt zu Takt!) von eminenter Bedeutung. Diese zusammengesetzte, Schlußbildungen umgehende Form spielt in Fugen, polyphonen Sätzen, im „Durchführungsteil“ von Sonaten und symphonischen Sätzen eine höchst bedeutungsvolle Rolle.

Endlich einige Erklärung über die Form des klassischen ersten Sonatensatzes:

In groben Zügen dargestellt, liegt ihm das Schema zugrunde:

- { Erstes Thema in der Haupttonart.
- { Zweites Thema in verwandter Tonart, Mediant oder Dominante. —Wiederholung des Teiles.—
- { Mittelsatz = Verarbeitung thematischen Materials in beliebigen Tonarten. —
- { Erstes Thema, Haupttonart.
- { Zweites Thema, Haupttonart (im Gegensatz zum ersten Mal).

Der Teil (in manchen Fällen zu wiederholen), der die Hauptthemen enthält und nach dem Mittelsatz in etwas veränderter Gestalt wiederkehrt, heißt das erste Mal Exposition und später Reprise; der Mittelsatz trägt den bezeichnenden Namen „Durchführung“. Er ist in kleinen Werken, so in einigen recht dürftigen und inhaltlich allzu leicht wiegenden Mozartschen Klaviersonaten, im Gegensatz zu einigen erheblich fortschrittlicheren, höchst eigenartigen Haydn'schen Sonaten, eine Art Durchgang, in spät-Beethovenschen, Brahms'schen, Volkmann'schen, Draesekeschen, Brucknerschen, Tschairowskyschen und Regerschen Werken aber geradezu der Hauptteil, der psychologische Höhepunkt, der seelische Konflikt und seine Lösungsversuche. Die durch Beethoven und Haydn (dessen eminent künstlerische Formerweiterungen und zahllosen Formvarianten ein Born köstlichster Belehrung und Anregung für jeden tief eindringenden Musiker sind) weiter ausgebaute Form zeigt nach dem zweiten Thema, also vor der Durchführung und am Ende des ganzen Satzes noch kleine, mehr motivische als thematische Neubildungen knappster Form von allerhöchster Prägnanz (Codalmotiv), die am Schluß oft eine erweiterte Durchführung erfahren, ja bei Beethoven, Brahms und Bruckner sich zu gewaltigen Dimensionen auswachsen (sog. große Coda). Nicht selten geht dem eigentlichen Hauptsatz eine freie Einleitung voraus (Sonate pathétique), zwischen erstem und zweitem Thema schieben sich oft Nebenthemen ein, der Codalgedanke nimmt hie und da (Brahms, Reger!) selbständigen Themencharakter an (drittes Thema), in der Reprise kehren gewisse Partien der Hauptthemen abgeändert wieder und andre Formfreiheiten und Formfeinheiten mehr. Stets haben die 2. oder 3. Hauptthemen unter sich kontrastierenden Charakter.

Der Variationsform kann als Thema ein Satz in einfacher oder mehrfach zusammengesetzter Liedform zugrunde liegen, sehr oft ist die knappe zweiteilige Form anzutreffen (vergleiche fast alle Beethovenschen Variationen, ebenso Schumanns „Sinfonische Etüden“, Brahms' Händelvariationen, Griegs G moll-Ballade, Regers unvergleichbare Variationsketten aus dem D moll-Streichquartett, Fismoll-Sonate über Themen von Beethoven und Bach usw.), oft einfach-periodische, ungegliederte Sätzchen, wie z. B. alle Chaconnen, Passacaglien, sehr selten ganze, mehrteilige Tanzformen nebst Triosatz (wie Haydn's wundervolle F moll-Variationen). Die Variationen selbst können rein figurativer Art sein, so daß entweder die Harmonie in kleine, akkordische Brechungen zerlegt oder die unveränderte Melodie von stets neuen Arabesken umrankt wird, oder daß das Thema im Sinne einer Sonatendurchführung verändert und logisch weiter entwickelt wird; oder es bauen sich auf stereotyp wiederkehrenden Bässen, bei stets wechselnden Harmonien, thematische neue Sätzchen auf (Ciacconen, Bassi ostinati, Passacaglien), oder das Thema wird, tonlich oder motivisch zerlegt, in rhythmisch-frei improvisierter Art zu neuen Sätzen umgebildet, die in der Form oder in der harmonischen Basis jede Beziehung zum Thema verwischen. (Vergl. die Stücke aus Schumanns Carnival, die mit S. C. H. A. oder A. S. C. H. beginnen, die mittleren aus Regers Bachvariationen, Liszts, Regers und Karg-Elerts Huldigungen an Bach (B. A. C. H.))

Die Form der Fuge ist nicht leicht zu definieren (nicht um das Wesen, die technischen Elemente, sondern um die Zugehörigkeit zu den bisher erklärten Klassen von einfachen oder zusammengesetzten Teilgruppen handelt es sich ja hier). Sie ist mehrteilig, wievielteilig aber läßt sich nur von Fall zu Fall untersuchen. Die „Schulfuge“ ist ein altes, vermodertes Stück Pergament, mathematische Musik, die nie Kunst im Goetheschen, Wagnerschen oder Beethovenschen Sinne war. Keine Form ist so variabel, so erst durch den Inhalt bildbar, als die Fuge. Einerseits ist die Fuge das elendeste aller Machwerke, so recht dazu geschaffen, impotenten Musikanten einen Nimbus von „Gefährlichkeit“ zu weben.*) Die Fuge ist andererseits aber die höchste

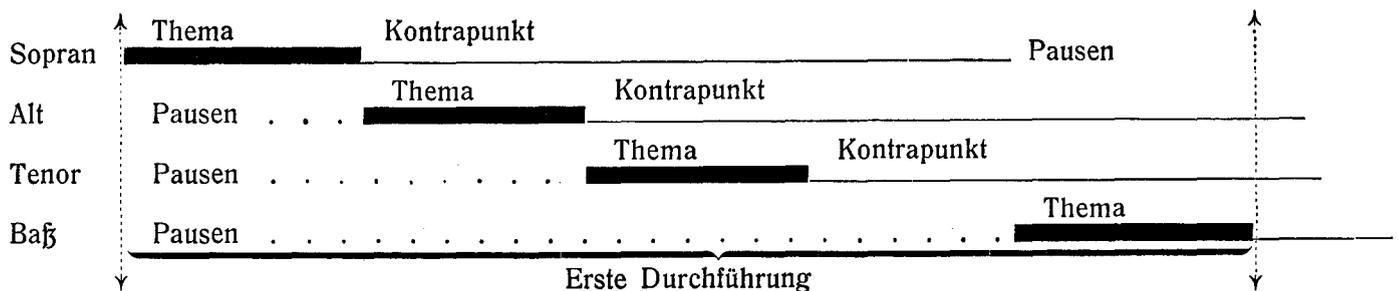
*) Die Ansicht, daß Fugenkompositeure „Vielwisser“ sind, ist allgemein verbreitet und beim großen Publikum scheinbar unaussrottbar, obgleich ich nicht begreifen kann, inwiefern eine Doppel- oder Tripelfuge mit allen möglichen Engführungen und Doppelcanons mehr „Gelehrsamkeit“ vom Autor erheischte, als etwa ein Durchführungssatz irgendeiner „vernünftigen“ Sonate. „Wer singen will, muß Stimme haben“, und wer komponiert, soll (sollte!) das gesamte theoretische Musikwissen restlos in sich aufgenommen haben, — ob er dies oder das Feld beackert. Wer Geist, Erfindung und Empfindung hat, schafft Werke von Gehalt, — ob homophoner oder polyphoner Faktur, ist belanglos! Möchte doch nicht jeder Fugenkomponist seiner Fugengelehrtheit wegen für einen Hexenmeister gehalten werden!

aller Kunstformen, heute noch so jung und lebensfähig als zu Pachelbels Zeiten. Es ist kein Zufall, daß die höchsten Offenbarungen hehrster Kunst sich der Form der Fuge (und zwar meist Doppel- oder Tripelfuge) bedienen. Die Gipfelpunkte in Bachs Kunst sind inbrünstige Gebete, Lobpreisungen oder tiefste Seelenqualen, ausgesprochen in den Formen der Fuge; Mozarts Fugen im Requiem und in der gar nicht hoch genug zu schätzenden C moll-Messe, in der C dur-Sinfonie, vor allem aber Beethovens Fugen aus der As dur- und der Riesensonate in B dur, die schier unbegreifliche Quartettfuge, die in das ewige Leben hinübersingende „Et vitam“-Fuge aus der göttlichen „Missa“, Handels prachtstrotzende Doppelchorfugen, — sind es nicht die höchsten Gipfel der Kunst überhaupt?

Formalistisch lassen sich diese Fugen absolut nicht unter ein gemeinsames, strenges Schema bringen.

Das einzig bautechnische Erklärbare, das übliche Formgesetz (herzlich wenig genug ist's!) läßt sich in einige wenige Sätze zusammenfassen.

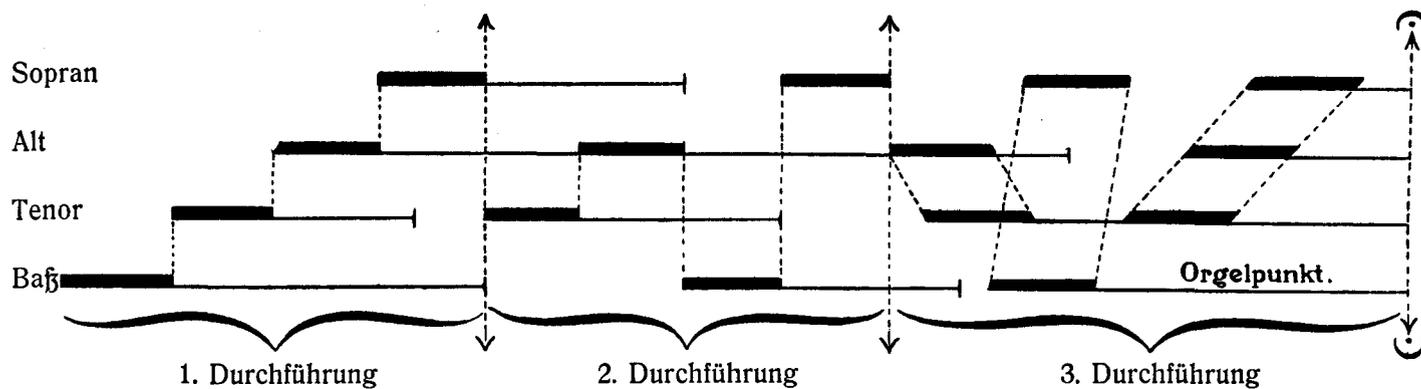
Einfache Fuge: Die Stimmenzahl bleibt (von pauzierenden Stimmen abgesehen) unverändert gleich. Begleitungen und dominierende Melodien sind dauernd ausgeschlossen. Jede Stimme hat ununterbrochen selbständigen Charakter ersten oder zweiten Grades (Thema und Kontrapunkt). Das liedartige, Gleichtaktigkeit stets meidende Thema beginnt in einer einzigen Stimme, eine andre ahmt es in der Quinte nach, eine dritte folgt in gemessenen Abständen in der Oktave, die vierte bringt es in der Quinte der Oktave. Die früher begonnenen Stimmen spinnen ihr Thema weiter, die jedoch während des Hauptthemenvortrags einer andern Stimme sekundäre Bedeutung haben (Kontrapunkt).



Haben alle Stimmen je einmal ihr Thema vorgebracht (man nennt diesen Teil „erste Durchführung“ oder „Exposition“), so wiederholen sich in anderer Reihenfolge, in anderen Tonarten, bei meist andern Kontrapunkten, die Themeneintritte in allen Stimmen (zweite Durchführung). Die Fuge kann hier schließen, sie kann auch noch eine, zwei, ja noch mehr weitere Durchführungen haben. Die Themen können verkehrt, rückwärts, verkleinert, vergrößert, verkürzt erscheinen — oder nicht. Sie setzen gegen den Schluß oft in weit rascherer Folge als früher hinter einander ein, so daß die zweite Stimme schon das Thema bringt, während die erste ihr Thema noch gar nicht beendet hat (Engführung). Es treten also verschobene, jedoch logisch geführte Parallelismen auf, die interessante Steigerungen des Ausdrucks ergeben (Klimax) und ausgezeichnet den Schluß vorbereiten. Oft geht demselben auch ein mehr oder weniger langer Orgelpunkt (Haltenote im Baß) voraus. Engführungen und Orgelpunkte fehlen oft, auch ohne den Wert einer Fuge zu beeinträchtigen. Die Fuge vermeidet meist (nicht immer), außer

am Ende, deutliche, periodische Schlüsse und Gruppentrennungen.

Der Eintritt des Themas bedeutet für die vortragende Stimme selbstredend den Anfang einer neuen Periode, aber nur für diese einzelne Stimme; keinesfalls für die ganzen Stimmen, von denen jede einzelne ihre besonderen Enden und Anfänge hat. Hieraus erklärt sich die Schwierigkeit, die Fuge (im Sinne einer Gruppenregistrierung, die erkennbar abgesonderte Teile zur Voraussetzung haben muß) in mehrere Abteile zu zerlegen. Die Grenzlinie zwischen zwei Durchführungen einer Stimme trifft nicht mit der der andern zusammen. Eine Registerverstärkung, die für eine Stimme just am Platze ist, trifft gleichzeitig zur unrichtigen Zeit die andern mit. Ein Beispiel einer artig gezimmerten Fuge mit dem vielbestaunten Schulballast zeigt zwar deutlich die dreiteilige Form, doch fließen die Gruppen nicht nur völlig zusammen, sondern greifen zu völlig getrennten Zeiten stimmweise in einander über (■ Thema, — Kontrapunkt):



Vergleiche in der 3. Durchführung die verfrühten thematischen Eintritte (Engführungen). — Jede Stimme besitzt eine andre Gruppierung, die mit der allgemeinen Satzgruppierung \updownarrow nicht zusammenfällt. Man beachte ferner, daß trotz der strengen real-4stimmigen Durchführung meist nur absolut-3stimmiger Satz vorliegt. [Vergl. die Fugen Bachs!]

Von einer einheitlich gültigen Gruppierung kann nach obiger Darstellung billigerweise keine Rede sein. Registerstellungen an den mit \times bezeichneten Stellen müssen notwendigerweise manche Kontrapunkte unnötigerweise verdoppeln und verstärken. Man ersieht: eine ideale Fugenregistrierung ist auf dem Harmonium leider undenkbar, sie kann es auch gar nicht sein, sofern es sich nicht etwa um eine zweistimmige Fuge, die jedoch logischerweise aus Mangel an Pausen dann von einem Registranten instrumentiert werden müßte, handelt. Das Ideal der Fugenregistrierung ist neben dem unbegrenzt modifikationsreichen Orchester nur im Triospiel der mehrmanualigen Orgel mit obligatem Pedal möglich. Ich nenne da meinen lieben, hochgeschätzten Kollegen Paul Gerhardt, wohl der eminenteste Kolorist und geistvollste Registrierkünstler von strengster Logik, ein gewaltiger Orgelvirtuose von anerkanntem Rang, der im Fugenspiel jedes gemeinsame Partizipieren der Einzelstimmen an einheitlich-dynamischen und koloristischen Steigerungen umgeht und jeder einzelnen Stimme eigene Steigerungen und farbliche Unterschiede verleiht. Der Eintritt jeder einzelnen Stimme (ohne seine kontrapunktierenden Mitläufer!) ist ihm „neue Phase“. Eine solche Registrierkunst ist dem Harmonium nun leider für alle Zeit versagt, versagt aus rein mechanisch-technischen Gründen. Dessenungeachtet kann der Harmonium-Komponist und -Spieler manchen Fingerzeig beachten, der ihm den Weg zu höherem, polyphonem Farbspiel auf dem Harmonium weist. (Vergleiche die B moll-Doppelfuge aus der Zweiten Sonate (B. A. C. H.) für Harmonium von Karg-Elert, Op. 46.)

Noch ein Wort über die Doppel- und Tripelfuge. Zwei oder drei Themen (durchaus gegensätzlicher Art) werden, dauernd zusammengekoppelt, durchgeführt. Liegt das erste Thema in einer beliebigen Stimme, so trägt eine andere mit jenem das zweite Thema vor.

Die beiden Themen können völlig zwanglos ihre Stellungen zu einander wechseln. Die Form dieser Fuge ist die gleiche wie die der einfachen Fuge. Es ist einleuchtend, daß diese Doppelfugen schon durch die Gegensätzlichkeit der Themen eine weit reichhaltigere formale Gestaltung zulassen als die einfachen Fugen. Eine andre Form der Doppelfuge verlegt die Konklusion (d. i. den Zusammenschluß beider Themen) in den letzten (3.) Teil, während der 1. Teil die mehr oder weniger lang durchgeführte Fuge über das erste Thema — und der 2. Teil die mehr oder weniger lang durchgeführte Fuge über das zweite Thema bringt. So zeigt z. B. die Fugentriologie für Orgel und Bläserorchester aus Opus 73 vom Verfasser dieses Werks eine breit ausgeführte, dreiteilige Doppelfuge mit vollkommen ausgeführter Coda (Allegro, B moll), danach eine neue, dreiteilige Doppelfuge (Andantino misterioso, Es moll) und dann erst den Zusammenschluß der beiden Hauptthemen (das 2. dauernd umgekehrt), zu denen noch ein neues Thema (Nr. 3) und das Chaconnenthema (Nr. 4) aus dem Variationsatz tritt (Quadrupelfuge), während die Bläser mit dem Choral (erstes Thema umgebildet und vergrößert) dazutreten. Die Doppel-, Tripel- oder gar Quadrupelfuge dürfte, selbst mit Einschluß aller Arrangements, stets ein seltener Gast in der Harmoniummusik bleiben.

Diese primitive Art der Formenerklärung (so erschreckend lückenhaft sie vom pädagogischen Standpunkt exakter Musiktheoretiker ist, den räumlichen Verhältnissen nach auch gar nicht anders sein kann) dürfte aber immerhin manchem Harmonisten für Registrierzwecke genügen.

Es handelt sich nun darum, die erlernten und in ihrer Wesenheit begriffenen Formen in Beziehung zur Registrierung zu bringen. Wer keine Formenkenntnis besitzt oder nicht wenigstens instinktiv die Architek-

tonik der Musikformen fühlt und erkennt, vermag keine Registrierkunst im ästhetisch-formalen Sinne auszuüben, wengleich es ihm gelingen mag, gute oder auch interessante Farben zu mischen.

Da Inhalt und Form in Werken von echtem Wert sich gegenseitig die Wage halten, d. h. gegensätzlicher Inhalt entsprechend gegensätzliche Form ausprägt, so findet der aufmerksame Beobachter bald — oft an rein äußeren Erscheinungen der Form — die vielleicht nicht immer in die Augen springenden Wendepunkte des Stimmungswechsels — und umgekehrt: bei unzweifelhaft erkennbaren Stimmungsumschlägen die vielleicht nicht immer in die Augen springenden Formgliederungen heraus.

Handelte es sich in allen vorangegangenen Kapiteln um die Frage: „wie registriere ich, um diese oder jene Farbe zu gewinnen“, so lautet die jetzt notwendige weitere Frage: „wann und an welchen Stellen wechsle ich die Registerstellungen?“

Die Beantwortung: „in den Pausen“ ist meist recht haltlos, ohne logische Begründung, und die Befolgung des an sich begreiflichen Rates schon deshalb undurchführbar, weil zahllose Komponisten und Bearbeiter in 70 unter 100 Fällen in ihren Werken nicht die geringste Rücksicht auf Wechselmöglichkeit der stehenden Register nehmen. Es ist eine höchst mißliche Sache, durch Umlegen und teilweise eingreifende Umänderung gedruckter Harmoniumwerke die unerläßlichsten Zäsuren zum Registerwechseln frei zu bekommen. Kein Komponist oder Arrangeur dürfte es wagen, einen Legatobogen für Streichinstrumente über ganze Zeilen oder gar Seiten zu führen. Jeder Autor kennt ferner die Notwendigkeit der Atempausen für Bläser und Sänger, — nur die meisten Harmoniumarrangeure ignorieren fortwährend die dringlichsten Forderungen, die ein nur einigermaßen musikalisches Spiel aufstellt: Registrierpausen vorzusehen, um für Form und Inhalt an entsprechenden Stellen klangliche Ausdrucksveränderungen zu ermöglichen.

Die Beachtung von gewissen allgemeinen Teilungsgrenzen (auch ein Kapitel, das selbst bei den „beliebtesten Autoren“ im argen liegt) und Registrierstationen in größeren Originalen und Bearbeitungen gehört zu den Grundelementen exakter Harmoniumkunst. Ein Ignorieren derselben kommt einer Stilwidrigkeit oder mangelnden Kenntnis der eigentlichen Wesenheit des Harmoniums (durchaus nicht etwa nur des sogenannten „modernen“ Harmoniums) gleich. Dies sei ganz objektiv festgestellt!

Die für einen Nichtfachmusiker erwachsenden, zum Teil ganz empfindlichen Schwierigkeiten, unsere hier aufgestellten und noch aufzustellenden Registriergesetze (insbesondere die Registerwechsel, die sich auf ästhetische und logisch-formale Forderungen stützen) durch-

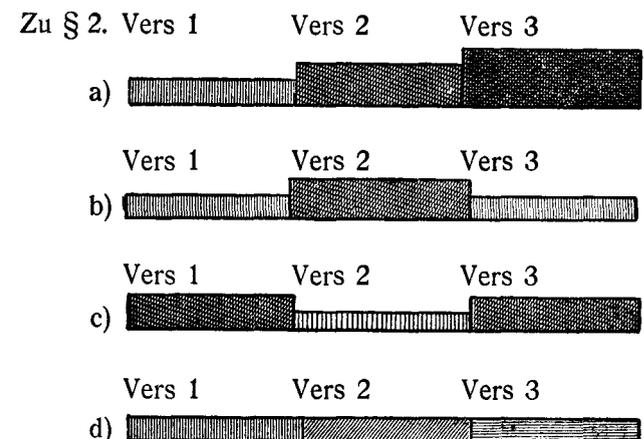
zuführen, beruhen nicht in der Kompliziertheit derselben, sondern fast lediglich in den Hindernissen eines kontinuierlichen Satzes und in der mangelnden Rücksichtnahme auf Stileigentümlichkeiten und manuelle Hilfsgriffe seitens der Komponisten und Bearbeiter.

Allgemeine Registrierregeln.*)

§ 1. Man halte daran fest, daß eine eingestellte Registrierung nicht eher zu verändern ist, als formale oder inhaltliche Steigerungen oder Kontraste eintreten, die durch mehr oder weniger starke Veränderungen schärfer in die Erscheinung treten sollen. Daraus geht hervor, daß (zurückgreifend auf die Formerklärungen, beginnend auf Seite 117) die einfache, einteilige Liedform, die der formalen und inhaltlichen Gegensätzlichkeit enträt, einen Registerwechsel nicht kennt. Es ist also nicht angängig, in Chorälen, Volksliedern, kleinen 8 bis 16taktigen Stücken einheitlichen Inhalts die Registerstellung zu verändern.

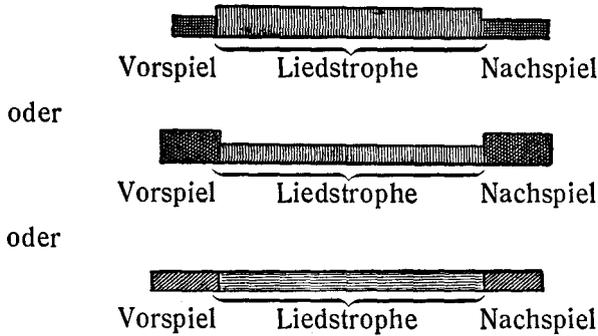
§ 2. Dagegen empfiehlt es sich, bei Wiederholungen (z. B. in mehrstrophigen Liedern) milde Farbenwechsel eintreten zu lassen. Man kann für dreistrophige Lieder usw. die Registerwechsel so wählen, daß sie a) eine dauernde Steigerung ergeben, oder b) daß Anfang und Schluß gleiche Farben erhalten und der mittlere Vers zu ihnen eine Farbe hinzuaddiert, kontrastiert, oder c) umgekehrt eine Farbe subtrahiert wird, oder d) man kann an Stelle von Registersubtraktionen oder -additionen Registerumschaltungen ohne dynamische Veränderungen wählen.

Folgende Schemata versinnbildlichen die Mischungen von 4 primären Registerfarben . So bedeutet z. B.  Addition von  und  und ferner  die nachfolgende Subtraktion der Farbe  von der Mischung .

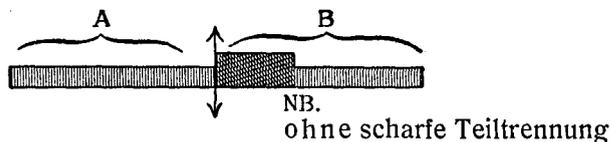


*) Über notwendige Abweichungen später.

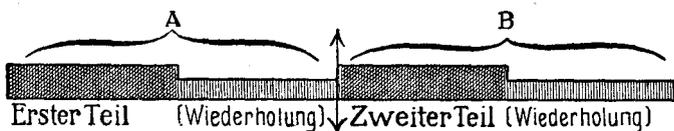
§ 3. Vorspiele oder Nachsätze zu kleinen, einheitlichen Formen werden durch Farbenveränderungen (mit oder ohne dynamische Unterschiede) deutlich abgetrennt.



§ 4. Für die zweiteilige Liedform ohne Repetition gilt dasselbe, wie für das Lied mit 2 klanglich unterschiedenen Strophen, doch wird man gut tun, bei Stücken, die nicht ausgesprochene Stimmungsgegensätzlichkeit aufweisen und diese vielleicht sichtlich ausprägen, den einheitlichen Grundcharakter trotz Registerveränderung zu wahren. In vielen Fällen trifft man in der zweiten Hälfte des zweiten Teiles mehr oder weniger deutliches Zurückgreifen auf die Eingangsperiode; bei diesem schon zur dreiteiligen Liedform hinüberspielenden Schema ist die Herstellung der anfänglichen Registrierung tunlichst zu erstreben.

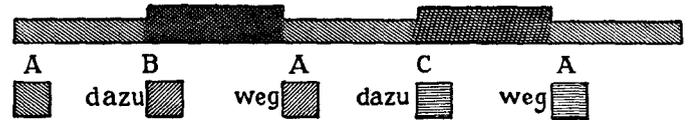


§ 5. Anders bei größeren zweiteiligen Formen mit Teilrepetitionen [[: A :][: B :]]. Hier empfiehlt es sich (nach authentischen Vortragsgesetzen klassischer und vorklassischer Werke), jede Wiederholung in verminderter Stärke zu spielen. Man hat in diesen Fällen jeden Teil mit Mischfarben zu beginnen und bei den Wiederholungen ein oder zwei Register zu subtrahieren.



§ 6. Die Rondoform erheischt eine tunlichst stereotyp wiederkehrende Farbe für das eigentliche Ritornell. Die Zwischensätze bringen dem Inhalt angepaßte, neue Mischungen oder Primärfarben, die freilich keine langwierigen, zeitraubenden Registerumstellungen erfordern dürfen, um den Charakter des fortdauernd fließenden Rondos nicht durch merkliche „Verlegenheitspausen“ zu gefährden. Folgendes Schema mag eine vorbildlich registrierte Rondoform zeigen:

Registrierfunktion.



Die einzelnen Gruppen werden also nicht nur durch Farbenwechsel scharf getrennt, sondern jedes Thema kehrt in seiner ursprünglichen, charakteristischen Farbtonung wieder, in der es sich dann mit der ersten Note (klanglich) unverkennbar legitimiert.

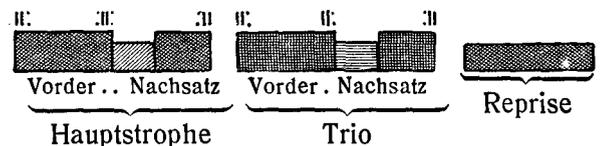
Man wird durch diese sehr simplen Beispiele, die aber in der Literatur von ganz erheblich großer Anwendbarkeit sind, nun sicher den wahren Kern der ganzen Registrierkunst erfaßt haben:

„Die Architektonik der Musikformen wird durch die Registrierung klingende Plastik“.

§ 7. Die Unterscheidungsmerkmale der dreiteiligen Tanzform mit Trio dürften als bekannt angesehen werden. Es empfiehlt sich, die Teiltrennung des Vordersatzes (Repetitionen mit Registersubtraktion oder zweite Hälfte des Vordersatzes mit Registeraddition) nur mäßig auffallend zu markieren, sofern eine Farbenveränderung nicht einfacherweise entbehrlich ist, dagegen das Trio möglichst kontrastfarbig zu gestalten. Weist dieses Zweiteiligkeit auf, die man koloristisch nachzuzeichnen für ratsam hält, so ist hier eine durchaus diskrete Farbdifferenz geboten, um (wie auch im Vordersatz) die Zusammengehörigkeit der beiden doch nur unwesentlich stimmungsverschiedenen Unterabteilungen nicht zu gefährden. Die am meisten durchführbare Gestaltung stellt sich schematisch dar:



die seltenere, mit Markierung der Untergliederung (nur ratsam bei ausgedehnten Sätzen mit prägnanten Motiv- und Stimmungs-Gegensätzen!):



§ 8. Bei der Tanzform mit zwei Alternativsätzen (z. B. D moll- und E dur-Satz [I. und IV.] der Rameau Suite) tut man gut, die kleinsten Gliederungen eines Periodenteiles nicht koloristisch zu sondern, dagegen die beiden Alternative sowohl unter einander, als auch zum Hauptteil in merkliche Unterschiedlichkeit zu bringen.

♯ Clarinette 16' + Oboe 8' + OK 1 Oktave höher	= 8' 4' 4' 2'
♯ Clarinette 16' + Schalmey 8' + OK 1 Oktave höher	= 8' 4' 4' 2'
♯ Clarinette 16' + Vox coelestis 8' + OK 1 Oktave höher	= 8' 4' 4' 4' 2' 2'
♯ Clarinette 16' + Melodia (dolce) 8' und Schalmey 8' + OK 1 Oktave höher	= 8' 4' 4' 4' 2' 2'
♮ Diapason (dolce) 8' + Viola (dolce) 4' + Aolsharfe 2' loco	= 8' 4' 2' 2'
♮ Diapason dolce 8' + Viola dolce 4' + Cornett-Echo 2' loco	= 8' 4' 2'
♯ Clarinette 16' + Melodia (dolce) 8' + Flöte 4' 1 Oktave höher	= 8' 4' 2'
♯ Clarinette 16' + Oboe 8' + Flöte 4' 1 Oktave höher	= 8' 4' 2'
♯ Clarinette 16' + Schalmey 8' + Flöte 4' 1 Oktave höher	= 8' 4' 2'
♯ Clarinette 16' + Vox coelestis 8' + Flöte 4' 1 Oktave höher	= 8' 4' 4' 2'
♯ Clarinette 16' + Melodia (dolce) 8' u. Schalmey 8' + Flöte 4' 1 Oktave höher	= 8' 4' 4' 2'
♮ Viola 4' + Aolsharfe 2' + OK 1 Oktave tiefer	= 8' 4' 4' 4' 2' 2'
♮ Viola dolce 4' + Cornett-Echo 2' + OK 1 Oktave tiefer	= 8' 4' 4' 2'

e) Acht- und sechzehnfüßige Mischungen:

♮ Viola — Flöte 4' + Diap. dolce — Mel. dolce 8' 1 Oktave tiefer	= 8' 16'
♮ Aolsharfe 2' + Viola dolce 4' 2 Oktaven tiefer	= 8' 8' 16'
♯ Melodia 8' + Clarinette 16' loco	= 8' 16'
♯ Oboe 8' + Clarinette 16' loco	= 8' 16'
♯ Schalmey 8' + Clarinette 16' loco	= 8' 16'
♯ Vox jubilans 8' + Clarinette 16' loco	= 8' 8' 16'
♯ Melodia (dolce) 8' und Schalmey 8' + Clarinette 16' loco	= 8' 8' 16'

f) Acht-, sechzehn- und vierfüßige Mischungen und Doppelfarben:

♮ Viola — Flöte 4' + Diap. dolce — Mel. dolce 8' + OK 1 Oktave tiefer	= 8' 8' 16' 4'
♮ Viola — Flöte 4' + Diap. dolce — Mel. dolce 8' + Cornett-Echo (Aolsharfe) 2' 1 Oktave tiefer	= 8' 16' 4' (4')
♯ Melodia 8' + Clarinette 16' + Flöte 4' loco	= 8' 16' 4'
♯ Oboe 8' + Clarinette 16' + Flöte 4' loco	= 8' 16' 4'
♯ Schalmey 8' + Clarinette 16' + Flöte 4' loco	= 8' 16' 4'
♯ Vox jubilans 8' + Clarinette 16' + Flöte 4' loco	= 8' 8' 16' 4'
♯ Melodia 8' und Schalmey 8' + Clarinette 16' + Flöte 4' loco	= 8' 8' 16' 4'

g) Acht- und zweifüßige Mischungen:

♮ Diapason (dolce) 8' + Aolsharfe 2' loco	= 8' 2' 2'
♮ Diapason dol. 8' + Cornett-Echo 2' loco	= 8' 2'
♯ Clarinette 16' + Flöte 4' 1 Oktave höher	= 8' 2'

Obige Tabelle zeigt, in welcher Weise die allgemein gehaltenen Farbangaben, wie z. B. „weicher 8'“, mit „zartester 8'-Stimme“ oder „acht- und vierfüßige Register“ oder „mit dunkler, sechzehnfüßiger Registrierung“ zu verstehen sind. Durchaus nicht immer ist der 8' ein achtfüßiges Register oder der 16' ein sechzehnfüßiges usw., vielmehr werden in den meisten Fällen Register in anderer, als gewünschter Höhe, durch Oktavversetzung klanghöhnlich umgewertet. Nur, wer obige Tabelle sich völlig zu eigen gemacht, wird in der Lage sein, im gegebenen Fall die erwünschten Farben zu finden und auf die dürftige, schablonenhafte Auswahl der unversetzten Stimmen und Mischungen nicht ausschließlich angewiesen sein.

Es folgen 57 Zitate aus Originalwerken, Albums und Anthologien aller Harmoniumsysteme, darunter eine Anzahl kompletter Stücke. Sie sind sämtlich unregistriert; an äußeren Zeichen, wie Umfang, Lage, Tonart und am Charakterinhalt — soweit er in wenigen Takten offenbar wird — soll der Harmonist nach seinen, durch das Studium dieses Werkes erworbenen Kenntnissen selbständig die Registrierung wählen. Sie sei möglichst einfach und bevorzuge tunlichst die Primär- und nächstliegenden Mischfarben. Die komplizierteren und mehrfach zusammengesetzten Registrierungen ergeben sich meist erst im Laufe des Stückes durch die Farbenadditionen und -subtraktionen. Zunächst ist es als belanglos zu bewerten, ob die Registerstellung im Stück durchführbar, und die nötige Zeit zum Umstellen vorhanden ist. Es handelt sich in der ersten Gruppe (Nr. 1729—1753) nicht um ein Durchregistrieren, sondern lediglich um ein Farbenerkennen. Man sei nicht überrascht, wenn die Registrierungen des Lesers mit denen des Verfassers nicht immer übereinstimmen sollten. Die Gründe der verschiedenen Auslegungen liegen in der Unmöglichkeit, im objektiven Verfahren unbedingt bindende Formeln für die Wahl der Register aufzustellen. Stets wird die subjektive Entscheidung maßgebend sein, die um so mehr künstlerische Berechtigung hat, je mehr sie auf ästhetisch-kultiviertem Geschmack und akustischer Erfahrung basiert, und je weniger sie launenhafte Willkür in den kritischen Bereich zieht. Daß man in ungezählten Fällen, z. B. ebensogut (1) wie (4) oder (2) 8va oder (1) (4) ebensogut wie (1) (2) 8va oder (1) (OK) usw. registrieren kann, birgt Vorzüge: man hat die Wahl, sich für diejenige Registrierung zu entscheiden, die beispielsweise sich besser an eine später nötig werdende Umregistrierung anschließt bzw. manuell weniger umständlich zu bewerkstelligen ist. Endlich lassen sich für Stücke von neutralem Charakter alle möglichen Farben wählen; sie werden gleich gut und gleich schlecht passen. Von raffinierten Effekten sehe man bei einfachen Stücken von vornherein ab.

I. Registereinstellungen.

(Wahl von durchgehenden Primär- und Mischfarben bei stehender Registrierung.)

Beispiele 1729 - 1753.

1729. *Dolce e legato possibile.*

F. W. Markull, Op. 82 Nr. 7, Charakterstück.

1730. *Tranquillo.*

Hermann Bendix, Op. 65 Nr. 1. Bagatelle

1731. *Andante mesto.*

Camil'o Schumann, Op. 26. Suite Fdur, 3. Satz.

1732. *Allegretto con moto.*

C.S. 3324 III

Wilhelm Berger, Gavotte aus der Suite Op. 56.

1733. *Allegretto.*

J.S. Bach, Pastorale [Bach-Brevier S. K-E].

1734. *Andante.*

Händel-Clark, Bacchus-Aria aus dem „Alexanderfest“

1735. *Allegro vivace.*

Weber-Reinhard, Jägerchor aus Freischütz.

1736. *Sehr langsam.*

Schumann-Reinhard, Paradies und Peri.

1737. *Tranquillo.*

Liszt-Reinhard, Les Préludes Duo.

1738. *Andante sostenuto.*
sempre ben legato

Max Reger, Invocation aus Op. 60.

1739. *Moderato.*

Bruno Wick, Op. 2. Tongedichte, Nr. 3.

1740. *Sehr ruhig.*

Brahms-Reinhard, Choralvorspiel Nr. 5.

1741. *Andantino.*

Max Oesten, Op. 140. Träume am Harmonium Nr. 6.

1742. *Andantino.*

Boieldieu-Reinhard, Overture Der Calif von Bagdad [Duo].

1743. *Andante cantando.*

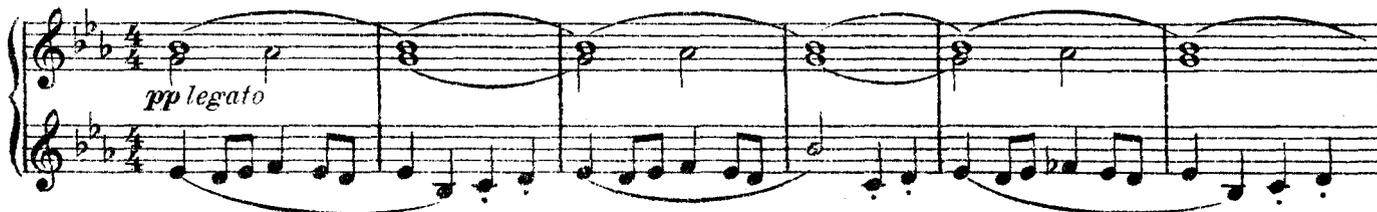
Vcl. Solo
espr. e vibrato



Liszt-Reinhard, Les Préludes [Duo].

1744. *Allegretto.*

pp legato



p segue



Hans Hermann, Op.7. Gavotte.

1745. *Allegretto.*

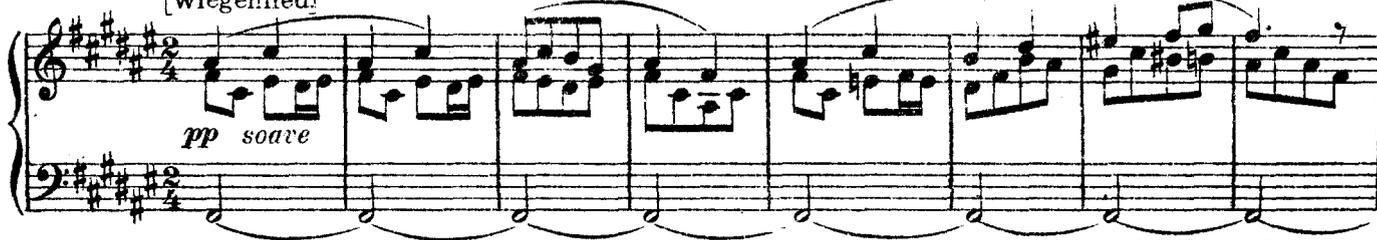
p



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

1746. *Andante sostenuto.*
[Wiegenlied]

pp soave



Aug. Reinhard, Op.74 Nr.13. Studie.

1747. *Allegretto.*

mf con espr.



H.W. Nicholl, Op.43 Nr.3, Unruhe der Seele.

1748. *Andante.*

J.S. Bach, C moll-Partita [Bach Brevier S. K-E].

1749. *Andantino.*

später

Bach-Clark, Siciliano.

1750. *Adagio.*

Haydn-Bibl, Adagio der As dur-Sonate Nr.10.

1751. *Adagio.*

Mendelssohn-Bibl, Arie aus Elias.

1752. *Allegretto vivace.*

Musical score for 1752, *Allegretto vivace*. The score is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a piano introduction with dynamics *p*, *pp*, and *pp*. The melody is characterized by eighth-note patterns and slurs.

Mendelssohn-Hassenstein, *Allegretto* aus der Italienischen Symphonie.

1753. *Adagio molto.*

Musical score for 1753, *Adagio molto*. The score is in 4/8 time with a key signature of one flat (Bb). It begins with a piano introduction marked *p con affetto*. The melody consists of eighth-note runs with slurs.

später

Musical score for 1753, *Adagio molto*, later section. The key signature changes to two flats (Bb, Eb). The introduction is marked *p con duolo a.)*. The melody continues with eighth-note runs and slurs.

C.M.v. Weber, *Adagio und Rondo* für Harmonichord.

II. Einmaliger Registerwechsel.

(Retouchen und Farbenkontraste.)

Beispiele 1754 - 1762.

1754. *Innig vorzutragen.*

Musical score for 1754, *Innig vorzutragen*. The score is in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It begins with a piano introduction marked *p*. The melody features a mix of eighth and quarter notes with slurs.

später a.)

Musical score for 1754, *Innig vorzutragen*, later section. The key signature changes to three flats (Bb, Eb, Ab). The introduction is marked *dolce p*. The melody continues with eighth and quarter notes and slurs.

Josef Löw, Op. 270, *Frühlingsklänge*.

1755. *Un poco Adagio.*

a.)

Camillo Schumann, Op. 26. Suite Fdur H. Satz.

1756. *Lento e triste.*

Tempo I.
später

a.)

Enrico Bossi, Op 113 Nr. 4, In memoriam.

1757. *Andante pietoso*

später

a.)

b.)

Franz Liszt, „Angelus“ aus Années de Pèlerinage. [Originalkomp.]

1758. *Allegretto pastorale.*

später

voco marcato

Franz Liszt, *In dulci jubilo*. [Originalkomp.]

1759. *Tranquillamente*
sonoro ed espr.

Liszt-Stade, *Faustsymphonie* (Duo).

1760. *Andante cantabile.*

Mozart-Reinhard, *Andante*.

1761. *Allegretto con moto.*

a.) später

Grieg-Reinhard, *Volkswaise*.

1762. *Andantino.*

dolce

rit. *pp* *quasi Recit.*

a.) b.)

Godard - Riss, *Berceuse de Jocelyn.*

III. Mehrmaliger Registerwechsel.

(Umregistrierungen an Formcäsuren.)

Beispiele 1763 - 1773.

1763. *Andante.*

p

a.) b.)

Schubert-Reinhard, *Andante.*

1764. *Andante.*

pp

a.) b.)

legato

C. Saint-Saëns, Op.7. *Rhapsodie II.*

1765. Allegretto.

Section a.) of piece 1765, Allegretto. The score is in G major, 6/8 time, and begins with a piano (*p*) dynamic. It features a flowing melody in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.

Section b.) of piece 1765, Allegretto. The melody continues with some chromaticism. The dynamic remains piano (*p*).

Sections c.) and d.) of piece 1765, Allegretto. Section c.) is marked *poco rit.* and *mf*. Section d.) is marked *a tempo* and *p*. The piece concludes with a *rallent.* marking.

Adolf Hägg, Pastorale.

1766. Andante.

Score for piece 1766, Andante. It is in G major, 4/4 time, and begins with a *p dolce* dynamic. The melody is characterized by wide intervals and a slow, graceful movement.

Poco animato.

Section a.) of piece 1766, Andante, marked *Poco animato*. It features a triplet in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The dynamic is *pp*.

Sections b.) and d.) of piece 1766, Andante. Section b.) has a dynamic of *pp* and *mf*. Section d.) is marked *Tempo I* and *p dolce*. The piece concludes with a *calando* marking.

Reinecke-Rundnagel, Von der Wiege bis zum Grabe [Kindesträume].

1767. *Andante.*

Reinecke-Oesten, Biblische Bilder [Die Ruhe der heiligen Familie].

1768. *Weihervoll und in ruhiger Bewegung.*

1769. Duster belebt.

Jensen-Reinhard, Ungarisch.

1770. Andante lento.

Poco meno lento

Svendsen-Reinhard, Andante funebre.

1771. Tempo giusto.

Sinding-Reinhard, Tempo di Menuetto

1772. *Andante.*

Sinding - Reinhard, Im Volkston.

1773. *Non troppo lento.*

Sinding - Reinhard, Canto funebre.

IV. Durchregistrierung kompletter Sätze.

[Formgliederung und freie Koloristik.]

Zwölf Stücke, Beispiele Nr. 1774 - 1785.

I. Sommertag von Franz Poenitz, Op. 41.

[Aus der Hardanger-Suite.]

1774. *Larghetto. M.M. ♩ = 88.*

p legato sempre

The first system of musical notation for 'Sommertag' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is in a minor key with a common time signature. The upper staff features a melodic line with a series of eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some rhythmic movement.

cresc.

The second system continues the piece. The upper staff shows a melodic line with a slight upward inflection, and the lower staff continues with a steady accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is placed above the upper staff.

a.) *dimin. p*

The third system is marked 'a.)' and includes a *dimin.* (diminuendo) marking above the upper staff and a *p* (piano) dynamic marking below the lower staff.

b.)

The fourth system is marked 'b.)' and features more complex rhythmic patterns in both staves, including some sixteenth-note runs and chords.

c.) *ad lib. pp* d.) *l.H.*

The fifth system is divided into two parts, 'c.)' and 'd.)'. Part 'c.)' includes an *ad lib.* (ad libitum) marking and a *pp* (pianissimo) dynamic marking. Part 'd.)' includes an *l.H.* (left hand) marking. The system concludes with a double bar line.

II. Chor aus Judas Maccabäus von G. Fr. Händel.

1775. *Breit, feierlich.*

a.)

First system of the piano accompaniment, measures 1-4. The music is in G major, 4/4 time. The right hand features a series of chords and eighth-note patterns, while the left hand has a simple bass line. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

b.)

Second system of the piano accompaniment, measures 5-8. The right hand continues with rhythmic patterns and includes a key signature change to G minor (two sharps) in measure 7. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present.

c.)

Third system of the piano accompaniment, measures 9-12. The music returns to G major. The right hand has a more active melodic line with eighth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

d.)

Fourth system of the piano accompaniment, measures 13-16. The right hand features a prominent melodic line with eighth-note runs. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

e.)

Fifth system of the piano accompaniment, measures 17-20. The right hand has a complex texture with many chords and sixteenth-note patterns. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present.

f.)

Sixth system of the piano accompaniment, measures 21-24. The right hand continues with a complex, chordal texture. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present.

III. Rondo-Ritornell von Fr. Couperin.

1776. *Allegretto quasi Andante.*

The first system of the musical score consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff begins with a melodic line in G minor, marked *p dolce con tenerezza*. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The piece is in 8/8 time. The first measure of the treble staff has a slur over it, and the second measure has a slur over it with a '2' above it. The third measure has a slur over it with a '1' above it. The fourth measure has a slur over it with a '2' above it.

The second system is divided into two parts, a.) and b.). Part a.) covers the first four measures, and part b.) covers the last two measures. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff continues the accompaniment. The first measure of part a.) has a slur over it with a 'p' below it. The second measure of part a.) has a slur over it with a '2' below it. The third measure of part a.) has a slur over it with a '2' below it. The fourth measure of part a.) has a slur over it with a '2' below it. The fifth measure of part b.) has a slur over it with a '2' below it. The sixth measure of part b.) has a slur over it with a '2' below it.

The third system is labeled c.) and covers five measures. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff continues the accompaniment. The first measure of c.) has a slur over it with an *f* below it. The second measure of c.) has a slur over it with a '4' below it. The third measure of c.) has a slur over it with a '2' below it. The fourth measure of c.) has a slur over it with a '2' below it. The fifth measure of c.) has a slur over it with a '2' below it.

The fourth system is labeled d.) and covers five measures. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff continues the accompaniment. The first measure of d.) has a slur over it. The second measure of d.) has a slur over it. The third measure of d.) has a slur over it with a *p* below it. The fourth measure of d.) has a slur over it with a '2' below it. The fifth measure of d.) has a slur over it with a '2' below it.

The fifth system is labeled e.) and covers five measures. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff continues the accompaniment. The first measure of e.) has a slur over it. The second measure of e.) has a slur over it with a *pp* below it. The third measure of e.) has a slur over it with a '2' below it. The fourth measure of e.) has a slur over it with a '2' below it. The fifth measure of e.) has a slur over it with a '2' below it.

f.)

mf

4 1 2

This system contains two staves of music. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *mf* is present. Fingerings are indicated with numbers 4, 1, and 2.

g.)

p

p

This system contains two staves of music. The upper staff continues the melodic development. The lower staff has a more active accompaniment. Dynamic markings of *p* are used. Fingerings 2, 1, and 2 are shown.

h.)

p

mf

This system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with some grace notes. The lower staff accompaniment includes chords and moving lines. Dynamic markings of *p* and *mf* are present. Fingerings 7, 7, 7, and 1 are indicated.

i.)

cresc.

f

tr

p

This system contains two staves of music. The upper staff features a melodic line with a trill (*tr*) and a dynamic marking of *f*. The lower staff accompaniment includes a *cresc.* marking and a dynamic marking of *p*.

k.)

This system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with grace notes. The lower staff accompaniment includes chords and moving lines. Fingerings 7 and 7 are indicated.

rit.

p

[für kleinere Hände.]

This system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line. The lower staff accompaniment includes a *rit.* marking and a dynamic marking of *p*. A note at the end of the system is marked with a circled 'F' and the instruction [für kleinere Hände.]

IV. Sarabande aus der III. Sonatine von August Reinhard, Op. 38.

1777.

Andante.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is in 3/4 time and begins with a forte (*f*) dynamic marking. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef.

Second system of musical notation, including a first ending bracket labeled "a.)". The music continues with a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef.

Third system of musical notation, including a first ending bracket labeled "b.)" and a second ending bracket labeled "c.)" and "d.)". The music features a forte (*f*) dynamic marking and a piano (*p*) dynamic marking. The second ending is marked "1." and "2.".

Fourth system of musical notation, including a first ending bracket labeled "c.)" and a second ending bracket labeled "d.)". The music is marked *dolce* (softly).

Fifth system of musical notation, including a first ending bracket labeled "e.)" and a second ending bracket labeled "f.)". The music features a *cresc.* (crescendo) dynamic marking.

Sixth system of musical notation, including a first ending bracket labeled "f.)" and a second ending bracket labeled "g.)". The music features a *dim.* (diminuendo) dynamic marking and a piano (*p*) dynamic marking.

f

f
h.) i.)

p
dolcissimo
k.)

cresc.
l.)

dim.
p
cresc.
m.) n.)

mf
forte
o.) p.)

qu.)
r.)

V. Fuge zu drei Stimmen von Gotthelf Muffat.

1778. *Moderato.*

p a.)

NB.)

b.)

c.)

cre - - - scen - - - do *f*

dim. *p* d.) f.)

e.)

g.)

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a slur and a fermata over the final measure. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

h.)

f

i.)

Second system of musical notation. The treble staff has a slur and a fermata. The bass staff begins with a forte (*f*) dynamic and contains a complex rhythmic pattern with slurs and ties.

f k.)

l.)

m.)

Third system of musical notation. The treble staff has a slur and a fermata. The bass staff starts with a forte (*f*) dynamic and includes a first ending bracket labeled 'l.)' and a measure with a first ending bracket labeled 'm.)'.

n.)

Fourth system of musical notation. The treble staff features a slur and a fermata. The bass staff continues the accompaniment with a slur and a fermata over the final measure.

o.)

ff p.)

l.)

qu.)

fff

Fifth system of musical notation. The treble staff has a slur and a fermata. The bass staff includes a first ending bracket labeled 'o.)', a piano (*p*) dynamic, a first ending bracket labeled 'l.)', a *qu* (quasi) marking, and a fortissimo (*fff*) dynamic. A final bass staff line is shown below with a slur and a fermata.

VI. Notturmo aus dem Sommernachtstraum von Mendelssohn.

1779. *Con moto tranquillo.*

p cantabile

a.)
NB

b.) mf
c.) dim. mf cresc.

d.) cresc.
e.) p

g.) p
h.) pp

f.)
triumm
pp

VII. Lyrisches Stück von Carl Tausig.

1780.

Ziemlich ruhig.

sonoramente

pp mf

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. It begins with a piano (*pp*) dynamic and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing harmonic support with chords and single notes.

a.) b.)

The second system continues the piece with two staves. It features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The upper staff has a melodic line with some chromaticism, while the lower staff provides a steady accompaniment. The system concludes with a key signature change to two flats (B-flat, E-flat) in measure 8, marked with 'b.)'.

f [gleichmäßig] c.) *p*

The third system consists of two staves. The upper staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and the lower staff has a forte (*f*) dynamic. The instruction '[gleichmäßig]' (uniformly) is present. The system ends with a piano (*p*) dynamic, marked with 'c.)'.

p d.)

The fourth system consists of two staves. The upper staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and the lower staff has a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a piano (*p*) dynamic, marked with 'd.)'.

mf

The fifth system consists of two staves. The upper staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and the lower staff has a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

e.)

The sixth system consists of two staves. The upper staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and the lower staff has a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, marked with 'e.)'.

VIII. Bagatelle aus „Vier Stücke“ von Hans Hermann, Op.10.

1781. *Ziemlich langsam.*

The first system of the piece is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a simple accompaniment of quarter notes.

The second system is marked *zurückhaltend* (retardando). It features a change in time signature to 4/4 and then back to 3/4. The dynamics shift to mezzo-forte (*mf*) and then back to piano (*p*). The system includes first and second endings, labeled '1.' and 'b.)'.

The third system begins with a second ending, labeled '2.' and 'c.)'. It continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and then returns to piano (*p*). The system concludes with a section labeled 'd.)'.

The fourth system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a section labeled 'e.)' that builds to fortissimo (*ff*). The bass clef part features a prominent bass line with a *bd* marking.

The final system of the piece is marked *meno f* (diminuendo). It concludes with a series of chords in the bass clef and a melodic line in the treble clef.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *pp.*, *p.*, *f.*, *p rit.*, *p a tempo*. Includes markings *f.)* and *g.)*.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes marking *b d.* and a 4/4 time signature at the end.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *mf zurückhaltend*, *p*. Includes markings *h.)* and *i.)*. Time signatures: 4/4, 3/4, 4/4.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *mf*, *pp ruhiger*. Includes marking *k.)*. Tempo: *Sehr langsam.*

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes a repeat sign and a 4/4 time signature at the end.

IX. Consolation C moll von L. Lewandowsky aus Op.44.

1782

Poco lento.

The musical score is written for piano and bass. It begins with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *Poco lento*. The first system shows the initial melodic and harmonic material. The second system includes first and second endings, marked *a.)* and *b.)*, with a forte (*f*) dynamic. The third system features a crescendo to *sf* (sforzando) and includes a section marked *c.)*. The fourth system continues with a forte (*f*) dynamic and includes a section marked *d.)*. The fifth system features a section marked *e.)* and includes first and second endings, marked *f.)* and *g.)*, with a *sf* dynamic. The sixth system concludes with a section marked *h.)* and *i.)*, returning to a piano (*p*) dynamic.

X. Helle Nächte von Peter Tschaikowsky.

(No 5 aus den „Jahreszeiten“ Op.37.)

1783

Leise bewegt.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The first two measures feature a melody in the right hand with eighth notes and a bass line with chords. The next two measures continue the melody with a slight change in rhythm. The final two measures show the melody rising and ending with a fermata.

The second system continues the piece. It features similar melodic lines in both hands. The right hand has a more active melody with eighth notes, while the left hand provides harmonic support with chords. The system concludes with a final chord in the right hand and a fermata.

The third system is marked with a piano (*p*) dynamic. It contains four measures. The first measure is labeled 'c.)'. The second and fourth measures are labeled 'b.) gut gebunden' and 'd.) gut gebunden' respectively, indicating specific performance instructions. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in both hands.

The fourth system contains four measures. The first measure is labeled 'e.' and the last measure is labeled 'g.'. The second and third measures are labeled 'f.' and 'g.' respectively. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

The fifth system contains four measures. The first measure is labeled 'h.' and the last measure is labeled 'h.'. The music features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both with eighth notes.

XI. Interludium

aus der 3. Sonatine von Sigfrid Karg - Elert, Op.14.

1784

Adagio con molto espressione.

pp *ppp* *ten.* *ten.*

sempre delicato *tranquillo*

mf a.)

b.)

c.) *feierlich und weihervoll* d.)

e.) f.)
 Musical notation for measures e) and f).

g.) h.) i.) k.)
 Musical notation for measures g), h), i), and k).

l.) m.) n.)
 Musical notation for measures l), m), and n).

Tempo I.
wie gehaucht

Procl. ev. feststecken

o.) p.) q.) r.)
 Musical notation for measures o), p), q), and r).

s.) t.) u.) v.) w.) x.)
 Musical notation for measures s), t), u), v), w), and x).

y.) z.)
 Musical notation for measures y), z), and the final section.

Tat. (od. weiter durchklingend)

x.

Zum **Schluß** folgt ein Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Der Harmonist versuche eine Transcription für Harmonium allein zu gestalten. Der „Schlüssel“ bringt als letzte Nr. anstelle eingehender Registervorschläge einen vollständig ausgeführten Satz- und Registriervorschlag, der indes nicht als ausschließlich-bindend angesehen zu werden braucht. Viel andere Möglichkeiten sind noch gegeben.

XII. An den Traum.

Dichtung und Musik von Peter Cornelius Op.3 Nr.4.

1785

Langsam.

Singstimme. *p*

Öff-ne mir die goldne Pfor-te, Traum, zu deinem Wun-der-hain, was mir

Klavier. *pf*

p sehr breit

blühte und verdorr-te, laß mir blühend neuge - deihn. Zei-ge mir die heiligen Or-te meiner

pf *p*

Won - ne, mei-ner Pein, laß mich lauschen hol-dem Wor - te, Lie-bes-strahlen saugen ein.

Öff-ne mir die gold-ne Pfor-te, Traum, o laß mich glücklich sein!

p *pp*

NACHWORT

zum zweiten Teil der Kunst des Registrierens.

Die Anregung zu diesem Werke empfing ich am Sonntag Kantate 1906 durch Herrn Musikverleger Carl Simon. Eine fünf Jahre lange, intensive Vorarbeit war nötig, ehe die ersten Bogen der Presse übergeben werden konnten.

Die Herausgabe dieses Werkes bedeutet mir die Erfüllung eines tiefempfundenen Lieblingswunsches: mein Wissen, Können und meine Erfahrung der Harmonium spielenden Welt restlos zu überliefern und dadurch an der künstlerischen Zukunft des Harmoniums — an die ich, je länger, je fester glaube, — mitbauen zu helfen.

Dieses umfangreiche Werk der Öffentlichkeit zu übergeben, war nur durch wahrhaft eminente Opferfreudigkeit, Selbstlosigkeit, unversiegbare Ausdauer und glaubensstarken Idealismus meines verehrten Verlegers Carl Simon möglich. Leider war es ihm nicht beschieden, die Herausgabe des 2. Teils zu erleben. Er starb am 7. Dezember 1918 nach einem Leben voll reichster Arbeit. Ihm allezeit ein dankbares Gedenken und Verehrung zu bewahren, bleibe mir vornehmstes Gebot.

Dank auch der Weltfirma C. G. Röder G. m. b. H., die der komplizierten Arbeit an Satz, Stich, Hochätzung, Lithographie, Korrekturen, Druck usw. bewunderungswürdige Sorgfalt angedeihen ließ.

Treue, wertvolle Mithilfe leisteten mir meine opferwillige Schwester Fräulein Annemarie Karg (Manuskriptniederschrift nach Diktat) und meine Freunde: Frau Harmoniumvirtuosin Paula Simon, der Chef des Hauses Herr Willy Simon, Frau Hedwig Simon (Kritik und Korrekturen). Dank allen.

In freundlichster, zuvorkommendster Weise wurden mir gegen 3000 Verlagswerke zwecks Zitierung der Notenbeispiele zur Verfügung gestellt von den Firmen: *Joh. André, Augener, Bosworth & Co., Beyer & Söhne, Bote & Bock, Breitkopf & Härtel, Max Brockhaus, M. Capra, Challier & Co., Aug. Cranz, Durand & Fils, Foetisch frères, Rob. Forberg, Ad. Fürstner, Fritz Gleichauf, Jul. Hainauer, Wilh. Hansen, Heinrichshofens Verlag, Joh. Hoffmanns Wwe., Fr. Hofmeister, Gebr. Hug & Co., O. Junne, P. Jürgenson, C. F. Kahnt, Fr. Kistner, C. A. Klemm, Paul Koeppen, F. E. C. Leuckart, W. F. Lichtenauer, H. Litolff, R. Müller-Gyr, Mustel & Co., Novello & Co., C. F. Peters, Fr. Pustet, D. Rahter, Ricordi & Co., Ries & Erler, Rieter-Biedermann, Rózsa-völgyi & Co., Carl Rühle, Rühle & Wendling, Schlesingersche Buch- und Musikh., B. Schotts Söhne, Schuberth & Co., Schweers & Haake, C. F. W. Siegel, Carl Simon Musikverlag, Carl Simon Harmoniumhaus (Inh. Willy Simon), N. Simrock, P. J. Tonger, Universal-Edition, M. Urbánek, Verlag des Harmonium, Chr. Fr. Vieweg, Em. Wetzler, Jul. Heinr. Zimmermann, G. A. Zumsteeg.*

Zum praktischen Ausprobieren standen mir teilweise zur Verfügung diverse Saugluftharmonien von Mannborg, Hinkel („Bach-Wagner“) und Liebig-Zeitz.

LEIPZIG, am 27. August 1919.

Sigfrid Karg-Elert.

NAMEN-REGISTER

aus dem Text des zweiten Teiles der Kunst des Registrierens

von

SIGFRID KARG-ELERT.

Komponisten, Bearbeiter, Virtuosen, Orgel- und Harmoniumbauer und Ästhetiker.
Die Ziffern bedeuten die Seitenangabe des Werkes.

- d'Albert 14. 121. 126. 127. 162. 167
Alkan 203
Apel 161
Arcadelt 13. 53. 64. 128
d'Astorga 56. 60. 78. 150
Auber 118
- Bach, Christoph 82. 136
Bach, Joh. Seb. 8. 9. 18. 20. 26.
65. 66. 87. 120. 130. 135. 149.
150. 168. 200. 201. 211. 212.
213. 214. 218. Beisp. 1733. 1748
Bach-Clark, Beispiel 1749
Bargiel 210
Beckmann 37. 217
Beethoven 119. 142. 151. 210.
211. 212. 213. 217
Bendel 8. 73. 116
Bendix, Beispiel 1730
Berger, Beispiel 1732
Bergk 169
Berlioz 12. 13. 95
Besozzi 201
Bibl 218
Bie 4. 10. 18. 20. 52. 57. 80.
85. 99. 101. 152
Bird 7. 10. 12. 20. 23. 25. 39. 55.
58. 62. 70. 77. 78. 80. 99. 112.
115. 137. 152. 153. 185. 188
Bizet 33. 44
Boieldieu 46
Boieldieu-Reinhard, Beisp. 1742
Bortniansky 24. 89. 186
Bossi 112. Beispiel 1756
Brahms 75. 76. 203. 212
Brahms-Reinhard, Beisp. 1740.
1768
Brodersen 16. 18. 85
Bruckner 212
Buschmann 148
Buxtehude 218
- Chopin 47. 56. 198. 210. 211
Corelli 134. 136
Cornelius, Beispiel 1785
Couperin 92. 147. Beisp. 1776
- Dienel 12. 15. 25. 58. 90
Dowell 54
Draeseke 212
Droh 197
Dubois 36
Durante 150
- Eichberg 6. 16
Ertel 21. 23. 77. 79
Estey 160
- Field 211
Fischer 82
Forstegger 28. 36. 146. 173
- Förster 203
Franck 39. 164
Francke 17
Frescobaldi 21. 218
Frohberger 218
- Galuppi 150. 160
Gerhardt 214
Gerlach 6. 17. 52. 54
Giordani 132
Glickh 202
Gluck 71. 91
Godard-Riss, Beispiel 1762
Goethe 212
Gounod-de Vitbac 203
Grieg 151. 160. 211. 212
Grieg-Reinhard, Beispiel 1761
Guilmant 44. 192. 206
- Hägg, Beispiel 1765
Händel 18. 69. 84. 131. 151. 213.
218. Beispiel 1775
Händel-Clark, Beispiel 1734
Hassenstein 23. 82. 83. 91. 97
Hauff 19
Häusler 17
Haydn 69. 212
Haydn-Bibl, Beispiel 1750
Heller 210
Hermann 52. 80. Beisp. 1744. 1781
Herold 162
Hinkel 194
Hofberg 194
Holländer 9. 42. 100. 139. 205
Hörügel 130
- Jensen 35. 53. 61. 191. 210
Jensen-Reinhard, Beispiel 1769
Juon 42. 46. 53. 56. 137. 138.
168. 188
- Kämpf 5. 6. 8. 9. 13. 16. 18. 20.
22. 24. 38. 46. 47. 49. 50. 51. 52.
53. 54. 57. 59. 64. 77. 79. 80. 81.
86. 92. 94. 99. 100. 102. 103.
122. 123. 125. 128. 138. 153.
161. 163. 164. 172
- Karg, Bapt. 161
Karg-Elert 7. 8. 11. 17. 21. 23. 25.
30. 34. 35. 38. 40. 44. 46. 48. 50.
55. 59. 66. 67. 82. 83. 85. 89. 90.
95. 98. 100. 101. 103. 104. 119. 121.
122. 124. 125. 128. 139. 140. 141.
142. 143. 144. 145. 147. 153. 154.
159. 160. 161. 162. 163. 164. 167.
169. 170. 171. 174. 175. 179. 183.
184. 185. 187. 188. 189. 190. 202.
211. 212. 214. 217. Beisp. 1784
- Kauffmann 49
Kellermann 16. 62
Kienzi 66. 76. 170
- Kirchner 210
Kjerulf 5. 59
Kieffel 210
Kreutzer 175
- Lewandowski, Beispiel 1782
Leybach 204
Liebig 118. 156. 157. 165. 176. 194.
Lindholm 118. 176. 194
Liszt 6. 9. 11. 57. 58. 59. 61. 62. 74.
83. 85. 91. 93. 115. 123. 138. 165.
171. 172. 188. 189. 190. 192. 202.
211. 212. Beisp. 1757. 1758
Liszt-Reinhard, Beisp. 1737. 1743
Liszt-Stade, Beispiel 1759
Lotti 79
Löw 36. Beispiel 1754
Löwe 211
- Mannborg 118. 129. 148. 149.
174. 176. 194
Markull, Beispiel 1729
Marschner 116. 166
Mascagni 48. 63. 78. 186
Massenet-Brisson 131
Mendelssohn 15. 19. 211. Bei-
spiel 1779
Mendelssohn-Bibl. Beisp. 1751
Mendelssohn-Hassenstein, Bei-
spiel 1752
Meyerbeer 151
Micko 66
Mouquet 132. 192. 217
Mozart 71. 79. 124. 135. 137. 151.
171. 212. 213. 217
Mozart-Reinhard, Beispiel 1760
Muffat, Beispiel 1778
Müller 157
- Nardini 5. 60
Nicholl, Beispiel 1747
Nicolai 127
Noa 75
- Oberndorff 31. 102. 135. 180. 183
Oesten 165. Beispiel 1741
- Pachelbel 218
Paradiesi 93
Poenitz 115. Beispiel 1774
Prätorius 49
Prestat 192
- Rameau 216
Rebay 3. 15. 24. 61. 86. 87. 93.
114. 135
Reger 13. 46. 47. 91. 94. 95. 96.
109. 152. 172. 212. Beisp. 1738
Reinecke-Oesten, Beispiel 1767
Reinecke-Rundnagel 197. Bei-
spiel 1766
- Reinhard 149. 150. 197. 202. 217.
218. Beispiel 1746. 1777
Rheinberger 51. 63. 123
Ritter 25. 52. 53. 57. 60. 65. 72.
74. 75. 92. 93. 100. 116
Rossini 10. 75. 108. 169
Rubinstein 51. 64. 68
- Saint-Saëns, Beispiel 1764
Sattler 7. 14. 180. 186. 189
Scarlatti 210
Schauss 60. 62. 80
Schmidt 19
Schönberg 127. 139. 166. 170
Schubert 3. 4. 11. 16. 43. 60.
63. 74. 85. 120. 127. 165. 166.
202. 204. 210. 211
Schubert-Reinhard, Beisp. 1763
Schumann, Cam. 147. 217. Bei-
spiel 1731. 1755
Schumann, Rob. 17. 56. 65. 78. 89.
111. 120. 126. 136. 210. 211. 212
Schumann-Reinhard, Beisp. 1736
Schütz 76
Schwers 15. 88. 99. 168
Sinding-Reinhard, Beisp. 1771.
1772
Silipigni 200
Sjögren 84
Smetana 22. 47
Sokol, Beispiel 1745
Stacke 201
Straus, Oskar 57. 73
Strauß, Rich. 48. 63. 76. 137.
163. 166
Svendsen-Reinhard, Beisp. 1770
- Tausig, Beispiel 1780
Telemann 218
Thalberg 164
Tschaikowsky 43. 124. 212. Bei-
spiel 1783
- Volkman 212
- Wagner 6. 17. 19. 22. 42. 45. 49. 50.
69. 72. 74. 75. 81. 86. 89. 96. 97. 98.
101. 102. 104. 115. 120. 121. 126.
127. 132. 137. 151. 163. 165. 166.
167. 171. 172. 173. 174. 175. 176.
180. 184. 185. 187. 192. 211. 212
- Waffaus 61. 76
Weber, C. M. v. Beispiel 1753
Weber, Heinr. 21. 168
Weber-Reinhard, Beispiel 1735
Wick, Beispiel 1739
Winterberger 159
- Zech 141
Zellner 218
Zepler 4. 9. 14. 37. 50. 84. 92. 161