

Gedrängte, leicht fassliche und vollständige

theoretisch-practische Anleitung das

HARMONIUM

mit Geschmack und Eleganz
spielen zu lernen

verfasst und
mit erläuternden Beispielen versehen
von

Engel

Simon

Professor
an der königlichen Akademie
in
London.

Eigenthum des Verlegers.
Eingetragen in das Vereins-Archiv.

WIEN, C.A. SPINA,
k.k. Hof u. pr. Kunst- u. Musikalien-Handlung

(Medaille 1^{er} Cl. der Welt-Ausstellung zu Paris 1855.)

England,
Frankreich und Belgien, Eigenthum des Autors.

Theoretischer Theil:
Fl. 1. 5 Nkr.
20 Ngr.

Practischer Theil:
Fl. 1. 32 Nkr.
25 Ngr.

Complet:
Fl. 2. 32 Nkr.
R. 1. 15 Ngr.

17, 944.

Mus. 19 880



MK 1993.703

INHALT.

- N^o 1.** La Sonnambula de Bellini.
- N^o 2.** Don Juan: „*Batti, batti bel Masetto*” de Mozart.
- N^o 3.** Hymne national Anglaise.
- N^o 4.** Hymne national Russe.
- N^o 5.** La dernière rose. Mélodie Irlandaise.
- N^o 6.** Prière de Moïse de Rossini.
- N^o 7.** Noces de Figaro: „*Mon coeur soupire*” de Mozart.
- N^o 8.** Duo de la Norma de Bellini.
- N^o 9.** Noces de Figaro: „*Non più andrai*” de Mozart.
- N^o 10.** Comme a vingt ans. Mélodie d'Emilie Durand.
- N^o 11.** Amour et fanatisme. Romance de A. Carayon Latour.
- N^o 12.** Andante de Beethoven.

WICHTIGE VORBEMERKUNG.

Jch muss den Leser bitten, vorliegendes Werkchen in seinem theoretischen Theile ganz bis zum Ende zu lesen, ehe er irgend einen Theil davon sich zu Nutze macht. Nichts ist mir in meiner Praxis als Lehrer leichter und gefährlicher erschienen, als gleich im Anfange den Studierenden zu langweilen und abzuschrecken. Jch habe mich daher vor dem systematischen Numeriren und ParagraphenHinzuschicken in Acht genommen und bitte deshalb den Leser, das Ganze als solches aufzunehmen, um sich den Eindruck eines ganzen Bildes zu verschaffen. Er wird dann schon gelegentlich der Referenz, die er für Register, Blasebälge, Fingersatz, etc. etc. brauchen mag, die betreffenden Kapitel auffinden.

DAS HARMONIUM.

Das Harmonium ist ein mit einer gewöhnlichen Klaviatur versehenes Instrument, dessen Töne dadurch hörbar werden, dass man die in langen Reihen (Spielen) nebeneinander liegenden Messingzungen durch Blasebälge in Vibration setzt.

- Die Möglichkeit diese Zungenreihen in Schwingung zu versetzen, entsteht durch das Ziehen:
1. eines Registers, welches diese Reihe der Wirkung des Blasebalges öffnet,
 2. durch das Hinunterdrücken derjenigen Tasten, welche die entsprechenden Zungen sollen hörbar machen.
 3. durch das in Bewegung setzen der Blasebälge, welche die in den betreffenden Reihen (Spielen) geöffneten Zungen (Noten) in Vibration (hörbare Schwingung) versetzen.

Man hat also die Register, die Klaviatur und die Blasebälge kennen zu lernen, um das *Harmonium* spielen zu können. Da die Blasebälge an der Orgel von dem *Executanten* nicht berührt werden, an dem Klavier, aber gar nicht existiren, ist es natürlich, dass Orgelspieler und Klavierspieler auf der Tastatur des *Harmoniums* die Finger regelrecht zu bewegen, sonst aber nicht einmal einen Ton hervorzubringen wissen werden, ohne die für Jedermann nöthigen, dem *Harmonium* eigenthümlichen Vorstudien gemacht zu haben.

Es ist nicht der Zweck dieser *concisen* Methode in phrasenreiche Erklärungen aller *Details* einzugehen, ja es ist bei dem gegebenen begrenzten Raume nicht einmal möglich, ein allgemeines Bild aller verschiedenen *Structuren*, verschiedenen Harmoniumgattungen und darauf zu ziehenden Effecte zu geben. Wir beschränken uns darauf, diejenigen Regeln zu geben, deren Befolgung Effect auf jedem Instrumente dieser Gattung hervorbringen muss, da die *Combination* der nicht gewöhnlichen überzähligen Register nicht nur von vergleichungsweise untergeordneter Wichtigkeit ist, sondern in jedem für das *Harmonium* wohlgeschriebenen Stücke genau angegeben sein muss. Andererseits aber möge der Leser sich versichert halten, dass wo wir in minutiöse *Détails* eingehen, dieselben von höchster Wichtigkeit und ihre Beobachtung von unablässiger Nothwendigkeit sind.

Man wird am Ende dieser Anleitung ein Verzeichniss der meisten bis jetzt bekannten Register finden. Dass man dieselben nur in den Instrumenten anwende, in denen sie zu finden sind, dafür lässt der Verfasser den Leser sorgen.

Das *Harmonium* muss bei einer natürlichen sanften Behandlung einen natürlich sanften Tönen: man braucht nur nicht wild daran zu stossen und Mühe zu nehmen, um es hart klingen zu machen.

Es wird im Verlaufe dieser Regeln oft vorkommen, dass wir den Leser vor Allem warnen, vor gewissen Missgriffen sich in Acht zu nehmen und wir werden seine musikalische Erziehung nach dem Principe Goethe's verfolgen; bedenke, dass die Erziehung uns vielmehr lehrt was wir vermeiden, als was wir thun sollen.

DER SITZ.

Eine der wichtigsten, gewöhnlich nicht genug gewürdigten Bedingungen ist die Art und Weise, zum Instrument sich zu setzen. Die Höhe, die Beschaffenheit und die Entfernung des Sitzes vom Instrumente waren Gegenstand meines langjährigen aufmerksamen Studiums.

Der nunmehr in England und in Frankreich allgemein adoptirte Harmoniumstuhl ist vorne niedriger als hinten wodurch der vortheilhafteste Winkel erzielt wird in welchem die Beine des Spielers zu dem Instrumente sich befinden müssen. Ohne sich ganz pedantisch daran halten zu müssen, mag man das für meine Schüler unabänderlich angewandte Mass für ziemlich praktisch halten. Vorn 23 Zoll hoch und hinten 27 Zoll, also 4 Zoll höher. Dieser Stuhl in einer Entfernung von 10-11 Zoll vom *Harmonium* ist unablässige Nothwendigkeit.

Sitzt der Schüler vor dem Instrumente, muss er die drei Hauptpunkte in Acht nehmen: die Register, die Klaviatur, die *Pedale*.

DIE REGISTER.



Instrumente mit diesen 15 Registern sind diejenigen, welche in der „*Manufactur Alexandre père et fils*“ in Paris am meisten für das Publikum verkauft werden, weil sie fast alle nöthigen *Combinations* enthalten und in der Mitte zwischen den kleinen ganz unbedeutenden und jenen mit allen *complicirten* Effecten versehenen Concertinstrumenten, deren nur grosse Künstler bedürfen, da sie allein sich ihrer zu bedienen wissen, stehen. Da das Haus *Alexandre* für ungefähr 3 Millionen Franken jährlich verkauft, wird man wohl zugeben, dass die Erfahrung dieses Hauses als eine Autorität für das angenommen werden kann, was die Majorität des Publikums wünscht und braucht.

Man macht in Wien alle Gattungen dieser Instrumente ziemlich gut, aber so wie die englischen Instrumentenmacher von einem *etablierten* Modelle durch 30 Jahre nicht abgehen wollen, so muss man auf der andern Seite die Gefälligkeit der Wiener Instrumentenmacher, allen denkbaren *Capricen* gerecht werden zu wollen, um so verschwenderischer in Liebenswürdigkeit finden, als das Verfertigen verschiedenartiger Modelle ein Verlust für den Fabrikanten und selten ein Gewinn für das Publikum ist, das in einer Masse zu wählenden Formate nur herumschwankt und eigentlich von dem Fabrikanten erwartet, ihm ein gewisses Modell zu empfehlen, das er auch, wenn seine Arbeiter immer dasselbe machen, billiger und besser herstellen kann.

Es ist mir also nur dadurch begreiflich, warum die Herren Verfasser von Unterrichtsbüchern für dieses Instrument sich so besondere Mühe genommen haben, die *Harmoniums* von 1, 2, 4, 6 Registern besonders zu behandeln. Es ist immer dasselbe Instrument mit einigen Registern mehr oder weniger und wer das 4 Spiel *Harmonium* spielen kann, das uns zum Modell dient, kann alle Instrumente dieser Gattung spielen, da die wenigen Register *evident* in den mehren enthalten und die andern nur Wiederholung der ersten sind. Um eine vollständige *Harmoniumschule* zu schreiben, müsste man die wirklich verschiedenen Instrumente gruppieren, z. B. das *Harmonium*, welches die *Expression* in Kniepedalen hat, bei dem starkes oder schwaches Treten gar keinen Unterschied in der Kraft des Tones hervorbringt, das *Harmonichord* das eine Klaviersaite statt der *Percussion*, das *Kirchenharmonium*, das zwei Klaviaturen und dritthalb Octaven *Pedale*, das *Pianoharmonium* das ein vollständiges Klavier und ein *Harmonium à prolongements* vereinigt, endlich das grosse Instrument mit drei Klaviaturen, das der Verfasser dieser Anleitung in der Pariser Ausstellung vor acht Jahren spielte. Die Fabrikation des *Harmoniums* ist aber für den Augenblick in Oesterreich so sehr in seiner Entstehung, dass es unnöthig erscheint über Modelle zu sprechen, die da noch nicht existiren, wohingegen es unablässig nothwendig ist, auf *Détails*, die vielleicht unwichtig scheinen, das Gewicht zu legen, das ihnen zukommt und die für Produzierung des Tones, für die Entwicklung desselben, für die Macht und Zartheit, den eigentlichen Reitz dieses Instrumentes, unentbehrlich sind.

Die Haltung der Hände, der Füße und des Körpers.

Wir haben bereits auf die Nothwendigkeit eines Harmoniumstuhles hingedeutet. Dader Fuss hier die Stelle des Violinbogens vertritt, ist seine bequeme Stellung vor Allem nöthig, um den Ton heraus zu bilden. Wir haben deshalb genau die Entfernung bezeichnet, in welcher der Stuhl von dem Instrument gehalten werden soll, und wenn man die hier nachfolgenden Regeln genau befolgt, hat man nicht zu fürchten, dass selbst bei dem grössten Aufwand von Pedalbewegung der Stuhl sich zurückrücke.

Da die Wiener Instrumente genau nach dem Modelle *Alexandre's* gemacht sind, habe ich die Stuhlhöhe angegeben, die diesen Instrumenten *convenirt*. Die Instrumente von *Debain*, *Mustelle*, *Martin de Provins*, die theils etwas höher, theils mit andern Kniepedalen versehen sind, fordern natürlich eine kleine *Modification* dieses Masses. Zu meinem Concertinstrumente, das 23 Register, 4 Kniepedale, *prolongement* und *jalousie*, und das *grand jeu* an der Ferse hat, bediene ich mich desselben Stuhles, den ich auch bei einem Wiener Harmoniumfabrikanten genau copiren liess.

Wenn man nun den gehörigen Stuhl in der gehörigen Entfernung vom Instrumente hat, setze man sich so bequem als möglich weit auf den Stuhl zurück, lege die Finger so gebogen auf die Tastatur, dass die Oberfläche der Hand eine ganz gerade Linie bilde und beobachte genau dieselbe Richtung mit den Füßen.

Die Füße dürfen nicht schief, d. i. *parallel* mit den Blasebälgen (*Pedalen*) aufgestellt werden, denn es ist ganz natürlich, dass wenn die Füße diese Richtung annehmen, der Oberkörper in derselben Weise zurückfallen muss, während wenn der Fuss in seiner natürlichen Lage bleibt, der Oberkörper auch wird gerade sitzen können.



Es ist daher nöthig, dass man gerade und bequem sitze, die Spitze des Fusses bis zum Ballen der Sohle auf den die Blasebälge in Bewegung setzenden *Pedalen*, so dass man nur mit der Spitze, nie mit der Ferse drücke.

Der Verfasser dieses, der bei einem *Concurs* aus seinem *Harmonium* ein so ungeheures *ff* zog, dass es einen 200stimmigen *Chorus* übertönte und das *pp* so vermindern kann, dass es nicht jedem Ohr möglich ist seine leisesten Schwebungen zu fassen, hat nie eine andere Position des Fusses beobachtet.

Sind Hand und Fuss d. i. Klaviatur und Blasebälge vorbereitet, so ziehe man die Register.

DIE REGISTER.

Die Register, welche die Zungenreihen dem Zutritt der Luft öffnen, wirken, wie ihre Nummern es anzeigen, auf die Spiele derselben Nummer. Die Zungenreihen oder Spiele sind nun in den französischen, englischen und Wiener Instrumenten so gestimmt, dass *Nr. ①* und *Nr. ④* der Tonlage entsprechen, die die angeschlagene Taste auf dem Klavier hervorbringen würde, während *Nr. ②* um eine *Octave* tiefer, *Nr. ③* aber um eine *Octave* höher gestimmt ist. Da die Dicke und Länge der Metallzungen zugleich variiert, entsteht dadurch zugleich jene Verschiedenheit des Klanges, die man durch die Bezeichnung „*Flöte*“, „*Clarinet*“, „*Horn*“ etc. etc. genauer anzugeben geglaubt hat. Der Schüler wird sehr wohl thun, die Sorge dieser Instrumentationsanwendung der Register dem Componisten zu überlassen, dessen Stücke er spielt und welche die Angabe der Register enthalten. Nothwendig für den Spieler ist es zu wissen, dass alle Register, die wir oben nannten ① ② ③ ④ nur die halbe Klaviatur *influenziren* d. h. die Re-

gister, die rechts angebracht sind, wirken auf die Tastatur vom aufwärts, zum und die

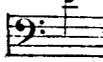
Register, welche an der linken Seite angebracht sind, auf die linke Seite der Tastatur vom abwärts

bis zum Die Theilung der Register steht also genau auf diesen zwei Noten so dass

alle Register rechts keine Note unter dem und alle Register links keine Note über dem würden klingen machen.

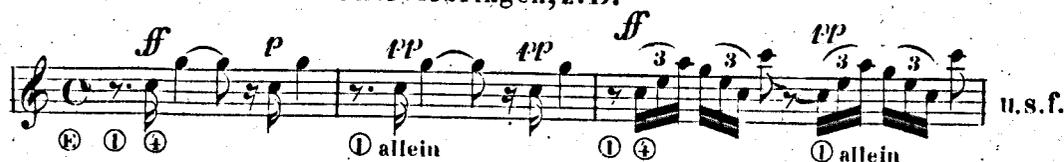
Daraus entsteht die Nothwendigkeit die gleichen (entsprechend nummerirten) Register auf beiden Seiten zuziehen, wenn man eine gleiche Tonlage über der ganzen Klaviatur haben will, also ① rechts und ① links, ② rechts und ② links etc. Will man aber z. B. eines besondern Effectes willend die rechte Seite tiefer klingen machen, dann kann man das tiefer tönende Register ② auf der rechten Seite ziehen und auf der linken №. ① lassen, z. B.



oder sogar das höchst klingende Register №. ③ für die linke Hand ziehen und das tiefste für die rechte Hand — nur muss man nie vergessen, dass das Register links nie über das  und dasjenige der rechten Seite nie unter das  geht, dass man also, wenn man diese Gränze überschreitet (hinunter oder hinauf) in eine andere Tonlage geräth, wenn nicht genau die gleichen Nummern auf beiden Seiten gezogen sind.

Die Nummer ①, welche gewöhnlich auch die *Percussion* enthält, ist, wie bereits erwähnt, diejenige, welche dieselbe Tonlage produziert, als die entsprechenden Tasten auf dem Klavier.

Die *Percussion* unterscheidet sich von allen übrigen Spielen, deren einzelne Zungen durch die Luft in *Vibration* gesetzt werden, dadurch, dass sie diese Zungen mit einer Art von kleinen Klavierhämmern trifft und zwar mit einem unmittelbaren *rapiden* Streiche, so dass die Metallzunge von dem Schläge schon klingt, ehe noch die Luft hineindringen und sie schwingen machen kann, wodurch ein schnelleres, augenblicklicheres Ansprechen des Tones ermöglicht wird. Diese Erklärung, die eigentlich nur den *Mechanismus* angeht, interessirt den Spieler insoferne als daraus hervorgeht, dass die andern Register, welche keine *Percussion* öffnen, einen gleich Anfangs stärkeren Druck des Fusses beanspruchen, da sie eben der Hülfe des Hammerschlages beraubt, längere Zeit brauchen, um das Klingen der Zungen vernehmen zu lassen. №. ② klingt, wie erwähnt, eine *Octave* tiefer, man kann daher in gegebenen Fällen die letzten Noten im *Basse* so zu sagen um eine *Octave* weiter hinunterklingen machen, als man sie spielen könnte, da durch das Ziehen der Nummer ② eine *Octave* tiefer gehört wird, als die der entsprechenden auf jedem andern Tasteninstrumente. So kann man durch Ziehen der Nummer ③, welches eine *Octave* höher klingt, den *Discant* um eine *Octave* verlängern. Die Nummer ④, welche dieselbe Tonlage behält, wie die Nummer ① hat einen etwas schärferen Klang und man kann, indem man ① und ④ zugleich zieht, um irgend eine kurze Phrase zu spielen, und dann das ④ schliesst und dieselbe Phrase mit dem sanften ① allein wiederholt, einen sehr hübschen Echo-Effect hervorbringen, z. B.



Die №. ①, welche die *Percussion* enthält, ist die einzige, auf welcher man je ein *Staccato* versuchen sollte. So wie es ungeeignet wäre, einen volltönenden *Tenor* oder einer weichen *Sopran* oder *Alt*stimme *Staccato* vorzuschreiben, welche einen sichern Effect nur in dünnen und brillanten Stimmen mit scharfen Höhelagen, wie die der *Madame Lagrange* oder Fräulein *Patti* machen, so ist auch der dünne und scharfe Klang der *Percussion* allein geeignet, ein wirkliches *Staccato*, wie das kurz abgestossene *Staccato* der Flöte hervorzubringen.

Dieses sind nun die gewöhnlichen Registerzüge, alle übrigen entsprechen mehr oder minder den №. ② und ③, die (vii) *vox humana* ist ein Zug, welcher №. 2 und 5 zugleich öffnet und da die №. ⑤ eine Schwebung höher gestimmt ist, als №. 2 einen, sehr *präcisen* Ohren minder angenehmen, gewissen nervösen Organisationen aber einen *mysteriös* aufreizenden Eindruck machen wird. Von den *Prolongements* spreche ich hier nicht, da diese entweder eine alle ihre Effekte erschöpfende lange Abhandlung oder keine Erwähnung verdienen. Sie scheinen mir übrigens nur wichtig in dem *Pianoharmonium*, wo beide Hände auf dem Klavier spielen während man durch die *Prolongements* ein Thema auf dem *Harmonium* fortklingen macht, was namentlich auf einem Instrumente mit drei Klaviaturen eine grosse Erleichterung ist, aber für eine einzige Klaviatur mit fünf *Octaven* hat man doch leicht an 10 Fingern genug, und ausserdem sehr untergeordneten Effekt, der *arpeggirten* Begleitung dient das *Prolongement* auf dem einfachen *Harmonium* kaum zu etwas Anderm, als einen ungeheuren Lärm, d. h. das unpoetischste, unmusikalischste Ziel zu erreichen. Ausserdem ist die Vorrichtung, welche sie bedingen so theuer und complicirt, dass sie sehr leicht aus der Ordnung kommt und für Bewohner einer Provinzstadt oder eines Schlosses die nicht immer einen speziellen Arbeiter erster Grösse bei der Hand haben, eine ganz unnütze Geldauslage wird.

Der Reitz des *Harmoniuns*, der Vorzug, den es vor so vielen andern Instrumenten besitzt, ist nicht, dass man es so laut klingen machen kann, als die Orgel, sondern dass es *singt* wie die menschliche Stimme, und dahin muss alles Studium gerichtet sein.

Wir kommen nun zu den in der Mitte liegenden Registern (EM) *Expression à la main*, welche das Hinunterdrücken der Tastatur an der linken Seite aus dem Grunde erschwert, damit man durch ein leichtes Drücken einen schwächeren Bass und die volle Kraft aber nur durch starkes Drücken erhalte, so gewissermassen die Begleitung dem Gesange sehr leicht unterordnen könne. Zu dem grossen Spiele ④, welches alle Spiele zugleich aufzieht und der *Expression* ④, welche durch Springfedern den Druck auf die Blasbälge so genau regulirt, dass es dem Spieler möglich wird, den Blasbalg seinem leisesten Drucke gehorchen zu machen, was ohne diese Federn unmöglich ist.

Was die (EM) anbelangt, ist sie unnöthig und unzuverlässig, oft durch ihre Wirkung auf die tiefsten *Discantnoten*, die man eben auch mit der rechten Hand mag zu spielen haben, störend, und da derselbe Effekt auf viele andere Weisen ohne diese Nachteile kann erreicht werden, hat man sie in neuester Zeit ganz aufgegeben. Sie findet sich nicht einmal in meinem Concertinstrumente, in dem alle Erfindungen vereinigt sind und das mit solchem Kostenaufwande verfertigt ist, dass alle Zungen vergoldet wurden.

Von dem grossen Spiele ④ ist weiter nichts zu sagen, als dass es die Verbindung aller andern Züge ist, und dass daher natürlich ebensoviel Macht des Tones erzielt wird, wenn man das ④ zieht, als ob man alle Züge an beiden Seiten aufziehen würde.

Die ④, oder der Regulator der zuströmenden Luft, ist der wichtigste Zug und ist auch in jenen *Harmoniuns* beibehalten, die sonst gar keinen Zug haben. Wo der nicht ist, ist das *Harmonium* ein Leyerkasten und das *Harmonium* aus irgend welchem Grunde ohne diesen Zug spielen, heisst eben einen Leyerkasten daraus machen. Was würde man von einem Maler denken, der alle Gegenstände ohne Licht und Schatten hinstellen, von einem Redner, der alle Worte in demselben Tonfalle nach einander herunterzitiert, von irgend einem Musiker, der ohne alles *p* oder *f* fortspielen würde? Das aber würde dem *Harmoniumspieler* geschehen, der ohne die ④ spielte. Es ist daher ein ungeheurer Missgriff, einen Schüler auch nur einen Augenblick ohne ④ studieren oder spielen zu lassen. Nie und unter keinen Umständen muss man einen Ton, einen Accord, ein Stück ohne dieses Register spielen. Dass es schwerer ist, mit der ④ zu spielen, ist kein Grund für den, der es vorzieht wie ein fühlender Musiker und nicht wie ein Papagei oder eine Spieldose sich zu *produziren*, dieser Schwierigkeit aus dem Wege zu gehen, deren Überwindung unerlässlich ist, wie aus dem folgenden sehr einfachen *Raisonnement* hervorgeht.

Worin besteht der musikalische Ausdruck, die musikalische Schattirung? In dem mehr oder minder grossen Masse von Kraft und Licht auf eine Seite, von Schatten oder schwachen Tönen auf die andere Seite geworfen. Nun ist es aber ohne \textcircled{C} ganz unmöglich den Ton zu verändern, da man über das Mass der Luft, das die Zungen stärker oder schwächer soll *vibriren* machen, keine *Controlle* hat, während so wie man den \textcircled{C} zieht, die Federn, welche auf die Blasbälge wirken, denselben leisen Druck in dem Grade mittheilen, in dem sie ihn vom Fusse des Spielers erhalten, so dass die *Vibrationen* in jeder Sekunde ganz und gar von der unmerklichen Bewegung des Spielers abhängen, man muss also, will man Licht und Schatten in sein Spiel bringen, durchaus nie ohne den \textcircled{C} Zug spielen, und von allem Anfange an dem Schüler nicht erlauben ohne diesen Zug zu studieren.

Die an beiden Enden der Register mit \textcircled{C} bezeichneten Züge sollen die Wirkung haben, die *Nr. 3* und *4* stärker klingen zu machen. Sie sind manchmal zu beiden Seiten der Klaviatur angebracht.

Ich weiss nicht, ob es nöthig ist, den intelligenten Leser oder der noch scharfsinnigeren Leserin zu erklären, dass man den über der Klaviatur befindlichen weissen nummerirten Knopf an sich ziehen muss, um den Zug zu öffnen, (welches im Stück durch die einfache Anzeichnung der *Nr. 3* oder \textcircled{C} u. s. f. angezeigt wird) und gegen das Instrument zurückstossen, um ihn zu schliessen (welches in den Compositionen durch einfaches Durchstreichen z. B. \textcircled{C} etc. angezeigt wird). Die Register, welche in der rechten Seite zu ziehen sind, stehen in den Harmoniumstücken zunächst dem System der rechten Hand, die mittleren Register zwischen beiden Systemen und die der linken Seite zunächst dem System der linken Hand. *)

Da es oft vorkommt, dass man schnell ein Register zu schliessen und ein anderes zu ziehen hat, gewöhne man sich, das zu ziehende Register mit dem untern Theile der Fingerspitze des zweiten Fingers zu ziehen und mit dem Nageltheile d. h. dem obern Theile der Fingerspitze zurückzustossen oder zu schliessen. Es hängt natürlich von der Stellung der Register ab, welches Fingers man sich zu bedienen habe, wenn man zwei Register zugleich zu berühren d. i. das eine zu schliessen und das andere zu öffnen hat, z. B. hätte man *Nr. 1* offen und wollte es schliessen um *Nr. 2* zu ziehen, so müsste man mit dem Nageltheile des Zeigefingers *Nr. 1* hineinstossen und mit dem untern Theile des ausgestreckten dritten Fingers *Nr. 2* ziehen. Umgekehrt müsste man mit dem gebogenen äusseren Theile des dritten Fingers *Nr. 2* schliessen und mit der ausgestreckten Spitze des Zeigefingers *Nr. 1* öffnen.

HALTUNG der HAND.

Die Haltung der Finger auf der Klaviatur des *Harmoniums* ist dieselbe, wie auf dem Klavier, die Spitzen der Finger gebogen, so dass nicht der Theil unter dem Nagel sondern die Spitzen der Finger und zwar senkrecht auf die Tasten fallen.

ANSCHLAG.

Es ist nothwendig, die Tasten entschieden, d. h. ohne Zaudern anzuschlagen, da die leiseste Berührung hörbar werden kann und dadurch, dass man die Taste nur nach und nach hinunterdrückt, ein *hesitirendes*, pfeifendes Klingen dem wirklichen Tone der Note vorangehen würde.

Der *Harmoniumspieler* muss sich wohl in's Gedächtniss prägen, dass das *piano* und *forte* ganz allein vom Drucke des Fusses auf die Blasebälge abhängt, dass also das Hinunterdrücken der Tasten nichts anderes ist, als das Öffnen eines *Ventils*, durch welches der Luftzugang ermöglicht wird.

*) *Nr. 3* *Percussion*, schnell und hart angeschlagen. Gebrochene Accorde namentlich mit einer gehaltenen Melodie geben genau einen Guitarre- oder Harfenklang.
Nr. 4 allein gebraucht imitirt eine kleine Pfeife (oder Vogelleyer).
Nr. 3 *zusammen*, eine kleine Orgel, stark geblasen eine Leyer *vulgo* Werkel.
Nr. 1 *mit forcirten* Blasebälgen einen Dudelsack.
 Diess zum *Amusement* derjenigen, die sich mit eigener Zusammenstellung der Register eine Privatunterhaltung machen wollen, wie ich sie in meinem *Carneval de Venise* angezeigt habe.

Es ist überhaupt einfach mit den Registern und Tasten des *Harmoniums* so, als ob die Register die Thüren zu verschiedenen *Salons* und die Tasten die Schritte wären, die man in den *Salons* macht. Man öffnet durch das Register die Thüre nichts weiter, die Läufe der Tasten stellen dann die mehr oder minder schnell aufeinander folgenden Schritte in dem geöffneten *Salon* vor — ein anderes Register öffnet einen höheren oder tieferen *Salon*, in dem man eben wieder schnell oder langsam vorwärts schreitet.

DER FINGERSATZ.

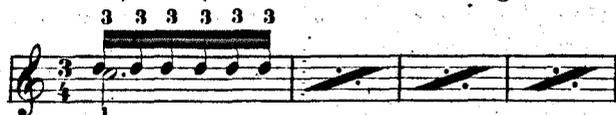
Von grosser Wichtigkeit ist auf dem *Harmonium* der Fingersatz, nicht in Bezug auf *rapide Passagen*, die man übrigens sehr wohl thun wird, nicht zu häufig, namentlich aber nicht zu lange dauernd anzuwenden, sondern in Bezug auf gebundenen Styl. Es ist da kein anderer Fingersatz, als auf dem Klavier, aber die strenge Beobachtung ist auf dem *Harmonium* von eben so grosser Bedeutung, als auf der Orgel, weil eben auf beiden Instrumenten die Note so lange gehört wird, als die entsprechende Taste gehalten ist, während sie auf dem Klavier nur eine gewisse Zeit dauern kann, ob der Finger die Taste niederhält oder nicht. Diejenigen, die also Kirchenstyl oder gebundenen Satz spielen wollen, müssen recht gewissenhaft den Fingersatz nach dem Werthe der Noten einrichten, so dass die Note, wenn sie länger ist, als andere, im selben Takte auch lange genug gehört werden können; z. B.



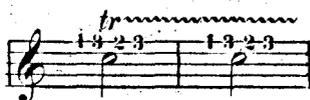
Vom *Staccato*, das auf dem *Harmonium*, so wie auf der Flöte hervorzubringen eine der grösstmöglichen Schwierigkeiten und in seiner Reinheit nur mit der *Percussion* möglich ist, kann nur durch absolutes Steifhalten des Vorderarmes und *rapides* Emporwerfen der Handwurzel erzielt werden. Es ist diess einer der grossen Effekte des Instrumentes, aber so schwer, dass ich Anfängern durchaus nicht rathe sich damit zu befassen. — Ein Beispiel von der Wirkung, die diese Spielweise in Verbindung mit der gebundenen auf einem Instrumente hervorbringen kann, das, wie das *Harmonium* singende Noten so leicht *producirt* und daher den *Contrast* der getragenen Melodie mit einer abgestossenen Begleitung wie kein anderes Instrument ermöglicht, findet sich in einem der letzten Stücke der dieser Anleitung *annexirten* Sammlung.



Um den Leser vor der abgeschmackten Idee zu warnen, einen Triller nicht durch gleichzeitiges Anschlagen zweier Tasten hervorzubringen, habe ich wirklich mit eigenen Augen diesen Vorschlag gedruckt lesen müssen. Nicht nur dass man dadurch ein selbst dem ungeübtesten Ohre fortwährendes Falschklingen für einen *eskamotirten* Triller zu verkaufen sucht, beraubt man sich eben eines Vortheils dieses Instrumentes, auf welchem man den rapidestmöglichen Triller hervorbringen kann, dessen Schönheit und Reitz doch nur in der unendlich schnellen Aufeinanderfolge, nicht in dem gleichzeitigen, schauerhaft klingenden Zusammenanschlagen zweier Tasten besteht. Eben so gut könnte man eine ganze *Scala* durch das Auflegen des ganzen Arm's oder Setzen auf die Klaviatur hervorbringen wollen. Für Diejenigen, welche den Triller nicht schneller, als auf dem Klavier machen können, wird das gewöhnliche Abwechseln zweier Finger genügen, diejenigen aber, die ihn so schnell als auf der *Violine* machen können, wird entweder derselbe Fingersatz (der *Violine*) d. i. wiederholtes Niederschlagen desselben Fingers auf die höhere Note, während die tiefere festgehalten wird,



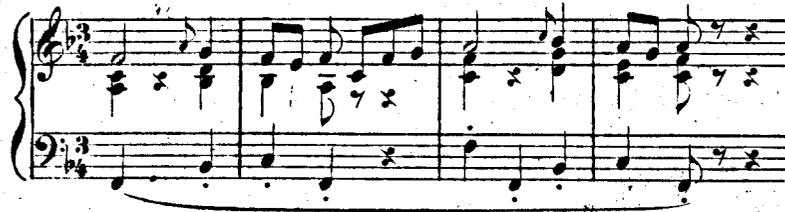
oder das Abwechseln dreier Finger



in den Stand setzen, eine ungeheure Schnelligkeit bei gewissenhaft gewahrter Reinheit zu *produziren*.

BEGLEITUNG.

Da die Blasebälge auf die ganze Klaviatur gleichmässig wirken und es daher unmöglich ist, mit demselben Druck des Fusses eine Note stark und die andere schwach anzuschlagen, oder die Melodie durch stärkere Betonung vor der Begleitung hervortreten zu lassen, muss man wohl merken, dass die Bässe durch schnelleres Aufheben, während die Melodienoten liegen gelassen werden, von dem Vordrängen der Begleitung verhindert werden, z. B.



Es muss dem Geschmache des Spielers überlassen bleiben, nicht *Staccato's* im Basse zu machen, weshalb wir Punkte ... und Bogen angezeichnet haben — auch ist das Ziehen von zwei Registern in der Melodie gegen eines in der Begleitung manchmal von der gewünschten Wirkung; im Allgemeinen aber ist das längere oder kürzere Niederhalten der Tasten das wirksamste Mittel. Man wird in den Vorübungen kleine Stücke finden, die keinen andern Zweck haben, als die Finger nach dieser Richtung hin zu üben.



Da wo die Begleitungen nicht angegeben sind, d. h. in Stücken, welche *Dilettanten* selbst dem *Harmonium* zu *adoptiren* wünschen, müssen dieselben so *arrangirt* werden, dass die Melodie auch ohne Verdopplung der Register hervortritt, welche aus dem Grunde nicht allgemein zu empfehlen sind, da oft die Noten der Melodie über die Gränze gehen, bis zu welcher die Register wirken, und alle die, geübten Componisten geläufigen Aushilfsmittel von einem *Dilettanten* nicht zu erwarten sind: z. B. wenn in der rechten Seite №. 2 und in der linken №. 1 gezogen wäre, die Unmöglichkeit einen *Mordant* auf dem *F* zu machen, dadurch umgangen werde, dass man so spielte:



Begleitende Formen um das Motiv hervortreten zu machen sind die folgenden, bei welchen natürlich das Niederhalten der Melodienoten und das leichte und *rapide*, wenn auch gebundene Aufeinanderfolgen der begleitenden Noten von entschiedener Wichtigkeit ist.



Immer ist es angezeigt, die Grundbassnote etwas länger auszuhalten, und die Accorde kürzer zu nehmen, die eine Melodie sonst übertönen, wenn sie auch in doppelten Registern gespielt würde, da das am Ende doch nur zwei Noten gibt, während der Accord oft 3 — 4 Noten hat.



Das *Legatospiel* oder das vollständige Niederhalten einer Note, die nicht ausgelassen werden darf, bis die nächstfolgende angeschlagen wird, ist sowohl in den vorbergehenden Beispielen und dem erwähnten strengen (gebundenen) Style, als beim singenden Vortrage irgend einer Melodie von Wichtigkeit, denn, kann man auch nicht auf dem *Harmonium* genau so wie mit der Stimme schleifen so kann man doch durch ein *intelligentes Legato* diesem Effecte sehr nahe kommen.

Unendlich nettes Spiel, d. h. grosse Unabhängigkeit der einzelnen Finger, ist auf dem *Harmonium* nöthiger noch als auf dem Klavier, weil auf diesem der Ton nur dann klingt, wenn er vollständig angeschlagen ist, während ein leises Berühren im Vorüberschlüpfen auf dem *Harmonium* genügen mag, um eine Note hören oder fort dauern zu lassen, die zu klingen aufgehört haben sollte. Diese flüchtige und unwillkürliche Berührung zu vermeiden, werden alle für das Klavier geschriebenen Studien für die Unabhängigkeit der Finger sehr wohltätig wirken, wie z. B.



Diese Übung wird in beiden Händen selbst auf einem Tische eine Schwierigkeit zu überwinden sein, aber ganz gewiss, einmal überwunden, das gewünschte Resultat herbeiführen, die Finger, namentlich die beiden letzten freier und unabhängiger zu machen und dadurch eine grössere Präcision im Vortrage *rapid* aufeinanderfolgender Noten zu erzielen.

Nachdem wir nun so ziemlich diejenigen Schwierigkeiten angedeutet zu haben glauben, die dem *Harmonium* zum Unterschiede von andern Tastaturinstrumenten eigen sind, kommen wir zu demjenigen Elemente, welches das *Harmonium* von allen Instrumenten unterscheidet, d. i. das Hervorbringen des Tones durch den Druck des Fusses.

Die oberflächlichste Betrachtung dieser Regeln wird dem Spieler die Überzeugung geben, dass nur Derjenige das *Harmonium* wohl zu spielen versteht, der es als ein eigenes selbstständiges Instrument betrachtet und studiert, die diesem Instrumente allein eigenen Effekte zu kennen und dadurch den reizenden Eindruck hervorzubringen sucht, der in allen Ländern jedes Publikum bezaubert, vor dem das *Harmonium* wohl gespielt wird. Das Geheimniss dieses Eindruckes liegt aber eben darin, dass man dem Instrumente seine Individualität nicht dadurch nehme, dass man für andere Instrumente komponirte Stücke darauf nachspiele. Das *Harmonium* ist keine Orgel und das Ziehen des C wird daraus nicht ein Instrument machen, das Tausende kostet und Wochen oder Monate umes aufzubauen: ebenso bizarr wäre es Klavierkonzertstücke darauf zu spielen, da die *Vibration* der Metallzungen durchaus nicht „trägt“ wie die der Saite, und während man einen Saitenton (namentlich Darmsaiten) auf eine unendliche Distanz hört, kann man diesen Vortheil bei der Metallzunge nur theilweise und nur durch gehaltene Töne erreichen: es wäre diess namentlich in einem Saale ein unverständliches Produciren *deplacirter* Passagengänge: das *Harmonium* ist eben das *Harmonium* und wie die *Violine*, die *Clarinete*, das Klavier ein selbstständiges Instrument mit seiner Spielweise, seinen Effekten und erfordert folglich für dasselbe berechnete Compositionen.

DIE PEDALE.

Wir haben bei Erwähnung des Sitzes bereits angedeutet, dass man den Fuss gerade so auf die unter der Klaviatur befindlichen breiten *Pedale* setzen muss, wie man ihn ungefähr auf einen Schemel setzen würde, man wird dadurch, wenn das *Pedal* beim Hinuntergehen seine Stellung verändert und von der fast senkrechten in eine horizontale Lage kommt, dasselbe gerade unter dem Fusse fühlen, ohne die Lage des Fusses zu verändern, während man diesen grossen Vortheil ganz und gar verlieren würde, wenn man den Fuss in die senkrechte Lage brächte, in welcher das *Pedal* ist, bevor es hinuntergetreten wird, so dass man die Lage des Fusses immer in selben Masse verändern müsste als sich die Lage des *Pedals* verändert.

ERSTE STUDIEN.

Hat man genau die Anfangs bezüglich des Sitzens gegebenen Andeutungen befolgt, und wir wiederholen es — die Höhe des Stuhles, seine Entfernung vom Instrumente, die Lage des Fußes sind unerlässlich um Meister des Instrumentes zu werden; dann drücke man eine Taste auf der Klaviatur und beginne mit dem rechten Fusse hinunterzudrücken, immer mit dem Zuge herausgezogen. Es ist mir bei der unendlichen Quantität von Schülern, die ich sowohl in der königlichen Akademie, als im Privatunterrichte zu leiten hatte, häufig vorgekommen, mehr Zeit damit zu verlieren, dem Schüler die üblen Gewohnheiten, die er durch das ohne *Expression* Spielen angenommen hatte, vergessen zu machen, als es erforderte, diejenigen Schüler, die noch gar nichts gelernt hatten, gehörig mit der *Expression* spielen zu lehren. Man beginne also und spiele immer mit der *Expression* zuerst eine Note. Der Leser wird mich entschuldigen, wenn ich in diesem so wichtigen Momente in die genauesten, vielleicht anscheinend nicht wichtigen, meiner Erfahrung nach aber entscheidenden *Details* eingehe.

Man wird, sobald man mit dem rechten Fusse den rechts liegenden Blasbalg durch das *Pedal* in Bewegung setzt, von der durch den Fuss gedrückten Feder einen Widerstand fühlen. In dem genauen Ermessen dieses Widerstandes liegt die ganze Kunst des *piano*, *forte*, *crescendo* und *decrescendo*, und hat man das gelernt, so bleibt nur eines übrig: d. i. die ununterbrochene Aufeinanderfolge der beiden Füße.

Man hat nun durch den Druck Folgendes zu lernen: *Piano* gleichmässig, *Forte* in gleicher Schattirung, das Zunehmen der Kraft vom *piano* zum *forte*, das Abnehmen der Kraft vom *forte* zum *piano* und jenen, auf dem *Harmonium* so reizenden Effekt des leisen Zitterns.

DAS PIANO.

Was man zuerst in's Auge fassen muss ist, dass der Ton, den der Druck des Fußes auf das *Pedal* hervorbringt, schwach ist, wenn man schwach drückt und stark ist; wenn man stark drückt. Die Metallzunge, die zu klingen anfängt, sobald man darauf bläst, klingt schwach; so lange man nur schwach bläst und laut, sobald man stark bläst; genau dieselbe Prozedur hat der Fuss zu veranlassen. Nun ist natürlich in dem schwachen oder starken Treten keine Schwierigkeit die Schwierigkeit liegt aber in Folgendem:

Das *Pedal* kann nur so lange getreten werden, bis es flach auf den Boden getreten ist, dann ist alle Luft aus dem Blasbalg heraus und da man nicht unter den Boden hinuntertreten kann, muss natürlich die Bewegung des Tretens d. h. also des Luftblasens in die Metallzunge aufhören. Eine Zunge aber, die nicht in Bewegung gesetzt wird, kann man nicht hören. Der Ton würde also in dem Augenblicke unterbrochen, wo das *Pedale* in seiner flachen (*horizontalen*) Lage angekommen ist; wenn ihm nicht das zweite *Pedale* in diesem Augenblicke zu Hülfe kommt und die von dem ersten Blasbalg erschöpfte Luft durch die im zweiten Blasbalg befindliche Luft ersetzend, auf die Zunge zu blasen fortsetzt, welche dadurch weiter klingt, wodurch also das Unterbrechen des Tones vermieden wird. Es wird hierdurch klar, dass der zweite Fuss, für den Moment der erschöpften Luft im ersten Blasbalg in *Reserve* gehalten, augenblicklich zu drücken anfangen muss, sobald der erste aufgehört hat, denn zu drücken aufhören heisst aufhören zu blasen oder hörbar zu sein. Natürlich geschieht nun dem zweiten Fusse nach und nach was dem ersten geschehen, die Luft erschöpft sich in dem zweiten Blasbalge, sowie das *Pedale* flach zu liegen kommt und der Ton würde wieder aufhören, wenn nicht das erste *Pedale* nun seinerseits wieder das Blasen aufnehmen und so den Ton fortsetzen würde.

Es folgen hieraus zwei *evidente* Punkte:

1. Die Füße müssen einander ungefähr in der Weise ablösen, wie zwei Eimer in einem Brunnen, deren einer nach Wasser hinuntergeht, während der andere voll hinaufgeht und so fort abwechselnd so lange man aus dem Brunnen Wasser, aus dem *Harmonium* Töne ziehen will.

2. Die Abwechslung muss genau in dem Momente geschehen, wo der eine Fuss seinen Blasbalg zu erschöpfen im Begriff ist, damit man auch nicht einen Augenblick die Unterbrechung oder gar das Aufhören des Tones merke.

Es ist daher um bei unserm Gleichnisse zu bleiben nothwendig dass die beiden Füße, die im Anfange in gleicher Linie auf den hochstehenden (senkrechten) *Pedalen* sich befanden, von dem Augenblicke an als ein Fuss das *Pedal* hinuntergedrückt hat, die Stellung der beiden Eimer behalten, deren einer immer unten ist, während der andere oben wartet, und sich augenblicklich hinaufbegibt um seinen Kameraden zu erwarten, der seine Wasserfüllungsmission erfüllt.

Der Fuss drückt also zuerst schwach und gleichmässig d.h. mit demselben Grade von Stärke hinunter, wobei das Ohr des *Executanten* streng richten muss, ob der Ton auch genau so schwach zu bleiben fortfährt, als er angefangen hat; wird er stärker, muss man augenblicklich die Spitze des Fusses zurückziehen, d.h. weniger stark drücken wird er schwächer, muss man etwas mehr drücken. Man wird nun nach und nach zu dem Punkte kommen, wo das *Pedale horizontal* zu liegen beginnt, ohne jedoch ganz den Boden zu berühren. Das ist der Moment d.h. vor seiner gänzlichen Erschöpfung, mit dem andern Fusse auf das zweite *Pedale* zu drücken, wobei man nur Eines — aber sehr Wichtiges — im Auge — oder im Ohre — behalten muss: der Druck des andern Fusses auf den zweiten Blasbalg muss genau so stark oder schwach anfangen, wie man mit dem ersten aufgehört hat, sonst ist die Gleichmässigkeit des Tones jedesmal unterbrochen, so oft die Füße wechseln. Während nun der zweite Fuss zu drücken anfängt, zieht man den ersten Fuss zurück, wodurch das vom Drucke befreite *Pedale* mittelst seiner Federkraft wieder in seine frühere hochstehende Lage zurückkommt, der Blasbalg, der eben erschöpft war, sich wieder mit Luft füllt und sich dadurch vorbereitet, sobald der andere Blasbalg durch Hinuntertreten des *Pedal's* leer geworden, ihn augenblicklich abzulösen und den von ihm bis zum letzten Moment gehaltenen Ton weiter fortzuführen.

Diese Prozedur des gleichmässigen Hinunterdrückens und Ablösens der Füße ist das Geheimniss und die Schwierigkeit des *Harmoniums*, denn es ist die *Production* des Tones durch die Finger des Pianisten, den Bogen des Violinspielers. Man wird daher sehr wohl thun, die folgendes sehr einfach aussehende und doch gleichmässig zu spielen sehr schwierige Aufgabe, geduldig, langsam und lange zu studieren, ehe man weiter geht und dabei Sorge zu tragen; so lange als möglich mit einem *Pedale* auszukommen und wenn es fast zu Ende, das andere mit so gleicher Kraft eintreten zu lassen, dass dieser Eintritt, der nur durch einen verschiedenartigen Druck gehört werden könnte, gleichmässig und unvermerkt vor sich gehe.



DAS FORTE.

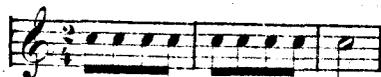
Wenn man einmal dahin gekommen ist, sehr gleichmässig *piano* zu spielen wird man es minder schwierig finden, die durch die Abwechslung der *Pedale* entstehenden Stösse zu vermeiden. Diese Schwierigkeit wird nur bei dem *ff* aus dem Grunde mehr heraustreten, weil man durch das *rapide* Treten schneller den Blasbalg erschöpft und daher öfter abzuwechseln gezwungen ist. Ruhige Übung, namentlich nicht ungeduldiges Stossen, grosse Aufmerksamkeit mit dem Ohre beim Eintritte des zweiten Blasbalges, um sich ja genau Rechenschaft zu geben, ob der andere Fuss gleich im Beginne nicht stärker gedrückt hat, als der erste eben endigte, die Berechnung, welche eben die Übung geben muss, wann dieser Eintritt oder Wechsel nothwendig ist, d. h. der Moment, in dem der nahezu brechende Ton von dem zweiten Fuss übernommen und fortgesetzt werden muss, bevor er unterbrochen wird, werden bei allendenkenden Schülern ein sicheres und vergleichungsweise schnelles Resultat haben.

Sollte man ein Stück sehr *piano* anzufangen haben, so ist es besser, den Finger erst auf die Tasten zu legen und dann sehr leise mit dem Fusse zu drücken, bis man den Ton vernimmt so schwach als es eben nöthig sein mag, wenn aber der erste Ton oder Accord stark sein soll, wird man wohl thun vorerst zu treten und die ganze Windlade zu füllen und dann entschieden die Tasten hinterzudrücken, die dann augenblicklich stark erklingen werden.

Hat man das *piano* und *forte* gehörig studiert, dann wird man leicht durch *gradatim* vermehrten Druck vom *piano* zum *forte* (*crescendo*) übergehen, und umgekehrt vom *fortissimo* durch allmählig verminderten Druck (*decrescendo*) zum *piano* zurückkehren. Man muss sich überhaupt davon überzeugen, dass man im Fusse so wie in der Hand ein gewisses *resutirendes* Gefühl hat und wenn man nur einige Übung in der Behandlung der *Pedale* erlangt hat, wird man den verschiedenen Druck mit dem Fusse genau so ausüben, wie den mit den Fingern.

DAS TREMOLO.

Einer der reizendsten Effekte auf dem *Harmonium*, auf welchem man im Allgemeinen und als Hauptzweck vor Augen haben soll, der menschlichen Stimme und dem ausdrucksvollen Gesange so nahe als möglich zu kommen, ist das *Vibriren* der Noten wie das *Vibriren* der Stimme, welches nur im *Piano* in einzelnen Noten, selten in Accorden von Effekt ist. Es wird dadurch hervorgebracht, dass man den Blasbalg (das *Pedale*) nur mit der Spitze des Fusses hält, sehr wenig drückt, und dann mit der freistehenden Ferse so schnell als möglich, daher in ganz kurzen und *rapiden* Bewegungen auf und abgeht, man muss sich in Acht nehmen, nicht Knie stösse zu machen, weil man dadurch plumpe und starke, statt zarter und schwacher *Vibrationen* hervorbringt. Es ist diess einfach die *Differenz* zwischen einer natürlich *vibrirenden* jungen *sympatischen* Stimme und dem gebrochenen Mäkern einer alten durch *Forciren* ruinirten Stimme. Überhaupt muss man mit dem Fusse nie irgend welche heftige fortgesetzte Stossbewegung machen, z. B. wäre es sehr geschmacklos, die folgende Figur



anstatt mit den Fingern, durch Stösse mit dem Fusse auszudrücken: es wäre denn, dass man in einem *pastoralen* oder *idyllischen* Gemälde das Annähern einer Heerde von Schafen anzeigen wollte; was doch wohl in das Gebiet der etwas zu handgreiflichen Tonmalerei gehören würde.

Geschmack, Gefühl, Eleganz sind die nothwendige *Basis* um die hinreissenden Effekte, die so häufig den Zuhörer bis zu Thränen erschüttern, aus dem *Harmonium* zu ziehen — die Klippe liegt darin, dass für den gemeinen Effekthascher eine Unzahl von Gelegenheiten sich bieten, „den lauten Markt“ zu unterhalten. Nirgendwo ist es leichter zu beweisen, als auf dem *Harmonium*, dass vom „*Sublime au ridicule*“ nur ein kurzer Schritt sei. Es ist unendlich leicht die *Farcen* eines *clown* darauf zu *produciren*: dem poetischen Gemüth aber, das für erhabene Ideen den edlen, einfachen, rührenden Ausdruck sucht, ist nirgends so, wie auf diesem Instrumente die Möglichkeit dazu geboten, denn wenn man nur einmal den Mechanismus überwunden hat, und dazu genügt kurze Zeit, unter *intelligenter* Anleitung und bei genauer, gewissenhafter Befolgung der hier niedergelégten Regeln, und Selbstüberwachung, wird das lohnende Resultat nicht auf sich warten lassen. Es ist das einzige Instrument, das eben so den heiligen Styl wiedergibt und zur Andacht und Erhebung stimmt, wie es sich für den Vortrag populärer Melodien eignet, elegant und ernst, feierlich und kokett, singend und begleitend, die ergreifenden Eigenschaften der *Violine* und die orchestrale Begleitung des Klaviers die Verschiedenartigkeit der instrumentalen *timbres* mit der rührenden Einfachheit und Biagsamkeit der menschlichen Stimme vereinigt. Wie man das Höchste in den Staub ziehen, das Erhabenste lächerlich machen, ein Meisterwerk leicht besudeln kann, kann man auch durch einen gemeinen Ton, eine geschmacklose Spielweise dem Zuhörer alle Lust am *Harmonium* benehmen, und der gütige Leser wolle entschuldigen, wenn ich zur Bekräftigung als *Argument* mich selbst anführe: aber als ich zum ersten Male in London spielte, wo das Instrument vor sechs Jahren noch fast unbekannt war, zwei Damen, die in der Nähe eines Freundes sassen, aufstanden, um das „*horrid instrument*“ nicht zu hören. Auf die Bitte meines Freundes blieben sie: sie wurden beide meine Schülerinnen und Käuferinnen eines „*horrid instrument*“ und der Umstand, dass ich in derselben *Saison* in 53 Concerten zu spielen *engagirt* wurde, wird vielleicht als ein Beweis angenommen werden, dass das hier und da gegen das Instrument *prävalirende* Vorurtheil nicht so sehr auf den Fehlern desselben, als auf dem Umstande beruht, dass viele Leute, die das Instrument speziell nicht studirt haben, sich erlauben es vorzuspielen und wenn sie missfallen, demselben die Schuld beimessen, die nur an dem mangelhaften Vortrage liegt.

Hat man je die Feder angeklagt, mit der irgend Jemand langweiliges Zeug schrieb?

Schliesslich kann ich nicht umhin zu bemerken, dass Damen mir immer als die fähigsten, jedenfalls als solche Schüler vorgekommen sind, die am schnellsten die Art und Weise das Instrument zu behandeln begriffen haben. Ich kann mir das nur dadurch erklären, dass Alles was heftig, nur rohe Kraftanwendung ist, dem *Harmonium* ganz und gar widerstrebt: es will zart, sanft, poetisch behandelt sein und klingt im Frauenherzen und unter dem Drucke eines mit einer Frauenhand begabten Künstlers am besten.



LA SONNAMBULA

de

BELLINI.

Arrangée par **LOUIS ENGEL.**

15

**Andante
amoroso.**

p con molto espressione.

cresc.

pp dolente.

f

cresc.

f

f grazioso.

dimin.

perdendosi

(BATTI BATTI BEL MASETTO.)

DON JUAN

de
MOZART.

Andante
grazioso.

The first system of musical notation for the piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The tempo and mood are indicated as 'Andante grazioso'. The first measure of the treble staff has a circled '1' above it. The first measure of the bass staff has a circled '1' below it. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The treble staff features a melodic line with slurs and ties, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

The second system of musical notation, continuing the piano accompaniment. It consists of two staves. The treble staff continues the melodic line with slurs and ties. The bass staff continues the rhythmic accompaniment with eighth notes.

The third system of musical notation, continuing the piano accompaniment. It consists of two staves. The treble staff continues the melodic line with slurs and ties. The bass staff continues the rhythmic accompaniment with eighth notes.

The fourth system of musical notation, continuing the piano accompaniment. It consists of two staves. The treble staff features trills (*tr*) in the upper register. The bass staff continues the rhythmic accompaniment. The instruction *delicatiss.* is written above the bass staff in the fourth measure.

The fifth system of musical notation, concluding the piano accompaniment. It consists of two staves. The treble staff continues the melodic line with slurs and ties. The bass staff continues the rhythmic accompaniment with eighth notes. The system ends with a fermata over the final notes of both staves.

HYMNE NATIONAL ANGLAIS.



Lento.



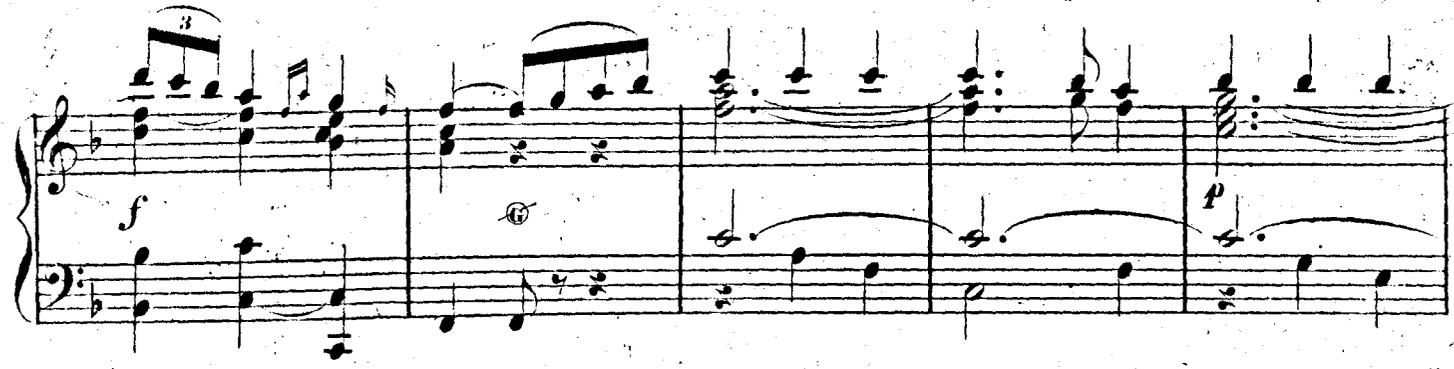
① *f* ⑥



pp ⑥



f *dimin.* *p*



f *p*



cresc. *f* *sempre più f.* ⑥ *fff* *p*

HYMNE NATIONAL RUSSE.

Maestoso.

① ④ ①

f fz

f fz

②

p cresc.

f fz ff

① p

cresc.

f f ff

LA DERNIERE ROSE.

MELODIE IRLANDAISE.

Andante.

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 two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante.' and the dynamics are marked 'f' (forte). The music begins with a first ending bracket over the first two measures of the upper staff.

The second system continues the piece. It features a first ending bracket over the first two measures of the upper staff, which then branches into two second endings, labeled '1.' and '2.'. The dynamics remain 'f'.

The third system shows the continuation of the melody. The upper staff begins with a piano 'p' dynamic and ends with a 'cresc.' (crescendo) marking. The lower staff provides harmonic support.

The fourth system continues the musical development. The upper staff features a melodic line with slurs and ties, while the lower staff maintains the harmonic accompaniment.

The fifth system concludes the piece. It includes a triplet of eighth notes in the upper staff, marked with a 'p' dynamic. The piece ends with a final chord in the lower staff.

PRIERE DE MOÏSE.

Maestoso.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The music begins with a circled '2' above the first measure. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) in the first three measures and *p* (piano) in the last four measures. There are also circled '6' and '1' below the first measure.

The second system continues the piece. It features a *mf* (mezzo-forte) dynamic in the first measure, followed by a *dim.* (diminuendo) marking in the fifth measure. The notation includes various chordal textures and melodic lines.

The third system shows a *dim.* marking in the first measure, a *p* (piano) marking in the second, and an *fpp* (fortissimissimo) marking in the third. A circled '2' and '1' are present above the second measure.

The fourth system features a *f* (forte) dynamic in the first measure, a *ff* (fortissimo) in the second, and another *f* in the third. A circled '6' is located below the third measure.

The fifth system concludes the piece with a *f* (forte) dynamic in the first measure and another *f* in the third. The notation includes sustained chords and melodic fragments.

NOCES DE FIGARO.

Mon cœur soupire:

Andante
giusto.

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The first system includes the tempo and performance instructions 'Andante giusto.' and a dynamic marking of 'p'. The second system continues the piece with a 'p' dynamic. The third system features a 'mf' dynamic in the right hand and a 'p' dynamic in the left hand. The fourth system has a 'f' dynamic in the left hand. The fifth system concludes the piece with a first ending bracket and a repeat sign. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

dolcissimo.

f

crese.

f

p

poco più

f

f

dim.

f

mf

mf

mf

p

mf

DUO DE LA NORMA.

BELLINI.

Allegro.

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The first system includes fingerings (1, 2, 1) and a piano (*p*) dynamic marking. The second system features a forte (*f*) dynamic marking. The third system also includes a piano (*p*) dynamic marking. The fourth system features a forte (*f*) dynamic marking. The fifth system is marked *martellato.* and includes a *cresc.* (crescendo) marking and a forte (*ff*) dynamic marking. The music is in 2/4 time and B-flat major.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with a long slur over the final two measures. The bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Second system of musical notation. The treble clef part features a melodic line with slurs and a circled 'C' marking. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *f*. The system ends with a double bar line.

Third system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with slurs and a circled 'C' marking. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *p*. The system ends with a double bar line.

Fourth system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with slurs and a circled 'C' marking. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p*. The system ends with a double bar line.

Fifth system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with slurs and a circled 'C' marking. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *p*. The system ends with a double bar line.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents, while the bass clef contains a rhythmic accompaniment of chords and single notes.

Second system of musical notation. The treble clef part is marked *martellato* and *f*. The bass clef part includes a *cresc.* marking and a *ff* dynamic marking.

Third system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic textures.

Fourth system of musical notation, featuring a *tr* (trill) marking in the treble clef and a *ff* dynamic marking in the bass clef.

Fifth system of musical notation, concluding the page with a final *ff* dynamic marking.

(NON PIÙ ANDRÀ)

NOZZE DI FIGARO

de
MOZART.

Allegretto.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system is marked 'Allegretto.' and includes fingerings (1, 2, 3) and a dynamic marking of *p*. The second system features dynamics of *p*, *ff*, and *p*. The third system includes *sempre p*, *ff*, and *pp*. The fourth system has *f*, *tr*, *legato.*, and *p*. The fifth system includes *legato.*, *leggiero.*, and *tr*. The score concludes with a key signature change to two sharps (F# and C#).

This page of musical notation is for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Treble staff begins with a trill (*tr*). The bass staff has a forte (*f*) dynamic marking.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development.
- System 3:** Features a forte (*f*) dynamic marking in the bass staff.
- System 4:** Includes a piano (*p*) dynamic marking in the bass staff, followed by *sempre p* and a forte (*f*) marking.
- System 5:** Features a pianissimo (*pp*) dynamic marking in the bass staff, followed by a forte (*f*) marking.
- System 6:** Concludes with a forte (*f*) dynamic marking in the bass staff.

COMME A VINGT ANS.

MELODIE
d'EMILIE DURAND.

Andante
grazioso.

①

②

①

p. *semplice.*

p. *p.*

cre = sen = do al *f.* *ff.*

4 p *p* *accelerando* *ff* *rit.*

Lento. Tempo I.

pp *rit.* *p.*

AMOUR ET FANATISME.

29

ROMANCE

de

A. CARAYON LATOUR.

Audantino.

① ④ ①
②
① ④ ①

p *cresc.* *dim.*

cre = = scen = = do.
④
③ ③ ③ ③

mf *cresc. sempre*

più f *al ff* *sempre f* *f*

ANDANTE de BEETHOVEN.

Andante.

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Andante.' and includes fingering numbers (1, 4, 1) above the treble clef and below the bass clef. The second system features a forte dynamic marking 'f'. The third system includes a second ending bracket and a second ending number '2'. The fourth system continues the melodic and harmonic development. The fifth system includes dynamic markings 'p', 'cresc. al', 'fff', and 'ff'. The score is written in a 3/8 time signature with a key signature of three flats.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex texture with many beamed notes and chords. A fingering '5' is visible above a note in the treble clef.

Second system of musical notation. The treble clef part includes the dynamic marking *pp* and the instruction *glissando*. The bass clef part has a steady accompaniment of beamed notes.

Third system of musical notation, continuing the complex texture of beamed notes and chords in both staves.

Fourth system of musical notation, featuring a triplet of notes in the treble clef and a circled '3' above it.

Fifth system of musical notation, concluding the piece with a final triplet of notes in the treble clef and a circled '3' above it.