

Anton Gmachl

Die diatonische Harmonika

Ein typisches Instrument der alpenländischen Volksmusik

Schriftliche Prüfungsarbeit für die Erwerbung des
Magisters der Künste gemäß § 80a Abs. 11 UniStG

Universität MOZARTEUM Salzburg

Betreuer: O.HProf. Dr. Horst-Peter Hesse



Inhalt

1. Die Stellung der diat. Harmonika in der Volksmusik	3
1.1 Die "Ziehharmonika"	3
1.2 Der Stellenwert der Volksmusik im Land Salzburg.....	7
1.3 Besetzungsarten der Instrumentalvolksmusik in Salzburg mit diatonischer Harmonika:	11
1.4. Verbindungen zur Spielmannsmusik im Mittelalter.....	15
2. Instrumentenentwicklung	21
2.1 Die Entwicklung der Instrumente mit Durchschlagzunge.....	21
2.2. Die Vorläuferinstrumente der diatonischen Harmonika	24
2.3. Die Entwicklung der diatonischen Harmonika.....	34
2.4. Der Entwicklungsstand im Harmonikabau heute und Verbesserungen zu früher	39
3. Drei Persönlichkeiten, die das Harmonikaspiel wesentlich geprägt haben.	56
3.1. Hermann Schittenhelm.....	56
3.2. Mooslechner Anton sen.....	61
3.3. Häusler Matthias Matthias Häusler.....	65
4. Eine methodische Hilfestellung für den Harmonikaunterricht.....	70
4.1. Der harmonische Aufbau der diatonischen Harmonika	70
4.2. Die Tabulatur	77
4.3. Einfache Übungen für den Beginn.....	88
4.4. Die parallelen Molltonarten auf der diat. Harmonika.....	107

1. Die Stellung der diat. Harmonika in der Volksmusik

1.1 Die "Ziehharmonika"

*Das Tanzmusikorchester bestand aus zwei Kleingeigen,
einer Großgeige (Baßgeige) und dem Hackbrett (Cimbal);
jetzt ist das Hackbrett höchst selten mehr im Gebrauche
und an die Stelle der ersten Geige leider oft
eine quickende Clarinette gesetzt worden.
Im Nothfalle genügt eine Geige und Zither,
die aber am Lande auch schon selten zu werden beginnt,
während schreiende Drehorgeln
oder abscheuliche Zugharmoniken
nur allzu häufig Verwendung finden.
Heutzutage haben es die fahrenden Spielleute
bequemer mit dem aufdringlichen Gedudel ihrer Ziehharmonika.*

Ich bin selber aktiver Volksmusikant und spiele die diat. Harmonika mit großer Freude, Begeisterung und Überzeugung.

Daher hat es mir einen Stich gegeben, als ich diese beiden zitierten Texte gelesen habe und will nun beweisen, dass dem nicht so ist und warum diese Meinung im Volk verwurzelt war und ist.

Manche nennen sie "Knöpferlharmonika" und leiten den Namen von den vielen Knöpferln ab, die einem Laien etwas verwirrend erscheinen. Andere sagen "Quetschn". Der Name klingt wohl ein wenig derb, doch wird ja immerhin etwas gequetscht. Es gibt noch viele Namen, die man dem eigenartigen Instrument, der diatonischen Harmonika, im Laufe ihrer Existenz gegeben hat: Zugorgel, Wanzenpress, Ziachharmonie, Zugin, Harmonie, Faltenradio uvm.

Was macht diese Harmonika eigentlich so seltsam und beliebt, abgesehen vom diatonischen Prinzip?

Immerhin kann sie nicht jeder bedienen, und es gehört eine natürliche Grundmusikalität dazu, um dieses Instrument, das in Salzburg hauptsächlich noch nach dem Gehör unterrichtet wird, zu erlernen.

Ich bin weiters Musiklehrer am Salzburger Musikschulwerk für Klarinette, Saxophon, diat. Harmonika und Musiktheorie, bin in der Musiklehrausbildung für diatonische Harmonika am Volksmusikseminar in Salzburg tätig und unterrichte jedes Jahr bei verschiedenen Fortbildungsseminaren im Land Salzburg und bin bei verschiedenen Wettbewerben in Österreich und Bayern als Juror eingeladen.

Aus diesem Grund habe ich mich schon früh mit der Geschichte der diat. Harmonika auseinandergesetzt. Leider gibt es wenige Quellen, da sich fast der Großteil der Literatur mit dem Schwesterinstrument, dem Akkordeon beschäftigt, obwohl das erste, 1829 patentierte, "Accordion" ein diatonisches, wechseltöniges Instrument war. (Wechseltönig bedeutet, dass auf Druck und auf Zug zwei verschiedene Töne erklingen.)

Die Volksmusik, und damit auch die Harmonika, wurde bis vor gar nicht so langer Zeit und wird teilweise heute noch von der "ernsten Musik" sehr wenig geachtet oder sogar verschmäht.

Sie war und wird als etwas musikalisch Minderwertiges angesehen.

Ich würde sagen, dass die Volksmusik auf keinen Fall musikalisch minderwertig ist, warum

hätten sonst unsere großen Meister der ernsten Musik immer für eine organische Verbindung von Kunstmusik und Volksmusik gearbeitet, haben die Lieder und Tänze des Volkes studiert, haben sie gepflegt und manch Neues hinzugefügt.

Schubert spielte nächtelang seinen Freunden Tänze seiner Zeit, von denen viele in der Musik des Volkes erhalten geblieben sind. In Bruckners Scherzi künden Ländler-Trios von der Volksmusik seiner Heimat. Kein Geringerer als Johann Gottfried Herder (1744 - 1803), der als erster das Wort "Volkslied" prägte, mahnte zum Sammeln dieses wertvollen Kulturgutes und rief auf, es nicht nur zu schützen, sondern es auch zu mehren.

Denn schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts war die alte, im Bauerntum wurzelnde Kraft der volkstümlichen Weisen am Zerfallen. Verarmung und Verstädterung trieben diesen Prozeß munter voran, und es ist kaum ein Zweifel, daß trotz aller Bemühungen großer Meister und Geister die verschiedenen Äußerungen des Volksmusikizierens zu gänzlich "verklingenden Weisen" geworden wären, wenn nicht die Schaffung und Verbreitung eines Volksinstruments den Bestrebungen um die Erhaltung solchen Volksgutes neue Impulse gegeben hätte.

Andererseits werden heute von Volksmusikgruppen Themen aus Werken der großen, "ernsten" Meister genommen und in Volksmusikstücken verarbeitet. Ein Beispiel der Untersberger Klarinettenmusi: Mi druckt die Trud' (Boarischer) Im Trio dieses Boarischen wird das Thema eines Kontratanzes verwendet.



Abb. 1 Trio des Boarischen „Mi druckt di Trud“ aus dem Musiziergut der Untersberger Klarinettenmusi.

(Hörbeispiel CD Nr. 1)

Um noch einmal auf das musikalisch Minderwertige zurückzukommen möchte ich sagen, dass die Volksmusik an sich sehr hochwertige Melodien besitzt, nur glaube ich, es wurde immer nur die musikalische Darbietung bewertet und die war auf Grund der musikalischen Ausbildung der Volksmusikanten früher sicher nicht so perfekt, als jene der "ernsten" Musiker. Darum muss man die Leistungen um so höher bewerten, wenn man bedenkt unter welchen Voraussetzungen diese Musikanten Volks-, aber auch Blasmusik gespielt haben. Heute, im Zeitalter der musikalischen Perfektion, sieht die Sache grundsätzlich anders aus. Man bedenke nur welchen Aufschwung die Musikschulen nehmen, und nun gibt es die Volksmusik auch schon seit 1993 an der Universität Mozarteum. Es ist in Österreich einzigartig, daß man in Salzburg drei Volksmusikinstrumente (diat. Harmonika, Hackbrett und Zither) als Hauptfachinstrument studieren kann. Dies ermöglicht das

Volksmusikseminar, das der Abteilung Musikpädagogik angegliedert ist.

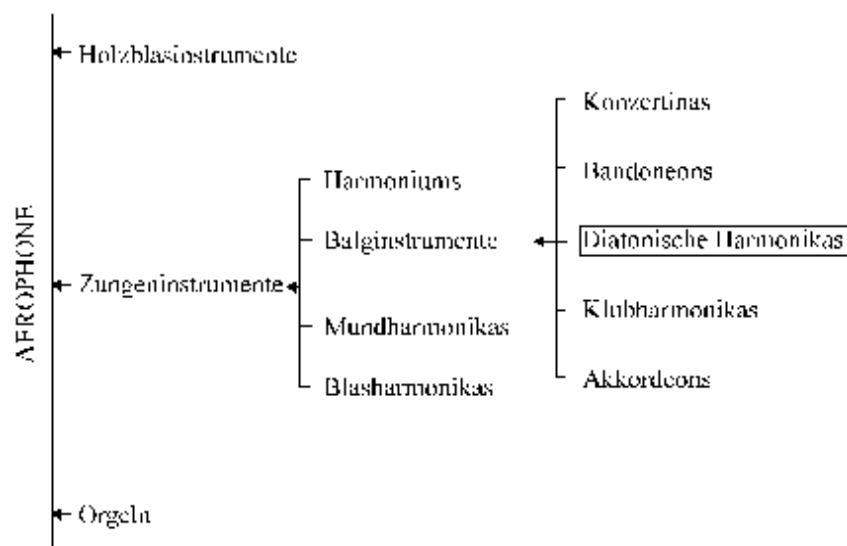
Ebenso wird die diatonische Harmonika und auch speziell die Volksmusik sehr am Salzburger Musikschulwerk forciert und gefördert.

Wenn man die Entwicklung der Harmonika betrachtet, muß man es als einen Siegeszug bezeichnen. Es gab Betriebe, wie die Firma Matthäus Bauer (1836 in Wien gegründet), die schon im Jahr 1873 eine Jahresproduktion von über 200.000 Stück Harmonikas hatte.⁴ Dieser Siegeszug hatte eine Unterbrechung mit den beiden Weltkriegen und in den 60er Jahren dieses Jahrhunderts. Keyboards, Elektronik und synthetischer Sound verdrängten das Instrument, bevor es in den 80er Jahren eine gewaltige Wiedergeburt erlebte.

In Salzburg und Bayern haben wir diese positive Entwicklung zwei Volksmusikanten zu verdanken, nämlich dem aus Eben im Pongau stammenden Mooslechner Anton sen. (vulgo Leit'n Toni) und dem Pidinger Häusler Matthias. (Pidinger liegt in der Nähe von Bad Reichenhall in Oberbayern).

Die diatonische Harmonika ist eines der jüngsten Volksmusikinstrumente, obwohl das Prinzip der Durchschlagzunge mit dem sie funktioniert schon 4500 Jahre alt ist.

Wenn man sie systematisch betrachtet, gehört die diatonische Harmonika neben den anderen Handbalginstrumenten, wie Akkordeon, Concertina und Bandonion, gemeinsam mit der Mund- und Blasharmonika und dem fast verdrängten Harmonium in die Familie der Zungeninstrumente, deren Klangerzeugung mittels selbsterregter Durchschlagzunge erfolgt.⁵



Im alpenländischen Raum erfreut sich die diatonische Harmonika immer größerer Beliebtheit, nachdem sie in den 50er Jahren dieses Jahrhunderts schon fast vom Aussterben bedroht war.

Man betrachte nur die Zahlen der Anmeldungen zu den Salzburger Brauchtumswochen. Jedes Jahr melden sich über 150 Harmonikaspiele zu diesen Seminaren an.

Die Vorteile, die dieses Instrument hat, sind:

Man kann Melodie spielen (Diskant) und hat gleichzeitig Baß und Begleitung zur Verfügung.

Man könnte sagen, daß man eine ganze Musikkapelle ersetzen kann.

Man kann mit einer Tanzmusi als Begleiter mitspielen und ersetzt die Begleitgruppe.
(Personenersparnis)

Ein etwas talentierter Schüler kann innerhalb von 2 Wochen schon leichte Stücke mit Baß und Begleitung spielen. Der Schüler hat sofort ein Erfolgserlebnis. Einfache Übungen und Volkstänze werden im Kapitel 4. 3. angeführt. Ich würde sagen, daß die diatonische Harmonika, durch ihren harmonischen Aufbau (auf Druck Tonika - auf Zug Dominante), das am besten geeignetste Instrument für unsere typische alpenländische Volksmusikmelodik ist.

1.2 Der Stellenwert der Volksmusik im Land Salzburg

Die Volksmusik nimmt, Gott sei dank, in Salzburg einen beachtenswerten Platz ein. Man schaue sich nur einmal die beachtliche Sendezeit im Rundfunk an. Radio Salzburg sendet derzeit täglich 3 Stunden Volksmusik. Diese Sendezeit ist in Salzburg einzigartig. Es zeigt sich aber auch im großen Interesse an der Volksmusiksendung "Klingendes Österreich", die von Sepp Forcher moderiert wird. (Einschaltquote von durchschnittlich 1,7 Millionen Zuseher und einer überdurchschnittlich hohen Bewertung; 4,7 von 5 Punkten) Weiters sieht man es an der Zahl der Volksmusikveranstaltungen und den großen Besucherzahlen. Ich möchte an dieser Stelle nur eine Veranstaltung mit sehr großer Tradition erwähnen, nämlich das "Bischofshofener Amselsingen" bei dem jedes Jahr gut 2000 Besucher anwesend sind.

Man sehe sich die große Zahl an Jugendlichen an, die im Musikunterricht des Salzburger Musikschulwerkes ganz bewußt auch Volksmusik spielen möchten. Wie schon angeführt, bin ich selber Lehrer am Salzburger Musikschulwerk und ich würde sagen, daß es für einen Schüler notwendig ist, seine eigene Volksmusik zu kennen und spielen zu können. Daß Volksmusik auch auf der Bühne des Festspielhauses, im Marmorsaal des Schlosses Mirabell oder in den Prunkräumen der Residenz dargeboten wird, ist in Salzburg eine Tatsache, die selbstverständlich Platz hat.

Ich glaube einfach, weil eben diese Volksmusik in sympathischer, liebenswerter Weise regionale Identität spürbar macht, haben so viele Menschen den Wunsch Volksmusik zu hören, zu erleben, selber zu musizieren und Volkslieder zu singen.

Daß die Volksmusik in Salzburg einen größeren Stellenwert einnimmt als in den anderen Bundesländern, ist kein Zufallsergebnis. Bewußtes Bemühen um die Volksmusikpflege gibt es in Salzburg bereits seit dem Beginn dieses Jahrhunderts, besonders aber seit den 20er Jahren.

Dieser Volksmusikpflege ging es um das Bewahren der kulturellen Eigenart und Vielfalt des Landes, um Qualität und um Lebendigkeit und sie war immer schon ein großes Anliegen der Salzburger Kulturpolitik.

Vor dem 1. Weltkrieg ging es vorrangig darum, die Wurzeln des eigenen Volkstums zu suchen und mit Tracht und Brauch die nationale Eigenart der Kronländer der Österreichisch-ungarischen Monarchie sichtbar zu machen.

Ebenso wollte man dem heimischen Handwerk, in einer Zeit der aufkommenden Industrialisierung eine Chance geben.

Nach dem 1. Weltkrieg wurde Volkskultur als Mittel zur Stärkung eines Heimat- und Landesbewußtseins in einer Zeit gesehen, in der niemand an die Lebensfähigkeit des kleinen Österreichs glauben wollte.

In der NS-Zeit erhält Volkskultur einen besonderen Stellenwert. Man wollte das sogenannte "Völkische" in den Mittelpunkt stellen und damit das "Nicht-Arische" ausgrenzen. Ein Mißbrauch, der der Heimat- und Brauchtumspflege bis heute noch nicht verziehen wurde.

Nach dem 2. Weltkrieg geht es zunächst wieder um ein Besinnen auf die im Land gewachsene Kultur, obwohl es schon einen starken Trend zur Internationalisierung und Vereinheitlichung gibt.

In den letzten Jahrzehnten sieht das Land in der Pflege der Volkskultur eine Alternative zu internationaler Massenkultur. Man will einen Gegenpol zum passiven Konsumieren und versucht die Bildung und Festigung kleiner, überschaubarer Gemeinschaften zu fördern. Nur so können wir uns in einem vereinigten Europa als kulturell eigenständiges und auf seine kulturelle Eigenart stolzes Land behaupten.

Die Volksmusikpflege profitierte und profitiert in Salzburg dabei im Besonderen durch folgende Gegebenheiten:

- a) Salzburg hatte immer äußerst begabte Musikantenpersönlichkeiten, die es verstanden haben, die lokale Volksmusiktradition, in der sie aufgewachsen sind, mit besonderer persönlicher musikalischer Gestaltungsvorstellung zu verbinden und unsere Volksmusik damit immer wieder aufs neue interessant zu machen, Zuhörer zu gewinnen und, das ist das wichtigste, junge musikbegabte Leute zu motivieren, selber ein Instrument zu erlernen, selber diese Volksmusik zu spielen und selber Volkslieder zu singen, im Chor oder in der Gruppe. Die herausragende Persönlichkeit ist hier sicher Tobi Reiser. Aber neben ihm standen und stehen viele weitere, die auch mit beigetragen haben, unserer Volksmusik den Stellenwert zu geben, über den wir uns heute freuen dürfen. Es müssen aber noch einige Persönlichkeiten hervorgehoben werden, z. B. wenn wir nur etwa an die Familien Windhofer und Dengg, an Landa Ruprecht oder an Sepp Kufner denken. (Sepp Kufner war einer meiner Lehrmeister auf der Klarinette und ganz besonders am Tanzmusiksektor habe ich sehr viel von ihm gelernt.)
- b) Wesentlich für die Aufwärtsentwicklung der Volksmusik in Salzburg, es hat noch nie so viele und so gute Volksmusikanten gegeben wie heute, und besonders dafür, daß sich die Jugend in erfreulich großer Zahl der Volksmusik zuwandte, ist in Salzburg die Arbeit des Referates Salzburger Volkskultur (vormals Referat für Heimatpflege). Im besonderen sind hier folgende Initiativen zur Förderung der Volksmusik zu nennen:



Abb. 2 Volkslied und Volksmusik im Lande Salzburg

- * Die Herausgabe von bisher 42 Heften mit für die Salzburger Volksmusik typischen Volksliedern und Volksmusikstücken
- * Das Bereitstellen von Liedblätter für Chöre
- * Die Durchführung offener Singabende (z. B. die Kleßheimer Singstund)
- * Die Durchführung und Unterstützung von Volksmusikveranstaltungen.
- * Die Betreuung von Volkslied- und Volksmusikgruppen gerade im Hinblick auf ein Betonen der Salzburger Sing- und Musiziertradition.

- * Die Durchführung der Salzburger Brauchtums- und Volksmusikwochen seit 1966 in Oberalm, Mauterndorf und Neukirchen mit jeweils ca. 100 vorwiegend jugendlichen Teilnehmern. Bei diesen Fortbildungswochen haben die jungen Musikanten die Möglichkeit, eine Woche lang mit ausgezeichneten Volksmusikanten gemeinsam zu musizieren und damit die für Salzburg typische Musiziertradition kennenzulernen.



- * Man darf aber auch nicht übersehen, daß bei all diesen Initiativen das Bemühen um Geschmacksbildung, das Wecken des Bewußtseins für Qualität, die Ausbildung der Fähigkeit zu unterscheiden zwischen überlieferter Volksmusik und kommerzgeprägter volkstümlicher Unterhaltungsmusik an erster Stelle steht. In dieser Hinsicht hat das Bemühen des Referates eine ganz entscheidende Hilfestellung durch die Abteilung Volkskultur von Radio Salzburg erhalten.
- * An dieser Stelle muß man auch die Herausgabe der Salzburger Volksliedblätter für Schulen erwähnen. Man will damit dem Singen in der Schule, besonders in der Volksschule, und damit der für die Heranbildung der Jugend so wichtigen musischen Erziehung wieder einen größeren Stellenwert geben, als es heute vielfach der Fall ist. (Im Kapitel 4.3. habe ich einige dieser Lieder in Tabulatur übertragen und als Übungen für den Beginn an den Anfang meiner methodischen Unterweisung gestellt.)

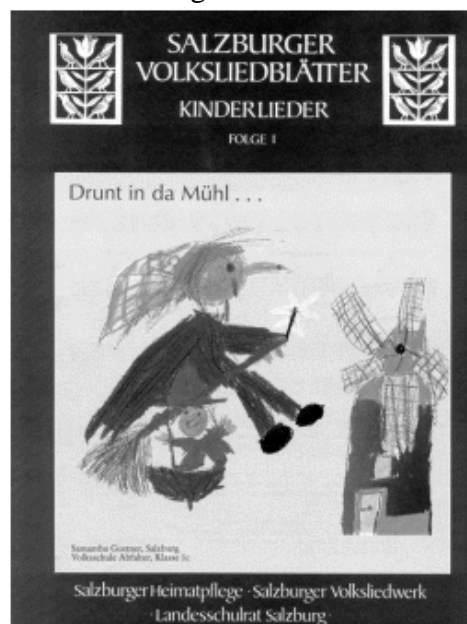


Abb. 4 Salzburger Volksliedblatt
(Hörbeispiel CD Nr. 3)

- c) Die Volksmusik in Salzburg wäre heute auch ohne den Rundfunk, ohne die Abteilung Volkskultur von Radio Salzburg nicht das, was sie ist
- * Die Zuständigen Personen, hauptsächlich aber der Abteilungsleiter Wolf Dietrich Iser, haben es verstanden, die Salzburger Volksmusik im Rundfunk und heute auch im Fernsehen so zu präsentieren, daß der Kreis der Volksmusikfreunde immer größer wurde und damit auch die Sendungen.
 - * Der Rundfunk ist zum wichtigsten Überlieferungsträger für die Volksmusik geworden, über ihn lernen junge Musikanten heute vielfach typische Salzburger Musizierpraxis kennen.
 - * Die Abteilung Volkskultur im Radio Salzburg hat durch Aufnahmen vieler Salzburger Volkslied- und Volksmusikgruppen und Volksliedchöre diese Gruppen zu einem verstärkten Bemühen um Volkslieder und Volksmusik angeregt.
 - * Unter Iser hat die Abteilung Volkskultur beim Landesstudio Salzburg durch ein sehr konsequentes Auseinanderhalten von echter, überlieferter Volksmusik und volkstümlicher Unterhaltungsmusik in Salzburg ganz wesentlich zu einer diesbezüglichen Bewußtseinsbildung beigetragen.

Eine weitere wichtige Initiative des Landes zur Förderung der Volksmusik sei schließlich hier auch noch erwähnt.

Die Einrichtung eines Ausbildungslehrganges für alpenländische Volksmusikinstrumente an der Universität Mozarteum. Es geht hier um die für die Salzburger Volksmusik so wesentlichen Instrumente Diatonische Harmonika, Hackbrett und Zither.

In einer Zeit, in der die musikbegabte Jugend ihre Ausbildung fast ausschließlich über den Unterricht in der Musikschule erhält, war es notwendig, auch für diese Instrumente eine entsprechende Lehrerausbildung zu schaffen, was nur durch Übernahme der Kosten durch das Land Salzburg möglich war.

1.3 Besetzungsarten der Instrumentalvolksmusik in Salzburg mit diatonischer Harmonika:

Prof. Harald Dengg, der Leiter des Referates Volkskultur im Amt der Salzburger Landesregierung, hat beim 11. Seminar für Volksmusikforschung 1975 in Henndorf am Wallersee (Salzburg) einen Vortrag "Zur überlieferten Instrumentalmusik im Lande Salzburg" gehalten.

Ich möchte aus diesem Vortrag die wichtigsten Besetzungen mit diatonischer Harmonika herausnehmen und ergänzen, da sich seit 1975 einiges geändert hat und man daraus erkennen kann: "Die Volksmusik entwickelt sich immer weiter und nicht, wie viele böse Zungen behaupten, stehen bleibt, veraltet und nicht mehr aktuell ist."

Zu Beginn dieses Jahrhunderts finden wir in der Tanzmusik:

a) Kleinformen:

Sie sind in den meisten Gauen anzutreffen:

- diat. Harmonika, Klarinette (Hörbeispiel: CD Nr. 3) · diat. Harmonika, Trompete
- diat. Harmonika, Mundharmonika
- diat. Harmonika, Klarinette, Baßgeige (Tuba)



Abb. 5 Hochzeit ca. 1920

- zwei Klarinetten, diat. Harmonika, Baßgeige (Tuba)
- Trompete, Klarinette, Harmonika und Posaune (diese Besetzung wird in Salzburg bereits um 1900 allgemein als die ideale Tanzmusikbesetzung bezeichnet.)

Karl Magnus Klier gibt in seinem Buch "Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen" allerdings zu Bedenken: Im kleinen geschlossenen Raum tritt in der neueren Zeit oft zu einem Melodieinstrument wie Geige oder Klarinette ein Harmonieinstrument, eine Zither, Gitarre oder Ziehharmonika; mit ihrer modernen temperierten Stimmung ändern aber diese, dem Spieler unbewußt, den herkömmlichen Klang der Volksmusik."

Leider finden wir diese Kleinformen nur mehr selten oder fast gar nicht mehr.

Wahrscheinlich sind die meisten Musikanten mit diesen einfachen Besetzungsarten nicht mehr zufrieden, weil durch die Medien immer nur die "typischen, klassischen"

Volksmusikbesetzungen, die sich erst in den letzten 30 bis 40 Jahren entwickelt haben, zu Gehör gebracht werden.

Am Volksmusikseminar in Salzburg laufen Versuche, diese alten Besetzungsformen wieder neu ins Leben zu rufen.

Wenn man die Besetzung diat. Harmonika und Klarinette hernimmt, dann wurde früher, laut Berichten älter Musikanten und alter Aufnahmen (das Salzburger Volksliedwerk besitzt eine Sammlung von ca. 300 Schellacks), die Hauptstimme zweistimmig, seltener dreistimmig mit der Harmonika gespielt.

Die Klarinette verdoppelte dann "nur" die erste oder zweite Stimme. Das ist für den heutigen Stand der Entwicklung der Volksmusik nicht mehr ausreichend und befriedigend, da es schon sehr viele, sehr gut ausgebildete Musiker in der Volksmusik gibt, die viele und sehr gute Ideen haben um, wie heutzutage üblich nicht nur eine Stimme zu verdoppeln, sondern auch eine dritte Stimme zu spielen oder Füllstimmen und Verzierungsstimmen in eine Polka oder einen Ländler einbinden, um das jeweilige Stück farbenprächtiger und abwechslungsreicher zu gestalten.



Abb. 6

Coverbild der CD Trio Sontheim-Gmachel-Pichler

b) In jüngster Zeit haben sich einige Besetzungen neugebildet und einige wurden wieder aufgegriffen:

- Okarina, diat. Harmonika, Gitarre (Kontragitarre)
(Hörbeispiel CD Nr. 4)
- Mundharmonika, diat. Harmonika, Gitarre
- diat. Harmonika, Akkordeon, Gitarre
- diat. Harmonika, Zither, Gitarre Baßgeige
- diat. Harmonika, Hackbrett, Gitarre, Baßgeige
- diat. Harmonika, Akkordeon, Harfe, Baßgeige
- 2 diat. Harmonikas, Harfe, Tuba oder Baßgeige
- Querflöte, Okarina, diat. Harmonika, Gitarre, Baßgeige

c) Tanzmusikbesetzungen:

- Tanzmusikbesetzungen: · Trompete (oder Flügelhorn), Klarinette, diat. Harmonika, Posaune, (Baßtrompete oder Baßflügelhorn) Harfe und Tuba (oder Kontrabaß) (Hörbeispiel CD Nr. 5)
- 2 Klarinetten, diat. Harmonika, Posaune, Harfe und Tuba (oder Kontrabaß) (vgl. Hörbeispiel CD Nr. 1)
- 2 Klarinetten, Trompete, diat. Harmonika, Bariton (oder Posaune), Begleitung (Harfe oder Gitarre), Tuba
- 2 Trompeten (meist aber Flügelhörner, da sie im Klang milder und weicher sind), diat. Harmonika, Posaune, Begleitung (Harfe oder Gitarre), Tuba. (Hörbeispiel CD Nr. 6)

Ein weiteres Ziel von mir ist, typische klassische Blasinstrumente wie Oboe, Englischhorn und Fagott in unsere Volksmusik einzubinden. Leider findet man derzeit noch wenige Musiker, die dieses bewältigen können. Doppelrohrblattbläser gibt es genug, aber ich bin der Meinung, daß man Volksmusik oder bessergesagt die "Raß" unserer Volksmusik nur bis zu einem gewissen Punkt erlernen kann. Das andere muß der Musiker selber mitbringen und das ist, glaube ich nur möglich, wenn man in dieser typischen Volksmusiklandschaft aufgewachsen ist und die Volksmusik schon im Kindesalter mitbekommen hat. Es heißt nicht umsonst: "Dem Kind die Musik in die Wiege legen." Am Volksmusikseminar laufen bereits solche Versuche. (Hörbeispiel CD Nr. 7)

Es gibt heute bei fast allen Tanzmusikbesetzungen eine Harfe (teilweise Gitarre, die Harfe ist im Klang aber viel voller und füllt den Gesamtklang besser) als Begleitinstrument. Die Posaune übernimmt die Füllstimme und 3. Stimme, teilweise auch als Soloinstrument die Hauptstimme und die diatonische Harmonika spielt Begleitung und meist Verzierungs- und Füllstimmen (je nach Können des Harmonikaspielers). Ein älterer Harfenspieler aus dem Pinzgau erzählte mir, nach dem 2. Weltkrieg war er so gefragt, daß er jedes Wochenende in einem anderen Ort und mit einer anderen Musikgruppe spielen mußte, da es im ganzen Umkreis keinen anderen Harfenisten gab.

d) Großbesetzungen:

Bis weit in das 18. Jh. hinein waren die Blechblasinstrumente den "Thurnern" und Angehörigen der "Trompeter- und Paukergesellschaft" vorbehalten. In der zweiten Hälfte des 18. Jh. treten in den größeren Orten der Alpen halb-militärische Formationen auf, die sich, wie die "Feldmusiken" der kaiserlichen Regimenter, auch verschiedener Blechinstrumente bedienen.

Weiters wird berichtet, daß es Instrumente wie Tambours, Pfeiffen, Waldhörner, Querflöten, Schalmeien, Trompeten, große und kleine Trommeln, Tschinellen, Triangel und Schellenbaum verwendet wurden. Große Trommel, die Tschinellen und der Schellenbaum stammen aus der Musik des Türkenheeres, wurden von der österreichischen Armee übernommen und blieben, bis auf den Schellenbaum, Bestandteil der österreichischen Marschmusik.

Im Salzburger Flachgau kann man davon ausgehen, daß es so etwas wie unsere heutigen Blasmusikkapellen, natürlich in viel kleinerem Umfang, schon um die Mitte des vorigen Jahrhunderts und früher gegeben hat. Aus diesen "Ortsmusiken" haben sich für die jeweiligen Tanzanlässe kleinere, in der Regel sechs bis acht Mann starke Tanzkapellen herausgebildet. Die Besetzung dieser Tanzmusikkapellen wechselte fast ständig, damit auch jeder Musikant der großen Kapellen einmal drankam. Mit der Tanzmusik konnte man nämlich Geld verdienen, mit der Blasmusik nicht.

Heute gibt es in fast jeder Musikkapelle wieder eine sogenannte "Kleine Partie", die bei Bällen und Hochzeiten aufspielt, nach dem sie ab den 60er Jahren dieses Jahrhunderts fast völlig von der volkstümlichen Tanzmusik, die im "Oberkrainerstil" und im "Volkstümlichen Schlagersound" spielt, verdrängt worden ist.

(Hörbeispiel CD Nr. 8)

Nach meinen Erfahrungen kommt ein Großteil unserer Bevölkerung wieder zurück zum "nicht verstärkten Sound". Die Menschen wollen sich wieder unterhalten und miteinander reden. Dazu eignen sich die Volksmusik und die Blasmusik am besten.

Ein weiterer Punkt, der meine Aussage bestärkt, ist die Rückläufigkeit der Besucherzahlen bei großen Bierzeltveranstaltungen, wenn keine Blasmusik spielt.

Man muß aber auch akzeptieren, daß es Musiker gibt, die sich dem volkstümlichen Schlagersound und dem Kommerz verschrieben haben. Es ist aber immer wieder zu beobachten, daß solche Musiker diese Musikrichtung etwa 10 Jahre ausüben und dann zur echten Volksmusik finden, oder wieder zurückfinden, weil sie den Lärm und das Drumherum solcher Veranstaltungen nicht mehr aushalten.

1.4. Verbindungen zur Spielmannsmusik im Mittelalter

Es war nicht immer so, daß die Volksmusik und damit auch die Volksmusikanten in der Öffentlichkeit so akzeptiert wurden, wie sie es heutzutage werden. Noch schlimmer war das Musikantendasein der Spielleute im Mittelalter.

Die weltliche Musik, und besonders die Musik der Spielleute, wurde im Mittelalter von der Kirche bekämpft, von den Musiktheoretikern abgewertet und die weltlichen Herren hatten ihr gegenüber ebenfalls prinzipielle Bedenken. So gab es Aussagen wie z. B. "spielman sin, das ist unreht leben" wo Angehörige dieses Berufes unter dem Verdikt zu leiden hatten, sie seien "des tuivels bläsbelge" (Berthold von Regensburg) und daher abzulehnen.

Den Spielleuten wurde sogar wegen des ehrlosen Lebenswandels, gemeinsam mit den Epileptikern, Somnambulen (Schlafwandlern) und Huren, das hl. Sakrament des Altares verweigert.

Peter Forsthuber, der Ehrenbezirksobmann der Flachgauer Heimatvereinigungen, sagt heute immer noch, ich brauche einen "Spielmann", wenn er einen Harmonikaspieler für einen Volkstanz oder Volkstanzkurs sucht.

In der heutigen Zeit verlangt man von einem Volksmusikanten und besonders von einem Harmonikaspieler, daß er der Improvisation mächtig ist. Es wird von einem guten Harmonikaspieler erwartet, daß er zu jedem beliebigen Volksmusikstück dazuspielen kann, aber nicht nur einfache Begleitung, sondern erste, zweite und dritte Stimmen übernehmen kann und Füll- und Begleitstimmen spielt.

Diese Improvisation mußten aber die Spielleute im Mittelalter schon beherrschen und es ist interessant, daß diese Tradition bis in die heutige Zeit herauf wirkt.

Es gibt auch Verbindungen in der Melodik:

2. f. 5v (only ending polyphonic)

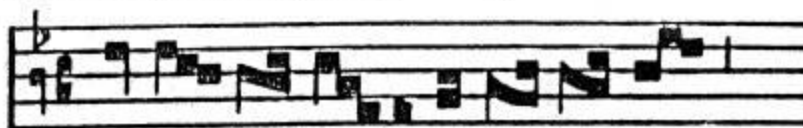


Abb. 7 Estampie aus Oxford Bodley Douce 134

Die Transkription dieser Estampie wird zeigen, daß Ähnlichkeiten in der Melodik schon vorhanden sind.

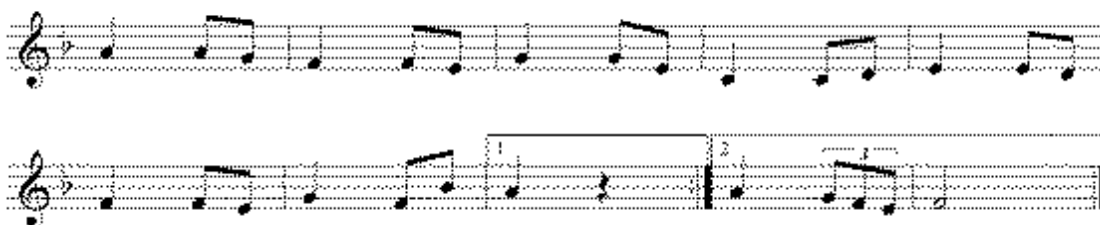


Abb. 8 Transkription der Estampie

Weiters ist für den Volksmusikanten der Bezug zu den Zuhörern oder zu den Tänzern sehr, sehr wichtig. Walter Salmen schreibt dieses auch in seinem Buch, der Spielmann im Mittelalter: "Der Spielmann lebt von der Kontaktwärme, die er zwischen sich und seinen Spielpartnern herzustellen vermag. Dieses Publikum kann ein gemischtes sein, wie etwa das auf dem Markt, der Straße oder im Wirtshaus, es kann ihm aber auch als eine festgefügte Gruppe lauschen oder mitmachend folgen. Beides erfordert ein den Umständen gemäßes, rasch reagierendes Einspielen, eine Wendigkeit und vielseitige Fertigkeit aus dem Augenblick heraus, um die Schaulust ebenso wie die Hör-, Lach- und Bewegungslust zu befriedigen. Es ist ein momentanes Wirken, ein schmetterlingshaftes Leben und Vergehen, ein ständiges Verbrauchen in unmittelbar zum Spiel affizierenden Lebenslagen, die kein langsames Reifen gewähren. So ist das schriftlose Musizieren aus der Überlieferung von Ohr zu Ohr heraus das einzig dem Spielmann gemäße, denn Denkmalhaftes mit objektiven Qualitäten zu schaffen liegt nicht in seiner Natur. Er schöpft ohne gelehrtes Wissen aus dem usuell Erlernten, den naturhaften Anlagen und den spontanen Anregungen aus der jeweiligen Situation heraus."

K. H. Waggerl schreibt in seinen "Dorfmusikanten":

Die ländlichen Spielleute musizieren sozusagen mit den Ohren. Noten und dergleichen lumpiges Zeug kennen sie kaum. Zu dritt oder viert sitzen sie um ihren Tisch. Und jedermann in der Stube weiß, daß die Musikanten zunächst einmal genährt und getränkt werden müssen. Ein Schweinsbraten ist das mindeste, ein Glas Rotwein, ehe der erste einen Akkord versucht, ein paar Griffe. Der andere schaut ihm in die Augen. Es ist wie beim Kartenspiel, wenn sie einander die Trümpfe und Sauen verraten mit einem Zucken des Schnurrbartes und einem Blinzeln oder Brauenlüften. Wer dabeisitzt, der kann gar nicht begreifen, wie das eigentlich zugeht.



Wenn ich nun auf die Kontaktwärme, die der Spielmann braucht, eingehe, dann muß ich sagen, daß der Volksmusikant genau in derselben Lage ist und diese Kontaktwärme genauso benötigt. Ich kann hier aus eigener Erfahrung sprechen. Ich spiele seit 15 Jahren jährlich größere und kleinere Volkstanzveranstaltungen und man merkt genau, wann der sogenannte "Funke" überspringt oder nicht. Wenn sich keine oder fast keine Beziehung zwischen Musikern und Zuhörern bzw. Tänzern aufbaut, dann ist es, wie man im Volksmund so schön sagt, eine "zache Spielerei". Aus meiner eigenen Erfahrung heraus gibt es eine sehr gute Möglichkeit die Stimmung zu heben, nämlich das Singen. Speziell bei Tanzveranstaltungen kann man die einfachen Volkstanzmelodien mit Texten unterlegen. Wobei man sagen muß, daß die diatonische Harmonika für das "Dazusingen" bestens geeignet ist. Man hat das Instrument vor der Brust und kann frei über ihm drauflossingen. Diese Eigenart ist in den letzten Jahrzehnten total verlorengegangen. Wenn jemand zu seinem Spiel auf der diatonischen Harmonika singt, wurde und wird er heute noch belächelt. Wir müssen versuchen dieses Eigenart wieder zu fördern und zu forcieren. Oft merkt man dann, daß die Tänzer versuchen mitzusingen oder sie lauschen den Texten und damit beginnt sich die "Kontaktwärme" zwischen Musikanten und Tänzern aufzubauen und die Stimmung hebt sich. Ich muss aber auch "Volkstanzmusikanten" kritisieren, die regungslos auf der Bühne sitzen, ihre Tänze herunterspielen und mit den Zuhörern und Tänzern nicht kommunizieren. Wie soll sich mit solchen Eigenheiten eine gute Stimmung oder Kontaktwärme aufbauen?

Abb. 9 Tanzpaar in der Tanzfigur "großes Fenster".
Eine Figur aus dem Salzburger Almtanz.

Ich möchte an dieser Stelle zwei Beispiele anführen, die sich sehr gut zum Singen eignen.

"Der Kikeriki":



S'Gri - ekerl is an Hen - derl gse - ssen Ki - ke - ri - ki - ki!
 Dien - di magst denn gar net, gar net? Ki - ke - ri - ki - ki!

wollt gar aua - ma a - ba geh. Her - gott sa - sa di!
 Besuchst ja nur des Hen - derl ma - cha. s'Gri - ekerl mach scho i!

S'Gri - ekerl is an Hen - derl gse - ssen Ki - ke - ri - ki - ki!
 Dien - di magst denn gar net, gar net? Ki - ke - ri - ki - ki!

wollt gar aua - ma a - ba geh. Her - gott sa - sa di!
 Besuchst ja nur des Hen - derl ma - cha. s'Gri - ekerl mach scho i!

"Der Siebenschritt": (Hörbeispiel CD Nr. 8)



1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. wo ist denn mein Schatz ge - blieben?
 Bur - er bind dein Pa - dl an daß er di nit bei - ßa kann!

Ist nich hier, ist nicht da, ist wohl in A - me - ri - ka! me - ri - ka!
 Beißt er mi, kläg i di, tau - send Ta - ler kos - tet's di? kos - tet's di!

Noch schwieriger springt der sogenannte Funke bei den großen Sänger- und Musikantentreffen, die meistens in großen Turnhallen und Sälen abgehalten werden, über. (Beim Bischofshofener Amselsingen kommen jährlich bis zu 2000 Besucher.) Hier fehlt oft die Kontaktwärme, weil man viel zu weit von den Zuhörern entfernt ist. Hierbei kommt dann auf den Sprecher oder Moderator eine schwierige Aufgabe zu.

Das interessante an solchen Veranstaltungen ist, dass es meistens erst nach dem Bühnenauftritt, beim geselligen Beisammensein, richtig lustig wird, da man im kleineren Kreis beisammensitzt und dann der Funke auf andere Musikanten, Sänger und noch übriggebliebene Zuhörer überspringt. Da wird dann bis in die frühen Morgenstunden gespielt, gesungen und getanzt. Wer so ein Musizieren noch nie miterlebt hat, dem kann ich nur raten, sich so etwas anzuhören, um zu sehen und zu hören, welche Emotionen beim Singen und Musizieren frei werden können. Oft ergeben sich danach wieder neue Besetzungen und Musikgruppen, die durch das spontane und improvisatorische Zusammenspiel entstanden sind.

Walter Salmen berichtet:

"Trafen sich zwei oder mehrere fahrende Spielleute, die ja zumeist auf etlichen Instrumenten geübt waren, dann schlossen sich diese je nach Ort und Zeit verschieden entweder zu altüberlieferten Standardensembles zusammen, oder aber sie spielten gemeinsam in einer frei gewählten Kombination."

Es ist interessant und verwundert mich etwas, daß diese Tradition bis in die heutige Zeit hinein wirkt.

Walter Deutsch, em. o. HS-Professor an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, sagte mir einmal, daß einer seiner Lehrer immer feststellte, daß das Wirtshaus *"die Hochschule der Volksmusik"* ist.

Der Volksmusikant der heutigen Zeit wird zu einem Sänger- und Musikantentreffen eingeladen oder für einen Volkstanz oder eine Hochzeit engagiert. Das das früher nicht so einfach war ersehen wir aus einem Spielgrafenbrief des Jahres 1787. Das Amt des Spielgrafen war von Alters her ein Amt von "Ehren, Rechten, Nutzen und Gefühlen". Die Spielgrafen haben als Patente jährlich "Spielzettel" ausgegeben, die jeder Musikant, der öffentlich zum Tanz aufspielen wollte, "auslösen" mußte. Es gab dabei zwei verschiedene Klassen:

Die I. Klasse zu 1 fl. berechnete zum Aufspielen bei Hochzeiten, Bällen, Kirtagen und Freytänzen.

Die II. Klasse zu 30 kr. berechnete nur zum Aufspielen bei Freytänzen.

Es wurden früher auch sittliche und moralische Bedenken geäußert.

So wird z. B. 1805 erwähnt: ...Salzburg, Passau und Berchtesgaden zählen eine auffallende Menge 492 Spielleute; jeder Spielmann von Profession ist gewöhnlich ein Faulenzer und armer Mann von Hause aus...

Heutzutage wird das "Aufspielen" sogar von Rundfunk und Fernsehen sehr stark gefördert. In der Steiermark führte man eine Auszeichnung für Wirte ein, die ohne Bedenken

Volksmusikanten in ihrem Wirtshaus aufspielen lassen. Das sogenannte "Musikantenfreundliche Wirtshaus". In Salzburg führte man den "Musikantenwirt" ein, bei dem regelmäßig, meistens einmal im Monat, ein Musikantenstammtisch abgehalten wird.

Zu diesem Musikantenstammtischen muß ich aber grundsätzlich einige Bedenken äußern: Einige Wirte riechen damit ein Geschäft und verpflichten Volksmusikgruppen, bei ihnen aufzuspielen. Speziell in der Stadt Salzburg versuchen diese Wirte das einheimische Publikum wieder zu gewinnen, wollen damit aber nur Geld verdienen und vergessen damit den eigentlichen Sinn und Zweck des Musikantenstammtisches. Besser wäre es, wenn sie sich Gedanken machen würden, warum das einheimische Publikum nicht mehr zu ihnen kommt. Ein typisches Beispiel, wie ein Musikantenstammtisch funktionieren soll, ist der im Gasthof Krimpelstätter in Salzburg-Mülln. In diesem Wirtshaus verkehren die Volksmusikanten schon seit über 30 Jahre und ist somit eine Heimstätte der Volksmusikanten geworden.

Jeden dritten Dienstag im Monat findet dieser Musikantenstammtisch statt. Der Besuch ist ganz unterschiedlich. Einmal ist nur ein Tisch voll mit Musikanten, das andere Mal ist die Bauernstube so voll, daß nicht einmal mehr der Kellner durchgehen kann. Beim Krimpelstätterstammtisch verzichtet man ganz bewußt auf mediale Werbung und Veröffentlichung. Wer kommen will soll kommen und wer nicht soll es bleiben lassen. Man kann und soll solche Stammtische nicht einfach aus dem Boden stampfen, sondern diese müssen langsam und gediegen wachsen, damit sie auch erhalten bleiben. Andere verschwinden nach kurzer Zeit schon wieder.

Ich kann jeder Volksmusikgruppe raten, sich solche Stammtische im ganzen Land anzuschauen und dort zu musizieren. Man könnte diese Stammtische auch als eine gewisse "Musikantenbörse" bezeichnen, den bei solchen Veranstaltungen werden neue Kontakte und Freundschaften geknüpft.

Eine weitere Verbindung zur Spielmannsmusik finden wir bei Empfängen der Landesregierung, bei denen zu 70 % Volksmusik als Umrahmungsmusik dient. Im Mittelalter finden wir ähnliche Strukturen:

"Wie sehr die Bestallung von "ioculatores" auch für den mittleren Adel ein Erfordernis innerhalb der sozialen Konkurrenz darstellte, das deuten viele Quellen an. Wer als reicher Grundbesitzer Ansehen erringen bzw. dieses sich erhalten wollte, der konnte des Spielmannes bei der Tafel, bei feierlichen Aufzügen und Empfängen, aber auch in den privaten Gemächern "pro solacio" nicht entbehren. Der Kurzweil wegen benötigten in vielen einsamen Stunden die Ehefrauen zu ihrem Privatvergnügen nicht selten außerdem noch einige "Singvögel", Spieler und Tänzer. Die Courtoisie, der Minnedienst, die Prachtentfaltung der Turnierfeste erforderten ein entsprechendes, ständig zur Verfügung stehendes Aufgebot von Trompetern, Pfeifern oder Fidlern, wenngleich es oft für weniger begüterte oder verarmte Herren schwierig gewesen sein mag, den Sold dafür aufzubringen."

Wollen wir hoffen, daß die Volksmusik und ihre Musikanten den Stellenwert den sie jetzt haben halten oder vielleicht noch ausbauen und können. Man sollte auch die passende Kleidung, die bei uns beheimatet ist tragen können, also eine Lederhose und ein Dirndlgewand, ohne von Kritikern "braun" abgestempelt zu werden.

2. Instrumentenentwicklung

2.1 Die Entwicklung der Instrumente mit Durchschlagzunge

Die meisten klassischen Instrumente haben ihren Ursprung im Fernen Osten, in alten orientalischen und asiatischen Kulturen. Als Urform nimmt man die tipetanisch-birmanesische Durchschlag- oder Freizunge an, die dann von den Chinesen übernommen wurde.

So wurde auch das älteste Musikinstrument mit einer Durchschlagzunge in China beschrieben. Dieses Blasinstrument, Sheng genannt und auch als Mundorgel bezeichnet, existiert seit mehr als 4000 Jahren.

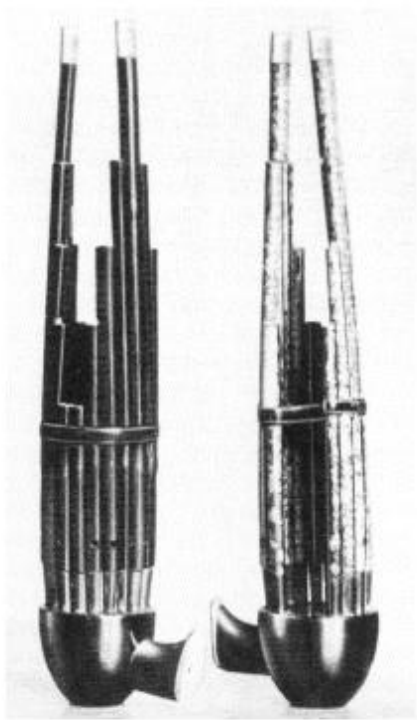


Abb. 10 Sheng

Es besteht in seiner ursprünglichen Form aus einer Kürbisschale, die als Windlade dient und in die durch einen seitlich angebrachten Schnabel, von den Chinesen als "Gänsehals" bezeichnet, Luft eingeblasen wird. Im Deckel dieser Kürbisschale stecken am äußeren Rand Bambusröhren unterschiedlicher Länge. Im unteren Teil dieser Röhren sind in die Rohrwand Zungen so eingeschnitten, daß sie durch diese frei durchschwingen können. Dieser Teil befindet sich unter dem Deckel. Oberhalb des Deckels sind die Bambusröhren durchbohrt. Soll eine Röhre angespielt werden, so muß mit einem Finger das betreffende Loch abgedeckt werden. Das geschieht nicht um das Entweichen der Luft zu verhindern und damit die Zunge zum Schwingen zu bringen, wie in verschiedenen Beschreibungen zu lesen ist, sondern um die Röhre resonanzfähig zu machen und damit das Einsetzen der Zungenschwingung zu ermöglichen. Denn Zunge mit Röhre sind ein aufeinander abgestimmtes akustisches System, d. h., die Grundfrequenzen sind einander angeglichen. Im Verlauf der geschichtlichen Entwicklung führte dieses so konstruierte Musikinstrument verschiedene Namen. In alten chinesischen Schriften steht zu lesen, daß der älteste Name YU war. Die jüngeren Bezeichnungen Tschao, Ho und Shêng lösten sich nacheinander ab, je nachdem ob Material oder Form sich änderten.

Nach noch älteren musiktheoretischen Schriften gab es folgende drei Arten:

- a) das Yo und Tschao
- b) das Ho
- c) das Shêng

Das Yo und das Tschao bestanden aus je 24, das Ho aus 19 und das Shêng aus 13 Pfeifen.

Sowohl das "Shêng" als auch ihre sehr ähnliche japanische Form "Sho" (auch Shonfuye genannt) gehören zu den klassischen Instrumenten der asiatischen Völker. Der Sho mischt immer noch seinen silbrigen, hochgestimmten Klang in das eigenartige Ensemble der altjapanischen Hofmusiken. Er gehört zur "heiligen" Musik als eines der interessantesten Instrumente.

Auf einem noch erhaltenen Instrument wurden für den Kammerton "a" 600 bis 609 Schwingungen gemessen. Wenn wir bedenken, daß allein im 20.Jh. der Kammerton von 870 auf 880 Schwingungen neu festgesetzt wurde und heute bei Rundfunk und Schallplattenaufnahmen 884,5 und sogar 890 Schwingungen für "a" gefordert werden, so sehen wir, daß im Laufe der letzten 1500 Jahre der Kammerton um über 270 Schwingungen gestiegen ist.

In Salzburg gibt es ebenfalls Bestrebungen, den Kammerton der diatonischen Harmonika auf 888 Schwingungen zu erhöhen, da es immerwieder Intonationsprobleme mit Bläsern gibt. Dieses Vorhaben ist aber nicht so einfach, da bis jetzt alle Harmonikas standardmäßig auf 880 Schwingungen gestimmt worden sind und dieser merkbare Unterschied im Zusammenspiel von zwei Harmonikas, die verschieden hoch gestimmt sind, hörbar ist. Es wäre wichtig, daß sich die Harmonikabauer in Salzburg, Bayern und in den übrigen Bundesländern einig würden.

Auch im alten Ägypten läßt sich eine Doppelschalmee- ARGHÜL - mit freischwebender Zunge nachweisen. Das ARGHÜL bestand aus 2 Rohrpfeifen, die der Länge nach fest miteinander verbunden waren. Die eine war bis zu 45 cm lang, hatte 6 Grifflöcher und diente zum Spielen der Melodie, die andere, ohne Ansatzstück bis zu 55 cm lang, hatte keine Grifflöcher und war zum Spielen einer Bordunbegleitung gedacht.

Die Bordunpfeife konnte durch Aufstecken eines oder mehrerer Ansatzrohre verlängert werden. Aus jeder Pfeife ist eine einfache Zunge herausgeschnitten, die allerdings am Ende noch festsitzte und um ihre Länge herausragte. Der Spieler nahm nun beide Pfeifen in den Mund, berührte aber die herausragende Zunge weder mit den Lippen noch mit den Zähnen. Die Mundhöhle diente ihm als Windkasten, den er durch regelmäßiges Atmen durch die Nase aufpumpen konnte.

Es gab 3 Arten dieser ägyptischen Schalmei:

- a) ARGHÜL EL ASGHAR, ein kleines Instrument mit einem Ansatzstück,
- b) ARGHÜL EL SOGHAR, mit zwei Ansatzstücken,
- c) ARGHÜL EL KEBIR, mit drei Ansatzstücken.

In den Kulturen des Altertums finden wir also den Ursprung vieler Klangwerkzeuge, und so auch die freischwingende Durchschlagzunge, den wichtigsten Bestandteil unserer Harmonikainstrumente.

Es ist noch völlig ungeklärt, wann und wie die Kenntnis der durchschlagenden Zunge nach Europa kam. Es wird angenommen, daß sie wie vieles andere von Marco Polo (1254 bis 1323) von seinen Asienreisen mitgebracht wurde. Es kann aber auch sein, daß sich in Europa eine eigenständige Erfindung vollzogen hat. Sollte es allerdings eine Nachahmung gegeben haben, so war sie sicher nicht so bedeutungsvoll, daß sie im Schrifttum des Mittelalters ihren Niederschlag gefunden hätte.

Die Durchschlagzunge (oder auch Freizunge, freischwingende Durchschlagzunge) ist eine Metall- oder Rohrlamelle, die nicht wie das Klarinettenblatt auf , sondern frei durch ihren Blechrahmen, aus dem sie herausgeschnitten ist, hindurchschwingt.

Die erste europäische Beschreibung finden wir bei Michael PRAETORIUS im 2. Band seines "Syntagma musicum": De organographia 1618:

"Im Land zu Hessen ist in einem Kloster eine sonderliche Art von Posaunen funden worden / do uff das Mundstück ein Messing bödemchen uffgelötet und in der mitten ein ziemlich lenglicht löchlein drinn / darüber ann allererst das rechte zünglein oder blätlein gelegt / und mit gelüetem Messings oder Stälenen Saiten druff gebunden wird / daß es nicht so sehr schnarren und plarren kan. / Un weil es dergestalt etwas mehr als sonst gedempfft wird / gibt es gleich einer Posaunen / wenn die von einem guten Meister recht intoniert und geblasen wird / einen pompenden / dumpichten / und nicht schnarrenden Resonantz. "

Die erste Abbildung einer chinesischen Mundorgel befindet sich in dem großen Werk "Harmonicorum libri XII" von Martin Mersenne (1635). In einer Beschreibung des chinesischen Reiches bringt Père du Halde 1736 erstmals eine Abhandlung über das chinesische Tonsystem mit Notenbeispielen.

Man geht davon aus, daß 1750 die Durchschlagzunge überall bekannt war, denn jetzt setzt eine Welle von Erfindungen und Neukonstruktionen (auch von Gebrauchsgegenständen, wie z. B. der "Papa" und "Mama" sagenden Sprechmaschinen Christian Gottlieb Kratzensteins).

Der Orgelbauer Kirsnik versuchte wiederum das Prinzip der Kratzensteinschen Tonerzeugung auf seine Kleinorgeln zu übertragen.

Diese Kleinorgeln lernte Abbè Vogler kennen. Er ließ sich 1790 solche Durchschlagzungen in sein Orchestrion, eine tragbare Konzertorgel, einbauen. Mit diesem Orchestrion unternahm er ausgedehnte Konzertreisen, die sich über den gesamten europäischen Kontinent, einschließlich England, erstreckten, und trug damit wesentlich dazu bei, das daß Prinzip der Tonerzeugung mittels Durchschlagzunge bekannt wurde.

2.2. Die Vorläuferinstrumente der diatonischen Harmonika

2.2.1. Die Glasharmonika

1762 entwickelte Benjamin Franklin die GLASHARMONIKA.¹ (Franklin ist der Erfinder des Blitzableiters.)

Es war das erste Instrument mit der Bezeichnung "HARMONIKA". Es hatte allerdings nichts mit unseren Harmonikainstrumenten gemein. Bei diesem Instrument waren, in Kegelform, Glasschalen der Größe nach auf einer Achse angeordnet, die, durch ein Pedal in drehende Bewegung versetzt, mit angefeuchteten Fingern leicht berührt wurden und dabei einen zarten ätherischen Ton entstehen ließen. Später wurde diese Glasharmonika (Tonumfang zwei, später vier Oktaven von c - c''') mit einem Klaviermechanismus versehen.

Als Glasharmonika-Spielerin war neben anderen vor allem Marianne Kirchgessner (1769 - 1802) bekannt geworden, für die Mozart ein Adagio und Rondo schrieb. (Adagio für Glasharmonika, Flöte, Oboe, Viola und Violoncello [KV617]).

1677 Schreibt Jh. Georg Philipp HARSDÖRFER in seinem Werk "Mathematische und philosophische Erquickungen": "Eine lustige Weinmusik zu machen: Nimm acht gleiche Weingläser, schenke in eines einen Löffel mit Wein, in das andere zwei Löffel voll, in das dritte drei und also fort und fort, alsdann laß ihrer acht Finger netzen und auf des Glases Rand streichen, so klingen die Gläser" usw. Anstelle der nassen Finger wurden schließlich auch "Fiedelbögen" verwendet.

Obwohl das Instrument mit Begeisterung und von vielen Virtuosen gespielt worden ist, verblaßte allmählich sein Stern und die Glasharmonika geriet in Vergessenheit.

Heute gibt es wieder Versuche, die Glasharmonika als etwas Seltsames in den Mittelpunkt zu rücken.

2.2.2. Die Maultrommel:

Die bei uns bekannte Stahlmaultrommel ist vermutlich auch asiatischen Ursprungs. Ihre Urform, die Bambusmaultrommel, ist noch über ganz Südostasien verbreitet. In einem Bambusstück ist eine Kammer ausgeschnitten, ihre breite Öffnung wird an die Lippen gepreßt, im gegenüberliegenden schmalen Schlitz kann ein dünner Bambusspan vibrieren, wenn er am herausragenden zweiten Ende mit dem Finger gezupft wird. Die seltsam schwirrenden Töne hatten ursprünglich magische Bedeutung (ihr Ertönen verscheuchte die Geister).

Maultrommel Erst durch einen Fund in den Ruinen der Burg Tannenberg (Hessen) ist die Maultrommel bei uns nachweisbar. Die Burg wurde 1399 zerstört. Die älteste bildliche Darstellung finden wir auf einer Steinplastik aus dem Jahre 1350 in der Kathedrale von Exeter. Walter Maurer schreibt in seinem Buch "Accordion" ...in der Kathedrale von Exter...



Abb.11
Maultrommel

Hierbei kann es sich aber sicherlich nur um einen Druckfehler handeln. Die Bestätigung finden wir bei Karl Magnus Klier in seinem Buch "Volkstümliche Musikinstrumente in der Alpen" und in der Brockhaus Enzyklopädie Band 7, Seite 8 finden wir auch nur die als Hauptstadt der County Devon in Südwest-England und am Mündungstrichter des Exe liegenden Stadt Exeter.

Sicher war dieses unscheinbare Instrument schon früher in den Händen der Bauern und Dienstleute, doch verliert sich seine Herkunft im Dunkel der Zeiten.⁵

In Jakutien (ca. 8.500 km östlich von Moskau) gibt es eine sehr alte Maultrommelkultur. Die "Chomos", wie die Maultrommel in Jakutien heißt, wird nachweislich seit über 3000 Jahren gespielt und sie ist das Hauptinstrument der sibirischen Völker.

Man unterscheidet verschiedene Spielarten:

- sprechende, erzählende Chomos,
- singende Chomos,
- imitierende Chomos,
- freies Chomos-Spiel.

Besonders ausdrucksstark und tiefgreifend ist das Chomosspiel, wenn die Natur imitiert wird. Das ergibt sich, weil die Durchschnittstemperatur im Winter bei minus 50 Grad und im Sommer bei plus 40 Grad liegt.

Da die Maultrommel als Volksmusikinstrument verwendet wurde, wurde sie weder von den Gelehrten noch von Musikern beachtet. Daher wissen wir nur wenig über sie. Was wir wissen ist, daß sich ihr Aussehen seit dem 14. Jahrhundert nicht verändert hat.

Ein vierkantiger Stahlrahmen in Epaulettenform (frz. Schulter) trägt in der Mitte des Bogens eine Stahlfeder, die in den parallelen Enden durchschwingt, an ihrem freien Ende ist sie in Schwingungsrichtung rechtwinkelig abgebogen und an der Spitze mit einem kleinen Zupfhäkchen versehen. Zum Spiel wird die Maultrommel am Bügel mit Daumen einerseits und zwei Fingern andererseits so gehalten, daß die Federspitze vom Körper wegzeigt und das Vibrieren der Stahlfeder nicht gestört werden kann. An die leicht geöffneten Zahnreihen werden die Parallel-Enden angelegt und die Lippen schließen die Mundhöhle so ab, daß durch die freibleibende Öffnung der Atemstrom auf die Feder gelenkt wird. Durch Vorbeistreichen eines Fingers am Häkchen (meist des Daumens) schwingt die Feder bis 3 Sekunden lang, durch leichtes Ein- und Aushauchen kann man die Schwingungszeit verlängern und den Ton verstärken.

Es erklingt der Grundton mit seiner Obertonreihe. Durch Veränderung des Mundhohlraumes können einzelne Obertöne besonders hervorgehoben und zur Melodiebildung benützt werden. Je mehr die Zunge zurück und die Lippen zusammengezogen werden, desto tiefer ist der begünstigte Oberton, je mehr die Zunge vorgeschoben und Lippen auseinandergezogen werden, desto höher ist der Oberton, der hervortritt. Man verwendet also dieselbe Technik wie beim zischenden Pfeifen mit zusammengepreßten Zähnen. Die so verstärkten Obertöne bilden die Melodie, immer klingt der Grundton als Orgelpunkt mit. Die Melodieobertöne sind nicht ganz rein, außer dem Grundton klingen immer auch andere Obertöne leise mit, dadurch erhält die Maultrommelmusik ihren seltsam verschwommenen summenden Klang.

Es gab in der experimentierfreudigen Zeit Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts sehr virtuose Instrumentalisten auf der Maultrommel. So ließ sich z. B. J. H. Scheibler bis zu zehn Maultrommeln auf eine Tragscheibe montieren. Er nannte das so entstandene Instrument "AURA". Die Maultrommeln waren auf verschiedene Grundtöne eingestimmt, was sogar chromatische Tonfolgen ermöglichte.

Die Maultrommel wird heute noch im kleinen oberösterreichischen Ort Molln erzeugt. Dort werden seit 1679 Maultrommeln gebaut. Die älteste "Zöchamtsrechnung" weist 1687 23 Meister und 10 Gesellen auf. Im Jahre 1818 gab es 33 Meister und 14 Gesellen, die im Tag durchschnittlich 700 - 800 Dutzend Maultrommeln erzeugten, im Jahr etwa 2½ Millionen![7](#)

Es sei hier noch auf einige CD's verwiesen auf denen man Stücke mit Maultrommel hören kann:

- Jaga G'schichtn vom Mader Bascht, Titel Nr. 9 Stad lustig, Salzburger Brauchtumsmusi, PanS C052, LC 6442.
- Anzenberger Dreigsang (Mittenwalder Maultrommler), Titel Nr. 4 Schereisen-Polka, Nr. 7 Krod gleich - Boarischer, Nr. 13 Da Ganauser, Bogner Records CD 3662, LC 8947.
- "Brummeisen" - Alte Musik, Volksmusik, Klassik und Improvisation auf der Maultrommel, ATS Records, LC 7352.
- Johann Georg Albrechtsberger, Konzerte für Maultrommel, Mondora und Orchester, ORFEO C 035 821 A, LC 8175. (Hörbeispiel CD Nr. 10)

2.2.3. Die Aeoline

Der Rentamtsmann Bernhard ESCHENBACH (1769 - 1853) versuchte mit Hilfe der freischwingenden Zunge ein Instrument zu bauen. Die ersten Versuche gelangen ihm, angeregt durch die akustischen Versuche der Gebr. Weber über die Schwingungsgesetze der Zungenpfeifen. Eschenbach nannte dieses Instrument AEOLINE und lehnte sich dabei an das Wort Violine an, wollte aber den Unterschied in der Tonerzeugung hervorheben.

Ein Zeitgenosse, der Eschenbach in Königshofen (Grabenfelde/Bayern) besucht hatte, berichtet:

"...Eschenbach beschäftigte sich seit langer Zeit hindurch mit Versuchen, das Problem eines orgelartigen Instrumentes zu lösen, wo die Tonerzeuger durch den Stärkegrad beliebig veränderlichen Luftstrom in Schwingungen versetzen würden... Die Idee, die Aeolsharfe, die vom Spiel des Windes abhängig ist, unter die Gesetze des Tonsystems zu beugen und von der Gewalt der Finger abhängig zu machen..."

Da erste Versuche mit der Saitenorgel auf Grund der schlechten Tonansprache fehl schlugen, legte Eschenbach seine weiteren Experimente der Aura (Maultrommel oder Brummeisen) zugrunde. Damals sagte man zu den Zungen "Federn", und die Aeoline soll aus solchen "freistehenden Federn" bestanden haben. Über die Verwendung und den Klang wurde berichtet:

"...In Erwägung, daß die fest eingespannte Zunge dieses Instrumentes einen stets gleichen, unverstimmbaren Ton von sich gebe, der bloß durch menschlichen Hauch, nach eben den Gesetzen wie bei den Saiten der Aeolsharfe, nur willkürlich, modifiziert werde, glaubte er, daß mehrere auf ähnliche Art eingespannte große und kleine stählerne Zungen durch Blasbälge zur Ansprache gebracht, einen stets gleichen Ton geben und sich in die gebräuchlichen Tonverhältnisse stimmen lassen müssen..." (1806).

Der Instrumentenmacher Kaspar SCHLIMMBACH (1777 - 1861) baute dann das erste Instrument und er wußte wieder den Unterschied zwischen der Tonerzeugung der Violine und seine Aeoline zu begründen:

"...der Ton bei der Violine wird durch einen Bogenstrich auf den Saiten erzeugt; bei seiner Aeoline war der Ton fertig und wird durch Luftzufuhr, indem man auf einen Knopf drückt und damit eine Kanzelle öffnet, die freie, Durchschlagenden Saiten, oder wie man sagte Federn, in freie Schwingungen versetzt, geweckt..."

Eschenbach schlug wenig Kapital aus seiner Erfindung und teilte seine Erfahrungen jedem, der es wissen wollte bereitwillig mit. So war es der Organist und Orgelschriftsteller Kaspar Schlimbach, der mit ihm die Aeoline baute und Orgelbauer VOIGT in Schweinfurt, der einige Änderungen vornahm, es dann "AEOLODIKON" nannte und sich schließlich als Erfinder ausgab. Seine Verbesserung bestand darin, das Windwerk mit zwei Blasbälgen und Behältern zu versehen, die durch Fußantriebe betätigt worden sind. Bei der Aeoline wurde die Balgarbeit mit den Knien ausgeführt.

Man erwartete von Eschenbachs Erfindung eine durchgehende Reform des Orgelbaus, ohne anscheinend zu wissen, daß schon Abbé Vogler Zungenregister in diverse Orgeln einbauen ließ.

2.2.4. Die Physharmonika

Am 8. April 1821 erhielt Anton HÄCKL, Klavierinstrumentenmacher in Wien, ein fünfjähriges Patent (damals Privilegium genannt) auf die Erfindung der PHYSHARMONIKA.

In der Patentschrift steht zu lesen:

"Der tönende Körper an diesen Instrumenten sind stählerne dünne Blättchen, welche an einem ihrer Enden an ein Messingblech befestigt sind, das mit einem am Blättchen gleichen Ausschnitt versehen ist. Da die Blättchen beim Ansprechen durch diesen Ausschnitt vibrieren, so wird der Klang auch anders als bei einem gewöhnlichen Schnarrwerke. Das Stimmen geschieht durch Ankleben von Wachs. Der Blasbalg ist ein doppelter, der durch Treten bewegt wird"



Abb. 12

Physharmonika

Karl FUCHS, Klavierinstrumentenmacher in Wien wurde am 23. Juni 1826 auf die Verbesserung an der privilegierten Physharmónika des Anton Häckel ein fünfjähriges Privilegium erteilt.

Darin lautet es:

"A. Statt beim Stimmen dieser Instrumente, nach dem Häcklischen Verfahren, Wachs oder Siegelack auf Blättchen kleben, macht der Privilegierte auf jedes Blättchen in der Mitte einen Strich und schabt zum Behufe des Höherstimmens am äußeren Ende und wenn der Ton tiefer sein soll, am inneren Ende etwas Metall weg, bis der Ton genau getroffen ist."

(Es ist interessant, dass diese Stimmweise im heutigen Harmonikabau noch verwendet wird.)

"B. Statt des bei den Häcklischen Instrumenten vorkommenden Blasbalges bringt der Privilegierte einen Laternen-Blasbalg in Anwendung, wodurch ein beständiger Windvorrat erhalten wird."

Es gibt noch eine Reihe von Instrumentenmacher, die durch verschiedene Materialien, verschieden geformte Röhren und Kästen weitere Formen von diesen Vorläuferinstrumenten gebaut haben.

Ich möchte hier nur noch einen Mann erwähnen, nämlich den Franziskanerpater Peter Singer († 1882), Angehöriger des Franziskanerordens in Salzburg.



Abb. 13 Pater Peter Singer

Er verbesserte dieses Instrument dadurch, daß es viele Stimmen und Instrumente nachahmen konnte und nannte es "Pansymphonikum". (Dieses Pansymphonikum ist ein harmoniumähnliches Musikgerät.)



Abb. 14 Singer am

Es wurden auch Bearbeitungen für die Physharmonika geschrieben, so hier die "Erinnerungen aus den beliebtesten Opern und Werken berühmter Tonsetzer, gesetzt von C. Georg Lickl."



Abb. 15 Titelblatt des Stückes „Erinnerungen“
gesetzt von C. Georg Lickl.

Es gibt noch eine Reihe Instrumentenbauer, die durch verschiedene Materialien, verschieden geformte Röhren und Kästchen weitere Formen von Vorläuferinstrumenten gebaut haben.

Ich möchte hier nur noch einen Namen nennen, der für die Entwicklung des Harmoniums wesentliche Arbeit geleistet hat.

Jakob Alexandre (1804 - 1876), Paris, seit 1829 Instrumentenbauer. Er befaßte sich mit der Orgue expressif und wird mit seiner "Orgue de cent" (100-Franc-Organ) sehr bekannt.

Es gab zwei Arten der Harmoniumtechnik: das System des Saugwindes und des Druckwindes. Diese beiden Systeme standen sich nicht sehr wohlgesinnt gegenüber und es gab immer wieder Streitigkeiten.

Seit der Erfindung der Hammondorgel (E-Organ) ist dieser Streit entschieden. Die elektronische Orgel hat das Harmonium fast zur Gänze abgelöst.

2.2.5. Die Mundharmonika

Die anbrechende Romantik strebte nach dem immateriellen schwebenden Reich der Töne. Ihre Sehnsucht suchte Erfüllung in schwelgerisch süßer Harmonie. Man suchte nach einem Tasteninstrument mit "singenden Tönen", das crescendo und decrescendo ausdrücken und beliebig lang ausgehaltene und modulierfähige Klänge darzustellen imstande war. Es ist bezeichnend, daß der Kunstkritiker Prof. Ernst Florens Friedrich Chladni (Wien) in seinen "Beiträgen zur praktischen Akustik" (1821) einen ausführlich begründeten Unterschied zwischen "klingenden" und "singenden" Instrumenten macht. Deutlicher läßt sich wohl die Einstellung jener Zeit nicht charakterisieren.

Instrumente, die diesem Klangideal entsprachen, baute Johann David Buschmann.

Seit Generationen herrschte in der Familie Buschmann das Kunstgewerbe und die Musik vor. Sie stammte aus dem Riesengebirge und wanderte von dort nach Friedrichroda in Thüringen.

Johann David Buschmann hat sich laut eigenen Aufzeichnungen schon vor 1800 der Instrumentenmacherei und dem Instandsetzen von Tasteninstrumenten gewidmet.

Schon als Kind beschäftigte der Vater seinen Sohn Christian Friedrich Buschmann in seiner Instrumentenbauwerkstätte. Wenn der Vater Buschmann auf Reisen war, er war Glasharmonikaspieler, stand Christian Friedrich in der Werkstatt und stimmte Klaviere und Orgeln. Dafür konstruierte er ein Instrument, das ihm die Bezugstöne der temperierten Stimmung liefern sollte. Dieses Stimmgerät hatte bereits alle Merkmale der Mundharmonika. Dieses Hilfsmittel war zum Stimmen allerdings nicht vollkommen, weil nur eine Hand für den Arbeitsgang des Stimmens frei war. Er konstruierte deshalb ein neues Zungeninstrument mit einem aufziehbaren Lederbalg, stellte es auf, zog den Balg hoch, ließ in los, sodaß er infolge seines Eigengewichtes wieder zusammensackte. Den gewünschten Ton hatte er zuvor auf einem Klappensystem ausgelöst. Dieses Instrument nannte er Handäoline.

Aus dem erstgenannten Stimmgerät entwickelte Christian Friedrich dann die Mundharmonika, die er "Aura" bezeichnete.

Diese Aura war für Christian Friedrich eine Zeitlang auch ein Experimentiergerät zum Klangprüfen der freischwingenden Zunge auf Saug- und Druckluft, bis er schließlich ein reines Spielgerät entwickelt hatte. Die ersten Mundharmonikas verkaufte er nach Schlesien und Lippe. In der Zwischenzeit verbesserte und vervollkommnete er seine "Aura" immer mehr. Er bestätigt uns dies in einem Brief vom 21. Dezember 1828, den er an seinen Bruder Eduard gerichtet hatte.

Die Mundäoline (Aura) kam wahrscheinlich durch den Hausiererhandel gleichzeitig nach Wien, Holland, Deutschland, England und Dänemark.

Aus Wien brachte sie ein Uhrmacher nach Trossingen. Darüber werden viele verschiedene Geschichten erzählt. Schon 1827 hatte die Mundharmonika durch den Trossinger Christian Meßner, Sohn eines Zeugmachers, einen Grad der Vollkommenheit erreicht. Später interessierte sich der Trossinger Uhrmacher Matthias Hohner (1833 - 1902) für diese Instrumente und baute sie ab 1857 in eigener Werkstatt. Es ist interessant, dass sich am Beginn vornehmlich Uhrmacher mit diesen Instrumenten beschäftigten. Das kommt wahrscheinlich daher, daß das Bauen einer Mundharmonika eine sehr genaue und feine Arbeit war. Die Uhrmacher (Feinmechaniker) waren durch ihr genaues Arbeiten diesen Aufgaben natürlich bestens gewachsen.

Heute gibt es 2 Arten der Mundharmonika:

1 Die diatonische Mundharmonika

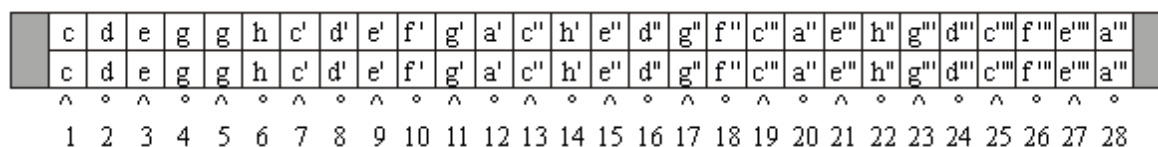
Man unterscheidet hier wiederum 3 Grundtypen

- **SYSTEM RICHTER** (Einloch Mundharmonika). Diese ist eintönig.



Abb.16 "Eintönige" Richter Mundharmonika

- **KNITTLINGER OKTAVSTIMMUNG** (auch Konzert-System).
Äußerlich unterscheiden sich die Knittlinger Mundharmonikas von den Richter Instrumenten durch breitere Kanäle, die durch eine längs der Spielseite verlaufende Querwand in eine obere und untere Hälfte geteilt sind. Richter- und Knittlinger-Mundharmonikas werden heute vornehmlich im Mundharmonikaorchester verwendet. Man sieht sie als Melodieinstrumente an.
- **TREMOLO- UND WIENER OKATV-MUNDHARMONIKA.**
Das "Wiener Modell" erkennt man äußerlich daran, daß die Kanäle schmaler sind. Bei den sogenannten Tremoloinstrumenten sind die beiden in der oberen und unteren Kanalhälfte übereinander angeordneten Stimmzungen mit geringfügigem Schwingungsunterschied gestimmt, d. h., die eine Zunge hat eine um ca. 3 bis 5 Schwingungen abweichende Schwingungszahl (bezogen auf a').



^ = Blastöne ° = Ziehtöne

Abb. 17 56-stimmige Tremolo-Mundharmonika

2 Die chromatische Mundharmonika

Auf der diatonischen Mundharmonika ist nur das Spiel in jener Tonart möglich, in der das Instrument gestimmt ist. Es ist also gleich aufgebaut wie die diatonische Harmonika. Es gab nun Probleme bei Modulationen und Ausweichungen. Das führte dazu, dass man sich mehrere Instrumente, bis zu 12, auf einem sternförmigen Gestell montierte. Es entstand die sogenannte "WENDER"

EDUCATOR-MUNDHARMONIKA:

Die chromatische EDUCATOR -Mundharmonika kann als ältester Typ einer chromatischen Mundharmonika angesehen werden. Als Vorbild hatte man die Klaviatur eines Klaviers genommen.

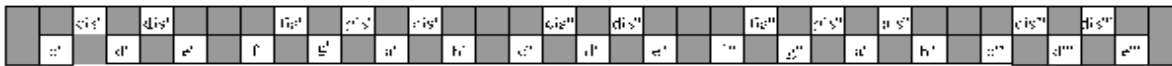


Abb. 18 Educator Mundharmonika

Die Stammtönereihe erklingt auf "Blasen" und die leiterfremden Töne auf "Ziehen".

- **DIE CHROMONIKA:** Sie ist eine Einloch-Mundharmonika nach dem System Richter, ist jedoch eine Kombination von 2 Mundharmonikas. Die beiden Mundharmonikas sind um einen Halbton verschieden gestimmt, so daß bei der einen C-Dur, bei der anderen Cis-Dur erklingt. Mit Hilfe eines Kanzellenschiebers können die zwei Tonarten gewechselt werden, wo durch man eine chromatische Tonleiter spielen kann.
- **DIE CHROMETTA:** Die Chrometta ist eine Verbesserung der Chromonika. Diese Verbesserungen sind:
 - Der Mundharmonikakörper ist aus Polysterol hergestellt (feuchtigkeitsunempfindlich)
 - Das Mundstück ist aus dem gleichen Material wie der Kanzellenkörper und mit diesem fest verbunden.
 - Die Einblaslöcher sind größer. Man kann dieses Instrument leichter für Schüler verwenden.

Heute finden wir die Mundharmonika nur mehr selten in der Volksmusik. Sie wird noch in Verbindung mit der Okarina (Hosensackinstrumente) verwendet. Wo keine Ziehharmonika zur Hand ist, hilft man sich mit der Mundharmonika, auch Fotzhobel genannt, um in kleiner Runde nicht ganz auf ein Musikinstrument verzichten zu müssen. Stärker verbreitet war sie in den Jahrzehnten vor dem 2. Weltkrieg. So wird sie z. B. im Pinzgau beim sogenannten "Jogaßn" erwähnt. "Jogaßa" heißt man jene Leute, die ihre Verwandten auf der Alm besuchen. Der Besuch selber heißt "Jogaßn".

Zum "Jogassn-Gehn" wanderten die Hausleute zu Besuch auf ihre Almen...meist wurden diese mit "Rahmkoch" bewirtet...Zur Begleitung von "Fotzhobel", so wird die Mundharmonika im Volksmund bezeichnet, oder Maultrommel oder "Harmoni" (diat. Harmonika) wurde getanzt.

Bei der Mundharmonika handelt es sich um ein kleines, lustiges Instrument. Wollen wir hoffen, dass sie in der Bevölkerung wieder mehr Anklang findet. (Hörbeispiel CD Nr. 11)

2.3. Die Entwicklung der diatonischen Harmonika

Am 23. Mai 1829 wurde in Wien dem Klavier- und Orgelbauer Cyrill Demian ein Patent für ein Instrument, das er "ACCORDION" nannte, erteilt. Die Urkunde gab eine knappe Beschreibung: "Dieses Instrument hat die Gestalt eines kleinen Kästchens mit einem Blasbalge. Die Bodenplatte ist mit 5 Tasten versehen, von denen jede einen Akkord zum Ansprechen bringt. Die vibrierenden Theile sind dünne Metallplättchen, welche ein Schnarrwerk mit durchschlagenden Federn bilden. "

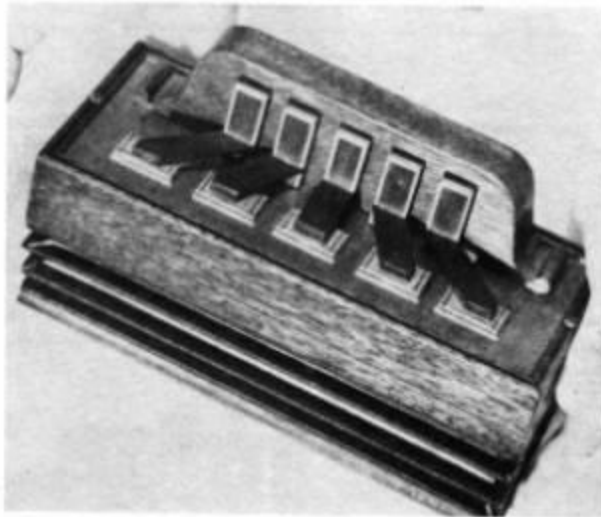


Abb.19

Nachbildung eines der Accordions

Leider ist dieses erste Instrument nicht erhalten. Demian baute aber schon nach wenigen Monaten der Erfindung größere Modelle mit 6 Tasten, diese sind im Technischen Museum in Wien erhalten geblieben.

Jede Taste gab zwei verschiedene Töne, einen durch Druckluft, den anderen durch Saugluft, von sich. Das Instrument war demnach wechseltönig. Jedem dieser Töne war ein besonderer Akkord unterlegt, der als Begleitung diente. Dieser Akkord konnte durch eigene Klappe, Mutation genannt, gedämpft werden. Aus diesem Grund nannte Demian sein Instrument "ACCORDION".

Es ist interessant, dass diese Instrumente in ihrer Anfangszeit vertikal gespielt wurden, wie "Accordion-Schulen" aus den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts zeigen. Es wird in der Schule von Adolph Müller (Wien 1834) erwähnt, dass man das Instrument mit der rechten Hand am Boden hält. Die linke Hand wird in die Schlaufe gesteckt, die hinter der Tastenreihe angebracht ist.

Anfangs wurden die Accordions nur mit einer Tonart ausgerüstet. Bald folgten auch größere Typen mit zwei und drei Tonarten, die in fallenden Quinten gestimmt wurden.

1831 baute Demian das "Vollkommene Accordion", das in einer Reihe die Töne der betreffenden Tonart und in einer zweiten Reihe die fehlenden Zwischentöne (Halbtöne) enthielt. Auch die Baßseite wurde vervollkommenet, es gab in dieser Zeit bereits eine Baßtonleiter in der betreffenden Tonart. Weiters wurde in dieser Zeit auch die bis heute in alle Balginstrumente eingebaute Luftklappe erfunden. Im Jahr 1834 lief Demians "AccordionPatent" aus und damit sein Recht auf alleinige Herstellung seiner Erfindung. Daraufhin stiegen immer mehr Betriebe in Wien in die Produktion von Harmonikas ein. Es sei hier nur ein Betrieb erwähnt: "Allein die Firma Matthäus Bauer, die bereits 1836 gegründet wurde, fertigte im Jahre 1873 mehr als 200.000 Stück Handharmonikas. "

Nach der Jahrhundertwende treten zwei verschiedene Bezeichnung für die diatonische Harmonika auf. Über die Ursache der begrifflichen Trennung zwischen "Wiener Harmonika"

und "Deutscher Harmonika" gibt es nur Vermutungen. Wahrscheinlich liegt für beide Typen der Ursprung in Wien.



Abb. 20 Wiener Harmonika

Abb. 20 zeigt uns ein "Wiener Modell". Bei diesem Modell sind die Ventilkappen unter einem Verdeck liegend. Die Baßknöpfe sind in der Gehäusewand untergebracht, so werden die heutigen Harmonikas gebaut.

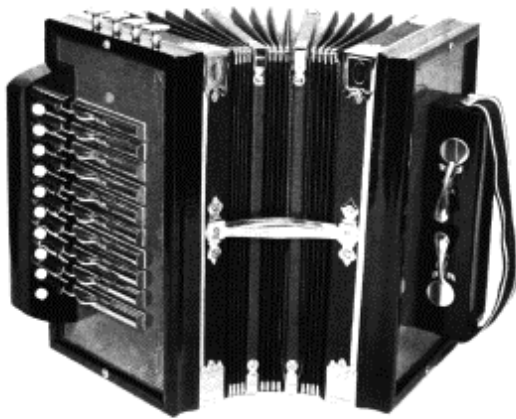


Abb. 21 Deutsche Harmonika

Abb. 21 zeigt uns ein "Deutsches Modell". Bei diesem Modell sind die Ventilkappen außen am Gehäuse sichtbar, und an der Baßseite ist ein Griffbrett mit den Ventilhebeln angebracht, für das sich die Bezeichnung "Brummkasten" erhalten hat. Für die Ventilkappen hat sich aufgrund ihres Aussehens die Bezeichnung "Löffelklappen" erhalten. Diese Modelle werden heute nicht mehr gebaut. Man war durch die Löffelklappen wahrscheinlich sehr bald platzmäßig eingeengt und konnte durch die Entwicklung der 2. Reihe keine weiteren Klappen anbringen.

Wien war nicht nur der Mittelpunkt des musikalischen Schaffens in Europa, sondern auch das europäische Zentrum des Musikinstrumentenbaus.

Dies zeigt eine Übersicht der 1833 in Wien registrierten Produktionsstätten für Musikinstrumente und Zubehörteile:

- 387 Klavier- und Orgelmacher
- 52 Geigen-, Lauten- und Gitarrenmacher
- 44 Blasinstrumentenmacher
- 27 Spieluhrmacher
- 18 Saitenfabrikanten
- 17 Glockengießer
- 7 Mundharmonikamacher
- 6 Trommelmacher
- 5 Harfenmacher
- 1 Zithermacher
- 1 Blasbalgmacher
- 7 weitere

Nachdem die Verbreitung der Instrumente sehr rasch vorsich ging, liegt es nahe, dass in anderen Ländern sofort Fertigungsstätten entstanden.

In Paris findet man bereits Harmonikas, bevor Demians "Privileg", so nannte man damals die Patente, abgelaufen war. Ab 1830 wurden in der französischen Hauptstadt Harmonikas hergestellt, woraus sich schnell ein florierender Industriezweig entwickelte. Schon 1837 gab es allein in Paris elf Harmonikaerzeuger.

Es ist etwas verwunderlich, dass nicht etwa in Klingenthal oder Trossingen, den beiden heutigen großen Produktionszentren Deutschlands, sondern in Gera, im Osten Deutschlands, die ersten Harmonikas gebaut wurden.

Heinrich Wagner wurde von seinen Verwandten nach Wien gerufen und erlernte dort den Bau von Mund- und Ziehharmonikas.

1836 kehrte er nach Gera zurück und eröffnete zunächst einen Handel mit Handharmonikas. [10](#) Bald darauf entschloß er sich den Bau dieser Instrumente selber zu übernehmen. Der Betrieb florierte gewaltig und so beschäftigte die Firma Wagner im Jahr 1867 schon über 350 Mitarbeiter, die jährlich 300.000 Ziehharmonikas produzierten.

Ab 1845 kamen weitere Betriebe in Magdeburg (1845), Klingenthal (1852), Berlin (1860) dazu.

Eine wichtige Weichenstellung geschah kurz nach der Jahrhundertwende, als das südwestdeutsche Mundharmonika-Weltunternehmen Hohner aus Trossingen im Jahre 1903 die Produktion von Handharmonikainstrumenten aufnahm.

Ein kurzer Überblick soll zeigen, welches Mundharmonika-Weltunternehmen war und welche Entwicklung es bis zum 2. Weltkrieg genommen hat:

Jahr	Arbeiterzahl	Mundharmonikas
------	--------------	----------------

1857	2	650
1877	86	85.680
1887	410	1,036.350
1897	930	2,854.740
1906	1965	6,144.480
1913	3000	10,000.000
1926	4500	21,000.000
1939	5000	25,000.000

In Italien bildet die Ortschaft Castelfidardo, südlich von Ancona unweit der Adriaküste den Mittelpunkt des italienischen Harmonikabaus.

1863 hatte ein österreichischer Pilger auf dem Rückweg vom italienischen Wallfahrtsort Loreto eine "mysteriöse Klangschatel" in der Hütte des Bauern Soprani bei Castelfidardo zurückgelassen. Dieser richtete sich in seinem Weinkeller eine Werkstatt ein und produzierte dort seine Harmonikas, die auf den Märkten der näheren Umgebung ihre Abnehmer fanden. Nach und nach erfolgte die Gründung weiterer Werkstätten, die sich in Castelfidardo und der näher Umgebung ansiedelten und von denen eine ganze Reihe heute noch von Bedeutung sind.

Castelfidardo ist das Herzstück des italienischen Harmonikabaus und es gibt dort ein Harmonikamuseum, in dem die Entwicklung der Harmonika eindrucksvoll dargestellt ist. Heute gibt es sehr viele Harmonikahersteller die ihre Harmonikas in Castelfidardo und Umgebung bauen lassen. Sehr oft werden diese Instrumente fix fertig geliefert, die Firmen montieren nurmehr die Namensschilder und verkaufen diese Instrumente als "Eigenprodukt." Andere wiederum lassen sich wenigstens nur die Kästen in Italien bauen. Die Stimmzungen werden mitgeliefert, so kann der Instrumentenbauer die Harmonika noch selber stimmen und sie den Wünschen der jeweiligen Musiker anpassen. Die Stimmzungen werden großteils von den italienischen Großbetrieben bezogen.

Man sieht also, dass mit dem Instrumentenbau auch Mißbrauch betrieben wird. Die sogenannten Harmonikabauer sind nur mehr Händler und der Verdienst ist aufgrund der wegfallenden Lohnnebenkosten für Spezialisten im Instrumentenbau wesentlich höher. Auch in der tschechischen Republik hat der Harmonikabau eine lange Tradition. Die Anfänge vollzogen sich in der kleinen Stadt Graslitz, dem heutigen Kraslice, das ca. 5 km von Klingenthal entfernt und nur durch die Staatsgrenze getrennt ist. Es kann logischerweise angenommen werden, dass zwischen dem böhmischen und vogtländischen Instrumentenbau durch die geringe Entfernung reger Kontakt herrschte. Man kann nachlesen, dass im Jahre 1886 in 15 kleineren Betrieben insgesamt 5000 Stück Handharmonikas und Konzertinas gebaut wurden.

Parallel zu diesem Fertigungszentrum entstanden zahlreiche einzelne Werkstätten in vielen Gegenden des Landes. Am Beginn des 20. Jahrhunderts kristallisierten sich zwei größere Firmen heraus: Josef Hlaváček in Louny und Antonín Hlaváček in Prag.

Diese Hlaváček Harmonikas waren auch bei uns im salzburgisch-bayrischen Grenzgebiet verbreitet. (vgl. Matthias Häusler Kap. 2.3. S. 85)

In der ehemaligen UdSSR liegt der Ursprung des Harmonikabaus in Tula, einer Gebietshauptstadt in Rußland, die etwa 160 km südlich von Moskau liegt, wo um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die ersten Werkstätten gegründet wurden.

Natürlich wurde die Harmonika über die Grenzen Europas verbreitet, was ein Nebeneffekt der

Auswanderungsbewegung, die im 19. Jahrhundert einsetzte, war. Wenn man bedenkt, dass in den Jahren 1820 - 1928 rund 5,9 Mio. Menschen auswanderten, und die Firma Matthäus Bauer, die bereits 1836 in Wien gegründet wurde, im Jahr 1873 mehr als 200.000 Stück Harmonikas produzierte, dann kann man sich vorstellen, wie schnell sich diese Instrumente verbreitet haben.

Die "diatonische Harmonika" ist, wie wir sie heute kennen, seit 1860 fertig. Das Instrument hat sich nur mehr vom Material der Tastatur, den Stimmzungen und erweiterten Baßsystemen verbessert.

In Österreich sind an der Baßseite noch als Spezialität sogenannte "Helikonbässe" eingebaut worden. Das sind besonders große Stimmplatten mit langen Tonzungen, die markante, kräftige Baßklänge erzeugen. Diese Instrumente werden heute noch in der Steiermark, in Kärnten, in Oberösterreich, Niederösterreich und im salzburgisch-bayrischen Grenzraum gebaut.

Es ist beachtlich, dass einer der ältesten Betriebe in Österreich, der sich ausschließlich auf den Bau von diatonischen Harmonikas verlegt hat, heute in Klagenfurt noch existiert.

Es handelt sich dabei um das Unternehmen Rudolf Novak, das 1874 gegründet wurde.

In Österreich, Bayern und Südtirol wird die diatonische Harmonika auch "Steirische Harmonika" genannt. Der Name "Steirisch" kommt aber nicht von der Steiermark, sondern soll das Bodenständige verkörpern. Man vergleiche nur, wenn ein Tiroler einen "Steireranzug" anzieht, dann meint er einen in der Tradition stehenden Trachtenanzug.

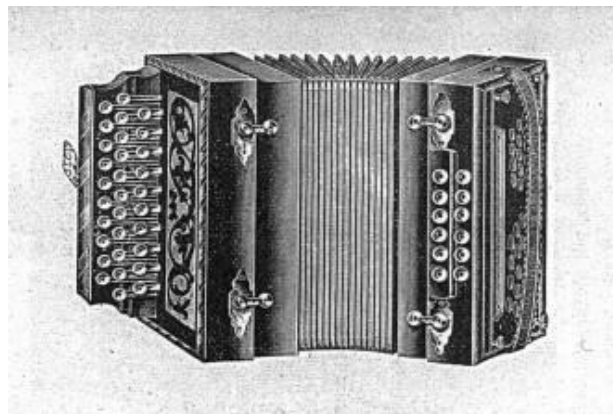


Abb. 22 Harmonika ca. 1900



Abb. 23 Harmonika heute

2.4. Der Entwicklungsstand im Harmonikabau heute und Verbesserungen zu früher

Wie schon erwähnt, fand die diat. Harmonika um ca. 1860 bereits technisch und klanglich die Form, in der sie, abgesehen von materiellen Verbesserungen, heute noch gebaut wird.

Was würde ein Harmonikaspieler machen, wenn er auf der Bühne sitzt und ein Ton spricht nicht mehr an, wenn er sein Instrument in der Sommerhitze zu lange im Auto liegengelassen hat und sich einige Töne verstimmt haben, wenn am Balg Luft austritt oder wenn eine Helikonbaßstimme nicht mehr funktioniert?

Aus diesen Gründen ist es sehr wichtig, daß sich ein Harmonikaspieler im Inneren seines Instruments auskennt, damit er abschätzen kann, ob er diese Probleme selber bewältigen kann oder ob er Hilfe eines Fachmannes benötigt.

2.4.1. Hauptbestandteile der diatonischen Harmonika

* **Diskant**, wird mit der rechten Hand gespielt, die Melodieseite.

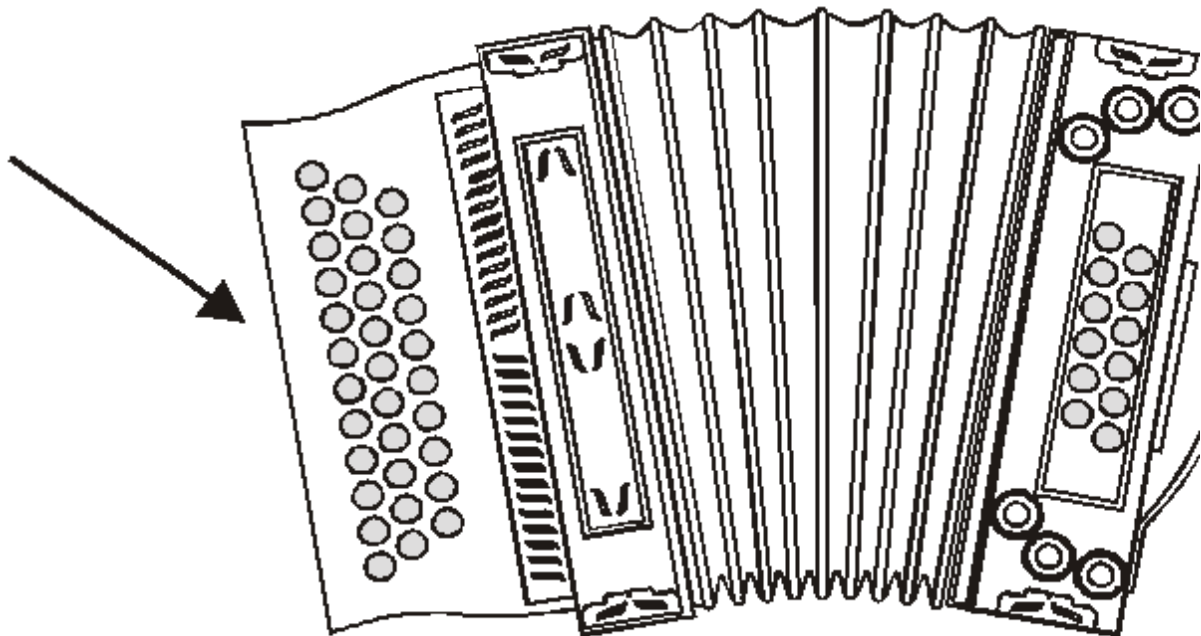


Abb. 24

Die Diskantseite wird heute vorwiegend beim dreireihigen Modell mit 33, beim vierreihigen Modell mit 46 und seit jüngster Zeit auch mit 50 Melodiekнопfen gebaut. Dieses neue Modell bietet erheblich mehr spielerische Möglichkeiten, die bisher auf der Harmonika nicht möglich waren. Klassische und moderne Stücke können in neuer Ausdrucksform wie Technik bearbeitet und interpretiert werden. (Hörbeispiel CD Nr. 12)

In den Diskantkasten werden die Mechanik und die Stimmstöcke mit den

Stimmzungen, also das Herzstück der Harmonika eingebaut.

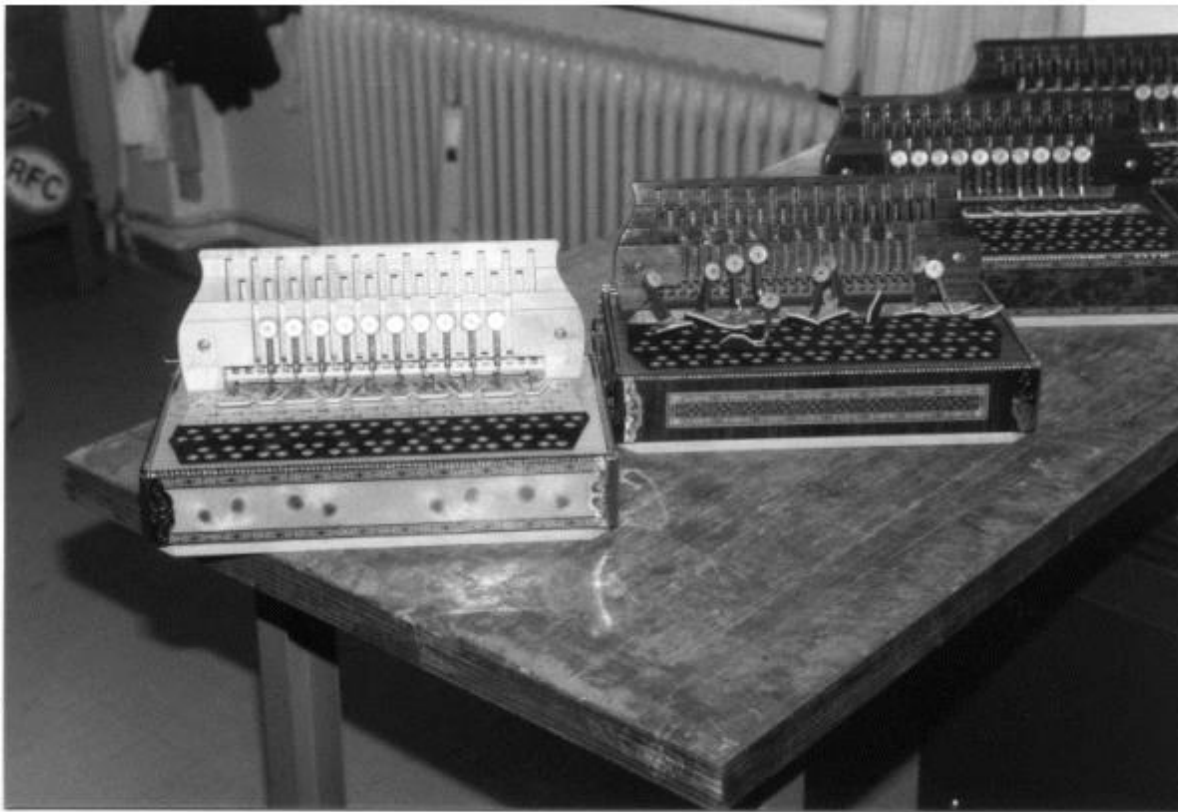


Abb. 25

Montage der Tastatur

* **Balg** als verbindendes Mittelstück. Die Lunge des Instruments.

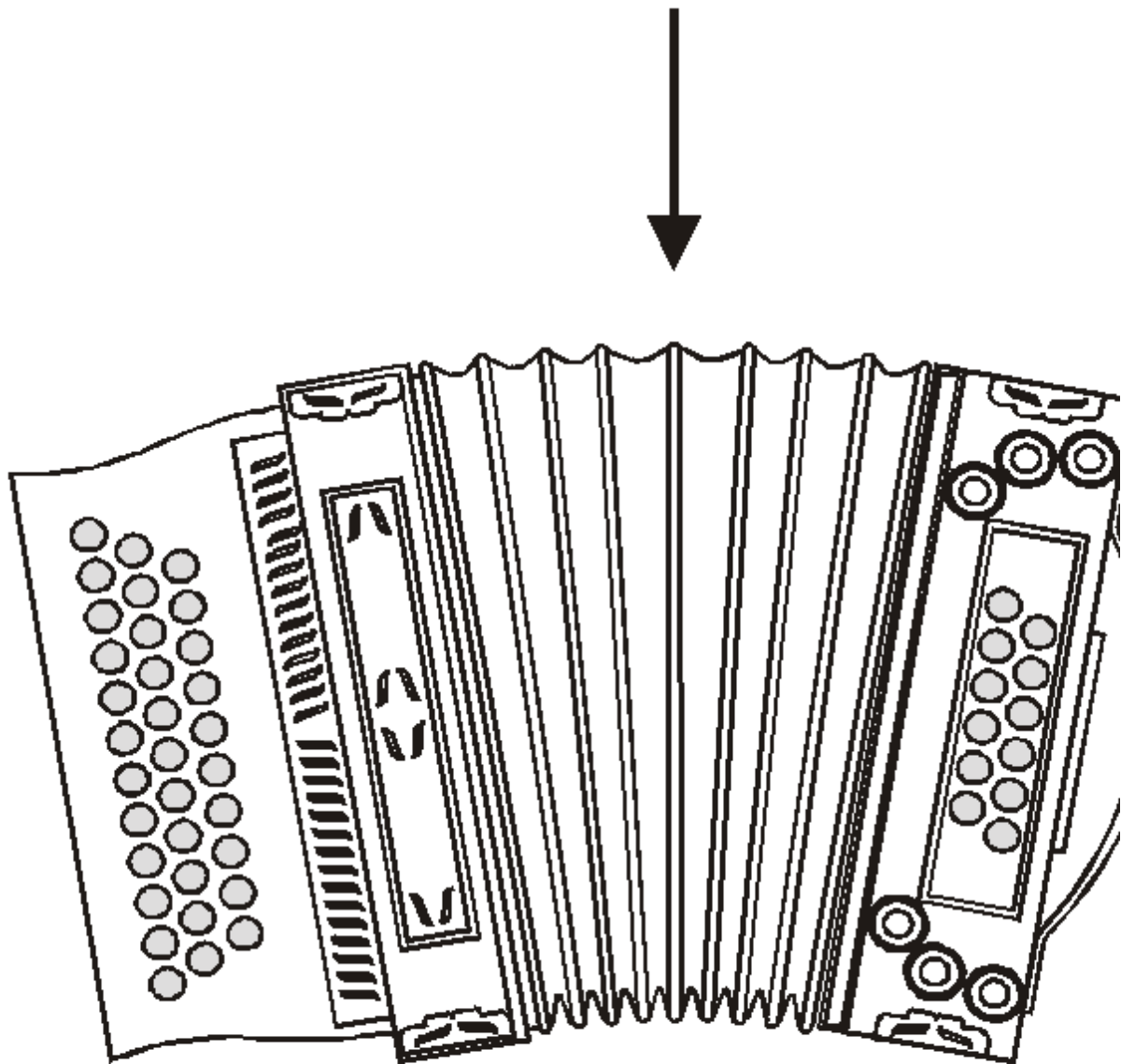


Abb. 26

Diat. Harmonika, Pfeil zeigt auf Balg

Der Balg wird mit 15 Balgfalten gebaut. In der Balgfertigung wird gefalteter Karton geschnitten, die Kanten miteinander verbunden, feinstes Ziegenleder eingeleimt, das als Dekor gewünschte Papier aufgeklebt, Metallecken aufgesetzt sowie die Falten mit Kunstleder verstärkt.

* **Baßseite.** Das Fundament des Instruments.

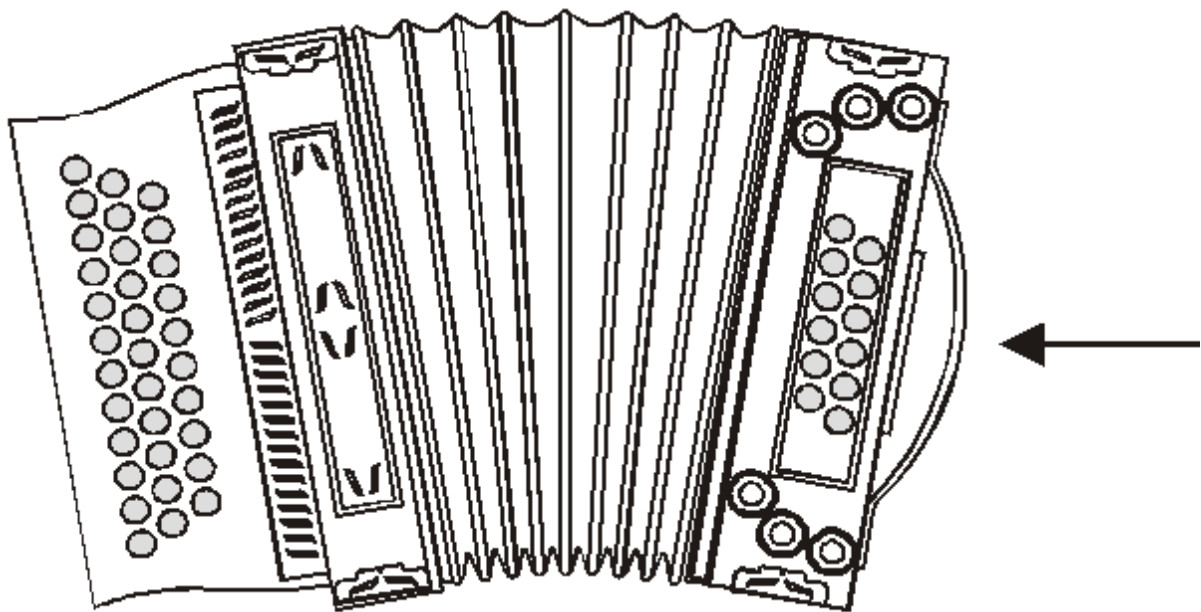


Abb. 27

Diat. Harmonika, Pfeil zeigt auf Baßseite

Die Baßseite besteht aus der Tastatur, der Luftklappe und dem Führungsriemen. Es werden die vorgefertigten Teile der Mechanik aneinandergereiht, eingepaßt und montiert. Der Federndruck der Tasten kann variabel nach Wunsch jedes Musikers eingestellt werden.

Der Führungsriemen und die Luftklappen sind wiederum sehr wichtig für die richtige Balgführung, d. h. die richtige Tonbildung auf dem Instrument. Während sich das Instrument ständig weiterentwickelte, blieb die Tonbildung fast ein Jahrhundert lang unverändert und sehr einfach. Erste Änderungen und Ansätze einer Kultivierung der Spieltechnik kamen von Hermann Schittenhelm und Hugo Hermann.

Hauptsächlich werden heute 3- und 4reihige Instrumente verwendet. Seltener ist noch die 5reihige Harmonika in Gebrauch, da sie relativ schwer (bis zu 9 kg) und groß im Umfang (36x24x38 cm) ist. Sie hat 58 Diskanttasten und 18 Helikonbässe.(siehe Kap. 2.4.2. d) Der Vorteil dieses Instruments besteht darin, daß man um eine Tonart mehr spielen kann, als mit der Vierreihiger, ohne die Harmonika wechseln zu müssen. Als Begleiter einer Tanzmusik benötigt man heutzutage ansonsten 2 verschieden gestimmte Harmonikas, da sehr viele Stücke in den Tonarten stark wechseln. (C-F-B-Es besser für Holzbläser, bzw. B-Es-As-Des besser für Blechbläser geeignet.)

2.4.2. Die verschiedenen Harmonikatyphen heute

a) Die zweireihige Harmonika

Normalerweise werden heute in der Volksmusik dreiteilige Stücke gespielt. (AA-BB-A-CC-A CC). Soweit sie dem üblichen Formschema entsprechen wird der 1. Teil in der Tonika, der 2. Teil in der Dominante und der 3. Teil in der Subdominante gespielt. Aus diesem Grund wird die zweireihige Harmonika nicht mehr gebaut.



Abb. 28

Zweireihige Harmonika (ca. 1880)

Es soll aber hier noch auf ein Sondermodell eingegangen werden, das vorrangig in Deutschland Verwendung findet.

aa) Klubmodell oder Klubharmonika



Abb. 29

Klubharmonika

Hier wird schon seit längerer Zeit die Synthese von diat. Harmonika und Akkordeon praktiziert. Die Stimmung ist diatonischwechseltönig mit zwei Knopfreiheiten für zwei Tonarten und eine dritte Knopfreiheit mit den fehlenden Hilfstönen. Rein optisch gesehen ist sie im Diskant nicht von der Dreireihe im Diskant zu unterscheiden. Einziges sichtbares Merkmal sind die Baß Tasten an der Baßseite. Man erkennt nur Bässe für zwei Reihen.

b) Die dreireihige Harmonika

Diese Instrumente sind klein, handlich, leicht und aus diesem Grund sehr gut als Schülermodelle geeignet. Es gibt zwei- und dreichörige Modelle. Das zweichörige Instrument wiegt nur 5,2 kg und kann schon von 5 - 6-jährigen Kindern gehandhabt werden.

Die Modelle haben 31 bzw. 33 Diskanttasten, 11 bzw. 12 Helikonbässe, sind zwei- oder dreichörig Tremolo gestimmt, leicht gestuftes Griffbrett, Gehäuse: Palisander furniert mit echten Holzmosaikinlagen, 15 Balgfalten, Daumenluftklappe (auf Wunsch auch Luftknopf), Gleichton auf der 2. und 3. Reihe.

Sie ist in den Stimmungen A-D-G, G-C-F, C-F-B, B-Es-As erhältlich. Sonderstimmungen wie H-E-A oder Cis-Fis-H werden auf Wunsch angefertigt.

a" = 880 Hz

Größe: 35x19,5x35cm

Gewicht: 5,2 bzw. 5,8 kg



Abb. 30 Dreireihige Harmonika mit 33 Diskanttasten, 12 Helikonbässen, dreichörig

c) **Die vierreihige Harmonika**

Die Vierreihiger gibt es heute in verschiedensten Ausführungen und Modellen:

*** Modell Standard**

Diese Modellserie ist erschwinglich mit qualitativ hochwertiger Ausstattung, ohne Abstriche in Design und Klang.

46 Diskanttasten, 16 Helikonbässe, dreichörig Tremolo gestimmt, leicht gestuftes Griffbrett, Gehäuse: Palisander furniert mit echtem Holzmosaik einlagen, 15 Balgfalten, Daumenluftklappe, Gleichton auf der 2. sowie 3. und 4. Reihe.

Bei den Stimmen handelt es sich um Aluminiumstimmplatten mit Stimmzungen aus Stahl.

Sie ist in den Stimmungen F-B-Es-As, B-Es-As-Des, As-Des-Ges-Ces, H-E-A-D, A-D-G-C, G-C-F-B erhältlich.

*** Modell Super**

Vom Aussehen und von der Verarbeitung gleich wie Modell Standard, nur werden hochwertigere Stimmzungen eingebaut. Diese Harmonika ist noch in der Stimmung C-F-B-Es erhältlich.



Abb. 31 Modell Standard/Super

*** Modell Luxus und Solist**

Diese sind die Topmodelle. Die Solist- unterscheidet sich von der Luxusstimmung dadurch, dass hochwertige, handgeschliffene Stimmzungen zur Verwendung kommen. Daraus resultiert eine leichtere Stimmenansprache in Verbindung mit einem sehr brillantem Klang.

Als Holzart werden Hölzer wie Palisander, Nußbaum, Zirbe und Riegelahorn angeboten. Weiters gibt es eine große Auswahl an Wurzelhölzer wie Birke, Rüster, Pappel, Roteibe und Nuß.

Auf dem Grundmaterial Fichte gibt es die Möglichkeit einer Bauern- oder Freskenmalerei. Kerbschnitzereien und Ornamentschnitzereien sind ebenfalls möglich.

*** Modell Tonkammer (Cassotto)**

Diese Sonderausführung kommt aus dem Akkordeonbau. Wie die Bezeichnung erkennen läßt, liegt der Ursprung dieser speziellen Diskantkonstruktion in Italien. Diese Idee stammt aus den 20er Jahren d. Jh. Man versuchte schon damals den sehr obertonreichen Klang der Durchschlagzunge zu beeinflussen. [1](#) Dieses Instrument ist zweichörig und wird mit Soliststimmen gebaut. Vom Aussehen her erkennt man überhaupt keine Veränderung. Lediglich das Innenleben der Diskantseite sieht komplett anders aus. Es eignet sich hervorragend im Zusammenspiel mit Saiteninstrumenten.
(Hörbeispiel CD Nr. 13)

*** Modell 350/20**

Dieses Instrument ist dreichörig, hat 50 Tasten im Diskant und 20 Bässe und 18 Begleitakkorde. Eine wesentliche Änderung an diesem Instrument wurde durch die Zweichörigkeit der Grundbässe vorgenommen.

Dieses Instrument ist besonders für das Generalbaßspiel geeignet, da alle 12 Halbtöne der Oktave vorhanden sind. (vgl. Hörbeispiel CD Nr. 12). Im Diskant besitzt jede Reihe um einen Ton mehr. Aus diesem Grund wurde der Instrumentenkasten um 2 cm vergrößert. (38x20,8x38)



Abb. 32

Neues, großes Modell mit 50 Diskanttasten und 20 zweichörigen Bässen

d) Die fünfrehige Harmonika:

Wie schon erwähnt, wird dieses Instrument aufgrund ihrer Größe und ihrem Gewicht nur mehr selten verwendet.

Diese Harmonika wird mit 58 Diskanttasten, 18 Helikonbässe, dreichörig Tremolo gestimmt, leicht gestuftes Griffbrett, Gehäuse: Palisander furniert mit echtem Holzmosaik einlagen, 15 Balgfalten, Daumenluftklappe, Gleichton auf der 2., 3. sowie 4. und 5. Reihe gebaut. Sie ist in den Stimmungen: D-G-C-F-B, Es-As-Des-Ges-Ces, E-A-D-G-C, F-B-Es-As-Des, G-C-F-B-Es erhältlich.

2.4.3. Unterschiede und Verbesserungen zu früher:

A) Unterschiedliche Hebelverhältnisse und Klangverfälschung

Die Entwicklung der zweiten Reihen brachte auch gleich ein nicht zu unterschätzendes Problem mit sich: die unterschiedlichen Hebelverhältnisse und dadurch eine unterschiedliche Öffnung der Klappen in der 1. und 2. Reihe. Was bewirkt nun dieses Problem: Wenn sich die Klappen unterschiedlich weit öffnen ergeben sich unterschiedliche Klangfarben und das Instrument klingt nicht mehr als Einheit. Aus diesem Grund setzte man schon damals die beiden Reihen auf eigene Lager (Achsen), um diese Öffnungsdifferenzen besser ausgleichen zu können. Noch krasser wird das Problem bei der Drei-, Vier- und Fünfreiher. Man versuchte immer wieder die Mechanik aller Reihen auf eine Achse zu setzen, scheiterte immer wieder an den obengenannten Problemen.

Am Ende der 70iger Jahre d. Jh. bediente man sich dann einer Mechanik, die schon längere Zeit beim Knopfakkordeonbau in Verwendung war. Dies ist eine spezielle Entwicklung, die auf einer Achse liegt und die Tasten dem Hebelverhältnis entsprechend ausgleicht.

Bei dieser "Akkordeonmechanik" verwendet man eine Messingplatte mit einer Stahlachse. Dies führt wieder zu einem Problem: das Achsenloch leiert sich durch das Reiben von Stahl auf Messing leicht aus und die Mechanik wird nach kurzer Zeit sehr laut und beginnt zu schlagen.

Für den Instrumentenbauer ergibt sich ein weiteres Problem. Dadurch, daß die Mechanik auf einer Achse sitzt, ergibt sich im Falle einer Reparatur ein großer zeitlicher Mehraufwand, da man die gesamte Tastatur des Instruments abbauen muß.

Den Vorteil, den diese Mechanik besitzt, ist jener, daß sie sehr lang übersetzt ist, d. h. das Griffbrett reicht bei diesen Instrumenten relativ weit nach außen, ähnlich dem Akkordeon, dadurch hat diese Mechanik weniger Tastendruck und ist daher leichter zu spielen als die herkömmliche.

Diese Akkordeonmechanik ist in das Griffbrett eingebaut und aus diesem Grund ergibt sich das Problem einer Klangverfälschung.

Bei der herkömmlichen Bauweise ist das Griffbrett aus Vollholz, bei der Akkordeonmechanik ist das Griffbrett hohl und mit einem Tastenblech abgedeckt. Dieser Hohlraum wird zum Resonanzraum, dadurch entsteht ein eher metallischer, harter Klang. Die ursprüngliche Harmonika klingt viel wärmer, da die Abstrahlung des Tones vom Stimmstock sofort ins Freie geht und nur von den Tastenklappen etwas aufgehalten wird. Sie ist in der Herstellung viel zeitaufwändiger, es wird aber die typische, für unsere Volksmusik so wichtige, Klangcharakteristik erhalten.

B) Polyamid als Grundmaterial für die Tasten:

Die Zeit ist natürlich an der herkömmlichen Mechanik auch nicht spurlos vorbeigegangen. Von Beginn an wurde Holz als Grundmaterial für die Tastatur verwendet.

Holz ist für den Instrumentenbauer ein wunderbarer Baustoff. Es ergeben sich aber aufgrund der Luftfeuchtigkeit und der Temperaturschwankungen einige Probleme. Die Harmonika wird in Räumen, im Freien, im Sommer wie im Winter gespielt. Daraus ergeben sich große Temperaturunterschiede, die sich natürlich auf das Holz auswirken. Wenn man Holz verwendet, das 50 Jahre gelagert und getrocknet wurde und es zieht Feuchtigkeit an, dann quillt es auf. Es gab große Schwierigkeiten mit Harmonikas, die

sich in Häusern neben Flüssen, Seen oder feuchten Gebieten befanden. Durch die erhöhte Luftfeuchtigkeit dehnten sich das Tastenholz aus, und die Knöpfe fingen an stecken zu bleiben. Es wurden dann Messungen vorgenommen, und tatsächlich waren die Tasten um 2/10 bis 3/10 mm stärker als die ursprünglich eingebauten. Aus diesem Grund versuchte man ein Material zu finden, das sich auch bei extremen Verhältnissen nicht verändert. Man fand eines, das in der Schiherstellung seine Verwendung hat.

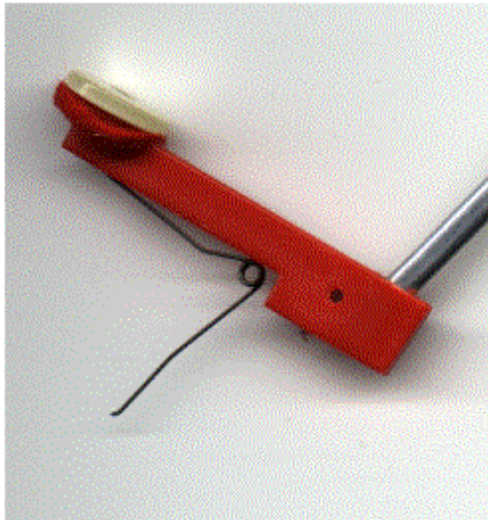


Abb. 33

Polyamidtaste mit Druckknopf und Tastenfeder

Es gab Schibeläge, die keine Feuchtigkeit aufnahmen und auch bei starker Beanspruchung eine geringe Abnutzung zeigten. Deshalb versuchte man dieses "Polyamid" auch in der Harmonikatastenherstellung zu verwenden.

Das wurde auch gemacht. Man kam dann innerhalb einer kurzen Probezeit darauf, daß sich dieses Material, trotzdem, daß es sich durch Luftfeuchtigkeit und Temperatur nicht mehr veränderte, leicht abnützte und einige Tasten leicht brachen.

Dem wurde entgegengehalten, indem man diesem Material einen gewissen Prozentsatz an Glasfaser dazu mischte und siehe da, es hat sich nicht mehr abgenützt und blieb konstant. Dennoch kamen dann Einwände von Musikern, ob sich dieses Polyamid nicht auch auf den Klang auswirke. Da die Tasten nur Hebelwirkung haben, wirkt sich dieses Material keineswegs auf den Klang aus.

C) Aluminiumgestänge

Eine weitere Verbesserung im Harmonikabau stellen die Gestänge der Tastatur dar. Diese Gestänge wurden in ihrer ursprünglichen Form aus Eisen gebaut. Diese haben den Vorteil, daß sie sehr dünn sind und wenig Platz benötigen. Der Nachteil ist aber das Gewicht und die Länge der Eisenstäbe. Für die erste Reihe benötigt man sehr lange Gestänge. Es ergab sich immer das Problem, wenn man in der ersten Reihe spielte, federten diese langen Gestänge sehr störend nach und veränderten stark den Klang des Tones.

Aus diesem Grund nahm man sich wiederum den großen Bruder, das Akkordeon, als Vorbild und ließ sich Gestänge aus Aluminium anfertigen. Da die Aluminiumhersteller nur runden Aludraht herstellten, entwickelte man ein eigenes Werkzeug (Ziehwerkzeug), mit dem man Flachdraht (Hochkant) herstellen konnte. Gleichzeitig konnte man das Problem des Platzmangels, der durch diesen wesentlich stärkeren Aludraht auftrat, beheben. Ein weiterer Vorteil dieses flachgezogenen Aludrahtes ist, wenn man eine Taste fest anschlägt, daß er nicht wie der alte Eisendraht nachfiebert, er wiegt weniger, man braucht ihn nicht bearbeiten, wie z. B. lackieren und kann nicht rosten.

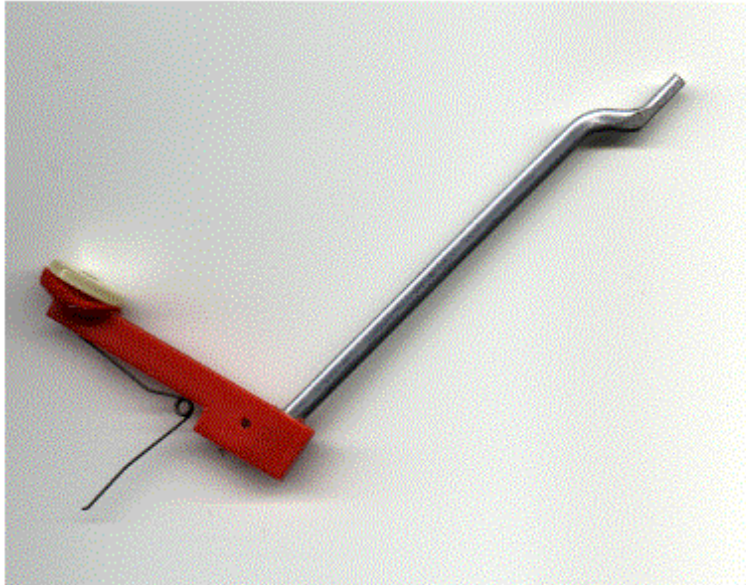


Abb. 34

Taste mit Aluminiumgestänge

D) Flexible Verbindung von Gestänge und Klappe

Da man das Gestänge aus Aluminium nicht, wie früher das aus Eisen, an die Klappe anlöten kann, nahm man sich wiederum das Akkordeon als Vorbild und versuchte nun flexible Verbindungen zu verwenden. Man verwendet hierzu einen Kunststoffteil, in den das Alugestänge eingeschoben wird. Die Klappe wird schwebend am Gestänge montiert.

Der Vorteil dieser flexiblen Verbindung ist, daß sich die Klappe ihre Stellung selbst korrigiert und dadurch eine wesentliche Verbesserung in der Dichtheit, d. h. das Instrument verliert keine Luft mehr, erreicht wurde.



Abb. 35

Taste mit Alugestänge und flexible Kunststoffverbindung zur Klappe

E) Aluminiumböden

Eine weitere Neuerung, die aus dem Akkordeonbau übernommen wurde, ist der Metallboden. Es handelt sich hier um die Diskantböden, an denen unten die Stimmstöcke aufliegen und oben die Klappen daraufdrücken. Die Böden wurden, wie die anderen Teile auch, früher aus Massivholz, das heute noch , aber wesentlich seltener verwendet wird, gebaut. Später ist man dann auf Sperrholz übergegangen.

Wie bei der Tastatur ergibt sich ebenfalls das Problem des aufquellens. Da die Diskantböden großflächiger sind, können sie sich leicht verziehen und wellig werden. Was ist nun das Problem, wenn sich ein Diskantboden verzieht?

Aufgrund der Seitenteile, die Holzmosaiken und Furniere werden auf das Holz auffurniert, hat der Diskantboden keine Dehnungsfuge mehr, was bewirkt, daß sich der Boden nicht mehr bewegen kann. Da das Holz trotzdem immer noch Feuchtigkeit aufnimmt, wirft es sich in die Richtung der Klappen. Aus diesem Grund sitzen die Stimmstöcke nicht mehr genau auf dem Boden und es entweicht Luft. Es ist sehr schwierig bis unmöglich auf solchen "asthmatischen" Instrumenten zu spielen. Aus diesem Grund hat vor ca. 60 Jahren versucht, solche Böden zu entwickeln und in die

Instrumente einzubauen. (Akkordeon). Bei der diat. Harmonika werden solchen Böden seit ca. 1977 eingebaut.

Es ergab sich wiederum die Fragen der Klangverfälschung. Forschungen und genaue Prüfungen des Instruments ergaben dann, daß aufgrund des Klappenaufdrucks an der Oberseite des Diskantbodens (hängt von der Einstellung der Klappenstärke ab) und davon, daß die Stimmstöcke, an der Unterseite des Bodens, hineingespannt werden, es unmöglich ist, daß dieser Boden schwingen und dadurch Eigenresonanz entwickeln kann. Ein weiter Vorteil dieser Metallböden, die heute meistens aus Aluminium hergestellt werden, ist die geringere Dicke.

Ein Holzboden hatte eine Stärke bis zu 5 mm. Aluminiumböden sind 2 mm stark. Wenn man noch den Stimmstockboden mit 3 - 5 mm dazurechnet, dann hat man ungünstigstenfalls einen 10 mm längeren Luftweg zur Stimme. Das wirkt sich besonders auf die hohen Töne aus. Harmonikas mit dünnerem Boden sprechen viel leichter an, als jene mit dickerem, weil der Zugriff zur Luft viel schneller vorhanden ist.

F) Stimmstock, Stimmplatten und Tonzungen (Stimmen)

fa) Stimmstock

Der Stimmstock bildet in Verbindung mit den aufgewachsenen Stimmplatten die akustische Baugruppe der diatonischen Harmonika. Das herkömmliche Material für die Stimmstöcke ist Holz, wobei für die Wahl der Holzarten das Herstellungsverfahren und zum Teil auch die Beschau Güte (so werden die beim geöffneten Instrument dem Betrachter zugekehrten Stimmstockrücken mitunter aus Edelhölzern hergestellt) bestimmend sind.

Man unterscheidet fächerverleimte und formgefräste Stimmstöcke, wobei sie sich in der Gegenüberstellung der Vor- und Nachteile etwa das Gleichgewicht halten.

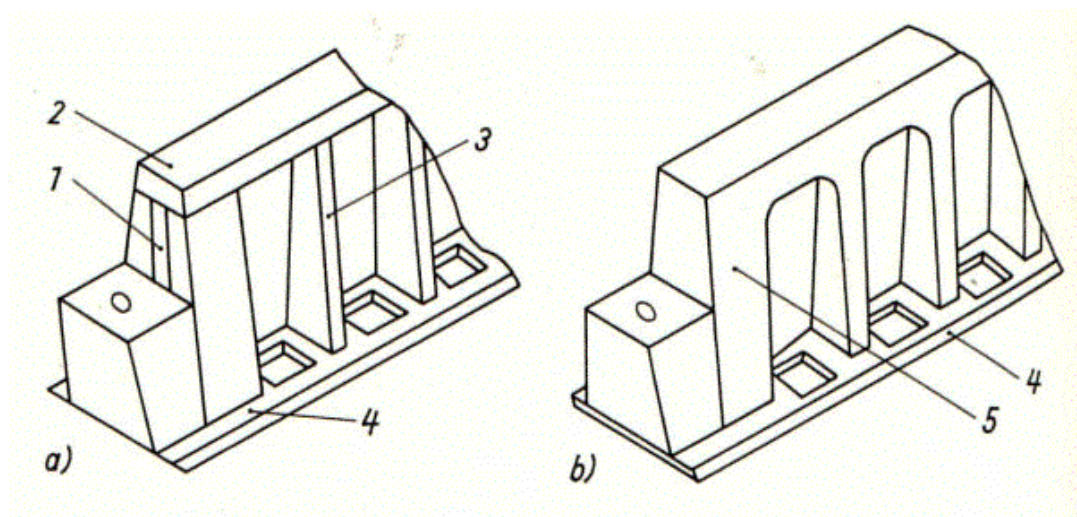


Abb. 36

a) fächerverleimt:

1. verleimte Holzfächer
2. aufgeleimter Stimmstockrücken
3. Kazzellentrennwand (ebenfalls verleimt)
4. Stimmstocksohle

b) formgefräst

5. Kazzellenkorpus wird aus einem Stück herausgefräst

Die Ausbreitung der Verwendung von Plastikwerkstoffen in allen Bereichen der Industrie ließ auch, wie schon erwähnt, den Harmonikabau nicht unberührt. Es werden schon seit den 60er Jahren dieses Jahrhunderts Stimmstöcke aus Plastik hergestellt. Es wurden eigene Spritzgußmaschinen hergestellt, die jedoch in der Herstellung sehr teuer sind. Diese Plastikstimmstöcke bleiben wegen der Rentabilität den Großserien vorbehalten. (Sehr teure Herstellung der Spritzformen.) Sie finden hauptsächlich im Akkordeonbau Verwendung. Die Holzstimmstöcke bleiben den Kleinserien vorbehalten, wozu auch hochwertige Künstlerinstrumente zu rechnen sind.

fb) Stimmplatten

Die Tonzungenproduktion spielt im Rahmen des Harmonikabaus eine sehr tragende Rolle, da sie sich auf die Qualität des Klanges maßgeblich auswirkt.

Es werden üblicherweise Rahmenplatten aus Aluminium eingesetzt. Die Rahmenplatten werden als erstes aus den verschiedenen dicken Alu-Tafeln geschnitten. Anschließend werden die Schwingungskanäle vorgestantzt. Im letzten Arbeitsgang werden die Schwingungskanäle auf eng tolerierte Maße zugeschliffen. Somit ist die Herstellung der Rahmenplatten abgeschlossen. Heute werden die Stimmplatten fix fertig aus Italien geliefert. In Ancona und der näheren Umgebung, wie z. B. Castelfidardo, hat sich eine große Harmonika- und Stimmenindustrie entwickelt.



Abb. 37

Stimmplatte mit rechts ausgeschnittenem Schwingungskanal und links mit aufgenieteter Stimmzunge.

fc) Tonzungen (Stimmen)

Früher verwendete man für die Tonzungen Messing als Grundmaterial. Diese "Federn", wie man früher zu sagen pflegte, waren aus gehärtetem Messingdraht gehämmert und direkt auf eine Platte aus Holz (ab 1845 Metallplatten) aufgenagelt.

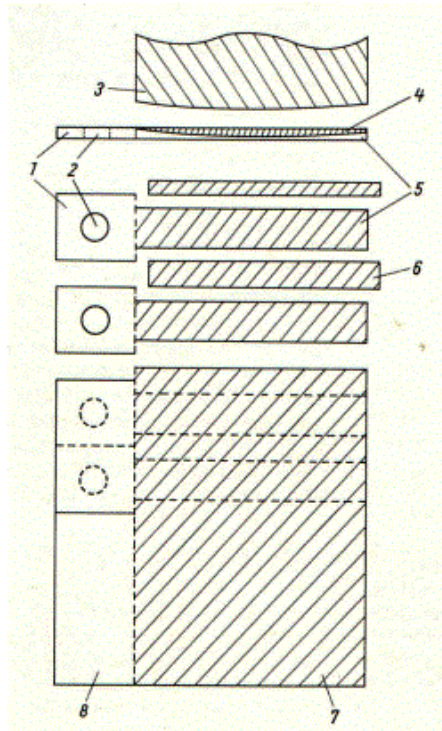


Abb. 38

1 Zungenfuß, 2 Nietloch, 3 Schleifscheibe, 4 abgeschliffenes Material, 5 ausgestanzte Tonzunge, 6 Abfallstück, 7 geschliffene und 8 ungeschliffene Streifenfläche

Messing hat aber zwei gravierende Nachteile:

1. Messing ist sehr schwer
2. Messing oxidiert sehr leicht.

Darum verwendet man schon seit vielen Jahrzehnten einen kaltgewalzten Spezialfederstahl, der in 10 cm breiten, aufgerollten Bändern bezogen wird. Für die verschiedenen Tonzengrößen sind unterschiedliche Stahldicken zwischen 0,45 mm und 0,7 mm in Verwendung.

Der erste Schritt, um aus diesem Bandstahl Tonzungen entstehen zu lassen, besteht in einem komplizierten Schleifprozeß. Die Zunge wird in Längsrichtung mit einem Profil versehen. Es gibt drei Arten von Tonzungen.

1. Modell Standard: hierbei wird die Tonzungen aus dem Stahlband ausgestanzt.

2. Modell Luxus: Für die Tonzunge wird ein spezielles Material verwendet. DURALUMINIUM (Verbindung aus Aluminium und Magnesium). Der Vorteil, ein sehr hartes Material. Die Tonzunge wird ebenfalls ausgestanzt. Das Problem des Ausstanzen ist jenes, daß sich mikroskopisch kleine Abbrüche an den Tonzungenkanten ergeben, die sich auf die Klangqualität auswirken.

3. Modell Solist: Ebenfalls Duraluminium. Die Tonzunge wird aus dem Band von Hand herausgeschliffen. (Sehr teuer)

Die Tonzungen werden im nächsten Arbeitsgang auf die Stimmplatten aufgenietet. Die Standardzunge wird mit der Maschine aufgenietet, wobei es wichtig ist, daß der Nietdruck optimal eingestellt ist, sonst kommt es zu einem Qualitätsverlust.

Bei der Luxus- und Soliststimme werden die Tonzungen von Hand aufgenietet. (siehe Abb. 35)

G) 20bässiges Baßsystem

Ein Baßsystem, das es noch nicht allzulange gibt, ist das 20 bässige Baßsystem.

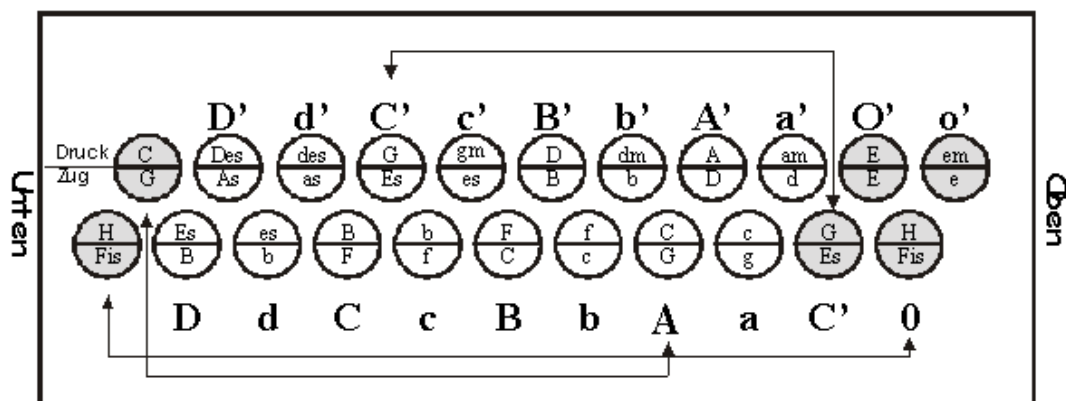


Abb. 39

20bässiges Baßsystem. Die Buchstaben unter und ober den Tasten kennzeichnen den jeweiligen Knopf in Tabulatur. (vgl. Kap. 4.2.) Als Grundlage wird eine Harmonika in der Stimmung C-F-B-Es verwendet.

Hierbei wurde bei der Entwicklung darauf geachtet, daß das ursprünglich 16 bässige System nicht verändert wird. Warum soll diese ursprüngliche System nicht verändert werden? Es werden immer mehr Musikstücke in Tabulatur (Griffschrift) notiert. Die meisten Musiker besitzen noch kein solches Baßsystem und aus diesem Grund wären viele Stücke nicht mehr oder nur mehr sehr schwer zu lesen. Man müßte alle Stücke umschreiben.

Durch hinzufügen von 6 neuen Tasten wurde erreicht, daß man mit den Grundbässen eine chromatische Tonreihe spielen kann. Nachdem der Abstand der Tasten durch diesen Zusatz relativ groß ist, wurde eine komplett neue Mechanik mit wesentlich kleineren Knöpfen und Koppelungen (Abb. 37 Tasten sind mit Pfeilen verbunden) entwickelt.

Diese Neuerungen wurden notwendig, da viele Musiker versuchen schwierige Märsche mit großen Baßoli, Choräle und Musikstücke aus der ernsten Musik für die diat. Harmonika zu bearbeiten.

3. Drei Persönlichkeiten, die das Harmonikaspiel wesentlich geprägt haben.

Obwohl über zwei von diesen Persönlichkeiten schon publiziert wurde, finde ich es einfach für notwendig etwas über sie in meiner Arbeit anzumerken. Hermann Schittenhelm war der Wegbereiter für die diatonische Harmonika in Deutschland. (In Deutschland wird die diatonische Harmonika als "Handharmonika" bezeichnet.) Anton Mooslechner und Matthias Häusler sind in Salzburg und Bayern für die Verbreitung der Harmonika verantwortlich. Weiters sind Anton Mooslechner und Matthias Häusler zwei meiner Lehrmeister, denen ich sehr viel zu verdanken habe.

3.1. Hermann Schittenhelm

Hermann Schittenhelm wurde am 10. September 1893 in der kleinen Gemeinde Boll bei Oberndorf a. N. geboren.

Sein Vater war ein Landwirt und betrieb nebenher noch die "Staig"-Wirtschaft.



Abb. 40 Geburtshaus in Boll bei Oberndorf a. Neckar

Hermann Schittenhelm wächst zwischen Schank und Stammtisch, Kachelofen und Sofa auf und hat, wie es damals üblich war, schon als kleiner Bub den Eltern bei der täglichen Arbeit zur Hand zu gehen. Nach der Schule macht er Besorgungen, ist im Stall und auf dem Feld bei der Arbeit, hilft in der Küche aus, empfängt und bedient die Gäste und findet trotzdem noch Zeit, Musikinstrumente zu erlernen. Sein älterer Bruder Gustav besaß eine Ziehharmonika, auf der Hermann Schittenhelm schon als Kind kleine Melodien und Lieder geübt hat. Auch die Mundharmonika und die Flöte haben es ihm angetan.

Zum 8. Geburtstag bekommt er eine Geige geschenkt. Sein Volksschullehrer brachte ihm das Spielen bei. Zusammen mit seinen drei Brüdern bildete er eine Hauskapelle, die im Nebenzimmer von Vaters Gastwirtschaft zum Tanz aufspielt. Er fiedelte, die anderen spielten Gitarre und zwei Harmonikas. Mit ihrem durchdringenden Ton war und sind die Balginstrumente die Idealbesetzung für den lauten Schankraum. Heute kommt es auf das Tremolo an: laut = großes Tremolo, leise = wenig Tremolo. Auch im größten Stimmengewirr kann man sich mit der Harmonika problemlos Gehör verschaffen, Kein Wunder, daß auch "Hermännle" gerne eine eigene Harmonika gehabt hätte.

Als ihm ein Schulkamerad sein Instrument überließ, war er kaum mehr zu bremsen. In jeder freien Minute übte und improvisierte er und brachte sich so das Spiel im Selbststudium bei, was damals die übliche Art des Harmonikalernens war. Ich selbst habe das

Harmonikaspielen auch noch im Selbststudium erlernt und es ist heute auch noch das größte Ziel aller Harmonikalehrer, das die Harmonika hauptsächlich nach Gehör, das heißt der Lehrer spielt vor und der Schüler versucht die Melodien sofort nachzuspielen, gelehrt wird, obwohl unterstützende Hilfsmittel für den Harmonikaunterricht unbedingt notwendig sind.

Hermann Schittenhelm fiel durch sein musikalisches Talent auf. Oft erntete der Sohn des "Staigwirt Jakob" von den Gästen lobende Worte. "Des Büable ka aber spiela!" wurde gesagt. Die Tanzkapelle der Schittenhelm-Brüder machte sich durch Auftritte bei Hochzeiten und Tanzveranstaltungen am oberen Neckar einen Namen und sorgte für regen Zulauf in der elterlichen Gastwirtschaft und damit für guten Umsatz, so daß der Vater nicht abgeneigt war, in die Musik Geld zu investieren. Als Sohn Hermann fünfzehn Jahre alt war, kaufte er ihm ein neues chromatisches Balginstrument, eine Wiener Schrammelharmonika der Firma Trimmel, für beachtliche 200 Mark.

Nach Abschluß der Volks- und Gewerbeschule, erhielt er eine Belobigung für "gute Führung und Fleiß", wurde Schittenhelm Lehrling in den Mauser-Werken in Oberndorf, wo er das Feinmechanikerhandwerk erlernte.

1911 ging er in die Fremde: Schramberg, Frankfurt und Stuttgart bildeten die Stationen. Die Harmonika war immer mit dabei. Tagsüber arbeitete er in der Fabrik und am Abend zog er mit einem Bandoneonspieler von Gasthaus zu Gasthaus, wobei er sich eine Menge Geld verdiente.

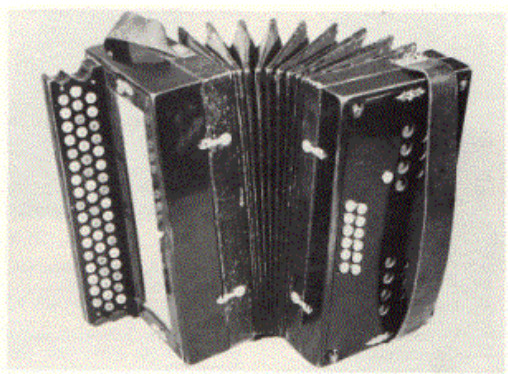


Abb. 41

Original Wiener Schrammelharmonika Marke Riegelsteiner oder Reisinger, Wien

Sein Ehrgeiz und seine musikalischen Ambitionen bewirkten, daß er sich 1912 erneut ein besseres Instrument anschaffte. Hermann Schittenhelm wurde 1914 zum Militärdienst einberufen. Er nahm seine Harmonika mit ins Feld und sorgte als "Batterie-Kapelle" in den freien Stunden für etwas Abwechslung im tristen Soldatenleben.

Um die Langeweile des Stellungskriegs zu vertreiben, gab er darüber hinaus in vorderster Linie musikalische Einlagen.

"Jedes mal, wenn ich an der Front gespielt hatte, klatschte der Tommy im gegenüberliegenden Graben sogar Beifall".

Von oben wurde daraufhin angeordnet: "Schittenhelm darf in der vordersten Linie nicht mehr Harmonika spielen".



Abb.42 Schnittenhelm im 1. Weltkrieg (mit Harmonika)

1917 kam durch einen Feldpostbrief der erste Kontakt mit der Firma Hohner zustande. Schittenhelm war in Not, da ihm sein Instrument abhanden gekommen war und er dringend ein neues benötigte. In Trossingen konnte ihm allerdings nicht weitergeholfen werden, da die Firma mittlerweile in der Kriegsproduktion tätig war und die Fabrikation von Harmonikas eingestellt hatte. Schittenhelm blieb also nichts anderes übrig, als sein altes Schrammelakkordeon wieder hervorzuholen.

Nach dem 1. Weltkrieg brachte er sein Instrument zum Reparieren und Nachstimmen nach Trossingen und er hatte auch immer technische Verbesserungsvorschläge zu machen. Bei einem erneuten Besuch in Trossingen Anfang der zwanziger Jahre hatte er die Möglichkeit, Direktor Ernst Hohner kennenzulernen und ihm vorzuspielen. Dieser war so beeindruckt, daß er ihm ein konkretes Angebot machte.

Die Firma Hohner holte Schittenhelm nach Trossingen, um als Feinmechaniker an der Instrumentenfortentwicklung mitzuarbeiten, aber auch um den einheimischen Harmonikanachwuchs heranzubilden.

Von Trossingen aus begann er nun, sich mehr und mehr als Konzertsolist einen Namen zu machen, so daß er des öfteren in Begleitung von Direktor Ernst Hohner zum Rundfunk nach Zürich fuhr, um dort zu spielen: 1924 regelmäßig einmal im Monat.

In der Schweiz machte er die erste Bekanntschaft mit den Harmonikaorchestern, die zu diesem Zeitpunkt hier schon auf eine Musiziererfahrung von fast einem Jahrzehnt zurückblicken konnten und sich großer Beliebtheit erfreuten. Auch die Zahl von Schülern, die er im Harmonikaspiele unterwies, wuchs ständig, wofür ihm Hohner einen Dachraum im Fabriksgebäude zur Verfügung stellte, der allerdings nicht heizbar war, so daß im Winter der Unterricht bei ihm zu Hause stattfinden mußte.

Er beschäftigte sich auch mit dem Spiel nach Noten und verwendete dazu die diversen neuen Notenschreibweisen für die diatonische Harmonika, sogenannte Griffschriften (Tabulaturen), die er bei seinen Besuchen in der Schweiz kennengelernt hatte. Dort war er mit dem Harmonikalehrer Eduard Bodmer zusammengetroffen, auf den die Entwicklung der Griffschrift zurückgeht. Im Unterricht in Trossingen wurden die verschiedenen Systeme

(Bodmer, Helbling, Claude, Habla) mit den Schülern in der Praxis erprobt.

Allerdings traten dabei immer wieder Probleme auf, die Schittenhelm dadurch löste, daß er im Notfall auf die altbewährte Lehrmethode zurückgriff. Er nahm einfach seine Harmonika und seine Schüler mußten ihm auf die Finger schauen und nach Gehör nachspielen. Diese Methode ist heute für uns in Salzburg immer noch die wichtigste, da wir versuchen, die typischen Eigenarten der einzelnen Regionen zu erhalten.

1925 formierte er aus seinen besten Schülern das erste Instrumentalensemble. Als "Schittenhelm-Quintett" absolvierte die Gruppe schon bald öffentliche Auftritte und wurde rasch zu einer Konzertattraktion.

Schittenhelm war auch ständig bemüht, weitere Personen für das Harmonikaspiel zu gewinnen, um den Stamm der Aktiven für die anvisierte Orchestergründung zu verbreitern. Am 23. Mai 1930 wurde die "Hohner-Handharmonika-Vereinigung Trossingen" offiziell gegründet, wobei Hermann Schittenhelm einer der treibenden Kräfte war.

Durch das Hohner Handharmonika-Orchester wurde Trossingen zur Geburtsstätte der Harmonika-Bewegung in Deutschland und Hermann Schittenhelm war ihr Geburtshelfer. Diese Orchesteridee verbreitete sich sehr schnell und fand auch sofort einige Nachahmer. So gab es in Donaueschingen den Harmonika-Enthusiasten Hermann Kanitz, der mehr als 60 Orchester gründete.

1931 kam es zur Gründung der "Trossinger HandharmonikaSchule", da man "die vielfach verwilderte, rein improvisatorische Spielweise im Volk methodisch und spieltechnisch zu disziplinieren versuchte".

Weiters gab es durch die rasche Verbreitung der Orchesteridee ab 1931 regelmäßige Tourneen des Schittenhelm-Orchesters.

Die "Machtergreifung" der Nationalsozialisten im Jahr 1933 in Deutschland stürzte die Harmonikabewegung in große Verunsicherung, da völlig unklar war, welche musikpolitische Linie von nun an gelten würde. Die wenigen Signale, die man empfangen hatte, verhiessen nichts Gutes. Vereinzelte Harmonikaorchester waren von nationalsozialistischen Stadtverwaltungen verboten worden, weil bei der Gründung "links gerichtete Personen" mitgewirkt hatten. In Nordbayern war es "zu einem Verbot des öffentlichen Spielens auf dem Piano-Akkordeon" gekommen, weil das Balginstrument als Jazzinstrument betrachtet wurde und Jazz von den Nazis als "entartete" Musik verfolgt wurde. Da durch den nationalsozialistischen "Blut und Boden"-Mythos alles, was mit Volk zu tun hatte, einen Glorienschein erhielt, versuchte die Harmonikabewegung, die sich 1931 zum "Deutschen Harmonikaverband" zusammenschloß, entgegen dem früheren Streben nach gehobener Musik, das Akkordeon nun als das deutsche Volksmusikinstrument schlechthin zu präsentieren. Den nationalsozialistischen Machthabern sollte dieser Gedanke nahegebracht werden. Durch Vermittlung des Trossinger NSDAP-Reichstagsabgeordneten Fritz Kiehn durfte das Schittenhelm-Orchester schon ein paar Monate nach der "Machtergreifung" auf einer Werbefahrt nach Franken und Thüringen dem Reichsstatthalter in Württemberg Wilhelm Murr in Stuttgart einen Besuch abstatten und vorspielen. Bei diesem Ereignis konnte man die enge Verbundenheit des Instruments mit dem neuen Staat und seinen Machthabern demonstriert werden.

1935 entstand der Film: "Liebe zur Harmonika" zu dem Hermann Schittenhelm die Filmmusik beisteuerte. Es folgten weiter Film, auch Wochenschauaufnahmen und Konzerttourneen ins Ruhrgebiet, nach Hannover, Bremen, Kiel und Hamburg.

Mit 18 Auftritten fand im Frühjahr 1937 eine Mammut-Konzertreise nach Nord- und Ostdeutschland statt, die nur noch von einer Konzertreise nach England, wo man unter dem Namen "Alan Helm and his Accordion-Orchestra" spielte, übertroffen wurde. (Da der Name Schittenhelm im Englischen nicht gut klingt, wurde das Pseudonym "Alan Helm" verwendet.)

1939 standen 16 Städte der "Ostmark" auf dem Tourneeprogramm, wie Österreich nach dem "Anschluß" genannt wurde. Jetzt lichteten sich durch die vielen Einberufungen die Reihen merklich und zwangen das Orchester bald zur vorübergehenden Auflösung. Nach Ende des 2. Weltkrieges gestaltete sich der Neubeginn reich schwierig. Im August 1945 hatten sich die ehemaligen Mitglieder des Hohner Handharmonikaorchesters zusammengefunden um wieder mit regelmäßigen Proben begonnen. Am 1. Mai 1946 wurde dann das erste Konzert in Sulz am Neckar gespielt. Bis Jahresende kamen weitere 30 Konzerte dazu. Den Höhepunkt der Konzertprogramme bildeten wie in den dreißiger Jahren wiederum die Soloeinlagen von Hermann Schittenhelm, der in den Presseberichten oft besonders hervorgehoben wurde. Im Februar 1947 trat das Schittenhelm-Orchester zum erstenmal nach Jahren wieder in seiner Heimatstadt Trossingen auf. Der Erfolg war überwältigend. Das Konzert wurde so gut besucht, daß es zweimal wiederholt werden mußte. Die Publikumsresonanz in anderen Städten erreichte jetzt ebenfalls wieder die Dimensionen der Vorkriegszeit.

Der Rundfunk wurde nun mehr und mehr zu einem wichtigen Medium für das Orchester, was seiner Popularität sehr zugute kam.

Ab Ende der vierziger Jahre war eine generelle Tendenz hin zu den Balginstrumenten zu beobachten. Das Instrument lag im Trend der Zeit. Die Jahre des "Wirtschaftswunders" bescherten auch der Harmonika-Branche einen kräftigen Aufschwung. In den fünfziger Jahren erlebte es sogar eine richtige Boomphase.

Die neue Jugendkultur der sechziger Jahre mit Rock 'n' Roll und Beat-Musik blieb nicht ohne Auswirkung auf die Balginstrumente. Die Gitarre wurde zum bestimmenden Instrument im Musikleben der Jugend. Darüber hinaus führte das Fernsehen zu einer Veränderung im Freizeitverhalten der Bevölkerung, die der Harmonikabewegung zu schaffen machte. Der Siegeszug der Handharmonikainstrumente kam ins Stocken.

1968 übergab Hermann Schittenhelm den Dirigentenstab des Hohner Handharmonikaorchesters an Rudolf Würthner. Die Ablösung ging nicht in Harmonie über die Bühne. Schittenhelm war gekränkt und verließ ein halbes Jahr später Trossingen, um mit seiner zweiten Frau in St. Ingbert seinen Lebensabend zu verbringen.

Am 20. 2. 1979 starb Hermann Schittenhelm 85jährig in St. Ingbert. Man muß zusammenfassend sagen, daß Hermann Schittenhelm einer der ersten Handharmonika- und Akkordeonspieler in der Geschichte des Instruments war, der es zu mehr als regionaler Bedeutung brachte. Von der Presse als "bekannter Meisterspieler" (Badischer Beobachter, Karlsruhe), "Akkordeonvirtuose" (Lahrer Zeitung) und "berühmter Ziehharmonikavirtuose" (Konstanzer Zeitung) gefeiert, hatte an seinem Ruhm ebenfalls das Radio, als neu aufkommendes Massenmedium, einen nicht zu unterschätzenden Anteil. Wo er auch auftrat, war er der "Kassenknüller", ein Publikumsagnet, der enthusiastische Reaktionen auslöste.

Nach seinem Erfolgsgeheimnis befragt, antwortete er in einem Interview mit der Zeitschrift "Die Harmonika" im Dezember 1959: "Ich glaube, dies ist auf meinen Kontakt mit den einfachen unverbildeten Menschen zurückzuführen. Ich bin selbst in ländlichen Verhältnissen aufgewachsen und weiß, was auf dem Gebiet der Volksmusik dem natürlich empfindenden Publikum gefällt."

Obwohl Hermann Schittenhelm nach heutigem Verständnis ein Star war, lagen ihm jegliche Allüren und Dünkel fern. Er blieb sein Leben lang der bescheidene Mensch aus einfachen Verhältnissen.

3.2. Mooslechner Anton sen.

Das musikalische Talent hat Anton Mooslechner, der am 15. Dezember 1939 in Eben im Pongau zur Welt kam, von seinem Vater geerbt. Andreas Mooslechner war nicht nur Bauer und Holzarbeiter, sondern ein landauf, landab geschätzter Harmonikaspieler. Kein Wunder, daß sich auch sein Sohn von klein auf für dieses Instrument interessierte.



Abb. 43

Klein Toni im Arm von Onkel Alois

Als Vierjähriger, kaum größer als Vaters wohlbehütete Knopfharmonika, quetschte er die ersten Töne aus ihr heraus. "Ich sehe es vor mir, als ob es gestern gewesen wäre. Als der Vater bei der Arbeit im Fuhrwerk war, hab ich die "Zugin" heimlich aus dem Kasten genommen. Die Mutter hat es mitgekriegt, war aber gar nicht begeistert darüber", erinnert sich der Leitn-Toni. "Ich war ja ein Bauernbub, und sie hatte Angst, daß die Arbeit zu kurz kommen würde wegen der Musik."

Er begann nicht, wie man vielleicht meinen möchte, mit Fingerübungen, sondern lernte sich gleich ein zweiteiliges Stück ein. [1](#) Dieses Stück trägt den Namen "Weibergagetzer" (gagetzen kommt von gackern), ein Walzer, der vor allem im zweiten Teil eine Melodie mit häufiger Vorhaltbildung aufweist, die für einen Anfänger, besonders für ein kleines Kind, auf der diat. Harmonika verbunden mit dem richtigen Baßspiel, nicht leicht zu erfassen ist.

Ein Jahr lang probierte der Bub im stillen Kämmerlein, dann kam sein erster öffentlicher Auftritt bei einer Goldenen Hochzeit im Bahnhofsrestaurant in Eben. *"Ein-, zweimal wurde mir eine Melodie vorgesungen. Das hat mir gereicht. Ich hab' sie dann sofort umgesetzt"*, erinnert sich der Leitn-Toni. Die Hochzeitsgesellschaft zeigte sich begeistert. Der Vater hingegen war ein verschlossener Mann, der mit Lob nur sparsam umging.

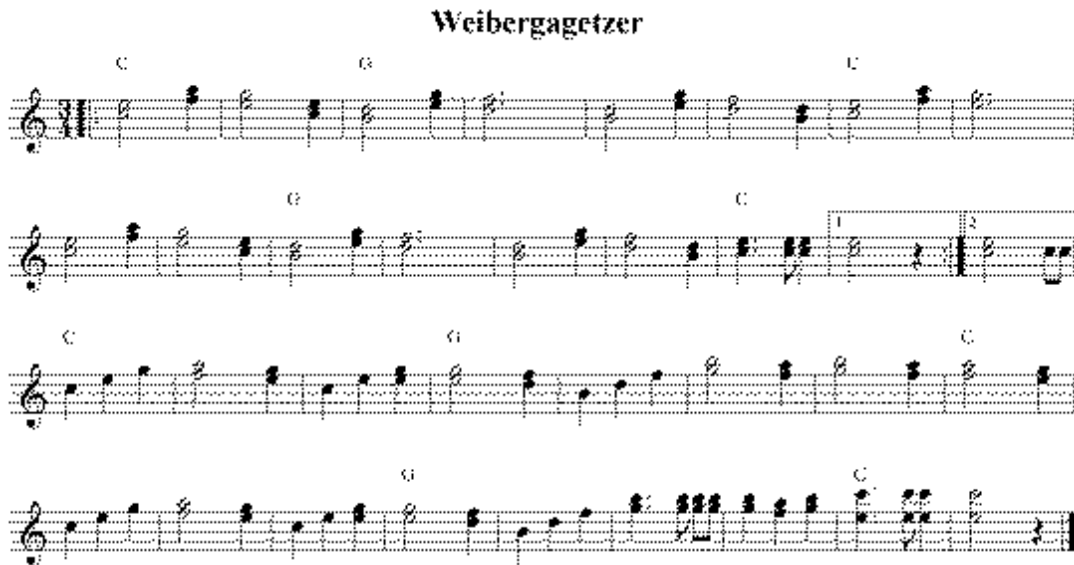


Abb. 44

Transkription des Weibergagetzers

So auch an diesem denkwürdigen Tag. *"Inwendig hat er sicherlich eine Freude mit mir gehabt"*, vermutet der Sohn, *"gezeigt hat er es aber nicht."*

Von nun an übte er eifrig, was gar nicht so einfach war. Für die Diatonische gab es dazumal noch keine in der Öffentlichkeit verbreitete Notation. So mußte Klein- Toni die Melodien im Kopf speichern und darauf hoffen, daß ihm der Vater die Lieder vorspielte oder das gewünschte Musikstück endlich wieder einmal im Radio zu hören war.

Zwölf Jahre lang, vom 16. bis zum 28. Lebensjahr, arbeitete Anton Mooslechner als Holzknecht. Lange mußte er sparen, bis er sich das erste eigene Instrument kaufen konnte. *"4600 S hat es gekostet und ist heute noch spielbar"*, erinnert sich der Musikant. Von nun an war die Diatonische seine ständige Begleiterin. *"Nach der Arbeit im Holz mußte ich immer für die anderen Holzknechte aufspielen. Manchmal war ich so müde, daß ich mit der "Zugin" auf der Brust eingeschlafen bin."*



Abb. 45 Anton mit ca. 10 Jahren

Ende der fünfziger Jahre entdeckte Anton Mooslechner einen lukrativen Winterjob. Als Sänger, Organist und Akkordeonspieler ging er mit dem "Schilehrer-Trio" auf Saison und spielte in Obertauern, Filzmoos und Abtenau den Wintersportlern zum Tanz auf. Bald darauf verdiente er sich auch in den Sommermonaten als Unterhaltungsmusiker die Butter aufs Brot.

Ernsthafte Konkurrenz bekam die geliebte "Zugin" erst, als der Toni 1964 auf der Unterhofalm in Filzmoos die Sennerin Notburga kennenlernte und bald darauf heiratete.

1972 machte sich das junge Paar an den Wiederaufbau der Leitn-Alm, die bis 1930 bewirtschaftet, nun aber baufällig geworden war und abgerissen werden mußte. Auf den Grundfesten errichtete der Leitn-Toni das jetzige Haus. Als Material wurde bis zu 400 Jahre altes Holz von abgetragenen Bauernhäusern verwendet. Sie war bis 1995 ein beliebtes Ausflugsziel. 1995 wurde sie zu einer Selbstversorgerhütte umfunktioniert.

Dienstag, Donnerstag und Samstag pachte die Leitn-Alm Musi zum Hüttenabend ihre Instrumente aus, Sonntag zum Frühschoppen: Anton Mooslechner und sein Sohn die Diatonische, Hans Steiner die Posaune. Sie spielten und spielen jetzt auch noch echte Salzburger Volksmusik, überlieferte Melodien und sehr viele eigene Kompositionen. "Über 100 Stückel'n werden's schon sein", überschlägt er im Kopf. Daneben haben aber auch Evergreens im Repertoire Platz. Denn der Leitn-Toni will nicht zu den Puristen zählen, die neben der Volksmusik keine andere Musik gelten lassen - was sehr zur Freude seine Gäste war.

Neben der Landwirtschaft unterrichtet der Leitn-Toni bei den Brauchtumswochen und im Salzburger Musikschulwerk die diatonische Harmonika. "Die Kinder sind mit großer Freude am Musizieren. Leider gibt es zuwenig Lehrer, und deshalb ist die Warteliste ziemlich lang" weiß er. Heutzutage ist das Tonband eine große Lern- und Erinnerungshilfe. Denn trotz einer Griffschrift ist das vorrangige Ziel, frei, also ohne Noten, spielen zu können. Weil dem Leitn-Toni die Förderung der jungen Musiker besonders am Herzen liegt, rief er 1977 den Österreichischen Harmonikawettbewerb ins Leben. Auf seiner Alm trafen sich Harmonikaspieler unter 30 Jahren, die sich der echten Volksmusik im traditionellen Sinne verschrieben haben, zum friedlichen Wettstreit. Durch den Umbau der Leitn-Alm findet seit 1996 der Wettbewerb auf der Unterhofalm in Filzmoos statt. *"Man kann sich über das saubere und exakte Spiel der jungen Leute, die ganz ohne übertriebene Gestik und sonstige zeitgeistigen Faxen auskommen freuen"*, stellt der Leitn-Toni fest.

Die Musik bestimmt das Leben des Leitn-Toni. Man könnte leicht den Überblick verlieren, wenn er all die Gruppen aufzählt, bei denen er mitmacht: bei der Leitn-Alm-Musi, beim Leitn-Alm-Trio, der Leitn-Bauern-Musi und der Unterpinzgauer Tanzmusi. Er spielt bei verschiedenen Musikantentreffen im Fernsehen und im Radio auf und nach wie vor bei Hochzeiten, wobei ihm - in Erinnerung an seinen ersten Auftritt - die Goldenen die liebsten

sind. Und obendrein kann er auf ein knappes Dutzend Tonträger verweisen, die in den vergangenen 14 Jahren aufgenommen hat. Für seine vorbildliche musikalische Arbeit erhielt er, zusammen mit Matthias Häusler, den Tobi Reiser Preis 1994 verliehen.



Abb. 46 Gemeinsames Musizieren mit Tobi Reiser d. Ä.

3.3. Häusler Matthias Matthias Häusler

wurde am 12. März 1938 in Karlstein bei Bad Reichenhall geboren. Am gleichen Tag konzentrierten sich in diesem bayerisch-salzburgischen Grenzgebiet die deutschen Truppen, um auf Befehl Adolf Hitlers den Einmarsch in Österreich zu vollziehen. Er kam als viertes Kind und einziger Sohn seiner Eltern Matthias Häusler und Anna Häusler geb. Fürst in der Seebachmühle zur Welt. Die Mühle war im verwandtschaftlichen Besitz und hatte vor mehr als hundert Jahren einem berühmten Paar kurzfristig Dach über dem Kopf geboten: Richard und Cosima Wagner. Mittlerweile ist das Geburtshaus von "Hias", wie ihn alle Bekannten und Freunde nennen, der Spitzhacke zum Opfer gefallen. Die Erinnerungstafel an die prominenten Übernachtungsgäste, die an der Hauswand angebracht war, ist heute im Heimatmuseum von Bad Reichenhall ausgestellt.

Hias Häusler wurde die Musikalität sozusagen in die Wiege gelegt, denn *"G'sunga ham alle"*, erinnert er sich an seine musikalische Familie: an Vater Matthias, der als Holzknecht beim Forstamt arbeitete und 1943 in Stalingrad sein Leben lassen mußte, war auch Schuhplattler beim Trachtenverein und spielte, wie Hias erzählte "nur" Mundharmonika, an seine Mutter Anna (geb. Fürst von der Pension Villa Centa in Bayrisch Gmain) und an seine drei Schwestern Evi, Annerl und Maria.



Abb. 47 Hiasi mit den Schwestern Evi, Annerl, Maria (v. L.) und Mutter Anna

1946 wurde er Mitglied des Trachtenvereines "Alt-Reichenhaller", lernte dort das Schuhplatteln und machte die erste Bekanntschaft mit einer Diatonischen Harmonika. *"Es war eine echte, alte Hlavacek Ziachmusi, die dem Trachtenverein gehörte. Die Luft ist ihr überall ausgegangen und sie war furchtbar verstimmt"* erinnert sich der Hias.

Nachdem dieser Verein aus vereinsinternen Gründen aufgelöst wurde, gingen Hias und seine Schwester 1948 zum Trachtenverein "D'Saalachtaler", dem zweiten Trachtenverein in Bad Reichenhall. Dieser Verein hatte damals schon eine eigene 2 ½-reihige Hohner-Harmonika. *"So mit ca. neun Jahren habe ich dann zum ersten Mal ganz heimlich probiert, was außageht"*, kramt Hias in Erinnerungen.

Fast zum gleichen Zeitpunkt machte er eine Bekanntschaft mit einer diatonischen Harmonika

aus der Steiermark. Seine Schwestern waren mit den Mitgliedern der Trachtenvereine aus Jettenberg und Piding über das Wochenende auf eine Alm gegangen. Da die Pidingen auch eine Harmonika hatten, und man nicht zwei Harmonikas mitschleppen wollte, blieb eine bei den Häusler's zuhause. "Zwei Tage volle Beschäftigung, aus dem Instrument etwas herauszubringen" erzählte der Hias und es gelang ihm auch. Es handelte sich um das Lied "O wia schön is's Gebirg".



Abb. 48 Transkription des ersten Liedes, das Matthias Häusler auf der Harmonika versucht hat.

Er mußte dies allerdings geheimhalten, denn es war seiner Mutter aufgetragen worden, daß dieses Instrument niemand anrühren dürfe. Er erlernte dann auf der 2 ½-reihigen Harmonika der "Saalachtaler" nach und nach die Schuhplattler und als man sah, daß der "Hiasi" fleißig übt, bekam er diese Harmonika zum ersten Mal mit nach Hause. Beim Üben hörte und beobachtete ihn dann seine Oma und sie kaufte ihm 1953 die erste Harmonika. *"Es war eine dreireihige Hohner in der Stimmung C-F-B und ich war das erste Mal selig"* erzählt der Hias.

Das zweite Instrument kaufte er sich als Lehrling um 80 DM. (Das waren damals zwei Monatslöhne.) Weitere 80 DM mußte er in die Reparatur dieses Instrumentes stecken. Diese kostspielige Investition lohnte sich aber, denn die "Ziach" wurde tonangebend im Leben des Speditionskaufmannes, der 21 Jahre in einer Bad Reichenhaller Spedition arbeitete und 1975 ins Lagerhaus Piding bzw. Anger wechselte.

Diese Harmonika war sehr praktisch, weil sie relativ klein war und in jeden Rucksack paßte. Der Hias war nämlich am Wochenende immer mit seinen Freunden in den Bergen, und im Winter beim Schifahren, unterwegs und spielte damals schon die Stücke seiner Vorbilder, die er großteils vom Radio kannte. Es handelte sich um das aus dem Mürztal (Steiermark) stammende Edler-Trio. Dieses Trio prägte die Besetzung Harmonika, Klarinette und Posaune ganz wesentlich. Man muß hierbei anmerken, daß dieses Trio ebenfalls ein großes Vorbild von Toni Mooslechner und auch von mir ist und war.

1958 gründete er die Reiteralmer Tanzlmusi. Der Grenzberg zwischen Bayern und dem Mitterpinzgau gab dieser Besetzung, die zu fünft oder zu sechst musizieren, den Namen. Durch sein Musizieren und Bergsteigen gewann der Hias "herent und drent", also in Salzburg

und Bayern, sehr viele Freunde. So lernte er auch die Gföller Musikanten aus Unken (Saalachtal) kennen. In Unken war Forstmeister Georg v. Kaufmann beim bayerischen Forstamt tätig. Dieser hielt damals schon für die Mitglieder des Trachtenvereins Volkstanzkurs ab. Der Hias unterstützte den "Schorsch" dann musikalisch, so daß sich dieser auf das Tänzerische konzentrieren konnte.

Dieser Georg v. Kaufmann prägte auch den Ausspruch: "Mit der Ziehharmonika in den Händen ist man doch wer! Man verfügt über ein ganzes Orchester, vom höchsten Fistelton bis zum durchdringenden Baß, und man setzt sich auf dem Tanzboden, beim Umzug auf der Straße sie auch auf der Almhütte über allen Lärm hinweg durch. [1](#)"

Er spricht damit die Lautstärke der Harmonika an. Es ist wahr, der Spieler kann die Effekte einer Blasmusik allein in seinem Instrument vereinigen: Kräftige zwei- bis dreihörige Töne im Diskant, die sowohl Geige, Trompete oder Klarinette vertreten, tiefe Helikonbässe anstelle der Tuba. Leiter von kleineren Blasmusikbesetzungen bestätigen oft, daß mit der Harmonika Musikanten "eingespart" werden können, nämlich die Nachschlagspieler mit den zumeist tiefen Es- Trompeten.

Der Nachschlag als Typusmotiv:

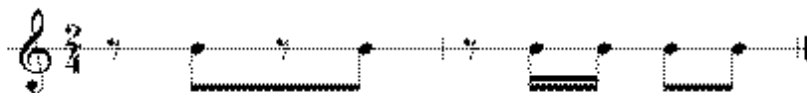


Abb. 49

Akkordnachschlag

A Ziachara muaß alle Stimmen spielen können. Wänn oana ausfällt, muaß er weiterspuin", sagte mir der Hias immer wieder.

Damit meinte er auch die verschiedenen Aufgaben, die ein Harmonikaspieler als Begleiter heute erfüllen muß.

- * Unterstützung der Melodiespieler
- * akkordische Ausführung rhythmischer Begleitmuster (siehe Abb. 47)
- * Füllstimmen
- * Bei wechselndem Spiel zwischen Bläsern und Harmonika kommt es zur solistischen Ablöse der Melodieinstrumente. (Dies dient zum "Ausrasten" der Melodiespieler.)[2](#)

Nun wurde der Hias von vielen Einflüssen beeinflusst. *"Im Radio hörte man die Lustigen Mittersiller beim Wunschkonzert mit dem Stück Stoanagrabn, am Sender Radio Ljubliana/Maribor hörte man um ½ 5 Uhr früh die Oberkrainer mit dem Trompetenecho, die ersten Noten von Gottlieb Weißbacher und seinen Fidelen Inntalern kamen bei uns an, man hörte Tobi Reiser mit seinen Musikanten, die Lustigen Salzburger, die Rupertiwinkler und aus der Steiermark die Kern Buam und die Pretuler Buam, und, und, und. Jetzt hatte ich, ein nicht notenbeherrschender Harmonikaspieler, die Wahl, sollte ich nun irgendeine Stilrichtung imitieren, oder kann ich meine Spielweise und Mentalität, mit der ich angefangen habe, beibehalten".*

Wer den Hias kennt weiß, daß er es in vorbildhafter Weise geschafft hat, eine eigene

Stilrichtung zu prägen, die für sehr viele Harmonikaspieler zum Vorbild geworden ist.
(Hörbeispiel CD Nr. 15)



Abb. 50

Matthias (Hias) Häusler mit seinem unverwechselbaren Gesichtsausdruck, Hut und Hirschbart.

Ein weiteres musikalisches Standbein hat Matthias Häusler bei der Gerstreit-Musi, einem Volksmusikquartett in der Besetzung Harmonika, Hackbrett, Gitarre und Kontrabaß, mit dem er seit 1965 zusammenspielt und auch mehrere Plattenaufnahmen machte. Diese Besetzung wurde und wird von vielen Musikanten nachgeahmt und zum Vorbild. 1970 heiratete er Christa Streidl, die er bei einem Sängertreffen beim Stanglwirt in Going/Tirol kennengelernt hatte.

Viel Zeit widmet der "Hias" auch der Nachwuchsarbeit. Mittwohabend ist für den Unterricht reserviert. "Da sind schon viele außakemma", vermerkt er nicht ohne Stolz. Ebenso, wie Toni Mooslechner, unterrichtet er im Sommer bei den Salzburger Brauchtumswochen.

Den Leit'n Toni kennt er schon seit zwanzig Jahren. Ich habe ihn im Radio gehört und dachte mir: "*Den möchte ich kennenlernen*".

Wie eingangs schon erwähnt, kommt der "Hias" vom Gesang. Dies ergab, daß einige Gesangsgruppen durch ihre drei- und vierstimmigen Lieder auch seine Spielweise prägten. Man kann bei seinen Musikstücken, besonders bei den Ländlern, feststellen, daß immer irgend ein Volkslied oder Jodler mitklingt.

Matthias Häusler beschäftigt sich, zum Unterschied von Toni Mooslechner, ausschließlich mit echter Volksmusik, ist zu keinen musikalischen Kompromissen bereit und versucht, um den Kommerz einen großen Bogen zu machen. "*I bin halt a eing'nahter Hund.*" Einer, der unbeirrbar seinen Weg geht und für seine Bemühungen gemeinsam mit Toni Mooslechner den Tobi Reiser Preis 1994 erhielt.



Abb. 51

Die beiden Erzmusikanten beim gemeinsamen Musizieren

4. Eine methodische Hilfestellung für den Harmonikaunterricht

4.1. Der harmonische Aufbau der diatonischen Harmonika

Die Diskant- oder Melodieseite:

Die diatonische Harmonika ist das Instrument, das am besten für die alpenländische Volksmusikmelodik geeignet ist.

Diese Melodik baut sich hauptsächlich aus Tonika (I. Stufe), Dominante (V. Stufe) und Subdominante (IV. Stufe) auf.

Aus diesem Grund setzt sich das übliche Formschema eines Volksmusikstückes aus Teil A (Tonika), Teil B (Dominante), Teil A (Tonika) und Teil C (Subdominante) zusammen.

3. Melodie 2. Melodie 1. Melodie 4. Melodie

1. Melodie

2. Melodie

3. Melodie

4. Melodie



Abb. 52

Ein dreiteiliges Volksmusikstück Teil A (Es-Dur), Teil B (B-Dur), Teil C (As-Dur)

Bei der diatonischen Harmonika sind die Reihen (3, 4 oder 5 Reihen) in fallenden Quinten angeordnet. z. B. C-F-B-Es oder A-D-G-C oder As-Des-Ges-Ces usw.

Wie schon gesagt, ist die diatonische Harmonika ein wechseltöniges Instrument, das auf Druck und auf Zug verschiedene Töne von sich gibt.

Wenn man die 2. Reihe der Diskantseite einer diatonischen Harmonika (Stimmung C-F-B-Es) betrachtet, fällt auf, daß auf Druck die Dreiklangstöne der I. Stufe "F" vorhanden sind.

Die Töne der 2. Reihe auf Druck:

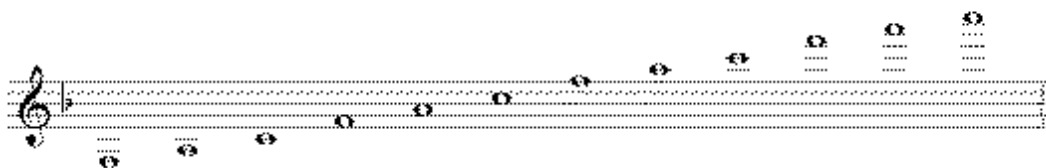


Abb. 53

Tonikatöne der 2. Reihe (C-F-B-Es)

Diese Anordnung ist optimal für Dreiklangszерlegungen geeignet, die auch bei der Improvisation in der Volksmusik sehr wichtig und sehr oft eingesetzt werden.

Wie schon erwähnt, ist die diat. Harmonika ein wechseltöniges Instrument. Aus diesem Grund sind die Töne des Dominantseptakkordes "C7" auf Zug vollkommen vorhanden. Ausnahme c3,,: dieser Ton verschiebt sich aufgrund des Gleichtones in der 2. Reihe in die 3. Reihe.

Die Töne der 2. Reihe auf Zug:

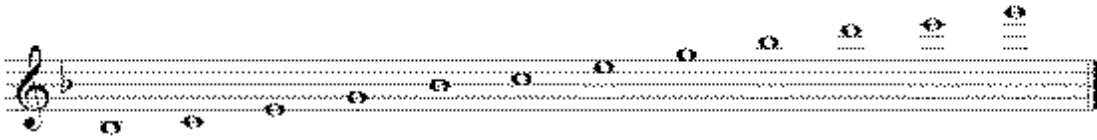


Abb. 54

Dominantseptakkordtöne der 2. Reihe auf Zug

Wenn man zu einem Stück die IV. Stufe (Subdominante) benötigt, verwendet man die nächste innere Reihe Richtung Luftbalg. (3. Reihe)

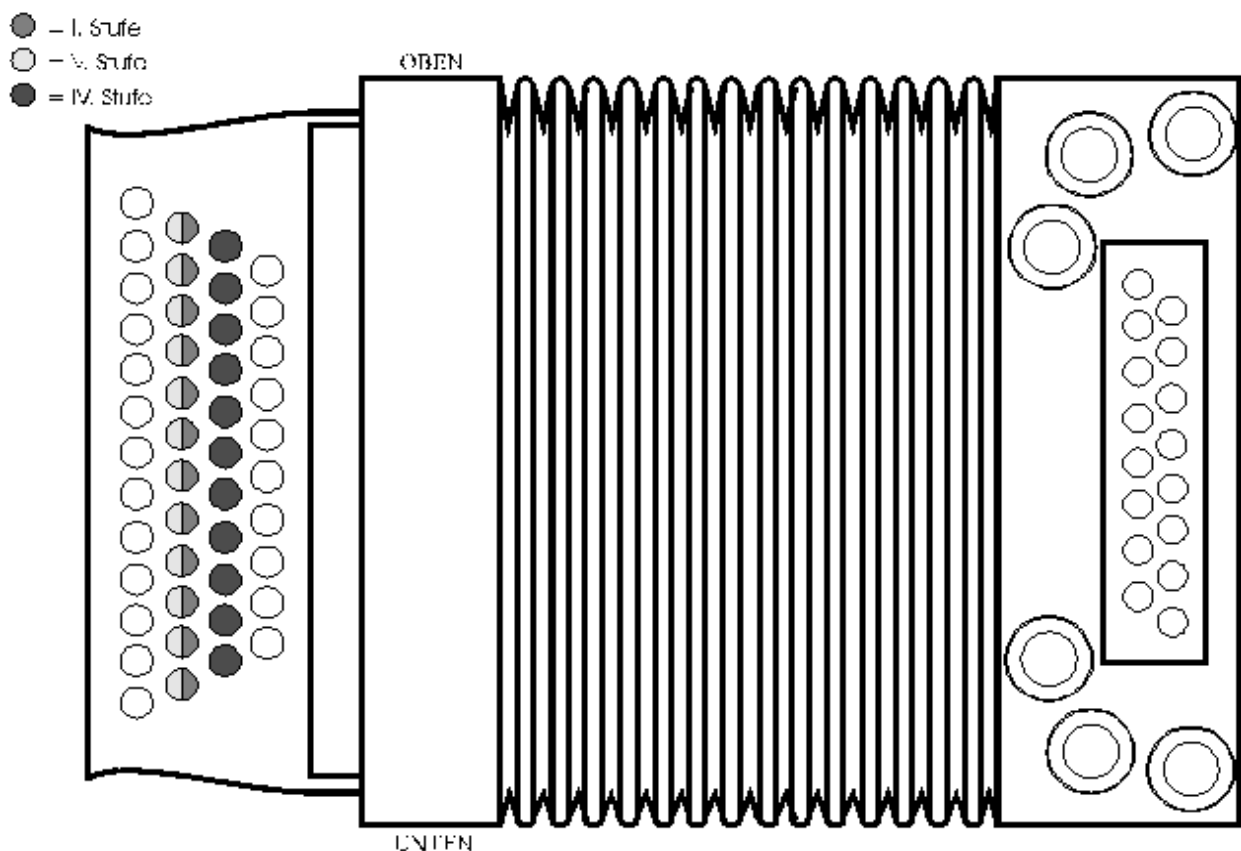


Abb. 55 Schmatische Darstellung der diat. Harmonika

Die 3. Reihe ist ebenso so aufgebaut wie die 2. Reihe.

Die 1. Reihe nimmt eine Sonderstellung ein. Es fehlt der Gleichton, der in der 2., 3., und 4. Reihe vorhanden ist. (Auf Druck und Zug der selbe Ton)

Aus diesem Grund verschieben sich auf Zug die Töne des Dominantseptakkordes. Die Töne liegen nicht in einer Reihe, sondern der Grundton "g" verschiebt sich ab g' in die 2. Reihe.

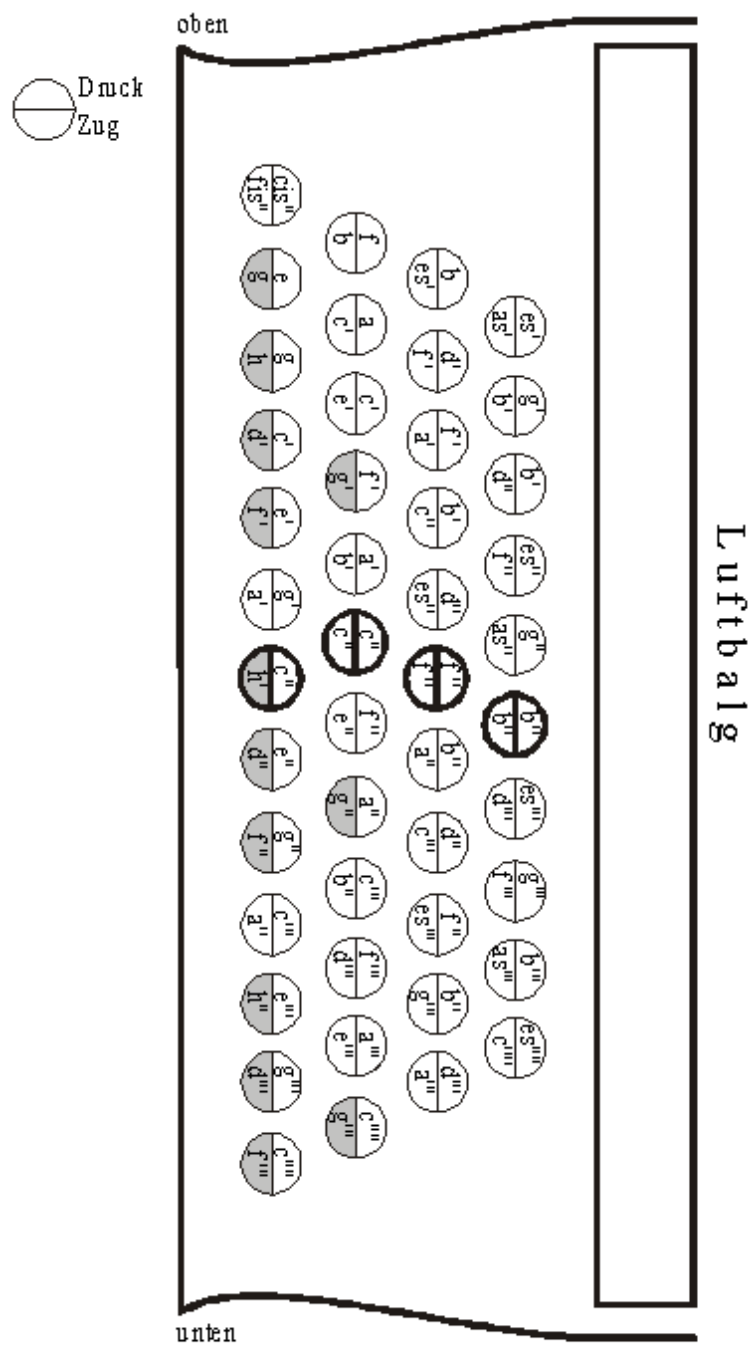


Abb. 56

Griffbrett diat. Harmonika (C-F-B-Es)

Bei der 1. Reihe ist der eigentliche Grundaufbau des "Accordions" noch erhalten geblieben.



Abb. 57 Aufbau eines Accordions mit 10 Tasten.

— Zug
* Druck

Der Mittelteil der 1. Reihe wird heute noch so gebaut (siehe Kästchen). Die Töne sind aber genau seitenverkehrt angeordnet. (Zug=Druck und Druck=Zug)

Wenn man sich in der 4. Reihe befindet und eine IV. Stufe benötigt fehlt die 5. Reihe. Man kann sich aber mit einem Griffsystem, das auch in der 2. und 3. Reihe funktioniert, abhelfen. Man verwendet die IV. Stufe auf Zug.

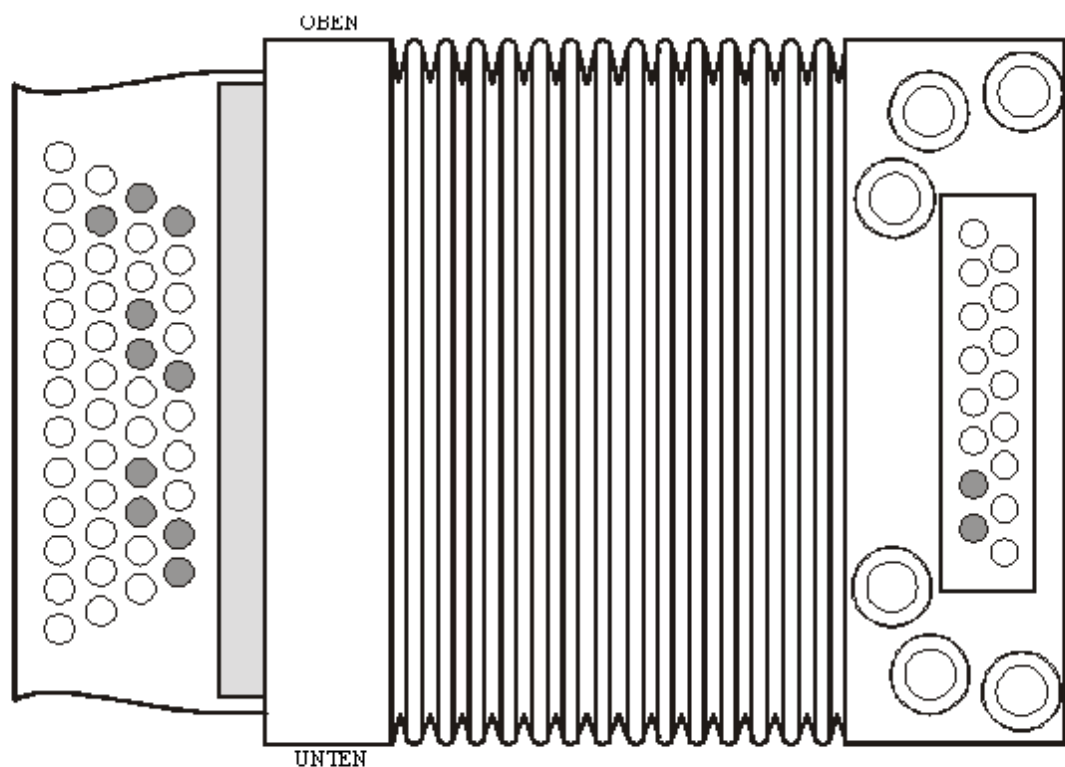


Abb. 58 stellvertretende 5. Reihe auf Zug

Aus diesem Grund ist es notwendig, dass die Töne der benötigten Subdominanten auch auf der Baßseite vorhanden sind. Die Baßöne liegen auf der inneren Übergangsbaßreihe auf Zug.

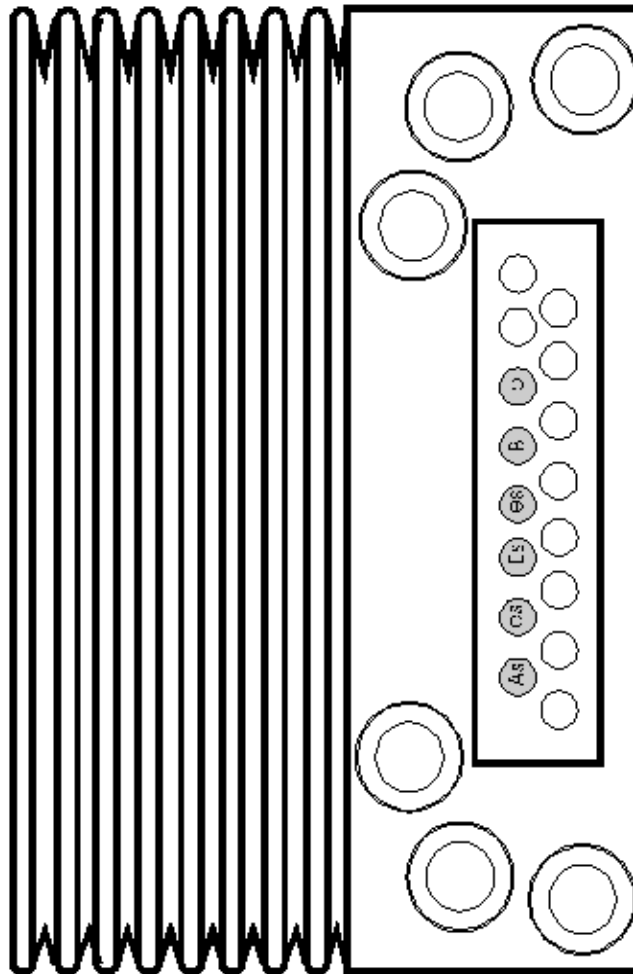


Abb. 59 Schema der jeweils dazugehörigen 4. Stufen.

Die Baßseite:

Die Baßseite ist grundsätzlich so aufgebaut, daß der Grundbaß mit dem Ringfinger, der dazugehörige Begleitakkord mit dem Mittelfinger und der weiters dazugehörige Wechselbaß mit dem Zeigefinger zu spielen sind.

Wenn man wiederum von unserer Harmonika in C-F-B-Es Grundstimmung ausgeht und die nachfolgende Abbildung betrachtet, sieht man, dass die Grundbaßreihe ähnlich wie die Diskantseite aufgebaut ist. Denkt man sich die schraffierten Hilfstöne weg, ergibt sich von oben gesehen ebenfalls eine Anordnung in fallenden Quinten, wobei die dazugehörige V. Stufe ebenfalls auf Zug vorhanden ist.

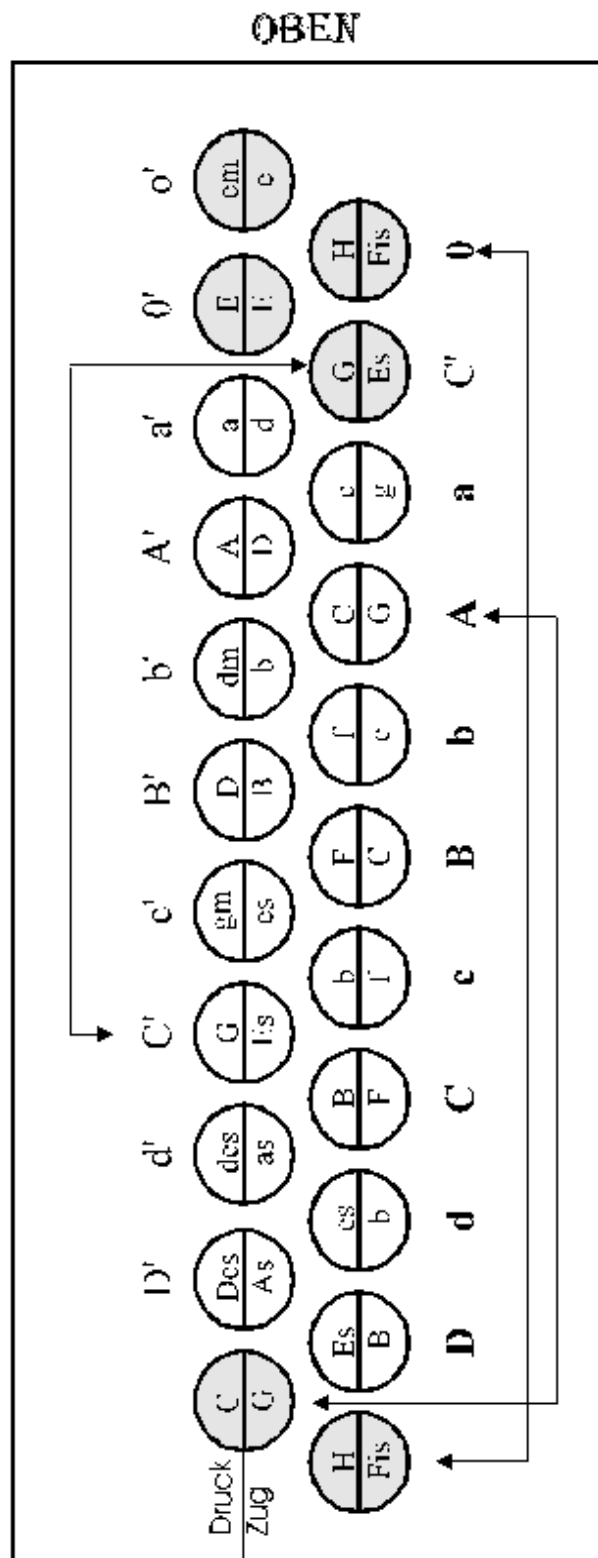


Abb. 60 Baßsystem Gmachl

4.2. Die Tabulatur

Die Literatur und Spielstücke für diatonische Harmonika wurden und werden hauptsächlich in Tabulaturen, Griffsschriften aufgezeichnet. Es stellt sich nun die Fragen warum man eigentlich diese Griffsschrift verwendet, wenn doch die Musik mit ihrer Notenschrift eindeutige, in der ganzen Welt verständliche Musikzeichen besitzt?

Das Problem liegt darin, daß die Harmonikas auf Wunsch gebaut werden können. Das heißt, jeder Harmonikaspielder kann sich die Stimmung seiner Harmonika aussuchen, die er für sich am geeignetsten findet.

Wenn man ein Stück für eine Harmonika, die in den Tonarten B-Es-As-Des gestimmt ist in Klangnotation aufschreibt, kann ein Harmonikaspielder, der eine Harmonika mit A-D-G-C-Stimmung besitzt, diese Stücke nur schlecht oder gar nicht mehr spielen.

Aus diesem Grund versuchte man schon sehr früh, Tabulaturen zu entwickeln, die es ermöglichten, mit allen Harmonikas diese Stücke zu spielen.

Gotthard Richter schreibt in seinem Buch "Akkordeon": Diese sogenannte Griffsschrift entstand unmittelbar mit dem Accordion und wurde zu einem typischen und bleibenden Attribut für alle diatonischen Balginstrumente, deren Ursprung in Demians Accordion liegt, ... Vor dem 2. Weltkrieg gab es noch verschiedene Griffssysteme, vor allem solche in der Schweiz und in Deutschland, was die gegenseitige Verwendung der Literatur sehr erschwerte. Erst die Einigung auf das *Helblingsystem*, nach dem heute noch gearbeitet wird, brachte hier Erleichterung.

Die erste Spielanleitung für diatonische bzw. steirische Harmonika erschien erst 1975 von Max Rosenzopf.

Wobei man anmerken muß, daß die Tabulatur nur als Hilfsmittel verwendet werden soll. Sie eignet sich gut für Musikanten, die keinen oder einen unregelmäßigen Unterricht genießen.

Der Weg, wie er in Salzburg begangen wird, ist folgender:

Grundsätzlich soll der Unterricht nach Gehör erfolgen. D. h. der Lehrer spielt das Stück vor und der Schüler versucht es nachzuspielen. Diese seit Jahrzehnten in Salzburg praktizierte Methode führte dazu, daß sich regionale, eigenständige Musizierstile, die auf einzelne Musikantenpersönlichkeiten zurückzuführen sind, gebildet und erhalten haben.

Weiters sollte in der Endphase des Unterrichts (Oberstufe in der Musikschule) versucht werden, Stücke mittels Blattsingen zu übernehmen und auf die Harmonika zu übertragen.

Das Referat Salzburger Volkskultur gibt jährlich ein Heft für diat. Harmonika heraus.

Nachdem diese Hefte hauptsächlich bei den Salzburger Brauchtumswochen verteilt werden, haben wir, da es die einfachste Art ist Stücke zu notieren, diese in Tabulatur, Griffsschrift aufgezeichnet.

Dazu hier die Erklärung dieser Griffschrift:

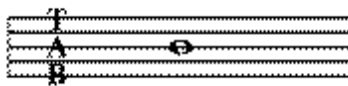
Zu Beginn ist es wichtig, daß man sich orientiert. Dazu dienen die Gleichtöne (2., 3., und 4., Reihe) und der Orientierungston (1. Reihe). (Gleichtöne: auf Druck und Zug derselbe Ton)

Sie schauen wie folgt aus:

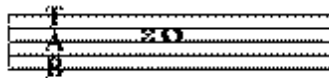
Der Orientierungston in der 1. Reihe:



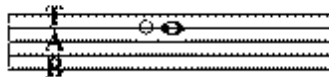
Der Gleichton in der 2. Reihe:



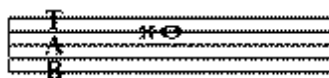
Der Gleichton in der 3. Reihe:



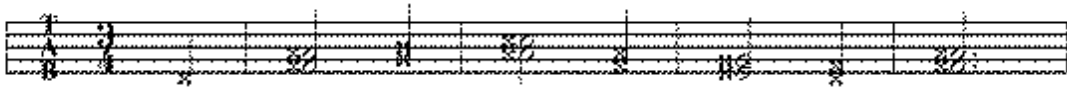
Der Gleichton in der 4. Reihe:



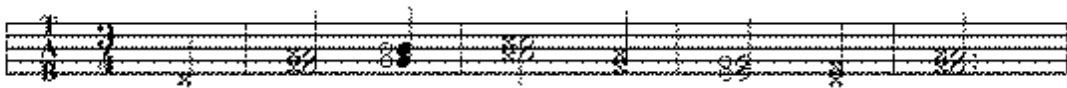
Hier hat man eine Verbesserung erreicht, da es Versuche gab, den Gleichton der 4. Reihe wie folgt zu kennzeichnen:



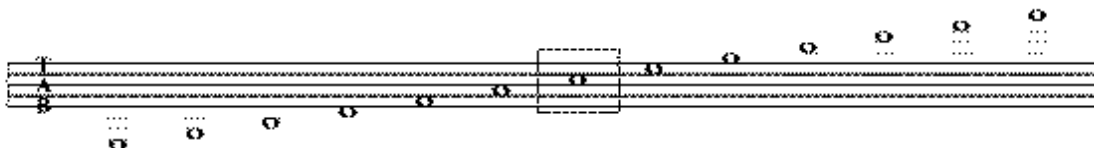
Das Problem liegt darin, daß sehr viele gleiche Zeichen zu lesen sind und die Kreuze ein sehr verwirrendes Notenbild ergeben:



Mit dem "o" vor dem Zeichen der 4. Reihe ist das Notenbild einfacher zu lesen. Wir vergleichen jetzt das gleiche Beispiel:



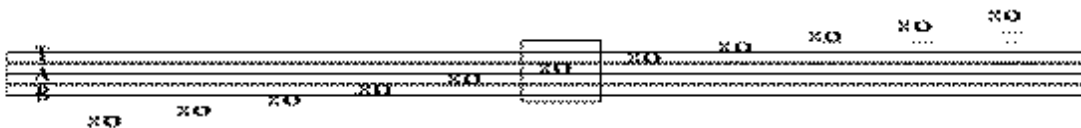
Wir kennen nun das Aussehen der Gleichtöne und des Orientierungstones. Was bedeutet das nun für die Aufzeichnung der Tabulatur. Jeder Knopf der 1. Reihe liegt in einem Zwischenraum, also zwischen den Noten- oder Hilfslinien,



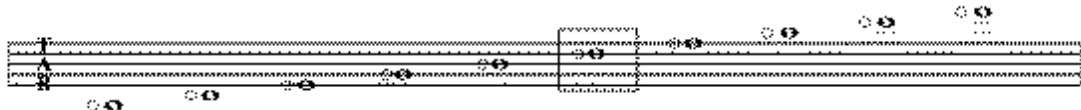
jeder Knopf der 2. Reihe liegt auf einer Noten- bzw. Hilfslinie,



jeder Knopf der 3. Reihe liegt in einem Zwischenraum und hat ein "x" vor dem Notenkopf oder der Notenkopf besteht bei einer Viertel oder Achtel nur aus einem "x",



jeder Knopf der 4. Reihe liegt auf einer Noten- bzw. Hilfslinie und hat ein o vor dem Notenkopf.



Die Baßseite wird mit Buchstaben gekennzeichnet, die unter das Notensystem gesetzt werden. Diese Griffbuchstaben bezeichnen keine Tonarten, haben also nichts mit Harmonietönen zu tun.

Großbuchstaben bezeichnen die Grundbässe und Kleinbuchstaben die Begleitakkorde. Die 1. Reihe wird mit dem Buchstaben Aa, die zweite mit Bb, die dritte mit Cc und die vierte mit Dd gekennzeichnet. Die Übergangsbassreihe wird, damit sich besser orientieren kann mit A'a', B'b', C'c' und D'd' bezeichnet.

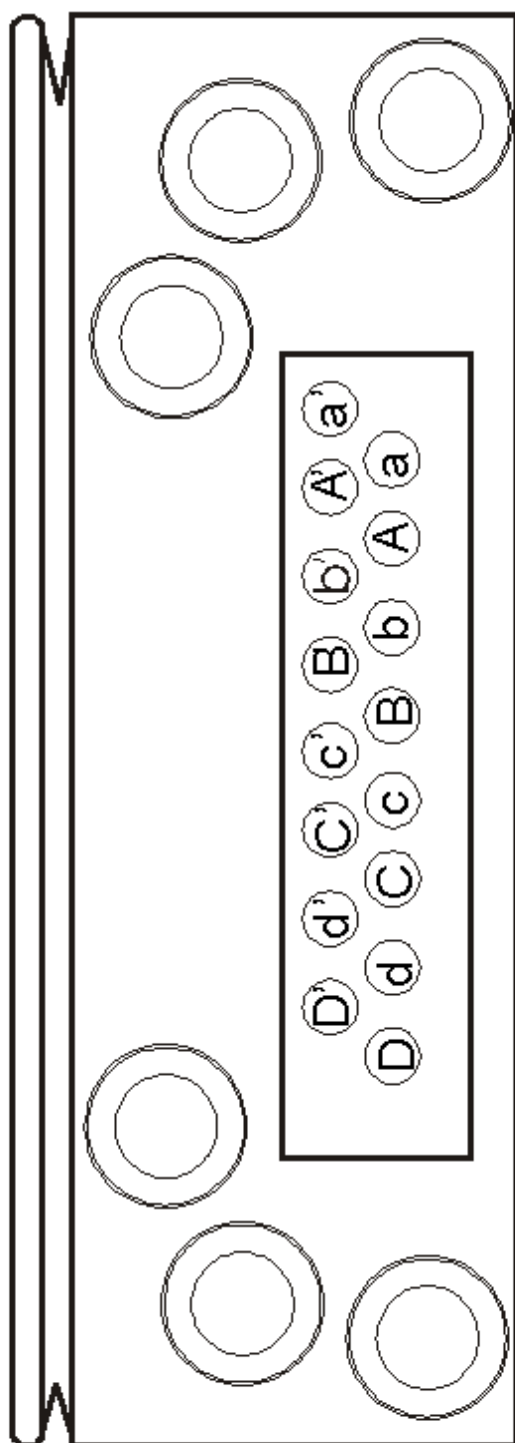
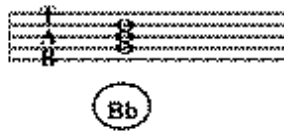


Abb. 61

Darstellung der Baßseite in Tabulatur

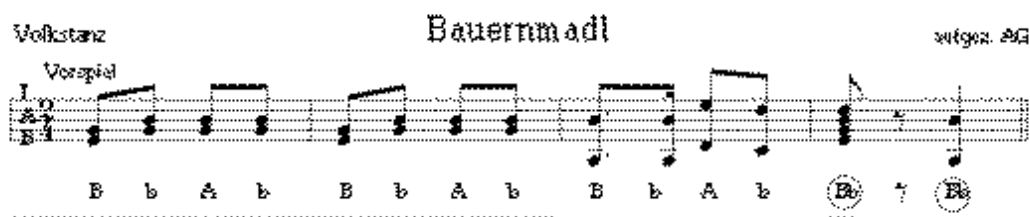
Ältere Harmonikaschulen verwenden die Bezeichnung Dd, Ee und Gg als Bezeichnung der Übergangsbaßreihe. Es konnte mir aber niemand erklären woher diese Bezeichnung kommt. Wäre Ff anstatt Gg könnte man eine alphabetische Kennzeichnung annehmen. Aus diesem Grund und aufgrund der besseren Lesbarkeit wurde die Bezeichnung A'a' usw. gewählt.

Sind ein Großbuchstabe und ein Kleinbuchstabe eingekreist, werden beide Baßtasten gemeinsam gespielt. Dies ist besonders bei den Abschlüssen der Volksmusikstücke wichtig.
 Entwickelt von Dieter Schaborak 1985
 Harmonika Schule Cornelia Schaborak Seite 15 vom Verlag Cornelia Schaborak



Einer der wichtigsten Punkte ist die Balgführung. In der Pädagogik der Harmonika dachte man, daß der Balg ausschließlich für die Spielwinderzeugung vorhanden sei. Franz Krieg schreibt in seiner Akkordeonschule von 1949: "Der Ton auf dem Akkordeon wird nicht mit den Diskanttasten oder Baßknöpfen hervorgebracht, sondern durch den Balg. Die Schönheit und Lebendigkeit des Tones hängt von der Geschicklichkeit der Balgführung ab und kann durch Tastendruck nicht beeinflußt werden. Die Tasten bestimmen nur die Tonhöhe, der Balg aber die Qualität und Dauer des Tones. Die größte Fingerfertigkeit nützt nur wenig, wenn man nicht versteht den Ton richtig zu formen - durch den Balg." [3](#)

ein Strich unter dem Notensystem bedeutet *Druck*,
 kein Strich unter dem Notensystem bedeutet *Zug*.



Anschließend ein Beispiel, daß in Tabulatur notiert wurde: Abb. 62 Titelseite der Harmonikaschule von Josef Leopold Pick (1912) An dieser Stelle möchte ich noch, in Vertretung aller anderer Systeme die Spielmethode nach Zeichen und Zahlen von Josef Leopold Pick aus dem Jahr 1912 vorstellen.



Abb. 62 Titelseite der Harmonikaschule von Josef Leopold Pick (1912)

Josef Leopold Pick schreibt im Vorwort zu seiner Schule für zweireihige Harmonika:

Viele, die dieses Büchlein zur Hand nehmen, sind schon meine Schüler gewesen, da sie die einreihige Harmonika erlernten. Diese kennen also meine Methode bereits und es genügt, sie auf den unterrichtenden Teil dieser Schule für die zweireihige Harmonika zu verweisen.

Für Jene aber, die gleich mit der zweireihigen Harmonika beginnen, will ich das Vorwort der einreihigen Schule Nr. 18 wiederholen.

Die meisten existierenden Schulen sind in sofern nahezu wertlos, weil sie nicht gestatten, musikalisch richtig zu spielen, selbst wenn man genau alle Regeln dieser Schulen befolgt. Die vorliegende Methode ist seit vielen Jahren bestens eingeführt und ist die Einzige, welche, trotzdem sie so leicht zu erlernen ist, den Schüler an das musikalisch richtige Spielen gewöhnt.

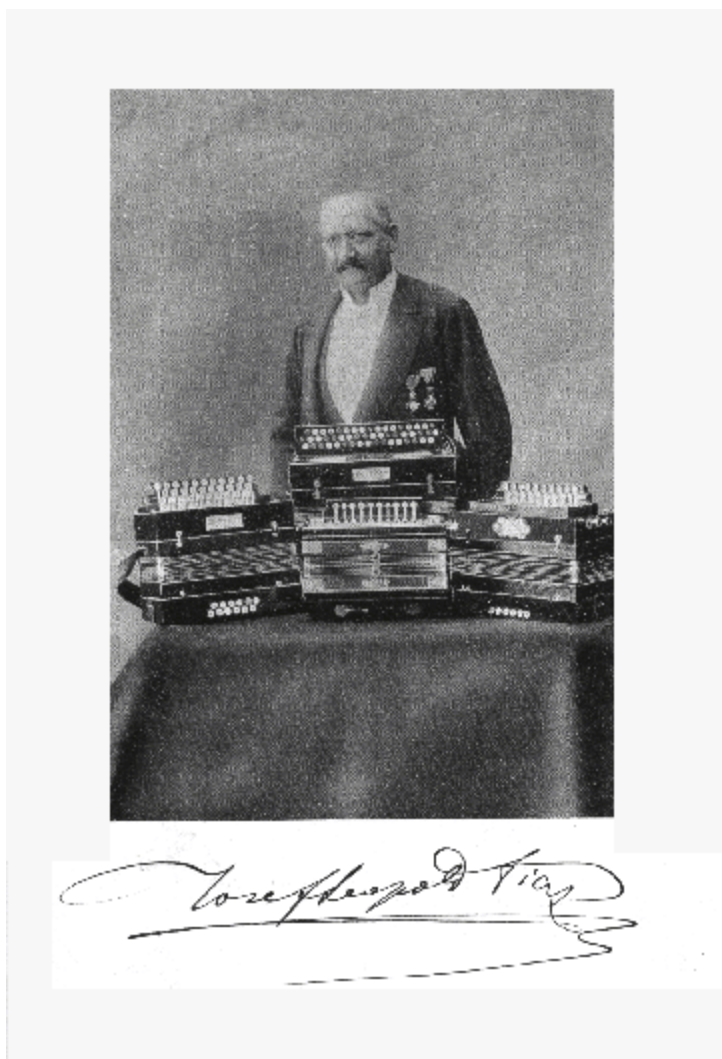


Abb. 63 Josef Leopold Pick mit seinem Instrumentarium

Wenn der Schüler auch noch niemals Noten gekannt hat, so ist es als sicher anzunehmen, daß er nach meinem System schon nach einer Stunde aufmerksamen Übens nach vorliegender Schule die Harmonika beherrscht. Nun zum Instrument selbst: Wir unterscheiden 2 große Gruppen Ziehharmonikas. nämlich die "diatonische" (deutsche) und die "chromatische" (Schrammel-) Harmonika. Die erste Gruppe zerfällt wieder in 3 Unterabteilungen und zwar in einreihige (mit einer Tonart), zweireihige (mit 2 Tonarten) und in dreireihige (mit 3 Tonarten) Harmonikas. 5 Zu jeder der in der Harmonika enthaltenen Tonarten sind die richtigen, dazu passenden Bässe und Begleit-Akkorde im Instrument vorhanden. Bei der chromatischen Harmonika ist die Skala der rechten Hand fortlaufend chromatisch, also für jede beliebige Tonart eingerichtet, daher auch die Bässe und Begleitungen für alle 24 Tonarten dort enthalten sind.

Der Käufer einer Harmonika möge darauf achten, daß er das, was er verlangt auch erhält. Es gibt eine Harmonika mit ein-, zwei-, drei- oder vierfacher Stimmung das heißt, jeder Ton ist im Instrument ein-, zwei-, drei- oder viermal enthalten. Es gibt Harmonikas mit Messing- oder Stahlstimmung. Daß letzere die haltbarste ist, wird ja Jedermann einleuchten. Andere Benennungen, wie Himmelsstimmen, Celeststimmung, Herkuleszungen u.s.w. sind marktschreierische Anpreisungen, die nur gebraucht werden, um höhere Preise für das Instrument zu erzielen.

Vorliegende Schule ist für die zweireihige Harmonika mit 19 Primtasten und 6 Baßtasten.

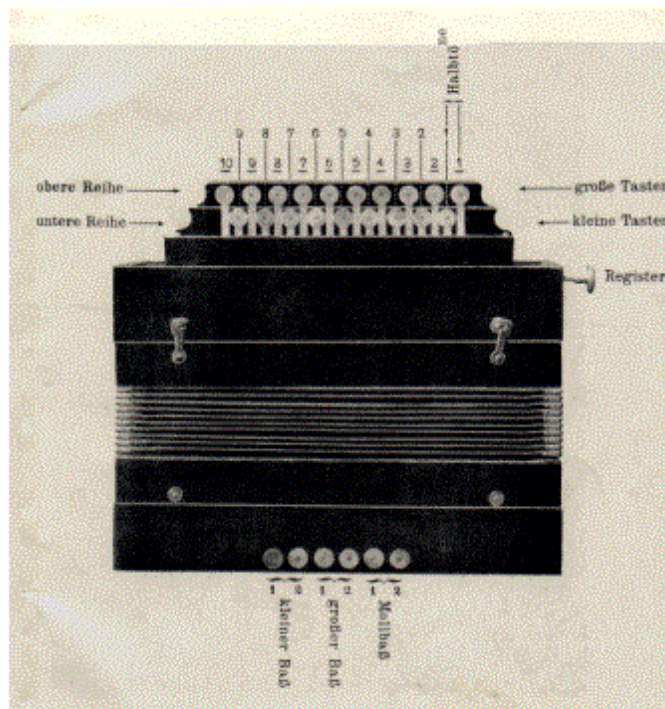


Abb. 64 Kennzeichnung der Tasten bei der zweireihigen Harmonika.

Ein Anhang von 34 verschiedenen Musikstücken möge dazu dienen, dem Schüler den Unterricht unterhaltender zu gestalten und ihn in allen Taktarten einzuüben. Ist der Schüler dann so weit, daß er alle in diesem Büchlein enthaltenen Lieder fehlerlos spielen kann, so ist er im Stande, zur dreireihigen Harmonika überzugehen und die im selben Verlag von mir herausgegebene Schule für dieses Instrument, zu benützen. Es ist dies der Weg, den alle guten Harmonikaspieler eingeschlagen haben und mancher hat es schon zum Künstler auf dem Instrument gebracht. Ich wünsche, daß jeder meiner Schüler der zweireihigen Harmonika bald mit dem Lehrbuch für die dreireihige Harmonika begrüßen zu können.

Josef Leopold Pick verwendet in seiner Harmonikaschule keine Noten.

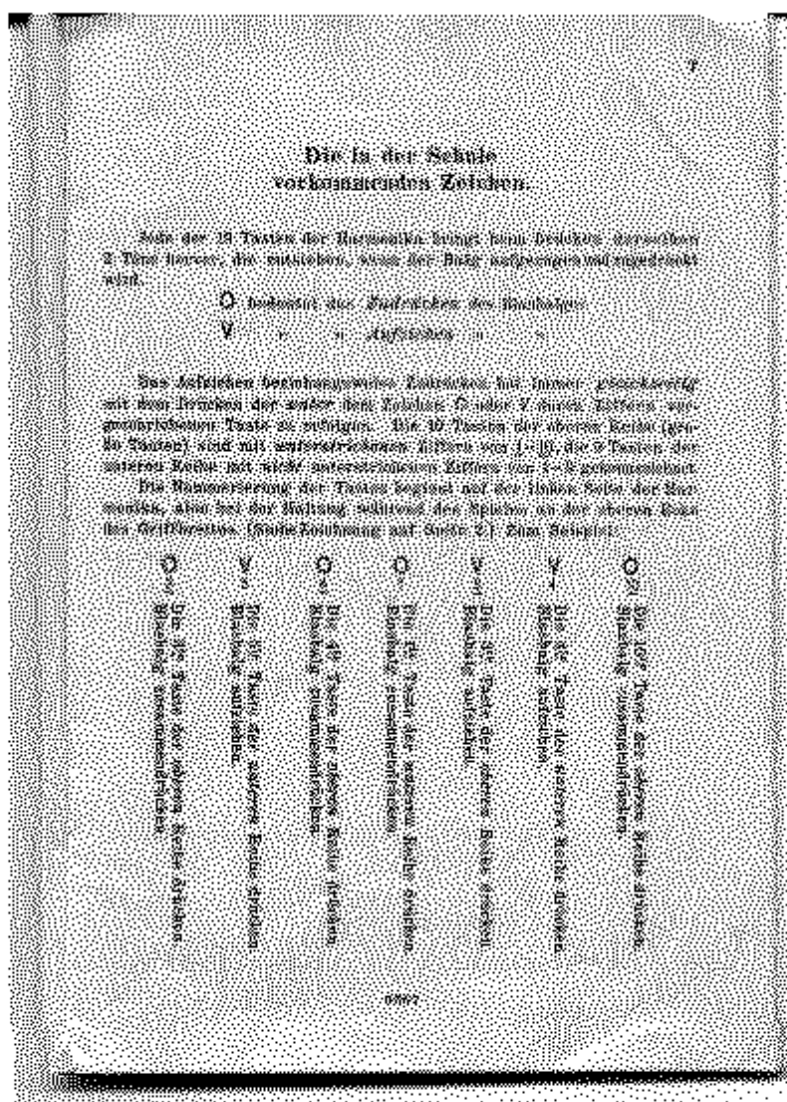


Abb. 65 Auszug aus der Harmonikaschule (S7)

Er kennzeichnet jede Taste mit einer Ziffer. Die 10 Tasten der oberen Reihe (große Tasten), das sind jene, die sich an der Außenseite befinden, werden mit unterstrichenen Ziffern 1-10, die 9 Tasten der unteren (innere Reihe Richtung Balg) Tasten werden mit nicht unterstrichenen Ziffern von 1-9 gekennzeichnet. Nun tritt natürlich das Problem des Rhythmus auf. Er versucht es so zu lösen: "Sind zwei Zeichen auffallend nahe beisammen, so sind diese zwei Noten beide schnell zu spielen."

Der Baß wird in der Schule durch die Ziffern 1 und 2 über dem Zeichen vorgeschrieben. Diese Art der Notation ist ziemlich schwierig und kann nur mit einfachen, dem Schüler bekannten Liedern und Stücken verwendet werden. Aus diesem Grund hat sich dieses System wahrscheinlich auch nicht weiterentwickelt und wird auch heute nicht mehr verwendet.

Österreichische Volkshymne.

13

$\frac{2}{4}$
Takt. || O V | O V | V O | V V O | V O | V O | V O O | \oplus | V O |

Gott er - hal - te, Gott be - schü - tze un - sern Kai - ser un - sern Franz! Lie - be
Deutschland, Deutschland ü - ber al - les ü - ber al - les in der Welt, wenn es

V V O | V O | V V O | V O | V O | V V V | O [O V | V V O |
3 2 2 | 4 4 | 3 2 2 | 5 5 | 4 4 | 6 5 6 | 6 [6 6 | 6 5 5 |

win - det Lorbeer - rei - ser ihm zum o - wig grü - nen Kranz, Gott er - hal - te
stets zu Schutz und Trut - ze brü - der - lich zu - sam - men hält. Von der Maas bis

V O | O V O | V O V | O V V V | O O V | O] (V O V O V V)
5 5 | 5 4 4 | 3 4 4 | 5 5 4 3 | 3 4 3 | 3] (3 4 4 5 5 6)
große Tasten Schlüß

Franzen Kai - ser un - sern gu - ten Kai - ser Franz
an die Me - mel, von der Etsch bis an den Belt.

*) Der in der Klammer () geschriebene Übergang ist vor der Wiederholung der letzten zwei Zeilen zu spielen.

Ländler.

$\frac{3}{4}$ I. || O V | $\overset{1}{O} \overset{2}{V} \overset{2}{V}$ | $\overset{1}{O} \overset{2}{O} \overset{2}{O}$ | $\overset{1}{V} \overset{2}{V} \overset{2}{V}$ | $\overset{1}{O} \overset{2}{O} \overset{2}{V}$ | $\overset{1}{O} \overset{2}{V} \overset{2}{V}$ | $\overset{1}{O} \overset{2}{O} \overset{2}{O}$ | $\overset{1}{V} \overset{2}{V} \overset{2}{V}$ | $\overset{2}{O}$ |
Takt. || 6 5 | 5 4 2 | 3 4 3 | 2 4 2 | 3 6 5 | 5 4 2 | 3 4 3 | 2 4 2 | 3 |

II. $\overset{1}{V} \overset{2}{V} \overset{2}{V}$ | $\overset{1}{O} \overset{2}{O} \overset{2}{O}$ | $\overset{1}{V} \overset{2}{V} \overset{2}{V}$ | $\overset{1}{O} \overset{2}{V} \overset{2}{O}$ | $\overset{1}{V} \overset{2}{V} \overset{2}{V}$ | $\overset{1}{O} \overset{2}{O} \overset{2}{O}$ | $\overset{1}{V} \overset{2}{V} \overset{2}{V}$ | $\overset{2}{O}$ |
4 5 5 | 4 5 5 | 3 4 4 | 4 4 5 | 4 5 5 | 4 5 5 | 4 2 2 | 3 |

Abb. 66 Auszug aus der Schule S. 13

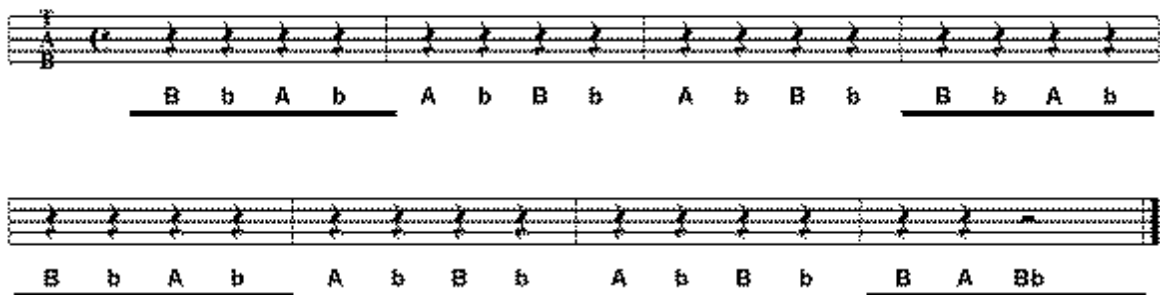
4.3. Einfache Übungen für den Beginn

Es gibt sehr viele didaktische Schulwerke für den Beginn des Harmonikaspiels, die aber meines Erachtens nur darauf zielen, die Tabulatur zu erlernen. Aus diesem Grund habe ich folgende Übungen aufgeschrieben. Unser Übungston ist der Gleichton der 2. Reihe. Die Übungen sind in Griffschrift (Tabulatur) notiert, sollten aber sofort auswendig gelernt werden. Die noch bessere Methode wäre die Übungen auswendig zu erlernen (falls ein Lehrer zur Verfügung steht) und die Tabulatur nur als Hilfsmittel zusehen.

Übung 01: Wir versuchen zuerst die linke Hand (Baßseite) einwandfrei zu spielen. Wichtig ist, daß man sofort mit dem Wechselbaß beginnt, da ein späteres Umlernen immer Probleme mit sich bringt.

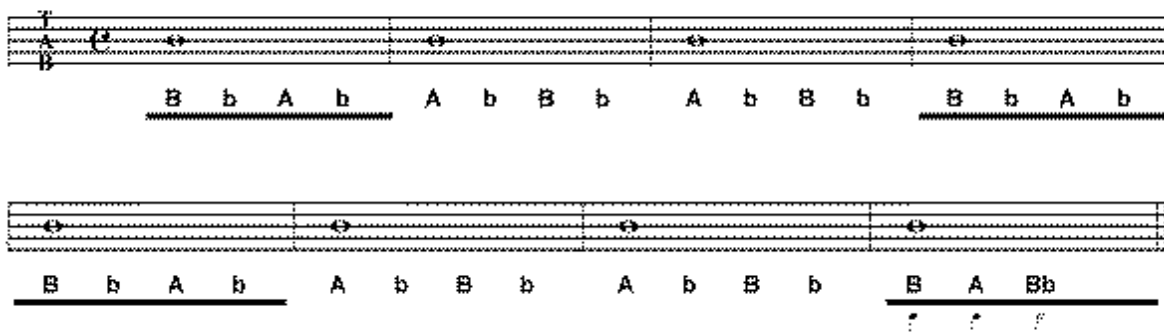
Grundbaß grundsätzlich immer mit Finger 4, Begleitung mit Finger 3 und Wechselbaß mit Finger 2.

Auf Zug beginnen wir grundsätzlich mit dem Wechselbaß (A), da sonst beim Wechsel Druck - Zug zwei gleiche Baßtöne aufeinanderfolgen. Dieses Aufeinanderfolgen von zwei gleichen Baßtönen nennt man "*Geisterfahren*" und klingt nicht sehr vorteilhaft.

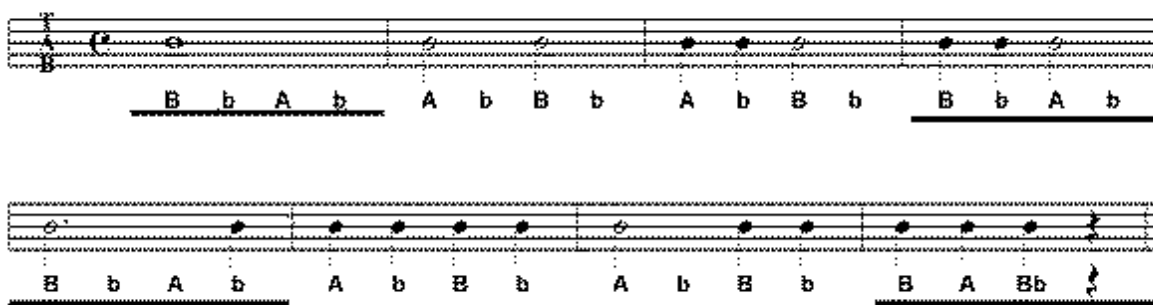


Übung 02: Wenn man die linke Hand sicher beherrscht, dann versuchen wir die rechte Hand (Melodie- Diskantseite) dazuzufügen.

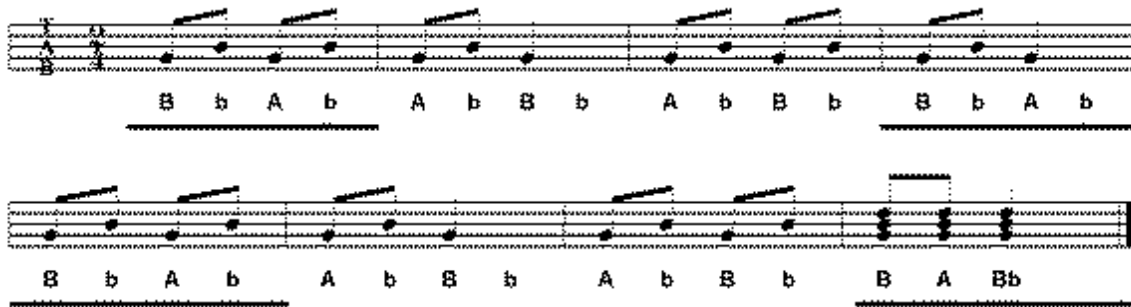
Wir beginnen mit Ganzen-Noten. Diese Übung sollte man auch mit Halben- und Viertelnoten üben. Ebenso sollten auch die Finger gewechselt werden. Die Übung zuerst mit Finger 2, dann Finger 3, 4 und 5 spielen. Wenn man die Übung mit jedem Finger gut beherrscht, kann man jede Note mit einem anderen Finger spielen. (Mit Finger 2 beginnen, die nächste Note mit Finger 3, die nächste mit Finger 4 usw.)



Übung 03: Wir versuchen jetzt die Notenwerte zu mischen. Wir beginnen mit einer Ganzen-Note (4 Schläge), dann zwei Halbe-Noten (je 2 Schläge) und zwei Viertelnoten (je einen Schlag). Bei dieser Übung sollten auch die Finger gewechselt werden. Wir üben zuerst die linke Hand und dann die rechte. Wenn wir beide Hände getrennt sehr gut können, versuchen wir beide gemeinsam zu spielen. (Man sollte jede Hand ohne Nachzudenken spielen können, damit man beide ohne Probleme zusammenfügen kann.)



Übung 04: Diese Übung ist die erste in einer neuen Taktart. Sie ist im 2/4 - Takt notiert. Sie sollte wieder zuerst getrennt und dann erst zusammen geübt werden.
 Fingerkombinationen: zuerst mit Finger 3 und 4, dann mit Finger 4 und 5.
 Aufgrund der Einfachheit spielen wir den letzten Takt dieser Übung sofort 3-stimmig. Achte darauf, dass die Finger gleichzeitig gedrückt werden. Weiters versuche die Finger ganz in der Nähe der Tasten zu lassen. Damit kann man die Treffsicherheit erhöhen und man spart sich für spätere, technisch schwierigere Übungen und Stücke sehr viel Weg, d. h. man kann Achtel- und Sechzehntelbewegungen viel schneller spielen.



Übung 05: Jetzt beginnen wir mit dem $\frac{3}{4}$ - Takt. Die wichtigsten Formen im $\frac{3}{4}$ Takt sind der Walzer und der Ländler.

Abgesehen von einigen Musikformen, die tatsächlich nur in gewissen Landschaften vorkommen, sind in der Volksmusik Österreichs zwei Melodiestile wirksam, denen man ziemlich alle Lieder und Tänze zuordnen kann. Einerseits ist es der "alpenländische" Stil mit seiner Ländlermelodik, andererseits die sogenannte allgemeindeutsche Melodik mit ihren durchgangsbetonten Weisen. Diese zwei Stile lassen eine Vielfalt von Melodie- und Interpretationstypen zu, werden von den Sängern und Musikanten meist aus mündlicher Überlieferung übernommen und in entsprechenden Abwandlungen weitergegeben, ohne den musikalischen Ursprung der Form aufzugeben. [1](#)

Eine einfache Ländlerform ist die nächste Übung. Spiele sie mit den Fingern 2, 3 und 4. Danach auch mit den Fingern 3, 4 und 5. Bei dieser Übung ist es auch wieder wichtig die einzelnen Hände zuerst getrennt zu üben. Ein neues, besonderes Problem tritt im vorletzten Takt auf. Die punktierte Viertelnote. Hierbei bewegt sich die Melodie genau zwischen den taktangehenden Viertelnoten der linken Hand. Diese Stelle ist besonders gut auszuarbeiten.

The image displays four staves of musical notation for a 3/4 time exercise. Each staff consists of a treble clef, a 3/4 time signature, and a series of notes with fingerings indicated below them. The notes are: B, b, b, A, b, b, A, b, b, B, b, b. The first three staves show the exercise in a single line, while the fourth staff shows it in a double line. The fourth staff also includes a final measure with a double bar line and a repeat sign.

Übung 06: Jetzt gehen wir vom regelmäßigen Ablauf der Tastenkombinationen weg. Wichtig ist bei dieser Übung, dass wir mit dem Finger 3 beginnen, dadurch braucht man mit keinem Finger zu rutschen. Jeder Finger ist für eine Taste zuständig. (Die Zahlen über den Noten zeigen den jeweiligen Finger an.)

The musical notation for Übung 06 consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes and fingerings are as follows:

- Staff 1:** Notes are Bb, b, b, A, b, b, A, b, b, B, b, b. Fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1 are indicated above the notes.
- Staff 2:** Notes are A, b, b, B, b, b, B, b, b, A, b, b. Fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1 are indicated above the notes.
- Staff 3:** Notes are B, b, b, A, b, b, A, b, b, B, b, b. Fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1 are indicated above the notes.
- Staff 4:** Notes are A, b, b, B, b, b, B, b, A, Bb. Fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1 are indicated above the notes.

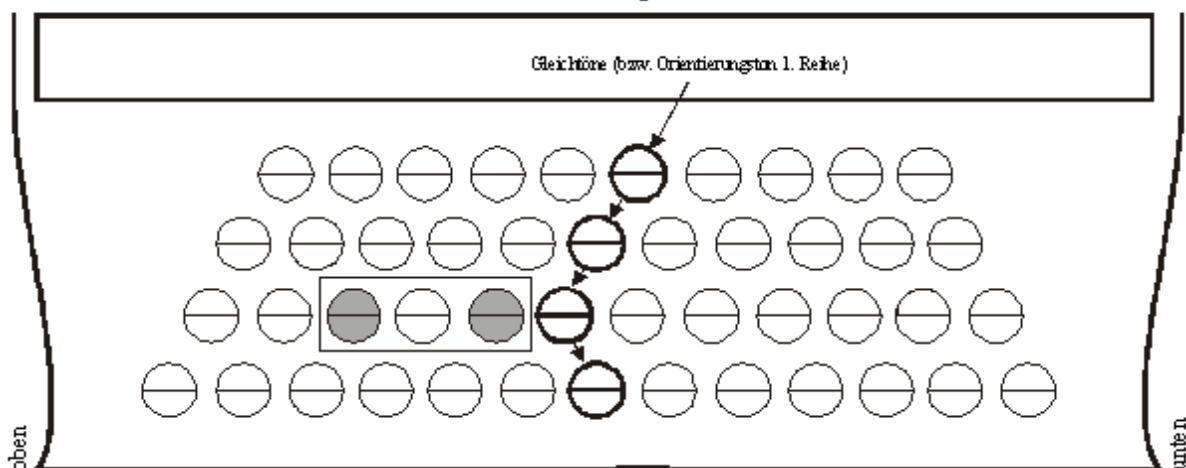
Übung 07: Jetzt binden wir speziell den Finger 5 ein. Diese Übungen beginnen wir mit dem Finger 2. Es sollte wiederum darauf geachtet werden, dass zuerst beide Hände getrennt funktionieren.

The musical notation for Übung 07 consists of two staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes and fingerings are as follows:

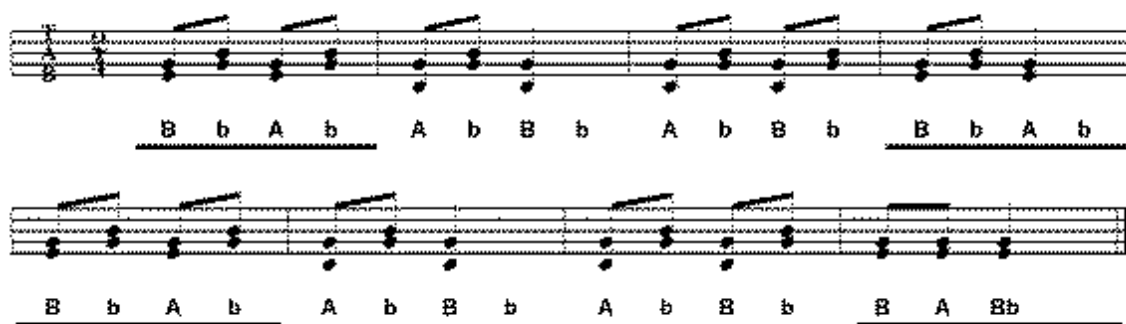
- Staff 1:** Notes are B, b, A, b, A, b, B, b, A, b, B, b, B, b, A, b. Fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2 are indicated above the notes.
- Staff 2:** Notes are B, b, A, b, A, b, B, b, A, b, B, b, B, A, Bb. Fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2 are indicated above the notes.

Übung 08: Wir beginnen jetzt mit den zweistimmigen Spiel. Achte darauf, dass beide Finger gleichzeitig gedrückt werden. Beginne mit den Fingern 2-3 und wechsle mit den Fingern 3-4 ab. Der Finger 3 ist im ersten und zweiten Griff enthalten, darf aber nicht liegen gelassen werden. Im 2. Takt (erste Achtel) befindet sich der sogenannte "Kleine Gabelgriff". (siehe Abbildung) Für diese kl. Gabel verwenden wir ebenfalls die Finger 2-3. (Finger auseinander dehnen.)

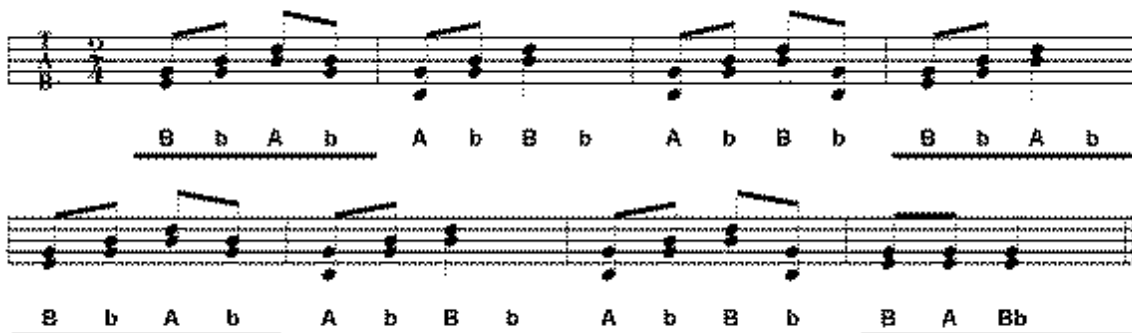
Luftball



Für diese kl. Gabel verwenden wir ebenfalls die Finger 2-3. (Finger auseinander dehnen.)



Übung 09: Jetzt weiten wir das zweistimmige Spiel auf die Fingerkombination 4-5 aus. Achte darauf, die einzelnen Griffe etwas zu trennen und nicht zuviel zusammenzuschmieren. Die kl. Gabel greifen wir ebenfalls, wie bei Übung 08, mit dem Finger 2 und 3.



Übung 10: Die nachfolgende Übung ist wieder im $\frac{3}{4}$ Takt. (Walzer-Ländler). Es handelt sich dabei um das Kinderlied "I, Du all meine Gspann", das in der Kinderliedersammlung "Bigga, Bogga, Besenstiel", Folge 15 Nr. 1, erschienen ist. (Herausgeber ist das Salzburger Volksliedwerk). Ich finde, dass es für jeden Harmonikaspieler sehr, sehr wichtig ist, solche Kinderlieder singen zu können. Die Harmonika bietet sich förmlich zum Singen an. Man kann frei über das Instrument weg singen und kann sich selber dabei begleiten. Beginne mit den Fingern 4-5.

The image shows two staves of musical notation for Übung 10. The top staff has notes with lyrics: "I, du all mei - ne Gspann". The bottom staff has notes with lyrics: "wer nit guat dän - gl'n känn, känn nit guat mahn. Mechst gern a Bau - er sein kännst ja koan Randt - zaun zäun, dän - gl'n kännst a nit recht, daß's schnesi - dn mecht!". The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests. The fingerings are: B, b, b, A, b, b, B, b, b, A, b, b, B, b, b, A, b, b, B, b, b, Bb.

Übung 11: Diese Übung ist eine Variation von Übung 10 im $\frac{2}{4}$ Takt. Es gibt auch die

Möglichkeit diese beiden Übungen zu kombinierten. Ü 10 als A-Teil und Ü11 als B-Teil. Der Ablauf schaut folgendermaßen aus: A B A.
Nachdem der A-Teil zweimal kommt wird hier noch eine 2. Strophe aufgeschrieben:

Still, stad, daß's uns net draht, hât's uns erst gestern draht,
draht's uns heut a.
Gestern hâbn ma Hâbern gmaht, hât's uns schwar zuawidraht,
still, stad, daß's uns nit draht!

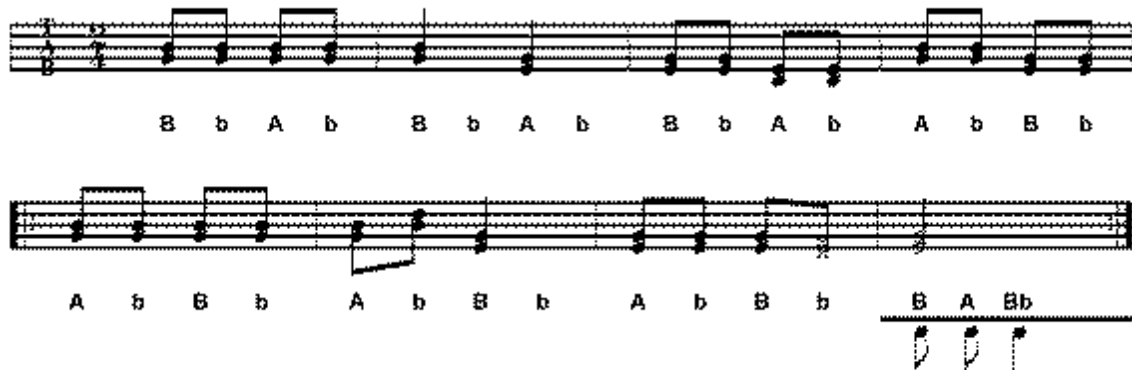
The musical notation is presented in four staves, each with a sequence of letters below it. The letters are arranged in groups, with some groups underlined. The sequences are as follows:

- Staff 1: B b A b, B b A b, B b A b, A b B b
- Staff 2: A b B b, A b B b, A b B b, B b A b
- Staff 3: B b A b, B b A b, B b A b, A b B b
- Staff 4: A b B b, A b B b, A b B b, B A Bb

Übung 12: Bei dieser Übung handelt es sich wieder um ein lustiges Kinderlied: Hans, was

tuast denn du da? Aus: Is´s a Freud auf der Welt. Lieder von Wastl Fanderl, herausgegeben von Wolfi Scheck. Es eignet sich wieder gut zum Musizieren und gleichzeitig zum Singen. Der Liedtext steht wieder über dem Notentext. Versuche wieder die linke und rechte Hand getrennt zu spielen und dann erst gemeinsam.

Achtung: Im vorletzten Takt bewegt sich diese Übung in die 3. Reihe. Du erkennst es sofort. (Noten, die als X dargestellt sind)



Übung 13: Gleich wie Ü 12, nur im 2. Teil punktierte Achtelnoten.

Die punktierten Achtelnoten stellen oft ein besonderes Problem dar, da sich die linke Hand im Rhythmus gleich weiterbewegen muß und die rechte Hand spielt die Sechzehntelnote genau zwischen diese gleichlaufenden Achtelnoten. Achte gemeinsam mit deinem Lehrer auf ein sehr exaktes Spiel dieser Punktierung.

Übung 14: Als nächste Übung ist hier ein Volkstanz aufgeschrieben. Jeder Harmonikaspieler

sollte auch zum Volkstanz aufspielen können. Um dies bestmöglich zu bewältigen, sollte er diese einfachen Tänze auch tanzen können. Nur wer die Tänze vom Tänzerischen her versteht und beherrscht, kann ihn auch richtig spielen. Aus diesem Grund ist hier eine Tanzbeschreibung der Ennstaler Polka angeführt:



Ausgangsstellung:

Die Tanzpaare stehen sich im Kreis ohne Fassung gegenüber. Die Tänzerin innen mit dem Rücken zur Kreismitte.

Takt 1: Tänzer und Tänzerin schlagen mit beiden Händen einmal auf die eigenen Oberschenkel und paschen in Brusthöhe einmal in die eigenen Hände.

Takt 2: Tänzer und Tänzerin paschen dreimal in die Hände des Partners.

Takt 3: Tänzer und Tänzerin paschen dreimal in Höhe der linken Schulter in die eigenen Hände.

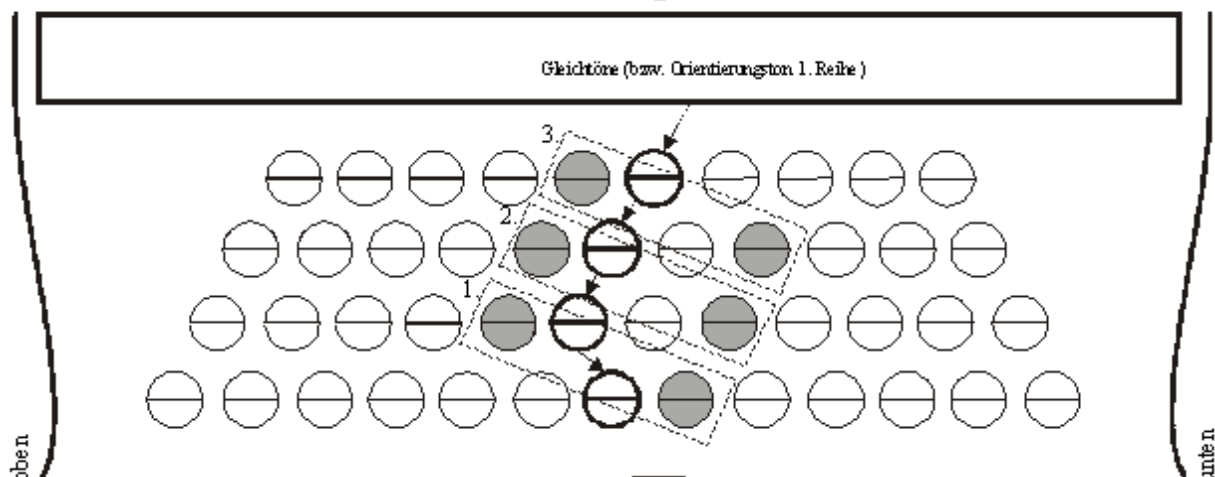
Takt 4: Tänzer und Tänzerin paschen dreimal in Höhe der rechten Schulter in die eigenen Hände.

Takt 5 bis 8: Der Tänzer hebt mit seiner Rechten die rechte Hand der Tänzerin. Während sich die Tänzerin mit acht Schritten gegen den Drehsinn des Uhrzeigers dreht, umkreist der Tänzer gegenläufig mit acht Schritten die Tänzerin bis zur Ausgangsstellung.

Bei Wiederholung des Tanzes springt der Tänzer seitwärts (in Tanzrichtung) zur nächsten Tänzerin weiter.

Bei dieser Übung erlernen wir auch einen neuen Griff, den sogenannten "Kreuzgriff".

Luftbalg



Am besten ist es, wenn man diesen Griff mit den Fingern 2-5 oder 2-4 nimmt.

Volkstanz
Vorspiel

Ennstaler Polka

aufgezeichnet von F. Egger

A

Bb Ab A b B b A b B b B b B

Bb Ab A b B b A b B b B b A b

B

C c B c B c C c B c C c C c B c

C c B c B c C c B c C c C B C c

Übung 15: Bei dieser Übung erarbeiten wir wieder einen neuen Griff, den sogenannten

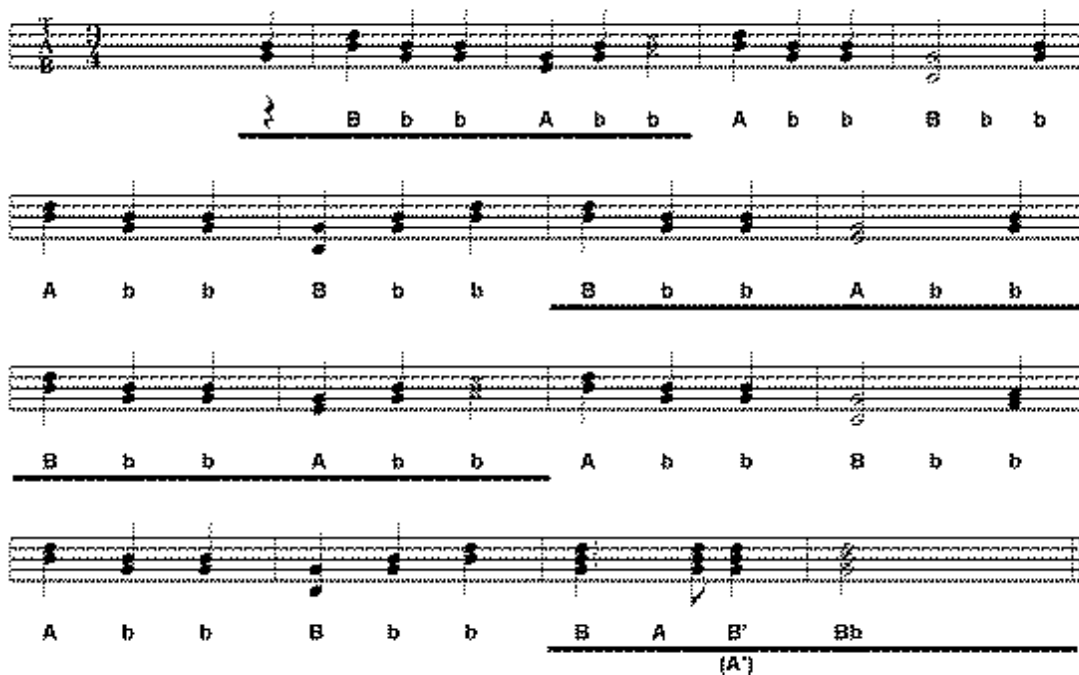
"Drehgriff". Dieser Griff ist besonders wichtig, da mit ihm eine wesentliche Erleichterung erreicht wird. Es fällt das lästige "Hinundherziehen" innerhalb eines Melodiebogens weg.



Übung 16: Diese Übung ist eine Variation des von Tobi Reiser d. Ä. aufgeschriebenen "Barti-Ländlers".

Ich möchte darauf hinweisen, dass die Baßnoten im "Standardbaßsystem" notiert sind. Die Noten darunter (unter der Linie in Klammer) kennzeichnen das "Böhmische Baßsystem". (vgl. vorletzter Takt)

Für den Fingersatz wäre es am besten, wenn du mit den Fingern 3-4 beginnen würdest, da du dadurch ein mehrmaliges Rutschen mit den Fingern vermeiden kannst.



Übung 17: Diese Übung ist gleich wie Ü 16, nur wurden einige Punktierungen eingebaut.

The musical score for Exercise 17 consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are quarter notes, and the accidentals are flats. The letter-based notation below each staff corresponds to the notes: B for B-flat and A for A-flat. Some groups of letters are underlined.

Staff 1: B b b A b b A b b B b b

Staff 2: A b b B b b B b b A b b

Staff 3: B b b A b b A b b B b b

Staff 4: A b b B b b B A B' Bb
(A')

Übung 18: Eine weitere Erweiterung von Ü 16. Es sind jetzt, um die Technik zu trainieren und zu verbessern, Achtelbewegungen eingearbeitet. Achte auf einen regelmäßigen Ablauf dieser Achtelbewegungen.

The musical score for Exercise 18 consists of four staves, each containing a sequence of eighth notes. The notes are represented by letters and flats, and some groups are underlined. The patterns are as follows:

- Staff 1:** B, b, b, A, b, b, A, b, b, B, b, b. The first six notes (B, b, b, A, b, b) are underlined.
- Staff 2:** A, b, b, B, b, b, B, b, b, A, b, b. The last four notes (B, b, b, A, b, b) are underlined.
- Staff 3:** B, b, b, A, b, b, A, b, b, B, b, b. The first six notes (B, b, b, A, b, b) are underlined.
- Staff 4:** A, b, b, B, b, b, B, A, B', Bb. The last four notes (B, A, B', Bb) are underlined and labeled (A') below.

Übung 19: Bei dieser Übung handelt es sich wieder um ein Kinderlied: "Unser Bua, der Hansl". Es ist in "Bigga, bogga Besenstiel" erschienen. (Folge 1 Nr. 1). Es sollte wieder mitgesungen werden.

Unser Bua, der Hansl, mecht a Reiter wern!
 Er hât jâ koa Roß nit, wia soll er oaner wern?
 Da nimmt sein Muater an Besenstiel und mâcht an Hansl a Reiterspiel:
 Hansl, hiaz kânnst reitn! Reit, mein Hansl, reit!
 Dja e hå, dja e hå, dja e hå, dja e hå, reit, mein Hansl, reit!

Unser Bua, der Hansl, mecht a Reiter wern!
 Er hât no gâr koan Sattl, wia soll er oaner wern?
 Da nimmt sein Muatter an Ofngabl und macht an Hansl an Reitersattl:
 Hansl hiaz kannst reitn ...

Unser Bau, der Hansl, mecht a Reiter wern!
 Er hat jâ nu koan Reitersporn, wia soll er oaner wern?
 Da nimmt die Muatter an Ochsnhorn und gib't's an Hansl als Reitersporn:
 Hansl, hiaz kânnst reitn ...

The musical score is written on four staves. Below each staff is a line of letter notation representing the notes. The notation is as follows:

- Staff 1: B b A b B b A b A b B b B A Bb B A Bb ?
- Staff 2: C c B c B b A b A b B b B b A b
- Staff 3: B b A b B b A b A b B b B A Bb A b B b
- Staff 4: B b A b B' b' B' b' B b A b B' b' B b B A Bb

Übung 20: Ein weiteres Kinderlied aus der Reihe "Bigga, Bogga, Besenstiel".

Wanns Häusei kloa is. (Folge 1 Nr. 2) Die Lieder eignen sich, wie schon erwähnt, sehr gut zum Musizieren auf der diat. Harmonika und zum gleichzeitigen Singen.



Wanns Häusei kloa is, åft kannst di nit
rühn, di ri di ri di jå e ho,
wann ma koan Knecht nit håt,
bleibt oan koa Dirn, diridi ...,
Drunt in da Mühl reit a Hex auf an Stiel
und da Hexin ihr Männ hängt am
Regenschirm hint drån.

Und an Nachbarn sei Knecht sitzt am
Äpfibaum drobm diridi..., und iatz is
eahm a Heuschreck in Mäu(l) eini g'flogn
diridi...,

Dahoam, hintan Ofn, is a Maus
umagrennt diridi...,

hat sie d'Ächsl auskeit und s' Schweafal
vabrennt diridi...,

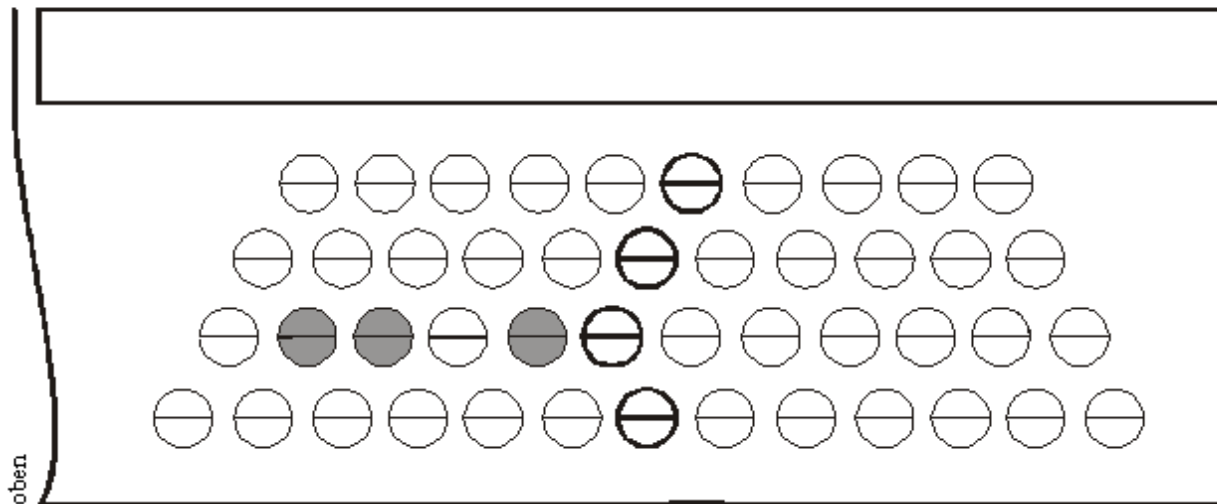
Salzburger Leit san lustige Leit
diridi..., aufn Huat Federn drauf untern
Huat gscheid diri di...,

The musical notation is presented in four systems, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are written on a five-line staff. Below each staff, the corresponding notes are written as letters: B, b, b, A, b, b, B, b, b, A, b, b, A, b, b. The first system is a single line. The second system includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staff. The third system is a single line. The fourth system is a single line.

Übung 21: Wir kommen jetzt zum dreistimmigen Spiel und erlernen daher zwei sehr wichtige Griffe, die beim Musizieren auf der diat. Harmonika regelmäßig vorkommen.

1. Der "Gabelunten" Griff:

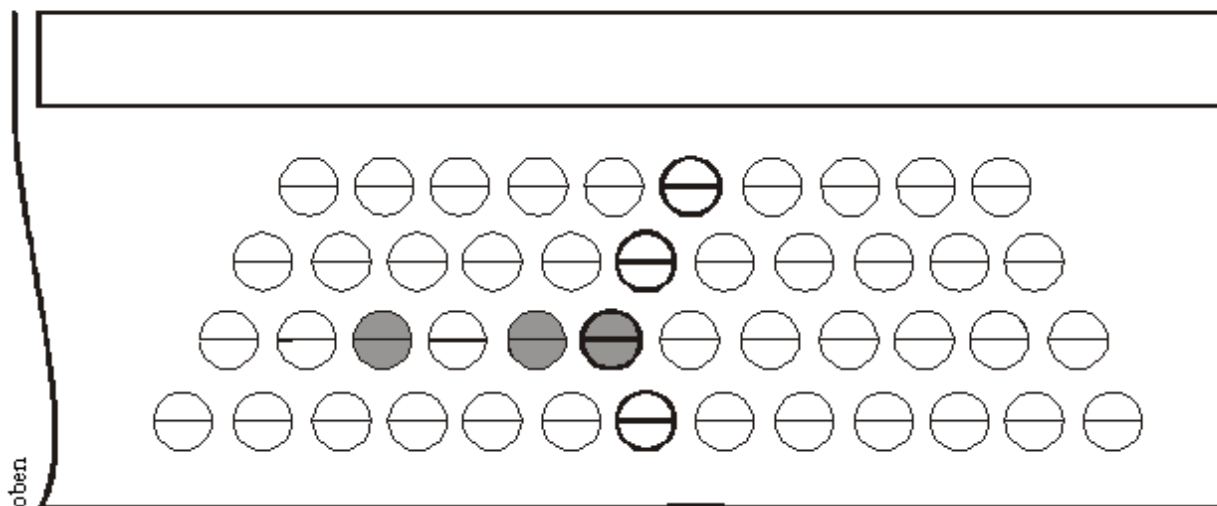
L u f t b a l g



Wie man an der Grafik ersehen kann, befindet sich die Gabel unten. Aus diesem Grund auch der Name. Er ist auch in der dritten und vierten Reihe möglich.

2. Der "Gabeloben" Griff:

L u f t b a l g

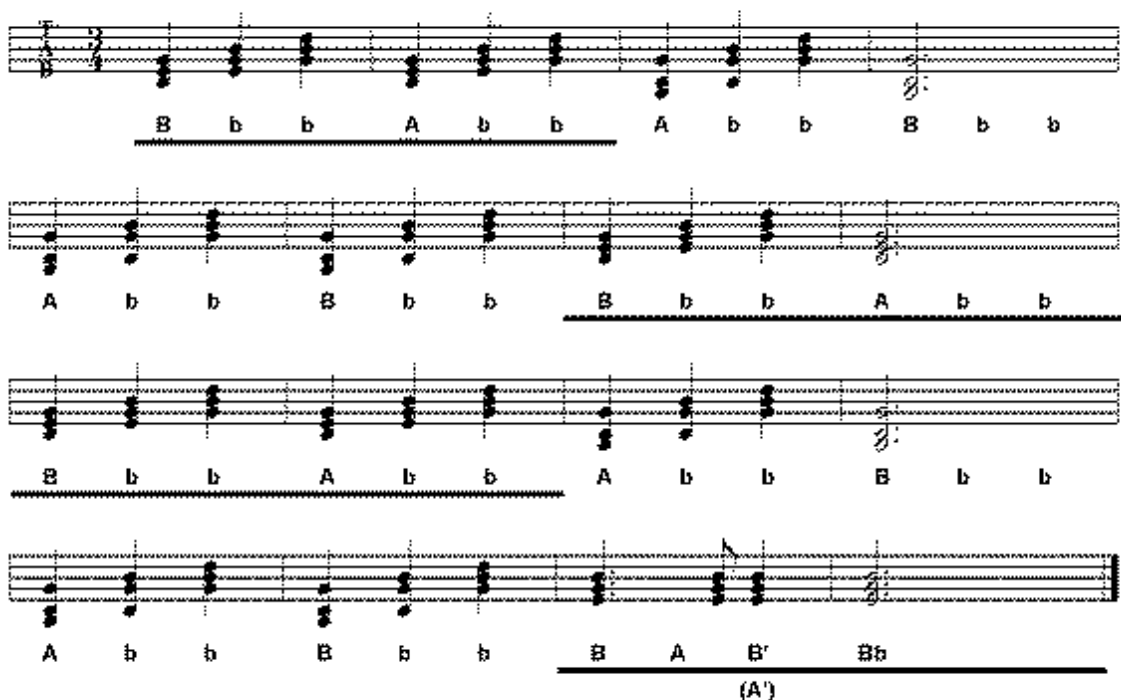


In dieser Grafik ersieht man, daß sich die Gabel oben befindet. Dieser Griff ist ebenfalls in der dritten und vierten Reihe möglich.

Der Unterschied der beiden Griffe besteht darin, daß sich eine "Große Gabel" (zum Unterschied zur kleinen Gabel sind in der Mitte 2 Tasten frei) parallel um eine Taste nach unten bewegt. (Am besten mit den Fingern 2 und 4.) Der Finger 3 in der Mitte dieser großen Gabel bewegt sich um 2 Tasten nach unten. Dieses bereitet sehr vielen Schülern und Musikanten große Probleme. Aus diesem Grund sollte man zuerst die beiden Griffe getrennt üben und immer abwechseln.

Nun eine Übung, bei der wir die neu gelernten Griffe gleich in die Praxis umsetzen können.

Es ist genau darauf zu achten, daß sich alle drei Finger zu einem Griff vereinen. Die Bewegung muß sehr gleichmäßig und gleichzeitig erfolgen, damit keine Zwischentönen entstehen.



Somit sind die wichtigsten Griffe für den Beginn erlernt und es müßte jetzt möglich sein, sich einfache Stücke selber einzulernen.

Als weitere Hilfestellung sind diese Übungen auf der beiliegenden CD aufgenommen. Als Abschluß dieses Kapitels möchte ich noch auf den immer wieder auftretenden Methodenstreit im Unterricht auf der diat. Harmonika zu sprechen kommen. Als Lehrer an einer öffentlichen Unterrichtsanstalt (Universität, Konservatorium oder Musikschule) ist man angehalten, im Unterricht und durch diesen, in einem gewissen Zeitraum, mit dem Schüler bestimmte Ziele zu erreichen und Vorgaben, die im Lehrplan stehen, zu erfüllen.

Es sorgt oftmals für verständnisloses Kopfschütteln, wenn in eine Diskussion der Begriff der "Volksmusiklehrausbildung" oder des "geprüften" Volksmusiklehrers eingebracht wird. Es ist die einstimmige Meinung aller Lehrenden an den österreichischen Volksmusikseminaren, daß der "Volksmusiklehrer" nicht nur sein Hauptinstrument weitergeben kann, sondern das breite Spektrum der gesamten Volksmusik. Kann man die, in scheinbarer Regellosigkeit lebende Volksmusik nach einem Lehrplanschema unterrichten?

Liest man den "Gesamtösterreichischen Rahmenlehrplan" (Ausgabe 1995), so lautet bereits der erste Satz: "Der Lehrplan versteht sich als Leitfaden, der dem Lehrer die Möglichkeit gibt, jedem einzelnen Schüler ein individuelles Lernprogramm anbieten zu können, passend für jeden Lerntyp. Dieser Lehrplan soll den Lehrer Keinesfalls in seiner Unterrichtstätigkeit einengen oder festlegen, sonder als Orientierung und Hilfestellung mit individuellem Freiraum gesehen werden. "

Dieser Lehrplan soll also nur ein Hilfsnetz für den Lehrer und somit kein Zaun für den jeweiligen Schüler sein, denn es heißt weiter: "Grundsätzlich bleibt dem Lehrer die Freiheit der Methode sowie die Freiheit der Auswahl und Aufteilung des Lehrstoffes, wobei so weit wie möglich auf die Aufnahmefähigkeit, Begabung und spezifischen Wünsche des Schülers Rücksicht genommen werden soll."

Wie unbeholfen mache Lehrer mit dieser zugesprochenen "Freiheit" umgehen, zeigt sich in der schon lange anhaltenden Diskussion über die verschiedenen Unterrichtsmethoden für die diat. Harmonika. Wir kennen für dieses Instrument drei gebräuchliche Vermittlungsformen:

- * Unterricht nach dem Gehör, ohne schriftliche Hilfsmittel
- * Unterricht nach Tabulatur
- * Unterricht nach der traditionellen Notenschrift (Normalnotation)

Allein diese mannigfaltigen Möglichkeiten würden es zulassen, auf die Aufnahmefähigkeit, Begabung und die spezifischen Wünsche des Schülers gezielt Rücksicht zu nehmen.

Leider zeigt die Praxis sehr ein anderes Bild: Es wird versucht, eine Methode gegen die andere auszuspielen. Die Auswahl der Methode geschieht dabei nicht nach dem Kriterium einer zielführenden Brauchbarkeit, sondern ist unverständlicherweise geprägt von persönlichen Aversionen einzelner Personen und Gruppierungen untereinander.

Warum kann man mit der diat. Harmonika nicht, wie mit jedem anderen Instrument auch, nach normalen Noten spielen?

Die diat. Harmonika ist, im Vergleich zu anderen Instrumenten, relativ rasch zu erlernen. Um so schwieriger ist es aber, bedingt durch die Wechseltönigkeit und die spezielle Anordnung der Töne, den klanglichen Aufbau des Instrumentes zu verstehen. Die Griffschrift hat dabei den großen Vorteil, daß für den jungen Musikanten die zu spielenden "Knöpfe" eindeutig fixiert sind. Sie hat aber auch den Nachteil, daß sich die Notation oftmals nach unten, die Melodie aber klanglich nach oben bewegt. Die ursprüngliche Form der Vermittlung von Volksmusik in jene "nach dem Gehör". Sie sollte gegenüber allen anderen Methoden immer im Mittelpunkt stehen und das Ziel eines jeden Volksmusikanten sein.

Man darf aber bei aller Vorliebe für diese Lehrweise nicht außer acht lassen, daß es immer wieder Schüler gibt und geben wird, die mit einem visuellen Unterricht besser zurechtkommen.

Hierbei ist wieder der Lehrer gefordert auf diese Probleme Rücksicht zu nehmen und eine andere Vermittlungsform zu wählen. Er muß auf die "Freiheit" der Methode achten und nicht stur an einer festhalten.

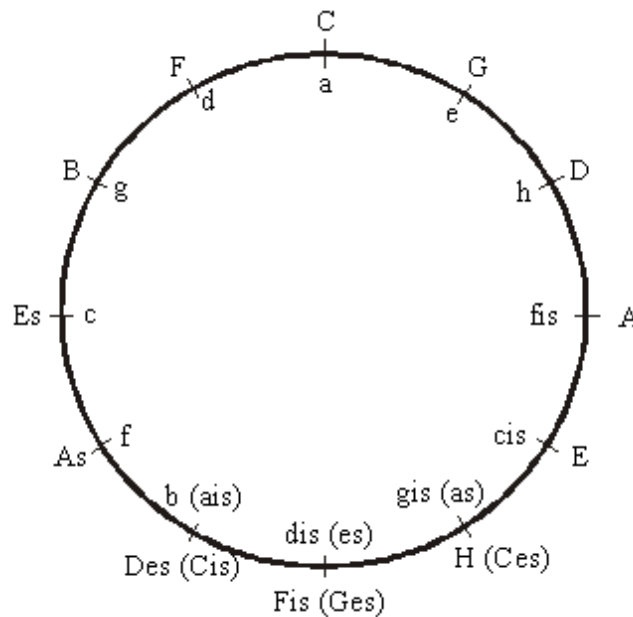
Am besten wäre eine Kombination aus den Methoden "Griffschrift" und "nach dem Gehör". Aus diesem Grund sind die Übungen für den Beginn auch auf der beiliegenden CD aufgenommen, um diese Kombination herzustellen. Weiters muß es für den Lehrer, aber auch für den Schüler sehr wichtig sein, alle seine Volksmusikstücke auswendig vorzutragen.

Diese ursprüngliche Aufführungspraxis der Volksmusik muß unbedingt erhalten bleiben und um diese Fähigkeit sind uns Volksmusikanten sehr, sehr viele "ernste" Musiker neidig.

4.4. Die parallelen Molltonarten auf der diat. Harmonika

Für viele Harmonikaspieler gibt es immer wieder Probleme mit den parallelen Molltonarten. Diese Probleme treten zum Großteil beim Begleiten auf, da man oftmals nicht mehr weiß, in welcher Tonart sich der jeweilige Teil befindet. Aus diesem Grund muß man sich zuerst einmal mit den verschiedenen parallelen Molltonarten auseinandersetzen.

Am besten kann man die Tonarten mit den Parallelen am Quintenzirkel ablesen.



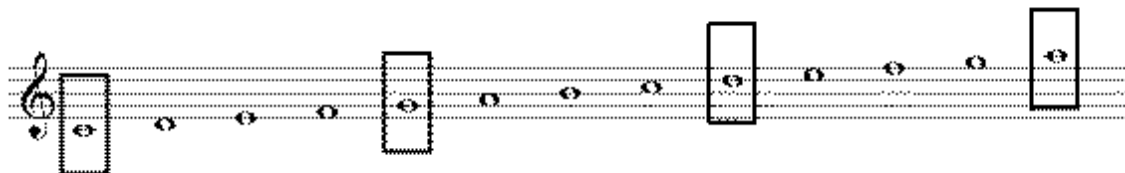
Der Quintenzirkel zeigt uns die Reihenfolge der Tonarten an. (bezugnehmend auf die Vorzeichen)

Bewegt man sich im Uhrzeigersinn, so sehen wir die Kreuz-Tonarten (#).

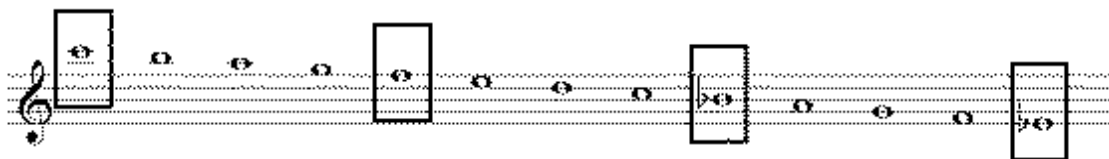
Bewegt man sich gegen den Uhrzeigersinn, so sehen wir die Be-Tonarten (b).

Die Buchstaben außerhalb des Kreises (Großbuchstaben) bezeichnen die Durtonarten, die Buchstaben im Kreisinneren (Kleinbuchstaben) bezeichnen die Molltonarten.

Bei den Kreuz-Tonarten handelt es sich um steigende Quinten. (5 Töne aufwärts in der Tonleiter).

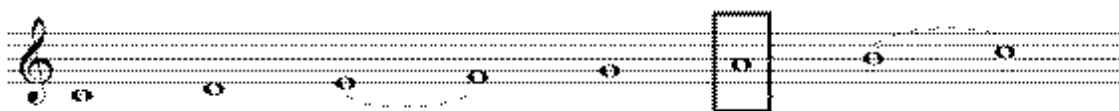


Bei den Be-Tonarten handelt es sich um fallende Quinten. (5 Töne abwärts in der Tonleiter).
Bei der diatonischen Harmonika sind die Reihen ebenfalls in fallenden Quinten angeordnet.
(C-F-B-Es, B-Es-As-Des, usw.)

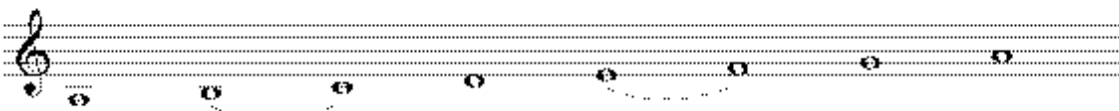


Wie finden wir nun die parallele Molltonart?

Die parallele Molltonleiter liegt auf der VI. Stufe der Durtonleiter.



Jene Töne, die mit einem Bogen versehen sind, stellen die natürlichen Halbtonschritte dar.
Die parallele Molltonart von C-Dur heißt demnach a-Moll und sieht wie folgt aus:



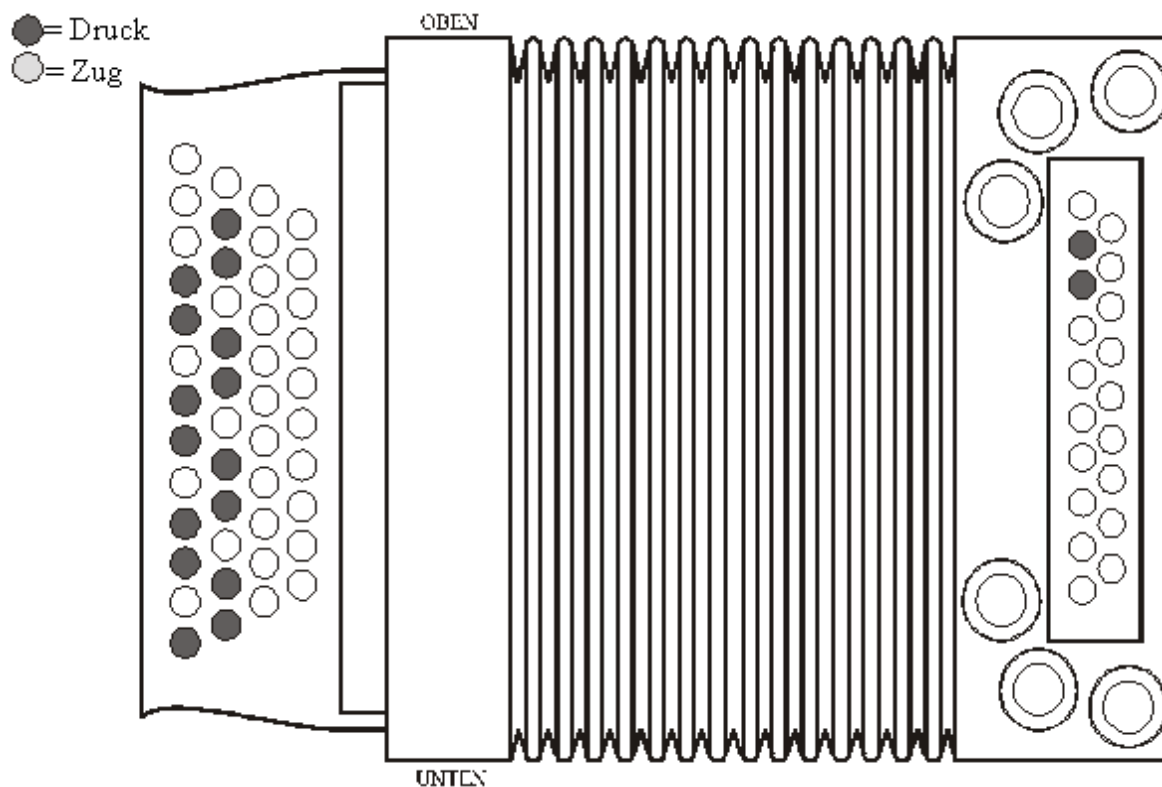
4.4.1. Die parallele Molltonart der 1. Reihe:

Bei der Behandlung der einzelnen Reihen bin ich so vorgegangen, daß ich die Griffe in Schablonen und in Tabulaturen dargestellt habe. Als Vergleich habe ich die Griffe auch noch in Klangnotation aufgeschrieben.

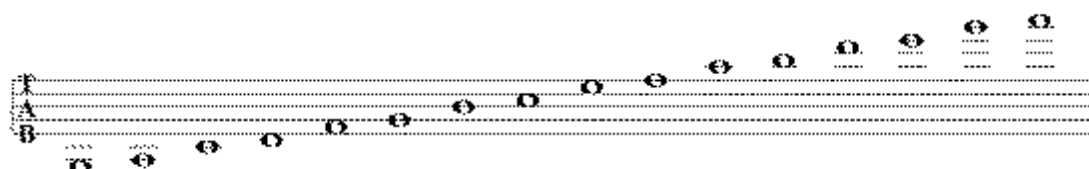
Als Grundlage verwende ich eine diatonische Harmonika mit der Stimmung C-F-B-Es und Baßsystem Gmachl.

In der 1. Reihe klingt C-Dur (Tonika). Die parallele Molltonart ist a-Moll. Zum Wechseln (Dominante) benötigen wir E-Dur (E7).

In der folgenden Zeichnung sieht man nun alle Tasten (Knöpfe), die in a-Moll vorhanden sind. (Druck). Es ist auch möglich a-Moll auf Zug zu spielen. Da der Grundbaß fehlt, wird hier auf diese Variante nicht weiter eingegangen.

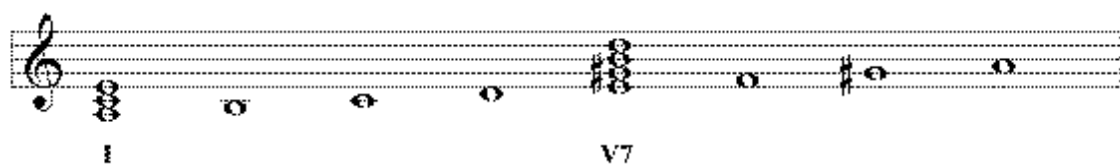


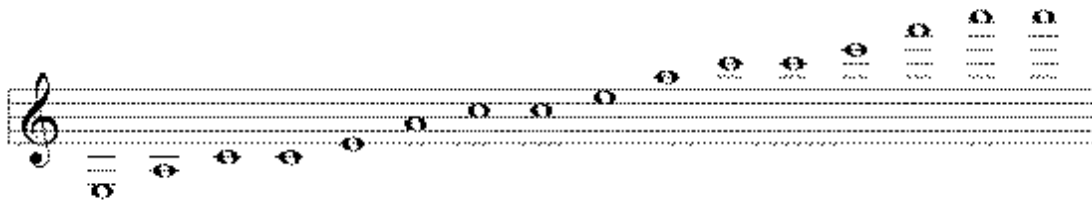
Nachstehend habe ich nun alle diese Töne in Tabulatur und im Vergleich dazu in Klangnotation aufgezeichnet.



Töne in Tabulatur

Zum Wechseln brauchen wir die V. Stufe (Dominante). Von a-Moll ausgesehen heißt sie E-Dur (E7).

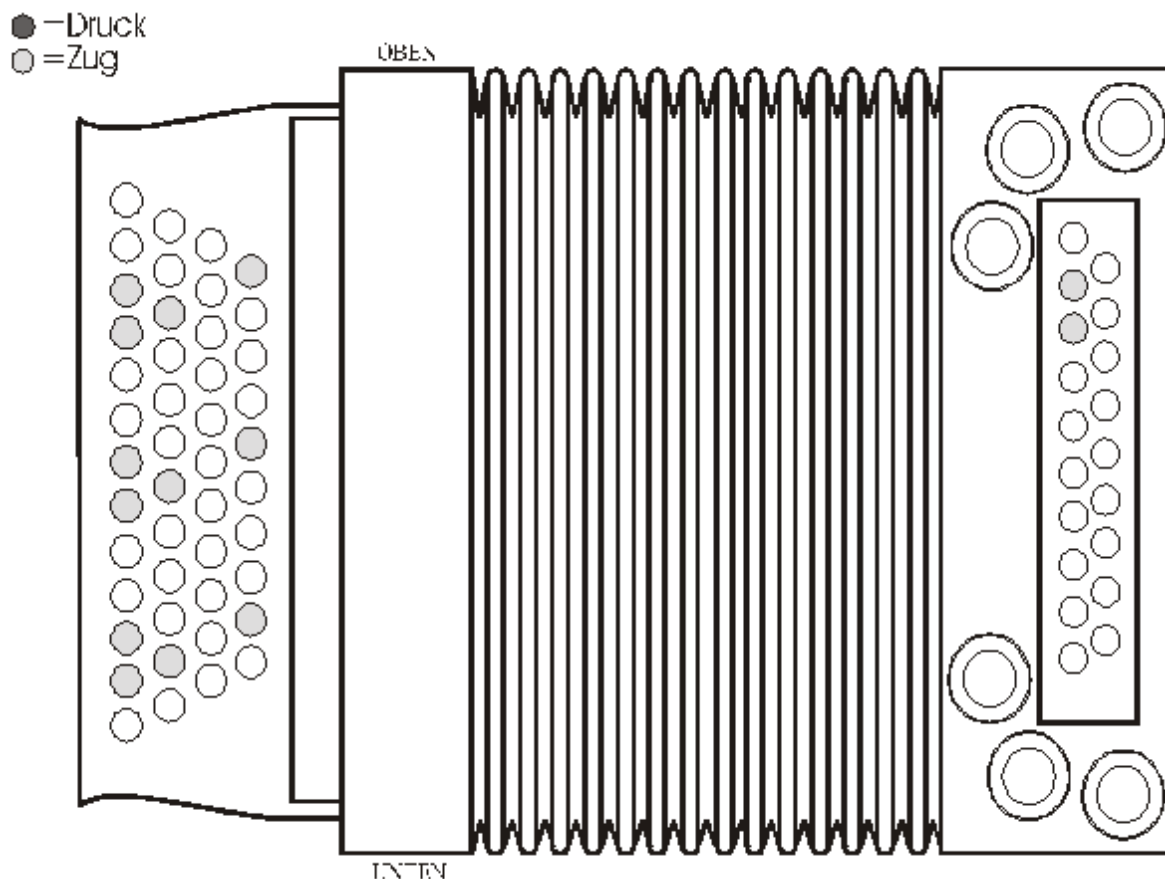




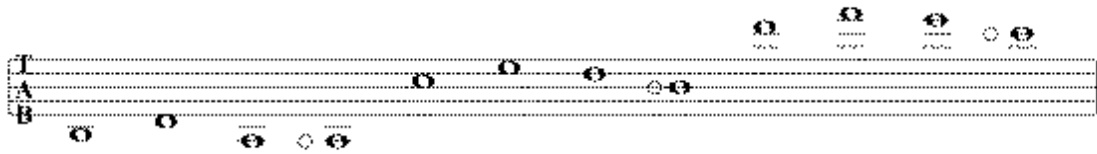
Töne in Normalnotation

Richtigerweise verwenden wir hier den Dominantseptakkord (e-gis-h-d). Wir gehen nun von der harmonischen Molltonleiter aus, bei der die 7. Stufe um einen Halbton erhöht ist. Aus diesem Grund ergibt sich die große Terz für den Dominantseptakkord. Als Terz gis verwenden wir die 1., 5. oder 9. Taste der 4. Reihe. (as enharmonisch verwechselt gleich gis).

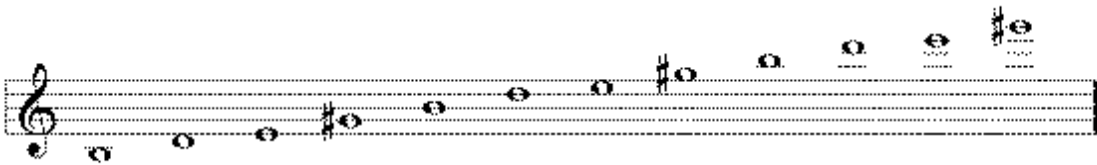
In der folgenden Schablone sehen wir alle Töne, die auf dem Instrument in dieser Tonart vorhanden sind.



Darunter sind wieder alle Töne im Vergleich Tabulatur und Klangschrift aufgezeichnet.

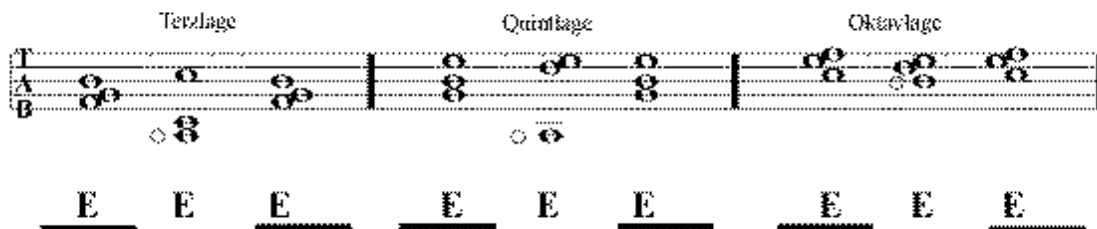


Alle Töne des Dominantseptakkordes auf Zug



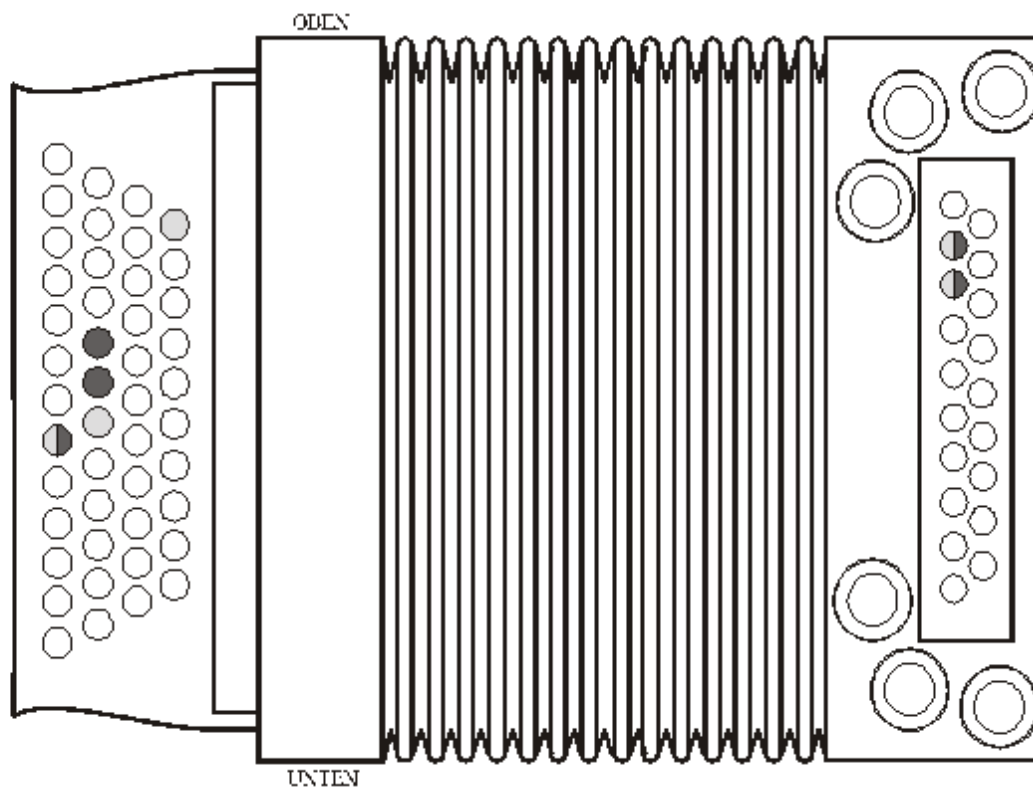
Alle Töne des Dominantseptakkordes in Normalnotation

Hieraus ersieht man doch wieder die Schwierigkeiten, die sich beim Vergleichen der Tabulatur und der Normalnotation ergeben. Anschließend sieht man nun die verschiedenen Umkehrungen des Grunddreiklages mit dem Wechsel in die V. Stufe in Tabulatur.



In der Schablone anschließend habe ich einen günstigen Griffvorschlag aufgezeichnet (Grundstellung). Günstig deshalb, weil er vom Abstand der Tasten nicht zu weit auseinander liegt, um beim Begleiten schnell wechseln zu können und auch deshalb, da alle notwendigen Töne enthalten sind (typisch für die alpenländische Volksmusikmelodik).

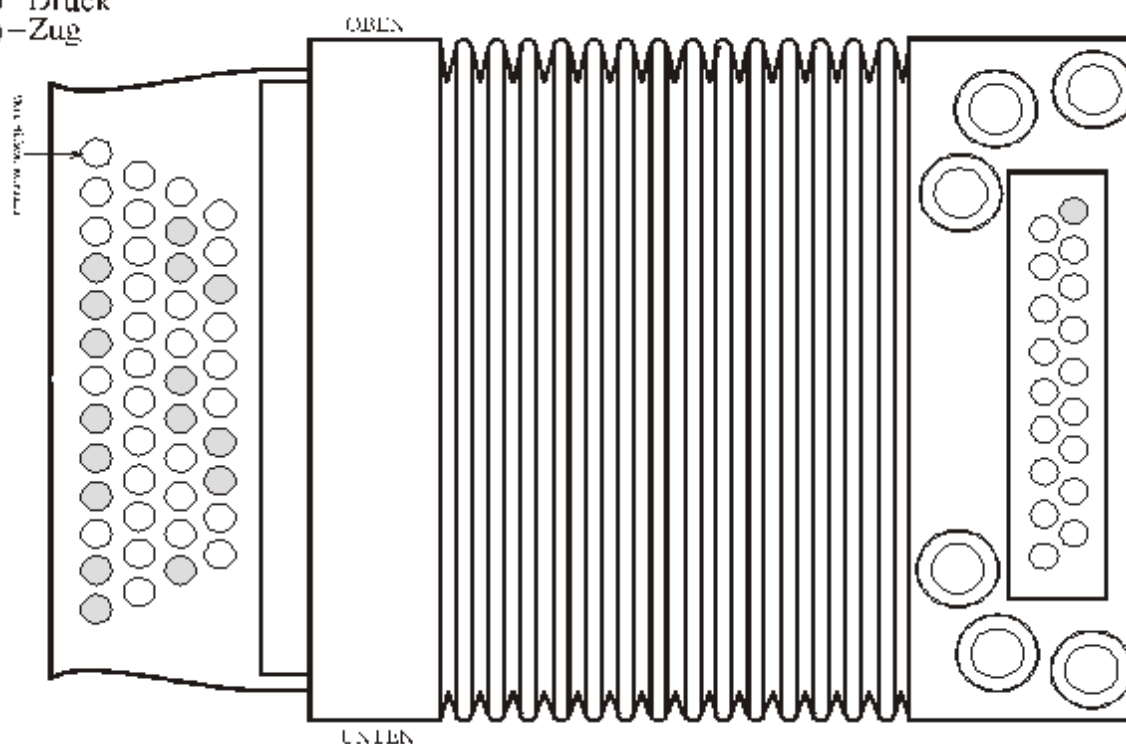
Weiters gibt es Musikanten, die sich mit dieser visuellen Aufzeichnung westlich leichter tun als mit der Tabulatur.



4.4.2 Die parallele Molltonart der 2. Reihe:

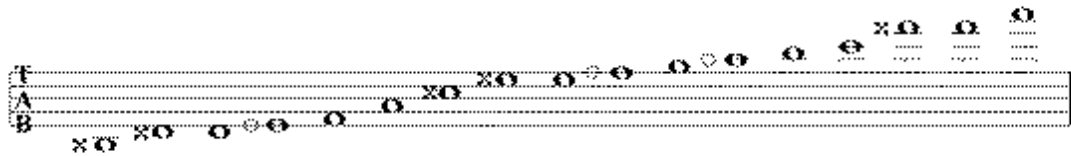
Hier gibt es zwei Varianten. Eine auf Druck und eine auf Zug.
Beginnen wir mit der Variante Zug:

- - Druck
- - Zug

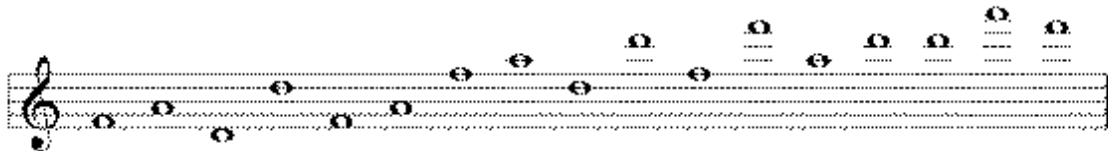


Nachstehend sind wieder die Töne in Tabulatur und im Vergleich dazu in

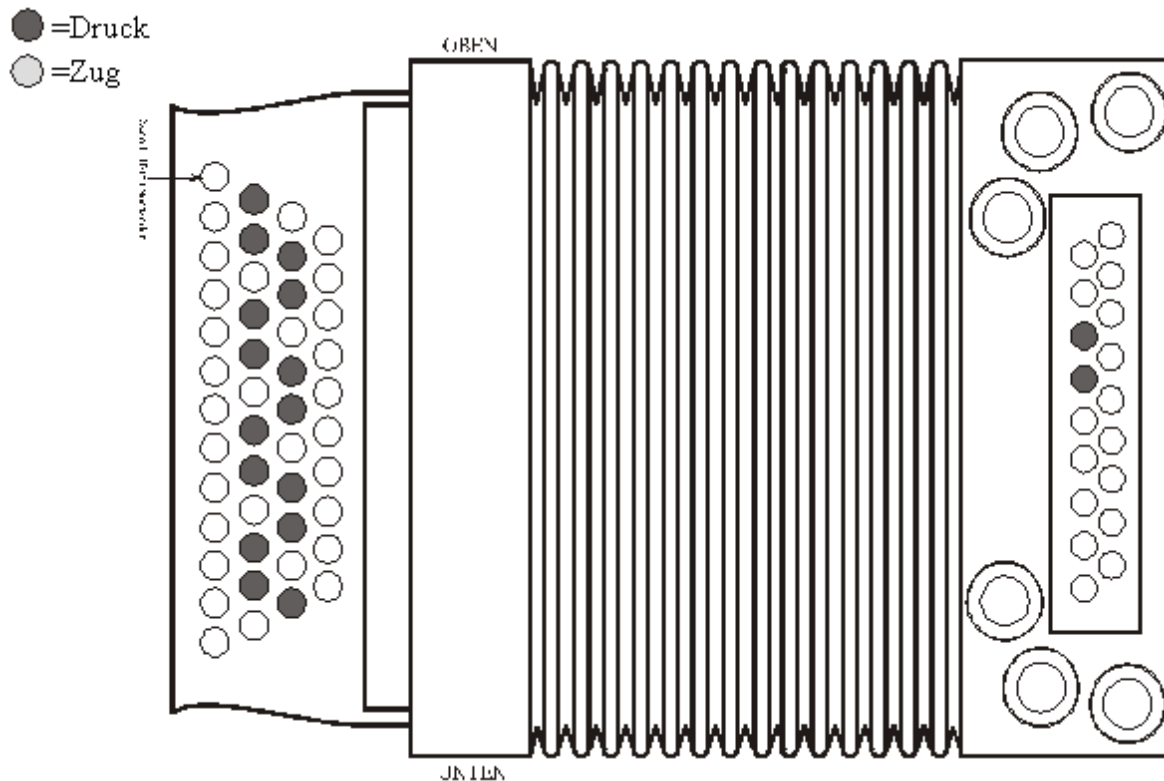
Klangnotation aufgezeichnet. (Alle Töne, die auf der Harmonika vorhanden sind.)



Töne in Tabulatur



Es gibt auch die Möglichkeit, die I. Stufe auf Druck zu spielen.

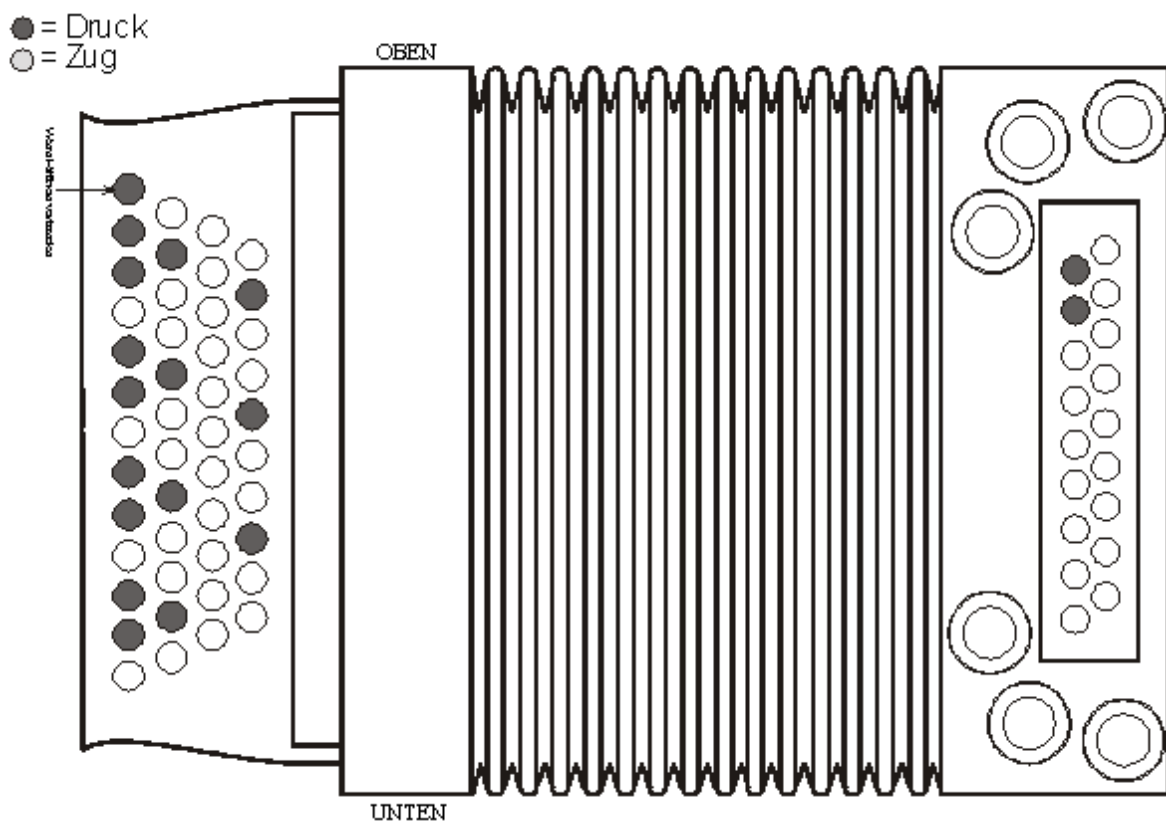


Da die V. Stufe nur auf Druck vorhanden ist, sollte man, um Luftprobleme (Luftknappheit) zu vermeiden, die I. Stufe auf Zug spielen. Aus diesem Grund wird auf diese Möglichkeit hier nicht weiter eingegangen. Wenn man beim Solospiel eine Melodie in dieser Paralleltonart spielt, kann man diese auch auf Druck spielen, da auf der Baßseite auch der benötigte Begleitakkord in Moll vorhanden ist.

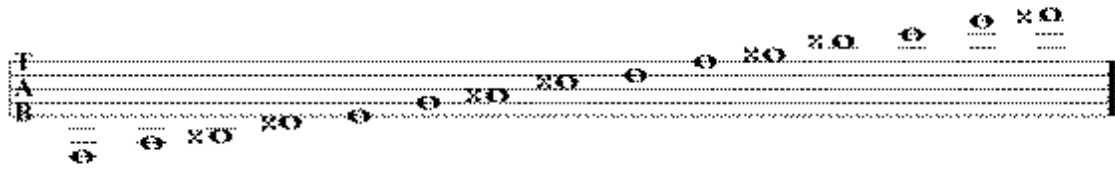
Zum Wechseln verwenden wir wieder den Dominantseptakkord. Die Töne des Dominantseptakkordes der parallelen Molltonart der 2. Reihe lauten demnach: a-cis-e-g. (A-Dur - A7). Da die Durterz cis nur auf Schub vorhanden ist, verwenden wir den Septakkord auf Druck.



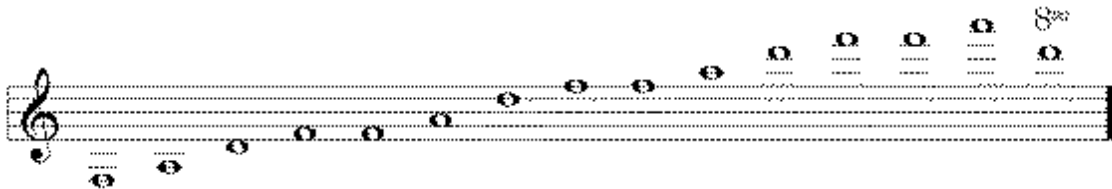
In der folgenden Schablone sehen wir wieder alle Töne, die auf dem Instrument vorhanden sind. Anschließend sind sie wieder im Vergleich Tabulatur und Normalnotation aufgezeichnet.



Gegenüberstellung Tabulatur und Normalnotation:

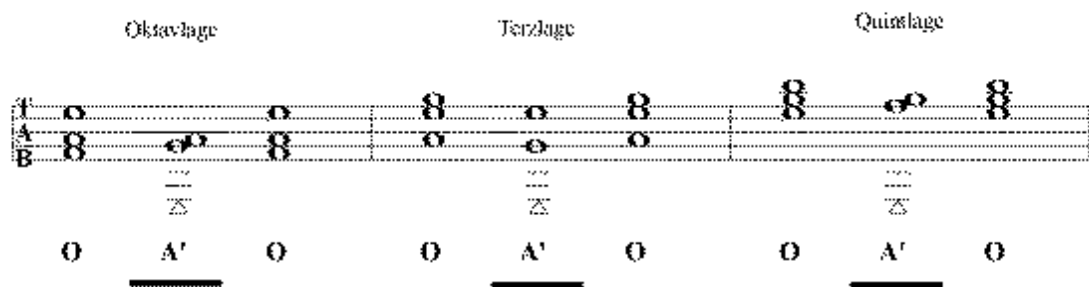


Töne in Tabulatur

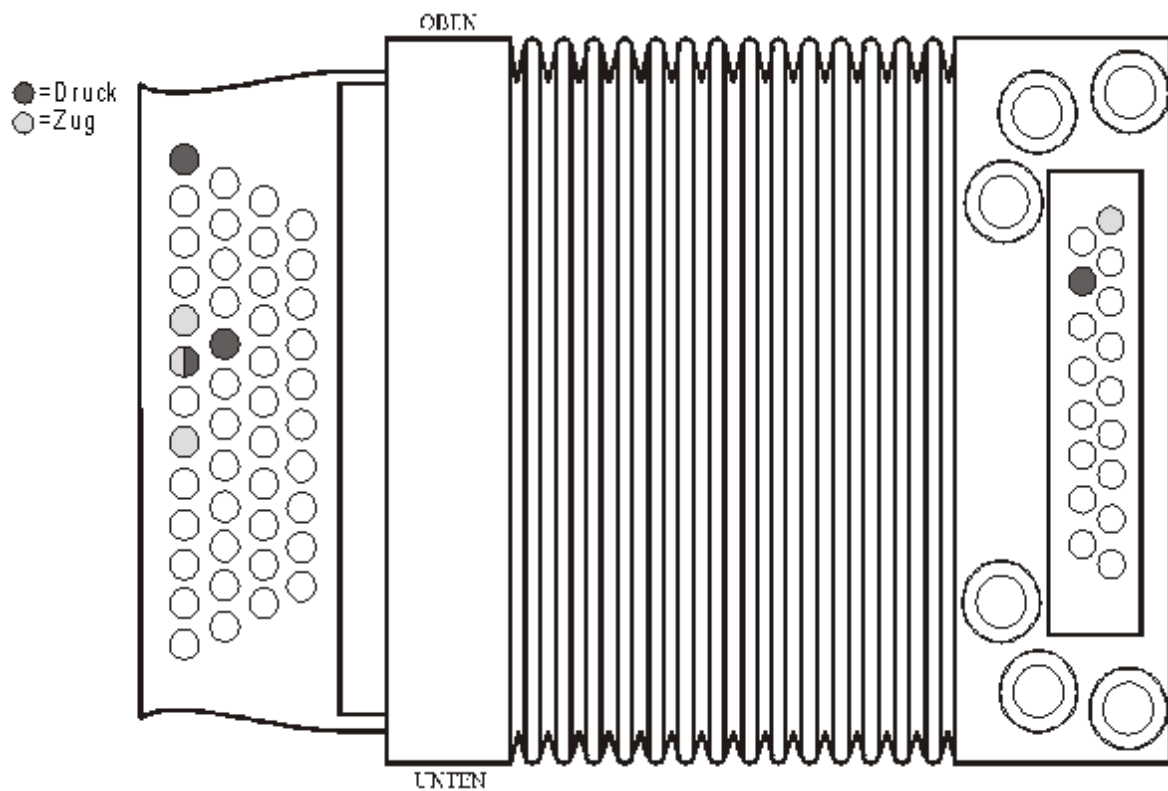


Töne in Normalnotation

Nun sind wieder die Verbindungen Tonika - Dominante - Tonika (authentische Ganzschlüsse) in den verschiedenen Lagen aufgezeichnet. Der Ton mit dem dreieckigen Notenkopf kennzeichnet den Hilfston "cis".

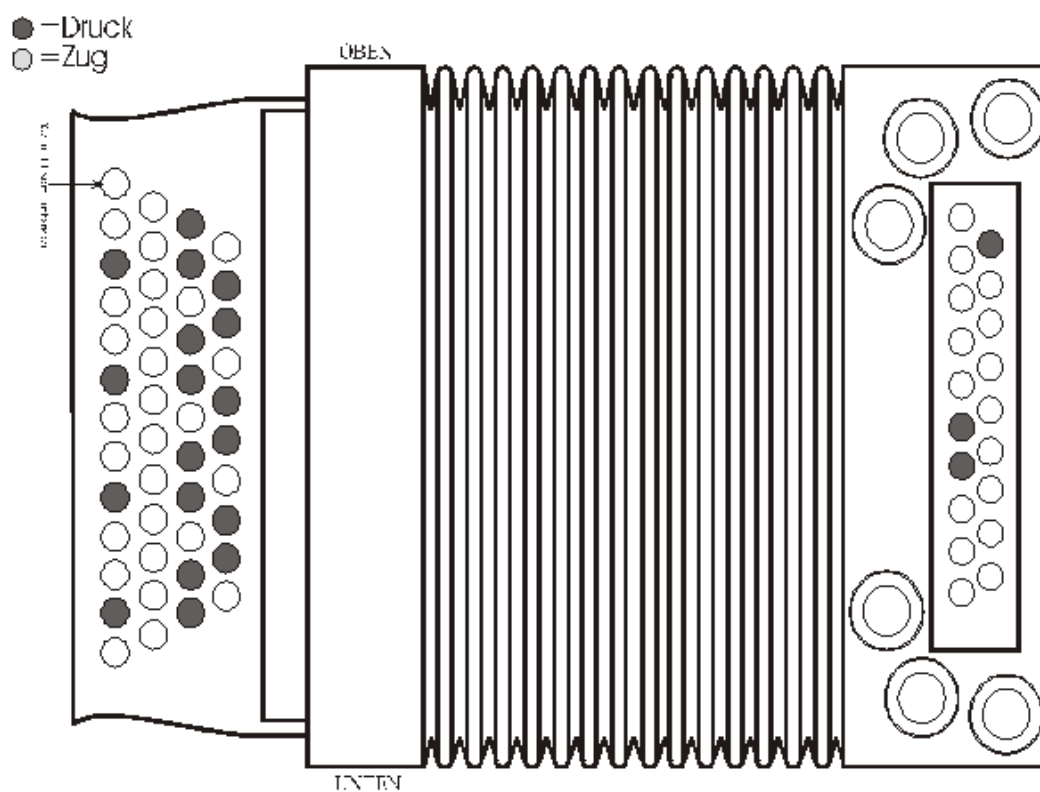


Anschließend sieht man wiederum einen Griffvorschlag, der zur besseren visuellen Darstellung in einer Schablone dargestellt ist. Wir verwenden die Griffverbindung in Oktavlage. (siehe Abbildung oben) Diese Lage wurde ausgewählt, da sie recht gut in der Hand liegt und weil sie auf Grund der Tonhöhe recht gut klingt.

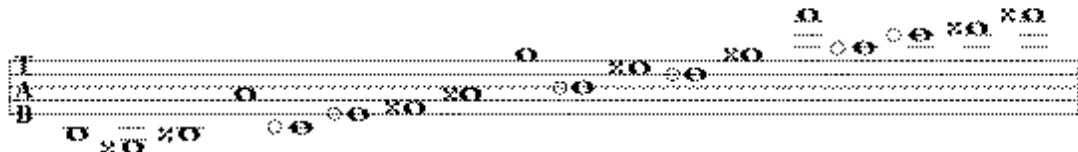


4.4.3 Die parallele Molltonart der 3. Reihe

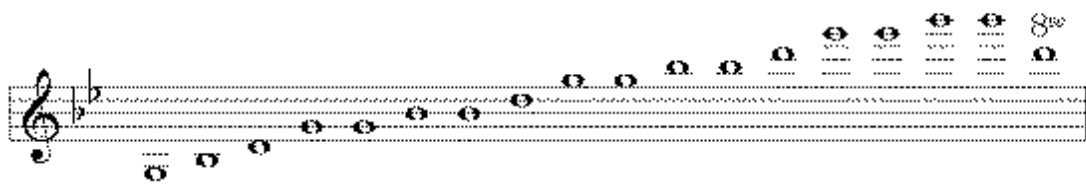
Hier gibt es wiederum zwei Varianten. Eine auf Druck und eine auf Zug. Beginnen wir mit der Variante Druck:



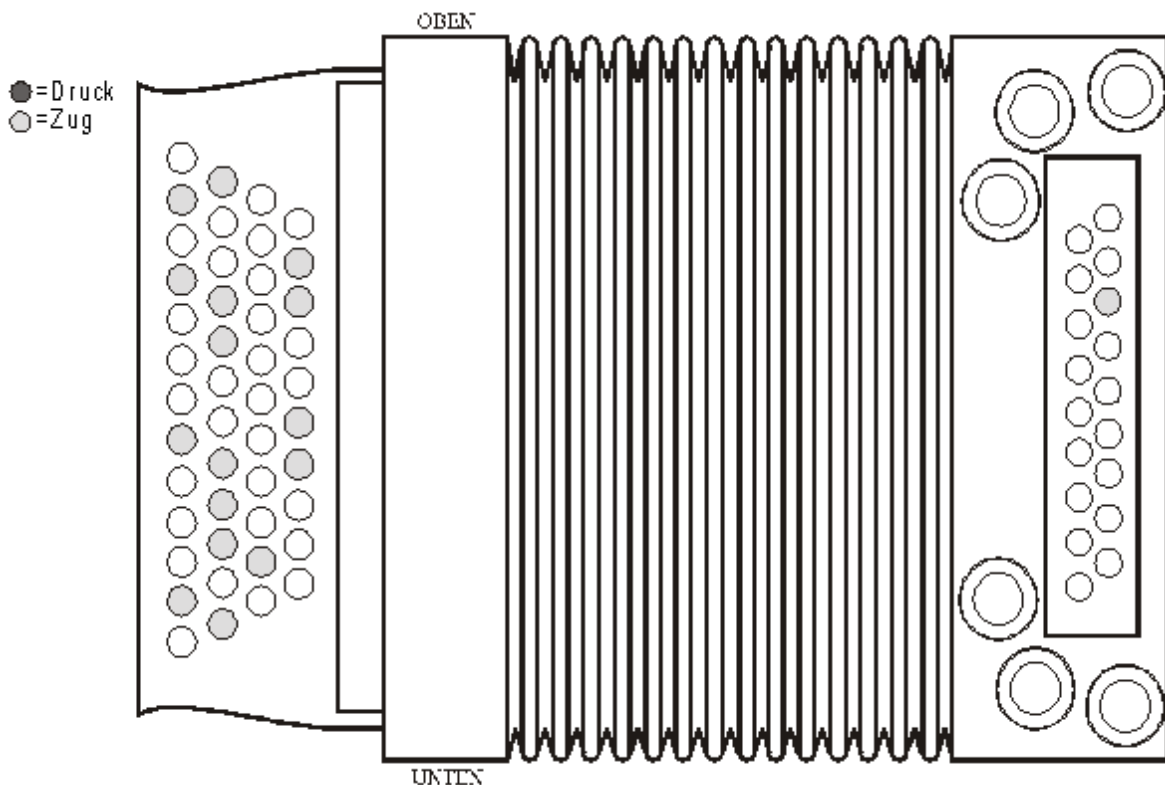
Nachstehend sind wieder die Töne in Tabulatur und im Vergleich dazu in Klangnotation aufgezeichnet. (Alle Töne, die auf der Harmonika vorhanden sind.)



Töne in Tabulatur



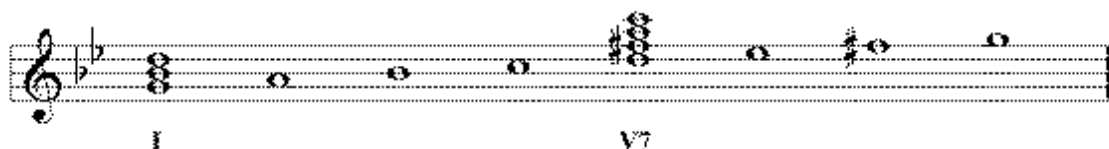
Es gibt auch die Möglichkeit, die I. Stufe auf Zug zu spielen.



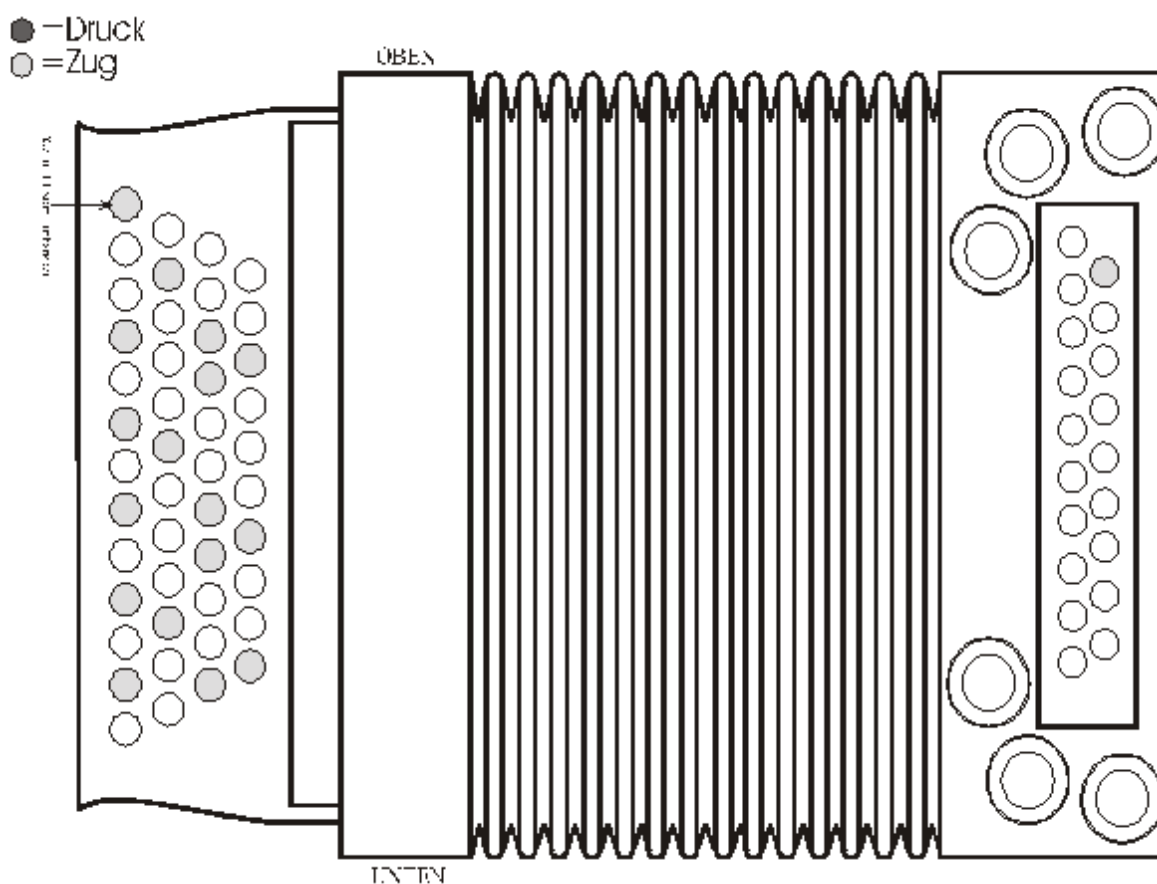
Da die V. Stufe auf Druck vollkommener vorhanden ist, sollte man, um Luftprobleme (Luftknappheit) zu vermeiden, die I. Stufe auf Zug spielen. Außerdem ist der Begleitakkord von g-Moll auf Druck vorhanden und auf Zug nicht.

Weiters ist der Grundbaß auf Druck zweimal vorhanden, daß bringt den Vorteil, daß man wesentlich kürzere Wege zurücklegen muß.

Zum Wechseln verwenden wir wieder den Dominantseptakkord. Die Töne des Dominantseptakkordes der parallelen Molltonart der 3. Reihe lauten demnach: d-fis-a-c (D-Dur bzw. D7). Da die Durterz fis nur auf Zug vorhanden ist, verwenden wir den Septakkord auf Zug.

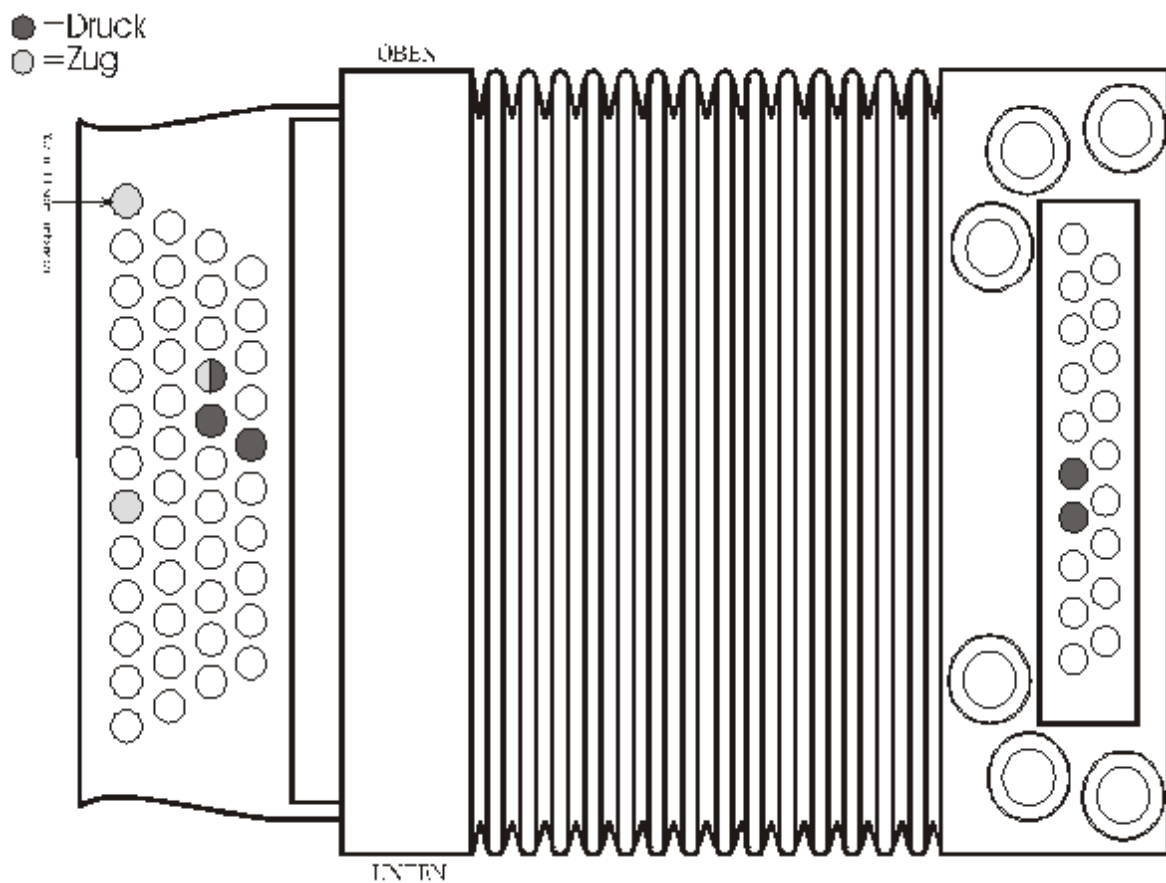


In der folgenden Schablone sehen wir wieder alle Töne, die auf dem Instrument vorhanden sind. Anschließend sind sie wieder im Vergleich Tabulatur und Normalnotation aufgezeichnet.



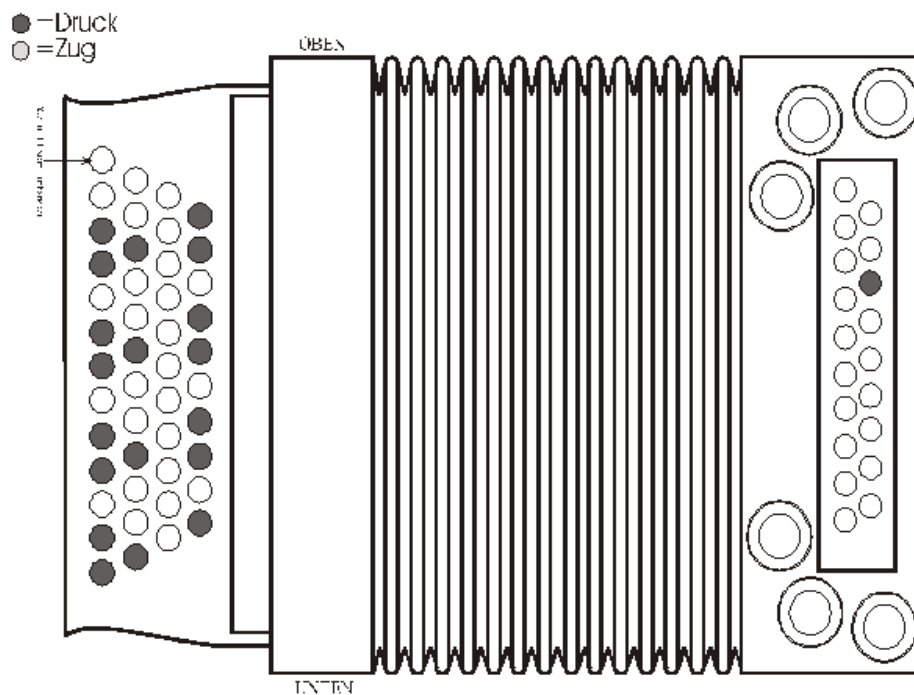
Nun sind wieder die Verbindungen Tonika - Dominante - Tonika (authentische Ganzschlüsse) in den verschiedenen Lagen aufgezeichnet. Der Ton mit dem dreieckigen Notenkopf kennzeichnet den Hilfston "fis".

Wir verwenden die Griffverbindung in Oktavlage. (siehe Abbildung oben) Diese Lage wurde ausgewählt, da sie recht gut in der Hand liegt und weil sie auf Grund der Tonhöhe recht gut klingt.

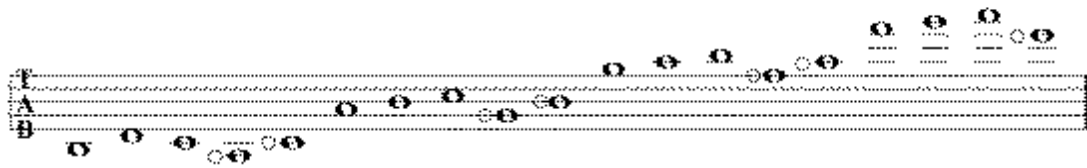


4.4.4 Die parallele Molltonart der 4. Reihe

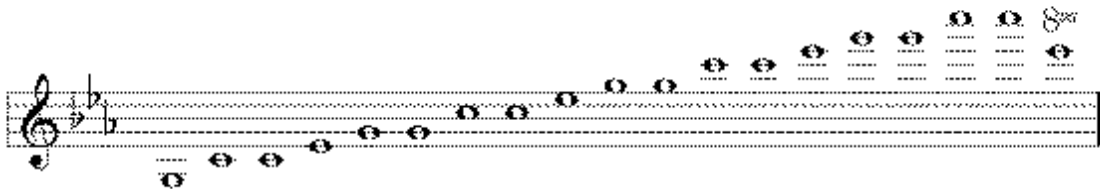
Hier gibt es wiederum zwei Varianten. Eine auf Druck und eine auf Zug. Beginnen wir mit der Variante Druck:



Nachstehend sind wieder die Töne in Tabulatur und im Vergleich dazu in Klangnotation aufgezeichnet. (Alle Töne, die auf der Harmonika vorhanden sind.)

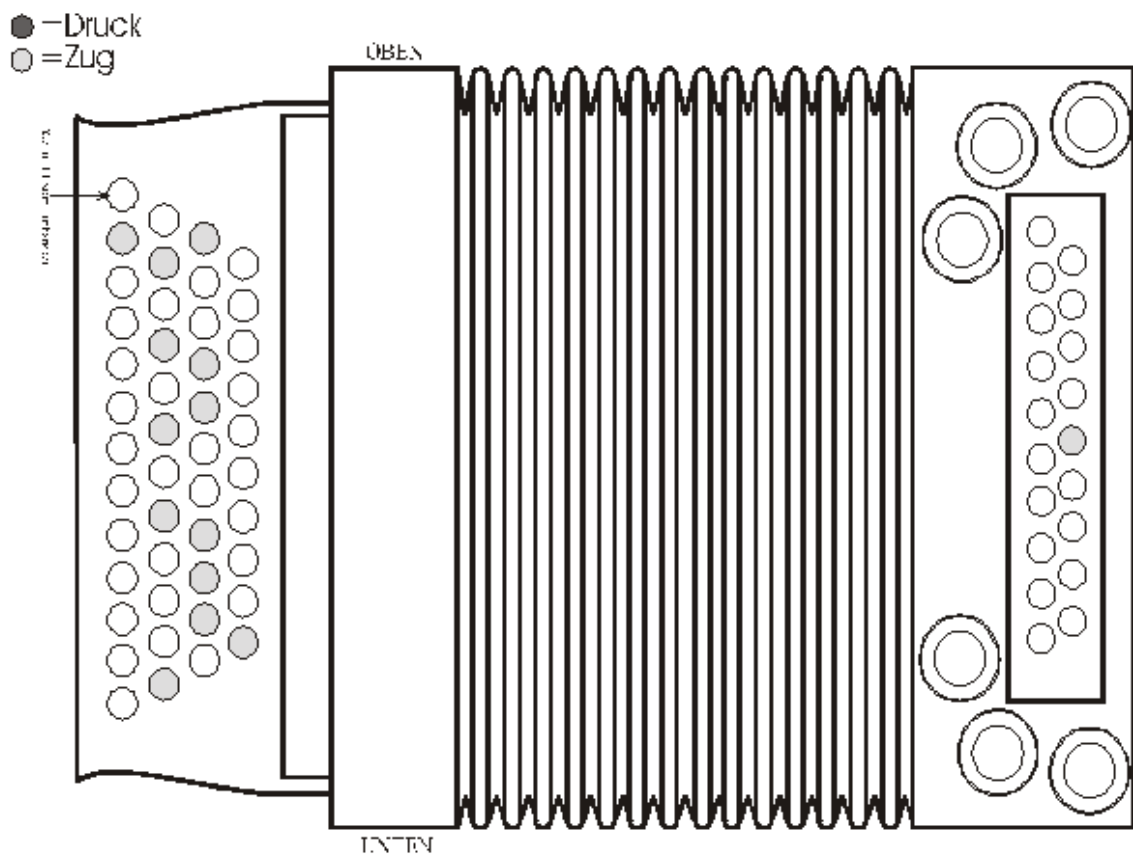


Töne in Tabulatur



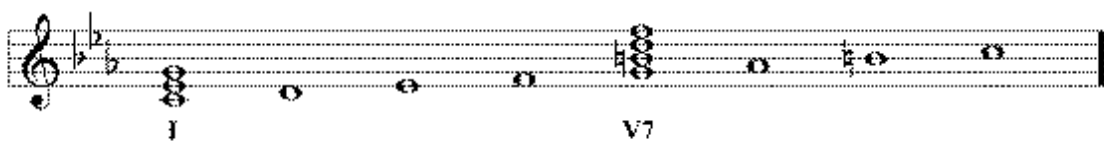
Töne in Normalnotation

Es gibt auch die Möglichkeit, die I. Stufe auf Zug zu spielen.

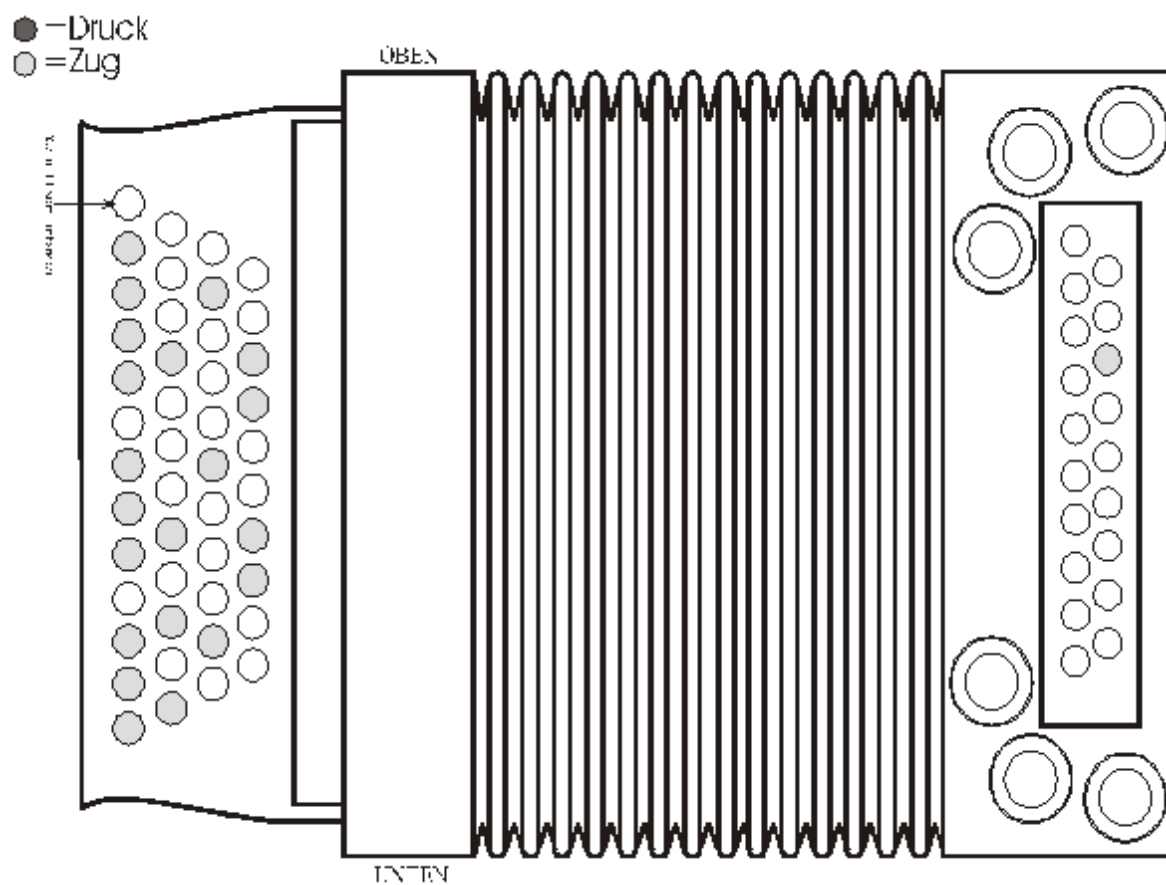


Da die V. Stufe auf Zug vollkommener in der 1. und 2. Reihe vorhanden ist, sollte man, um Luftprobleme (Luftknappheit) zu vermeiden, die I. Stufe auf Druck spielen.

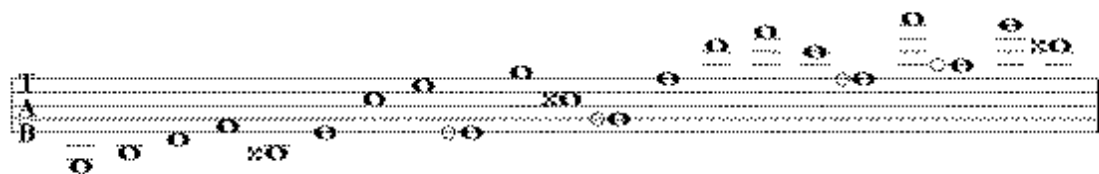
Zum Wechseln verwenden wir wieder den Dominantseptakkord. Die Töne des Dominantseptakkordes der parallelen Molltonart der 4. Reihe lauten demnach: g-h-d-f (G-Dur bzw. G7). Da dieser Dominantseptakkord auf Zug in der 1. und 2. Reihe kombiniert vollkommen vorhanden ist, verwenden wir ihn auf Zug.



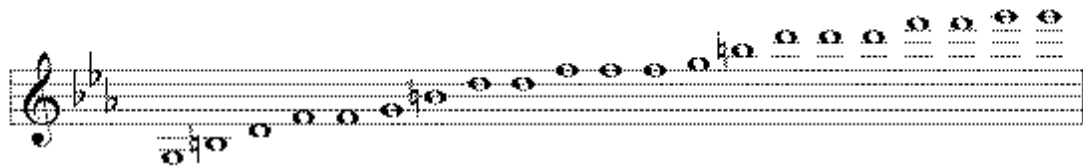
In der folgenden Schablone sehen wir wieder alle Töne, die auf dem Instrument vorhanden sind. Anschließend sind sie wieder im Vergleich Tabulatur und Normalnotation aufgezeichnet.



Gegenüberstellung Tabulatur und Normalnotation:

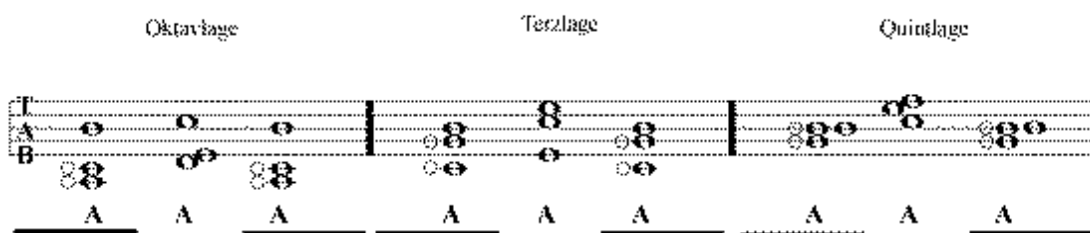


Töne in Tabulatur



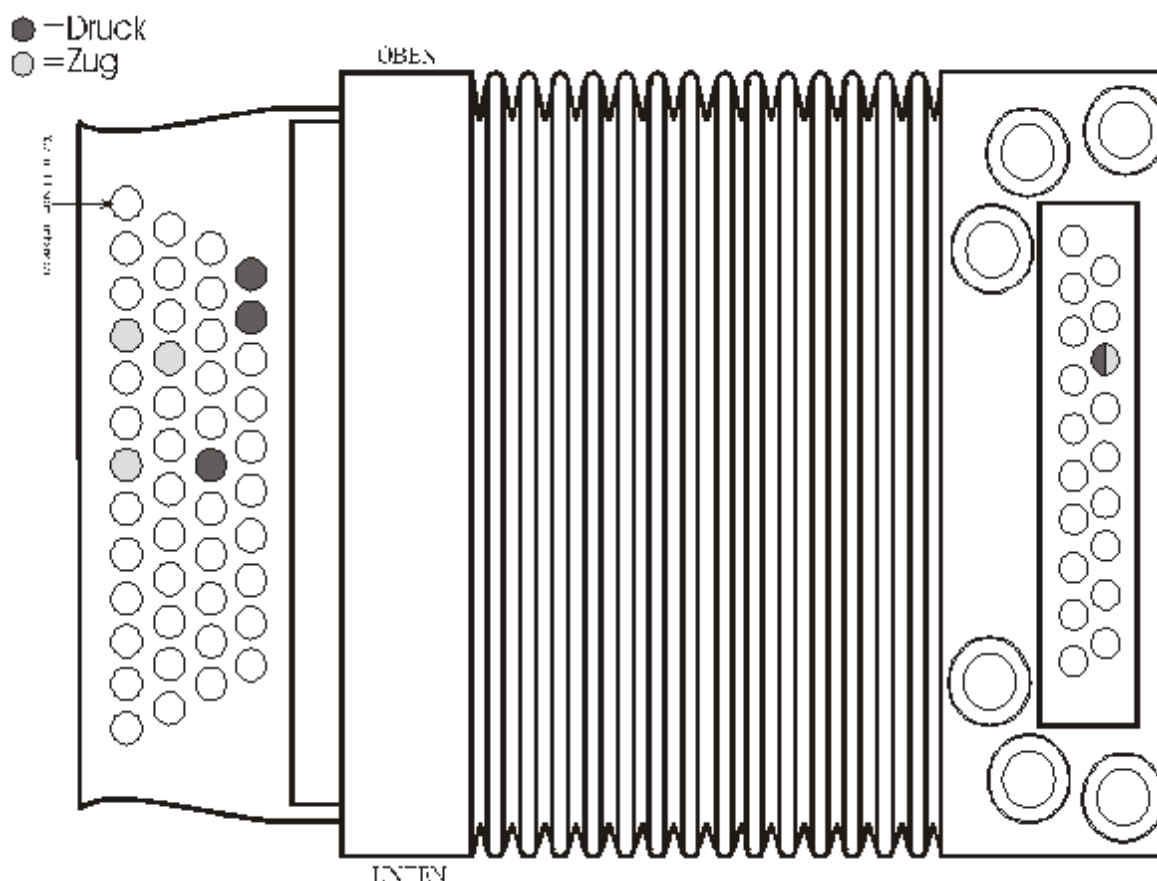
Töne in Normalnotation

Nun sind wieder die Verbindungen Tonika - Dominante - Tonika (authentische Ganzschlüsse) in den verschiedenen Lagen aufgezeichnet. Der Ton mit dem dreieckigen Notenkopf kennzeichnet den Hilfston "fis".



Anschließend sieht man wiederum einen Griffvorschlag, der zur besseren visuellen Darstellung in einer Schablone dargestellt ist.

Wir verwenden die Griffverbindung in Oktavlage. (siehe Abbildung oben) Diese Lage wurde ausgewählt, da sie recht gut in der Hand liegt und weil sie auf Grund der Tonhöhe recht gut klingt.



Das Praktische an diesen Schablonen ist, daß man sie für jede Stimmung verwenden kann, da die Griffanordnung immer die selbe ist.

Zusammenfassend kann man sagen, daß die diatonische Harmonika eine sehr rasche Entwicklung durchgemacht hat, obwohl sie noch keine 200 Jahre alt ist. In Salzburg und im übrigen Alpenraum wird sie hauptsächlich in der Volksmusik verwendet. Durch die hervorragende Ausbildung der Musiker gibt es immerwieder kreative Persönlichkeiten, die die Spieltechnik zu erweitern versuchen. Märsche und Choräle werden auf die Harmonika übertragen. Auch Versuche im Jazz werden bereits unternommen. Durch diese Persönlichkeiten entwickelt sich auch immer wieder die Mechanik weiter. Innovative Instrumentenhersteller arbeiten daran.

Auf Grund dieser Weiterentwicklung versucht auch jeder Musiker sich seine eigenen Griffmuster zu suchen und für seine Spieltechnik zurecht zu richten. Daher sind diese Schablonen nur Vorschläge meinerseits, die keineswegs für jeden Musikanten Gültigkeit haben müssen. Abschließend ist noch zu sagen, daß es immer wieder zu einer Übersättigung an Kommerzmusik kommt und daher rückt sich die Volksmusik auch mehr in den Mittelpunkt der Bevölkerung.

Es gilt jetzt zu hoffen, daß wir dieses hohe Niveau halten können und eine kontinuierliche Weiterentwicklung in der Aus- und Weiterbildung der Schüler, Musikstudenten und Musiklehrer erreichen.

5. Verzeichnis der Hörbeispiele

Hörbeispiel 1	Radauer Josef	Mi druckt die Trud', auf: 10 Jahre Untersberger Klarinettenmusi, UKMCD 1, Titel Nr. 11
Hörbeispiel 2	Volksweise	Wanns Häusei kloa is, auf: Bigga, Bogga, Besenstiel, Salzburger Volksliedwerk Nr. 13, Titel Nr. 2
Hörbeispiel 3	Edler Franz	Drei Spatzenpolka, auf: 10 Jahre Untersberger Klarinettenmusi, UKMCD 1, Titel Nr. 18
Hörbeispiel 4	Kofler Franz Xaver	Blattl Boarischer, auf: Trio Sontheim-Gmahl-Pichler, Koch International 323647, Titel Nr. 10
Hörbeispiel 5	Rieser Christian	Bachei Polka, auf: Volksmusik aus dem Salzburgerland, PanSound C 037, Titel Nr. 1
Hörbeispiel 6	Schwärzer Robert	48er-Ländler, auf: 6er Musig, Titel Nr. 1
Hörbeispiel 7	Volksweise	Goldeggwenger Boarischer, Aufnahmen des Volksmusiklehrganges an der Universität Mozarteum (nicht veröffentlicht)
Hörbeispiel 8	Vacek Karel	Fuchsgraben Polka, auf: Musikkapelle Bergheim, Mako CD 306/1, Titel Nr. 6
Hörbeispiel 9	Volksweise	Siebenschritt, auf: Bigga, Bogga, Besenstiel, Salzburger Volksliedwerk Nr. 13, Titel Nr. 15
Hörbeispiel 10	J. G. Albrechtsberger	Konzert E-Dur für Maultrommel, Mandorra und Orchester, Tempo di Menuetto, Orfeo C 035 821 A, Titel Nr. 1
Hörbeispiel 11	Volksweise	Herkules Walzer, auf: Hartl Musi, Mmusik CD-0053, Titel Nr. 5
Hörbeispiel 12	J. A. Peter Schulz	Der Mond ist aufgegangen, Aufnahmen des Volksmusiklehrganges an der Universität Mozarteum (nicht veröffentlicht)
Hörbeispiel 13	Volksweise	Stoaberg Walzer, auf: Trio Sontheim-Gmahl-Pichler, Koch International 323647, Titel Nr. 2
Hörbeispiel 14	Mooslechner Anton	Baßhansei, auf: Da Leit'n Toni und sei Bua, VM-Records CD 312096, Titel Nr. 3
Hörbeispiel 15	Häusler Matthias	An Fuchsei seiner, auf: Bairische Volksmu-sik, Teldec 6.28609 DP, Seite 4, Titel Nr. 8
Hörbeispiele 16 - 36	Gmahl Anton	Übungen für den Beginn, UKM-Records, unveröf

6. Literaturverzeichnis

Autorengemeinschaft	Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Band Steiermark, Wien, 1890, S. 270
Autorengemeinschaft	Auswanderung. In: Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 2, Mannheim, 1987, S. 397-398
Autorengemeinschaft	Tula. In: Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 22, Mannheim, 1993, S. 463-464
Dengg, Harald	Zur überlieferten Instrumentalmusik im Lande Salzburg. In: Die Volksmusik im Lande Salzburg (= Schriften zur Volksmusik Bd. 4), Wien, 1979, S. 54 - 66
Deutsch, Walter	Volksmusiklandschaft Österreich. In: Volksmusik in Österreich, Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1984, S. 9
Deutsch, Walter - Eibner, Franz - Schimpföbl-Ager, Maria Theresia	Dokumente und Literatur zur Volksmusik in Salzburg. In: Die Volksmusik im Lande Salzburg (= Schriften zur Volksmusik Bd. 4), Wien, 1979, S. 17-53
Fett, Armin	Harmonikainstrumente. In: Die Handharmonika (= Kleine Bücherei des Harmonikafreundes), Heft 15, (o. J.), S. 291-310
Fett, Armin	Die Harmonika. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Bd. 5, Kassel, 1956, Sp. 1665-1699
Fett, Armin	Hermann Schittenhelm. In: Die Harmonika, Monatszeitschrift für die Freunde der Harmonika, September 1958, S. 156
Gmachl, Anton	Gespräch mit Georg Öllerer (Handzuginstrumentenmachermeister - Freilassing/Oberbayern) am 1. 12. 1993, Tonbandaufnahme
Gmachl, Anton	Gespräch mit dem Präsidenten des Salzburger Landtages Univ.-Prof. Dr. Helmut Schreiner am 2. März 1994
Gmasz, Sepp	Archivalien zur Volksmusik im Lande Salzburg, insbesondere in den Pfleggerichten Mattsee und Neumarkt. In: Volksmusik im Flachgau, Salzburg, 1980, S. 161-178
Kaufmann, Georg von	Kleine Ehrenrettung für die Ziehharmonika. In: Sänger- und Musikantenzeitung 4. Jg. (1960) S. 42 - 52
Klier, Karl-Magnus	Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen, Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1956
Klima, Josef	Die Maultrommel. In: Sänger- und Musikantenzeitung, X. Jg., Heft 4, (1967) S. 71-75
Konferenz der	Gesamtösterreichischer Rahmenlehrplan (Stand 1995).

Österreichischen Musikschulwerke	Oberneukirchen: Reischl, 1996
Maurer, Walter	Accordion. Wien: Edition Harmonia, 1983
Maurer, Walter	Die Ziehharmonika. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes, Bd. 17, Wien, 1968, S. 49-57
Monichon, Pierre	Petite Histoire de l'accordéon. Paris: Edition E.G.F.P., 1958
Neumüller, Wolfgang	Das Akkordeon und die Volksmusik. In: Sänger- und Musikantenzeitung 30. Jg. (1987), S. 211 - 216
Pick, Leopold	Schule für zweireihige Harmonika. Leipzig: Hofmeister, 1912
Richter, Gotthard	Akkordeon. Leipzig: VEB Fachbuchverlag, 1990
Rosenzopf, Max	Spielanleitung für die steirische Harmonika. München: Preißler, 1975
Rößlhuber, Susanna	Toni Mooslechner - Ein Salzburger Musikant. Wien: HS für Musik und darstellende Kunst in Wien, 1992
Salmen, Walter	Der Spielmann im Mittelalter. Innsbruck: Edition Helbling, 1983
Salzburger Landesarbeitsgemeinschaft für Volkstanz (Hg.)	Volkstanz in Salzburg. Salzburg: Eigenverlag, 1993
Schaborack, Corenelia	Harmonika Schule. Aschau 1997
Schaborak, Dieter	Harmonika Schule Glonn 1985
Salzburger Volksliedwerk	Bigga, Bogga, Besenstiel - 47 ausgewählte Kinderlieder, Salzburg: Eigenverlag, 1988
Waggerl, Karl-Heinrich	Dorfmusikanten. In: Gesamtausgabe, Bd. II, Salzburg, 1997, S. 610
Wagner, Christoph	Das Akkordeon, Eine wilde Karriere. Berlin: Transit Buchverlag, 1993
Wagner, Christoph	Hermann Schittenhelm - Meisterspieler und Pionier der Handharmonika-Orchesterbewegung. Trossingen, Publikation des Harmonikamuseums Trossingen, Bd. 2, 1993
Ziegenrucker, Wieland	Allgemeine Musiklehre. Mainz: Schott, 1979