

literatur erschöpft —) und einige Bearbeitungen (die „Ernsten Studien“ von Reinhard, diverse Arrangements des exakten Harmoniumkenners Rudolf Bibl*) und, allen voran, die wertvollen Frescobaldi-, Buxtehude- und Bachbearbeitungen des Altmeisters und fraglos bedeutendsten Harmoniumstilisten L. A. Zellner,*) den der Verfasser dieses Werkes als den „Vater der individuell ausgestalteten Harmoniummusik“ verehrt), — was will das kleine Häuflein Notenmaterial aber viel besagen, um so mehr, wo es an instruktiv-polyphonen Studien, die zu diesen zum Teil ganz beträchtlich schwierigen Werken progressiv führen, völlig fehlt! Das dringend erwartete und von guten Musikern, besonders auch für Unterrichtszwecke notwendig begehrte Schulwerk von der Kunst des polyphonen Spiels müßte, wenn es seinen Zweck richtig erfüllen soll, auf die Einführungsregistrierung (notwendige Pausen vor plastisch hervorzuhebenden Stimm-eintritten) Rücksicht nehmen, die manche recht schwierige Satzkorrektur in den zu bearbeitenden Werken nötig macht. Das ganze Kapitel der Fugenregistrierung wird dauernd eine problematische Aufgabe bleiben, schon deshalb, weil in den authentischen Ausgaben der meisten Fugen (gleichviel, ob Clavecin- oder Orgelkompositionen) Pachelbels, Buxtehudes, Telemanns, Frobergers, Frescobaldis, Händels, Bachs und seiner Söhne meist jede Vortragsbezeichnung, Tempoangabe und dynamische Zeichen fehlen. Der subjektiven Ausdeutung ist weitester Spielraum gegeben, die striktesten Meinungsverschiedenheiten stehen sich gegenüber, die eine sowie die andere Anschauung hat ihre ästhetische und formtechnische Begründung. Wer will da „allgemeingültige Regeln“ aufstellen? Und da die Registrierung von den vortraglichen, dynamischen und zeitlichen Angaben zunächst ihren Ausgang zu nehmen hat, so steht der Harmonist, dem die nackten Noten

selbst nicht Aufschluß über Inhalt, Vortrag, Form, Tempo und Dynamik geben, ratlos vor einem solchen Stück. Hier hilft keine Theorie, kein noch so zuverlässiges Kompendium aus dem Dilemma. Was not tut, ist: viel gutes Orgelspiel zu hören, aber nicht — ja nicht von solchen Orgeltrakteuren, deren Zahl Legion ist, die Bachs Werke stets für massiv, wuchtig, für „erstarrte“ Architektonik halten und die die reichste Expressivität und größte Farbdifferenzierung, deren die moderne Orgel fähig ist, für „unhistorisch“ halten — und endlich: die an vorzeitlichen, starren Orgeln sitzen.

Im nächsten, 16. Kapitel über das selbständige Registrieren ersehe man (am Schluß) näheres über Fugenregistrierung. Aus formtechnischen Gründen möchte der Verfasser auf die große Fuge seiner 2. Sonate, Op. 46 hinweisen, die der Problemlösung möglichst nahe zu kommen sucht, das kontrapunktische, komplizierte Gewebe durch besonders entsprechende Registrierung zu entwirren, die thematischen (resp. doppelthematischen) Hauptadern plastisch zu gestalten und Flächensteigerungen zu erzielen.

Aus dem gesamten Kapitel geht hervor, daß die Dispositionsfrage nicht nur für die äußere Klanglichkeit von grundlegender Bedeutung, sondern daß sie auch für den Vortrag und die ästhetische Darstellung der Formen von allergrößter Wichtigkeit ist.

Als Schluß- und Kardinalregel sei empfohlen: erst ein Stück mit durchgehender Registrierung von möglichst wenig spezifischer Farbe (stumpfer 8', also für Vierspiel $\textcircled{1}\textcircled{1}$, oder Kunstharmonium $\text{Méta.} \begin{bmatrix} 4 & 4 \end{bmatrix} \text{Méta.}$, für Saugluft $\textcircled{1}\textcircled{1}$) von Anfang bis Ende zu spielen, um den Inhalt zu erfassen, dann erst die Formgliederung zu markieren (etwa die Anfänge neuer Satzperioden mit I, II, III oder A, B, C usw. zu bezeichnen) und endlich erst (eventuell bei gleichzeitiger Korrektur zur Erlangung der unumgänglich nötigen Registrierpausen) die Farben dem Charakter der einzelnen Abschnitte entsprechend auszuwählen und tunlichst zu beachten, daß Farbenaddition und Subtraktion mehr geschlossenen Sätzen, Nebeneinanderstellung unverbundener Farben mehr scharfgetrennten Gliederungen entspricht.

*) Beide sind zwar noch keine eigentlichen Koloristen, aber bisher unübertroffene Meister des Satzes und exzellente Kenner der Teilungs-, Register- (soweit sie ihnen bekannt waren), Prolongements-, Percussions- und Windeffekte. Erstaunlich ist ihre logische Rücksichtnahme auf Nachregistrierungen (formell und spieltechnisch gleich wertvolle Zäsuren), obgleich ihnen die vielhundertfachen Registrier- und Farbmischmöglichkeiten des ihren Werken zugrunde liegenden Vierspiels, der Literatur nach zu schließen, verborgen geblieben sind.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Das selbständige Registrieren unregistrierter Noten.

Es sei in Kürze das allerwesentlichste der vorangegangenen Kapitel, soweit sie sich mit den Farbaufstellungen befassen, nochmals wiederholt: Als Grundlage für nachstehende Aufstellung diene ein Vierspiel mit Subbaß: durchgehender 8' + 4', linker 2', rechter 16' und ein zweiter 8' (Orchestral-Disposition). Die Farben der größeren oder kleineren Instrumente, auch Zweimanuale, lassen sich von dem Vierspieltyp unschwer ableiten.

a) Achtfüßige Primärfarben:

♫ Cornettino Echo 2', 2 Oktaven tiefer	= 8'	♫ Diapason Melodia 8', loco	= 8'
♫ Aolsharfe 2', 2 Oktaven tiefer	= 8' 8'	♫ Diap. dolce — Mel. dolce 8' loco	= 8'
♫ Viola Flöte 4', 1 Oktave tiefer	= 8'	♫ Oboe 8', loco, auch Schalmel 8', loco	= 8'
♫ Viola dolce 4', 1 Oktave tiefer	= 8'	♫ Clarinette 16', 1 Oktave höher	= 8'

b) Achtfüßige Mischungen:

♫ Vox jubilans (Coelestis) 8', loco	= 8' 8'
♫ Melodia (dolce) + Schalmel 8', loco	= 8' 8'
♫ Viola 4' 8va bassa + Melodia (dolce) 8' loco in Oktavparallelen sich deckend	= 8' 8'
♫ Viola 4' 8va bassa + Oboe (Schalmel) 8' loco in Oktavparallelen sich deckend	= 8' 8'
♫ Viola (dolce) 4' 8va bassa + Vox jubilans 8' loco in Oktavparallelen sich deckend	= 8' 8'
♫ Viola (dolce) 4' 8va bassa + Melodia (dolce) 8' loco mit Schalmel in Oktavparallelen sich deckend	= 8' 8' 8'
♫ Diapason (dolce) 8' + Clarinette 16', 1 Oktave höher in Oktavparallelen sich deckend	= 8' 8'
♫ Viola (dolce) 4' 8va bassa + Clarinette 16' 8va höher, in Doppeloktavparallelen sich deckend	= 8' 8'
♫ Aolsharfe (Cornet-Echo) 2' 15ma bassa + Melodia (dolce) 8' loco, in Doppeloktavparallelen sich deckend	= (8') 8' 8'
♫ Aolsharfe 2' 15ma bassa + Oboe 8' loco, in Doppeloktavparallelen sich deckend	= 8' 8' 8'
♫ Aolsharfe 2' 15ma bassa + Vox coelestis 8' loco, in Doppeloktavparallelen sich deckend	= 8' 8' 8' 8'

c) Acht- und vierfüßige Mischungen und Doppelfarben:

♫ Diapason — Melodia 8' + Viola — Flöte 4' loco	= 8' 4'
♫ Diapason dolce — Melodia dolce 8' + Viola — Flöte 4' loco	= 8' 4'
♫ Oboe 8' + Flöte 4' loco	= 8' 4'
♫ Schalmel 8' + Flöte 4' loco	= 8' 4'
♫ Vox jubilans 8' + Flöte 4' loco	= 8' 8' 4'
♫ Melodia (dolce) 8', Schalmel 8' + Flöte 4' loco	= 8' 8' 4'
♫ Clarinette 16' + Melodia (dolce) 8', 1 Oktave höher	= 8' 4'
♫ Clarinette 16' + Oboe 8', 1 Oktave höher	= 8' 4'
♫ Clarinette 16' + Schalmel 8', 1 Oktave höher	= 8' 4'
♫ Clarinette 16' + Vox coelestis 8', 1 Oktave höher	= 8' 4' 4'
♫ Clarinette 16' + Melodia (dolce) 8' und Schalmel 8', 1 Oktave höher	= 8' 4' 4'
♫ Viola (dolce) 4' + Aolsharfe 2', 1 Oktave tiefer	= 8' 4' 4'
♫ Viola (dolce) 4' + Cornett-Echo 2', 1 Oktave tiefer	= 8' 4'
♫ Diapason — Melodia + OK loco	= 8' 4'
♫ Diapason dolce — Melodia dolce 8' + OK loco	= 8' 4'
♫ Oboe 8' (Schalmel) + OK loco	= 8' 4'
♫ Vox coelestis 8' + OK loco	= 8' 8' 4' 4'
♫ Melodia (dolce) 8' und Schalmel 8' + OK loco	= 8' 8' 4' 4'
♫ Clarinette 16' + OK 1 Oktave höher	= 8' 4'
♫ Viola — Flöte 4' + OK 1 Oktave tiefer	= 8' 4'
♫ Aolsharfe 2' + B-OK 2 Oktaven tiefer	= 8' 8' 4' 4'
♫ Cornett-Echo 2' + B-OK 2 Oktaven tiefer	= 8' 4'

d) Acht-, vier- und zweifüßige Mischungen und Doppelfarben:

♫ Diapason — Melodia 8' + Viola — Flöte 4' + OK loco	= 8' 4' 4' 2'
♫ Diap. dolce — Mel. dolce 8' + Viola (dolce) — Flöte 4' + OK loco	= 8' 4' 4' 2'
♫ Oboe (Schalmel) 8' + Flöte 4' + OK loco	= 8' 4' 4' 2'
♫ Vox jubilans 8' + Flöte 4' + OK loco	= 8' 8' 4' 4' 4' 2'
♫ Melodia (dolce) 8' und Schalmel 8' + Flöte 4' + OK loco	= 8' 8' 4' 4' 4' 2'
♫ Clarinette 16' + Melodia (dolce) 8' + OK 1 Oktave höher	= 8' 4' 4' 2'