

§ 9. Die Form des ersten Sonatensatzes*) zu registrieren, bietet oft viel Hindernisse. Ohne Nachkorrektur (siehe später) ist häufig nicht auszukommen. Es liegt im Wesen der Sonate begründet, die, im Gegensatz zur Suite, alles Mosaik notwendigerweise vermeidet und an Stelle von leicht registrierbarem Nebeneinander Logisches aus sich heraus entwickelt, was aus Mangel an Zäsuren und durch die Kontinuität seiner Steigerungen die Eigenregistrierung oft beinahe ausschließt. Auf keinen Fall darf auf die Farbtrennung zwischen erstem und zweitem Thema Verzicht geleistet werden, sie unterstützt ganz erheblich das Verständnis für den Satz, ja, sie vermag sogar über mangelnde Charakter-Gegensätzlichkeit der Themen bis zu einem gewissen Grade hinwegzutäuschen und Scheinkontraste zu geben.

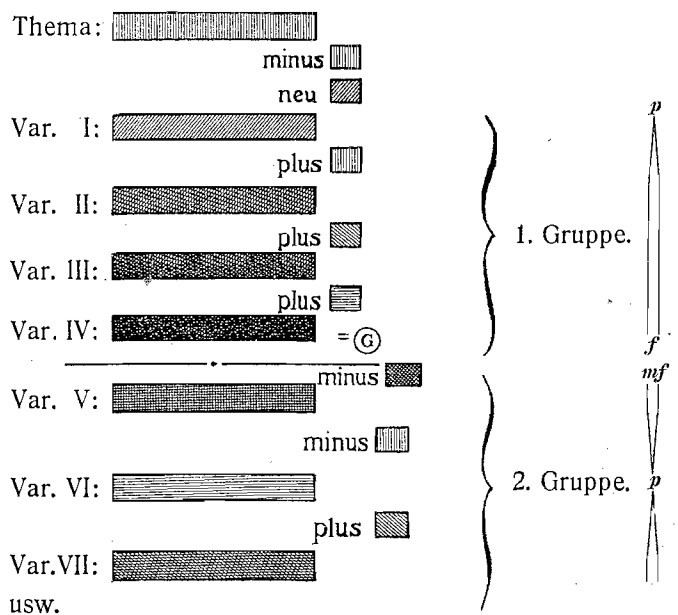
Eine Atempause für Registerein-, Aus- und Umschaltung vor Eintritt des zweiten Themas wird sich wohl ohne große Schwierigkeit fast überall einschieben lassen, ebenso nötig ist die Wiederherstellung der anfänglichen Registerstellung vor dem eventuellen Wiederholungszeichen und (nach der Durchführung) vor Eintritt in die Reprise. Die Registrierung kann sich bei einer größer angelegten Sonate, insbesondere, wenn sie aus psychologischen Gründen sich einer komplizierteren Ausdrucksform bedient, in einer massiven Hauptthemenscheidung natürlich nicht erschöpfen. Steigerungen des Seitenthemas, die oft lückenlos in die Codalgruppe einführen, ferner komplizierte Beugungen und Zusammenschlüsse thematischer Floskeln, die reichen, motivischen Verkettungen und Verästelungen in der Durchführung bedingen mannigfachen Registerwechsel, für den sich aber allgemein gültige Regeln selbstredend nicht aufstellen lassen. Man halte aber daran fest, daß Exposition und Reprise durch allzu reichen Farbenwechsel leicht zerbröckeln und dadurch an eindringlicher Faßlichkeit erheblich Einbuße leiden.

§ 10. Die Registrierung von Variationssätzen bietet die allergeringsten Schwierigkeiten. So groß die Fülle und Verschiedenartigkeit der Variationsarten auch ist,

eine Tendenz ist ihnen allen gemeinsam: jeden Variationssatz zu einem in sich abgeschlossenen Ganzen, zu einem Charakter auszuprägen. Damit ist schon gesagt, daß jede Variation eine eigene Farbe verlangt. Von kleinen Retouchen abgesehen, die besonders bei zweiteiligen Themen und Variationen mit Wiederholungen hie und da von hübscher Wirkung sein können, unterlasse man innerhalb eines Satzchens jede durchgreifende Registerveränderung.

(Vergleiche die Ciacona con variazioni aus der A moll-Sonatine, Op. 14 Nr. 3, erster Satz und die Es moll-Passacaglia Op. 25 von Karg-Elert [die bisher leider einzigen Variationen der Harmonium-Originalliteratur], desgleichen die Duo-Variationen aus der Serenade von Beethoven, Op. 8, arrangiert von Karg-Elert.)

Gute Wirkungen erreicht man, indem man die Farben der Variationen nach und nach durch Addition steigert und sie so zu Variationsgruppen zusammenschließt. Ist ein Höhepunkt erreicht, so entzieht man der Farbensumme einzelne Farben, so daß neue, in der ersten Variationsgruppe nicht verwandte Mischungen restieren.



*) Wie schon früher bemerkt, versteht man darunter einen durchaus festgelegten Formenbegriff. Nicht jeder erste Satz einer Sonate hat die klassische Form eines solchen, z. B. Beethovens Es dur- und Cis moll-(Mondschein-)Sonate, Op. 27 I und II, die kleine und die große As dur-Sonate, Op. 26 und 110, Mozarts lichte, köstliche A dur-Sonate weisen in den ersten Sätzen andre Formen auf. In der Harmoniumliteratur zeigt die G dur-Sonatine von Karg-Elert im ersten und letzten Satz, die E moll-Sonatine im ersten (stark suitisiert), die A moll-Sonatine aber in keinem ihrer drei Sätze, auch weder die H moll- noch B moll-Sonate im ersten Satz (diese jedoch im letzten Satz) die Form des „ersten Sonatensatzes“. Mouquets Sonate und die drei Reinhardtschen Sonatinen (diese aber statt Durchführungen nur kurze Rückleitungen bringend, wie es der kurzgeschürzten Sonatinenform recht wohl entspricht), Beethovens 2 Sonatinen Op. 49 zeigen in den ersten Sätzen starke Tendenz zum üblichen Sonatenschema.

Für die Registrierung von Fugen und polyphonen Werken lassen sich allgemein gültige Regeln nicht aufstellen. Hier heißt es von Fall zu Fall entscheiden. Noch*) ist nicht das leiseste Anzeichen vorhanden, um auf ein systematisch geordnetes Schulwerk für polyphones Spiel hoffen zu dürfen, ein Schulwerk, das das Harmoniumspiel progressiv in die reinste Kunstsphäre und höhere Spieltechnik einführt. Wohl existieren einige polyphone Originalwerke (Fugen aus der H moll-Sonate, Doppelfuge aus der B moll-Sonate und die Passacaglia von Karg-Elert, die Fugen der drei Camillo Schumannschen Suiten, die zweistimmige Fuge aus der Beckmanschen Suite, — damit ist die Original-

*) Geschrieben im Anfang des Jahres 1911.

literatur erschöpft —) und einige Bearbeitungen (die „Ernsten Studien“ von Reinhard, diverse Arrangements des exakten 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

*) 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 Farbenmischmöglichkeiten des ihren Werken zugrunde liegenden Vierspiels, der Literatur nach zu schließen, verborgen geblieben sind.

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

Im nächsten, 16. Kapitel über das selbständige Registrieren ersehe man (am Schluß) Näheres über Fugenregistrierung. Aus 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 Méta. 4 4 Méta. , für Saugluft $\textcircled{1} \textcircled{1}$) von Anfang bis Ende zu spielen, um den Inhalt zu erfassen, dann erst die Formgliederung zu markieren (etwa die Anfänge neuer Satzperioden mit I, II, III oder A, B, C usw. zu bezeichnen) und endlich erst (eventuell bei gleichzeitiger Korrektur zur Erlangung der unumgänglich nötigen Registrierpausen) die Farben dem Charakter der einzelnen Abschnitte entsprechend auszuwählen und tunlichst zu beachten, daß Farbenaddition und Subtraktion mehr geschlossenen Sätzen, Nebeneinanderstellung unverbundener Farben mehr scharfgetrennten Gliederungen entspricht.