

Handbücher der Musiklehre

Auf Anregung des Musikpädagogischen Verbandes
zum Gebrauch an Musiklehrer-Seminaren
und
für den Privatunterricht

herausgegeben von

Xaver Scharwenka

III. Scharwenka, Methodik des Klavierspiels



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1907

Methodik des Klavierspiels

Systematische Darstellung
der
technischen und ästhetischen Erfordernisse
für einen rationalen Lehrgang

unter

Mitwirkung von **August Spanuth** verfaßt

von

Xaver Scharwenka



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1907

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

PUBLISHED BY THE
PRIVILEGE OF COPYRIGHT IN THE UNITED
STATES RESERVED UNDER THE ACT APPRO-
VED MARCH 3, 1909, BY BREITKOPF & HÄRTEL

Vorbemerkung

zu den Handbüchern der Musiklehre.

Die Anregung zur Entstehung des vorliegenden Sammelwerkes kam aus dem Schoße des »Musikpädagogischen Verbandes«, dessen Ziel es ja ist, den Musiklehrerstand nach innen und außen hin zu befestigen und zu heben. Der erste Schritt auf dem Wege zu diesem Ziele war bekanntlich die Einführung von Prüfungen für Musiklehrer-Kandidaten und die Festlegung der Anforderungen, die an die Examinanden zu stellen sind. Das letztere ist, soweit möglich, in der Prüfungsordnung geschehen. Da aber die Aspiranten für den Musiklehrerberuf sich die erforderlichen Kenntnisse in den verschiedensten Lehranstalten und in vielen Fällen bei Privatlehrern zu erwerben trachten, stellte sich als natürliche Folge der Wunsch ein, in einer Sammlung von Leitfäden eine Richtschnur für den Erwerb der verlangten Kenntnisse und Fähigkeiten zu geben.

Es gibt nun zwar der musikalischen Lehrbücher aller Art mehr als genug, und manche von ihnen können gewiß mit großem Nutzen zur Vorbereitung auf das Musiklehrerexamen berücksichtigt werden. Aber diese Lehrbücher sind recht ungleichartig; für diesen bestimmten pädagogischen Zweck geht das eine zu sehr ins Breite, während das andere vielleicht zu skizzenhaft bleibt, und wiederum ein anderes zu stark für den einseitig-personlichen Standpunkt seines Verfassers eintritt. Kurzum es fehlt an einer vollständigen Sammlung von solchen Leitfäden, die, vom gleichen pädagogischen Standpunkt aus verfaßt, dem Lehrer eine zweckmäßige Stoffauswahl darbieten und dem Schüler als Ergänzung des mündlichen Unterrichts, nötigenfalls aber auch als Mittel zum Selbstunterricht dienen sollen.

Diese Erfahrung legte dem Vorstände des »Musikpädagogischen Verbandes« den Gedanken nahe, die Herstellung solcher Lehrbücher

anzuregen, und nachdem sich die Firma Breitkopf & Härtel bereit erklärt hatte, die Handbücher in Verlag zu nehmen, wurden geeignete erscheinende Persönlichkeiten mit der Ausarbeitung der einzelnen Disziplinen betraut und der Unterzeichnete als der verantwortliche Herausgeber für die ganze Sammlung bestellt. Bei der Herstellung ist es leitendes Prinzip gewesen, nichts Überflüssiges beizusteuern und nichts Wünschenswertes auszulassen; keinem besonderen System oder Verfahren das Wort zu reden; die Darstellung so leichtverständlich wie möglich zu machen, und bei aller Vertiefung in die spezielle Materie keine Einseitigkeit aufkommen zu lassen.

Es könnte mißverstanden werden, wollte der Vorstand des »Musikpädagogischen Verbandes« diesen Büchern eine offizielle Empfehlung auf den Weg geben oder sie den Examinanden als obligatorisches Vorbereitungsmaterial aufdrängen. Es ist vielmehr des Unterzeichneten Überzeugung, daß diese »Handbücher der Musiklehre« ihre Brauchbarkeit in der Praxis auch ohne offizielle Empfehlung beweisen und Lehrenden wie Lernenden ein treuer Begleiter bei dem Gradus ad Parnassum sein werden.

Berlin, im September 1907.

Xaver Scharwenka.

Die Sammlung wird die folgenden Lehrbücher umfassen:

Below, Leitfaden der Pädagogik, enthaltend Psychologie und Logik, Erziehungslehre, allgemeine Unterrichtslehre.

Karl Schäfer, Einführung in die Musikwissenschaft auf physikalischer und physiologischer Grundlage.

Hugo Riemann, Kleines Handbuch der Musikgeschichte.

Wilhelm Blauel, Ästhetik.

Carl Mengewein, Die Ausbildung des musikalischen Gehörs.

Anna Morsch, Formenlehre.

Xaver Scharwenka, Methodik des Klavierspiels, systematische Darstellung der technischen und ästhetischen Erfordernisse für einen rationalen Lehrgang.

Gustav Holländer, Literatur der Streichinstrumente.

J. M. Lepanto, Sprach- und Gesangsunterricht.

VORWORT

zur Methodik des Klavierspiels.

Meine »Methodik des Klavierspiels« verdankt ihre Entstehung den in einer langjährigen Lehrpraxis gewonnenen Erfahrungen.

Durch meine pädagogische Tätigkeit an den von mir ins Leben gerufenen Konservatorien in Berlin und New York, sowie am Nashville-Konservatorium und am Hardin-College in Mexiko Mo. war ich in der Lage, die verschiedenen Bedürfnisse und Anforderungen auf musikpädagogischem Gebiete genau kennen zu lernen. Die Verwertung dieser Erfahrungen, verbunden mit denjenigen aus meiner künstlerischen Laufbahn mögen nun als gute Saat auf fruchtbaren Boden fallen.

Zum Schluß spreche ich Herrn August Spanuth, welcher mir bei Abfassung dieses Buches die wertvollste Unterstützung hat zuteil werden lassen, meinen wärmsten Dank aus.

Berlin, im September 1907.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorbemerkung des Herausgebers	V
Vorwort des Verfassers	VII
Einleitung	1
Allgemeines	4
Der primitive Anschlagsakt	9
Der Legato-Anschlag	18
Andere Anschlagsarten	28
Übungsformen und Figuren	36
Phrasierung und Fingersatz	53
Dynamisches und Pedalgebrauch	68
Rhythmus und Tempo	79
Die Ornamente	94
Auffassung und Vortrag	115
Vom Üben	125
Höhere Aufgaben des Lehrberufs	142

Einleitung.

Methode.

Erfahrene Musiker und Musiklehrer sind sich längst darüber einig, daß es auf dem weiten Gebiete des Musikunterrichts viel zu viele spezielle »Methoden« gibt. Gegen das Wort Methode läßt sich zwar nichts einwenden, es ist sogar ein ganz vortreffliches Wort, aber leider deckt es sich bei seiner Anwendung auf musikalischem Gebiete nur selten mit seinem ursprünglichen Begriff. So leichtsinnig und unpassend wird es vielfach angewendet, daß manche gar schon dem Begriffe selbst Mißtrauen entgegenbringen. Haben sich doch viele »Methoden« bei genauerer Betrachtung als das gerade Gegenteil des Wortsinnes herausgestellt, denn statt des kürzesten und direktesten Weges gaben sie einen Umweg an. Ohne Zweifel hat es sich für einige Leute finanziell gelohnt, irgend ein ausgeklügeltes technisches Verfahren als Methode zu etikettieren und wie eine Patentmedizin zu verschreiben; denn sonst hätten ja die paar Erfolgsgreichen nicht so viele Nachahmer finden können. Aber schließlich sind doch derlei Methoden so zahlreich und zum Teil so närrisch geworden, daß auch die Leichtgläubigen und Vertrauensseligen in der musikalischen Menge anfangen, ihnen aus dem Wege zu gehen. Wer also heutzutage noch einer neuen Klaviermethode Eingang verschaffen will, der muß nicht nur sehr beredt, sondern auch ein besonders findiger Kopf sein.

Vermutlich denken auch die meisten Erfinder und Verfertiger von »Methoden« zunächst gar nicht an Täuschung des Publikums, sondern sind felsenfest von der Vorzüglichkeit ihrer Arbeiten überzeugt. Aber das verringert die Gefahr nicht. Selbst wenn die »Methode« auf einer richtigen, fördernden Idee beruht, ist ihre ängstliche, skrupulöse Anwendung nicht ohne Gefahr. Sie wird nämlich fast ausnahmslos zu einer Verengung des musikalischen Horizontes führen. Nun ist aber des Menschen Geist schon von Haus aus zur Beschränkung geneigt, denn nichts wird ihm schwerer,

als mit großem Blick den inneren Zusammenhang äußerlich getrennter Dinge zu erfassen. Umgekehrt wird es ihm verhältnismäßig leicht, Einzelheiten mit Schärfe und Bestimmtheit zu erkennen. Und da nun innerhalb der musikalischen Disziplinen stets eine große Menge mechanischer Übungen erforderlich ist, läuft man durch Spezialmethoden erst recht Gefahr, sich in irgendwelche technische Probleme einzukapseln. Wer wird sich dabei dann noch den Blick für das Ganze erhalten können? Eine andere Gefahr liegt aber darin, daß ein Spezialverfahren, wie es die »Methode« involviert, keine genügende Rücksicht auf die Verschiedenheit der Individualitäten gestattet. Kurzum, die Anwendung von »Methoden« auf dem musikalischen Unterrichtsgebiete ist ein mit allerlei Gefahren verbundenes Experiment.

Methodik.

Um solchen Gefahren zu entgehen, kann es nun aber niemandem einfallen, ein unmethodisches, ein regelloses Verfahren zu empfehlen. Insofern als jeder Schritt in der Ausbildung genau in der Richtung gemacht werden muß, die zum Ziele führt, ist Fortschritt nur auf methodischem Wege möglich. Das will sagen, daß alle Schritte, die zur Erreichung des Zieles nötig sind, — von den ersten schüchternen Gehversuchen des Schülers bis zum Siegeslauf des Meisters —, das Resultat methodischer Erwägung zu sein haben. Alle diese Schritte zu regulieren und in ein gedehliches Verhältnis zueinander zu bringen, ist die Aufgabe der Methodik. Und trotz der Ähnlichkeit der Namen hat diese Methodik keinerlei bestimmte Methode zu berücksichtigen. Man erwarte also in dem vorliegenden Buche nicht etwa die Darstellung eines Spezialverfahrens zur geschwinden Erlernung des Klavierspiels; und wer nach Geheimmitteln zur magischen Überwindung technischer Schwierigkeiten verlangt, der schlage lieber dies Buch sogleich wieder zu. Es ist nun einmal nicht möglich, die ganze klavierspielende Welt über denselben Leisten zu schlagen, von allen zu verlangen, daß sie das Klavier genau in derselben Weise spielen, denn dazu sind doch, glücklicherweise, die einzelnen Menschen zu verschiedenen voneinander. Auch könnten ja die musikalischen Möglichkeiten, die das Klavierspiel gewährt, gar nicht ausgeschöpft werden, wenn die Technik derartig uniformiert würde. Aber aus Erfahrung und Spekulation läßt sich ein System konstruieren, das dem Studierenden als methodischer Leitfaden dienen mag. Desgleichen dem Lehrenden, denn diese

Methodik will keine eisernen Regeln und verwegene Vorschriften geben, sie will niemanden mit fertigen Übungsmaterial versorgen; sie will vielmehr zum fortwährenden kritischen Erwägen jeder Betätigung anregen, und den Weg zum rationalen Überwinden der Schwierigkeiten weisen. Sowohl diejenigen, die durch die Anwendung von allerlei »Methoden« kopfscheu geworden sind, als auch solche, die durch regelloses Drauflosüben ihre Zeit vergeudet haben, werden vielleicht durch das sorgfältige Studium einer »Methodik« auf den rechten Weg gebracht werden.

Allerlei Irrwege.

Und der Verirrten gibt es in der Klavierwelt leider mehr als genug. Man braucht noch nicht einmal Sachkenner zu sein um zu begreifen, daß im allgemeinen das Klavierspiel, wie es heutzutage innerhalb der Familie und oft auch in der Öffentlichkeit gehört wird, den dargebrachten Zeit- und Geldopfern durchaus nicht entspricht. Es wäre Torheit zu erwarten, daß die schlechten Klavierspieler ganz ausgerottet werden könnten, denn gerade die Nichtberufenen werden sich am wenigsten dazu verstehen, das Klimpern aufzugeben. Die Unmusikalischen soll man also gar nicht in den Kreis seiner Wünsche und Bemühungen ziehen. Jedoch die Tatsache, daß auch so viele musikalisch beanlagte Leute miserable Klavierspieler sind, fordert zum Nachdenken und zum Handeln heraus. Es ist klar, daß musikalisches Talent nicht das einzige Requisite für erfolgreiche Klavierstudien ist, es kommt auch auf die ausübenden Organe, speziell auf die Finger an. Mit ihnen muß vom ersten Augenblick an rational verfahren werden, von ihnen darf man nichts Unzweckmäßiges verlangen, ihnen darf nichts Unnatürliches zugemutet werden. Es ist ein zu komplizierter Apparat, der beim Klavierspiel in Tätigkeit gesetzt wird, als daß man dem Instinkt die Lösung der technischen Schwierigkeiten anvertrauen dürfte. Ebensov wenig lassen sich die Mängel der Hand oder der anderen Organe — und eine ideal-vollkommene Klavierhand bringt die Natur nun einmal nicht hervor! — durch einseitig forcierte Übungen heben, wie denn überhaupt beim Üben der »blinde Eifer« niemals nützt, wohl aber oftmals schadet. Ein Lehrer, der ihm gestattet oder wohl gar stimuliert, ist ein durchaus schlechter Lehrer. Nicht viel weniger schlecht aber ist der Lehrer, der den »praktischen Unterricht« so versteht, daß er nur vorzumachen und der Schüler nachzumachen hat. Solcher Lehrer mag ein glänzender

Virtuose sein; wenn er nicht imstande und willens ist, das Wie und Warum jeder einzelnen technischen Aktion, der einfachsten wie der kompliziertesten, mit klaren Worten auszudeuten, wird er den Schüler nichts »lehren« können. Es muß Zusammenhang im Unterricht sein, das Zufällige und Sprunghafte muß wie die Sünde gemieden werden, und der ganze Kursus muß einem Aufbau ähnlich. Der Grundriß aber zu dem Bau: das ist die Methodik.

Allgemeines.

Um die Noten, die auf dem Papier stehen, zum Klingen zu bringen, ist der Besitz einer erheblichen mechanischen Fertigkeit die Vorbedingung. Ob es sich um vokale oder instrumentale, um einfache oder komplizierte Gebilde der musikalischen Phantasie handelt, immer ist eine spezielle Fertigkeit vorzuziehen, die erst erworben werden muß. Denn nicht einmal in seltenen Ausnahmefällen liefert die Natur dem Menschen Organe, die ohne weiteres, also ohne jede Vorbereitung zur kunstgerechten Ausführung musikalischer Kompositionen imstande sind. Selbst die wundervollste Naturstimme kann solcher Vorbereitung nicht entzogen werden, wenn sie in den Dienst der Kunst gestellt werden soll. Die Summe der zu erwerbenden mechanischen Fertigkeiten nennt man aber schlechweg Technik. Ein solch zusammenfassender Ausdruck ist kaum

**Notwendigkeit
und Wesen der
Technik.**

zu entbehren, wenngleich seine unvermeidliche Anwendung oft genug dazu führen mag, daß man sich unter Technik ein Ding an sich, eine außerhalb, oder vielmehr neben der Kunst bestehende Disziplin vorstellt. Solche begriffliche, aber irrtümliche Auffassung führt dann natürlich zu dem Trugschluß, daß man sich besagte Technik auch auf rein mechanischem Wege erwerben könne. Da nun aber das Klingennachen, die Ausführung einer musikalischen Komposition nichts geringeres als deren Verlebendigung bedeutet, und da irgend eine rein mechanische Betätigung selbst im besten Falle nur eine Kopie des Lebendigen, niemals aber eigentliches Leben produzieren kann, so muß auch die mechanische Übung einen möglichst intimen Zusammenhang mit der Kunst selbst beibehalten, wenn »Technik« im höheren Sinne das Ziel sein soll. »Technik«,

vom griechischen τέχνη, hat mit »Können« zu tun, und dieses Können ist in der musikalischen Ausführung doch erst dann vorhanden, wenn das Mechanische nicht als Zweck, sondern als Mittel zu einem ästhetischen Zweck erscheint. Die Musik wäre eben keine Kunst, wenn sie sich auf rein mechanischem Wege ausführen ließe.

**Wie Technik
erworben wird.**

Nun hat es manche Klavierpädagogen gegeben, — und vielleicht gibt es deren noch, — die geglaubt haben, man tue am besten, die Fertigkeitstübungen zunächst auf rein mechanischem Wege zu betreiben, dann könne man nachher mit dem Erworbenen desto freier im Dienste der Kunst schalten und walten. Namhafte Lehrer empfahlen sogar ihren Schülern, beim Einüben schwieriger Passagen lieber ein Buch aufs Notenpult zu stellen und eine unterhaltende Geschichte zu lesen, während die Finger unausgesetzt ihr Pensum abarbeiten. Glücklicherweise ist dieser Wahnwitz nun aber von der modernen physiologischen Erkenntnis längst als solcher gebrandmarkt worden. Daß der Sitz der Technik im Gehirn ist, bedarf heute keiner Argumentation mehr, daß diese Technik sich also unmöglich steigern kann, wenn sich das Gehirn mit etwas ganz anderem beschäftigt, während die Finger sich absolut mechanisch bewegen, liegt auf der Hand.

Üben heißt wiederholen; aber nur dann ist von richtigen Üben zu reden, wenn jede Wiederholung zugleich einen Fortschritt bedeutet. Der Fortschritt mag minimal, mag kaum sinnlich wahrnehmbar sein, ist er aber nicht vorhanden, dann wird aus dem »Üben« bloß Zeittotschlag. Also ein solcher Fortschritt kann die Wiederholungen nicht begleiten, wenn das Üben gedankenlos, wenn es z. B. ohne rhythmisches Bewußtsein geschieht. Um irgend eine mechanische Leistung des menschlichen Körpers fortwährend zu steigern, muß das Augenmerk, und bei der musikalischen Übung eben vor allem das Ohrenmerk, unausgesetzt auf alle Teile der Ausführung gerichtet sein. Wer das immer noch bezweifeln möchte, der frage nur einmal bei unseren Athleten an: sie wissen ebenfalls, daß rein mechanisches Beugen und Strecken der Glieder die Muskeln noch nicht stärker macht, sondern daß hinter jeder Bewegung der intensive Wunsch stecken muß, eine derartige Stärkung zu erzielen. Wie viel wichtiger muß also die intensive Teilnahme des Willens und des Intellekts beim musika-

lischen Üben sein, wo es sich keineswegs um bloße Muskelausammlung handelt, sondern um absolute Unterordnung der Muskeltätigkeit — und zwar besonders der Muskelbewegung unter die subtilsten Musikempfindungen, die in unserem Gehirn anschlagen mögen!

**Ph. E. Bachs
»rührender
Clavierist«.**

Die wirklich großen Meister des Klaviers haben denn auch von jeher instinktiv auf eine solche »Vergeistigung« der mechanischen Übungen hingearbeitet. Schon Philipp Emanuel Bach hatte das im Sinne, als er behauptete, daß Geschwindigkeit und sonstige mechanische Fertigkeiten noch lange keinen »rührenden Clavieristen« machten. Er sagt: »Die Erfahrung lehret es mehr als zu oft, wie die Treffer und geschwinden Spieler von Profession nichts weniger als diese Eigenschaften besitzen« —
— »wie sie zwar durch die Finger das Gesicht in Verwunderung setzen, der empfindlichen Seele eines Zuhörers aber gar nichts zu thun geben. Sie überraschen das Ohr, ohne es zu vergnügen, und betäuben den Verstand, ohne ihm genug zu thun.« So beurteilt er Fertigkeiten, die eben nur zur Darstellung dieser Fertigkeiten selbst dienen können, weil sie auf stumpfmechanischem Wege erworben wurden, Fertigkeiten, die sich ihrer inneren Unbeheltheit halber niemals zum Range einer musikalischen Technik erheben können. Hätten einem Philipp Emanuel Bach nun auch noch die Erkenntnisse der modernen Physiologie zur Verfügung gestanden, er würde sicherlich noch hinzugefügt haben, daß selbst zum bloßen Erlangen solcher mechanischen Fertigkeiten die rein mechanische Übung, also das bloße Wiederholen unter Ausschaltung der konstanten Willensenergie und der Verstandeskritik, ein Umweg ist, daß gerade die physische Leistung erst durch die Teilnahme des Intellekts beflügelt wird. —

**Alte und neue
Irrtümer.**

Aber die alte Erfahrung, daß selbst die geschlechtesten Menschen oft den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen, daß Natürliches und Naheliegendes keineswegs immer leicht erfäßt, statt dessen aber Unnütziges und Erkünsteltes weit hergeholt wird, läßt sich aus der Geschichte der Klavertechnik recht drastisch belegen. Durch Generationen haben sich schier unbegreifliche Irrlehren fortgepflanzt, und Leute haben sie verkündet, die es mit ihrer Kunst durchaus ernst meinten, die der Klavierpädagogik ihr ganzes

Leben widmeten. Da wurden z. B. Fesselung und Versteifung der Fingermuskeln förmlich zum Prinzip erhoben, und nach Unabhängigkeit der einzelnen Finger wurde auf einem Wege gesucht, der schunstracks in die entgegengesetzte Richtung führte. Daß wir trotzdem in der Vergangenheit keinen Mangel an bedeutenden Klavierspielern gehabt haben, ist wiederum nur ein Beweis dafür, daß die Natur immer wieder triumphiert, daß sie sich durch keine noch so verquickten Maßregeln ganz austreiben läßt. Aber sicherlich haben diejenigen, deren Instinkt nicht kräftig genug war, um die akademischen Schranken zu durchbrechen, sehr viel schwerer und länger arbeiten müssen, als das heute, nach gründlicher Beiseitigung solcher Irrlehren, nötig sein wird. Kann man doch bei der Anwendung neu gewonnener physiologischer Belehrung auf die praktische Klavertechnik den Grundsatz aufstellen, daß nur dann Erkenntnis und Schlußfolgerung richtig sind, wenn das Resultat in Erleichterung und Abkürzung der mechanischen Arbeit besteht. Auf die Gefahr, neue Irrtümer und Irrlehren an Stelle der alten zu stellen, sollte man stets aufmerksam sein.

Außerdem bringt ja überhaupt jede neue Erkenntnis, und sei sie noch so erlösend, ihre eigene spezielle Gefahr mit. Je neuer sie ist, je mehr verblüfft sie, desto eher versetzt sie die Leute in eine Art von Rausch. Und damit legt sich dann um ihr Urteil eine Wolkenwand, die am Ende geradezu undurchdringlich ist, wie jener Wust von akademischen Vorurteilen, die zu durchbrechen man sich bemühte. Da wäre dann der positive Schaden viel größer als der hypothetische Nutzen. Im Freudentaumel über die Entdeckung eines neuen, revolutionierenden Prinzips darf man nicht den Boden unter den Füßen verlieren. Gewiß ist die Erkenntnis erlösend, daß permanente und universelle freie Beweglichkeit der Finger, Hände und Arme nicht bloß, sondern aller beim Klavierspielen in Betracht kommenden Muskeln, oberstes Prinzip sein muß, aber schlimm ist's, wenn diese überraschende Erkenntnis nun zu einem völlig uferlosen, systemlosen System führt. Der Mißbrauch, der da mit der Freiheit der Bewegung getrieben werden kann, ist mindestens so schädlich, wie die ehemalige »akademische« Knebelung der einzelnen Muskeln war. Ein Trost dabei ist, daß dieses neue Übel leichter als ein solches erkannt wird, weil es zu offenbar dem Boden wilder theoretischer Spekulation entsprossen ist; auf dem Nährboden der Praxis könnte eben solches Unkraut gar

Trugschlüsse.

nicht gedeihen. Wohl läßt sich das neue Prinzip der freien Beweglichkeit bis in alle Details der Klaviertechnik hinein anwenden, aber es bedarf bei seiner Applizierung dennoch großer Vorsicht und beständiger Modifikationen. Die schwungvollen Phrasen vom »lichten, sonnigen Naturalismus«, von einem »grandiosen Spiel natürlicher freier Kräfte«, klingen eben viel zu schön, um mehr als Phrasen sein zu können. Es sind die unklaren Traumvorstellungen eines überaus sanguinen Theoretikers. Ihm gleich zu achten wäre ein Gesangspädagoge, der aus Freude über die Entdeckung des »primären« Tones allen Gesang in Hauch auflösen wollte. Daß die Klaviertechnik soviel wie möglich die Erinnerung an körperliche Schwere und physische Anstrengung überwinden muß, sollte dem Lehrer allezeit bewußt bleiben; die besten Resultate wird er aber durch eine weise, bedächtige, und nicht durch eine radikale Anwendung des Prinzips von der freien Beweglichkeit erzielen. Wenn man etwas aufbauen will, darf man nicht mit der Anarchie kokettieren.

Die beste Garantie gegen Trugschlüsse und Irrwege werden Lehrer und Schüler in der fortwährenden Kontrolle durch das eigene Ohr und den eigenen Intellekt haben. Diese Kontrolle allezeit wach zu erhalten beim Üben, sollten alle denkbaren Mittel angewandt werden. Wer also gar die stumme Klaviatur benutzt, begibt sich von vornherein des wertvollsten Mittels, die mechanische Übung zu vergeistigen. Er erzieht sich im günstigsten Falle zum Handwerker, nicht aber zum Künstler. (Die Ausrede, man könne bei Benutzung der stummen Klaviatur die Gehörsnerven, steht außerdem auf sehr schwachen Füßen. Wird doch jeder einigermaßen sensitive Musiker den Ton, dessen Taste er auf der stummen Klaviatur anschlägt, sich im Geiste vorstellen, und diese forcierte Illusion muß schließlich noch viel strapazierender auf die Nerven wirken, als die Rezeption des wirklichen Tones durch die Gehörsorgane.) Um nun jene Kontrolle stets lebendig zu erhalten ist die Hauptbedingung, daß alles mechanische Übungsmaterial nicht nur die Finger, sondern auch den Verstand und das Ohr in Anspruch nimmt. Und dieses Problem ist keineswegs unlösbar. Es gibt der Mittel zu diesem Zweck ziemlich viele, und durch die Verschiedenheit der Anwendung werden sie dann noch vervielfacht. Auch kann der Lehrer mit ihrer Anwendung gleich beim Beginn, in den ersten Unterrichtsstunden, anfangen.

Die mechanische Übung zu vergeistigen.

Die musikalische und klangliche Monotonie technischer Übungen läßt sich nämlich durch fortwährende Modulation, durch vielfache rhythmische Veränderungen, und ferner durch die möglichst häufige Anwendung von Gegenbewegungen brechen. Die letztere empfiehlt sich durch zwei wichtige Vorzüge. Zunächst ist die Gegenbewegung vom musikalischen Standpunkt aus vorzuziehen, weil sie, wie jeder Harmonieschüler weiß, den Vorrang vor der parallelen Bewegung besitzt. Dazu kommt noch, daß sich bei der Gegenbewegung jede kleine Unebenheit, jeder Mangel an Präzision und jede Ungleichartigkeit der Anschlagsart in beiden Händen viel drastischer dem Ohre bemerklich macht, als bei der parallelen Bewegung. Der andere, auch nicht zu unterschätzende physische Vorzug der Gegenbewegung ist die »Sympathie«, die zwischen den Nerven der korrespondierenden Finger beider Hände besteht. Es ist nun einmal natürlicher, und daher leichter, gleichzeitig mit den fünften oder zweiten Fingern beider Hände anzuschlagen, als mit dem fünften der einen und dem ersten der anderen, oder dem zweiten der einen und dem vierten der anderen Hand.

Mit der Abwechslung, die durch Modulation, rhythmische Veränderung und durch Gegenbewegung zu bewerkstelligen ist, läßt sich schon des Übenden Aufmerksamkeit und geistige Teilnahme aufrecht erhalten, vor allem wenn man ihn von Anfang an nicht an fertig ausgedruckte Übungen gewöhnt, sondern sich da mit begnügt, ihm nur das Schema der betreffenden Übung vor die Augen zu bringen. Den Rest mag er sich dann selbst mit dem Verstand, dem Ohr und den Fingern herausarbeiten. Auf solche Weise läßt sich verhindern, daß die Gedankenmitarbeit auch nur für einen Augenblick intermittiert. Probatum est.

Der primitive Anschlagsakt.

Das Klavierspiel ist eine solch weit verbreitete Beschäftigung geworden, daß Leute, die sich ihre Ansichten ohne vorausgehende Gedankenarbeit bilden, es für eine ganz »natürliche« Funktion halten mögen. Es bedarf aber gar nicht ein-

Elementarschwierigkeiten des Klavierspiels.

mal besonders angestrengten Nachdenkens, um einzusehen, daß das Klavier den menschlichen Organen nur auf halbem Wege entgegenkommt. Auf der Klaviatur haben wir es mit so und so viel mal zwölf Tasten zu tun. Sieben davon sind unseren Fingern leichter erreichbar, als die anderen fünf. Von der Unregelmäßigkeit dieser Tastatur loszukommen, hat man wohl versucht, aber auch die sogenannte chromatische Klaviatur, ein regelmäßiger Wechsel von Ober- und Untertaste für jeden Halbton, hat keine Erlösung gebracht. Es scheint also, daß wir das Klavier so verbrauchen müssen, wie es zurzeit ist. Diese sieben näheren und fünf ferneren Tasten müssen wir nun mit drei längeren Fingern, einem halblangen und einem kurzen Finger in alle den mannigfaltigen Wendungen zum Klingen bringen, die der komplizierten und extravaganteren Inspiration der Komponisten gerade notwendig erscheinen. Fürwahr, man braucht sich nur diese elementare Schwierigkeit des Klavierspiels klar zu machen, um Respekt vor der Summe planvoller und rationaler Arbeit zu bekommen, die allein zur technischen Herrschaft über das unentbehrliche Tasteninstrument führt.

Der Anschlagsakt eine komplizierte Funktion.

Und dennoch scheint der Anschlagsakt ein so einfach zu sein: man hebt den Finger, läßt ihn fallen — und der Ton ist da. Tatsächlich hat man lange Zeit geglaubt, diese Anschlagsbewegung sei nichts weiter, als eine simple Funktion des Fingers selbst, und man glaubte, einen bedeutsamen Schritt vorwärts auf der Bahn des Rationalen gemacht zu haben, als man lehrte, durch Isolierung der Bewegung den Finger zur Unabhängigkeit zu erziehen. Lehrer, die auch heute noch an diesem Wahn hängen bleiben, müssen die Lehren der Physiologen über den Bewegungsmechanismus des menschlichen Körpers ganz und gar ignoriert haben. Aber es gibt keine Entschuldigung für den Klavierlehrer der Gegenwart, nicht zu wissen, daß der Anschlagsakt des Fingers eine sehr komplizierte Funktion ist, die überhaupt nicht ohne Teilnahme von gewissen Hand-, Unterarm-, Oberarm- und Schultermuskeln ausgeführt werden kann. Man braucht, um das zu verstehen, keine speziellen anatomischen Studien zu machen und ganze Reihen technischer Bezeichnungen für die einzelnen Muskelgruppen, Sehnen und Nervenstränge auswendig zu lernen. Ist man nur erst auf die Tatsache aufmerk-

sam geworden, wird man sie bald genug durch eigene Beobachtungen erhitzen können.

Unbegreifliche Irrlehren.

Die Erkenntnis, daß selbst der primitive Anschlagsakt eine Funktion ist, an der sich eine ganze Anzahl Körperteile aktiv beteiligen, und die von dem passiven Verhalten anderer Körperteile mehr oder weniger abhängig ist, muß notgedrungen zu der Schlussfolgerung führen, daß jene direkt beteiligten Organe zum mindesten nicht in ihrer Beweglichkeit gehemmt werden dürfen. Und damit fallen eine ganze Unzahl unlogischer und schädlicher Regeln und Vorschriften, die noch vor wenigen Jahrzehnten als unumgehbar Gesetze für künstlerisches Klavierspiel galten. Da mußten die Oberarme so nahe am Oberkörper gehalten werden, daß man dazwischen ein nicht zu dickes Buch festhalten konnte. Auch legte uns der gestrenge Herr Lehrer ein Talerstück auf die Hand: wenn es beim geschwinden Tonleiterspiel nicht herunterfiel, durften wir es — zwar noch lange nicht behalten, aber man bekam doch eine gute Zensur. Heute weiß man, daß die Ausbildung einzelner Finger Muskeln durch starre Isolierung ein verhängnisvoller Irrtum ist, und daß eine erzwungene Unbeweglichkeit der Hand die Gleichmäßigkeit und den Fluß des Passagenwerks nicht fördert, sondern hindert. Übrigens ist schon vor anderthalbhundert Jahren, als man erst schüchtern anfang, den Daumen beim Klavierspiel frei zu benutzen, in einem zu Berlin erschienenen Buche gegen das starre Isolieren gewarnt worden. Es war kein geringerer als Philipp Emanuel Bach, der sich also vernehmen ließ: »Man spiele mit gebogenen Fingern und schlaffen Nerven; jemeher insgemein hierinnen gefehlet wird, desto nöthiger ist hierauf acht zu haben. Die Steiffe ist aller Bewegung hinderlich, besonders dem Vermögen, die Hände geschwind auszudehnen und zusammen zu ziehen, welches alle Augenblicke nöthig ist. Alle Spannungen, das Auslassen gewisser Finger, das Einsetzen zweyer Finger nach einander auf einen Ton, selbst das unentbehrliche Ueberschlagen und Untersetzen erfordert diese elastische Kraft. Wer mit ausgestreckten Fingern und steifen Nerven spielt, erfähret außer der natürlich erfolgenden Ungeschicklichkeit, noch einen Hauptschaden, nemlich er entfernet die übrigen Finger wegen ihrer Länge zu weit von dem Daumen, welcher doch so nahe als möglich beständig bey der Hand seyn muß, und benimmt diesem Hauptfinger alle

Möglichkeit, seine Dienste zu thun.« — Der große erlösende Gedanke der neuen Erkenntnis aber drückt sich vor allem in der Überzeugung aus, daß nichts erzwungen werden kann, daß man es nie mit Gewalt versuchen darf, sondern daß man in jeder Einzelheit der technischen Ausbildung der Natur entgegenzukommen trachten muß.

Und so strebt man nicht mehr nach möglichster Muskelkraft in den ausführenden Organen, sondern nach der möglichsten Leichtigkeit im Disponieren über die vorhandenen Kräfte. Nicht Geschwindigkeit an sich wird durch endlose Wiederholungen angestrebt, sondern äußerste Gleichmäßigkeit und Geschmeidigkeit der Bewegung. Die Gleichmäßigkeit ruft ja ohnehin schon die Illusion einer größeren Geschwindigkeit hervor. Auch hat sich der Begriff der Gelenkigkeit insofern verändert, als man den Gradmesser auf die Dienstwilligkeit der Gelenke einstellt. —

Sitz vor dem Klavier.

Man sitzt beim Klavierspielen, und so kommt nicht wenig darauf an, wie man sitzt. Für die Höhe des Stuhls ein Normalmaß anzugeben, ist nicht wohl möglich, denn die Körperproportionen der Menschen sind gar zu verschieden; auch könnte man dadurch in den Verdacht kommen, eine »Methode« empfehlen zu wollen. Tatsächlich sitzen die namhaftesten Pianisten höchst verschieden hoch, und es ist nicht einmal immer die Länge des Oberkörpers und die Kürze der Arme und Beine, die dabei den Ausschlag gibt. Gewohnheit scheint darin eine große Rolle zu spielen. Im allgemeinen läßt sich nur empfehlen: der Spieler möge nicht so tief sitzen, daß er sich der wichtigen Beihilfe des Armdrucks beraubt, und nicht so hoch, daß die Arme aus der Hängeposition in eine Art Stützposition geraten. Eine unvermeidliche, von keiner »Methode« abhängende Forderung ist aber, daß der Sitz, respektive der Stuhl auf festen Füßen stehe und dem Körper des Spielers nicht nur vollkommene Ruhe, sondern auch absolute Bewegungsfreiheit garantiere.

Wie weit entfernt vom Klavier soll man sitzen? Wenn ein Erwachsener, ohne sich vorzubeugen, die Enden der Klaviatur mit ausgestreckten Armen erreichen, und wenn er seine Arme bequem überschlagen, das heißt kreuzen kann, dann wird die Entfernung eine angemessene sein. Daß man den Stuhl genau vor der Mitte der Klaviatur aufstellt, daran braucht wohl kaum noch erinnert

zu werden. Die Haltung des Oberkörpers sei ungezwungen aufrecht; Kurzsichtige aber sollten mit Aufbietung aller Willenskraft der begreiflichen Neigung des Vorbeugens widerstehen. Tun sie's nicht, so ist ihnen ein krummer Rücken gewiß. Überhaupt darf der Kopf nicht einmal stark gesenkt werden, wenn man ohne Noten spielt: die Augen sind für das Lesen der Noten da, die Finger aber sollen ihren Weg auf der Klaviatur sogar im Dunkeln finden können. Die Füße haben ihren Platz neben den Pedalen, und jede Art von Beinverrenkung, also auch das Umklammern der Stuhlbeine, ferner das Kreuzen der Beine, ist unter allen Umständen zu vermeiden. Nicht einmal während man pausiert, sollte den Füßen und Beinen eine derartige Freiheit gestattet werden. —

Über die Nomenklatur derjenigen Glieder, die beim Spielen direkt in Funktion treten, sei das Notwendige kurz vorangeschickt. Der Arm besteht aus Oberarm, Vorderarm (oder Unterarm) und Hand. An der Hand unterscheiden wir den Handrücken, den Handteller und die fünf Finger, deren Gliederung nicht gleichmäßig ist. Der Daumen, der beim Klavierspiel als erster Finger bezeichnet wird, hat nur zwei Knochen, während der zweite, dritte, vierte und fünfte Finger deren je drei haben. Wir nennen sie Hinter-, Mittel- und Nagelglied. Die Sonderstellung des Daumens wird schon durch seine Position zur Klaviatur gekennzeichnet: er muß mit der Schneide anschlagen, während die übrigen Finger mit der Kuppe die Tasten berühren.

Alle diese verschiedenen Glieder werden durch Gelenke verbunden, die aus Sehnen und Muskeln bestehen, und diese Sehnen und Muskeln haben nun, begreiflicherweise, beim Klavierspiel die eigentliche Arbeit zu tun. Die Kraft dieser Muskeln und die Beweglichkeit der Sehnen dem Willen, und damit dem Verstande unterzuordnen, ist das Ziel rationalen Übens. Der Arm verläuft nach oben hin in eine Kugel, die in die sogenannte »Pflanne« paßt. Dieses Kugelgelenk ermöglicht dem Arm die freieste Bewegung nach allen Richtungen hin. Man sieht, daß dieses Kugelgelenk den Oberarm viel generöser ausstattet, als das Ellenbogengelenk den Unterarm. Daraus folgt, daß der Klavierspieler sich eines Bewegungsprivilegiums beraubt, der den Oberarm steif hält und nur dem Unterarm das Mitarbeiten gestattet. Das Handgelenk

Nomenklatur der Glieder.

Physiologische Begründung.

steht ebenfalls an Beweglichkeit hinter dem Schultergelenk zurück, denn die Seitenbewegung vom Handgelenk aus ist eng begrenzt. Hier hilft Übung. Ebenso bei den Kniehüftgelenken, die Hand und Finger verbinden: die Bewegungsfähigkeit nach rechts und links ist nur gering. Über die Fingergelenke ist lediglich zu sagen, daß sie gerade zum Beugen und Strecken ausreichen.

Arm-, Hand- und Fingerstellung.

Während man kaum Widerspruch zu erwarten braucht, wenn man verlangt, daß der Arm ohne Muskeltension irgendwelcher Art frei hängt, wird selbst das Vorsichtigste, das man über die Handstellung verlauten läßt, Diskussionen pro und kontra hervorrufen. Gerade bei diesem Punkt vergessen die bewußten und unbewußten Anhänger von »Methoden«, daß dem einen Klavierspieler unmöglich recht sein kann, was dem anderen billig ist. Hat man es mit einer sehr flexiblen weiblichen Hand zu tun, womöglich mit »doppelten Gelenken«, so wäre es drückte Handhaltung zu sehen; eine leichte Wölbung des Handrückens wird da zuträglicher sein. Umgekehrt, wenn ein männliches Wesen sich dem Klavierspiel widmet, das von Natur und durch Gewohnheit recht steife Knochen hat, dann soll man nicht zögern, eine möglichst flache Handhaltung zu verlangen. Auf jeden Fall sollte bei der Handhaltung alles vermieden werden, das dem natürlichen Gefühl entgegenläuft, das im Anfang etwas Gezungenes, Befremdliches, dem physischen Bequemlichkeitsgefühl Feindliches an sich hat. Methoden, die eine kuppelförmig gewölbte Hand vorstellung gewährt keine freie Beweglichkeit sämtlicher Muskeln, sie verleitet vielmehr zur Muskelversteifung, die unter Umständen zu einer krampfhaften Verhärtung führen mag. Wohlmerkt: der fertige Virtuose, der alle Teile des körperlichen Mechanismus jahrelang trainiert hat, darf sich alles gestalten, darf ungestraft gegen Regeln verstoßen, die als fundamentale angesehen werden; aber wer erst lernen will, soll auf dem geraden Wege rationaler Anschauung bleiben.

Ebensowenig läßt sich über die Stellung des Handgelenks eine eiserne Norm aufstellen, da sie nicht bei allen Anschlagarten, beim Läufer- und Akkordspiel, genau dieselbe sein kann. Wer das Handgelenk stets unter die Klaviatur sinken läßt, wird rettungs-

los jener »Krabbelmanier« verfallen, die gewiß nicht zur Kräftigung der einzelnen Finger führt. Wer aber den Daumen so aufsetzt, daß die Schneide, leicht nach einwärts gekrümmt, mit dem halben Nagelende die Taste berührt, der wird dadurch schon eine Direktive für normale Handhaltung bekommen. Die übrigen vier Finger haben die Tasten in nicht zu stark gekrümmtem Zustande mit dem vollen Fleisch der Kuppe zu treffen.

Ehe nun mit dem Anschlagsakt selbst begonnen wird, muß dafür gesorgt werden, daß, wie bereits erwähnt, der Arm, von der Schulter herunter, durchaus »hängt«. Alle Muskeln müssen schlaff sein, so daß das ganze Glied sich in einem Zustande befindet, den man mit »wie tot« bezeichnen kann. Dieser Zustand bezweckt, daß sämtliche Muskeln, und vor allem auch das ganze Gewicht des Arms, zur unmittelbaren freien Disposition des Willens stehen, während irgendwelche Prädisposition der Muskeln die freie Beweglichkeit beim Anschlagsakt beeinträchtigen müßte. Auch bei der Hand ist dieser lose Zustand der Muskulatur zu wünschen, nur ist es klar, daß schon die Forderung einer gewissen Rundung der einzelnen Finger nicht ohne einen bestimmten Grad von »Fixierung« der Gelenke erfüllt werden kann. Aber auch diese Fixierung muß nur eine bescheidene bleiben; geht sie bis zur Starrheit, dann hindert sie die freie Bewegungsaktion. Auf keinen Fall darf aber das Anschlagsglied — einerlei ob es der Finger, die Hand oder der ganze Arm ist — während des Anschlagsaktes seine Form irgendwie verändern. Der Finger darf sich weder ausstrecken noch durchdrücken, er muß unmittelbar vor und nach dem Anschlagsakt dieselbe Form zeigen, wie im Zustand der Ruhe.

Der Anschlagsakt.

Derart vorbereitet, mag der Anschlagsakt selbst beginnen. Er läßt sich in drei Bewegungsstadien zerlegen: das erste ist natürlich das Heben des Fingers, das zweite das Verweilen in der gehobenen Stellung, das dritte das Herunterfallen in die vorherige Position. Bei der Beurteilung dieses primitiven Anschlagsaktes vergegenwärtige man sich nun nochmals, daß es kein natürlicher, sondern ein erzwungener Akt ist. Dieses Fallenlassen auf die Tasten, dieses Schwingen des Fingers, diese hammerartige Stoßbewegung widerspricht dem, was wir tagaus tagein mit unseren Fingern zu tun pflegen, nämlich dem Greifen, Umklammern und Drücken. Und dieses Ungewöhnliche — um nicht zu sagen Unnatürliche — der

Aktion wird um so fühlbarer, je mehr die Bewegung auf die Fingermuskeln allein beschränkt bleibt. Mit einer freien Hilfsbereitschaft des Arms können wir das Stoßen, Schlagen, Fallenlassen, kurz alle denkbaren Bewegungen ohne den geringsten Zwang ausführen, und da nun das Heben und Senken der Finger die Arm- und Schultermuskeln doch einmal in Bewegung setzt, wird man den ersten ihre Schwing-, Stoß- und Schlagarbeit wesentlich erleichtern, wenn man die letzteren so stark wie möglich daran beteiligt, nicht aber ihre Mitwirkung durch krampfhaftes Isolierungsbemühen erschwert. Daraus erhellt, daß schon bei den primitiven Anschlagsakten die Ruhe des Arms keine starre sein muß, sondern eine bewegliche, trotzdem »bewegliche Ruhe« scheinbar eine *cantradictio in adjecto* ist.

Bei der Analyse des Anschlagsaktes könnte man nun tief in die Anatomie hineingeraten, wenn daran gelegen wäre, dem Laien mit Fachausdrücken zu imponieren. Es wird aber schon genügen zu konstatieren, daß das Heben und Senken des Fingers, also der Anschlag, sich weder als bloßes Fallenlassen, noch als eigentliches Stoßen, und schließlich auch nicht als Schwingen allein bezeichnen läßt. Würde doch ein bloßes Fallenlassen des Fingers, wegen des zu geringen Gewichts, überhaupt noch keinen Ton hervorbringen; dazu ist vielmehr schon das Gewicht der Hand und des Arms erforderlich. Es handelt sich um eine Kombination der Fall-, Stoß- und Schwingbewegung. Daraus allein läßt sich schon feststellen, daß und in welchem Grade der Finger während des Anschlagsaktes fixiert werden muß. Unterläßt man die Fixierung gänzlich, so bringt man höchstens eine Schleuder- oder Schwingbewegung zustande. Fixiert man ihn in gerader Streckung, so eliminiert man die Stoßbewegung und erschwert auch den freien Fall. Allzu starke, krampfhaftes Krümmung stellt sich gleichfalls besagten Bewegungsimpulsen entgegen. Es bleibt also eine leichte Krümmung, wie sie dem natürlichen Gefühl auch entgegenkommt, als die rationellste für den primitiven Anschlagsakt übrig.

Wie schon betont, soll während des Aktes selbst die Stellung des Fingers fixiert bleiben, weil jedwede, noch so kleine Bewegung, die keinen bestimmten Zweck hat, also überflüssig ist, den Aktus nicht nur nicht fördert, sondern durch Ablenkung erschwert. Daher hüte man sich auch vor allen Seitenbewegungen der Finger, wie denn überhaupt der Neigung zur Zappelligkeit vom ersten Moment an der Krieg erklärt werden muß. Freilich darf die Ruhe der

Hand und ihrer einzelnen Teile nicht durch Muskelstarre erzwungen werden, denn auch die nicht direkt beteiligten Finger und Handteile werden von der Anschlagsaktion jedes einzelnen Fingers affiziert. Ihnen liegt eine Art von Reaktion, eine kontrollierende und regulierende Tätigkeit ob, und die können sie nicht ausüben, wenn sich ihr Muskelapparat künstlich versteift. Eine solche Versteifung droht zum Beispiel auch, wenn der agierende Finger unnatürlich hoch gehoben wird. Das Kommando des Lehrers: »so hoch wie möglich« bringt also Gefahr mit sich, ausgenommen man fügt hinzu: »ohne die Bewegungsfreiheit der Nachbarfinger zu beeinträchtigen«.

Tempo des Anschlags.

Wie rasch nun der Anschlagsakt des Fingers wiederholt werden soll und darf, läßt sich wiederum nur von Fall zu Fall feststellen. Natürlich ist eine rasche Aktion anzustreben, aber sie darf nicht erzwungen werden. Der Lehrer muß da ungemein scharf beobachten: man hüte sich also vor dem Wahn, im Anfang genüge ein »billigerer« Lehrer, insofern billig hier für weniger gut steht. Wo es z. B. an natürlicher Schwungkraft der Bewegung fehlt, da sollte das Tempo des Anschlags beschleunigt werden. Wenn die gekrümmte Fixierung des Fingers schwer fällt, der muß natürlich den Anschlagsakt recht langsam üben usw. Immerfort aber muß der Spieler darauf achten, daß ihn während des Hebens und Senkens der Finger das Gefühl der Losgelöstheit und der freien Beweglichkeit im Arm nicht verläßt. Man darf nämlich nicht vergessen, daß hier nicht durch Beugen und Strecken Muskeln gestärkt werden sollen, sondern daß die Glieder, Gelenke und Muskeln, die beim Anschlagsakt in Anspruch genommen werden, absolute Unterordnung unter den Willen lernen sollen.

Daß man den primitiven Anschlagsakt zunächst mit einer Hand allein übt, versteht sich von selbst; ist doch viel zu viel zu beobachten und zu kontrollieren, als daß man seine Aufmerksamkeit zwischen rechter und linker Hand teilen könnte. Wenn aber der Zeitpunkt für gleichzeitiges Üben mit beiden Händen gekommen ist, sollte man stets die korrespondierenden Finger zugleich anschlagen lassen: es erleichtert die Kontrolle ganz erheblich.

Ist dem Schüler die völlige »Schlaffheit« der Arme zur zweiten Natur geworden; hat er begriffen, daß der Anschlagsakt essentially nichts weiter als Gewichtshebung und -schwungung ist;

Belastung der Finger.

hat er sich ferner ganz und gar daran gewöhnt, unmittelbar nach jedem Anschlagsakt auch die Beuge- und Streckmuskeln des betreffenden Fingers nach Möglichkeit schlaff werden zu lassen, dann wird er genügend vorbereitet sein, um mit verschiedenen Anschlagarten bekannt gemacht zu werden. Er muß durch diese Vorbungen daran gewöhnt worden sein, die Finger gewissermaßen mit dem Gewicht des Armes zu belasten, und bei den weiteren Übungen wird er nun auf die Verteilung dieses Gewichts zu achten haben. Es mag sich empfehlen, dem Anfänger zunächst von solcher Belastung der Finger durch das Armgewicht nichts zu sagen, denn er könnte sich dabei ein unwillkürliches Drücken des Armes auf die Hand und die Finger angewöhnen. Hat er sich aber durchaus daran gewöhnt, den Arm bei allen Fingerbewegungen in jenem »toten«, hängenden, schweren Zustande zu belassen, dann wird er nachher leicht begreifen, daß von diesem instinktiven Zustande bis zur bewußten Belastung der Finger durch das Armgewicht nur noch ein ganz kleiner Schritt ist, und daß sich der eine Zustand vom anderen durchaus nicht mehr generell unterscheidet. Man sieht also, daß sich auf die rationale Regelung des »primitiven Anschlags« die ganze weitere Technik aufbauen soll, und man wird daher begreifen, wie wichtig diese erste Station auf dem Wege zur Vollendung ist. Was auf dieser ersten Station versäumt wird, läßt sich später nicht nachholen.

Der Legato-Anschlag.

Mit dem Worte »Anschlag« wird der eigentliche Tonerzeugungsprozeß bezeichnet: alle die verschiedenen Arten, in denen der Finger die Taste zum Zweck der Tonerzeugung berührt, sind in dem Begriff »Anschlag« eingeschlossen, auch wenn dabei von »Schlagen« kaum noch die Rede sein kann. Im achtzehnten Jahrhundert verstand man zwar meistens unter »Anschlag« eine gewisse »Manier«, eine Verzerrung, die geeignet war, im ausdrucksvollen Spiel einen Melodieteil noch besonders hervortreten zu lassen, indessen haben aber auch schon Leute wie Philipp Emanuel Bach von Anschlag im modernen Sinne geredet. Wegen der unendlichen Verschiedenheit

in der Spielart der Instrumente aus jener und aus unserer Zeit haben leider solche Anweisungen der alten Meister, wie der Anschlag zu gestalten sei, für uns keinen praktischen Wert mehr. Hier und da findet man freilich einen Ausspruch der Alten über den Anschlag, der wegen seiner kräftigen und zutreffenden Art auch heute noch zitiert zu werden verdient. So sagt zum Beispiel der größte von Johann Sebastian's Söhnen: »Einige Personen spielen klebericht, als wenn sie Leim zwischen den Fingern hätten. Ihr Anschlag ist zu lang, indem sie die Noten über die Zeit liegen lassen. Andere haben es verbessern wollen, und spielen zu kurz; als wenn die Tasten glühend wären. Es thut aber auch schlecht. Die Mittelstraße ist die beste; ich rede hiervon überhaupt; alle Arten des Anschlags sind zur rechten Zeit gut«.

**Anschlags-
behandlung
beim
Klavichord.**

Im allgemeinen ist aber die Anschlagsbehandlung seitdem notwendigerweise eine ganz andere geworden, im Einklang mit der gründlich veränderten Mechanik des Instruments. Gewisse Nuancen wie die »Bebung«, die auf dem Klavichord zu solch charakteristischer Wirkung gebracht werden konnte, (man sehe sich nur einmal an, wie der alte Kubnan in einer seiner biblischen Sonaten die Furcht der Kinder Israel beim Erscheinen des Riesen Goliath zu tonmalerischem Ausdruck brachte!) sind für das moderne Klavier vollständig verloren gegangen. Die größere Tonfülle, die wir auf den modernen Instrumenten erzielen können, läßt dafür aber eine feinere dynamische Abstufung, und vor allem ein »Legato« zu, das dem Begriff des Gebundenen sehr viel näher kommt. Die beiden großen Gegensätze des Legato und Staccato wurden zu Johann Sebastian's Zeiten noch so aufgefaßt, als sei jenes speziell für das Adagio, dieses aber für die flinkeren Figuren des Allegro anzuwenden. So geeignet eine solche Grundregel auch für den figurativen Stil der alten polyphonen Instrumentalmusik gewesen sein mag, zumal solange man es mit dem Klavier und Klavichord zu tun hatte, so wenig eignet sie sich für die moderne Musik des Klaviers.

**Bedeutung des
Legato.**

Dem Unbefangenen kann es nicht schwer fallen zu erkennen, daß gerade das Legato im Laufe der Entwicklung des Klavierspiels eine immer größere Bedeutung gewonnen hat. Bis auf die Zeit, wo die revidierten, und zwar oft viel zu sehr revi-

dierten Ausgaben in Aufnahme kamen, wo die Phrasierungsbögen mit den alten Legatobögen in Konflikt gerieten, galt es als Regel, alle Noten in Klavierkompositionen, die nicht ausdrücklich mit einer anderen Anschlagsart bezeichnet waren, legato zu spielen. Dadurch ist meistens dem Vortrage genützt worden, wenn auch zuweilen eine kleine Vergewaltigung der musikalischen Idee mit untergelaufen sein mag. Ein Übermaß an Legato ist auf dem Instrument, das sich den Anforderungen an ein ideales Legato überhaupt nicht fügen will, verhältnismäßig harmlos, während die Vernachlässigung der gebundenen Spielweise das Klavier geradezu degradiert. Die Notwendigkeit des Legato ist denn auch von keinem bedeutenden Klavierpädagogen übersehen worden. Hummel empfahl sogar, in gebrochenen Akkordpassagen beim Legato-Spiel die Finger sich nicht präzise ablösen, sondern über den nächsten Ton hinaus liegen zu lassen, eine Manier, die von manchen als »Legatissimo« erklärt wird.

Es kommt noch ein anderer, und zwar technischer Grund hinzu, weshalb das Legato auf dem Klavier den Vorrang vor anderen Anschlagsarten einnimmt, und zuerst geübt werden sollte. Erfahrung und scharf beobachtende Klavierlehrer werden uns nämlich bestätigen, daß Schüler, die zu Anfang das Legato-Spiel vernachlässigt haben, es später kaum je ganz bemeistern lernen; daß man aber mit den anderen Anschlagsarten verhältnismäßig wenig Mühe hat, nachdem ein gesundes Legato dem Schüler zur zweiten Natur geworden ist. —

Fingerdruck beim Legato.

Legato heißt gebunden, was so viel sagen will, als daß der eine Ton dem anderen verbunden werden muß. Der eine Ton muß klingen bis der andere ertönt, zwischen das Aufhören des ersten und das Anfangen des zweiten darf sich nicht die geringste Luftpause drängen. Nun verringert sich aber auf dem Klavier die Stärke des Tones, nachdem er angeschlagen wurde, ziemlich schnell, um so schneller, je höher der Ton, also desto kürzer die betreffende Saite ist. Allerdings läßt er sich durch das Aufheben der Dämpfung erheblich verlängern, aber das Unglück ist, daß man die Dämpfung nicht so schnell ein- und abstellen kann, wie sich in bewegteren Legato-Passagen die Durchgangsnoten folgen. Durch bloße Schwing- und Schlagbewegung der Finger läßt sich also noch keine Legato-Passage erzielen, selbst kaum in

ganz schnellem Tempo. In allen Fällen muß ein Druck des Fingers mithelfen, der beim primitiven Anschlagsakt noch nicht berücksichtigt worden ist. Der Druck kommt beim Legato um so reichlicher in Betracht, je langsamer das Tempo ist, während bei schnellerem Tempo die Schlagbewegung die Hauptarbeit übernimmt. Aber selbst im extremen Falle kann die eine oder die andere nicht gänzlich eliminiert werden. Setzt doch die Anwendung des Drucks voraus, daß sich der Finger bereits in einer gewissen Ruhe auf der betreffenden Taste befindet, was bei Passagen, die über fünf Töne hinausgehen, natürlich nicht der Fall sein kann. Ist aber diese Druckfunktion im Finger auch nur mental vorbereitet, dann wird sie dadurch die charakteristische Härte der Schwing- und Schlagbewegung mildern, und der ganze Prozeß wird zu einer Art von Hinfühlen zum nächsten Ton werden. Bei der schnelleren Passage, wo der Druck sich wegen der Geschwindigkeit im einzelnen Finger nicht recht geltend machen kann, wird eine stärkere Gewichtsbelastung der Finger selbst dahin wirken, daß sich die Schwing- und Schlagaktion nicht zu explosiv bemerklich macht. Man sieht, das Legato-Spiel auf dem Klavier kann nur auf dem Wege des Kompromisses gepflegt werden. —

Wenn wir nun zu praktischen Übungen übergehen, werden wir uns zunächst auf die Fünffingerübung zu beschränken haben, eine Übungsform, die keineswegs bloß in das Anfängerstadium verwiesen werden sollte, da sie geeignet ist, auch im vorgeschrittenen Stadium der Ausbildung die Technik zu regulieren und aufzufrischen. Der Anfänger aber sollte ganz besonders lange bei der Fünffingerübung verweilen, denn sie gestattet ihm, erst die weniger komplizierten Aktionen vollständig zu beherrschen, so daß die primitive Anschlagsaktion später nicht durch die stärkere Beteiligung der Hand und des Armes, wie sie schon in der einfachen Tonleiterübung nötig wird, gestört und verwirrt wird.

Diese Fünffinger-Legato-Übungen dürfen natürlich nie im sogenannten »Legatissimo«-Stil geübt werden, denn das würde zu jenem »klebrichten« Spiel führen, von dem Philipp Emanuel Bach sprach. Daß aber auch das entgegengesetzte Übel vermieden werde, daß sich niemals ein Finger zu früh von seiner Taste trenne, darauf muß man nicht bloß mit dem Auge, sondern auch mit dem Ohre achten. Es empfiehlt sich wegen des unvermeidlichen Decrescendo

des Klavertones nicht langsamer zu üben, als zur korrekten Ausführung des Anschlagsaktes notwendig ist, denn jeder einzelne Ton soll eben bis zum nächsten deutlich *gehört* werden.

Gewichtsmanipulation.

Um das zum Legato erforderliche Druckspiel der Finger zu erzielen, müssen die Kuppen der Finger, respektive die Schneide beim Daumen, die betreffende Taste berühren, ohne sie herunterzudrücken. Die Fingerspitze soll sich gewissermaßen dem Ton entgegenfühlen, damit man beim Erklängen des Tones so wenig wie möglich an eine Perkussion erinnert wird. Nach dem Niederdrücken der Taste darf sich der Druck natürlich nicht verringern, aber man muß wohl darauf acht haben, daß dieser Druck weniger einer speziellen Muskelanstrengung, als einer rationalen Gewichtsanhäufung seine Energie verdankt. Diese Gewichtsbenutzung und Verteilung ist keineswegs, wie man annehmen könnte, eine neue Erfindung; gute Klavierspieler haben sie längst instinktiv angewendet; der Unterschied ist nur, daß man sie neuerdings bewußt und systematisch ausnutzt. Das lockere, lose Hängen der Arme ist die Vorbedingung für das freie Operieren mit dem Hand- und Armgewicht. Bei der Fünffinger-Legato-Übung muß sich das Gewicht in dem Moment fühlbar machen, wo der Finger die Taste niederdrückt. Da das Gewicht notwendigerweise das gleiche bleibt, erhalten alle Finger denselben Druck, produzieren also dieselbe Tonstärke, vorausgesetzt, daß der Schüller nicht unwillkürlich etwas vom Gewicht zurückhält, wenn er z. B. mit dem fünften Finger anschlägt. Werden Schüller, deren mechanischer Instinkt durch Theorien noch nicht beeinträchtigt worden ist, auf diese Gewichtsverteilung verwiesen, so begreifen sie gewöhnlich leicht und verteilen das Gewicht von vornherein gleichmäßig. Andere dagegen, die schon aus sich selbst oder unter falscher Anleitung ein bißchen gespielt haben, mögen zuerst einige Schwierigkeit haben, sich zu der gleichmäßigen Gewichtsverteilung zu zwingen. Jedenfalls gibt es kein besseres Mittel sich daran zu gewöhnen, als gerade diese Legato-Übung der fünf Finger. Wenn vorhin dagegen gewarnt wurde, sie zu langsam zu üben, so liegt es auf der Hand, daß es völlig verfehlt sein würde, sie schnell zu üben. Schnelles Tempo würde den Schüller hindern, das Gewicht mit Präzision von einem Finger zum anderen zu schieben; außerdem würde es alle Kontrolle illusorisch machen. Und damit sich die

Gewichtsverteilung nun möglichst präzise vollzieht, muß beim Üben, wenigstens anfangs, laut gezählt werden. —

Stützfingerübungen.

Manche Klavierlehrer halten die sogenannte Stützfingerübung, bei der alle fünf Tasten gleichzeitig hinuntergedrückt werden, für die beste Vorbereitung zum Legato-Spiel, aber angesichts der großen Bedeutung der Gewichtsverteilung dürfte sich diese Annahme nicht rechtfertigen lassen. Wenn alle fünf Finger die Tasten durch das Gewicht ihrer selbst, der Hand und des Armes hinunterdrücken, kann es eben nicht verteilt werden. Hebt sich der eine Finger zur Übung, während die anderen fortfahren, die Tasten hinuntergedrückt zu halten, so hört er auf, Träger auch nur eines fünften Teiles des Gewichts zu sein. Er hebt und senkt sich durch reine Muskeltätigkeit. Eine solche Übung kann zu anderen Zwecken sehr nützlich, ja notwendig sein, sie empfiehlt sich sogar sehr für Finger von ungewöhnlich geringer Muskelkraft und für Hände mit allzu nachgiebigen Knöcheln; zum Legato-Spiel führt sie aber nicht, es sei denn, daß man beim Legato überhaupt nichts von Gewichtsbelastung hören will. Aber der Zweifler an der Bedeutung dieser Gewichtsverteilung werden an jedem Tage weniger, und alle Einwendungen müssen vor der einen Erkenntnis weichen, daß die Gewichtsverteilung die einzige Möglichkeit zum Kräftausgleich zwischen den fünf recht verschiedenen Fingern gewährt. Wer da glaubt, daß er durch gymnastische Übungen die Muskeln des fünften Fingers zu einer gleichen Kräfteentfaltung bringen könnte, wie diejenigen des von der Natur so sehr bevorzugten dritten, täuscht sich sicherlich.

Gefahren der Stützfingerübungen.

Übrigens bringt die Stützfingerübung auch direkte Gefahren mit sich, und zwar gerade für diejenigen Hände, die sie am besten gebrauchen könnten — wären eben keine Gefahren damit verbunden. Die schwachen, nachgiebigen, allzu »wabbeligen« Hände sind gemeint, die dringend einer gewissen Festigkeit bedürfen. Aber gerade sie werden die Tasten nur mit Aufbietung aller Kraft hinuntergedrückt halten können, und bei dieser Anstrengung werden sich die Muskeln krampfhaft versteifen. Auch wenn solche Spieler es vermögen, den Druck auf die fünf Tasten durch das Gewicht des Arms herbeizuführen, wird eine krampfartige Fesselung der Muskeln eintreten, sobald sich ein Finger

zum Anschlagen rüstet. Im allgemeinen ist zu sagen, daß die Stützfingerrübungen die Hand zu sehr an eine fixierte Stellung gewöhnen, als daß man sie allgemein ohne Unterschied und reichlich anwenden dürfte. Sie sollte als ein wertvolles, aber vorsichtig zu gebrauchendes Korrektiv, als eine Spezialübubung betrachtet werden.

Fünftingerübungen in allen Tonarten.

Daß die Freiheit und Leichtigkeit in der Gewichtsvorschubung und die Sicherheit in der Ge-Anschlag beträchtlich gesteigert wird, wenn man nicht bei der C dur-Lage bleibt, sondern sukzessive auch die ersten fünf Töne sämtlicher anderen Tonarten heranzieht, braucht wohl kaum noch erwähnt zu werden. Ist doch die C dur-Lage durchaus nicht die normale für die Konstruktion unserer Finger; normal ließe sich vielmehr nur diejenige Lage nennen, die den drei langen Fingern — dem zweiten, dritten und vierten — Obertasten, und dem Daumen und fünften Finger die näheren Untertasten zum Anschlagen anwies. Lagen wie die der ersten fünf Töne von E dur und F moll kommen dem Normalen am nächsten.

Daß die Hand während des Übubens der fünf Töne möglichst ruhig bleibe, ist wohl zu beachten, jedoch sollte die Ruhe keine ängstliche sein. Besonders im Anfang wird es sogar bei manchen Schülern erforderlich sein, durch ein leichtes Hinüberneigen nach der Richtung des fünften Fingers das Armgewicht dorthin zu befördern. Ist der Schüler dann erst vollkommen daran gewöhnt, das Gewicht von einem Finger zum anderen zu schieben, dann mag der Lehrer wieder mehr Ruhe der Handlage verlangen. Auf keinen Fall ist aber die Ruhe der Hand die erste Bedingung, sie kommt erst in Betracht, wenn die Gewichtsvorschubung mühelos erfolgt.

Der Daumen.

Über die Sonderstellung des Daumens braucht man dem Schüler während der Anfängerschaft noch nicht viel zu sagen, denn er fängt ja erst bei der Tonleiter an eine Rolle zu spielen. Daß er den Tasten auch bei der Fünftingerrübubung anders gegenübersteht als die anderen Finger, daß seine Kürze, Stumpfheit und Dicke ihn geneigt machen, sich durch größere Derbheit des Anschlags unvorteilhaft auszuzeichnen: das alles sollte zwar erwähnt werden, aber solange sich der Daumen nicht gar zu unangenehm bemerklich macht, sollte man seiner Ausnahmestellung wegen die Aufmerksamkeit des Schülers nicht von den elementaren Hauptsachen ablenken.

* * *

Unter Fünftingerrübubung ist natürlich nicht nur das gleichmäßige Auf und Ab der fünf ersten Töne der Tonleiter zu verstehen, es müssen vielmehr alle möglichen Varianten herangezogen werden, wie man sie in reicher Auswahl in so vielen Studienwerken findet. Auch wird es vorteilhaft sein, dem Schüler solche kleine Varianten ohne Noten beizubringen. Und da es nun auch genug anregende Stücke im Umfang von fünf Tönen gibt, sollte man sich nie allzusehr beeilen, zur Tonleiter zu kommen. Sie bietet ja das erste eigentliche Problem im Klavierspiel dar, das Untersetzen des Daumens, und an dessen Lösung sollte man nicht eher gehen, als bis die richtige Fingeraktion nicht mehr auf zufällige Disposition angewiesen, sondern sicheres Besitztum des Schülers geworden ist.

Tonleiterspiel.

Teilnahme des Arms.

Während bei der Fünftinger-Legato-Übung noch Meinungsverschiedenheiten über die Heranziehung des Armgewichts, respektive über die Möglichkeit einer Isolierung der einzelnen Finger denkbar waren, wird es heutzutage wohl keinen nennenswerten Pädagogen mehr geben, der die Wichtigkeit der Mitarbeit des Arms beim Tonleiterspiel bestreitet. Aber während sich die einen begnügen mögen, den Arm frei mitgehen zu lassen, dringen die anderen auf eine mehr aktive Teilnahme des Unter- und Oberarms. Und weshalb sollte dessen Gewicht und Kraft dem Tonleiterspiel nicht Schwung und Glanz zu geben vermögen? Die wichtigsten Bewegungen beim Tonleiterspiel lassen sich nun einmal nicht ohne aktive Teilnahme des Arms ausführen; und nichts kann die Torheit der veralteten Isolierbemühungen drastischer offenbaren, als dem Ellbogen verhoren zu wollen, beim Untersetzen des Daumens mitzuhelfen. Er tut's ja doch, weil's ohne ihn nun einmal nicht geht, und er erschwert nur die Bewegung, wenn man von ihm verlangt, er müsse die Unterstützung nicht sehen lassen.

Führerrolle des Daumens.

Um die acht Töne der Tonleiter nacheinander zum Klingen zu bringen, braucht man jedesmal drei und fünf Finger, oder vice versa. Will man durch mehr als eine Oktave laufen, dann substituiert man für den fünften Finger den Daumen und fährt in der bisherigen Weise fort. Schließt, wie auf dem Rückwege der Rechten, der Daumen die Oktave, so fährt man mit dem vierten Finger fort, weil der Daumen ja nur an Stelle des fünften stand. Es ist

* * *

also klar, daß die Handstellung, die für die Fünftingerübung maßgebend war, beim Tonleiterspiel vielfach aufgegeben werden muß. Und bei diesem Aufgeben ist nun der Daumen der Führer. Nachdem bei der regulären Tonleiter in der rechten Hand drei Finger abgespielt worden sind, schiebt sich der Daumen an die Stelle des vierten, nimmt aber dabei die ganze Hand mit. Die Prozedur erfordert eine Achsendrehung des Unterarms, die durch die Bereitwilligkeit des Ellbogens, sich daran zu beteiligen, wesentlich erleichtert wird. Eine eckige, übertriebene und auffallende Bewegung des Ellbogens ist da wahrlich nicht vonnöten, sie würde sogar irritierend wirken.

Immerhin ist das eine komplizierte Prozedur, und sie so auszuführen, daß die Gleichmäßigkeit des Anschlags dadurch keine Einbuße erleidet, verdient immerhin den Namen eines Problems. Sie wird begreiflicherweise noch schwieriger, wenn der Daumen unter dem vierten Finger durchzuschlüpfen hat. Um ihm dies

Vorsicht bei Vorübungen.

Kunststück beizubringen, hat man schier unzählige Vorübungen erfunden, zum Teil solche, wo die übrigen Finger wie in einen Schraubstock geklemmt erscheinen, während der Daumen sich unter ihnen durchdrücken muß. Wird dann noch empfohlen, die Hand dabei gänzlich ruhig zu halten, so wird der Zweck vollends verfehlt. Das Daumengelenk ist zwar ziemlich unabhängig von den Knöchelgelenken der übrigen Finger, aber wenn die letzteren bis zur Starre versteift werden, teilt sich etwas davon auch den Sehnen des Daumens mit. Gegen derartige Vergewaltigung protestieren unsere Gelenke, die doch so lenksam sind, wenn man ihnen eine natürliche Betätigung abverlangt. Beim Tonleiterspiel bleiben die Knöchel, trotz einer milden Fixierung des Handrücken, locker; da hat also auch der Daumen so viel leichteres Spiel.

Man sei also mit derlei Vorübungen recht vorsichtig und kritisiere zuvor alle Zumnutungen, die sie den Fingern und der Hand stellen. Müssen's aber durchaus Vorübungen sein, so tut man am besten, direkt einen Teil aus Tonleitern herauszugreifen. Und zwar empfehlen sich dafür solche Tonleitern, die den dritten, respektive den vierten Finger, also denjenigen, der dem Daumenuntersatz vorangeht, auf eine schwarze Taste gehen lassen. Da hat der Daumen eben mehr Spielraum, weil der dritte, respektive vierte Finger so viel höher steht. Man übe also z. B. mit der rechten

Hand: ¹ h, ² eis, ³ dis e und zurück, und mit der linken etwa: ¹ f, ² es, ³ des, c und zurück. Überhaupt ist es nicht wohlgetan, die Tonleitern auf dem Klavier mit Cdur zu beginnen, denn die totale Monotonie der weißen Tasten erschwert das Unter- und Übersetzen. Man lasse also lieber Tonleitern mit schwarzen Tasten vorangehen. Die Befürchtung, den Anfänger würden die Vorzeichnungen schrecken, wird überflüssig, wenn man ihn zuvor daran gewöhnt hat, die Fünftingerübungen in allen Tonarten zu spielen. Chopin ließ seine Schüler zum Beispiel mit Hdur beginnen, sicherlich die bequemste Tonleiter für die rechte Hand.

Daß die Tonleiter für längere Zeit mit jeder Hand einzeln geübt werden muß, ist sicher. Schreitet man dann zum Zusammenspiel beider Hände, so empfiehlt sich die Gegenbewegung, natürlich nur solcher Tonleitern, die symmetrischen Fingersatz haben, wo also in der Gegenbewegung beide Hände zu gleicher Zeit dieselben Finger gebrauchen.

Legato im Tonleiterspiel.

Daß hier ein Legato-Spiel der Tonleiter vorausgesetzt wird, sei der Vollständigkeit halber noch ausdrücklich erwähnt, jedoch wird bei anderen Anschlagsarten im Bereich der Tonleiter am Anschlagakt der Finger selbst nur wenig verändert werden. Es ist klar, daß die Finger nicht ganz schlaff und directionslos an den Knöcheln hängen können, wenn man eine Tonleiter legato spielen will. Um auch in der Tonleiter zum Legato-Druck zu kommen, müssen die Finger ein wenig präpariert, also in milder Weise fixiert sein; und wenn sie dann beim Übersetzen des Daumens die plötzliche Vorwärtsbewegung auszuführen haben, dürfen sie nicht jene Fixierung ganz aufgeben. Um dem Daumen, der in der Tonleiter leicht alles verderben kann, sein schweres Amt ein wenig zu erleichtern, wird man gut tun, die Hand beim Unter- wie beim Übersetzen etwas nach außen zu drehen, ohne aber dabei das Handgelenk zu versteifen. Durch solche schräge Haltung der Hand wird der Daumen förmlich an die Taste, die er erreichen will, hinangedrängt, und desgleichen wird den übrigen Fingern das Fortfahren in der bisherigen Haltung erleichtert. Und damit man die Gewichtsverteilung nie vergesse, noch das strenge Legato außer acht lasse, übe man die Tonleitern recht langsam. Ist doch die Tonleiter die grundlegende technische Übung, und schießt sie doch

das wichtigste Problem der Klaviertechnik ein. Selbst bei dem Fleißigsten werden Monate vergehen, bis er diejenige Glätte im Übersetzen und eine solche Sicherheit im Untersetzen erworben hat, daß auch ein geübtes Ohr den Anschlag des Daumens nicht mehr vor allen anderen Fingern heraushört. Geduld und langsame Tempo sollte die ständige Mahnung des Lehrers an seinen Schüler während der Tonleiterperiode sein.

Mit Fünffingerübungen und Tonleiterspiel ist freilich das Legato-Spiel noch lange nicht erschöpft, und andererseits sind diese beiden Disziplinen keineswegs bloß für den Legato-Anschlag zu reservieren. Aber die Auseinandersetzung über das Legato mußte allen anderen technischen Erörterungen vorangehen, und diese wichtigste Anschlagart eignet man sich am ehesten auf dem Wege der Fünffingerübung und der Tonleiter an.

Andere Anschlagarten.

Der Staccato-Begriff.

Wenn ein guter Pianist das Klavier spielt, wird auch der Laie eine beträchtliche Mannigfaltigkeit der Anschlagnuancen festzustellen vermögen. Dennoch gibt es im Grunde genommen nur zwei wesentlich verschiedene Anschlagsgattungen, das Legato und das Staccato. Dem Wortsinne nach bezeichnen beide Ausdrücke nicht die Art der Erzeugung des Tones, sondern einfach das Resultat, also die Gattung. Und das könnte ja auch nicht anders sein, da ja mit legato und staccato Begriffe festgelegt werden, die sich auf die Tonerzeugung bei sämtlichen musikalischen Instrumenten und bei der menschlichen Stimme beziehen. Staccato, vom italienischen »staccare«, heißt weiter nichts als abgetrennt, detachiert. Das gibt also noch nicht einmal den leisesten Wink, wie es hervorzubringen ist. Kennt doch der Geiger zum Beispiel zwei generell verschiedene Staccati: den kurzen Staccato-Strich, und das Bravour-Staccato mit dem hüpfenden Bogen im Hinaufstrich, und zuweilen auch im Herunterstrich. Beim Klavierspiel, aber auch anderwärts, verwechselt man staccato von alters her mit »gestoßen«, trotzdem zum Beispiel das sogenannte »negative Staccato« mit Stoßen ganz

und gar nichts zu tun hat. Der Gegensatz zum Legato, eben das Staccato, schließt also eine ganze Reihe verschiedener Produktionsarten ein, die dann auch ebenso verschiedenartig in Erscheinung treten.

Die beiden Gegensätze.

Aber Legato und Staccato sind nicht bloß die beiden extremen Anschlagsgattungen, sie sind beim Klavierspiel doch auch die extremen Anschlagarten. Ist doch beim Legato die äußerste Belastung der Finger durch das Armgewicht möglich und stellenweise erforderlich, während beim Staccato, sofern es sich um das zarteste Fingerstaccato handelt, sogar eine totale Entlastung der Finger vonnöten ist. Welches die schwierigere Art ist? Müßige Frage! Beide müssen dem Pianisten bis zur instinktiven Beherrschung zu Gebote stehen, und der eine mag an diesem, der andere an jenem schwerer zu üben haben. Daß die Legato-Übung der Staccato-Übung vorangehen sollte, ist bereits betont worden, und wenn man sich vergegenwärtigt, daß es für den Ungeübten leichter zu erlernen ist, vorhandenes Kraftgewicht gehen zu lassen, als es zurückzuhalten, dann wird man an dem Vorantritt des Legato wohl nichts mehr aussetzen finden. Zudem ist das Legato insofern einfacher, als es keine vielfachen Modifikationen zuläßt, nämlich nur noch ein Legatissimo, oder vielleicht noch, als Kombination mit dem Staccato, jenes vorsichtig dahinstapfende Non-Legato, das man leider allgemein, aber unlogischerweise, als Portament bezeichnet. Trotzdem sei es auch hier nochmals gesagt, daß das Legato die Grundlage künstlerischen Klavierspiels ist, denn es hat die Aufgabe, uns über die charakteristische aber unschöne Explosivität des Klaviertons hinwegzutäuschen. Wer so recht von der Wichtigkeit des Legato beim Klavierspiel durchdrungen ist, der möchte sich fast zu der Behauptung hinreißen lassen, daß nur deshalb auch das Staccato zu pflegen ist, weil es durch seinen schroffen Kontrast das Legato desto schöner erscheinen läßt. —

Aktivität des Arms.

Übrigens sind die modernen Maximen der Klaviertechnik bei den verschiedenen Staccato-Arten leichter zu begreifen, als bei den Legato-Übungen. Allerdings spielt die Mitwirkung des Arms — wie wir gesehen haben — auch schon bei der Legato-Übung eine Rolle, aber erst bei der Staccato-Bewegung wird vom Arm offenkundige Aktivität erwartet. Eine ruhige Beweglichkeit bei Vermeidung aller

überflüssigen Bewegungen, unausgesetzte, durch keinerlei Muskel-Geschwindigkeit eines möglichst kurzen Hebels bedarf, würde die Starrheit behinderte Dispositionsfähigkeit des Arms haben wir auch aktive Teilnahme des Unterarms nur überflüssigen Muskel- und bisher schon verlangt; aber die eigentliche Teilnahme des Arms-Zeitverbrauch, sowie eine hinderliche Unruhe der Bewegung im beim Legato-Spiel bestand doch schließlich nur darin, daß der Arbeit Gefolge haben. Kurz, bei der leichten und rapiden Handgelenks-der Finger durch keine Muskelexsionierung in Hand und Arm etwas Übung sollte der Arm nur so weit mitgehen wie nötig ist, um in den Weg gelegt werde, und daß die Verteilung des Gewichts nicht die Freiheit der Bewegung zu hemmen.

es mit einem schwebenden Arm zu tun haben, das heißt mit einem Arm, der sein Gewicht in der Ruhe für sich behält, anstatt es an die Finger abzugeben. Freilich behält er das Gewicht nur immer so lange für sich, bis die Aktion, der Anschlag ausgeführt wird, aber diese Art des Zurückhaltens der natürlichen Schwere erfordert eine ganz spezielle bewußte Kraft, die sich der Anfänger er-mühsam erwerben muß. Es ist, wie gesagt, viel leichter, seine Kraft zu gebrauchen, wenn der Impuls da ist; sie aber ganz oder teilweise zurückzuhalten, also dem natürlichen Impulse zu wider- stehen, setzt eine sichere Beherrschung der Muskulatur voraus.

Hand- und Arm-Staccato.

Natürlich handelt es sich hier zunächst um das Handgelenk und um das Arm-Staccato, und zwar um das positive Staccato. Dieser Staccato-Anschlag wird wirklich durch eine Art von Schlag auf die Taste ausgeführt, und man wird gut tun dafür zu sorgen, daß beim Üben dieser Schlag nicht gar zu zimperlich ausfalle. Solange man nur einzelne Finger übt, ist nicht viel Fixierung des jeweilig anschlagenden Fingers nötig; nur darf er sich weder beim Zuschlagen noch beim Zurückziehen irgendwie mehr strecken oder krümmen, als vorher in der Ruhe. Aber da die Bewegung nicht mehr vom Knöchelgelenk aus erfolgt, da mit dem Finger sich nunmehr auch die Hand hebt, ist natürlich auch eine Fixierung des Knöchelgelenks bei allen Staccato-Arten, ausgenommen beim Finger-Staccato, Bedingung. Das Handgelenk aber, als Ausgangspunkt der Staccato-Bewegung, sollte nur in bezug auf die Höhen-Gelinde Fixierung erfahren. Auf keinen Fall darf diese Fixierung einen Grad der Härte annehmen, der die Fortpflanzung des Bewegungsimpulses im Arm unterbricht. Man muß sich eben wiederum vor dem krampfhaften Isolieren der Bewegung hüten. Umgekehrt wäre es auch verfehlt, den Arm bei schnellen, kurzen Staccato-Übungen stark mitarbeiten zu lassen, denn wo man wegen der

sofort auf, sowie man den Staccato-Anschlag analysiert. Er besteht naturgemäß aus zwei Teilen, aus dem Anschlagen und dem Ver-lassen der Taste. Es empfiehlt sich nun, sich erst für den An-schlag allein zu präparieren und den Finger auf der Taste ruhen zu lassen, nachdem er sie angeschlagen hat. Solange diese Fall-aktion des Fingers nicht vollkommen zwanglos, ruhig und regel-mäßig ausgeführt werden kann, wäre zu befürchten, daß durch das plötzliche Zurückziehen des Fingers die unmittelbar folgende Repetition der Fallaktion irritiert werde, und zwar vor allem durch Beeinträchtigung der leicht fixierten Position der Finger. Man übe also langsam und bedächtig einstmweilen nur den Staccato-Anschlag, und erst später auch den Staccato-Abhub. In dieser Handgelenk-aktion muß man so sicher geworden sein, daß man ohne beson-dere Mühe die Stärkgrade des Anschlags völlig nach Wunsch und Willen regulieren kann; erst danach sollte das Zurückwerfen der Hand ebenfalls geübt werden. Auch da ist zunächst wieder lang-sam zu verfahren, das heißt, man lasse sich zwischen den ein-zelnen Aktionen Zeit; indessen muß die Trennung des Fingers von der Taste so geschwind wie möglich erfolgen. Dieses Zurückwerfen der Finger, und damit auch der Hand, muß ein möglichst elasti-sches sein, und es muß nach und nach bis zu einem Schnellig-keitsgrade gesteigert werden, daß die Bewegung eine federnde wird.

Analyse des Staccato-Anschlags.

Man möge sich zunächst wiederum der ein-fachen Fünffingerübung bedienen. Aber so seltsam es auch klingen mag: man fange damit an, die Staccato-Übung nicht staccato auszuführen. Das scheinbar Konfuse dieses Ratschlags klärt sich

Probleme der Fixierung.

Da die Fixierung der Finger und der Hand, überhaupt diejenige selbst des kleinsten Körper-teils, eine Anspannung gewisser Muskeln notwen-dig macht, und da diese Anspannung Anstrengung verursacht, also nicht ohne Ermüdung auf längere Zeit ununter-

brochen fortgesetzt werden kann, beruht das Geheimnis der Ausdauer beim Klavierspiel vor allem auf der Fähigkeit, fortwährend und ohne Zeitverlust aus dem gespannten Zustand in denjenigen der natürlichen Schlafheit zurückkehren zu können. Die Bereitschaft zur blitzschnellen Spannung und zur blitzschnellen Lösung der Spannung, ist, was man bei den Handgelenksübungen vor Augen haben muß. Wird doch der Ermüdung mit dem Aufhören der Spannung die Basis entzogen. Die Ermüdung aber tritt naturgemäß um so eher ein, je mehr Muskeln bei der Aktion gebunden sind, woraus man entnehmen kann, daß beim sogenannten Handgelenkspiel die Gelegenheit zum Ermüden sich steigert, je mehr Finger man gleichzeitig anschlagen läßt. Kommt noch die Anstrengung der weiten Spannung hinzu, wie das bei kleinen Händen schon mit der Oktave der Fall ist, so steigert das natürlich die Ermüdungsgelegenheit. Am ärgsten wird die Anstrengung, wenn man zwischen der Oktave noch die Terz oder in der linken Hand die Sexte einfügt, so daß der zweite Finger sich unausgesetzt in weiter Entfernung vom fünften Finger gebunden zu halten hat. Es wäre also ein großer Vorteil, wenn man Oktaven- und Akkordpassagen ohne fixierte Hand- und Fingerstellung spielen könnte, wie einige theoretische Schwärmer anzunehmen scheinen. Schon ganz bescheidene praktische Versuche werden aber die Unmöglichkeit darstellen, ohne Fixierung irgendwelche Zuverlässigkeit in rapider Aktion zu erreichen. Alle Kontrolle würde illusorisch werden. Der fünfte und erste Finger können zum Beispiel nicht bei jeder neuen Oktave erst wieder die beiden Intervalle suchen, sie müssen vielmehr schon beim Anheben so eingestellt sein, daß ihnen die Oktave gewissermaßen entgegenkommt.

Kein Radikalmittel gegen die Ermüdung.

Man wird einsehen, daß das eine ziemlich starke Fixierung voraussetzt, und so wird es also darauf ankommen, alle anderen Muskeln, die nicht unmittelbar an der Fixierung beteiligt sind, desto gelöster zu halten, damit eben der Ermüdung soviel wie möglich vorgebeugt werde. Bei langsamen Vorübungen fürs Oktavenspiel ist sogar ein vollständiges Schlawfrwerden aller nicht notwendigerweise fixierten Muskeln zwischen je zwei Anschlagsaktionen ausführbar, aber mit zunehmender Beschleunigung geht diese Möglichkeit mehr und mehr verloren. Wir werden also schließlich zu einem Grade der Schnelligkeit kommen, wo keinerlei

Nachlassen der Spannung mehr möglich ist, wo sogar die nur passiv beteiligten Partien der Muskulatur unwillkürlich in den fixierten Zustand mit hineingeraten, kurz, wo die Ermüdung bis zum völligen Versagen schnell eintreten muß. Seien wir ehrlich und gestehen zu, daß ein Radikalmittel gegen diese Ermüdung nicht existiert; sie kann erheblich verzögert werden, aber eine zuverlässige Vorbeugungspraxis gibt es nicht, soviel man sich auch mit Theorien abgeben hat. Die Erwerbung bedeutender Muskelkraft ist nicht das zuverlässigste Mittel, die Ermüdung soweit wie möglich hinausschieben zu lernen; möglichste Flexibilität bei normaler Entwicklung der Muskulatur ist da förderlicher. Die Hauptsache aber ist, daß man im stark beschleunigten Zeitmaß aufhören muß, der Bewegung ihren Lämmercharakter zu bewahren, daß

Schütteln und Beben.

man statt dessen in eine Aktion gleitet, die als eine Mischung von vertikalem Schütteln und Beben zu bezeichnen ist. Durch sie wird die Bewegung auf ein minimales Maß beschränkt, und damit natürlich auch die Anstrengung, die Gelegenheit zur Ermüdung. Die Fixierung der unmittelbar beteiligten Muskeln wird dadurch keine geringere, wohl aber diejenige der indirekt teilnehmenden, insbesondere die Quasifixierung des Handgelenks. Bei solchen Vibratobewegungen mag das Handgelenk seine Höhenlage häufig und ohne Beeinträchtigung der Bewegung verändern, wodurch allemal eine gewisse Lockerung des gespannten Zustandes herbeigeführt werden kann. Ohne diese federnde, elastische Vibratobewegung wird man Oktavenstellen wie denen in der sechsten ungarischen Rhapsodie von Liszt, in der Paganini-Lisztischen »Campanella« usw. stets etwas Wesentliches schuldig bleiben. —

Aber mit dem Schütteln und Beben ist's beim Oktaven- und Akkordspiel noch lange nicht getan; das hammerartige Fallen, Werfen, Schleudern spielt ebenfalls eine große Rolle. Zunächst sei an die physikalischen Grundsätze erinnert: je länger der Hebel und je tiefer der Fall, desto größer die erzeugte Kraft oder Wucht. Für schmetternde und donnernde Oktaven, die auf orchestrale Wirkung abzielen, gebrauchen wir beim Klavierspiel den ganzen Arm vom Schultergelenk aus in freier Kraft. Man kann recht wohl alle Hand- und Armgelenk-Staccati, die nicht zum Vibrato führen, als Hammer-Staccato, Martellato bezeichnen, trotzdem der Modifikationen nicht wenige sind. Aber die Quintessenz der Be-

wegung bleibt doch diejenige des Hammerschlages. Sie bietet den enormen Vorteil dar, daß sie in viel höherem Grade als die vertikale Schüttel- und Beugungsbewegung ein partielles Erschlaffen un-mittelbar nach der Aktion gestattet. Wer bei diesem Martellato recht rational zu Werke geht, wer insbesondere die Vorteile des elastischen Zurückwerfens der Hand recht auszunutzen versteht, der kann es zu einer schier endlosen Ausdauer im reinen Oktaven-Martellato bringen. Freilich wird das reine Martellato selten für längere Zeit ausschließlich zu verwenden sein, denn der musikalische Gedanke treibt den Komponisten meistens, die verschiedenen Arten durcheinander zu mischen. So wird z. B. das Finale der Liszt-schen »Don Juan-Reminiszenzen«, die Transkription des Champaignerliedes, gerade dadurch so schwierig, weil ihm mit der einen Art allein nicht beizukommen ist; der Spieler muß instande sein, die Beugung mit dem Hammerfall und dem (später zu erörternden) Seitenschlag beständig abzuwechseln zu lassen. Und das erfordert eben eine fabelhaft geschwinde Kontrolle durch den Intellekt.

Bei allen diesen Oktaven- und Akkordbewegungen vom Handgelenk, Ellbogengelenk und von der Schulter aus handelt es sich wiederum nicht um ausschließliches Fallen der Hand, um Anwendung der reinen Hammermechanik, sondern auch um Schwingen und Schleudern der Gewichtsmasse. Das Auf und Ab der Hände darf sich nicht wie ein mechanischer Hebe- und Senkeprozeß vollziehen, es muß vielmehr etwas von der Belebtheit des Schwingens und Schleuderns darin stecken. Nur dann wird die Bewegung eine freie, lebensvolle sein, gerade wie — allerdings in geringerem Maße — bei der bloßen Fingeraktion der Finger nicht wie ein toter Hammer zur Dienstleistung herangeschleppt werden darf. Um diese Hammeraktion zu beleben, um ihr das Maschinenhafte zu nehmen, muß sich vor allem der Unterarm freier Beweglichkeit befleißigen. Der Ellbogen darf in keiner Weise festgestellt werden, jedenfalls noch viel weniger, als das Handgelenk bei der Vibrato-Aktion.

Trotz der Forderung der freien Beweglichkeit des Armes darf nicht an einen unkontrollierten Zustand des Armes gedacht werden, denn die Gewichtverteilung allein erlaubt ja erst eine Skala dynamischer Abstufungen. Und da wird man nun die überraschende Bemerkung machen können, daß der auscheinend größte Kräftever-

Armkontrolle.

brauch beim Fortissimo nicht mehr Kräfteaufwand verlangt, als etwa ein Mezzopiano, daß aber bei der letzteren Aktion eine zuverlässigere Kontrolle notwendig ist. Tatsächlich bedarf es größerer Energie, das Gewicht des Armes nur teilweise mitgehen zu lassen, als es ungeniert in die Bewegung zu werfen. Abermals ein Beweis dafür, daß nicht rohe, sondern sorgfältig erzeugte und kontrollierte Muskelkraft beim Klavierspiel den Ausschlag gibt.

Modifikationen des Anschlags.

Nachdem die beiden großen Gegensätze skizziert worden sind, nachdem der Lernende die Physiologie des Legato und Staccato begriffen hat, wird er instande sein, auch den Modifikationen und Vermengungen der beiden Gegensätze nachzugehen. Von ihnen, besonders auch vom Finger-Staccato, wird in ferneren Abschnitten die Rede sein. In dem gegenwärtigen und im vorangegangenen Kapitel ist die Fünffingerübung, die Oktaven- und Akkordpassage nur so weit besprochen worden, wie nötig war, um die Kernpunkte des Legato- und Staccato-Anschlags zu erläutern. Daß z. B. die Fünffingerübung nicht bloß für das Legato-Spiel in Betracht kommt, ist schon erwähnt worden; es mag nun hinzugefügt werden, daß umgekehrt die Oktave nicht vom Staccato-Spiel monopolisiert wird. Es handelt sich also darum, nunmehr diese verschiedenen musikalischen Figuren und Formen, wie sie für Klavierübungen benutzt werden, rational zu ordnen und zu gruppieren, und bei jeder Gruppe die verschiedenen Anschlagmöglichkeiten bis in alle Nuancen hinein zu erwägen. Natürlich kann es nicht im Zweck einer »Methodik« liegen, das Übungsmaterial selbst beizusteuern; es kann vielmehr nur ange-deutet werden. Hier kommt es darauf an, die Anwendungs- und Behandlungsmethode des Übungsmaterials, das in so vielen trefflichen Lehrbüchern aufgespeichert liegt, zu erläutern. Dabei sei gleich bemerkt, daß gewisse ausgeklügelte technische Probleme keine Berücksichtigung finden werden. Im Grunde genommen liegt ja das eigentliche Übungsmaterial in den Werken unserer großen Meister selbst aufgestapelt; spezielle Fingerübungen können also nur so weit Existenzberechtigung haben, als sie dazu dienen, diejenigen technischen Schwierigkeiten überwinden zu lernen, die in den Meisterwerken der Klavierliteratur zu finden sind. Unter diesen Meisterwerken befinden sich bekanntlich auch »Etuden«, die gewissermaßen technische Probleme aufgeben. Es wird zur Lösung solcher

Probleme nun nicht beitragen, daß man sie auf den Kopf stellt, daß man sie verzerrt, oder gar eins aufs andere türmt. Wer sich mit solchen Perversionen befaßt, übt die Mechanik der Mechanik halber; der Lösung desjenigen Problems aber, das in dem betreffenden Meisterwerk dargeboten war, kommt er trotz aller aufgebotenen Maschinenarbeit nicht einen Schritt näher. Bei derartigen technischen Problemen heißt es ihren Geist verstehen, und dem nähert man sich nicht, wenn man die Musik, in der er enthalten ist, umstülpst.

Übungsformen und Figuren.

Theoretische
Rekapitulation.

Man soll sich zwar während des Lehrganges ganz besonders vor dem Verfolgen grauer Theorien und vor dem Herumreiten auf ausgeklügelten Prinzipien hüten, aber dennoch sollte man von Zeit zu Zeit die Monotonie der praktischen Übungen durch ein kleines theoretisches Repetitorium unterbrechen. Der Schüler muß eben stets im vollen Maße darüber klar bleiben, was er tut, warum er's tut und wie er's zu tun hat. Für die neue physiologische Zergliederung der Klaviertechnik sind begrifflicherweise auch neue Ausdrücke nötig, und bei der Fülle dieser neuen Kunstausdrücke — von denen unsere Väter noch nichts wußten, und die auch heute noch manchen Klavierlehrern nicht gerade geläufig sein mögen, — ist es wohl denkbar, daß dem Lernenden der genaue Begriff nicht immer klar gegenwärtig ist, wenn der Ausdruck vorkommt. Es ist nun aber eine der gefährlichsten menschlichen Schwächen, daß man zuweilen eine Formel infolge ihres neuen Klanges akzeptiert, ohne ihren Sinn ganz begriffen zu haben. Vom Dichter wissen wir, daß der Mensch zuweilen glaubt, »wenn er nur Worte hört, es müsse sich dabei auch etwas denken lassen«, und wir mögen, diese traurige Wahrheit ergänzend, hinzufügen, daß er nach dem Gehörten gar zu schnell zu denken aufhört.

In unserem Falle wird es also ersprießlich sein, immer von neuem auf die wesentlichen theoretischen Punkte der modernen Klaviertechnik zurückzukommen. Wird es doch immerhin längere Zeit dauern bis der Anfänger z. B. das Prinzip der Gewichtsbe-

lastung und Verteilung derartig gründlich begriffen hat, um es ohne weitere Überlegung schon aus einem theoretischen Bewußtsein heraus allemal richtig anzuwenden. Er wird aber desto eher so weit kommen, je häufiger man ihn darauf aufmerksam macht, daß zwischen den beiden Extremen, der absoluten Belastung und der völligen Entlastung, noch eine relative Belastung besteht, die gar mannigfaltig abgestuft werden kann. Man sollte also, wo die eine Art angewandt wird, auch die anderen theoretisch erörtern. Ebensowenig darf versäumt werden, den Begriff der »Ruhe« des Armes und der Hand bei jeder passenden Gelegenheit wieder genau zu präzisieren, denn es kann dem Studierenden gar nicht ein-dringlich genug zum Bewußtsein gebracht werden, daß unter dem Begriff dieser »Ruhe« nicht etwa starre Unbeweglichkeit zu verstehen ist, sondern lediglich das kluge Vermeiden aller überflüssigen und ablenkenden Bewegungen. Desgleichen richte man so oft wie möglich das Augenmerk theoretisch darauf, daß, wo vom Fixieren, z. B. der Hand, die Rede ist, keine Spannung der Muskeln bis zur krampfhaften Starrheit beabsichtigt wird, sondern wiederum nur eine milde Konzentration, die ungeeignete Bewegungen ausschließt. Und gerade hier sei auf die Notwendigkeit derartiger theoretischer Rekapitulationen und Klarstellungen hingewiesen, weil im folgenden zu den bisher gebrauchten technischen Ausdrücken noch manche Modifikationen treten werden. —

Verwendbarkeit
der Drei-, Vier-
und Fünf-
fingerübung.

Über die Übungsfigur, die man als Fünffingerübung zu bezeichnen pflegt, ist das Notwendigste bereits gesagt worden. Es muß aber noch hinzugefügt werden, daß sie sich auf alle Tonarten und über die ganze Klaviatur zu erstrecken hat, wenn man ihren ganzen Nutzen ausschöpfen will. Ferner mag noch erwähnt werden, daß in das Kapitel der »Fünffingerübungen mit fortrückender Hand« auch diejenigen mit drei und vier Fingern auszuführenden hineingehören. Zweifingerübungen solcher Art werden den Schülern in diesen frühen Stadien des Lehrganges kaum in Anspruch nehmen; eignen sie sich doch wenig für Legato-Studien, die hier vor allem in Betracht kommen.

Wie früh der Lehrer von den Fünffingerübungen bei stehender Hand zu denen mit fortrückender Hand übergehen soll, muß seinem persönlichen Ermessen und der Leistungsfähigkeit der einzelnen Schüler überlassen bleiben. Aber es ist zu raten, Fünf-

fingerübungen mit fortrückender Hand wie die folgenden, und zahlreiche Modifikationen, erst in großer Anzahl zu absolvieren, ehe man an die Tonleitern herantritt.

1. *usw.*

2. *usw.*

2a. *usw.*

3. *usw.*

4. *usw.*

An diesen einfachen Übungen läßt sich vortrefflich eine sorgfältige Graduierung der Belastung erlernen.

**Keine
schaakel-
bewegung.**

Der Begriff »mit stillstehender Hand« braucht dabei aber nicht buchstäblich genommen zu werden. Freilich ist darauf zu achten, daß besonders der Anfänger dem Gewichtsdruck beim Anschlagen des fünften Fingers nicht die Ruhe der Hand opfert und in ein Schaakeln gerät, wie etwa ein ballst- und steuerloses Schiff. Indessen ist auch ein starres Fixieren der Hand zu vermeiden, weil dadurch der natürliche Bewegungsimpuls gehemmt würde.

Chromatisches.

Hier ist es Pflicht des Lehrers, durch die sorgfältigste Auswahl und eventuell durch Erfinden von zweckentsprechenden Modifikationen der fortlaufenden Drei-, Vier- und Fünffingerübungen alle natür-

lichen Schwächen und schlechten Neigungen der Hand soviel wie möglich zu korrigieren. Was hier verstäumt wird, kann später kaum wieder gut gemacht werden. Übrigens darf man auch auf dieser niedrigen Stufe der Ausbildung den meisten Schülern schon ein Quantum chromatischer Übungen zumuten. Mit Übungen wie Nr. 5 und 6 und ähnlichen kann man z. B. solche Schüler, die zu einem besonders schwerfälligen Anschlag neigen, zu einer leichteren und feineren Gewichtsbelastung der Finger erziehen.

5. *usw.*

6. *usw.*

Rhythmik.

Vor allem muß aber schon bei allen diesen verhältnismäßig primitiven Übungen auf mannigfaltige rhythmische Gliederung gesehen werden, einmal weil das rhythmische Gefühl des Schülers gar nicht früh genug geweckt werden kann, und ferner, weil der wechselnde Rhythmus dem Spieler fortwährend etwas zu denken gibt. Überhaupt macht ja erst der Rhythmus alle diese technischen Übungen recht eigentlich musikalisch, und jede der an sich so starren Figuren bekommt schon durch die bescheidenste rhythmische Veränderung ein neues Gesicht. —

**Mannigfaltige
Anwendung
der Tonleiter.**

Von der Bedeutung, dem Wert und von den Eigentümlichkeiten der Tonleiter ist gleichfalls schon des breiteren die Rede gewesen, so daß hier vor allem die Mannigfaltigkeit ihrer Anwendung erörtert werden muß. Natürlich können dabei nicht nur die eigentlichen Tonleitern, sondern auch alle möglichen, aus ihnen konstruierten Figuren in Betracht.

Ehe man von der einfachen, mit jeder Hand einzeln gespielten Tonleiter zu Kombinationen übergeht, muß der eigentümliche Mechanismus für das Tonleiterspiel dem Schüler in Fleisch und Blut übergegangen sein. So muß es ihm zum Beispiel vollständig gefühlssache geworden sein, daß der Daumen das Untersetzen nicht allein besorgt, sondern daß der Arm daran teil nimmt. Auch muß

die Handhöhe, die der Spieler für das Untersetzen des Daumens nötig hat, erst ein für allemal feststehen, muß also in gewissem Sinne fixiert sein, bevor man zum Zusammenspiel beider Hände in den verschiedenen Kombinationen übergeht. Daß das Zusammenspiel am leichtesten mit den symmetrischen Tonleitern in Gegenbewegungen begonnen wird, ist schon erwähnt worden. Hier muß aber noch hinzugefügt werden, daß die Sympathie zwischen den gleichzeitig anschlagenden gleichen Fingern nicht der einzige mechanische Vorteil dieser Gegenbewegung ist, sondern daß sich der Spieler auch an die richtige Anteilnahme des Armes eher gewöhnen wird, wenn er die Tonleitern zuerst in Gegenbewegungen zusammenübt. Der Arm geht nicht nur mit der Hand, er gibt auch beim Hinaufgehen der rechten Hand der Bewegung durch Schieben Schwung, und beim Hinuntergehen vollbringt er Ähnliches durch Einziehen. Im Grunde genommen ist das nichts weiter als ein langsames Strecken und Beugen des Armes. In der linken Hand findet dieselbe Bewegung *vice versa* statt, das heißt der Arm streckt sich beim Hinunter- und beugt sich beim Hinaufgehen. Bedarf es noch der Erklärung, daß diese beiden Bewegungen dem Schüler natürlicher vorkommen werden, wenn er sie mit beiden Armen gleichzeitig ausführen kann?

Armbeteiligung bei Gegenbewegungen.

Stellt sich trotz all der geforderten Natürlichkeit der Bewegung heraus, daß sowohl das Untersetzen des Daumens wie das Übersetzen des dritten und vierten Fingers fortgesetzt Unebenheiten in der Tonreihe verursacht, so wird man wohl tun, noch länger bei der einfachen Tonleiter zu verharren, und das Tempo fortgesetzt langsam zu nehmen. Daß Spezialerzitzien für das Untersetzen des Daumens keine wunderbaren Resultate zu erzielen pflegen, ist schon angedeutet worden, aber erhöhte Aufmerksamkeit nicht nur auf den Daumen selbst, sondern vor allem auch auf das Anschlagen des beim Über- und Untersetzen vorangehenden dritten und vierten Fingers zu richten, wird sicherlich nützen. Ganz besonders der vierte Finger ist in dieser Situation geneigt, zu leicht, das heißt mit zu geringer Belastung, anzuschlagen. Von dieser Gewohnheit läßt er sich durch langsame Trillerübungen abbringen, die so auszuführen sind, daß der dritte oder vierte Finger die Hauptnote, der Daumen aber die Hilfs-

Korrektivmittel.

note nimmt; also zunächst mit Ober- und Untertaste: vierter Finger auf cis, Daumen auf D, und dann vierter Finger auf E, Daumen auf F.

Vorhandenes Material.

Für die praktischen Tonleiter-Exzitzien und den aus den Tonleitern zu konstruierenden Figuren ist auf die vielen Sammlungen von Übungen und auf die Tonleiterschulen zu verweisen. Jeder Geschmack und jedes Bedürfnis wird da aus dem vorhandenen Material zu befriedigen sein. Die Hauptsache ist aber, daß man bei der Auswahl und Anwendung wiederum methodisch zu Werke geht, daß man immer nur Zweckentsprechendes nimmt und stetig aufzubauen, also fortzuschreiten sucht. Die Verwendbarkeit der Tonleiter ist schier endlos. Als Geläufigkeitsübung in Gegenbewegungen, in Oktaven, Terzen, Sexten, Dezimen, in allen denkbaren rhythmischen Einteilungen, in allen Stärke- und Schnelligkeitsgraden, und endlich nach absoluter Festlegung des Legato auch in verschiedenen Staccato-Varianten. Über solchen Geläufigkeitsübungen soll man aber nie vergessen, die Tonleiter auch zwischendurch im langsamen Tempo als Übung im Melodieführen und im melodischen Passagenspiel zu betrachten.

Tonleitern in Doppelgriffen.

Dann kommt die Ausnutzung der Tonleiter für das Doppelgriffspiel, für Terzen, Sexten und Oktavenpassagen; zunächst wieder im unverbrüchlichen Legato. Freilich wäre es nicht »methodisch«, die Doppelgriffe gleich in Tonleitern zu spielen; stationäre und fortrückende Fünffingerübungen müssen da wieder vorangehen. Manche Pädagogen berücksichtigen die Doppelgriffe überhaupt erst, nachdem Arpeggien und gebrochene Akkorde absolviert worden sind, aber eine technische oder theoretische Notwendigkeit, das Üben der Doppelgriffe solange hinauszuschieben, besteht nicht. Kann doch unter Umständen das gleichzeitige Anschlagen von zwei Tönen sogar schon bei der einfachen Stützfingerübung in Angriff genommen werden. Und theoretisch genommen haben Terzen, Sexten, Dezimen und Oktaven als bloße Intervalle den Vortritt vor Akkorden. Rationell wird sein, das Üben von Doppelgriffen neben demjenigen von einfachen Tonleitern und Akkordbrechungen herlaufen zu lassen.

Solange die Terzenübung auf die stationäre oder ruhig fortrückende Hand beschränkt bleibt, ist ein wirkliches Legato möglich; Übungen wie Nr. 7 und 8 lassen sich durchaus gebunden ausführen.

7.

usw.

Sie eignen sich besser als alle komplizierteren, und namentlich besser als diejenigen in Tonleitern, dazu, das genaue Zusammenanschlagen der beiden Finger zu überwachen. Und daß das Intervall auch nicht im mindesten gebrochen werde, darauf muß natürlich das Hauptaugenmerk gerichtet werden. Diese Präzision im gleichzeitigen Anschlag von zwei Fingern ist nun allerdings im Staccato leichter zu erreichen, als im strengen Legato. Aber gleichwohl muß Gleichzeitigkeit im Legato erreicht werden, ehe man an eine Tonleiter in Terzen denken kann.

Ein Kompromiß-Legato.

In der Tonleiter ist dann das Legato leider nur auf dem Wege des Kompromisses zu erzielen, denn wenn die Reihe aus mehr als drei Terzen besteht, kann ein wirkliches Legato der unteren Reihe durch keine noch so geschickte Manipulation hergestellt werden, abgesehen von gewissen Fällen, die sich auf chromatische Terzenkombinationen beziehen. Auch ließe sich für Cdur ein Legato-Fingersatz konstruieren, wie Nr. 9 zeigt, aber für die allgemeine Terzentechnik hat das keine praktische Bedeutung. Wenn man den in Nr. 10 angegebenen Fingersatz benutzt, wird man bei den drei, mit einem Stern bezeichneten Stellen der unteren Tonreihe, notwendigerweise einen zwar nur minimalen Bruchteil von Zeit verfließen lassen müssen, ehe der Daumen den dritten, respektive den zweiten Finger ablösen kann.

usw.

Sehr auffällig wird die Unterbrechung aber nicht werden, wenn dafür nur die obere Reihe im schönen Legato dahinfließt. Allerdings wird auch eine virtuos gespielte Terzenpassage auf dem Klavier niemals einen ähnlichen Legato-Effekt hervorbringen, wie wenn sie beispielsweise von zwei Violinen ausgeführt wird, aber über sein Ver-

mügen hin kann eben auch der Klavierspieler nicht verantwortlich gemacht werden. Man sieht aber, daß bei diesen Terzenläufen alles darauf ankommt, wenigstens die obere Tonreihe im möglichst vollkommenen Legato erklingen zu machen, und bei dem Bemühen das zu tun, wird sogar die untere Tonreihe noch besonders zu leiden haben. Um z. B. den dritten Finger so geschwind wie möglich nach dem auf G folgenden A zu bringen (Nr. 10), muß dieser Finger das untere Intervall E in der unmittelbar vorhergehenden Terz bedeutend früher verlassen, als der fünfte Finger das obere Intervall G verläßt. Jedes feinere Ohr kann diesen Frevel bei allen langsameren Passagen sehr deutlich heraushören, aber es wäre trotzdem unweise, zu empfehlen, den dritten Finger solange wie irgend möglich am E festzuhalten: würde dadurch doch unfehlbar das Anschlagen des A der oberen Reihe verzögert und damit erst recht der Legato-Effekt verdorben werden. Zudem verlangt die Wendung der Hand, die jedesmal beim Einsetzen des ersten und dritten Fingers nötig ist, volle Ungebundenheit der aufwärts rückenden Finger; sie haben sich also durch frühes Loslösen von den betreffenden Tasten auf den Ruck vorzubereiten.

Auf dem Rückwege mit der Rechten liegt die Sache noch viel kitzlicher, da lassen sich ganz kleine Lücken sogar in der oberen Tonreihe durch keine Kunstfertigkeit der Welt vermeiden. Zum Glück braucht da aber die Unterbrechung doch nicht so auffällig zu sein, wie beim Hinanfragen in der unteren Tonreihe. Wenn nämlich der dritte und fünfte Finger auf den ersten und dritten folgen, wird der behende fünfte Finger blitzschnell zur Stelle sein können, und auch der vierte wird das Wegschieben verhältnismäßig glatt abzumachen lernen. Schimmer steh's freilich mit dem Rückweg der linken Hand, denn da hat der plumpe Daumen die Hauptarbeit in der oberen Tonreihe. Glücklicherweise kommt es nicht oft vor, daß die linke Hand melodiose Terzenskalen solo zu spielen hat.

Sexten und Oktaven.

Ist schon bei den Terzentonleitern die Mitarbeit des Armes eine erhebliche, so gewinnt sie bei Sextenpassagen noch viel größere Bedeutung: Sexten sind überhaupt nicht fließend auszuführen, wenn Handgelenk und Unterarm nicht die eigentliche Drehung besorgen. Und diese Drehung ist so ziemlich bei jedem zweiten Ton vonnöten, sie fällt nur weg, wo in der rechten Hand beim Hinan-

gehen der Daumen in der unteren Reihe zweimal hintereinander angewandt wird. Die Sexten aber schlagen die Brücke zum Oktaven-Legato. Stelle sich schon bei den Sexten die Längenausdehnung der Hand bei den erforderlichen Drehungen in einen stumpfen Winkel zur Längenausdehnung des Unterarmes, so ist das bei gebundenen Oktaven in noch viel höherem Maße der Fall. Aber insofern hier niemals der zweite und erste Finger in Abwechslung gebraucht werden kann, der erste Finger vielmehr seine ganze Reihe allein besorgen muß, sind gebundene Oktaven im ganzen genommen leichter auszuführen, weil die Drehbewegung, die beständig durch das Überschieben des vierten Fingers über den fünften verursacht wird, eine einheitliche bleibt. Der Daumen aber muß beim Oktaven-Legato ein Gleiten von einer Taste zur anderen lernen, daß ihm bis dahin fremd war. Und am schwierigsten ist das natürlich, wo es gilt, von einer Untertaste zu einer Obertaste hinaufzugleiten. Die Umkehrung davon ist am leichtesten, und das Gleiten von weißer zu weißer Taste läßt sich ebenfalls bald lernen. Daß die linke Hand in gebundenen Oktavenpassagen ganz besonders schlimm daran ist, braucht wohl kaum noch besonders erwähnt zu werden: hat doch der beständig gleitende Daumen die obere, also die melodieführende Stimme zu spielen! Legato-Oktaven pflegen dem Spieler, der nicht frühzeitig damit begonnen hat, besonders deshalb widerhaarig vorzukommen, weil er gewöhnt ist, schon beim bloßen Begriff der Oktave sein Handgelenk zu fixieren. Beim Oktaven-Legato muß es nun aber so geschmeidig und nachgiebig wie möglich gehalten werden, da es doch eine horizontale mit der vertikalen Bewegung zu verbinden hat. Aber von dem Mechanismus des Oktavenspiels wird ja später noch die Rede sein.

Akkord-übungen.

Nichts wesentlich Neues ist über Finger- und Handhaltung in bezug auf die Akkordübungen zu sagen, deren Wichtigkeit nur wenig geringer ist, als diejenige der Tonleiterübungen. Je nach der Größe und dem Bau der Hand mag eine gewisse Modifikation hinsichtlich der Höhe der Handdecke nötig sein, während Fixierung und Anschlagsaktion der Finger dieselben bleiben. Und ebenfalls werden die Akkordübungen vom Stationären zum ruhigen Fortrücken, und sodann zum Unter- respektive Übersetzen zu schreiten haben. Desgleichen stehen die Akkordübungen für die Anwendung des Legato wie für alle möglichen Arten des Staccato offen.

Die theoretische Seite.

Man wird gut tun, sich gleich bei den ersten stationären Akkordübungen die Gelegenheit zur Bereicherung der theoretischen Kenntnisse des Schülers nicht entgehen zu lassen. Während bei den Fünffingerübungen und Tonleitern zunächst nur von Intervallen die Rede war, schreitet man nun zu dem Akkordbegriff vor und greift sogar gewisse Grundformen der Akkordverbindungen mit auf. Werden die Rudimente der Harmonielehre dem Schüler auf solche praktische, »angewandte« Weise klar gemacht, dann begreift er sie leichter und vergißt sie nie wieder.

Daß bei allen Übungen in gebrochenen Akkorden und in Arpeggien der Dreiklang zum Vierklang, und der Septimenakkord zum Fünfklang erweitert wird, darf nicht übersehen werden. Daß der Dreiklang wie der Septimenakkord schon bei der stationären Übung in allen Umkehrungen angewandt und geübt werde, versteht sich von selbst. Die Fähigkeit, einen Akkord in jeder beliebigen Umkehrung ohne weiteres zu erkennen, ist durchaus erforderlich.

Stationäre Akkordübungen.

Beträchtlichen praktischen Übungs- und theoretischen Bildungswert wird es haben, wenn man sämtliche Dreiklangsmöglichkeiten in derselben Lage ausschöpft. Bleiben Daumen und fünfter Finger auf dem untersten und obersten Intervall des Vierklangs stationär, dann wird es um so förderlicher sein, wenn zweiter, dritter und vierter Finger durch häufigen Wechsel des anzuschlagenden Intervalls gezwungen werden, ihr Distanzverhältnis zu jenen beiden äußeren Fingern fortwährend zu verändern. Und da sind nun in jeder Lage nicht weniger als zwölf Möglichkeiten gegeben, also im ganzen zwölfmal zwölf Veränderungen. Man nehme z. B. \bar{c} und \bar{c} als äußere Intervalle an. C kann, wie jeder Ton, in je vier verschiedenen Dreiklängen als Grundton, als Terz und als Quinte erscheinen. Das Beispiel Nr. 41 veranschaulicht das.

41. C als Grundton. C als Terz. C als Quinte.

The image shows three musical staves. The first staff is titled '41. C als Grundton' and shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a sequence of chords: C major (C-E-G), C minor (C-Eb-G), C major (C-E-G), C minor (C-Eb-G), C major (C-E-G), C minor (C-Eb-G). The second staff is titled 'C als Terz' and shows a treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#) and a common time signature. It contains a sequence of chords: C major (C-E-G), C minor (C-Eb-G), C major (C-E-G), C minor (C-Eb-G), C major (C-E-G), C minor (C-Eb-G). The third staff is titled 'C als Quinte' and shows a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It contains a sequence of chords: C major (C-E-G), C minor (C-Eb-G), C major (C-E-G), C minor (C-Eb-G), C major (C-E-G), C minor (C-Eb-G).

Man ersieht daraus, daß der zweite Finger nacheinander drei verschiedene Positionen anzunehmen hat, nämlich auf es, e und f; ebenso der dritte Finger auf ges, g und gis, während sich der

vierte mit zwei Positionen, auf a und as, begnügen muß. Nimmt man dann noch die Septimenakkorde als Fünftlinge hinzu, dann betritt man das eigentliche Gebiet der Spannungsübungen. Es sei hier gleich verraten, daß es ein gefährliches Gebiet ist, daß durch forcierte Spannungsübungen der Beweglichkeit der Hand viel Abbruch getan werden kann. Trotzdem sind natürlich weder die Septimenakkorde noch andere kompliziertere Spannungsübungen zu umgehen.

Dreh- und Wellenbewegungen.

Während, wie gesagt, bei den stationären und ruhig fortrückenden Akkordübungen alle Arten von Staccato-Anschlag angewendet werden können, kommt bei den durch Über- und Untersetzen fortschreitenden Arpeggien eigentlich nur das Legato in Betracht. Was im Kapitel über den Legato-Anschlag (Kapitel 4) über die Teilnahme von Handgelenk und Arm beim Untersetzen gesagt worden ist, hat hier noch verstärkte Gültigkeit. Der Daumen, der beim Hinanf in der Rechten und beim Hinunter in der Linken durchaus der Führer ist, muß noch freier und geschmeidiger als beim Tonleiterspiel an seinen nächsten Anschlags-ton herangebracht werden, und dieses Heranbringen wird hier weniger ein Schieben, als ein Schwingen sein. Durch das freie Mitgehen von Hand und Arm kommt hier eine ganz unverkennbare Drehbewegung zustande, die, richtig kontrolliert, der Passage förmlich Flügel gibt. Man könnte sich da versucht fühlen, von Bewegungswellen zu sprechen. Und diese Welle flutet einfach zurück bei der entgegengesetzten Richtung, wo dann freilich der Daumen seine Führerrolle aufzugeben und den Drehpunkt darzustellen hat. Natürlich wird Hand und Unterarm wiederum ein wenig nach auswärts gekehrt, und zwar nicht bloß um auf dem einen Wege den Daumen und auf dem anderen Wege den vierten oder dritten Finger so nahe wie möglich an die Anschlagstasten heranzubringen, sondern vor allem auch um der Wellenbewegung entgegen zu kommen. Bei ruhigen Arpeggien im Mezzoforte tritt natürlich diese Bewegung lange nicht so auffällig hervor wie beim schwungvollen, bravourösen Spiel, und bei federleichten Pianissimo-Arpeggien muß ein Gleiten und Schlingeln daraus werden.

* * *

Mannigfache Anwendungen der Stützfingerübungen.

Ehe wir nun auf gewisse Übungsformen der freiesten Hand- und Armbarbeit eingehen, sind einige Erörterungen über die Stützfinger- und Trillerübungen am Platze. Im Kapitel über den Legato-Anschlag ist darauf hingewiesen worden, daß bei der Stützfingerübung der einzelne Finger niemals die volle Armbelastung erhält, daß die Fesselung mehrerer Finger als Stützen leicht krampfhaftige Muskelversteifung zur Folge haben kann, daß aber trotz dieser Nachteile bei rationaler Anwendung großer Nutzen aus der Stützfingerübung gezogen werden kann. Sie ist in erster Linie geeignet, des einzelnen Fingers Muskelkraft zu erhöhen und allzu nachgiebigen Kinderhänden Position zu geben. Damit ist aber ihre Verwendbarkeit noch lange nicht erschöpft. Ob bei der Stützfingerübung der Legato-Druck zu erlernen ist, dürfte verschiedener Beurteilung unterliegen. Wenn einige Pädagogen sie sogar für die beste Vorübung zum Legato-Spiel halten, steht dem aber doch die Tatsache entgegen, daß schon die Anwendung eines einzigen Stützingers die Gewichtsbelastung der anschlagenden Finger mehr oder weniger illusorisch macht. Wir haben bereits erfahren, daß der Kraftausgleich zwischen den einzelnen Fingern ohne freie Gewichtsbelastung undurchführbar ist.

Negatives Staccato.

Aber gerade weil bei der Stützfingerübung die anschlagenden Finger gewichtsfrei bleiben, eignet sie sich vortrefflich zur Vorübung des Fingernegativen Staccato und des sogenannten negativen Staccato. Die zu überwindende Schwierigkeit bei diesen beiden Staccato-Arten liegt ja darin, daß das Armgewicht aus den Fingern ferngehalten werden muß; läßt man es also z. B. vom Daumen tragen, so kann man die anderen vier Finger an das federleichte, elastische Anschlagen und Zurückziehen gewöhnen. Nach einer Weile mag man dann versuchen, das Armgewicht allmählich auch dem Daumen zu entziehen und es im freischwebenden Arm zu behalten.

In ganz anderer Weise läßt sich ferner die Stützfingerübung auch zur Trillerbildung heranziehen. Nicht nur um den Triller an sich zu erlernen, ist das Heranziehen der Stützfingerübung von Vorteil, sondern auch um sich auf die unzähligen Fälle zu präparieren, wo außer den Trillernoten noch andere Noten mit den Fingern derselben Hand anzuschlagen oder festzuhalten sind. Man mache

aber nicht den Fehler, Trillerübungen mit Stützfinger den freien Trillerübungen vorangehen zu lassen, denn zunächst muß die gleichmäßige Verteilung des Hand- und Armgewichts auf die beiden Trillernoten in völlig freier Bewegung gelernt werden. Wohl bemerkt, das Armgewicht kann nur bei Fortissimo-Trillern in Frage kommen, für alle anderen Fälle reicht Finger- und Handgewicht aus. Aber es lohnt sich, den Triller häufig fortissimo zu üben, denn Mangel an rundem, vollem Ton im Triller ist ein Kardinalfehler. Jenes Balancieren des Gewichts lernt man am leichtesten, wenn man den zweiten und vierten Finger zunächst auf einer großen Terz vibrieren läßt, und dann das Intervall zu einer kleinen Terz und schließlich zu einer großen Sekunde zusammenzieht. Erst dann schreite man zum großen und kleinen Sekunden-Triller mit je zwei Nachbarfingern; und nach und nach müssen dann alle denkbaren Intervall- und Fingerkombinationen herangezogen werden. Man erinnere sich auch des Winkes, der bei der Besprechung des Daumen-Untersatz-Problems gegeben wurde: die Heranziehung des Daumens und des vierten Fingers zur Trillerübung.

Schüttelbewegung.

Bei allen Trillern mit freier Hand, und auch bei manchen mit teilweise gebundener Hand ist eine leichte Schüttelbewegung zu empfehlen, die von der Längenhachse des Unterarms ausgeht. Der Triller mit bloßer Fingerbewegung sollte möglichst auf Fälle beschränkt werden, wo neben dem Triller andere Finger der Hand anderweitig beschäftigt sind, wo also andere Teile der Hand durch fixiert werden; und ferner auf leichte feine Triller-Ornamente von kürzerer Dauer. Andererseits darf die Schüttelung auch nie forziert werden, denn es handelt sich nur darum, daß ein natürlicher Bewegungsimpuls nicht unterdrückt werde, sondern daß man sich seines Vorhandenseins bewußt bleibe. Wie natürlich er ist, merkt der Spieler erst, wenn er ihn unterdrücken muß, wie das z. B. beim Terzentriller der Fall ist, wenn der Fingersatz der natürlichen Lage entspricht, also der erste-dritte mit dem zweiten-vierten, oder der zweite-vierte mit dem dritten-fünften abzuwechseln hat. Um so beliebter sind daher auch bei allen geübten Klavierspielern jene Terzentriller, bei denen der Daumen und der fünfte Finger die obere Terz, der zweite und vierte die untere Terz nehmen. Siehe Nr. 12.

12.  usv.

Hier bietet nämlich eine gewisse vertikale Schüttelung der Hand einen bescheidenen Ersatz für jene horizontale Schüttelbewegung des Unterarms.

Finger-Repetition.

Zu guter Letzt mag die Stützfingerübung auch noch als Vorbereitung für den Fingerwechsel auf derselben Taste herangezogen werden, obschon durchaus nicht jeder Schüler solcher Vorbereitung bedürfen wird. Generell ist hier der Anschlagsakt derselbe wie beim sogenannten Finger-Staccato: Strecken des Fingers, dann schnelles Einziehen nach der inneren Hand zu und leichtes, tupfen- des Berühren der Taste. Dabei hat freilich die Mehrzahl der Finger auch noch eine Seitenbewegung auszuführen, weil die Hand ihre Stellung sowenig wie möglich verändern soll, die Taste also nur von dem einen Finger senkrecht getroffen werden kann, der gerade über ihr steht. Wenn die notwendige Leichtigkeit und Gleichmäßigkeit des Anschlags bei ungestützter Hand Schwierigkeiten bereitet, der versuche es mit Figuren wie den folgenden, Nr. 13 und 14.

13. 

Der Seitenschlag.

Zur Ausführung des einfachen und kombinierten Seitenschlags haben wir wiederum die Stützfingerübung heranzuziehen, aber es kommt dabei nunmehr nur noch ein Stützfinger in Betracht. Es handelt sich beim Seitenschlag vor allem um die Drehung des Vorderarms seiner Längenhachse nach; der Seitenschlag aber kann sowohl nach außen, wie nach innen hin ausgeführt werden. Der Vorgang wird, wenn man den Daumen als Stützfinger benutzt, folgendermaßen auszuführen sein. Die Hand ruht auf dem Daumen, der die betreffende Taste niedergedrückt hält, ohne sie klingen zu lassen. Nun läßt man die Hand — ohne daß der Daumen seine

Scharwenka, Methodik des Klavierspiels.

Stellung aufzibt — mit Hilfe der Drehbewegung des Armes aus ihrer horizontalen Lage seitwärts in die Höhe schnellen, so daß die Handdecke eine Winkelstellung zur Klaviatur einnimmt. Diese Bewegung ist nur ausführbar, wenn der Arm gestreckt ist, wenn also der Spieler genügend weit vom Klavier entfernt sitzt. Nun folgt die geschwind und elastisch auszuführende Schlagbewegung mit dem fünften Finger, wobei natürlich die Hand aus ihrer Winkelstellung in ihre ursprüngliche horizontale Lage zurückkehrt. In umgekehrter Weise spielt sich der Vorgang natürlich ab, wenn der fünfte Finger die Stütze bildet. Wer nun verfolgen will, wie dieser primitive Seitenschlagsakt weiter entwickelt wird, der nehme Einsicht in das dritte Heft von Xaver Scharwenkas »Beiträge zur Fingerbildung«, op. 77.

Kombinierter Seitenschlag.

Der kombinierte Seitenschlag, der also beide Bewegungsrichtungen in möglichst schneller Folge miteinander abwechseln läßt, führt dann zur eigentlichen Schüttelarmbewegung. Bei dieser kombinierten Bewegung kehrt also die Hand überhaupt nicht in ihre normale horizontale Lage zurück, sondern schnell vom Daumen zum fünften Finger, und umgekehrt, in jene Winkelstellung.

Tremolo.

Von einer derartigen Schüttelbewegung hat man auch Gebrauch zu machen, wenn es sich um sogenannte Tremolofiguren handelt. Ja, man muß dabei sogar in manchen Fällen die Schüttelung bis auf den Oberarm ausdehnen, will man den rechten Effekt erzielen. Die Tatsache, daß manche Pianisten, die in jeder anderen Beziehung technisch vortrefflich beschlagen sind, bei einem fortgesetzten Tremolo oft versagen, hat sicher ihren Grund darin, daß die Klavierpädagogen in ihren Übungsbüchern und desgleichen bei ihren mündlichen Unterweisungen so selten auf die Anwendung des Schüttelarms Gewicht legen. Natürlich muß die Schüttelung beim Tremolo nach den Anforderungen an die Dynamik reguliert werden. Bei einem Fortissimo kann der Oberarm getrost mit in Aktion treten; handelt es sich aber um zartere Nuancen, dann sollte sie auf den Unterarm oder auch wohl auf die Hand allein beschränkt werden.

Oktavenspiel.

Zum Schluß dieses Kapitels muß noch von solchen Übungsformen die Rede sein, die bei der Erwähnung der Oktaven im fünften Abschnitt nicht

genauer erörtert werden konnten. Ganz besonders ließe sich da auch noch viel über das Oktaven-Legato sagen, wie es zum Beispiel aus der Anwendung der chromatischen Skala heraus gelernt werden kann usw. usw. Aber da es sich hier eben nicht um eine praktische Anleitung zum Klavierspielen handelt, sondern vielmehr um eine übersichtliche Methodik des Klavierspiels, kann auch bei diesem wichtigen Punkte nicht jede Einzelheit erörtert werden. Statt dessen sei auf Xaver Scharwenkas »Studien im Oktavenspiel« hingewiesen, die als op. 78 bei Breitkopf & Härtel erschienen sind.

Über die Vorübungen zum Oktavenspiel gehen die Ansichten weit auseinander: die einen meinen mit dem Legato-Spiel auch hier beginnen zu müssen, — und sie haben zum mindesten darin recht, daß bei chromatischen Legato-Übungen die beim Oktavenspiel in Betracht kommenden Muskeln der Arme gestärkt werden können! — die anderen bestehen darauf, daß mit dem Staccato der Anfang gemacht werde. Wer sich ferner auf den Standpunkt stellt, daß das Oktavenspiel zunächst nur vom Handgelenk aus dirigiert werden müsse, der wird auch wohl an der Regel festhalten, bei der langsamen Vorübung die Hand so stark wie möglich zurückzuwerfen. Wer sich dagegen zu der Überzeugung bekennt, daß auch beim sogenannten Handgelenkspiel Unterarm und Ellbogen beteiligt werden müssen, der wird sich der Erkenntnis kaum verschließen können, daß jenes überstarke Zurückbiegen der Hand eine Reaktion im Handgelenk zur Folge hat, die es übermäßig fixiert und spannt. Auch über die Höhe der Handgelenksstellung bei Staccato-Oktaven herrschen Meinungsverschiedenheiten. Will man aber zu einer natürlichen, normalen Bewegungsaktion kommen, so wird man sich vom einen wie vom anderen Extrem fern halten müssen. Schon die Tatsache, daß man bei Staccato-Oktaven der Ermüdung am besten durch einen Wechsel in der Stellung des Handgelenks vorbeugt, beweist, daß eine höhere und eine tiefere Stellung möglich ist.

Wer seine Oktavenstudien nicht mit den Legato-, sondern mit den Staccato-Oktaven beginnt, wird zu berücksichtigen haben, daß die Untertasten dem Spieler näher, und daher leichter in normaler Weise anzuschlagen sind, daß man sie also zuerst für das Üben heranzuziehen hat. Man wird dann gut daran tun, die Finger nicht auf den äußersten Rand der Tasten fallen zu lassen, sondern

kunst zu haben. Im allgemeinen kann man wohl sagen, daß derjenige, der die Phrasierungskente übertreibt, eher eine gute Zensur fürs Phrasieren erwarten kann, als wer sie nur matt zur Geltung bringt. Und das ist nicht einmal ungerecht, denn wenn schon das Übertreiben der Phraseneinteilung sehr häßlich ist, so bleibt es doch noch mehr zu tadeln, wenn der Spieler überhaupt kein Bewußtsein dafür an den Tag legt. Ein allzu absichtliches Phrasieren kann den Zuhörer bis zum zornigen Widerspruch erregen; aber das ist immer noch besser, als wenn ihn die totale Abwesenheit der Phrasierung in einen Gleichgültigkeitsnebel versinken läßt. Und dabei ist es doch nicht einmal besonders schwer, beim Phrasieren den rechten Mittelweg einzuhalten.

Am gefährlichsten ist natürlich der Kunstjünger, der eben erst auf die Wichtigkeit korrekter Phrasierung aufmerksam gemacht worden ist. Er wird sogleich ehrgeizig, und ist nicht mehr mit derjenigen Phrasierung zufrieden, die man mit gutem Recht die natürliche nennen kann, nämlich die Phrasierung, die jedem guten und dabei unbefangenen Musiker sofort einleuchtet. Der jugendliche Eiferer sucht und findet gar leicht noch viel mehr Einschnitte, und er glaubt den Sinn der betreffenden Musik erst richtig dargestellt zu haben, wenn er jede Phrase erst noch ein paarmal zerstückelt. Und trotz aller gelehrten Abhandlungen über Agogik und Metrik lassen sich keine positiven Beweise herbeibringen, daß der allzu Eifrige sich irrt, daß er übers Ziel hinaus schießt. »Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen!« Handelt es sich doch eben um den Vortrag! Es nützt uns da die Schulweisheit nichts, daß nämlich die kleinste melodische Linie Motiv genannt wird, daß sich die Phrase dann aus zwei oder mehreren solchen Motiven zusammensetzt, wie die Periode wieder aus mehreren Phrasen. Der Name und die »wissenschaftliche« Systematisierung nützen nichts, mögen aber den Unerfahrenen und Unselbständigen oft irre führen. Wer also Anfang und Ende der Phrase bestimmen will, der stelle nicht erst die Bedingung auf, daß sie aus mehreren Motivteilen bestehen müsse. Es gibt gar manche schöne, langatmige Phrase, die ganz und gar nicht in einzelne Teile zerlegt werden darf, die also zugleich als Motiv zu betrachten ist, — wenn nun einmal die Grammatiker auf dem Motivbegriff bestehen.

Vorbild des
Gesanges.

Um zur richtigen Behandlung der Phrase zu gelangen, muß man nicht bloß deren Anfang und Ende, sondern auch ihren Höhe- oder Schwerpunkt ausgefunden haben; erst dann kann man ihr den richtigen Ausdruck geben. Und dieser Ausdruck ist doch das Ziel der singenmäßigen Phrasierung. Der Höhe- oder Schwerpunkt mag einem aber entgehen, wenn man sich zu sehr mit dem Sezieren der Phrase aufhält. Es ist wiederum das Melos, dem man nachzuspüren hat. Und das bringt uns direkt zu dem einzigen, aber dafür auch zuverlässigen Mittel, die richtige Phraseneinteilung zu entdecken. Man denke ans Singen! »Falsch! Grundfalsch!« tönt es da bereits von verschiedenen Seiten. Man wird gelend machen, daß die Instrumentalmusik keine Sklavvin des Gesanges sei, daß sie ganz anderen Gesetzen, und zwar ihren eignen Gesetzen folge. Das klingt sehr stolz und zuversichtlich; schade nur, daß es nicht bewiesen werden kann. Die uralte Frage, ob der erste musikalische Ton der menschlichen Kehle oder der Hirnenflöte entquollen ist, braucht hier nicht wieder angeschnitten zu werden, denn die Vokal- und Instrumentalmusik haben einander so viele Jahrhunderterte hindurch gegenseitig betruchtet, daß es töricht wäre, wesentlich verschiedene Regeln für ihre Interpretation aufzustellen. Und wenn die Instrumentalmusik einmal aufhörte zu »singen«, würde sie zugleich aufgehört haben, Musik im gegenwärtigen Sinne des Wortes zu sein. Verzichten doch selbst unsere ultramodernen Orchesterkomponisten keineswegs auf den instrumentalen Gesang, und wenn sie so recht in krauser Tonmalerei geschweigt haben, tragen sie nachher Sorge, daß das Stück wenigstens in ruhigem, weihervollem Gesang ausklingt.

Man muß da nicht bloß an weichen, lyrischen Gesang denken; ist es doch gerade der dramatische Ausdruck, mit dem die Modernen arbeiten. Je mehr sie nämlich darauf dringen, daß man mit der instrumentalen Musik etwas darstellen und vor allem »beschreiben« kann, desto entschiedener stellen sie ja ihre instrumentalen Gebilde in Parallele mit dem Gesang, ja mit der Sprache. Und bewußt denn nicht die ganze moderne Vortragskunst auf der Anwendung des dramatischen und charakterisierenden Ausdrucks?

Das sollte uns einen Fingerzeig geben, zumal auch die Phrasierungskunst in der Musik neueren Datums ist; die moderne Vortragskunst hat sie uns erst zum Bewußtsein gebracht. Ehedem

sprach man wohl von Akzenten, und zwar auch noch von anderen als rhythmischen; aber von bloßer Akzentuierung bis zur klaren und sinngemäßen Phrasenführung ist noch ein weiter Weg. Dieser Weg ist uns gewiesen worden von der subjektiven Tendenz, die den modernen Vortrag beherrscht. Wir deklamieren jetzt auch in der Musik, wir singen und sprechen auch mit den Instrumenten. Man mache nun aber nicht den Irrtum, zu glauben, der instrumentalen Phrase müßten in schwierigen und zweifelhaften Fällen Worte untergelegt werden, oder man müßte sich von ihr wenigstens einen Wortsinn suggerieren lassen. Nichts könnte törichter sein. Wer zum Beispiel für die vier Noten des Themas im ersten Satz der C-moll-Symphonie nach unterzulegenden Worten sucht, beweist nur, daß ihm Beethovens Thema nicht genug gesagt hat, daß er es also nicht völlig verstanden hat.

Die Parallele mit dem Gesang brauchte aber keinen Instrumentalisten zu verdrießen. Ist doch der Vorteil ganz und gar auf der instrumentalen Seite, die vom Gesang nur das Prinzip der Einteilung und Führung geborgt hat, im übrigen aber viel freier damit verfährt, weil der ewige Konflikt des Wortakzents mit dem musikalischen Akzent hier wegfällt. Wie groß dieser Vorteil ist, sieht wohl nur der verständige Sänger ganz ein, der so oft mit Schmerzen erfahren muß, wie leichtsinnig selbst illustre Komponisten zuweilen den Sinn des Wortes durch unvermeidliche musikalische Akzente förmlich ironisiert haben.

Ist der Begriff der Phrasierung im allgemeinen auch noch zu wenig festgelegt, kann man sich gegen ein Zuviel und Zuwenig auch nicht mit eisernen Grundregeln wehren, so trägt es doch zur Klärung bei, wenn man sich stets dessen bewußt bleibt, daß die Phrasierung sich selbständig über die rhythmische Gliederung erhebt. Nicht uneigentlich läßt sich die ein für allemal feststehende rhythmische Gliederung als die sinnliche, und die freier waltende Phrasierung als die geistige bezeichnen. Daß sie tatsächlich freier waltet, geht ja schon daraus hervor, daß sich die besten musikalischen Geister keineswegs immer über diese oder jene Phrasierung einig sind. Nicht einmal über das Elementare, über den Beginn und den Abschluß bedeutungsvoller Phrasen läßt sich alleinstimmigkeit erzielen, geschweige denn über den Höhepunkt, den Klimax der Phrase, über ihre Führung. Die einzige Autorität

Geistige Gliederung.

aber, der Komponist, läßt uns gerade in zweifelhaften Fällen gar zu oft im Stich, denn in bezug auf Phrasierungszeichen haben sich gerade die verstorbenen Meister oft einer unverantwortlichen Sorglosigkeit überlassen. Sie mögen die Folgen der enormen Ausbreitung öffentlicher und privater Musikpflege nicht geahnt, sie mögen sich darauf verlassen haben, daß sich nur ganz erfahrene und musikalisch empfindende Künstler an die Ausführung ihrer Kompositionen machen würden. Sicherlich sind sie sich gar nicht bewußt gewesen, daß diese Gliederung, die sie beim Schaffen als etwas Selbstverständliches empfanden, von den Nachschaffenden auch mißverstanden werden könnte. Mit dem Beginn der romantischen Schule und einer subjektiveren Vortragsart fingen dann auch die Komponisten an, dem reproduzierenden Künstler Fingerzeige für die geistige Gliederung der Perioden und Phrasen zu geben. Leider aber nur zu selten mit solcher Gründlichkeit, daß besondere Phrasierungsangaben ihrer Werke überflüssig wären. Daß die letzteren in neuerer Zeit dem anderen Extremem zutreiben, daß sie sich mit einem Übermaß oft sehr eigenmächtiger Phrasierungsbezeichnungen zwischen den Komponisten und den Interpreten drängen, ist ganz besonders bedauerlich.

Wenn man sich immerdar vor Augen hält, daß die Phrasierung dazu dienen soll, die Konstruktion des betreffenden Stückes klarer zu machen, den Ausdruck charakteristischer und eindringlicher

Phrasierungs-Irrtümer.

zu gestalten, und der melodischen Linie ihren charakteristischen Schönheitszauber abzugewinnen, sollte man grobe Irrtümer vermeiden können. Immerhin bleibt es ein Problem, zu dessen Lösung kein Rechenexempel erfunden werden kann, nur das aus der Phrase herauszulesen, was der Komponist hineingelegt, und nicht etwas Eigenes, Eigenmächtiges hinein zu dichten. Wiederum sei da auf die Parallele mit dem Gesang, als auf ein Korrektiv verwiesen. Natürlich darf dabei nicht an eine menschlich begrenzte Stimme, sondern an eine Idealstimme gedacht werden, für die es keine technische Begrenzung gibt. Vermittelt uns nämlich der Atem beim Singen und Sprechen die natürlichste Vorstellung vom sinngemäßen Phrasieren, so ist es in der Praxis doch gar zu oft nötig, daß des mangelnden Atems halber der Sänger eine melodische Phrase auseinanderfallen läßt. Der Sänger ist da in tausend Fällen zu Kompromissen getrieben, die ihm sogar die Anwendung von

allerlei Tricks, wie das blitzschnelle, unmerklich sein sollende Atmen, auferlegen. Alles das und — wie schon erwähnt — die Konflikte mit dem Wortakzent brauchen den Instrumentalisten nicht anzufechten. Während er also im Phrasieren vom Sänger die Grundidee zu adaptieren hat, muß er im Resultat weit über jenen hinausgehen vermögen. Der Violinspieler mag sich noch in seltenen Fällen durch die Eigentümlichkeiten des Herrunter- und Hinanstrichs, sowie durch die, allerdings sehr beträchtliche, Anzahl von Noten, die er in einem Bogen nehmen kann, beengt fühlen, aber er ist doch dem Sänger in der Phrasierungsfähigkeit viele Meilen voraus. Dafür werden natürlich auch ganz andere Anforderungen an ihn gestellt. Geradezu unbegrenzte Möglichkeiten, vor allem auch im polyphonen Spiel, bieten sich aber dem, zugleich natürlich und kunstgerecht phrasierenden Klavierspieler dar. Wenn er im Phrasieren zu wünschen übrig läßt, kann nur mangelndes Verständnis oder unzureichende technische Ausbildung der Finger daran schuld sein. —

Architektonisches.

Bei der Feststellung der Phrasierung wird es förderlich sein, an die Musik als »flüssige Architektur« zu denken. Das will heißen, daß man den konstruktiven Ideen in dem Musikstück nachspüren muß. Das Verhältnis der Teile zueinander, der »parallelismus membrorum«, das klare Sondern der Hauptteile von den Bindegliedern usw., das alles hat Beziehungen zum Vorstellungsbereich der Architektur. Es ist daher auch gar nicht in jedem Falle möglich, die Phrasierung des Themas gleich bei dessen erstem Erscheinen festzustellen; erst muß man das Ganze überschauen, und so wird man vielleicht die Phrasierung nach den späteren Verwendungen zu modifizieren haben. Damit ist nicht bloß das viel diskutierte Kapitel von der behaupteten Auf Faktigkeit aller Perioden gemeint. Wohl aber mag bei dieser Gelegenheit daran erinnert werden, daß sich aus dieser ziemlich willkürlichen Annahme der allgemeinen Auf Faktigkeit gerade schwere Phrasierungsfehler ergeben können. Wenn selbst Beginn und Abschluß der Phrase gleich von vornherein feststehen, kann die Ausdruckslinie doch mißunter erst aus der ferneren Ausgestaltung des Themas völlig erkannt werden. Daß es in jeder Phrase einen betontesten Punkt geben muß — und sei die erforderliche Betonung noch so minimal — ist klar, sowie daß sich das Auf und Ab der Dynamik

danach zu richten hat. Hier hat der Spieler sein musikalisches Verständnis zu offenbaren, und hier würde ihm auch die schönste Phrasierungsbezeichnung nichts nützen, wenn ihn seine eigene musikalische Logik im Stich läßt. Er wird bei der Festlegung der Betonungslinie den Charakter des ganzen Stückes, das betreffenden Teils des Stückes, und das Verhältnis, das die betreffende Phrase innerhalb dieses Teils einnimmt, in Betracht zu ziehen haben; dergleichen natürlich das Tempo, den Rhythmus des Ganzen und vor allem den Charakter der Figur selbst. Und wenn er dann alle diese Charaktereigentümlichkeiten erwogen hat, mag ihn die Berücksichtigung der Schönheitlinie dennoch zu einer Modifikation verleiten. Kurz, da ist seinem individuellen Gefühl Gelegenheit zur Entfaltung gegeben, da kann er Geschmack bekunden.

Äußere Anhalte.

Sucht der Spieler für die Erkenntnis der richtigen Phrasierung nach einem äußeren Anhalt, dann hat er sich im günstigsten Falle mit dem sogenannten Phrasierungsbogen zu begnügen, der ihm wenigstens Anfang und Beginn der Phrase an gibt. Wenn in gewissen modernen Ausgaben klassischer Werke auch jeder kleine und kleinste Phrasierungskent sorgfältig vorgezeichnet ist, so zient es dem einstichigen Lehrer, dagegen zu protestieren. Gewöhnte sich der Schüler daran, jedes dieser Akzentchen nach Vorschrift und in der gewünschten Abstufung auszuführen, — was ihm natürlich nie gelingen kann! — so hätte man in ihm nichts weiter als einen musikalischen Homunculus erzogen, also einen automatischen Spielapparat. Nichts ist verderblicher für den Schüler, als ihm eigenes Empfinden und Nachdenken selbst bis auf den kleinsten Fingerdruck abzugewöhnen.

Sind also die äußeren Hilfsmittel zur sinn gemäßen Phrasierung naturgemäß beschränkt, so gibt dagegen das gedruckte Notenblatt oft manchen Anlaß zur Irreführung. Die Allgegenwärtigkeit des rhythmischen Akzents, die das Notenblatt schräfflernden Taktstriche, sind da vor allem zu nennen. Der Spieler muß sich erst zu einer weniger primitiven Behandlung des Rhythmus durchgerungen haben, der rhythmische Akzent muß aus dem Bewußten erst wieder ins Unbewußte zurückgetreten sein, ehe die Phrasierungsbemühung immun bleibt gegen die Herrschsucht des Rhythmus. Dazu kommt dann noch, daß in den älteren Ausgaben der sogenannte Legato-Bogen in einer überaus mechanischen Weise angewandt

worden ist, nämlich von Taktstrich zu Taktstrich, oder über zwei, zuweilen auch über vier Takten lagernd. Das verführt natürlich manchen Schüler, der ohnehin zur mechanischen Musikausbildung neigt, zu der Wahnvorstellung, daß diese einzelnen Takte oder Taktpaare ein Ganzes bildeten, und daß sich das ganze musikalische Gebäude mit diesen viereckigen Taktblöcken aufbauen lasse. Diesen törichtten Legato-Bögen verdanken wir eine umfangreiche Instinktergötzung der jüngeren Schülerbrut. Wo derlei Ausgaben noch im Gebrauch sind, — und gar manche späteren Drucke haben sich noch nicht völlig von dieser Unmanier emanzipiert, — kann dem Schüler gar nicht oft genug erklärt werden, daß diese Legato-Bögen absolut nichts mit der Phrasierung zu tun haben. Ging doch die Gedankenlosigkeit der älteren Notenstecherei so weit, daß manchmal auch die dynamischen Zeichen, wie *f* und *p* usw., nicht beim Auftakt, wo sie in Kraft treten sollten, sondern erst beim vollen Takt Platz gefunden haben.

In diesen mehr äußerlichen Sachen ist der Violinist wesentlich besser daran, wenn auch in der älteren Violinliteratur keineswegs die Stricharten genau vorgezeichnet sind. Im allgemeinen geben ihm aber die Stricharten doch einen festen Anhalt für die Phrasierung.

Mehr jedenfalls, als dem Klavierspieler der Fingersatz. Allerdings ließ sich z. B. ein Chopin auch von der Vorstellung, welcher Art die Ausführung durch die Finger sein würde, die Phantasie beeinflussen; komponierte er doch so recht eigentlich aus dem Klavier heraus. Bei ihm wird also oftmals schon die Ausführungsart die Phrasierung festlegen. Aber Chopin ist eben die größte Ausnahme der gesamten musikalischen Welt gewesen. Bei den meisten anderen Klavierkomponisten ist's umgekehrt, da müssen die Finger erst für die Anpassung an die musikalischen Ideen gedrillt werden, und oft genug gegen ihre natürlichen Neigungen. In viel höherem Maße noch, als beispielsweise der Atem des Sängers. Um gewisse Phrasen gewachsen zu sein, die womöglich ganz unklaviermäßig sind, müssen die Finger alle möglichen Abweichungen von der normalen, sozusagen grammatischen Verwendung erlernen: sie müssen gleiten und rutschen, springen und sich verdrehen, kurz, sie müssen hexen lernen.

Aber alle diese Abweichungen und Ausnahmen dürfen erst in Angriff genommen werden, wenn die Basis des legitimen Fingersatzes gelegt worden ist.

Der Daumen beim Fingersatz.

Der heute übliche Fingersatz beim Klavierspiel ist verhältnismäßig jüngeren Datums. Mit der Umgestaltung des populären Tasteninstrumentes zum Hammerklavier hat er sich rationell herausgearbeitet. Daß man auf dem Klavichord und Spinnett den Daumen entweder ganz entbehren zu können glaubte, oder ihn doch nur selten und unregelmäßig anwendete, berührt uns jetzt wie ein Märchen aus grauer Vorzeit. Indessen hatten noch die Nachfolger Bachs für den regelmäßigen Gebrauch des Daumens in der Tonleiter zu plädieren. Dann aber hat man den Daumen soviel wie möglich in Tätigkeit gesetzt und ihn besonders fleißig untersetzen lassen. Er blieb in der ganzen Schule, die in Czerny ihren letzten beredtesten Ausläufer hatte, soviel wie möglich auf die Untertasten beschränkt. In diese ehrwürdigen Überzeugungen legte dann Liszt gewaltige Breschen, und sein Schüler Tausig machte eine Spezialität daraus, den Daumen auch in Läufern auf den schwarzen Tasten exerzieren zu lassen. Das war denn auch für den modernen Klaviersatz, wie für die moderne Interpretation, eine Notwendigkeit geworden. Trotzdem bleiben für die technische Schulung, insbesondere für Tonleiter und gebrochene Akkordpassagen, auch heute noch die alten Schulregeln des Fingersatzes in Kraft. Nur insofern ist jeder moderne Klavierspieler Härter geworden, als er sich keinen Augenblick besinnt, jene alten Regeln über den Haufen zu werfen, wo die Zweckmäßigkeit und Sinngemäßheit der Ausführung das wünschenswert erscheinende läßt. Soll also für den modernen Fingersatz eine Lösung, ein Prinzip angegehen werden, so heißt es: Zweckmäßigkeit.

Nach diesem Prinzip zu handeln ist nun aber nicht so einfach. Der Bau der Hand, das Temperament, die Gewöhnung, und manche andere Faktoren spielen dabei eine große Rolle. Abgesehen von den schon erwähnten alten Schulregeln für gewisse typische Figuren, gibt es da keinen allgemein gültigen Fingersatz, und fast bei keiner Sache muß der Lehrer so vorsichtig sein, als bei der Auswahl des Fingersatzes für besonders schwierige oder komplizierte Stellen. Aus seiner Haut kann niemand heraus, und der Fingersatz, der dem Lehrer als der rationellste erscheint, mag, bietet vielleicht ganz eigentümliche Schwierigkeiten für diesen oder jenen Schüler. Ja, man täuscht sich oft genug über die Vortrefflichkeit des Fingersatzes, den man zum eigenen Gebrauch erfunden hat: man wirft

ihn vielleicht im kritischen Moment völlig über Bord. Ein geistvoller Klaviervirtuose steuerte dazu das folgende Bonmot bei. Er meinte: man hat drei Fingersätze. Einen, den man sich sorgfältig eingeübt hat; einen anderen, den man in der Aufregung des Konzerts nimmt; und einen dritten, den man mit unwiderleglichen Beweisen seinen Konkurrenten als den besten empfiehlt.

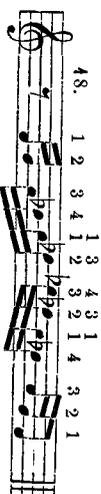
Prinzip der Einheitlichkeit.

Während sich nun angesichts der oben erwähnten Verschiedenheit in der Handanlage, dem Temperament und der Gewöhnung von einem allgemein gültigen System des Fingersatzes gar nicht reden läßt, soll man doch an einer gewissen Einheitlichkeit festhalten. Vor allem aber soll man den einmal als passend angenommenen Fingersatz nie ändern, es sei denn, daß man sich dabei auf einen wirklich groben Fehler erlasse. Man gewöhnt sich eben an einen Fingersatz; wer daher immer aufs Experimentieren erpicht ist, wird in der Ausführung nie den wünschenswerten Grad der Sicherheit erreichen. Um aller und jeder Charakteristik, besonders in den Phrasierungen, gerecht werden zu können, um seinem Fingersatz auch Extravaganzen zutrauen zu dürfen, muß man natürlich die elementaren Schwierigkeiten, die in den Grundtypen zu überwinden sind, zu seinem immerwährenden Studium machen. Damit ist vor allem das Untersetzen des Daumens in der Tonleiter und im Arpeggio gemeint. Der Fingersatz in sämtlichen Tonleitern sollte derartig in Fleisch und Blut übergehen, daß z. B. beim Vornblattspielen jede Tonleiter und jedes Bruchstück davon ohne weiteres, also ohne Besinnen, die legitime Applikatur erhält. Ob daran später, vielleicht aus Phrasierungsgründen, etwas zu ändern ist, beeinträchtigt diese Forderung nicht. Um sich also ganz und gar einzuprägen, wohin in jeder Dur- und Moll-Tonart der Daumen gehört, genügt es nicht, die verschiedenen Tonleitern immer von Grundton zu Grundton zu spielen. Man konstruiere sich vielmehr richtige Zielsacklinien. Man führe z. B. Esdur über es hinaus und kehre auf f um, schlage dann aber dieses f nicht aus Bequemlichkeit mit dem vierten, sondern mit dem ersten Finger an. Solche Varianten lassen sich unzählige ersinnen. Auch schließe man z. B. die Fisdur-Skala nicht mit dem fünften Finger, sondern Sorge dafür, daß der Daumen auch für das letzte eis verwendet wird. Ob man dann in solchen Fällen für den einen Ton, der noch auf den Daumen folgt, den ordnungsmäßigen Fingersatz

anwenden will, also in Fisdur auf dem letzten fis den zweiten Finger, oder ob man der alten Vorschrift Philipp Emanuel Bachs zu folgen vorzieht, ist nicht von Belang. Ph. E. Bach empfiehlt denselben Finger zu gebrauchen, der unmittelbar vor dem Daumen beschäftigt wurde, also in diesem Falle den dritten. Er notiert den Fingersatz für ein Bruchstück von Desdur folgendermaßen:



Folgen aber noch zwei Noten nach dem Daumen, dann läßt er den einen wie den anderen Fingersatz gelten. (Siehe Nr. 18).



Modifikationen.

Die Rigorosität im Festhalten an dem für jede Skala einmal bestehenden legitimen Fingersatz muß aber sofort verschwinden, wo irgend ein höherer Zweck, also der der Phrasierung, ihr widersprechen würde. Dergleichen ist irgendwelche Abänderung erlaubt, wenn es sich um ein besseres Markieren des Rhythmus handelt. Ferner spielt die Rücksicht auf die zu erreichende Schnelligkeit und Glätte der Passage eine ausschlaggebende Rolle. Als Beispiel sei ein Takt aus Schuberts Impromptu in Esdur, op. 90 Nr. 2, herangezogen. In Nr. 19 haben wir die genaue Anwendung des Fingersatzes von esmoll. Es gehört kein besonders geübter Blick dazu, um zu erkennen, daß sie einer Modifizierung bedarf. Auf dem oberen As mit dem dritten Finger zu beginnen, ließe sich rechtfertigen, wenn die Phrasierung eine scharfe Zäsur zwischen der ersten und zweiten Note nötig machte. Da das nicht der Fall ist, da im Gegenteil eine Unterbrechung zu vermeiden ist, wird der vierte Finger auf as besser angewandt sein. Zum Ausgleich muß dann freilich der zweite Finger überschlagen und der erste auf f gebracht werden. Am Ende des Taktes würde vollends die Beibehaltung des legitimen Fingersatzes von esmoll die Ausführung unmöglich machen, denn der vierte auf b würde ja den zweiten auf das ges das folgenden Taktes bringen, während doch das aufsteigende Arpeggio hier gebieterisch den Daumen verlangt. Nach rationaler Abänderung würde sich der Fingersatz also wie in Nr. 20 darstellen.

Aber auch diese Fingerfolge wird manchem nicht »liegen«. Ein Vorteil wäre es außerdem, wenn man in der kurzen Passage ein Untersetzen des Daumens sparen könnte. Und so wird man zu dem in Nr. 24 angegebenen Fingersatz gelangen, der allerdings nur opportun ist, wenn man sich seiner ohne alle Schwerfälligkeit und mit Eleganz zu bedienen vermag.

Zweckmäßigkeit.

Derartige Beispiele lassen sich nun unzählige anführen; doch wird dies eine genügen, das Verfahren klar zu stellen, das auf dem Prinzip der größten Zweckmäßigkeit basiert.

Ebenso genau festgelegt, wie der Fingersatz der Tonleitern, ist nun derjenige der gebrochenen Akkorde und Arpeggien. Soweit der Vierklang in Frage kommt, läßt sich die einzige erforderliche Regel so formulieren, daß der vierte Finger dem fünften vorangeht, wo es sich um ein Terzintervall handelt, und der dritte, wo

eine Quarte dazwischen liegt. Aber auch diese Regel ist Modifikationen unterworfen, und wo es sich um Hände von geringer Spannweite handelt, wird man in der linken Hand bei der großen und in der rechten bei der kleinen Terz wohl den dritten Finger gestatten dürfen. Beim bloßen Üben indessen sollte man dem vierten Finger so selten wie möglich seine Arbeit erlassen.

Das Untersetzen des Daumens, das bekanntlich bei den gebrochenen Akkordpassagen eine ebenso große Rolle spielt, wie bei Tonleitern, sollte bei bloßen Übungen besonders forciert werden. So wird man gut tun, auch bei denjenigen gebrochenen Akkorden, die auf Obertasten beginnen, die gewohnte Applikatur beizubehalten, also Desdur z. B. mit dem Daumen zu beginnen. Der Schwung und die Sicherheit im Untersetzen, die da von ihm verlangt wird, werden ihm später helfen, die leichteren Aufgaben des Untersetzens auf weißen Tasten um so eher zu lösen. Überdies gibt es ja auch genug Gelegenheiten, wo dieser kühnere Fingersatz — der Daumen auf den Obertasten — praktisch anzuwenden ist. Wie weit in diesem Punkte die Kühnheit getrieben werden kann, mag an einem Beispiel aus dem letzten Satze der Beethovenschen Cdur-Sonate op. 53 illustriert werden:

Andere Möglichkeiten des Fingersatzes, die den Daumen auf die Untertaste f brächten, würden selbst bei geschicktester Ausführung kaum die nötige Ruhe und Gleichmäßigkeit der Figur sichern.

Es leuchtet ein, daß Überlegung anzuwenden ist, ehe man sich solche und ähnliche Kühnheiten gestattet. In mancher modernen Ausgabe bekommt man leider zuweilen das Gefühl, daß nur um der Kühnheit und Ungewöhnlichkeit willen ein vom Legitimen abweichender Fingersatz ausgewählt worden ist. Statt dessen sollte die nüchternste Erwägung der Zweckmäßigkeit, und nicht eine

wirkliche oder eingeübte Vorliebe für gewisse Extravaganzen den Ausschlag geben.

**Diletantischer
Fingersatz.**

Hier ist es auch am Platze, gegen eine Unsitte zu warnen, die besonders bei Begleitung von Tanzstücken leicht einreißt, nämlich die unterste Note von Quartsextakkorden mit dem fünften Finger anzuschlagen, nachdem der fünfte Finger unmittelbar vorher den Grundton angeschlagen hatte. Das ist ein durch und durch diletantisches Verfahren. Der vierte, und zuweilen auch der dritte Finger wird da am Platze sein. Ähnliches gilt natürlich von allen möglichen anderen Akkordstellungen, deren äußerer Umfang nicht mehr als eine Sexte beträgt. Als Beispiel seien ein paar Takte aus Chopins Esdur-Walzer op. 18 mit zweckmäßigem Fingersatz hierher gesetzt.

23.

**Chromatische
Skalen-
Fingersätze.**

Mit der sorgfältigen Beobachtung des Prinzips der Zweckmäßigkeit, und zwar der technischen wie der ästhetischen, wird man auch bei der chromatischen Skala allmal einen Ausweg finden, wenn es sich um eigenartige Schwierigkeiten, um verzwickte Figuren handelt. Wiederum ist aber als Fundament und daher für Übungszwecke vor allem ein »legitimer« Fingersatz nötig. Im Falle der chromatischen Skala kann man sogar drei verschiedene Fingersätze als »legitime« ansehen. Derjenige mit dem dritten Finger auf jeder schwarzen Taste, einerlei ob's hinauf oder hinunter geht, ist unerlässlich für Forte- und Bravour-Passagen. Nicht weniger sollte aber der Fingersatz geübt werden, der beim Hinauf in der Rechten und beim Hinunter in der Linken den zweiten stets da auf der schwarzen Taste vorschreibt, wo der Daumen auf der Untertaste vorangeht. Diese Benutzung des zweiten Fingers ermöglicht oder befördert Leichtigkeit und Eleganz der Ausführung. Übrigens sind kräftige Hände mit normalem

zweiten Finger auch mit diesem Fingersatz imstande, große Kraft zu entfalten. Endlich läßt sich noch die Heranziehung des vierten Fingers zur chromatischen Skala als durchaus legitim bezeichnen, und sie mag da angewandt werden, wo größte Geschwindigkeit der Ausführung die Hauptsache ist.

Damit ist aber noch nicht genug gesehen: der Chopinsche Fingersatz — das Überklettern des dritten Fingers über den vierten und fünften, und das Unterschieben des fünften Fingers unter jene beiden — muß ebensowohl systematisch geübt werden. Ist doch die Anwendung dieses außergewöhnlichen Fingersatzes zur Erreichung gewisser klanglicher Effekte und desgleichen für Anforderungen der Phrasierung unentbehrlich.

**Keine Prin-
zipienverlei.**

Was nun den Fingerwechsel auf derselben Taste betrifft, so ist seine prinzipielle Anwendung allerdings ein überwundener Standpunkt. Vor einigen Jahrzehnten wandten ihn viele Pädagogen bis zur Absurdität an: um das wiederholte Ansprechen des Tones zu garantieren, hieß es. Daß unter Umständen, und besonders bei mäßig schnellem Tempo, derselbe Finger denselben Ton eben so sicher zum Klingen bringen kann, wird man aber leicht herausfinden, wenn man sich nicht geniert, beim Anschlagen Hand und Unterarm mitarbeiten zu lassen. Aus dem Fingerwechsel eine eiserne Regel zu machen, konnte nur deshalb geschehen, weil man damals noch so sehr auf »vollkommene Ruhe« der Hand sah. Mit der freien Beweglichkeit aller beteiligten Gliedmaßen sind wir auch von dem tyrannischen Zwang des unerlässlichen Fingerwechsels erlöst worden.

Deshalb kommt er freilich doch noch oft genug zur Anwendung, muß also dem Spieler durchaus geläufig sein. In Betracht kommen dabei vornehmlich die vier ersten Finger, denn der fünfte Finger eignet sich sehr wenig dazu. Ob nun je zwei, je drei oder je vier Finger benutzt werden, hängt von der Konstruktion, und insbesondere von dem Rhythmus der jeweiligen Figur ab. Unser Zweckmäßigkeitsprinzip läuft hier leicht Gefahr vom Bequemlichkeitsgefühl ins Schlepptau genommen zu werden. Manchem wird z. B. das Repeetieren mit dem vierten, dritten, zweiten Finger so viel leichter, als dasjenige irgend einer anderen Folge, daß er diese Dreiteilung auch bei Gruppen von je vier Noten anwenden möchte, zum Schaden für den rhythmischen Akzent. Man ver-

säume also in solchen Fällen nicht, zwischen Bequemlichkeit und Zweckmäßigkeit recht scharf zu unterscheiden. —

Es ist eingangs dieses Kapitels gesagt worden, daß der Fingersatz von der Phrasierung diktiert werden kann, aber nicht umgekehrt. Wo die Phrasierung eine Zäsur verlangt, muß der Fingersatz nicht nur nicht im Wege sein, sondern sie ermöglichen helfen, einerlei ob darüber das Systematische zugrunde geht; und wo man mit seinen Fingern bei legitimer Fingersetzung schon zu Ende wäre, das Legato der Phrase aber noch eine Fortsetzung verlangt, muß mit dem Fingersatz so lange experimentiert werden, bis die Brücke geschlagen ist. Die Zweckmäßigkeit beim Fingersatz liegt darin, daß der höhere künstlerische Zweck erreicht wird, nicht aber, daß irgend ein System der Fingersetzung triumphiere.

Dynamisches und der Pedalgebrauch.

Unter Dynamik versteht man in der Musik das, was ihr Licht und Schatten gibt, jene verschiedenen Stärkegrade, die das Tongebilde erst in plastischer Lebendigkeit hervortreten lassen. Nichts Anderes für das Ohr läßt sich ersinnen, als fort-

Dynamik als
belebendes
Element.

gesetzte Gleichmäßigkeit der Tonstärke. Erst wenn es solchen Wechsel der Stärkegrade hat konstatieren können, gibt das Ohr den Ton als etwas wirklich Lebendiges an unser Vorstellungsvermögen weiter. Auch der bloße Wechsel von stark und leise wird noch kaum das Gefühl des Lebendigen wecken; das An- und Ab-schwellen ist es, die Mannigfaltigkeit von Übergangsstärken, was uns beim Hören den Eindruck von etwas Organischem, sich Entwickelndem, gibt. Fiele dieser Licht- und Schattenwechsel ganz und gar weg, dann würde die Musik auf uns nur den Eindruck einer anorganischen Masse machen. Licht und Schatten rücken die einzelnen Teile erst in das richtige Verhältnis zueinander, lassen sie lebendig erscheinen, geben ihnen Blutwärme. Darin liegt auch die Erklärung für die vielfach mißdeutete Erscheinung, daß die Musik im Laufe der Zeiten lauter geworden ist, ganz besonders die Klaviermusik. Es ist das instinktive Verlangen nach immer energischerer Verlebendigung des an sich toten Tones, das uns vom

Klavazin zum modernen Konzertflügel geführt hat. Man drängt nach Erweiterung der Grenzen, nach unten und oben, nach leise und stark hin, um einer größeren Anzahl von Schattierungsmöglichkeiten habhaft zu werden. Nur wer aus krankhafter Vorliebe für die »gute alte Zeit« die Gegenwart gänzlich verkennt, wird

»Mehr Ton«.

das Verlangen nach größerer Klangkraft ohne weiteres als Vergrößerung des Geschmacks bezeichnen wollen. Allerdings legt das zunehmende Streben nach »mehr Ton« wohl die Gefahr der Vergrößerung nahe. Aber ohne Gefahren bleibt das menschliche Streben niemals. Die ehemalige Winzigkeit des Tones hat ebensowohl ihre Gefahren gehabt, hat gar manchen Komponisten zur musikalischen Versimpelung, zu nichtssagendem Spiel mit den zierlichen Tönchen verführt. Daß wir aber auf der Hut sein müssen, nicht etwa Geräusch für Tonfülle zu akzeptieren, versteht sich von selbst. Ebensowenig sollte aber vergessen werden, daß seinerzeit das Drahtgezirpe des Klavichords auch kein vierundzwanzigkärziges Tongold gab, sondern mit einem großen Prozentsatz von Nebengeräuschen belastet war.

Je größer nun das Tonvolumen ist, desto zahlreicher können die Abstufungsgrade sein, vorausgesetzt, daß Instrument und Künstler nicht versagen. Wie sehr das Instrument selbst die Mannigfaltigkeit der dynamischen Wirkungen erleichtern oder erschweren kann, weiß jeder gute Pianist; desgleichen, daß es der Gewöhnung an ein bestimmtes Instrument bedarf, um seine sämtlichen Schattierungsmöglichkeiten sich nutzbar zu machen. Mehr braucht hier über das Werkzeug selbst nicht gesagt zu werden, denn hier kommt es nur auf dessen Handhabung an.

Anschlagskunst
im Dienste der
Dynamik.

Zunächst kommen zum Zweck der dynamischen Effekte die Finger, Hände und Arme des Spielers in Betracht, und es ist natürlich die Anschlagskunst mit allen ihren zahllosen Varianten, die sie hervorbringen hat. Durch Fingerdruck und -schlag, durch Gewichtsbelastung und -entziehung, durch Schwingen, Schleudern und Schütteln von Hand, Unter- und Oberarm, durch Springen und Schnellen der Finger, durch Hämmern und durch Karresieren der Tasten lassen sich endlos verschiedene Stärkegrade des Klaviertons erzielen. Die mechanische Entwicklung der Anschlagskunst in allen ihren Verzweigungen ist also die Voraussetzung für ein künstlerisch-geschmackvolles Schattieren. Man

darf aber trotzdem die Anwendung des Schattierens auf keinen Fall so lange vernachlässigen, bis des Spielers Anschlagskunst bereits einen hohen Grad der Entwicklung erreicht hat. Im Gegenteil, die Ausnutzung der dynamischen Möglichkeiten des Anschlags muß der mechanischen Übung sobald wie möglich folgen.

**Mechanisches
und
Ästhetisches.**

Wird doch jedwede mechanische Übung erst voll begriffen, wenn sie ihrem höheren künstlerischen Zweck dienstbar gemacht wird. Man kann nicht auf dem Trockenen schwimmen lernen, und eine Legato-Kantilene wird der Schüler erst dann spielen lernen, wenn er eine solche unter den Fingern hat. Alle Vorübungen dazu — so notwendig sie auch sein mögen — führen nur erst bis in die Nähe des Ziels, aber noch nicht zum Ziel selbst. Gerade die Bemühungen um das kunstgemäße Schattieren werden es aber dem Klavierspieler auf Schritt und Tritt zum Bewußtsein bringen, daß die Technik kein Spezialstudium ist, daß sie nicht von der Kunst losgelöst werden kann. So wird man z. B. ein Crescendo nur dann befriedigend ausführen, wenn man seine künstlerische Notwendigkeit an der betreffenden Stelle völlig erkannt hat. Ein dynamischer Effekt ist also unter keinen Umständen ein »Ding an sich«, er wächst vielmehr aus dem musikalischen Gedanken heraus. Um ihn auszuführen, hat man freilich die technische Vorbereitung nötig, aber erst durch die sinngemäße Anpassung an den musikalischen Gedanken selbst wird die mechanische Fertigkeit zur Kunst erhoben. Den mechanischen Drill für Schattierereffekte muß also frühzeitig eine ästhetische Erwägung und Kontrolle begleiten. —

**Vortrags-
bezeichnungen.**

Die allgemein gebräuchlichen dynamischen Vortragsbezeichnungen sind, trotzdem ihrer nicht wenige, doch kaum mehr als ziemlich gründliche Andeutungen. Zwischen den Extremen des Fortissimo und Pianissimo liegen eigentlich nur noch vier Grade, nämlich forte, piano, mezzoforte und mezzopiano. Allerdings erweitern manche Komponisten die Extreme noch bis zum dreifachen, ja, bis zum vierfachen Forte (ffff) und Piano (pppp); auch sind da noch Modifikationen wie più forte, molto piano usw. in Betracht zu ziehen, deren Stärkegrad aber mehr oder weniger individueller Auslegung anheimfällt. Die Bezeichnungen für einzelne Akzente, wie sforzando usw. sowie allerlei Nuancierungsbezeichnungen, deuten schon

mehr auf Farbengebung, als auf eigentliche Dynamik hin. Sie mögen mithin zur relativen Dynamik gerechnet werden. Die wichtigen beiden Übergangsformen, crescendo und decrescendo, werden auch noch mit molto, poco a poco usw. ausgestattet, und ebenfalls umschrieben, aber die Mannigfaltigkeit ihrer Anwendung mit Zeichen anzudeuten, ist von vornherein eine Unmöglichkeit.

**Abstand
zwischen forte
und piano.**

Auch bei dem positiven Forte und Piano ist der Spielraum ein großer. Der kunstverständige Spieler wird zwar das eine wie das andere nach dem Zusammenhang beurteilen, in dem es erscheint, er wird also das Forte in einem feurigen Allegro anders anfassen, als dasjenige in einem lyrischen Adagio. Je nach dem Charakter des Stückes und der jeweiligen Passage muß das eine mehr brillante Attacke, das andere mehr ruhige Kraft haben, und das eine wie das andere werden Finger und Hand nur leisten können, wenn sie durchaus gewöhnt sind, sich in den unmittelbaren Dienst der musikalischen Erkenntnis des Spielers zu stellen. Die geistige Suprematie sorgt dann für die richtige Intention, die richtige Ausführung wird aber doch erst durch die stete Kontrolle des Ohrs garantiert werden. Gerade beim Dynamischen und bei der Nuancierung muß das immerfort wache Ohr als die letzte, entscheidende Instanz eingesetzt werden. Das ist aber erheblich schwerer,

**Kontrolle des
Ohrs.**

als man sich's gemeiniglich vorstellt. Ist doch das Ohr nicht weniger als unsere anderen Sinne Selbsttäuschungen unterworfen. Unzählige Male hört man, was man zu hören glaubt, gerade wie man beim Korrekturlesen sein eigenes Manuskript am wenigsten von Fehlern zu säubern vermag. Will man sich gegen solche Gehörtäuschungen schützen, so lasse man das eingebaute Stück eine längere Zeit ruhen, und wenn man's dann wieder vornimmt, versuche man, mit sozusagen unbeteiligten, fremdem Ohr zuzuhören. Nur wer sich dahin bringt, eine derartige objektive Selbstkritik üben zu können, wird einen künstlerischen Ausgleich in der Behandlung des Dynamischen erreichen. Es fällt sich eben keine mechanische Skala der Kraftäußerung einstellen, denn es gibt unstreitig Fälle, wo ein Forte ebensoviel Gewichtsbelastung erfordert, als anderswo ein Fortissimo, und wo ein Pianissimo mit weniger stumpfem Ton zu spielen ist, als an anderer Stelle ein Piano. Überall stoßen wir also auf eine Differenzierung, die nur durch