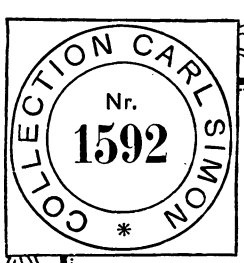
Wunsch des Komponisten überreicht



DIE ERSTEN GRUNDLEGENDEN STUDIEN IM HARMONIUMSPIEL

VON

SIGFRID KARG-ELERT

OP. 93

I. THEORETISCHER TEIL II. PRAKTISCHER TEIL

KOMPLETT

COPYRIGHT 1913 BY CARL SIMON

CARL SIMON MUSIKVERLAG, BERLIN
HOFMUSIKALIENHÄNDLER SEINER HOHEIT DES HERZOGS VON ANHALT
W. 35, STEGLITZER STRASSE Nr. 35

Umschl. Ster. 487 A. C. S. 3335. C. G. Röder G. m.

M 6824

Dieses Op. 93 ist der Anfang einer größeren progressiven Sammlung ***instruktiver Werke für Harmonium,*** *es bildet den* ***Grundstein*** *zu einem wahrhaft künstlerischen Spiel. Neue Thesen einer modernen Spieltechnik und Pädagogik werden aufgestellt. Jeder* ***Musiker von Fach*** *und* ***strebsame Musikfreund*** *wird sich für die fesselnden Probleme spezifischer Harmoniumkunst interessieren. Der Autor deckt die Schäden des bisherigen landläufigen Harmoniumspiels auf, die schon lange eine gesunde Weiterentwicklung der jungen Spezialkunst lähmten. Aber er negiert nicht nur, sondern er schafft auch* ***neue positive*** *Werte als Ersatz!*

Ster. C. S. 3385.

Den fortschrittlichen Harmoniumpädagogen in kollegialer Gesinnung zugeeignet.

Die ersten grundlegenden Studien im Harmoniumspiel

nach modernen Prinzipien

von

Sigfrid Karg-Elert

Op. 93.

Allgemeines.

An Harmoniumschulen ist kein Mangel. Viele sogenannte „beliebte" sind in außerordentlich großen Auflagen verbreitet und werden wohl auch fürderhin ihre Lobredner haben. Soweit diese nicht mehr wollen, als Amateuren die technischen Mittel zu reichen, um die alte Transkriptionsliteratur leidlich bewältigen zu können, soll die allgemeine Brauchbarkeit der besten dieser Schulen nicht in Frage gezogen werden.

Die moderne Harmoniumliteratur und die neueren großen Übertragungen alter Meister (insbesondere Bachscher Clavicembalo-Werke) stellen technische Anforderungen, denen ein durch beliebte Schulen mit ihrem ebenso beliebten Liederkunterbunt, mit den ausgesprochenen Klavier-Fingerübungen und den unsinnigen Tonleitern mit Klavierfingersatz herangebildeter Harmonist aber nie und nimmer gewachsen ist. Ein Geiger wird durch keine Flötenetüden den Parnaß erklimmen, und ein Harmonist lernt durch wörtliche Kopien noch so vieler Klavierstudien*) niemals ordentlich Harmonium spielen. Harmoniumlehrer von musikalischer Durchbildung und pädagogischer Erfahrung werden Bachsche Partiten, Suiten, zwei- und dreistimmige Inventionen und den kostbarsten Schatz: das unaussprechlich herrliche „Wohltemperierte Klavier", daneben auch mit weiser Vorsicht Cembalo-Händel spielen lassen, um ihre Schüler zu Musikern zu erziehen, um sie die heikle Technik des polyphonen Spiels zu lehren und damit den überhaupt höchsten Grad von Fingerunabhängigkeit zu erreichen. — So unerläßlich wie das „polyphone Spiel" für den Harmonisten ist, so wenig erschöpft es ausschließlich die Technik. Im ersten Halbjahr intensivsten Studiums liegt die Pflege des homophonen Akkordspiels (das Steckenpferd der Amateure) weitaus am nächsten. Das exakte Harmoniumspiel, das parallel mit allgemeiner Musiktheorie gehen sollte (fortdauernd Formen- und Phrasierungslehre, während des Studiums im Akkordspiel: Harmonielehre, während der polyphonen Studien: Kontrapunkt, Kanon und Fuge), wird bei völlig strenger Individualisierung der Satztechnik vier Punkte ins Auge zu fassen haben:

1. rein-technisches Motivstudium (sog. tägliche Exerzitien),
2. Etüdenspiel (streng-konsequente Ausnützung technischer Spezies),
3. die Kunst des polyphonen Spiels,
4. Repertoirestudium (Vortrags-, Expressions-, Phrasierungsspiel, Registrierkunst).

Wenn, wie es Legionen von Harmoniumspielern tun, die ganze vorhandene Zeit mit dem Spielen oder planlosen Eindrillen von Stücken vergeudet wird, so braucht sich keiner zu wundern,

„daß man im Harmoniumspiel nie die Fertigkeit erlangen kann, als im Klavierspiel".

Wollte einer fremde Sprachen studieren, das Lernen von Vokabeln und das Studium der ganzen Grammatik aber als „zu zeitraubend" für seinen Teil ablehnen, die Konversation indes als „unterhaltsames Amüsement" pflegen wollen — er machte sich unaussprechlich lächerlich. Und doch verlangte er nichts anderes, als der Harmoniumspieler, der den Lehrer aufsucht, um von ihm einige beliebte Stücke „eingeübt (!)" zu bekommen, aber die freundliche Mahnung, das Alphabet doch mit a zu beginnen: d. h. zuvörderst die einfach unerläßlichsten technischen Spezialstudien zu absolvieren, selbstverständlich dankend ablehnt, da er ja „kein Künstler werden wolle"! Eine gänzlich unnötige Besorgnis, denn von den paar unumgänglich nötigen Übungen, deren anstoßfreie Bewältigung der Lehrer vom Schüler fordern muß, wird keiner, quasi „aus Versehen" Künstler!

*) Ob Herz, Plaidy, Biehl, Mertke, Hanon, Pischna usw. ist belanglos, sie gleichen einander, wie ein Ei dem andern.

Copyright 1913 by Carl Simon Musikverlag, Berlin W. 35.

Ster. C. S. 3385.

1* Bücherei
M / 682

Vom Üben überhaupt.

Wohl oder übel muß der angehende Harmonist sich also schon entschließen, täglich sein Pensum technischer Übungen zu absolvieren. Er braucht nicht von Sorgen gedrückt zu werden, daß er sich etwa unvermutet als Virtuose wiederfände, nur eine schlackenfreie, lockere Technik von allerbescheidenster Beweglichkeit, aber höchster Gewissenhaftigkeit wollen diese „Ersten Studien" bilden helfen.

Sie sind lediglich für den allerersten Anfang berechnet und reichen etwa für 15 bis 25 Unterrichtsstunden. Der Schüler möge sich ja nicht übernehmen und nicht etwa eine Übung, eine Etüde, ein Stück schon ablegen, wenn es „ohne schwere Unglücksfälle" passabel bezwungen wird. Die bis dahin aufgewandte Mühe trägt wenig Frucht, vielmehr erreicht das fortdauernde Repetieren im **unablässig gesteigerten Zeitmaß** das Entscheidende. Der Herausgeber hat mit folgender Übmanier die schlagendsten Resultate erreicht: der Schüler zerlege sich Etüden, Studien, Stücke usw. takt- oder gruppenweise und beginne das stets jeweils einhändige Spiel äußerst langsam (das Tempo kann nie zu langsam sein!). Dabei konzentriere der Spieler seine volle Gedankenkraft, seine ungeteilte Energie, sein regstes Interesse einzig und allein auf seine Aufgabe. Zunächst werden nach jedem Tastenanschlag „Kontrollbewegungen" (davon sogleich Näheres ausgeführt), um Fingerwurzel-, Handwurzel-, Ellbogen-, Schultergelenk und Hüfte vollständig elastisch und beweglich zu erhalten. Die geringste ungewollte Versteifung und Starrhaltung antwortet mit technischer Versagung. Nachdem der Fingersatz festgestellt ist (eine conditio sine qua non), lasse man das Metronom so langsame Zeiten anschlagen,*) daß Falschspiel sicher ausgeschlossen ist. Nach entsprechender Repetition (etwa 10 bis 30mal) wird das Pendelgewicht auf die nächsthöhere Ziffer gestellt, und das Repetieren beginnt abermals. Die Temposteigerung ist unmerklich; der Bewegungsapparat paßt sich durch fortwährende Repetitionen allmählich dem jeweils neuen Tempo an. So steigere man fortdauernd die Geschwindigkeit, bis sich die erste Unebenheit zeigt. In diesem Falle ist die momentane Maximalgeschwindigkeit erreicht. Ein weiteres Forcieren birgt die schwersten Gefahren (manch gute Technik ist durch zu schnelles Spielen systematisch ruiniert worden!). Beim nächsten Üben beginne man wieder langsam, doch rascher als am Tag zuvor, wieder rückt man, nach entsprechenden Repetitionen (10 bis 30mal), das Stellklötzchen allmählich auf höhere Zahlen und suche das frühere Maximaltempo zu überbieten. Langsames Vorrücken bürgt am sichersten für den Erfolg. Hauptbedingung bleibt: geistige Konzentration; wer bei technischen Übungen sich unterhält, Bücher liest (kein seltener Fall) oder sonst sich zerstreut, darf sich über Mißerfolge seines Studiums nicht wundern. Automatische Bewegungen sind für die musikalische Technik unverwertbar. Die Anerziehung jener ist Kraft- und Zeitvergeudung. Willkürliche und planentsprechende Bewegungen des Spielapparates aber, die einzig hier in Frage kommen, erheischen eine systematische Ausbildung der Willensenergie. Daher kann man bei einem hervorragenden technischen Talent, neben seiner rein physischen Prädestination, sehr wohl auf eine spezielle besondere „Willensveranlagung" schließen.

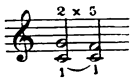
Gymnastische Technik.

Hierunter sind nicht die eigentlichen bewußten Fingerbewegungen zu verstehen, sondern das Exerzitium des Spielapparates: das sind die Finger, die Arme, der Oberkörper, die Hand- und Fingerwurzel-, die Ellbogen- und Schultergelenke und die Hüften.

1. Der Spieler sitze auf dem möglichst ungepolsterten, hohen Harmoniumstuhl (Bänkchen) zwar sicher, aber ja nicht zu massiv! Vielmehr balanciere er beim Expressionsspiel locker auf der Vorderkante des Sessels, so daß sein Oberkörper ebenso leicht Seitgleitbewegungen [beim zweihändigen Spiel im obersten Diskant (32′, 16′) und untersten Baß (2′, 4′)] als Hüftbeugen ausführen (beim kreuzhändigen Spiel und überschlagenden Händen behufs Registrierung), ebenso leicht in die Höhe streben (bei expressiven Tretnüancen), als sich vornüberneigen kann (bei unzähligen technischen Problemen, die eine **Armunterstützung** erheischen).

Die Balance und Hüftbeweglichkeit ist anfänglich ständig zu kontrollieren.

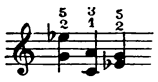
2. Der Arm pendle im Schultergelenk äußerst lose. Eine Anlehnung des Oberarmes an den Oberkörper, wie sie früher gelehrt wurde (z. B. der Schüler mußte während des Spieles ein Buch oder dergleichen unter den Arm klemmen), bedingt Steifheit, d. h. mindestens behinderte Spielmöglichkeit. Die Lockerhängung des Armes ist ständig vom Lehrer durch Abziehen des Armes vom Körper und durch dessen natürliche Rückfallbewegung zu kontrollieren.

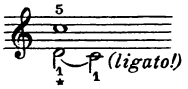
3. Der Ellbogen bilde durchschnittlich veränderliche stumpfe Winkel, doch wird bei gewissen Bock- und Gabelgriffstellungen leicht plötzlich recht- bis mild-spitzwinkelige — und bei Durchsetzen (Rückuntersetzung) der Finger, z. B. 

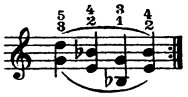
notwendigerweise winkellose Ellbogenstellung (d. h. Ober- und Unterarm eine Gerade bildend) Bedingung. Der Ellbogen muß sowohl vertikale als horizontale Kreislinien (Kugelkreise) beschreiben können. Seine Leichtbeweglichkeit ist für das Ligatospiel, insbesondere für das gebundene Akkordspiel, von ausschlaggebender Bedeutung.

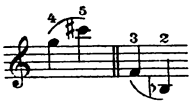
*) Das beste ist, man versehe den Stahlpendel mit einem breiten weißen Papierstreifen und stelle den Taktschläger so auf, daß das Auge, trotz des Notenlesens, das Wippen des Papierstreifens sehen muß. Das Ohr ist tunlichst vor Zerstreuungen zu bewahren.

Eine Menge von Akkordbindungen, Über-, Unter- und Durchsetzgriffen sind ohne Ellbogenbewegung einfach unspielbar!

z. B. 

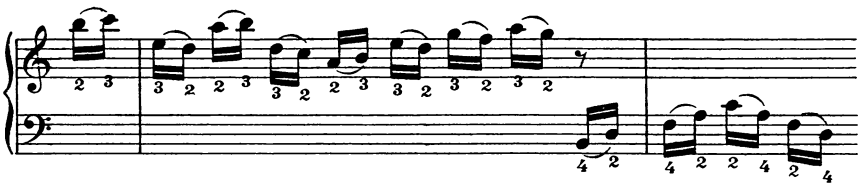
4. Von allerhöchster Beweglichkeit, Lockerheit und Elastizität sei das Handgelenk. Seine Wichtigkeit für das Ligatospiel ist weit größer, als gemeinhin angenommen wird; es spielt übrigens im Staccato eine zwar sinnfälligere, dennoch weit geringere, weil einseitigere Rolle, als im gebundenen Spiel. Hier führt das Handgelenk verschiedene Motionen aus: Hub-, Zug-, Seitgleitbewegung, Wipper, Kreiser und Roller. Daß bei allen diesen vertikalen und horizontalen Lagenveränderungen der Hand naturgemäß Unterarm und daher auch Ellbogen bezüglich der Bewegung in Mitleidenschaft gezogen wird, dürfte einleuchtend sein. Zwei der allerhäufigsten Beispiele mögen die hauptsächlichen Bewegungsarten des Handgelenks dartun. Beispiel 1  auf *d* tiefste Handstellung, Daumen schlägt, auswärts gerichtet, mit der Seitenkante an, seine Spitze strebt dem *c* zu. Bäumt sich die Hand auf (Handgelenk wird nach oben stark winkelig herausgekehrt), so gleitet der Daumen ohne jede Fingerbewegung auf das *c*, das er nun mit der äußersten Spitze berührt. Die Bindung ist eine vollkommene und durch andere Manipulationen unerreichbar.

Beispiel 2  Bei dem Gabelgriff $\frac{4}{2}$ steht die Hand normal, d. h. eine gedachte Gerade durch den Mittelfinger läuft winkellos durch den Unterarm; bei $\frac{5}{3}$ streben die Finger nach der Klaviaturmitte, das Handgelenk bildet einen stumpfen Winkel nach (rechts) außen, dagegen steht die Hand bei $\frac{3}{1}$ (besonders da 1 auf der Obertaste ruht) in gegensätzlicher Winkelstellung; die Finger streben nach außen, das Handgelenk bildet einen stumpfen Winkel nach innen (links). In diesem Falle (Beispiel 2) führt die Hand lediglich Seiten-(Horizontal-)Bewegung, in Beispiel 1 nur Höhen-(Vertikal-)Bewegung aus.

Gemischte Bewegung findet bei Streckung der Finger zwischen Ober- und Untertasten statt: Beispiel 3 

Hier gilt es, geneigte Hub- und steigende Seitbewegung zu verbinden.

Der außerordentliche Wert der Handgelenkbewegungen dürfte nach diesen wenigen Beispielen überzeugend dargetan sein. Bevor nicht jede Spur von Steifheit im Handgelenk beseitigt ist, ist von dem Stückespielen dringend abzuraten! Die miserable Technik zahlloser Harmonium- und Klavierspieler in reiferen Jahren geht fast ausnahmslos auf Gelenkversteifungen zurück. Die Ausbildung der reinen Fingerfertigkeit (die aber selbst in den allerschwierigsten Harmoniumkompositionen und Übertragungen doch ganz minimal ist) erreicht in solchen Fällen rein gar nichts, eben weil bei der exakten Harmoniumtechnik die Gelenke eine weit bestimmendere Rolle spielen, als die Finger allein. Wie grundverkehrt die Überschätzung des „reinen Fingerspiels" ist, beweist die Tatsache, daß dieses allein weder ein Passagen- noch ein reicheres akkordisches Spiel zuläßt, denn jedes Weiterrücken und jeder stumme Akkordwechsel über die Lage der stillstehenden Hand hinaus erheischt eine Veränderung des Spielbereiches. Daß diese nicht durch Sitzplatzveränderung geschaffen werden kann, ist schon deshalb einleuchtend, weil meist beide Hände ihre Spielbereiche fortwährend verändern. Die Stelle:



in raschem Tempo ziemlich heikel, bietet nicht die geringste fingertechnische Schwierigkeit (ein dreijähriges Kind kann ohne Mühe den 2. mit dem 3. oder 4. Finger beständig abwechseln), wohl aber erheischen die Distanzeinstellungen, die rasch und zielsicher getroffen werden wollen, gewissenhafte und oft langwierige Übung des Armes, der Ellbogen- und Handgelenkstellung.

5. Über die Fingerhaltung können keine strikte bindenden Forderungen gestellt werden; die Haltung des Fingers, bzw. die Neigung oder Winkelstellungen in den drei Fingergelenken, hängt ganz vom Bau und der alltäglichen Gewöhnung der Hand ab. Das beste Mittel, die Handstellung zu bestimmen, ist: man hebe ohne jede willkürliche Änderung die Hand in der Stellung auf die Tasten, die sie im täglichen Leben im Ruhezustand einnimmt. Sie wird bei dem einen mehr, bei dem andern weniger gekrümmt sein, in allen Fällen aber weichbeweglich, krampflos und weder starr gestreckt noch spitzwinkelig geknickt. Siehe Abbildung Nr. 5 und 6 auf Seite XI.

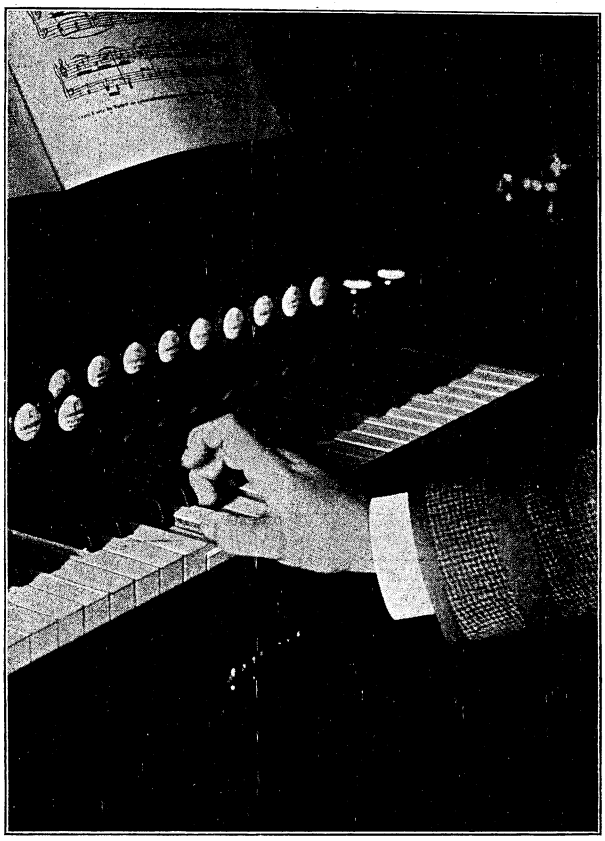
Der Daumen ist unter allen Umständen im ersten Knöchelgelenk*) nach der Hand zu einzuziehen**). Sein Bewegungsgelenk ist einzig und allein das nahe dem Handgelenk liegende dritte Gelenk (Fingerwurzel). Jede andre Art von Daumenanschlag ist als kraß-dilettantische Manier streng verpönt. Alle Anschlagsbewegungen erfolgen von oben nach unten, rechtwinkelig zu der Tastenebene; daher ist auch der Daumen, der für das künstlerische Harmoniumspiel ganz hervorragender Schulung bedarf, gezwungen, sich im dritten Gelenk zu bewegen. Die Hebeübung des nach innen ge-

*) Von der Spitze an gezählt. **) Siehe Abbildungen Nr. 3, 4 und 5.

bogenen Daumens, bei welcher das Winkelglied desselben im Höhepunkt die sanftgerundeten Knöchel der übrigen Finger überragen muß, will tagtäglich mit der ganzen Energie durchgeführt werden. Als ganz verwerflich muß die Manier bezeichnet werden, dem im dritten Gelenk versteiften, im zweiten Gelenk unschlüssig seitlich (!) — schlotternden Daumen durch Arm- und Handbewegung eine Scheinbewegung zu geben. — Der Daumen sei im ersten und zweiten Gelenk völlig starr, fest und passiv unnachgiebig. Desgleichen alle andern Finger. Hier muß jede Spur einer Partialbewegung (Gelenkbeuge und -strecke) ausgeschaltet werden! Die meist unwillkürlichen Gliedbewegungen im ersten und zweiten Gelenk irritieren die wahren Anschlagsmotionen; sie schwächen die präzis gegebenen Bewegungen empfindlich ab, stellen durch ihre Knick-, Greif- oder Schleuderbewegung jede Treffsicherheit des Anschlagsapparates in Frage, und stellen sich als eine völlig zwecklose Kraftvergeudung dar.

Vergleicht man den ganzen Spielapparat von der Schulter bis zur Fingerspitze etwa mit der Klaviermechanik und begreift, daß alle Bewegungsmechanismen, Gelenke und Scharniere frei von jeder Hemmung sein müssen und auf die leiseste Berührung reagieren, so leuchtet die Notwendigkeit lockerer Arm-, Hand- und Fingergelenke ein. Wie aber dort der Hammer selbst, also Kopf wie Stiel, in sich fest sein muß und keine Eigenbewegung haben darf, genau so darf das Anschlagsglied selbst, das vom Fingerwurzelgelenk bis zur Spitze reicht, keine Nachgiebigkeit oder gar Beweglichkeit besitzen.

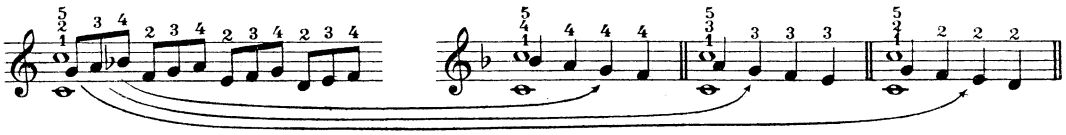
Zwei schematische Darstellungen sollen den prinzipiellen Unterschied zwischen veralteter, versteifter Spielmanier mit falscher Greiffingertechnik (Nr. 1) und zwischen moderner, gymnastischer Technik (Gelenkspiel) mit Hammerfingerspiel (Nr. 2) veranschaulichen:



Nr. 1, schlecht

Nr. 2, gut

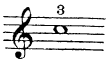
Auch die dritten Fingergelenke müssen Seitenbewegungen ausführen können. Diese Fähigkeit ist für das akkordische und polyphone Spiel von ganz erheblicher Bedeutung. Ohne jene wären Stellen wie



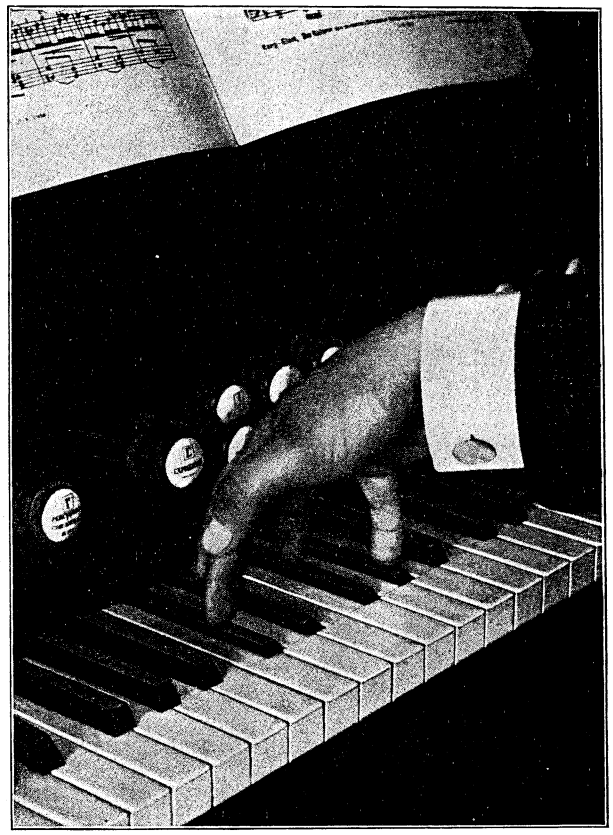
unausführbar. Diese technische Spezies auszubilden, gehört zu den nicht ungefährlichen Experimenten, die erst bei gut eingearbeiteter, locker gewordener Hand und höchst gefügigen dritten Fingergelenken vorsichtig und durchaus maßvoll begonnen werden sollen.

Der Anschlag und die Kontrollbewegungen.

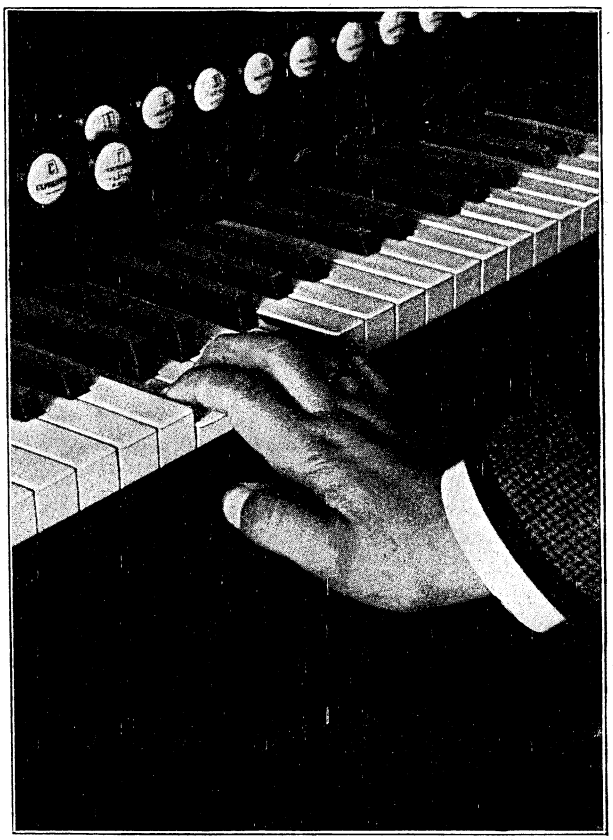
Unter letzteren versteht man die Bewegungen des Oberkörpers, des Ober- und Unterarmes, die Lagenwechsel des Ellbogens, des Hand- und Fingergelenkes während einer Haltenote oder eines Akkordes oder auch — in beschränktem Maße — während des Spiels, um den ganzen Spielapparat auf seinen unbedingten Leichtgang und seine Elastizität hin zu „kontrollieren".

Schlägt der Harmonist den Ton  an, so gilt es vor allen Dingen, die Nachbarfinger 2 und 4 so hoch, als nur irgend möglich, zu heben. Der Spielfinger (3), leicht gekrümmt und in sich fest, sauge sich gewissermaßen an der Taste fest, und weder die Hub- noch die Seitgleitbewegung dränge ihn von seinem Anschlagspunkt (es sei denn, der Harmonist beabsichtige ausdrücklich eine Spiellagenveränderung).

Während der 3. Finger seine Taste bestimmt, aber krampflos niederhält, führe der Harmonist die Kontrollbewegungen aus: der Ellbogen strebt nach vorn, dadurch schiebt er den Unterarm in gleicher Richtung fort. Saugt sich 1.) der Finger an seine Taste fest, 2.) vermeidet er jede Knickung in den beiden äußersten Gelenken, ist er also in sich fest, 3.) und besitzt das Handgelenk die notwendige Elastizität, so bäumt sich die Hand hoch auf, daß das dritte Knöchelgelenk lotrecht über dem Anschlagspunkte steht (siehe Figur 3). Ein langsamer oder rascher Rückzug des Ellbogens bringt die Hand wieder in die Normallage. Das Gegenteil wird erreicht, wenn das Handgelenk sich tief nach unten durchdrückt, daß der Handteller nach Belieben leise mit der Holzkante des Spieltisches in Berührung kommt. Stets sei das Handgelenk frei von jeder Starrheit (siehe Figur 4).



Nr. 3



Nr. 4

Im Stadium tiefster Senkung wie höchster Bäumung mache der Ellbogen bei möglichster Lockerheit vertikale oder horizontale Kreisbewegung, um die beregten Gelenke zur höchsten Elastizität auszubilden. Wichtig ist auch die Seitenbewegung des Handgelenkes: während der 3. Finger seine Taste hält, strebe das Handgelenk in sich gleich bleibender Ebene nach rechts und links, ohne daß der Ellbogen irgendwelche Lagenwechsel ausführt.

Es ist aus räumlichen Gründen undurchführbar, all diese Fülle von gymnastischen Bewegungen einzeln zu beschreiben. Ein trefflicher Pädagoge wird dem Schüler die zahlreichen Möglichkeiten, alle Spielgelenke locker zu bekommen, praktisch unvergleichbar besser demonstrieren können, als es das geschriebene Wort vermag. Dem Herausgeber lag nur am Herzen, das Prinzip der modernen Harmoniumtechnik: das universelle Gelenkspiel als einzig in Frage kommende Basis für die rechte Entwicklung der individuellen Harmoniumtechnik unzweideutig klarzustellen und die Richtungstendenz einer gesunden Weiterbauung in großen Zügen vorzuzeichnen.

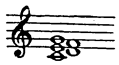
Eine weitere Spezifizierung der tausend gymnastischen Übungen, durch die der Herausgeber ungemein schnelle und sinnfällige Erfolge bei seinen ernststrebenden Schülern erzielen konnte, hält er indes für eine oberflächliche, schablonenhafte Methode von problematischem, wo nicht gar anfechtbarem Wert: nur die persönlich aus der Praxis gewonnene Kritik über die physischen und psychischen Eigentümlichkeiten des Schülers darf die Art der Gymnastik bestimmen, die ihm heilsam ist.

Die vorstehend gegebenen, notwendigsten, knappen Direktiven zur Lockerung des eigentlichen technischen Apparates haben jedoch ausnahmslos für jeden Spieler Geltung. Ohne strikte Befolgung dieser Vorbedingung rät der Herausgeber vom Studium dieses Übungsheftes ab, dem sich eine streng progressiv geordnete Etüdenausgabe größeren Umfangs (Carl Simon Musikverlag, Berlin, siehe Spezialtitel,*) nebenher eine die gesamte moderne und — künftige Harmoniumtechnik umfassende Sammlung „täglicher Studien nach modernen Prinzipien“ und späterhin die ebenso bildenden und heilsamen, wie musikalisch bedeutenden „Polyphonen Studien“ anschließen werden.

Nur für solche Harmonisten, die dem Parnaß ernstlich entgegenstreben wollen, die über das alte Niveau hinauszukommen ehrlich wünschen, die das Harmonium so schätzen, daß es ihnen auch Mühen, die aber wirklich lohnen, wert ist, nur für solche hat der Herausgeber die großen instruktiven Werke bestimmt, zu denen die vorliegenden „Ersten grundlegenden Studien“ als allererste Einführung für Anfänger dienen. Daß die Zahl derer, die mehr als „beliebte Liedersammlungen“ zu spielen wünschen, die ernstlich auf kunstgemäße Ausbildung dringen, heute schon respektabel ist und sich alljährlich durch den Zuwachs der begeisterungsfähigen lieben Jugend erheblich vergrößert, ist ein Faktum, das den erfreut, der mit der Legion Amateure, die mühsam mit Adagio-Liedlein ringen, nicht gerade — sympathisieren kann. Ihnen die „beliebten Stücke“! Der strebsamen Jugend und den allezeit Fleißbereiten aber die „unbeliebten Etüden, die schreckeinflößenden, technischen Exerzitien, die gefürchteten Bach-Fugen!“ Suum cuique!

Die Spiellagen für technische Übungen bei stillstehender Hand.

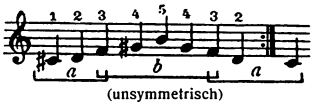
Die ungünstige Lage der sogen. „Fünffingerquinte“ auf



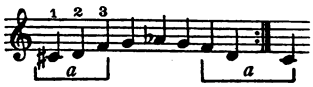
ist von modernen Pädagogen (u. a. schon früher von Bülow und Tausig) längst erkannt worden. Ungünstig ist diese Spielquinte deshalb, weil die Tasten cis, dis und fis sich unsymmetrisch zwischen den 1. und 2., 2. und 3., 4. und 5. Finger drängen und eine Spielverlegung nach der Tastenmitte (also zwischen den Obertasten) deshalb fast unmöglich machen, weil der lange 3. und der schwächstbewegliche 4. Finger durch die Tasten dis und fis zusammengepfercht werden, während gerade der „Sorgenfinger“ der 4., tunlichst vom 3. getrennt sein soll!

Also: nicht weil die Lage c—g dem 4. Finger Spielschwierigkeiten bereitet, soll von derselben zu instruktiven Zwecken abgesehen werden (das Studium will ja die Schwierigkeiten direkt aufsuchen, um sie zu überwinden), sondern weil diese Spiellage eher eine Gefahr für eine unverbildete Hand bedeutet, indem sie die Bewegungsfreiheit des an sich schon schwachen 4. Fingers nahezu lahmlegt und dadurch die Hand und den Arm zu bewegungsunterstützender Kippbewegung verleitet, die wiederum zu Versteifungen führen.

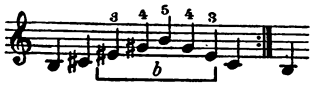
Auf den Prinzipien Liszts, des größten technischen Klaviergenies, basierend, dessen Ideen über technische Übungen zum Teil in einer recht ungleichen, etwas bunten, viel zu weitschweifigen Original-Ausgabe (durch Professor Martin Krause neuerdings hervorragend revidiert, gekürzt und progressiv geordnet), zum andern Teil als mündliche Überlieferung seines hervorragendsten Meisterschülers Alfred Reisenauer*) dem Herausgeber in allen Einzelheiten bekannt wurden, ferner aus den prächtigen Studien Bülows und Tausigs, vor allem aber von den modernen Meistern der Klaviertechnik auf psycho-physiologischer Basis: Breithaupt, Caland, Deppe, Tetzel, des Leipziger hervorragenden Professor Rob. Teichmüller (bei dem der Herausgeber nach längst absolviertem Reisenauerstudium $1^1/_2$ Jahre, gänzlich von vorn beginnend, lediglich „moderne, natürliche Klaviertechnik“ studierte) Nutzen ziehend, ist hier und in den sich anschließenden instruktiven Werken die neue Wegroute durchgeführt. Der Herausgeber empfiehlt, im Gegensatz zu obigen Methoden, alle melodischen Studien in mehreren symmetrischen Spiellagen von verschiedenen Spannweiten zu üben; die unsymmetrischen, dem natürlichen Handbild zuwiderlaufenden Spiellagen ergeben sich stets aus 2 symmetrischen ganz von selbst.



gebildet aus 2 Teilen symmetrischer Gruppen



und



Die unsymmetrische Figur ist also in den symmetrischen Gruppen partiell enthalten. Sie bietet also kein neues technisches Moment. So besteht z. B. auch Beispiel 19 aus 8a (1. Hälfte) und 4 (2. Hälfte). Das schon von Moscheles und Plaidy geforderte Transponieren eines Übmotivs nach allen 7 Stufen aller 24 Tonarten ist wohl gut, aber viel, viel zu zeitraubend, weil in diesen Fällen weit über 100 Motive zwecklos repetiert werden. So gleicht c d e f g dem d e f g a genau, eine sechsmalige Wiederholung auf den Stufen II, III, IV, V, VI, VII und der in zahlreichen anderen Tonarten auf diversen Stufen wiederum vorkommenden Tastenfolge stellt sich als eine unsinnige Zeit- und Energievergeudung dar. Die Herausschälung der unter sich nennenswert verschieden gelagerten Spielbereiche ist unzweifelhaft ein Erfordernis der modernen Pädagogik, die Zeit- und Willenskonzentrationen in den Vordergrund rückt.

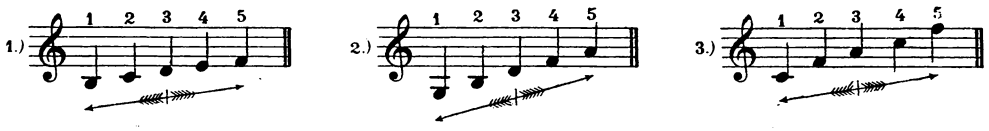
*) Die vollständige Übersicht seiner instruktiven Harmoniumwerke hat der Verfasser im Notenteil dieses Op. 93 mit abdrucken oder als Beilage zufügen lassen.

*) Mein unvergeßlicher, großer Meister und Berater starb auf einer Konzerttour in Libau (Rußland) am 3. Oktober 1907.

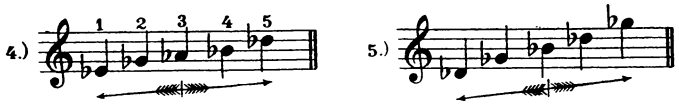
Die hauptsächlichsten, instruktiv-wertvollsten Lagentypen sind:

I. Die symmetrischen Lagen.

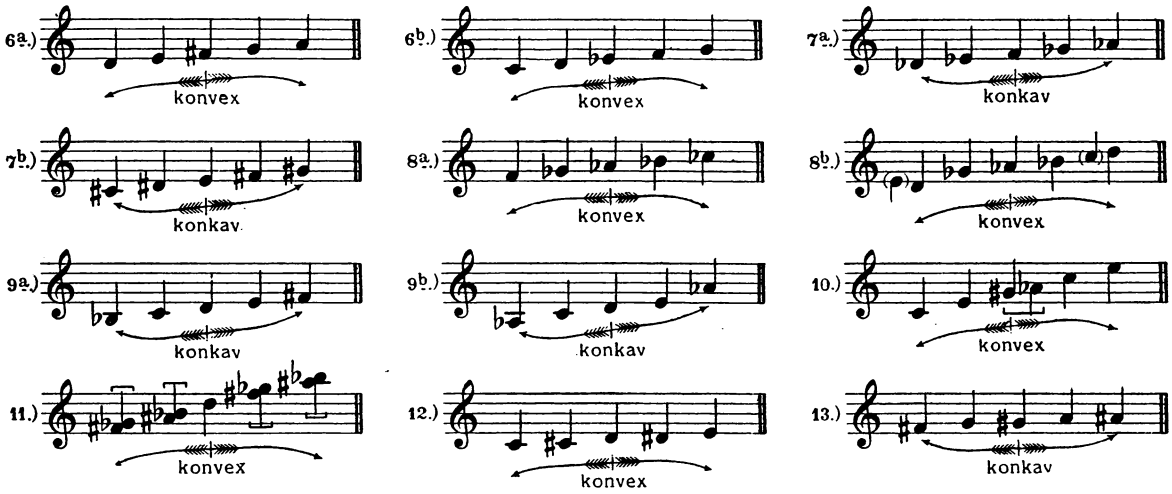
a) Untertasten



b) Obertasten

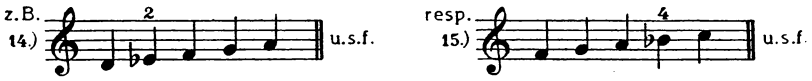


c) Gemischte Tasten



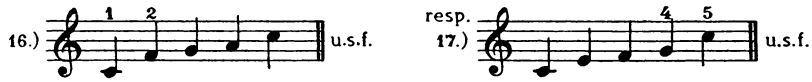
II. Die unsymmetrischen Lagen.

a) 2. oder 4. Finger auf Obertasten

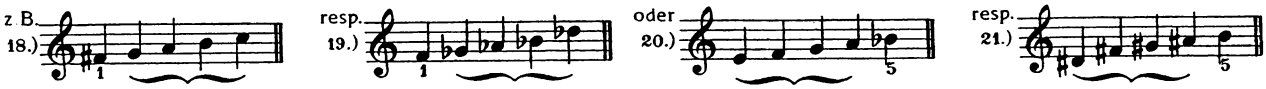


können nicht als eigentliche selbständige Studien angesehen werden, da sie, wenngleich auch in andern Gruppen, so doch in den Einzelbewegungen bereits in den Motiven 7, 8 und 12 bezw. 2, 3, 4, 5, 8b, 9b, 10 und 11 enthalten sind.

b) 2. oder 4:5. Finger in größeren Intervallen

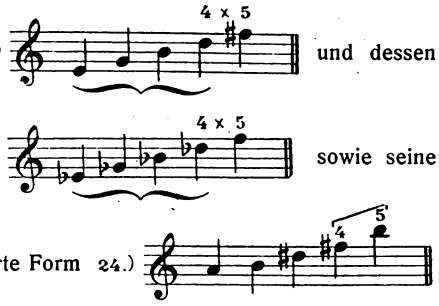


c) 1. oder 5. Finger wählen zu den andern gegensätzliche Lagen:

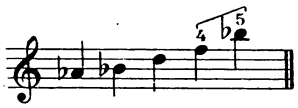


Trefflich ist 18 und 20, belanglos 19 und 21. Neu ist keines der Motive, die sich zahlreich erweitern ließen; der charakteristische Schritt von, resp. zur Obertaste 18 und 20, der sehr gewissenhaft und intensiv geübt sein will, findet sich in 13 gleichzeitig vor. Wird dieses Übmotiv schlackenlos beherrscht, so ist ein nochmaliges Studium, wenn auch in anderer Gruppierung, durchaus unnötig. Zeit und Energie mögen neuen Problemen gewidmet sein.

Auch der instruktiv-wertvolle, tastlich unsymmetrische Nonenakkord 22.) und dessen Conträrbild 23.) sowie seine technisch gesteigerte Form 24.)

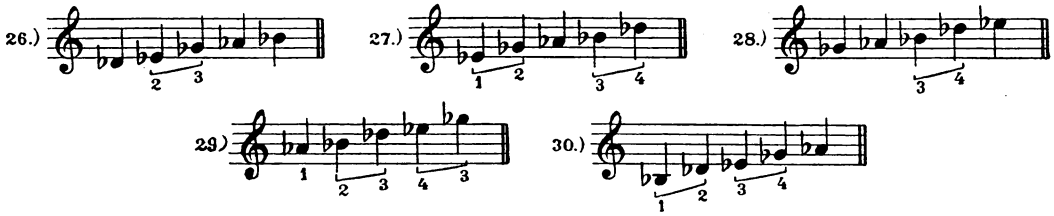


und deren Conträrbild 25.)



so prächtige Erzieher und Bildner sie sind, zu üben, ist minder wichtig, da die unwesentlichen Fingerfolgen keine Probleme bieten, und das wesentliche, bildende Moment, nämlich die Wechsel 4 : 5 in Terz- oder Quartschritten von oder zu Obertasten aber in den Motiven 2 (10), 3, 4 (11), 5, 8b und 9b bereits durchaus konsequent ausgeprägt war.

Selbst die trefflichen Obertastübungen (unsymmetrisch) mit den Sperrterzen, die kaum entbehrlich zu sein scheinen:



setzen sich aus bereits erübten Motiven 4, 5 und 11 zusammen und können in dieser Form entbehrt werden.

Was für die einstimmigen Übungen gilt, hat auch für die mehrstimmigen Exerzitien (bei stillstehender Hand) Geltung. Statt einer ganzen Übstunde, in denen alle 24 Tonarten mit allen 7 Stufen durchgejagt werden, genügt eine halbe, statt 168mal ein und dasselbe Motiv je 12- bis 15mal zu wiederholen (eine Tortur, die allenfalls durch reinautomatisches, geistabgewandtes Spiel ertragen werden kann), genügt, ein Motiv in 2 oder 3 wesentlich verschiedenen Lagen zu üben, und zwar so lange, wie die scharfe geistige Konzentration anhält (nicht unter 20mal); dafür möge das Motiv nach Beispiel 2 bis 13 in Ganz- und Halbtönen, in kleine, gemischte und große Terzen, in Terzquarten umgebildet werden, in welchem Falle es nicht nur andre technische Forderungen erfüllt, sondern total anders „klingt" und daher die Konzentration durch neue klangliche Anregung niemals in Frage stellt; wird nun jede dieser Umbildungen nur 20mal mit vollster physischer und psychischer Bereitwilligkeit und Frische geübt, so wird keineswegs die hohe Zeitdauer der Übungen in Herz-Plaidy-Pischnascher Manier erreicht (oder mindestens nicht überboten), dabei aber hat hier der Spieler 13 Spezialstudien absolviert, während er im andern Falle an einer einzigen Spezialstudie sich körperlich und geistig müde gearbeitet hat.

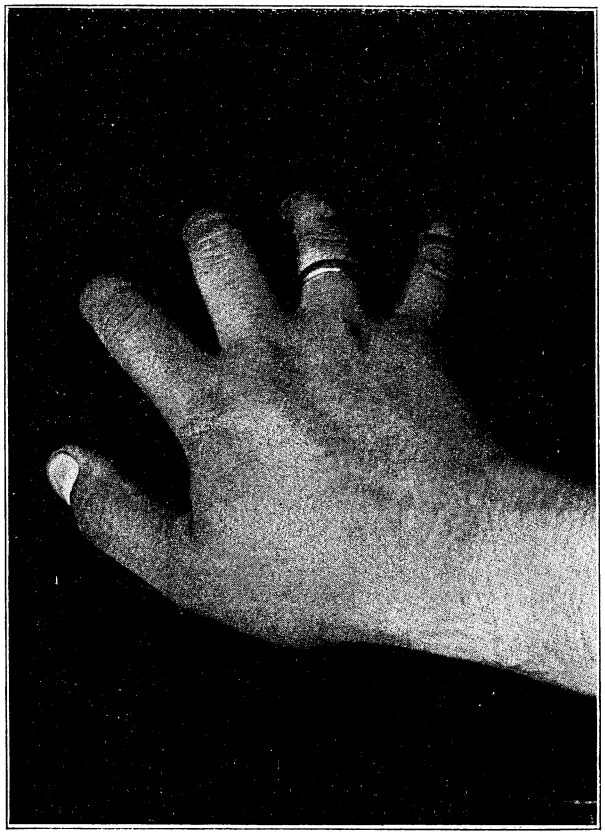
„Die ersten grundlegenden Studien im künstlerischen Harmoniumspiel" können naturgemäß die reiche technische Ausbeutung durch tonale Umbildung nur minimal in den Bereich ziehen. Komplizierte Intervallzusammenstellungen dürften eher verwirren, als nutzbringend sein. Doch ist das Spiel auf und mit Obertasten bereits von der allerersten Stunde an zu üben. Das Abgleiten registriert jedesmal sinnfällig falsche Apparatstellung (Versteifung der locker sein sollenden oder Schlaffheit resp. Knickung der fest sein sollenden Teile). Auch liegen ja die Intervallverhältnisse auf Obertasten immerhin anders als auf den Untertasten, und der Spieler darf keine „schweren" und „leichten" Tonarten kennen, denn sie sind alle gleich leicht, — — wenn man sie nur entsprechend geübt hat!

Der Unterricht.

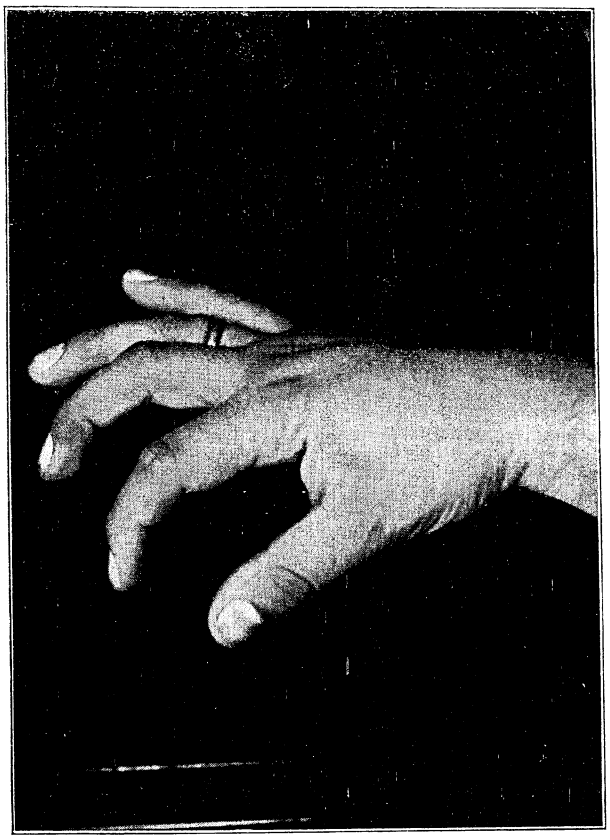
Daß der Spieler die Noten lesen kann und die Tasten kennt, wird vorausgesetzt. Herzlich wenig also! Und daß er gesunde Finger, Hände, Arme und Gelenke hat, ist natürlich eine conditio sine qua non.

Ein fester, nicht zurückfahrender, ja nicht zu tiefer Sitz*) ist die Vorbedingung eines gesunden Spiels. Der Sessel sei möglichst nicht gepolstert, auf keinen Fall weich und tief gepolstert, da solche Stühle den Körper allzuleicht zum „kompakten Sitz" verleiten. Ein gewiegter Expressionsspieler balanziert fast nur auf der vorderen Sesselkante und vermeidet jede Art von gewichtigem, behaglichem Vollsitz, der etwa für Sorgenstuhl und Klubsessel am Platze ist. Der Oberkörper neige sich ein wenig nach vorn, damit der Arm leicht pendeln kann. Der ganze Spielapparat sei locker, elastisch, weich (siehe oben), die Hand sanft gerundet, die Finger ohne Spitzknöchel zu einem Viertel- oder Drittelkreis gekrümmt.

*) Für Expressionsspiel eine wichtige Vorbedingung. Daß der Herausgeber unter dem heute ernst zu nehmenden Harmonium stets ein solches mit Expression meint, scheint fast unnütz zu betonen.

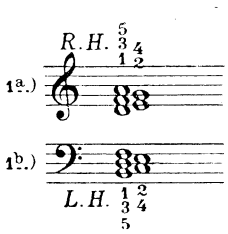


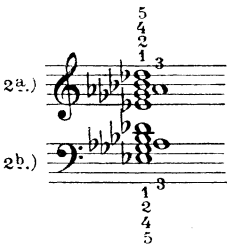
Nr. 5



Nr. 6

Zunächst lasse man jeden Finger seine Taste niederdrücken (stumme Klaviatur ohne Wind).



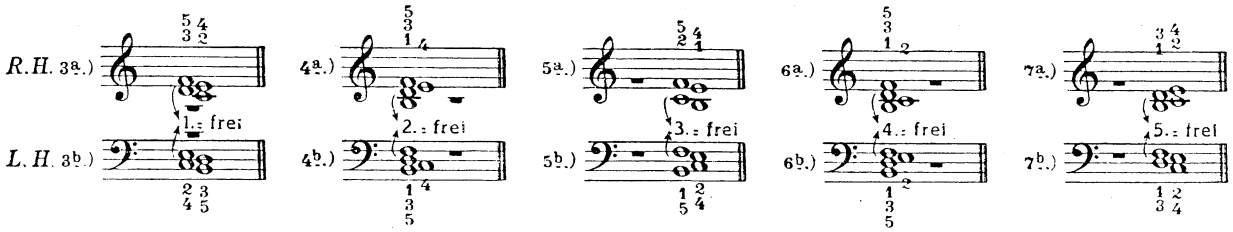


und sorge dafür, daß jeder seinen Anschlagspunkt beibehält, wenn die Kontrollbewegungen, die jetzt ausgiebig geübt werden müssen, Arm- und Handstellung verändern.

Im Anfang halte der Lehrer oder der Spieler mit der freien Hand recht locker die aktive Hand an der Wurzel fest, während die Schulter nach vor und zurück strebt oder der Ellbogen seine Kreise in verschiedenen Neigungen beschreibt. Ferner umfasse der Lehrer den Unterarm des Spielers und hebe und senke ihn leicht; ist Arm und Gelenk nicht versteift, so wird das Handgelenk auf diese Bewegungen ohne weiteres reagieren, es wird sich muldenförmig tief senken oder sich nach oben hoch heraus wölben. (Abb. 3 und 4.)

Bevor nicht eine völlige Lockerung erreicht ist, möge von weiteren Übungen Abstand genommen werden.

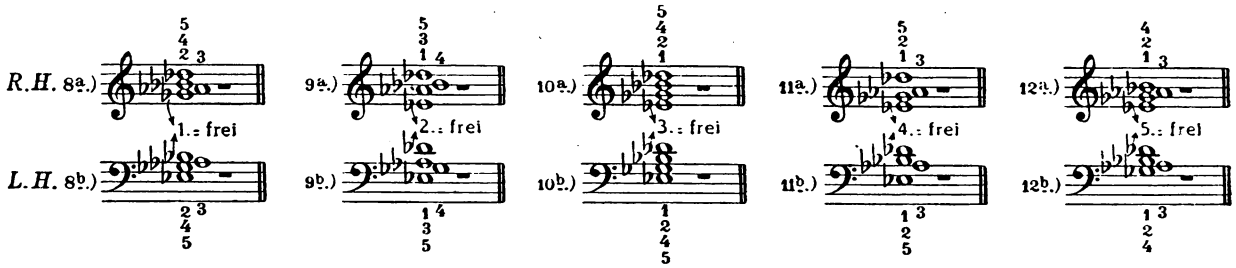
Weiter folgen die Hebungen einzelner oder mehrerer Finger:



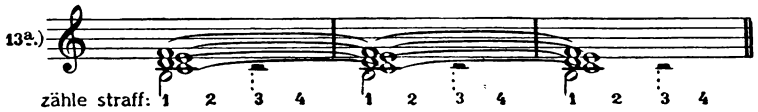
In 3a) hebe sich der nach innen geneigte 1. Finger so hoch als möglich (vergl. Seite VII). In diesem Stadium werden gewissenhaft die Kontrollbewegungen ausgeführt.

Nach kleiner Pause beginne man abermals alle 5 Finger aufzusetzen, nun (4a) hebt sich der 2. Finger so hoch als möglich. Wiederum werden gewissenhaft die Kontrollbewegungen ausgeführt. In der gleichen Weise folgt der 3., 4. und 5. Finger. Alsdann beginne die linke Hand, die, falls sie

das gleiche Studium wie die rechte absolviert, der letztern später an Technik und Elastizität nichts nachgibt. Erst wenn alle obigen Übungen einwandfrei beherrscht werden, gehe man zu den etwas weitspannigeren Übungen auf den Obertasten über:



Es folgen, noch immer auf stummer Klaviatur, die „Exerzierübungen" einzelner Finger. Sie sind, im Gegensatz zu den Hubübungen 3—12, wirkliche „Fall- oder Anschlagsübungen". Wichtig ist hier die Geschwindigkeit und Energie der Fall- und Hubbewegungen. Deshalb kommandiere der Lehrer tunlichst in gänzlich ungleichmäßigen, für den Schüler unvorbereiteten Zeitabständen die Fall- und Hubzeiten:



In dieser Weise („Exerzieren" einzelner Finger zur Lockerung im Spielgelenk und zur Förderung der Anschlagsenergie) bilde man nach einander alle Finger beider Hände auf a) Unter- und b) Obertasten aus.

Gehorchen die Finger präzis dem Willen, und haben sie eine gewisse Geschmeidigkeit erreicht, sind Hüfte, Schulter, Hand- und Armgelenke locker, so kann zu den einstimmigen Übungen mit ungefesselten Fingern übergegangen werden.

Anfänglich (siehe den anschließenden Notenteil) verweile man auf jeder einzelnen Note lange und drehe die Hand kreisförmig, so daß der anschlagende Finger die Form eines Kegelmantels beschreibt, mit der Spitze auf der Taste stehend (sogenannter „Kreiser", im Gegensatz zum Wipper, der nur eine vertikale Kippebene hat).