

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

Zweite, durchgesehene Auflage



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1916

Methodik des Klavierspiels

Systematische Darstellung
der
technischen und ästhetischen Erfordernisse
für einen rationalen Lehrgang

unter

Mitwirkung von **August Spanuth** verfaßt

von

Xaver Scharwenka

Zweite, durchgesehene Auflage



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1916



Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

PUBLISHED DECEMBER 20TH 1907
PRIVILEGE OF COPYRIGHT IN THE UNITED
STATES RESERVED UNDER THE ACT APPRO-
VED MARCH 3, 1905, 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-persönlichen 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 geeignet erscheinende Persönlichkeiten mit der Ausarbeitung der ein-

zelen 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 L. Schaefer, Einführung in die Musikwissenschaft auf physikalischer, physiologischer und psychologischer Grundlage.
Hermann Wetzell, Musikalische Elementartheorie.
Rich. J. Eichberg, Pädagogik für Musiklehrer.
Hugo Riemann, Kleines Handbuch der Musikgeschichte.
Eugen Schmitz, Musikästhetik.
Carl Mengewein, Ausbildung des musikalischen Gehörs.
Alois Gusinde, Übungsbuch der musikalischen Gehörbildung.
Hugo Leichtentritt, Musikalische Formenlehre.
Xaver Scharwenka, Methodik des Klavierspiels, systematische Darstellung der technischen und ästhetischen Erfordernisse für einen rationellen Lehrgang.
Heinrich Ordenstein, Klavierliteratur.
Otto Kracke, Akkordlehre und Modulation.
Max Grünberg, Literatur der Streichinstrumente.
Max Grünberg, Methodik des Violinspiels.

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	4
Allgemeines	4
Der primitive Anschlagsakt	9
Der Legato-Anschlag	48
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
Methodische Auswahl des Unterrichtstoffes	149

Einleitung.

Methoden.

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 Erfolgreichen 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 Verengerung 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 daß 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 gedeihliches 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 verschieden 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 fertigem Übungsmaterial versorgen; sie will vielmehr zum fortwährenden kritischen Erwägen jeder Betätigung anregen, und den Weg zum rationellen Überwinden der Schwierigkeiten weisen. Sowohl diejenigen, die durch die Anwendung von allerlei »Methoden« kopscheu 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 Requisit für erfolgreiche Klavierstudien ist, es kommt auch auf die ausübenden Organe, speziell auf die Finger an. Mit ihnen muß vom ersten Augenblick an rationell 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. Ebenso 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 ihn 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 instande 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 Aufbauen ähneln. Der Grundriß aber zu dem Bau: das ist die Methodik.

Allgemeines.

Notwendigkeit
und Wesen der
Technik.

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 vonnöten, 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 instande sind. Selbst die wundervollste Naturstimme kann solcher Vorbereitung nicht entraten, wenn sie in den Dienst der Kunst gestellt werden soll. Die Summe der zu erwerbenden mechanischen Fertigkeiten nennt man aber schlechtweg Technik. Ein solch zusammenfassender Ausdruck ist kaum 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 Klingensmachen, 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 Fertigungsübungen 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 richtigem 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 Muskelansammlung 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« machen. Er sagt: »Die Erfahrung lehret es mehr als zu oft, wie die Treffer und geschwinden Spieler von Profession nichts weniger als diese Eigenschaften besitzen« — nämlich Eigenschaften, die den »rührenden« Spieler kennzeichnen — »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 Unbelebtheit 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 gescheitesten Menschen oft den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen, daß Natürliches und Nahelegendes keineswegs immer leicht erfaßt, statt dessen aber Unnütiges und Erkünsteltes weit hergeholt wird, läßt sich aus der Geschichte der Klaviertechnik 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 schnurstracks 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 Beseitigung solcher Irrlehren, nötig sein wird. Kann man doch bei der Anwendung neu gewonnener physiologischer Belehrung auf die praktische Klaviertechnik 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 sie verblüfft, desto eher versetzt sie die Leute in eine Art von Rausch. Und damit legt sich dann um ihr Urteil eine Wolkenwand, die am Ende geradeso 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 natürlich-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 schone 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 damit 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.

Elementarschwierigkeiten des Klavierspiels.

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-

mal besonders angestregten 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 fernereren 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 extravaganten 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 rationeller Arbeit zu bekommen, die allein zur technischen Herrschaft über das unentbehrliche Tasteninstrument führt.

Der Anschlagsakt eine komplizierte Funktion.

Und dennoch scheint der Anschlagsakt ein solch einfacher 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 Rationellen 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 erhärten 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 unumgehbare 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 spielet mit gebogenen Fingern und schlaffen Nerven; jemehr 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 entfernt 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 möglicher 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 Verirrung gestattet werden. —

Nomenklatur der Glieder.

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.

Physiologische Begründung.

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 rationellen Übens. Der Arm verläuft nach oben hin in eine Kugel, die in die sogenannte »Pfanne« 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

steht ebenfalls an Beweglichkeit hinter dem Schultergelenk zurück, denn die Seitenbewegung vom Handgelenk aus ist eng begrenzt. Hier hilft Übung. Ebenso bei den Knöchelgelenken, 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 Muskelanspannung 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 die größte Torheit, auf möglichst flache, oder wohl gar durchgedrückte 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 Knöchel 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 Gezwungenes, Befremdliches, dem physischen Bequemlichkeitsgefühl Feindliches an sich hat. Methoden, die eine kuppelförmig gewölbte Hand vorschreiben, können viel Unheil anrichten, denn eine solche Handstellung gewährt keine freie Beweglichkeit sämtlicher Muskeln, sie verleitet vielmehr zur Muskelversteifung, die unter Umständen zu einer krampfhaften Verhärtung führen mag. Wohlbemerkt: der fertige Virtuose, der alle Teile des körperlichen Mechanismus jahrelang trainiert hat, darf sich alles gestatten, darf ungestraft gegen Regeln verstoßen, die als fundamentale angesehen werden; aber wer erst lernen will, soll auf dem geraden Wege rationeller Anschauung bleiben.

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

Handhaltung

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 Nagelgliede 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 Anschlags-
akt.

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 vergewärtige 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 Finger-muskeln 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 ersteren 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 Analysierung 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. Wem die gekrümmte Fixierung des Fingers schwer fällt, der muß natürlich den Anschlagsakt recht langsam üben usw. 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.

Belastung der Finger.

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

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 Anschlagsarten bekannt gemacht zu werden. Er muß durch diese Vorübungen 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 rationelle 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 kaum nachholen.

Der Legato-Anschlag.

Historisches. 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 Verzierung, 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 Sebastians 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«.

Anschlagsbehandlung 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 Kuhnau 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 Sebastians 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 Klavezin und Klavichord zu tun hatte, so wenig eignet sie sich für die Musik des modernen Klaviers.

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

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. Erfahrene 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. —

Fünffinger-
Legato-Übung.

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

**Gewichts-
manipulation.**

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 Erklingen 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 rationellen 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 Tönstärke, vorausgesetzt, daß der Schüler nicht unwillkürlich etwas vom Gewicht zurückhält, wenn er z. B. mit dem fünften Finger anschlägt. Werden Schüler, 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 Schüler 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. —

**Stützfinger-
übungen.**

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; nur wer beim Legato überhaupt nichts von Gewichtsbelastung hören will, mag sich ihrer, vergeblich, bedienen. 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 Kraftausgleich zwischen den fünf recht verschiedenen Fingern gewährt. Wer da glaubt, daß er durch gymnastische Übungen die Muskeln des fünften Fingers zu einer gleichen Kraftentfaltung bringen könnte, wie diejenigen des von der Natur so sehr bevorzugten dritten, täuscht sich sicherlich.

**Gefahren der
Stützfinger-
übungen.**

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 krampfhafte Fesselung der Muskeln eintreten, sobald sich ein Finger

zum Anschlagen rüstet. Im allgemeinen ist zu sagen, daß die Stützfingerübungen 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 Spezialübung betrachtet werden.

**Fünffinger-
übungen in
allen Tonarten.**

Daß die Freiheit und Leichtigkeit in der Gewichtsverschiebung und die Sicherheit im Legato-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 Übens 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 Gewichtsverschiebung 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 Fünffingerübung 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.

* * *

Tonleiterspiel.

Unter Fünffingerübung 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.

**Teilnahme des
Arms.**

Während bei der Fünffinger-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 verwehren 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. Freilich muß sich diese Mitarbeit stets nur unter- und einordnen, darf niemals auffällig werden.

**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 Fünffingerübung 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 vielleicht 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 Handrucksens, locker; da hat also auch der Daumen so viel leichteres Spiel.

Man sei also mit derlei Vorübungen recht vorsichtig und kritisiere zuvor alle Zumutungen, 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 cis, ³ dis ¹ e und zurück, und mit der linken etwa: ¹ f, ² es, ³ des, ¹ 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 Fünffingerübungen 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 Anschlagsakt der Finger selbst nur wenig verändert werden. Es ist klar, daß die Finger nicht ganz schlaff und direktionslos 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 Untersetzen 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 schließt 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 langsames 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 Anschlagsart eignet man sich am ehesten auf dem Wege der Fünffingerübung und der Tonleiter an.

Andere Anschlagsarten.

Der Staccato-Begriff.

Wenn ein guter Pianist das Klavier spielt, wird auch der Laie eine beträchtliche Mannigfaltigkeit der Anschlagsnuancen 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, verdeutschte 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 Anschlagsarten. 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 auszusetzen 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 Muskelstarrheit behinderte Dispositionsfähigkeit des Arms haben wir auch bisher schon verlangt; aber die eigentliche Teilnahme des Arms beim Legato-Spiel bestand doch schließlich nur darin, daß der Arbeit der Finger durch keine Muskelfixierung in Hand und Arm etwas in den Weg gelegt werde, und daß die Verteilung des Gewichts auf die einzelnen Finger eine gleichmäßige sei. Jetzt werden wir 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 erst 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 widerstehen, 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 Höhenstellung, die übrigens nach Bedarf gewechselt werden kann, eine 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

Geschwindigkeit eines möglichst kurzen Hebels bedarf, würde die aktive Teilnahme des Unterarms nur überflüssigen Muskel- und Zeitverbrauch, sowie eine hinderliche Unruhe der Bewegung im Gefolge haben. Kurz, bei der leichten und rapiden Handgelenksübung sollte der Arm nur so weit mitgehen wie nötig ist, um nicht die Freiheit der Bewegung zu hemmen.

**Analyse des
Staccato-
Anschlags.**

Man möge sich zunächst wiederum der einfachen 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 sofort auf, sowie man den Staccato-Anschlag analysiert. Er besteht naturgemäß aus zwei Teilen, aus dem Anschlagen und dem Verlassen der Taste. Es empfiehlt sich nun, sich erst für den Anschlag allein zu präparieren und den Finger auf der Taste ruhen zu lassen, nachdem er sie angeschlagen hat. Solange diese Fallaktion des Fingers nicht vollkommen zwanglos, ruhig und regelmäßig 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 einstweilen nur den Staccato-Anschlag, und erst später auch den Staccato-Abhub. In dieser Handgelenkaktion muß man so sicher geworden sein, daß man ohne besondere Mühe die Stärkegrade des Anschlags völlig nach Wunsch und Willen regulieren kann; erst danach sollte das Zurückwerfen der Hand ebenfalls geübt werden. Auch da ist zunächst wieder langsam zu verfahren, das heißt, man lasse sich zwischen den einzelnen 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 elastisches sein, und es muß nach und nach bis zu einem Schnelligkeitsgrade gesteigert werden, daß die Bewegung eine federnde wird.

**Probleme der
Fixierung.**

Da die Fixierung der Finger und der Hand, überhaupt diejenige selbst des kleinsten Körperteils, eine Anspannung gewisser Muskeln notwendig 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 Schaffheit 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 dartun, 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 Schaffwerden 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 abgegeben 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 Hämmercharakter 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-Lisztschen »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 Bebungsbewegung ein partielles Erschlaffen unmittelbar nach der Aktion gestattet. Wer bei diesem Martellato recht rationell 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 Champagnerliedes, gerade dadurch so schwierig, weil ihm mit der einen Art allein nicht beizukommen ist; der Spieler muß instande sein, die Bebung mit dem Hammerfall und dem (später zu erörternden) Seitenschlag beständig abwechseln 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.

Armkontrolle.

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

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 fernerer Abschnitten die Rede sein. In dem gegenwärtigen und im vorangegangenen Kapitel ist die Fünffingerübung, die Tonleiter, die Oktaven- und Akkordpassage nur so weit besprochen worden, wie nötig war, um die Kernpunkte des Legato- und Staccato-Anschlags zu erörtern. 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, rationell zu ordnen und zu gruppieren, und bei jeder Gruppe die verschiedenen Anschlagsmöglichkeiten bis in alle Nuancen hinein zu erwägen. Natürlich kann es nicht im Zweck einer »Methodik« liegen, das Übungsmaterial selbst beizusteuern; es kann vielmehr nur angedeutet werden. Hier kommt es darauf an, die Anwendungs- und Behandlungsmethode des Übungsmaterials, das in so vielen trefflichen Lehrbüchern aufgespeichert liegt, zu erörtern. 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 angebotenen 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, umstülpt.

Übungs-Formen 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 begreiflicher Weise 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. Ebenso wenig 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 eindringlich 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 großen 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 Schüler 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 stillstehender 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.

3a. usw.

4. usw.

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

Keine Schaukelbewegung.

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 Schaukeln gerät, wie etwa ein ballast- 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 Fünfingerübungen alle natür-

lichen Schwächen und schlechten Neigungen der Hand soviel wie möglich zu korrigieren. Was hier versäumt 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 kommen 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

Armbeteiligung bei Gegenbewegungen.

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?

Korrektivmittel.

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-

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-Exerzitzien 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 Geläufigkeitsbemühungen 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.

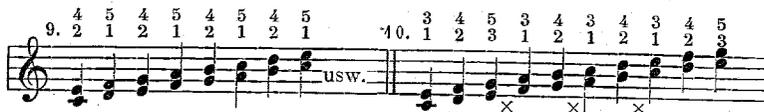
Solange die Terzenübung auf die stationäre oder ruhig fortrückende Hand beschränkt bleibt, ist ein wirkliches Legato möglich; Übungen wie Nr. 7 und 8 lassen sich durchaus gebunden ausführen.



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.



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-

mögen 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 Hinaufgehen 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. Schlimmer steht'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 Hinauf-

gehen der Daumen in der unteren Reihe zweimal hintereinander angewandt wird. Die Sexten aber schlagen die Brücke zum Oktaven-Legato. Stellte sich schon bei den Sexten die Längsachse der Hand bei den erforderlichen Drehungen in einen stumpfen Winkel zur Längsachse 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 erörtert 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.

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.

**Akkord-
übungen.**

**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 Ak-
kordübungen.**

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. 44 veranschaulicht das.

44. C als Grundton. C als Terz. C als Quinte.



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 Fünfklänge hinzu, dann betritt man das eigentliche Gebiet der Spannungsübungen. Es sei hier gleich verraten, daß es ein gefährliches Gebiet ist, daß durch forcierte Spannungsbemühungen der Beweglichkeit der Hand viel Abbruch getan werden kann. Trotzdem sind natürlich weder die Septimenakkorde noch andere kompliziertere Spannungsübungen zu umgehen.

Dreh- und
Wellen-
bewegungen.

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 Hinauf in der Rechten und beim Hinunter in der Linken durchaus der Führer ist, muß noch freier und geschmeidiger als beim Tonleiterspiel an seinen nächsten Anschlagston 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 Schlangeln daraus werden.

* * *

Mannigfache
Anwendungen
der Stützfinger-
übungen.

Ehe wir nun auf gewisse Übungsformen der freiesten Hand- und Armarbeit 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 rationeller 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 Stützfingers 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 können, eignet sie sich vortrefflich zur Vorübung des Fingerstaccato 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. Wohlbemerkt, 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 den meisten Trillern mit freier Hand, und auch bei manchen mit teilweise gebundener Hand ist eine leichte Schüttelbewegung zu empfehlen, die von der Längsachse 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 dadurch fixiert werden; und ferner auf leichte feine Triller-Ornamente von kürzerer Dauer. Andererseits darf die Schüttelung auch nie forziert werden, denn es handelt sich nicht 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.



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, tupfendes 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. Wem die notwendige Leichtigkeit und Gleichmäßigkeit des Anschlags bei ungestützter Hand Schwierigkeiten bereitet, der versuche es mit Figuren wie den folgenden, Nr. 13 und 14.



* * *

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 Längsachse 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

Stellung aufgibt — 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 Handgelenkstellung 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

mehr nach den schwarzen Tasten zu, damit später, wenn auch die Obertasten an die Reihe kommen, kein zu starkes Vor- und Zurückschieben des Armes nötig wird. Nachdem also die Anschlagsaktion zunächst bei stationärer Hand, also auf denselben Tasten hinreichend geübt worden ist, beginne man das Übungsfeld langsam um einen Mittelpunkt herum auszubreiten, etwa wie in Nr. 15 und Nr. 16.

15. $\begin{matrix} 5 & 5 & 5 & 5 \\ 1 & 1 & 1 & 1 \end{matrix}$

usw.

$\begin{matrix} 1 & 1 & 1 & 1 \\ 5 & 5 & 5 & 5 \end{matrix}$

16. $\begin{matrix} 5 & 5 & 5 & 5 \\ 1 & 1 & 1 & 1 \end{matrix}$

usw.

$\begin{matrix} 1 & 1 & 1 & 1 \\ 5 & 5 & 5 & 5 \end{matrix}$

Nur ganz allmählich darf dieser Umfang erweitert werden, denn das horizontale Mitgehen der Hand ist natürlich geeignet, die Regelmäßigkeit der Anschlagsaktion zu beeinträchtigen. Ehe man also zu Oktavenübungen in Tonleitern und gar in gebrochenen Akkorden übergeht, muß die Anschlagsaktion selbst durchaus geregelt sein.

Beim Wechsel von Ober- und Untertasten ist der ausschließliche Gebrauch des ersten und fünften Fingers zu empfehlen, weil die Anschlagsposition dann durchweg dieselbe bleibt. Nur spannfähige Hände dürfen davon eine Ausnahme machen, wenn nämlich die Kuppe des vierten Fingers ohne jeden Zwang dieselbe Distanz vom Daumen innehalten kann, wie der fünfte Finger, und zwar ohne daß eine Streckung des vierten Fingers nötig wird: in solchem

Falle mag auch der vierte Finger bei Staccato-Oktaven auf Obertasten angewandt werden.

Zwischen den leichten federnden Oktaven, die eine minimale Schüttelung des Armes und des Handgelenks zur Triebkraft gebrauchen, und den donnernden, orchestral aufwühlenden dramatischen Oktavenpassagen, die den ganzen Arm vom Schultergelenk aus in Tätigkeit setzen, liegt eine unendliche Reihe von Abstufungen und Nuancen. Sie alle ohne Zögern, auf den bloßen Willensimpuls hin zur Verfügung zu haben, ist unerläßliche Forderung der modernen Virtuosität.

Phrasierung und Fingersatz.

Geistige
Beziehungen
zwischen
Phrasierung
und Fingersatz.

Gehören denn die Phrasierung und der Fingersatz beim Klavierspiel so eng zusammen? Beinahe so eng, wie Phrasierung und Atmen beim Singen. Wohl ist der Fingersatz scheinbar etwas rein Mechanisches, von der körperlichen Exekution Abhängendes, während die Phrasierung einen der wichtigsten Abschnitte der geistigen Vortragskunst bildet, aber bei der gewollten und notwendigen Vergeistigung des gesamten technischen Apparats wird man die Entdeckung machen, daß auch der Fingersatz seine geistigen Beziehungen hat, und zwar vornehmlich zur Phrasierung. Natürlich hängt die letztere niemals von ersterem ab, aber der Fingersatz wird der Phrasierung oft genug entgegenzukommen haben, und manchmal wird sie gerade ihm ein besonderes delikates Gelingen zu danken haben. Man kann das gegenseitige Verhältnis ganz gut so charakterisieren, daß der Fingersatz der Sklave der Phrasierung ist, und sich zuweilen von diesem Despoten die ungewöhnlichsten Zumutungen gefallen lassen muß. Um also dem Herrn den Vortritt zu lassen, sei zunächst von der Phrasierung die Rede.

Definitions-
bemühungen.

Bücher sind darüber geschrieben worden, besonders in den letzten Jahren, aber deshalb fährt doch ein großer Teil der Musiker fort, mehr oder weniger unklare Begriffe von der Phrasierungs-

kunst zu haben. Im allgemeinen kann man wohl sagen, daß derjenige, der die Phrasierungsakzente 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 sinngemäßen 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 geltend machen, daß die Instrumentalmusik keine Sklavin 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 Hirtenflöte entquollen ist, braucht hier nicht wieder angeschnitten zu werden, denn die Vokal- und Instrumentalmusik haben einander so viele Jahrhunderte hindurch gegenseitig befruchtet, 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 geschwelgt haben, tragen sie nachher Sorge, daß das Stück wenigstens in ruhigem, weihevullem 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 beruht 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 Cmoll-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.

Geistige
Gliederung.

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 allemal Einstimmigkeit erzielen, geschweige denn über den Höhepunkt der Phrase, über ihre Führung. Die einzige Autorität

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 gehat, 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 Phrasierungsausgaben ihrer Werke überflüssig wären. Daß die letzteren in neuerer Zeit dem anderen Extrem zutreiben, daß sie sich mit einem Übermaß oft sehr eigenmächtiger Phrasierungsbezeichnungen zwischen den Komponisten und den Interpreten drängen, ist ganz besonders bedauerlich.

Phrasierungs-
Irrtümer.

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 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 adoptieren hat, muß er im Resultat weit über jenen hinauszugehen vermögen. Der Violinspieler mag sich noch in seltenen Fällen durch die Eigentümlichkeiten des Herunter- und Hinaufstrichs, 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 Auftaktigkeit aller Perioden gemeint. Wohl aber mag bei dieser Gelegenheit daran erinnert werden, daß sich aus dieser ziemlich willkürlichen Annahme der allgemeinen Auftaktigkeit gerade schwere Phrasierungsfehler ergeben können. Wenn selbst Beginn und Abschluß der Phrase gleich von vornherein feststehen, kann die Ausdruckslinie doch mitunter 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, des betreffenden Teils des Stückes, und das Verhältnis, das die betreffende Phrase innerhalb dieses Teils einnimmt, in Betracht zu ziehen haben; desgleichen 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 Schönheitslinie 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 günstigstem Falle mit dem sogenannten Phrasierungsbogen zu begnügen, der ihm wenigstens Anfang und Beginn der Phrase angibt. Wenn in gewissen modernen Ausgaben klassischer Werke auch jeder kleine und kleinste Phrasierungakzent sorgfältig vorgezeichnet ist, so ziemt es dem einsichtigen 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 sinngemäßen Phrasierung naturgemäß beschränkt, so gibt dagegen das gedruckte Notenblatt oft manchen Anlaß zur Irreführung. Die Allgegenwärtigkeit des rhythmischen Akzents, die das Notenblatt schraffierenden 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 Musikausübung 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 törichten Legato-Bögen verdanken wir eine umfangreiche Instinktvergiftung 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 sollen, 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 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 eine der größten Ausnahmen der 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 gewissen 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 Finger-
satz.

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 Spinett 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 Häretiker geworden, als er sich keinen Augenblick besinnt, jene alten Regeln über den Haufen zu werfen, wo die Zweckmäßigkeit und Sinngemäßheit der Ausführung das wünschenswert erscheinen läßt. Soll also für den modernen Fingersatz eine Losung, ein Prinzip angegeben 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 erscheinen 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 einem wirklich groben Fehler ertappe. 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 Vomblattspielen 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 Zickzacklinien. 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 Fis dur-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 Fis dur 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 Des dur 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 Es dur, op. 90 Nr. 2, herangezogen. In Nr. 19 haben wir die genaue Anwendung des Fingersatzes von es moll. 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 es moll die Ausführung unmöglich machen, denn der vierte auf b würde ja den zweiten auf das ges des folgenden Taktes bringen, während doch das aufsteigende Arpeggio hier gebieterisch den Daumen verlangt. Nach rationeller 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 Daumen 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.



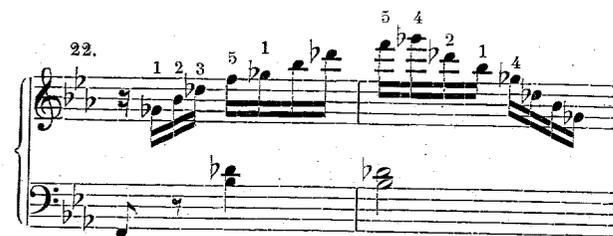
Zweckmäßig-
keit.

Derartige Beispiele ließen 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 eingebildete Vorliebe für gewisse Extravaganzen den Ausschlag geben.

**Dilettantischer
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 dilettantisches 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 Es dur-Walzer op. 48 mit zweckmäßigem Fingersatz hierher gesetzt.



**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 allemal 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 geschehen: 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 dergleichen für Anforderungen der Phrasierung unentbehrlich.

**Keine Prin-
zipienreiterei.**

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 Repetieren 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.

Dynamik als belebendes Element.

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 Öderes für das Ohr läßt sich ersinnen, als fortgesetzte 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 Abschwellen 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

Klavezin 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. Ebenso wenig sollte aber vergessen werden, daß seinerzeit das Drahtgezirpe des Klavichords auch kein vierundzwanzigkarätiges 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 hervorzubringen 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 Karessieren 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 Anschlagkunst be-

Mechanisches
und
Ästhetisches.

reits einen hohen Grad der Entwicklung erreicht hat. Im Gegenteil, die Ausnutzung der dynamischen Möglichkeiten des Anschlags muß der mechanischen Übung sobald wie möglich folgen.

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 Schattierungseffekte 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 gröbliche 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

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, 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 eingeübte Stück eine längere Zeit ruhen, und wenn man's dann wieder vornimmt, versuche man, mit sozusagen unbeteiligtem, 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 läßt 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

den geistigen Impuls gemessen und kontrolliert werden kann. Und doch gibt es noch Leute, die das viele Üben für »geisttötend« halten! Sie haben eben nicht gelernt, ihren Geist beim Üben zu bemühen.

Eine wenigstens annähernd feste Norm für dynamische Effekte ist höchstens da zu erreichen, wo Fall und Schlag in Frage kommen; da kann der Klavierspieler das anzuwendende Gewicht ungefähr gerade so genau in Bereitschaft halten, wie der Sänger den Atem. Die diffizilsten Anforderungen dagegen stellt das polyphone Spiel, wo nämlich das Druckspiel meistens den Ausschlag geben muß. Da wird die Differenzierung eine unendlich feine, und die Gewichtsbalancierung hat den subtilsten Rückungen nachzugeben.

Akzente.

Sforzando, sforzato und ihre Verkleinerungen > und v sind noch viel mehr von dem Charakter des Stückes abhängig, als alles, was in die Kategorie von forte und piano fällt. Für alle diese Akzente läßt sich schlechterdings kein Maßstab von allgemeiner Gültigkeit geben, und außer dem Charakter des Stückes ist bei ihnen auch noch zu berücksichtigen, ob sie mit dem rhythmischen Akzent zusammenreffen, oder ob sie als Synkopierungen erscheinen. Im allgemeinen läßt sich sagen, daß man den Phlegmatiker und den Pfuscher an zu schlaffen, den Choleriker und den Effekthascher aber an zu heftigen derartigen Akzenten erkennt. Daß beim dramatischen Ausdruck und im Rezitativischen alle Akzente ein stärkeres Draufgehen vertragen können, als z. B. im Kantilenenfluß oder in gleichmäßigen Figurationen, braucht kaum noch besonders betont zu werden.

**An- und
Abschwellen.**

Ihren psychologischen Höhepunkt erreicht die Dynamik aber erst im Crescendo und Decrescendo. Diese beiden Übergangsstadien waren der vor-klassischen Instrumentalmusik so gut wie unbekannt, sie sind erst mehr und mehr in Erscheinung getreten, als man begann, der subjektiven Empfindung im Vortrag Ausdruck zu geben. Auch verdrängen sie in der modernen Musik die stabilen Stärkegrade immer mehr, im Einklang mit dem allgemeinen Gefühl, daß Monotonie des Dynamischen Unbelebtheit bedeutet. Die moderne Musik ringt eben fortwährend nach Ausdruck, gibt sich in Gefühlswellen; und Wellen können nun einmal nicht »eben« sein, sie verlangen ein Auf- und Abwogen. Wenn die neueren

Klavierkompositionen an Neuheit und an Bedeutung unverhältnismäßig hinter den neueren Orchesterkompositionen zurückbleiben, dann ist vielleicht die unabänderliche und bedauernswerte Tatsache mit daran schuld, daß sich der einzelne Ton auf dem Klavier nun einmal nicht zum An- und Abschwellen bringen läßt. Er befruchtet also die moderne Phantasie zu wenig.

**Agogische und
dynamische
Schattierungs-
Parallelen.**

Ein Zweifel kann kaum darüber obwalten, daß das Crescendo naturgemäß mit der steigenden und eilenden Melodie geht, und umgekehrt das Decrescendo mit der fallenden und zögernden. Niemand wird leugnen wollen, daß beides dem natürlichen Empfinden entspricht, zugleich auch physikalischen Gesetzen. Es ist aber das Vorrecht der Kunst, sich vom Natürlichen so weit zu entfernen, wie es die Lösung ihrer eigenen Probleme verlangt, und so finden wir in der Musik die aufsteigende Linie durchaus nicht immer mit crescendo und accelerando verbunden, noch die absteigende mit den beiden Gegensätzen. Wo freilich der agogische Akzent und die melodische Tendenz mit dem Crescendo, respektive mit dem Decrescendo zusammenfallen, da werden sie natürlich eine stimulierende, fördernde Wirkung ausüben, da wird z. B. das Crescendo das Accelerando beschleunigen, das Accelerando das Crescendo anwachsen lassen, und beide die melodische Linie um so intensiver machen. Aber das Crescendo wie sein Gegensatz kommen oft genug selbständig, oder sogar in Opposition zu ihren natürlichen Begleitern vor, um als elementare Erscheinungen der Dynamik behandelt werden zu können.

**Komparativ,
nicht Positiv.**

Da das Wesen des Crescendo die Steigerung und das des Decrescendo die Verminderung ist, kann man den Schüler gar nicht genug davor warnen, an Stelle des Komparativs den Positiv, an Stelle des Crescendo das Forte und an Stelle des Decrescendo das Piano zu setzen. Das Ziel derartig intensiv ins Auge zu fassen, daß man nichts mehr von dem Wege sieht, der dahin führen soll, ist ein sehr verbreitetes Übel unter den jungen Klavierspielern. Daß die Steigerung wie die Verminderung in wohlproportionierten Abstufungen vor sich gehe, ist die vornehmste Bedingung für eine künstlerische Behandlung des Crescendo und Decrescendo. Solche Einteilung erfordert Selbstzucht und lange Übung, und man wird darin nur Meister werden, wenn man sich

gewöhnt, nicht bloß vorwärts, sondern auch zurückzuschauen, also nicht bloß daran zu denken, wohin man geht, sondern auch woher man kommt. Ein sorgfältig gradiertes Anwachsen und Abschwollen gehört aber zu den besten Effekten eines künstlerischen Klavierspiels, denn es gibt dem Vortrag in höherem Grade als der Wechsel von schwarz und weiß, von laut und leise, das Charakteristikum organischen Lebens.

Grenzen der Bezeichnung.

Man sieht, die dynamischen Vortragsbezeichnungen müssen verstanden und gedeutet werden, und selbst dann geben sie keineswegs eine absolut zuverlässige Direktive. Vergegenwärtigt man sich nun dazu noch, daß selbst der sorgfältigste Komponist nicht imstande ist, den ganzen Wechsel der Dynamik in allen Einzelheiten vorzuzeichnen, daß die Stärkegrade, Akzente, Nuancen und Färbungen, die vorgezeichnet werden können, nur die groben Umrisse der Dynamik angeben, daß man aus eigenem Ermessen noch sehr viel, und zwar das Feinste, das eigentlich Belebende, hinzutun muß, dann wird man sich von der Bedeutung und von der Schwierigkeit der dynamischen Seite des Klavierspiels erst die rechte Vorstellung machen. Nochmals sei es daher auch betont, daß der Schüler in diese dynamischen Feinheiten hineinwachsen muß, und daß er zu diesem Zweck gar nicht früh genug, also schon bei seinen Anfängerstücken, an sorgfältiges Schattieren gewöhnt werden sollte.

Finger, Hand und Arm, sowie die gesamte Anschlagkunst sind nun aber nicht das einzige Werkzeug zum Hervorbringen dynamischer Unterschiede beim Klavierspiel, es kommt noch das sehr beträchtliche Mittel der Pedale hinzu. Dabei sei aber sogleich bemerkt, daß die Pedale wiederum nicht ausschließlich für rein dynamische Zwecke da sind, daß sie vielmehr auch ein überaus wertvolles Mittel für das Legato-Spiel sowie für die Färbung des Tones bilden. Bei dem sonst so farblosen Klavier können also durch die Pedale geradezu Wunderdinge verrichtet werden.

Die Pedale.

Das Klavier unserer Tage hat zwei oder drei Pedale, also nur halb so viele, als manche seiner Vorgänger zu Bachs Zeiten besaßen. Das Pedal zur Rechten, für das natürlich der rechte Fuß reserviert werden muß, setzt die Dämpfung in Bewegung, das heißt, wenn es hinuntergetreten wird, hebt sich die Dämpfung und gibt sämtliche Saiten frei. Die Wirkung ist, daß die Saiten, wenn angeschlagen,

weiter vibrieren und daher den Ton weiter klingen lassen. Da jeder angeschlagene Ton nachklingt, solange die Dämpfung aufgehoben bleibt, und da ferner alle nicht angeschlagenen Saiten, wenn sie ungedämpft sind, ein wenig mitklingen, sobald ihre Oktaven angeschlagen oder ihre Obertöne geweckt werden, so gibt es natürlich ein wirres Getöse, wenn Töne zum Anschlag kommen, die nicht derselben Harmonie angehören. Daraus würde sich also die Regel ergeben, daß das rechte Pedal jedesmal nur für Intervalle desselben Akkordes zu benutzen sei, und daß man daher das Pedal jedesmal loslassen und die Dämpfung wieder fallen lassen muß, ehe man zu einer neuen Harmonie gelangt. Würde diese Regel nun so rigoros gebraucht, dann würde das Pedal schließlich nur eine sehr eingeschränkte Bedeutung fürs Klavierspiel haben. Man hat es aber in der Behandlung des Pedals über diese primitive Anwendung weit hinaus gebracht. Vermittelt des sogenannten synkopierten Pedals bringt man sogar vollständige Bindungen zwischen heterogenen Akkordfolgen zustande; ein nicht völliges Herunterdrücken des Pedals wird ferner das Mitklingen von Durchgangsnoten in schnellen und nicht zu starken Passagen bis auf ein erträgliches Maß reduzieren, ohne den gewünschten Pedaleffekt auffällig zu beeinträchtigen; und wenn man dann gar in den obersten Lagen zu tun hat, wo die Dämpfung überhaupt fehlt und die Saiten so kurz sind, kann man das Pedal fast ohne Einschränkung liegen, die Dämpfung also aufgehoben lassen. Auf diese Weise erzielt man eine Art Tonverstärkung durch das Mitvibrieren der verwandten Saiten.

Der Fußarbeit.

Alles das kunstgerecht zu tun, erfordert aber große Aufmerksamkeit des Ohres und Geübtheit des rechten Fußes. Es ist keineswegs einerlei, wie man das Pedal tritt. Der Fuß ruhe auf dem Hacken, während die Spitze des Fußes das Pedal, zum Antreten bereit, berührt. Tritt man nun das Pedal hinunter, so darf das niemals mit Heftigkeit geschehen, und der Hacken muß natürlich seine Lage beibehalten. Will man das Pedal wieder frei geben, dann soll der Fuß es nicht vollständig verlassen, er soll vielmehr, bis er wieder nötig wird, damit in Berührung bleiben, natürlich ohne jeden Druck. Tut er's nicht, dann wird der Fuß beim nächsten Heruntertreten ein Geräusch verursachen, und der Ton der plötzlich von der Dämpfung befreiten Saiten wird etwas Explosives bekommen. Raffinierte Pedalvirtuoson mögen durch solche absichtliche Verstöße ganz

besondere Effekte erzielen, wer aber noch nicht auf der virtuosen Höhe angelangt ist, der möge sich vor solchen Experimenten hüten.

Man sieht, es gibt also auch eine Art von Pedal-»Anschlag«, der allerdings eine Druckbewegung sein muß. Immerhin ist an dem Wie nicht viel zu üben, desto schwieriger aber ist die Frage des Wo zu lösen. Wenn man Dilettanten, die sonst wohl Anlage haben, das Pedal mißhandeln hört, dann fühlt man sich fast geneigt, seinen Gebrauch allen denen zu verbieten, die sich noch an die Pedalvorzeichnungen zu halten haben. Wem das Gehör nicht in jedem einzelnen Falle sagt, wo und wie Pedal zu nehmen ist, bringt selbst durch mechanisch genaue Befolgung der sorgfältigsten Pedalbezeichnungen nicht die richtige Wirkung zustande. Freilich ist es kinderleicht, bei lang gehaltenen Akkorden die Dämpfung zu heben und so die gewünschte Klangstärke zu erzielen; aber wo es sich um bewegtere Zeitmaße und kompliziertere Harmoniefolgen handelt, da muß der rechte Fuß schon auf das minutiöseste dem Ohr gehorchen, und das Ohr muß geradezu imstande sein, die beabsichtigten Klangwirkungen schon im voraus zu signalisieren. Ein ganz minimaler Druck des Fußes tut da oft schon die rechte Wirkung, und das alles folgt dann meistens in solcher Geschwindigkeit, daß fürs Überlegen überhaupt keine Zeit mehr bleibt. Aus alle dem läßt sich begreifen, daß es klüger ist, einem Schüler, der nicht mit lebhaftem Klangsinn ausgestattet ist, das Pedal so lange zu verbieten, bis er eine erkleckliche musikalische Reife erlangt hat. In klassischer Musik zumal wird durch den Verzicht auf die Verstärkung und Verlängerung des Tones, respektive der Akkorde, kein großes Unheil angerichtet, und auf keinen Fall tut der Mangel an Pedaleffekten dem zu bildenden Ohr des Zöglings so viel Schaden, wie eine rücksichtslose Mißhandlung der Dämpfung nach sich ziehen würde. Macht man dann aber den ersten Schritt und entschließt sich zur Anwendung des Pedals, dann übe man die einzelnen Stellen mit großer Beharrlichkeit und mit peinlichster Ohrkontrolle, ehe man zu einem allgemeinen Pedalgebrauch übergeht.

Gefahren des Pedals.

Segen des Pedals.

Auf der anderen Seite läßt sich der Vorteil, den ein kunstvoller Pedalgebrauch in sich schließt, nicht leicht überschätzen. Man kann z. B. durch die Hilfe des Pedals ein Staccato in ein solch

vollkommenes Legato umwandeln, wie es das Klavier sich überhaupt nur ablocken läßt. Und mit dem synkopierten Pedal bringt man erst recht Bindungen zustande, die mit der Hände Werk absolut nicht herzustellen wären. Mit dem synkopierten Pedal ist ein sehr geschwindes Nachtreten gemeint. Um von der einen Harmonie legato in die andere zu gleiten, lasse man das Pedal so lange liegen, bis der nächste Akkord angeschlagen ist, lasse dann die Dämpfung blitzschnell auf die Saiten fallen und bringe darauf das Pedal ebenso geschwind wieder herunter. Ein unbeholfener Fuß und Geist wird natürlich mit dieser Angabe nichts anzufangen verstehen, aber das ändert nichts an der Tatsache, daß der Effekt des synkopierten Pedals für das moderne Klavierspiel überhaupt nicht mehr zu entbehren ist.

Rücksicht auf die verschiedenen Lagen.

Als eine allgemeine Regel ist der Grundsatz aufzustellen, daß sich die Anwendung des Pedals je nach der Lage ändert. Die langen Saiten im Baß bedürfen der Pedalnachhilfe zur Prolongation des Klanges so viel weniger, als die kürzeren Saiten in den oberen Lagen. Wer etwa in der eingestrichenen Oktave noch Skalen oder Figuren mit reichlichen Durchgangsnoten pedalisiert, muß schon einen rauhen, charakteristischen Forte-Effekt im Auge haben, sonst wird das Resultat einfach »unreines Spiel« sein. Unreines Spiel ist nun aber Todsünde, denn daß sie alle klar gehört werden, ist die bescheidenste Forderung, die ein Komponist seinen Noten mitgeben kann. —

Das mittlere Pedal.

Ein mittleres Pedal gibt manchen Klavieren den großen Vorzug, daß sich ein einzelner Ton verlängern läßt, während alle übrigen gedämpft bleiben. Für einen Orgelpunkt im Baß ist das natürlich von großem Vorteil, der nur dadurch eine Beeinträchtigung erhält, daß dies mittlere Pedal erst nach dem Anschlagen des einzelnen Tones oder des Akkordes hinuntergedrückt werden darf, daß also eine kleine Pause kaum zu vermeiden ist. Geht die Bewegung der übrigen Stimmen gleichzeitig ununterbrochen weiter, dann läßt sich dieses Mittelpedal nicht verwerten, da es natürlich alle anderen Töne, die gleichzeitig mit dem Orgelpunkt angeschlagen werden, ebenfalls prolongieren würde. In manchen Fällen wird sich aber eine ganz winzige Pause schon einschmuggeln lassen, und dann ist der Effekt wirklich ein erstaunlicher. —

Der una corda-Zug.

Endlich der sogenannte »una corda-Zug«, das linke Pedal. Es bewirkt die Verschiebung der Klaviatur und der Hämmer, so daß die letzteren nur gegen zwei, anstatt gegen drei Saiten schlagen. Früher, als die Klaviere nur zweichörig bezogen waren, schlugen bei Anwendung der Verschiebung die Hämmer tatsächlich nur gegen eine Saite, daher das una corda. Es braucht nicht erst erklärt zu werden, daß dieser Pedalzug zur Erzielung von Pianissimo-Effekten dienen soll. Natürlich drückt man dieses Pedal so lange hinunter, wie man das Pianissimo zu haben wünscht. Die Änderung der Klangwirkung erstreckt sich aber nicht bloß auf das Dynamische, die Verschiebung bringt auch eine gewisse stumpfere Tonfarbe mit sich. Nur bei solchen Klavieren, wo sich der Hämmermechanismus nicht seitwärts verschiebt, sondern näher an die Saiten herangebracht wird — um dem Schlag der Hämmer eine geringere Kraft zu geben — läßt sich eine Änderung der Klangfarbe kaum spüren. Ganz besondere, sehr delikate und reizvolle Klangfarben lassen sich durch das Zusammenwirken des rechten und linken Pedals erzielen. Die Stumpfheit des una corda-Tones wird durch das Aufheben der Dämpfung gemildert, und doch bleibt, bei richtigem Anschlage, der sinnlich schöne Pianissimo-Reiz. Die Mischung läßt sich aber noch viel weiter treiben, denn man kann auch ein eigenartig »duffes« Mezzoforte erzielen, wenn man mit dem una corda-Zug und mit dem rechten Pedal arbeitet, und dann etwa mit Forte-Anschlag spielt. Die Fülle der feinen Nuancen, die sich durch die Kombination der beiden Pedalgegensätze herstellen läßt, entzieht sich freilich der Charakterisierung durch Worte. Wer sie anzuwenden wünscht, hat sie durch eigenes Experimentieren zu erlernen.

Subtile Pedalkünste.

Ob und wie weit das rechte Pedal auch zur Herstellung eines Crescendo zu gebrauchen ist, hängt nicht zum wenigsten von der Akkuratess ab, mit der es arbeitet, also von der Qualität des benutzten Klaviers. Wie aber solche und ähnliche Wirkungen des rechten Pedals zu erreichen sind, das läßt sich ebenfalls nicht in dürren Worten erklären; auch wird der Schüler sie kaum durch Vormachen des Lehrers lernen, sondern erst, wenn er auf einer höheren Stufe der Ausbildung angelangt ist und selbst mit dem Pedal zu experimentieren beginnt. Wer seinen Klangsinn früh-

zeitig zu schärfen versteht, wird namentlich im rechten Pedal eine wahre Fundgrube für Schattierungs- und Nuancierungseffekte finden. Das einzige technische Erfordernis ist aber eine geschmeidige Beweglichkeit des Fußes; das Heben der Dämpfung darf eben nicht durch einen Tritt, sondern muß durch einen Druck des Fußes besorgt werden. Im übrigen ist die ganze Pedaltechnik lediglich geistig-sinnlicher Art.

Rhythmus und Tempo.

Wesen und Entstehung des Rhythmus.

Die Musik ist eine Kunst, die im eigentlichsten Sinne an die Zeit gebunden ist, die Zeit verzehren muß, um lebendig zu werden; die Gesetze aber, nach denen die zu verzehrende Zeit eingeteilt wird, sind im Begriff Rhythmus zusammengefaßt. Und so mag Hans von Bülow's Wort zu Recht bestehen: »Im Anfang war der Rhythmus«.

Also der Rhythmus faßt mehreres zusammen; im unkontrollierten Sprachgebrauch wird ihm sogar manches unterstellt, wofür er nicht verantwortlich ist. Will man sein Wesen so kurz wie möglich charakterisieren, so kann man sagen, daß der Rhythmus die Zeiteinteilung, und gleichfalls die dadurch bedingte Akzentuierung einschließt. Glücklicherweise läßt sich für die erstere Obliegenheit des Rhythmus als besondere Kennzeichnung das Wort Metrum benutzen. Und was die Akzentuierung betrifft, so werden wir später sehen, daß sich da zwischen metrischen und rhythmischen Akzenten unterscheiden läßt.

Wenn man, ohne Widerspruch befürchten zu müssen, den Grundsatz aufstellen kann, daß erst die geregelte Zeiteinteilung das, was tönt, zum Range einer Kunst, zur Musik erhebt, so darf man doch nicht vergessen, daß das Verlangen nach einer schärferen Zeiteinteilung verhältnismäßig modernen Ursprungs ist. Eine Takteinteilung gab es z. B. vor dem sechzehnten Jahrhundert überhaupt nicht, und eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die Takteinteilung hat sich noch bis zum Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts bei einigen Komponisten nachweisen lassen. Als Beispiel sei nur die allbekannte Cdur-Etude aus Clementis »Gradus ad Parnassum«

angeführt. Sie erscheint in modernen Ausgaben im Viervierteltakt, aber der Komponist selbst begnügte sich mit einem Taktstrich nach jedem dritten Takt. Er ließ also zwölf Viertel oder drei Ganze auf einen einzigen Takt kommen. In moderner Musik haben wir bei rezitativischen Stellen und bei ornamentierten Kadenzten ja auch noch einen kleinen Nachgeschmack davon, wie es tut, wenn man es nur mit einer relativen Zeitgebundenheit zu tun hat. Ob nicht unsere Ultramodernen bereits wieder darauf hinarbeiten, uns von den metrischen Fesseln zu befreien, soll hier natürlich nicht erörtert werden; aber daß der rastlose Taktwechsel in manchen ihrer Partituren darauf hindeutet, läßt sich kaum verkennen. —

Angeborenes
rhythmisches
Bewußtsein.

Während scharfsinnige Forscher und Philosophen uns noch keine absolute Klarheit über den Ursprung des Rhythmus haben geben können, ist sich alle Welt über das Vorhandensein eines rhythmischen Bedürfnisses klar. Selbst die unmusikalischsten Menschen finden es schwierig, bei kraftvoller Marschmusik »außer Schritt« zu bleiben. Ob die Musik das Metrum erst von der Poesie beziehen mußte, ob uns die Parallele mit dem Rhythmus in der Architektur zu einer besseren Erkenntnis seines Ursprungs führen kann: das alles sind Fragen, die hier nur akademischen Wert haben und deshalb unbeantwortet bleiben müssen. Jedenfalls ist das Gefühl für Rhythmus in der Musik ein solch natürliches, daß man es im allgemeinen für angeboren halten möchte. Selbst die großen Schwierigkeiten, die das Einhalten eines geregelten Rhythmus den Musikstudierenden häufig macht — und besonders den weiblichen! — spricht nicht gegen das Angeborensein. Die Schwierigkeit liegt nämlich meistens nur darin, jenes angeborene Gefühl zum Bewußtsein zu wecken und bei der musikalischen Übung, wo doch Ohr, Gesicht und Verstand schon anderweitig okkupiert sind, auch anzuwenden. Gar manches junge Mädchen, das schon in einem wenig komplizierten Viervierteltakt rhythmisch zu schwanken beginnt, ist trotzdem eine durchaus taktfeste Tänzerin.

Metrische Ein-
teilung.

Die metrische Einteilung eines Musikstückes wird dem Auge durch senkrechte Striche, die sogenannten Taktstriche, kenntlich gemacht. Die Noten und Pausen, die zwischen je zwei solchen Strichen enthalten sind, bilden die Zeiteinheit für das betreffende

Stück, respektive für einen Abschnitt des Stückes, bis nämlich die Taktvorzeichnung sich ändert. Die Zeitdauer der einzelnen Takte ist unter demselben Tempo genau dieselbe, denn die Notenwerte innerhalb zweier Taktstriche bilden dieselbe Summe. Man sieht, die Metrik hat eine arithmetische Unterlage, und daher ist denn auch die Taktbezeichnung eine arithmetische Figur, und zwar in der Form eines Bruchs: der Nenner gibt natürlich die Zeitquantitäten an, in die der Takt zu zerlegen ist, und der Zähler die Anzahl der Quantitäten. Es wäre nun die einfachste Sache von der Welt, »im Takt« spielen zu lernen, wenn die Noten, aus der die Musik besteht, immer den Quantitäten des Nenners entsprächen. In einem Viervierteltakt vier Viertelnoten in gleichen Zeitwischenräumen anzuschlagen, erfordert weiter keine Übung. Es handelt sich aber darum, Noten von ganz ungleichen Zeitwerten in das Taktmaß hineinzuzwängen. Auch das ist, genau genommen, nichts weiter als ein arithmetisches Exempel, das sich durch Abzählen der Takteile lösen läßt, und das den Kindern wirklich zuweilen nur deshalb Schwierigkeiten macht, weil ihnen die Begriffe des Einmaleins noch nicht völlig in Fleisch und Blut übergegangen sind. Man hilft sich also durch lautes Zählen und durch Akzentuieren des ersten Takteiles.

Gewöhnung
ans Metrum.

Aber das Zählen ist durchaus kein unfehlbares Mittel, denn die Neigung, es je nach der Schwierigkeit der Passagen zu verlangsamten oder zu beschleunigen, tritt immer wieder hervor. Auch wenn der Schüler theoretisch begreift, daß das Zählen die Direktive zu geben hat, zeigt sich das Fleisch noch oft genug als schwach. Es kommt also alles darauf an, daß der Zögling vom ersten Anfang an, also schon bei den ersten Fingerübungen, an eine metrische Einteilung gewöhnt werde. Auch ist es eine durchaus glückliche Idee, das schlummernde rhythmische Gefühl durch allerlei taktmäßig auszuführende Körperbewegungen zu wecken. Das Zählen muß dem Schüler nicht als etwas von außen Kommendes, Fremdes erscheinen; bei dem bloßen Gedanken an musikalische Übungen muß sich das Gefühl für Gleichmäßigkeit der Bewegung regen. In hartnäckigen Fällen wird sich wohl das Heranziehen des Metro-noms beim Üben nicht vermeiden lassen, aber eine zu häufige Anwendung wird zur Folge haben, daß dem Schüler nur ein äußeres Gehorchen angewöhnt, während gerade das Gefühl für die innere

Notwendigkeit des Rhythmus eingeschlüfert wird. Aus demselben Grunde muß auch das laute Zählen nicht zur stupiden Gewohnheit werden, das heißt, der Schüler sollte nicht gehalten werden laut zu zählen, wo er durchaus imstande ist, den Anforderungen des Metrums ohne lautes Aussprechen des eins, zwei, drei, vier usw. gerecht zu werden. Wer sich immerdar auf den äußeren Anhalt verläßt, den ihm das laute Zählen und der Gebrauch des Metronoms darbietet, vergißt eben seine eigene innere Verantwortlichkeit für den Rhythmus.

Metrische Akzente.

Die metrische Einteilung beschränkt sich im Grunde genommen auf zwei oder drei Zeiteinheiten, die dann verdoppelt und kombiniert werden können; und die metrischen Akzente treffen dann jedesmal die erste von je zwei oder drei solchen Zeiteinheiten. Werden zweimal zwei Zeiteinheiten zusammengebunden, wie im Viervierteltakt, dann ist der Akzent auf der ersten Zeiteinheit des zweiten Paares nur ein Echo von dem auf der ersten des ersten Paares. Das will sagen, daß im Viervierteltakt nur das erste Viertel den vollen metrischen Akzent erhält, während sich das dritte Viertel nur mit einer Akzentandeutung zu begnügen hat. Ähnlich so ist's im Sechsstelakt: das erste Achtel hat den Vollakzent, das vierte nur einen Abglanz davon, es sei denn, daß der angegebene Sechsstelakt nur eine Willkür des Komponisten bedeutet und in Wirklichkeit für zwei Dreihachtelakte gebraucht wird. Zerfällt der Takt gar in neun oder zwölf Takteinheiten, dann ist ein sekundärer rhythmischer Akzent auch am Anfang der dritten und vierten Gruppe fällig.

Theoretische Akzente.

Nun ist aber mit der Beobachtung dieser mechanischen metrischen Akzente noch nicht viel erreicht, und es mag den Anfänger wohl gar verwirren, wenn er erfährt, daß diese scheinbar unerbittlichen Akzente oft genug nur theoretische Bedeutung haben und nicht immer sinnlich wahrnehmbar gemacht werden dürfen. Das wird nämlich der Fall sein, wo gewisse Vortragsakzente mit ihnen in Widerspruch stehen. Hier sind zunächst nur solche Vortragsakzente gemeint, die sich auf die rhythmische Gliederung der vorzutragenden Figur beziehen, und es wird daher verständlicher sein, wenn man solche Betonungen im Gegensatz zu den ein für allemal festgelegten metrischen Akzenten rhythmische Akzente

nennt. Die folgenden Beispiele werden den Unterschied zwischen metrischen und rhythmischen Akzenten etwas deutlicher machen.



In Nr. 24 sehen wir, daß der metrische Akzent ohne die geringste praktische Konsequenz sein kann. Auf drei kann von einem Akzent nicht die Rede sein, weil überhaupt nichts angeschlagen wird; und auf eins ist sogar der metrische Hauptakzent ebenso illusorisch, weil dieser Akzent der einzige im Takt ist, sich also vor keinem anderen durch seine Akzentuierung auszeichnen kann. In Nr. 25 ist der Akzent auf drei wiederum nur ein theoretischer, denn da auf zwei und vier nichts angeschlagen wird, kann drei auch nicht hervorstechen. Der Akzent auf drei erscheint sogar als ausdrücklich unakzentuiert — wenn eine solch widerspruchsvolle Wendung erlaubt ist —, weil eins den Vollakzent hat. In Nr. 26 endlich wird der metrische Akzent zu seinem Rechte kommen; auch noch in Nr. 27. Aber in Nr. 28 ist es fraglich, ob die sogenannten »schlechten Takteile« drei und vier bei so vielen Noten ohne Akzent gelassen werden dürfen, hauptsächlich wenn das Tempo ziemlich schnell ist. Werden nun aber zwei und vier akzentuiert, dann würde es die rhythmische Symmetrie schädigen, wollte man drei noch mit einem metrischen Extra-Akzent versehen. Noch weniger würde das aber bei Nr. 29 angebracht sein.

Diese Beispiele sind ausdrücklich so gewählt, daß dabei nicht vom eigentlichen Vortragsakzent die Rede sein kann, speziell nicht vom melodischen Akzent. Daß aber der rhythmische Akzent eine Sache für sich ist und zuweilen dem metrischen einen Strich durch die Rechnung macht, geht am klarsten aus dem Vergleich des Walzer- und Mazurkarhythmus hervor. Beide haben dreiteiligen Takt, nach der metrischen Regel also nur einen betonten Takteil, das erste Viertel. Der Walzer ist damit auch zufrieden; nicht so

aber die Mazurka, sie verlangt gebieterisch einen sehr wahrnehmbaren Akzent auf dem dritten Viertel.

Aus alledem mag entnommen werden, daß der metrische Akzent als etwas rein Mechanisches auch etwas Untergeordnetes ist, woraus aber nicht gefolgert werden darf, daß man das Metrum selbst vernachlässigen dürfe. Er hat in dem vielfach deklamatorischen Charakter der modernen Musik, in der häufigen Anwendung des tempo rubato im modernen Vortrag, in dem vielfachen Taktwechsel, desgleichen in den oft unmotivierten Synkopierungen jüngerer Autoren lauter offene oder versteckte Feinde, die ihm nach dem Leben trachten; und mancher vielerfahrene Klavierlehrer wird wohl schon mit einem jungen Gernegroß zu tun gehabt haben, der da meinte, seinem Gefühlsausdruck entspreche die strenge Takteinteilung nicht. Solcher Torheit gegenüber hilft nur die äußerste Strenge, und wenn solch ein junger Naseweis meint, das ängstliche Zählen hemme gerade seinen rhythmischen Schwung, so gebe man ihm recht viel Fugen zu spielen, wo er so viel weniger mit dem rhythmischen Schwung als mit dem Metrum, mit genauer Beachtung der Quantitäten zu tun hat. Das wird ihn abkühlen und schließlich zur Erkenntnis bringen. Während nämlich bei den meisten Bachschen Fugen von Rhythmus im modernen Sinne schon deshalb nicht viel zu spüren ist, weil sich Anfang und Ende der Themen und Phrasen ineinander weben, so gewinnt dafür die Metrik in solchen Fugen eine desto höhere, über die mechanische Zeiteinteilung hinausgehende Bedeutung. —

Erst wenn der Schüler die Notwendigkeit der metrischen Einteilung so gut begriffen hat, daß er sie vornimmt, ohne sich durch derbe metrische Akzente oder durch lautes Zählen — oder gar durchs Metronom! — daran erinnern lassen zu müssen, kann man daran gehen, ihm die vollständige rhythmische Verneinung der metrischen Akzente, die Synkopierung, zu erklären.

Synkopen.

Die Synkope ist recht eigentlich ein Protest gegen die Monotonie der ewigen Wiederkehr des metrischen Akzentes, und bei der enormen musikalischen Produktion unserer Tage, die alle Arten neuer Wendungen so schnell alt und verbraucht werden läßt, erfreut sich auch die Synkope einer immer häufiger und komplizierter werdenden Anwendung. Es lassen sich schon Synkopen innerhalb der Synkope nachweisen. Aber keineswegs ist die Synkope eine neue Erfindung.

Man kann sie schon ziemlich häufig in Themen Bachscher Fugen nachweisen. Beethoven hat sie dann zuweilen mit wahrhaft elementarer Wucht angebracht, wie z. B. in der dritten Leonoren-Ouvertüre; anderwärts aber auch in scherzoser Form. Schumann übertat sich zuweilen in Synkopationen, so daß er ihren charakteristischen Effekt in Frage stellte. Wird nämlich die Synkopierung längere Zeit regelmäßig fortgesetzt, so verliert der Zuhörer die Möglichkeit, sie als solche zu empfinden, denn diese Empfindung ist nur vorhanden, wenn er den negierten metrischen Akzent sich mental ergänzt. Auf Wagners Rechnung kommen einige ungemein charakteristische Synkopen, während Brahms sich ihrer beinahe überreichlich bedient hat.

Synkopieren heißt, den guten Taktteil übergehen, und die längeren Noten mit dem rhythmisch-melodischen Akzent auf den schlechten Taktteil bringen. Daß eine Synkope nur dann den gewünschten absichtlichen Eindruck machen kann, wenn sie stark hervorgehoben wird, ist begreiflich. Ließe man sie ohne beträchtlichen Akzent, dann könnte der Hörer sie vielleicht für ein nachlässiges Zuspät- oder Zufrühkommen nehmen. Die Synkope verlangt also die strengste metrische Einteilung, während sie den metrischen Akzent vollständig verschiebt; das heißt er hört auf, ein metrischer Akzent zu sein. Während der Akzent der Synkope immer ein sehr bestimmter zu sein hat, richtet sich seine Schwere jedoch ganz und gar nach den Umständen. Bei einer eleganten Chopinschen Verzierung z. B. braucht er nur angedeutet zu sein.

Metrische Probleme.

Das schwierigste metrische Problem, das der Klavierspieler zu lösen hat, besteht aber in der Verteilung ungerader Zeiteinheiten auf gerade. Er muß schon mit beiden Arten allein, und mit ihrer oftmaligen, plötzlichen Abwechslung völlig vertraut geworden sein, ehe er mit Aussicht auf Erfolg an diese Aufgabe herantreten kann. Die ungerade Teilung ist schon an sich schwieriger, als die gerade, es werden aber sogar rhythmisch wohl beanlagte Spieler zuerst vollends konfus, wenn man ihnen Triolen in der einen und reguläre Noten in der anderen Hand zumutet. Da der Mensch nicht gleichzeitig ein zweifaches rhythmisches Bewußtsein haben kann, ist die Lösung der scheinbar unübersteiglichen Schwierigkeit nur auf dem Wege des Kompromisses möglich. Das

Praktische Lösung.

bedeutet, daß man mit dem Bewußtsein nur dem Rhythmus der einen Hand folgt, und die andere in bewußtlos mechanischer, aber metrisch korrekter Bewegung erhält. Zu empfehlen, jede Hand in solchem Falle erst allein zu üben, ist also keineswegs eine Absurdität. Gewiß liegt die Schwierigkeit gerade im Zusammenspiel, aber wenn jede Hand für sich erst an ihre spezielle Aufgabe hinreichend gewöhnt ist, kann man die eine schließlich mechanisch weiter laufen und dann die andere Hand mit rhythmischem Bewußtsein ihre heterogene Einteilung verrichten lassen. Sobald das dem Spieler erst einmal für einen einzigen Takt gelingt — ohne daß er selbst recht weiß wie —, ist das Eis gebrochen. Wenn er fühlt, daß sich die beiden Hände mit ihren verschiedenen Rhythmen nicht notwendigerweise im Wege zu sein brauchen, gewinnt er Selbstvertrauen und folgt auch der rhythmisch führenden Hand nicht mehr mit einer Angst, die paralysierende Wirkung auf die Tätigkeit der anderen Hand ausüben könnte. Freilich wird dieses Problem fast niemals gleich beim ersten Anlauf gelöst. Man muß täglich dazu zurückkehren, und ehe der Schüler nicht nachts von dem Problem träumt, wird er kaum über den Berg kommen.

**Arithmetische
Theorie.**

Auch ist ihm natürlich die arithmetische Lösung solcher Probleme zu zeigen: bei vier Sechzehnteln in der einen Hand gegen drei Achtel-Triolennoten in der anderen verlangsame man das Tempo derartig, daß man zwölf zählen kann. Dann fallen auf die vier Sechzehntel je drei, auf die Achtel-Triolennoten je vier Schläge. Die ersteren sind also auf eins, vier, sieben und zehn, die Achtel auf eins, fünf und neun anzuschlagen. Da das Tempo schon des Zählens wegen außerordentlich langsam sein muß, ist natürlich wenig praktischer Nutzen aus dieser arithmetischen Einteilung zu ziehen, wohl aber verschafft sie dem Zögling theoretische Klarheit und damit die Gewißheit, daß eine vollständige Korrektheit im Bereich der Möglichkeit liegt. Man kann sich die Prozedur an der f-moll-Etude aus Chopins op. 25 vergegenwärtigen, wenn man in der rechten nur die ersten Noten jeder Triolengruppe stark betont, und die übrigen Achtel beinahe unhörbar anschlägt, in der linken Hand aber die zweite, vierte und sechste Note überspringt. Also etwa so:



Die vier Sechzehntel werden also durch das viermalige C in der Rechten repräsentiert, während das E, C, G im ersten und das F, C, As im zweiten Takt in der Linken die Triolen darstellt.

Noch kompliziertere Verteilungen verschiedener Werte, wie fünf gegen vier, oder fünf gegen drei, können überhaupt nicht in Angriff genommen werden, bis der Spieler die rhythmische Unabhängigkeit der Hände voneinander völlig seinem Willen untertan gemacht hat. Er muß dann noch einen Schritt weiter zu gehen lernen und seine Konkurrenten im Virtuositentum, die Violinisten, Cellisten usw. in Erstaunen versetzen, indem er auch gerade und ungerade Zeiteinheiten mit derselben Hand gleichzeitig ausführt.

Rekapitulation.

Zur Rekapitulation sei nun nochmals daran erinnert, daß das Wort Rhythmus vielfach auch da angewandt wird, wo ein anderes besser am Platze wäre. Vor allem sollte für die bloße Takteinteilung immerdar das Wort Metrik benutzt werden. Mit dem Moment, wo dem Komponisten ein Thema einfällt, ist auch die Metrik schon gegeben, während sich die rhythmische Physiognomie des Gedankens im Laufe der Entwicklung noch vielfach umgestalten mag. Wenn ein Zeichner sich, zum besseren Abmessen der Längen- und Breitenmaße, ein durch horizontale und vertikale Linien in Quadrate eingeteiltes Stück Papier nimmt, und darauf dann seine Zeichnung entwirft: so etwa sollte man sich — mutatis mutandis — die eiserne Unerläßlichkeit des musikalischen Metrums vorstellen. Es kann nach Willkür gewechselt, es kann verschoben, es kann durch den rhythmischen und melodischen Akzent verdunkelt, ja es kann, z. B. durch die Fermate, zeitweise aufgehoben werden; aber es kehrt immer wieder, es läßt sich nicht ignorieren, es war zu Anfang da und wird auch wohl, trotz aller modernen Bemühungen, bis zum Ende bleiben. Wenn jemand beim Anhören von »Tristan und Isolde« die Empfindung haben sollte, da löse sich das strenge

Taktmaß auf, so mag das für seinen derzeitigen individuellen Begriff von Taktmaß auch zutreffen; aber die Geschichte wird wohl lehren, daß es sich da nur um eine andere Behandlung des Rhythmus, der höheren Zeitgliederung handelte. Unsere modernen Dirigenten sind zwar schon längst keine Taktschläger mehr, aber sie bilden sich doch keineswegs ein, daß sie ohne Takthalten fertig werden könnten; denn selbst in den verworrensten Gebilden moderner Phantasie ist die Zeiteinteilung noch nicht überflüssig geworden. Also lernet zählen, und lernet so gut zählen, daß ihr schließlich auf das Zählen verzichten könnt, ohne auf das Takthalten verzichten zu müssen.

**Bedeutung des
Zeitmaßes.**

Wenn die Musik an die Zeit gebunden ist, wenn sie die Zeit, die sie verzehrt, mathematisch genau einteilen muß, so bedarf sie auch eines Zeitmaßes, und dieses Zeitmaß nennt man Tempo. Nun haben wir gesehen, daß der Takt, das Metrum, die Zeit einteilt, und das setzt doch voraus, daß es sich auch da um ein Zeitmaß handelt. Ganz recht, aber doch nur um ein relatives. Ein Vierteltakt kann eine ziemlich beträchtliche oder eine sehr kurze Zeit dauern, das hängt eben vom »Zeitmaß« ab, das man wählt. Auch da treibt der Sprachgebrauch oft Frevel mit Worten, deren Begriffe ohne schwere Mühe auseinander zu halten wären. Man redet zuweilen von einem lebhaften Rhythmus und meint lediglich ein lebhaftes Tempo. Das Metrum, die Takteinteilung, sind absolut starre Begriffe, an deren mathematischer Genauigkeit sich nichts ändern läßt; aber das Tempo ist ziemlich elastisch, es kann verschieden aufgefaßt und ausgelegt werden, ohne daß irgendein Prinzip dabei verletzt zu werden brauchte. Wo man den

**Mangelnde
Autoritäten.**

Komponisten selbst zu Rate ziehen kann, hört zwar der Zweifel auf; indessen ist es auch vorgekommen, daß Komponisten ihre Ansichten über ihre eigenen Tempi geändert haben. Oft wird auch die Tradition ins Gefecht geführt, aber wer könnte bezweifeln, daß sie in unzähligen Fällen auf Einbildung und Täuschung beruhe? Das Metronom aber ist als Tempo-Autorität immer mehr in Mißkredit gekommen. Wagner hat einmal erklärt, daß diejenigen

Dirigenten sich am stärksten bei seinen Tempi zu vergreifen pflegten, die sich streng an seine metronomischen Bezeichnungen gehalten hatten. Das ist lange nicht so unglaublich als es klingen mag; ist doch die Festlegung des Tempos nicht bloß aus äußeren, sondern auch aus inneren Gründen eine sehr subtile Sache. Daß der Komponist selbst sich seiner Sache durchaus nicht immer sicher zu sein scheint, ist bereits gesagt worden, und als besonders beweiskräftiges Beispiel mag da Robert Schumann angeführt werden. Wenn der Komponist einer Ausführung seines Werkes beiwohnt, kann er wohl im Moment entscheiden, daß das Tempo richtig, oder daß es zu langsam oder zu schnell ist. Aber die absolute Unbefangenheit des Urteils mag ihn verlassen, wenn er sich ans Metronomisieren macht. Die Absicht allein, das Metronom einzustellen, ist geeignet, die Unbefangenheit seiner Vorstellung vom richtigen Tempo zu beeinträchtigen. Wagner hat denn auch empfohlen, anstatt sich auf die mechanische Zuverlässigkeit des Metronoms zu verlassen und ein bestimmtes Bewegungsmaß aus den gebräuchlichen Tempobezeichnungen zu entnehmen, lieber das Melos selbst als maßgebend zu betrachten. Gleichwohl wird man auch ferner nicht imstande sein, auf Tempobezeichnungen zu verzichten.

**Problematischer
Wert des
Metronoms.**

**Tempo einst
und jetzt.**

Allerdings hat es eine Periode gegeben, wo man das Zeitmaß der Bewegung (movimento) nicht durch Worte oder sonstige Bezeichnungen festlegte, und selbst Bach tat das nur erst ausnahmsweise. Man darf sich deshalb die alten Komponisten aber nicht als unempfindlich und gleichgültig gegen die Zeitmaße vorstellen, die Beschaffenheit ihrer Musik und die damaligen Verhältnisse gestatteten ihnen eben, auf derlei Bezeichnungen ohne Schaden für ihre Kompositionen zu verzichten. Es gab noch keine Scharen von halbgebildeten Dilettanten, die ihre pietätlosen Hände an alle Kompositionen legten, deren sie habhaft werden konnten. Wo immer ein neues Werk aufgeführt wurde, da pflegte sich der Komponist selbst daran zu beteiligen, oder doch führend dabei zu sein. So lernten andere Musiker und seine Schüler das Werk von ihm und durch ihn kennen, und so wurde eine ziemlich sichere Basis für eine Tradition gelegt. Unter solchen Umständen konnten die Komponisten jener Tage sogar auf dynamische Bezeichnungen ver-

zichten. Zudem aber waren die Kompositionsformen, deren sie sich bedienten, in ihrem Charakter so bestimmt und fest geschlossen, daß von einer stark abweichenden »subjektiven Auffassung« in unserem modernen Sinne gar nicht die Rede sein konnte. Und was das Zeitmaß betrifft, so konnte es schon deswegen nicht erheblich schwanken, weil man noch von der alten Mensuralmusik her gewohnt war, mit dem Wert der einzelnen Noten die Vorstellung einer weniger relativen, als ziemlich feststehenden Zeitdauer zu verbinden. Die Freiheit, die Läufe in einem Allegrissimo mit Achteln anzufüllen und sie dann so schnell ausführen zu lassen, wie etwa Zweiunddreißigstel in einem Andante, nahmen sich die Alten nicht. Uns ist daher auch die metrische Einteilung zu einer durchaus relativen geworden.

Zunehmende
Bedeutung des
Tempos.

Im Einklang mit der Dienstbarmachung der Musik für die subjektive Empfindungswelt hat die Wahl des Tempos eine immer größere Bedeutung bekommen, und mit Beethoven, dem Vater des leidenschaftlichen Stils, begann ein eifriges Suchen nach Verdeutlichung der Tempobegriffe. Die traditionellen italienischen Bezeichnungen genügten ihm nicht mehr, und so fing er an, sie wörtlich ins Deutsche zu übertragen, ohne freilich das originale Italienisch zu beseitigen. Schumann, und Wagner desgleichen, folgten der Vorstellung, daß für deutsche Musik sich deutsche Tempo- bezeichnungen am ehesten eignen würden, aber wir haben gesehen, daß auch sie sich nicht gegen mißverständene Tempi schützen konnten. Indessen liegt eine richtige Idee der Forderung zugrunde, für Tempo- bezeichnungen die Sprache des betreffenden Komponisten zu wählen. Die Kunst mag in einem gewissen Sinne international sein, aber es hat nur wenige Komponisten gegeben, die alle nationalen Eigentümlichkeiten zugunsten einer internationalen Attitude aufzugeben vermochten; und sie sind dadurch nicht immer bessere Komponisten geworden. Vide Meyerbeer. Da wir uns andererseits aber mit unserem umfassenden Musikbedürfnis nicht auf die Kompositionen derjenigen Nation, der wir angehören, beschränken wollen, sind Tempo- bezeichnungen, die von allen Nationen akzeptiert worden sind, auch nicht zu verachten. Und da einstweilen noch die italienischen ziemlich allgemeine Gültigkeit beanspruchen können, mögen sie hier etwas eingehender betrachtet werden.

Italienische
Tempo-
bezeichnungen.

Es ist charakteristisch, daß viele von den gebräuchlichsten italienischen Worten, die wir an der Spitze der Kompositionen als Tempo- angabe gedruckt finden, überhaupt gar keine eigentliche Bewegungsbezeichnungen sind. Das vielgebrauchte Allegro heißt nichts weiter als lustig, fröhlich, und Largo bedeutet weit. Es ist durchaus nötig, daß dem Schüler diese eigentliche Bedeutung der italienischen Bezeichnungen bekannt gemacht wird, denn wenn er Allegro einfach für »schnell« und Largo für »sehr langsam« nimmt, setzt sich in seiner Vorstellung ein zu starrer Begriff für das eine und das andere fest. Daß derartige Worte aber überhaupt gewählt worden sind, beweist, daß man ursprünglich überhaupt nicht an eine absolute Festlegung des Zeitmaßes gedacht hat, daß man vielmehr nur im Sinne hatte, den einstmaligen absoluten Zeitwert der Noten elastischer zu machen. Das Metrum sollte durch solche Bezeichnung modifiziert werden, und so ist erst allmählich ein fester Tempobegriff entstanden.

Die Tempo-
grade.

Wenn man fünf Tempograde annimmt, so lassen sich die italienischen Benennungen etwa folgendermaßen verteilen. Für den langsamsten Grad sind Largo und Grave, also »weit« und »schwer« zu benutzen; der erste Begriff will also Breite, der andere Gewichtigkeit andeuten. Manchmal scheint auch Adagio als »sehr langsam« gedacht zu sein, während es dem Wortsinn nach nur auf Gemächlichkeit abzielt. Lento ist als klarster Begriff für »langsam« zu fassen, während Andante wegen seiner Grundbedeutung, »gehend«, schon etwas nach stärkerer Bewegtheit neigt. Immerhin ist unter Andante noch ein zurückhaltendes Zeitmaß zu verstehen. Den eigentlichen Übergang zur schnelleren Bewegung bezeichnet Andantino, obgleich die Diminutivform von Andante nicht notwendigerweise eine Beschleunigung des Gehens zu bedeuten brauchte. Da das Wesen des Diminutivs ist, den Begriff zu verringern, müßte man hier logischerweise als Verringerung des Gehens eher ein etwas langsameres Zeitmaß anwenden. Aber dem entspricht der allgemeine Gebrauch nicht, der Andantino zwischen Andante und Allegretto stellt. Als Verminderung des Begriffs der »Lustigkeit« steht Allegretto, das Diminutiv von Allegro, für »mäßig bewegt«, als eigentliches Mitteltempo. Was Allegro wirklich bedeutet, ist schon gesagt worden; es mag hier aber noch hinzugefügt werden,

daß der Begriff der Lustigkeit bei den verschiedenen Nationen sicherlich eine verschiedene Temposuggestion gibt. Der Italiener ist, wenn lustig, sicherlich beweglicher, geschwinder als z. B. der Deutsche, eine Tatsache, deren man bei der Temponahme deutscher und italienischer Allegros nicht uneingedenk bleiben sollte. Der Allegrobegriff wird übrigens häufiger durch Beiworte modifiziert als irgendein anderer. Der Superlativ Allegrissimo wird nur selten angewandt, dagegen gilt Vivo und Vivace, »lebendig« und »lebhaft«, meistens für schneller als das einfache Allegro. Der schnellste Grad wird aber mit Presto und Prestissimo, einer eigentlichen Tempobezeichnung, ausgedrückt.

**Neben-
bezeichnungen.**

Geben diese Grundformen schon eine erkleckliche Mannigfaltigkeit der Bewegung, so gewähren die zahlreichen gebräuchlichen Beiworte Gelegenheit zu noch feineren Unterscheidungen. Es gibt ein »Molto Adagio« und ein »Più Lento«, die also den Adagio- und Lento-Begriff zum sehr Langsamen steigern. Allegro nimmt häufig die Steigerungen molto und più an, es wird durch agitato als ein aufgeregtes, durch comodo als ein bequemes, durch vivace als ein lebhaftes, durch ma non troppo als ein »aber nicht besonders« schnelles bezeichnet usw. Der Schüler muß sich also mit einem recht ansehnlichen italienischen Vokabularium vertraut machen, und er hat, wie gesagt, darauf zu sehen, daß ihm die eigentliche Bedeutung der Worte nicht entgeht, er darf sich nicht mit der auf die Musik übertragenen Bedeutung begnügen.

**Abhängigkeit
des Tempos.**

Will man möglichst sicher sein, das richtige Tempo zu erfassen, dann muß man den Bewegungsbegriff, den die vorstehenden und andere Tempobezeichnungen in einem erwecken, erst mit dem melodischen und rhythmischen Charakter der Musik, die man auszuführen hat, in speziellen Bezug bringen, das heißt modifizieren. Das ist das eigentlich künstlerische Moment bei der Tempowahl. Da der Intellekt dabei nicht allein den Ausschlag geben kann, muß man sich schon auf das Gefühl, den Instinkt verlassen und natürlich auch Erfahrung und Geschmack zu Rate ziehen. In letzter Instanz kann also die glückliche Tempowahl doch nicht gelernt und garantiert werden. Wird es sich doch auch ereignen, daß selbst die besten Musiker in einzelnen Fällen sich nicht auf ein absolut gültiges Zeitmaß einigen, sondern ein langsames

ebenso wie ein schnelleres für zulässig halten. Die Rechtfertigung für das eine wie das andere liegt in der jeweiligen Totalauffassung. Das Tempo muß sich eben nicht nur dem Melos und Rhythmus, wie sie sich an sich darstellen, anpassen, sondern auch der gesamten Auslegung durch den Interpreten. Und dieser Auffassung ist in den meisten Fällen ein gar nicht so kleiner Spielraum gelassen, der da liegt, wo die beiden Extreme des leidenschaftlich Subjektiven und des ruhig Objektiven sich treffen.

**Tempo-
Änderungen.**

Mit der Erkenntnis des richtigen Tempos am Anfang ist die Zeitmaßfrage übrigens noch keineswegs erledigt, denn ein starres Festhalten an dem einmal gewählten Bewegungsrhythmus würde, bei leidenschaftlicher Musik im besonderen, einen sehr unkünstlerischen Eindruck machen. Die erforderlichen Modifikationen sind aber keineswegs immer durch ein Ritardando, Accelerando, Stringendo usw. angedeutet. Der Gegensatz, in dem z. B. bei einer Beethovenschen Sonate der Seitensatz zum ersten Thema zu stehen pflegt, verlangt eine wesentliche Tempoveränderung, über deren Maß der Spieler selbst zu entscheiden hat. Dann sind aber ferner die Beschleunigungs- und Verzögerungsbezeichnungen auch nicht mehr als bloße Andeutungen, daß man hier schneller oder langsamer werden soll; aber der Grad der Veränderung bleibt überall da, wo ein »a tempo« oder »tempo primo« folgt, gänzlich dem Ermessen des Interpreten überlassen. Höchstens daß ein beigefügtes molto, poco und poco a poco einen Fingerzeig bietet. Man wird also wieder zu beachten haben, woher man kommt und wohin man geht, um die Intention des Komponisten und mit ihr das Maß für das Accelerando und Rallentando herauszufinden. Man muß es abermals bis zu einem gewissen Grade zur Gefühlssache machen. Es läßt sich aber ganz wohl unterscheiden, ob z. B. ein Beschleunigen verlangt wird, weil hier der Ausdruck durchaus leidenschaftlicher, intensiver wird, oder ob es sich mehr um eine äußerliche Tempobeschleunigung handelt. Daraus wird sich am sichersten die Art der Ausführung ergeben. Und dabei beachte man ferner, ob das Agogische mit dem Dynamischen parallel läuft, denn das wird ebenfalls einen Maßstab für die Beurteilung des Grades der Beschleunigung oder Verlangsamung geben. Außer dem Grade der Temposteigerung oder Verminderung kommt aber die Gleichmäßigkeit des Zu- und Abnehmens in Betracht. Man verhehle es sich

nicht, daß dagegen viel zu oft gesündigt wird. Immer wieder wird man den Schüler darauf aufmerksam zu machen haben, daß ein Rallentando nicht »langsam« und ein Accelerando nicht »schnell« bedeuten, sondern nur die Annäherung an diese Bewegungsmasse; gradeso wie crescendo und decrescendo nicht »laut« und »leise« ansagen.

Am unsichersten mag sich aber der Schüler fühlen, wo es ihm der Komponist am leichtesten zu machen glaubte, beim »a piacere«, also wenn er das Tempo nach Gefallen nehmen darf. Der Lehrer hingegen, der seines Zöglings Sinn für Tempo bilden will, lasse ihn gerade recht oft »a piacere« spielen und lege ihm dann mit der größten Sorgfalt alle die Gründe aus, weshalb sein Tempo falsch war und wie er zu dem falschen Tempo gekommen ist. Spielt man dem Schüler ein neues Stück sogleich vor, ehe er's studiert hat, dann beraubt man ihn der Gelegenheit, sich in der Tempo-Erkennntnis zu üben.

Die Ornamente.

Ausschmückung
gegen
Verzierung.

Warum in der Überschrift ein Fremdwort gebraucht ist, und nicht die allgemein übliche deutsche Übersetzung »Verzierungen«? Weil diese Übersetzung, soweit sie auf die Musik angewandt wird, zu einer etwas schiefen Beurteilung der Sache beitragen könnte. Spricht man von Verzierungen, so erinnert das an Zierat, und dieses Wort hat einen Beigeschmack. Die gute alte Bedeutung von Zier ist in ihm ein wenig ironisiert, und Zierat ist dem Zierbengel verwandt. Das »Ornament« dagegen wird nicht durch solchen Beigeschmack verdächtigt, und wenn man ganz genau sein wollte, sollte man daher »Ornamente« mit »Ausschmückungen« übersetzen. Eine Ausschmückung ist unter allen Umständen ein wirklicher Schmuck, eine Verzierung aber kann sich unter gewissen Gesichtspunkten auch wie eine Verschnörkelung ausnehmen. Das darf aber heutzutage beim musikalischen Ornament nicht mehr der Fall sein.

Historisches.

Einstmals hatten die Ornamente in der Musik einen ganz anderen Namen, man nannte sie »Manieren«, und da diese Manieren dem offen-

kundigen Zweck des Verzieren dienten, kam der Ausdruck »Verzierung« in Gebrauch. Die meisten Grundformen dieser alten Manieren sind zwar heute noch in Gebrauch, aber sie haben, unter Beibehaltung der gleichen oder doch ähnlichen Formen, zum Teil einen anderen Charakter des Ausdrucks angenommen; und wo sie das nicht vermochten, sind sie einfach verschwunden. Sie sind in der Tat viel weniger zahlreich, als sie einst gewesen, dafür sind sie aber bedeutungsvoller geworden, gerade wie die moderne Musik selbst den einen Zweck vor allen anderen zu haben scheint: mehr bedeuten, mehr sagen zu wollen. Ehemals überließ der Komponist es dem Ausführenden, Verzierungen nach eigenem Ermessen, nach seinem individuellen Geschmack, hinzuzufügen; heute verlangt man für jede Verzierung eine innere Motivierung. Wo sie nicht aus dem musikalischen Gedanken selbst herauswächst, wo sie nicht durchaus »am Platze« ist, da empfindet man die »Manier« als eine Verunzierung. Wohl haben die guten Meister auch schon vor anderthalb Jahrhunderten gegen ein Übermaß von Verzierungen geeifert, aber man gestattete doch dem Interpreten immer noch einen ausgedehnten »Spielraum«. Dem — wirklich oder nur vermeintlich — größerem Gedankeninhalt moderner Musik entsprechend, sind die Ausschmückungen auf ein viel bescheideneres Maß beschränkt worden, und man erwartet dafür von ihnen, daß sie mit dem musikalischen Gedanken organisch verbunden, oder wenigstens »stilisiert« erscheinen. Und daher ist das moderne Ornament kaum als bloße »Verzierung« aufzufassen.

Kenntnis der
»Manieren«
unerlässlich.

Der Klavierspieler hat es nun aber nicht bloß mit der modernen Musik zu tun; er würde sich ja den Ast, auf dem er sitzt, selbst absägen, wollte er auf das, was vorangegangen, was die moderne Musik überhaupt erst ermöglicht hat, verzichten. Die Musik vergangener Perioden muß aber mit denjenigen Modifikationen, die unser modernes Ohr verlangt und die modernen Instrumente suggerieren, im Geiste ihrer Zeit ausgeführt werden. Und da nun die Manieren in der älteren Musik eine so große Rolle spielten, ist es nirgends so wichtig, das Historische zu berücksichtigen, wie eben bei den Ornamenten, bei den Ausschmückungen. Selbst der dramatische Sänger, der sein ganzes Augenmerk auf den Sprachgesang und den dramatischen Ausdruck richten zu müssen glaubt, beraubt seine Stimme der Möglichkeit einer feineren Kultur,

wenn er die Ausführung von Verzierungen ignorieren zu können glaubt. Der Klavierspieler aber, der sich in so vielen verschiedenen Sätteln behaglich fühlen muß, mag den galanten Stil noch so sehr belächeln, die Finger- und Geschmacksschule, die seine »Manieren« ihm geben, ist unersetzlich, ist unentbehrlich. Und wiederum nicht bloß für diejenigen alten Kompositionen, die mit solchen Verzierungen gespickt sind. Eine gründliche Schulung in den vielen Ornamenten wird ein heilsames Gegengewicht bilden gegen einen etwaigen vergrößernden Einfluß der Ausdrucksenergie, die das Kennzeichen moderner Vortragskunst ist. Wer gelernt hat, in der Ausführung klassischer Ornamente sich auszuzeichnen, wird sich ein sorgfältiges Differenzieren in den dynamischen Wirkungen angewöhnen, wird in seiner Ausdrucksskala auch für die Anmut Raum finden, wird also mehr Kontraste zur Verfügung haben. Man fürchte nicht, daß ein besonders liebevolles Eingehen auf die klassische Ornamentik eine Verweichlichung des Stils zur Folge haben müsse, daß man Gefahr lief, die alte Spielfreudigkeit an die Stelle des scharfen, charakteristischen Ausdrucks zu setzen. Braucht doch das Studium der Vergangenheit einem nicht das Verständnis für die Gegenwart zu rauben. Wohl aber wird es speziell das Gemüt der strebenden Jugend günstig beeinflussen, wenn sie sich in diese liebenswürdigen Charakteristika einer vergangenen Periode ein wenig hineinlebt. Die moderne Attitude des Großzügigen und Gedankenschweren einmal aufzugeben, und sich an den Hedonismus vergangener Kunstepochen erinnern zu lassen, kann nur befruchtend wirken.

Ihre einstige
Bedeutung.

Um aber zu begreifen, welche Rolle die Ornamente im Klavierspiel einst spielten, braucht man sich nur zu vergegenwärtigen, daß jenes berühmte Buch von Philipp Emanuel Bach, »Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen« beinahe bis zur Hälfte mit der Erörterung dieser »Manieren«, und mit Anweisungen wie sie auszuführen seien, angefüllt ist. Im ersten Teil ist fast nur von ihnen die Rede, und auch im zweiten Teil, »in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird«, ist ihnen noch beträchtlicher Raum gegönnt. Im ersten Paragraphen des ersten Hauptstücks seines Buches gibt Ph. E. Bach dann eine Erklärung über die Bedeutung der Manieren seiner Zeit, wie man sie in so wenigen Worten gewiß nicht treffender geben

kann. Er sagt dort: »Es hat wohl niemand an der Nothwendigkeit der Manieren gezweifelt. Man kann es daher merken, weil man sie überall in reichlicher Menge antrifft. Indessen sind sie allerdings unentbehrlich, wenn man ihren Nutzen betrachtet. Sie hängen die Noten zusammen; sie beleben sie; sie geben ihnen, wenn es nöthig ist, einen besonderen Nachdruck und Gewicht; sie machen sie gefällig, und erwecken folglich eine besondere Aufmerksamkeit; sie helfen ihren Inhalt erklären; es mag dieser traurig oder fröhlich oder sonst beschaffen seyn wie er will, so tragen sie allezeit das ihrige dazu bey; sie geben einen ansehnlichen Theil der Gelegenheit und Materie zum wahren Vortrage; einer mäßigen Komposition kann durch sie aufgeholfen werden, da hingegen der beste Gesang ohne sie leer und einfältig, und der kläreste Inhalt davon allezeit undeutlich erscheinen muß.«

Während man auch heute noch damit einverstanden sein wird, daß die Ornamente belebend wirken, daß sie einzelnen Noten Nachdruck und Bedeutung geben können, kann sich kaum noch jemand herbeilassen zu behaupten, daß »der beste Gesang ohne sie leer und einfältig« sei. In dem Punkte hat eben die Entwicklung des

Folgen des
Fortschritts im
Klavierbau.

Klaviers selbst eine gänzliche Änderung des Geschmacks zur Folge gehabt. Mit der zunehmenden Möglichkeit, den Klavierton in der Kantilene auszuhalten, für längere Zeit klingen zu machen, ist uns das Gefühl der Leere bei unverzierter Kantilene verloren gegangen. Man darf daher wohl sagen, daß alle jene Verzierungen, die lediglich aus den Unvollkommenheiten des Instrumentes ihre Existenzberechtigung gezogen hatten, heute obsolet geworden sind. Und wenn es sich nun selbst um die Wiedergabe alter Kompositionen handelt, wird es sich wegen des veränderten Klangcharakters unseres heutigen Klaviers empfehlen, mit den Verzierungen sparsamer zu sein, als unsere Vorfahren es sein konnten. Wo man also nicht sicher ist, ob der Komponist selbst diese oder jene Verzierung vorgeschrieben hat, erwäge man zuvörderst, ob sie da überhaupt angebracht erscheint, ob sie da auch heute noch »verschönt«, und lasse sie im Falle begründeten Zweifels einfach weg, ohne sich darüber Gewissensbisse zu machen. Selbst im schlimmsten Falle kann der Schaden kein großer sein.

Keine all-
gemeingültigen
Regeln.

Daß nun aber trotz fleißiger und tief sinniger Forschungen über die Ausführung mancher Ornamente auch heute noch keine allgemein akzeptierte und absolut gültige Norm aufgestellt worden ist, braucht niemanden in Erstaunen zu versetzen, der sich überlegt, daß zur eigentlichen Blütezeit der »Manieren«, also vor etwa zweihundert Jahren, eine fast schrankenlose Willkür im Anbringen und Ausführen der Ornamente vorherrschte. Es wurde nicht nur als durchaus legitim erachtet, es wurde sogar erwartet, daß der Vortragende aus eigenem Ermessen und nach eigenem Geschmack Verzierungen hinzufügte; höchstens daß man vom Spieler verlangte, die harmonischen Verhältnisse dabei zu berücksichtigen. Die führenden Meister in Deutschland, Frankreich, Italien und England aber konnten unter den damaligen Verhältnissen unmöglich in eine solch intime Kommunikation treten, um ihre individuellen Ansichten über Bedeutung, Charakter und Ausführung der einzelnen Ornamente miteinander zu vergleichen. Und da man vollends der Kürze halber die Ausschmückungen lieber mit Zeichen andeutete, als notenweise ausschrieb, erfuhr oft dasselbe Zeichen, zumal bei verschiedenen Komponisten, verschiedene Auslegung. Unter diesen Umständen bleibt also dem modernen Ausleger nichts weiter übrig, als so vorsichtig wie möglich zu Werke zu gehen, dem ursprünglichen Zweck der jeweiligen Verzierung nachzuspüren, und in Fällen, wo irgendwie Zweifel obwalten kann, sich lieber der Toleranz zu befleißigen, als das Steckenpferd eines Prinzips zu reiten. Es gibt moderne Klassikerausgaben, wo das letztere geschehen ist. Man sollte also den Schüler anleiten, sich durch eigenes Nachdenken und Erwägen zu einem selbständigen Urteil aufzuschwingen. Ein allzu bequemer und trügerischer Ausweg ist freilich, die Verzierungen so auszuführen, »wie sie einem am schönsten klingen«, denn gerade bei klassischen Kompositionen wird nicht immer dasjenige, was unserer modernen Vorstellung von Wohlklang am nächsten liegt, auch das Richtige und Charakteristische sein.

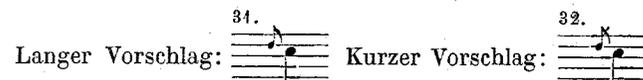
* * *

Lange und
kurze Vor-
schläge.

Der Anfang wird nun am besten mit der einfachsten Ausschmückung gemacht, mit derjenigen durch eine einzelne Note, mit dem sogenannten Vorschlag.

Natürlich verdankt er seine Entstehung dem Wunsche, eine Note hervorzuheben, zu betonen. Man unterscheidet zweierlei Vorschläge, lange und kurze, oder wie Philipp Emanuel Bach sagt: »diese kleinen Nötgen sind entweder in ihrer Geltung verschieden, oder sie werden allezeit kurz abgefertiget«. Der lange Vorschlag (Appoggiatura) ist längst aus der Schreibweise verschwunden. Da aber die Alten in ihrer Notierung keinen so scharfen Unterschied zwischen langen und kurzen Vorschlägen machten, um in jedem einzelnen Falle den Zweifel auszuschließen, kann die Kenntnis jener, außer Gebrauch geratenen Schreibweise dem modernen Klavierspieler nicht erlassen werden. Das Unterscheidungsmerkmal für den kurzen Vorschlag, die Fahne des Nötchens mit einem kleinen schrägen Strich zu kreuzen, ist erst später in Gebrauch gekommen.

Unter-
scheidungs-
merkmale.



Zur Vorschlagsnote wird meistens die drüberliegende kleine oder große Sekunde benutzt, zuweilen aber auch die drunterliegende. Wenn andere Intervalle, wie Terzen, herangezogen werden, so handelt es sich allemal um kurze Vorschläge. Daß lange Vorschläge sich bei sehr kurzen Noten von selbst verbieten, ist richtig; nur darf man daraus nicht auch das Umgekehrte folgern, nämlich daß lange Noten nur lange Vorschläge haben könnten. Kurze Vorschläge bei langen Noten kommen häufig genug vor. Um also da mit einiger Sicherheit zwischen langen und kurzen Vorschlägen zu unterscheiden, wo geschwänzte Nötchen ohne Querstrich vor einer Note von einiger Dauer erscheinen, frage man vor allem, ob der Vorschlag ausgeprägten Vorhaltcharakter hat. Ist das der Fall, dann führe man ihn, sofern sonst nichts dieser Anschauung widerspricht, getrost als langen Vorschlag aus.

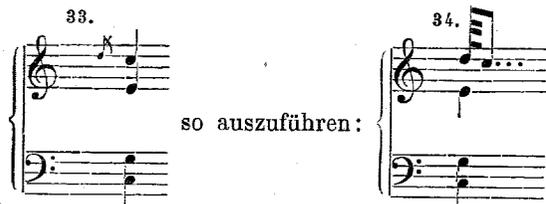
Zeitdauer.

Dem kurzen Vorschlag wird kaum irgend eine Zeitdauer zugestanden, und er soll um so geschwinder vorübergehen, je kürzer der Zeitwert der Vorschlagsnote angegeben ist. Keine kurze Vorschlagsnote kann als Viertel notiert werden, sondern nur als Achtel, Sechzehntel, Zweiunddreißigstel usw., je nach der Rapidität, mit der sie ausgeführt werden soll. Aber wie gesagt, auch wenn sie als

Achtel erscheint, soll ihr Zeitwert sozusagen unmeßbar sein, das heißt, er zählt im Takt nicht mit. Da nun aber doch ein minimaler Zeitabschnitt nötig ist, um das Nötchen klingen zu machen, erhebt sich die Frage, ob er der Hauptnote, oder der vorangehenden Note oder Pause entnommen werden soll.

Zugehörigkeit.

Der Vater des modernen Klavierspiels, Philipp Emanuel Bach, erklärt emphatisch: »Alle durch kleine Nötgen angedeutete Manieren gehören zur folgenden Note; folglich darf niemals der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden, indem blos die folgende so viel verliehrt, als die kleinen Nötgen betragen. Diese Anmerkung ist um so viel nöthiger, je mehr gemeiniglich hierwider gefehlet wird.« Das klingt logisch, und sollte auch noch heute beherzigt werden. Wenn der Vorschlag dazu bestimmt ist, eine Note, also die Hauptnote, auszuzeichnen, zu schmücken, so darf er doch nicht schon ausgeführt werden, ehe die Hauptnote selbst Geltung gewonnen hat. Oder läßt sich vielleicht etwas schon verzieren, ehe es überhaupt ins Leben treten konnte? Man könnte einwenden, daß im Worte »Vorschlag« schon die Andeutung liege, daß er vor schlagen, also vorher zum Anschlag kommen müsse; aber das träfe dann nur für die deutsche Bezeichnung zu. Appogiatura, von appoggiare = anlehnen, braucht nicht so verstanden zu werden. Man wird also nach Philipp Emanuel Bach's Anweisung gar nicht umhin können, den kurzen Vorschlag



Darnach wird also nur das Eintreten derjenigen Note verzögert, zu der er gehört. Alle anderen Teile der Harmonie, alle übrigen Stimmen, treten natürlich auf dem Taktteil ein, gerade als wenn kein Vorschlag da wäre. Wir werden aber sehen, daß andere Autoritäten entgegengesetzter Ansicht sind.

Die Betonung.

Stark umstritten ist die Frage der Betonung beim kurzen Vorschlag. Da er dadurch, daß er nicht vor, sondern auf den Taktteil kommt, den Vorhaltcharakter vollständig beibehält, kann man ihm unmöglich

den Akzent rauben, der eben zum betonten Taktteil gehört. Eine Verschiebung des Akzents um, beispielsweise, ein Vierundsechzigstel wäre ja auch ein Unding, und würde auf einen Betrug des Ohres hinauslaufen. Versucht man die Vorschlagsnote unbetont zu lassen und die Hauptnote zu akzentuieren, so wird der Zuhörer dennoch den Eindruck bekommen, als wäre die Hauptnote mit den anderen Intervallen zusammen auf den guten Taktteil gekommen. Der einzige Ausweg wird da sein, beide, Vorschlags- und Hauptnote zu akzentuieren, nicht aber durch Überakzentuierung der einen die andere tot zu machen. Auch braucht man die Geschwindigkeit in der Ausführung nicht so weit zu treiben, daß der Vorschlag einem jener obsoleten Ornamente, der Acciacatura, dem Pincé etouffé, dem Zusammenschlagen der beiden Noten, gleicht.

Autoritäten, die sich widersprechen.

Wer sich nun aber nicht auf Ph. E. Bach, Türk und Marburg verlassen will, sondern es lieber mit Leopold Mozart, Hummel usw. hält, wer also dem kurzen Vorschlag unter keinen Umständen den Akzent geben will, der sollte sich auch nicht sträuben einzuräumen, daß der Vorschlag dann schon vor dem Eintritt der Hauptnote absolviert werden muß. Wie absurd es ist, sich in diesem Falle für den Vorschlag auf dem Taktteil, aber gegen den Akzent auf der Vorschlagsnote zu erklären, kann man sich besonders gut an der Chopinschen Cis moll-Polonaise klar machen. Chopin hat die kurzen Vorschläge hier als Zweiunddreißigstel bewertet und Allegro appassionato vorgeschrieben. Nun versuche man einmal die Vorschlagsnoten so kurz zu spielen, wie angegeben, sie genau auf dem Taktteil eintreffen zu lassen, und dennoch das folgende E, die Hauptnote, stärker zu betonen. Es läuft auf eine Täuschung hinaus!



An die andere Auffassung sollte man sich aber womöglich

halten, wo es sich um die Musik Bachs, seiner Zeitgenossen und nächsten Nachfolger handelt. So ausgeführt, erhalten die kurzen Vorschläge etwas Charakteristisch-Herbes, das ganz und gar dem Grundsatz entspricht, sich mit den Ornamenten stets auf die Harmonisierung zu stützen. Weit seltener wird sich diese Ausführung in modernen Kompositionen anwenden lassen. Törichter

Moderne unbetonte Vorschläge.

Eigensinn wäre es nämlich, leugnen zu wollen, daß die neuere Musik von kurzen Vorschlägen geradezu wimmelt, die durchaus vor dem Taktteil anzuschlagen sind, die den Eintritt der Hauptnote nicht verzögern dürfen, und die daher auch nicht

das mindeste Anrecht auf Akzentuierung haben. Sie waren niemals als frei eintretende Vorhalte gedacht, sie sind, harmonisch genommen, vogelfrei, sie sind in der Tat nichts weiter als Zierat. Daß sie das minimale Partikelchen von Zeit, dessen sie bedürfen, der vorangehenden Note oder Pause entlehnen, läßt sich nicht ändern, jedoch braucht uns das weiter nicht zu kümmern, da es schließlich nur eine Bequemlichkeit der Schreibweise ist. Es würde in der Tat mühsam, und für das Auge störend sein, wollte man diese wirklich vorschlagenden Vorschlagsnoten jedesmal genau nach ihrem winzigen Taktwert ausschreiben, und die vorangehenden um ebensoviel verkürzen. Aber schaden könnte es nicht, wenn man für diese modernen Vorschläge, die sich also wesentlich von den Vorhaltevorschlägen unterscheiden, auch einen eigenen Namen finden würde. Als Nachschlag läßt sich diese Art von Vorschlag natürlich nicht konstruieren. —

Bei den langen Vorschlägen kann in bezug auf ihre Betonung und ihren Eintritt keine Meinungsverschiedenheit aufkommen, wohl aber in bezug auf ihren Zeitwert. Sie haben einen meßbaren Zeitwert, zuweilen gar einen größeren als die Hauptnote, aber die Alten waren in ihrer Schreibweise leider nicht sorgfältig genug, um die Nachkommen über ihre Absichten immer vollständig ins klare zu setzen.

Zeitwert der langen Vorschläge.

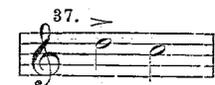
Die alte Grundregel lautet, daß ein langer Vorschlag die Hauptnote, wenn ihr Zeitwert geradteilig ist, um die Hälfte, wenn er ungeradteilig ist, um zwei Drittel ihrer Dauer beraubt. Nun finden wir aber die langen Vorschlagsnoten in verschiedenen Zeitwerten notiert, als halbe, viertel oder gar achtel Noten. Ist's noch weniger als ein Achtel, dann kann, wie bereits gesagt

worden ist, von einem langen Vorschlag keine Rede mehr sein, dann handelt es sich um einen kurzen, auch wenn die Hauptnote den Wert einer Ganzen hat. Lange Vorschläge wie die folgenden



können also unter Umständen bloß eine dreifach verschiedene Lesart für dieselbe Ausführung sein, nämlich für:

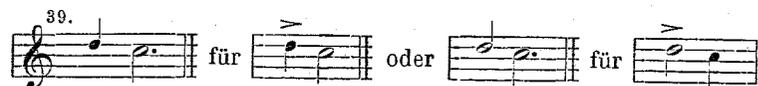
Verschiedene Auslegung.



Ebensowohl können die drei Schreibarten aber auch drei verschiedene Ausführungen bedeuten, nämlich:

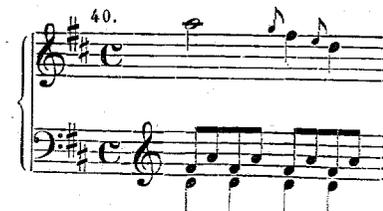


Es leuchtet ein, daß die letztere die logischere Auslegung ist, und man muß es sehr bedauern, daß sie bei den Alten nicht überall Geltung hat. Nun müssen sich die Epigonen aufs Raten verlegen, aber mit einiger Übung und Umsicht wird es nicht allzuschwer fallen, das Richtige zu treffen. Nur bei Hauptnoten von ungeradem Taktwert mag man im Zweifel bleiben. Ob ein oder zwei Drittel vom Zeitwert der Hauptnote auf die Vorschlagsnote abgegeben werden müssen, das sollte stets durch die Schreibart wie folgt angegeben worden sein, ist es aber nicht immer.



Veranschaulichung durch Beispiele.

Zur Veranschaulichung der praktischen Ausführung mögen hier ein paar Beispiele folgen. Im ersten Takt von Mozarts D dur-Rondo haben wir zwei korrekt geschriebene lange Vorschläge:



deren Ausführung sich so ausnimmt:



Mozarts Amoll-Sonate enthält in den beiden ersten Takten je einen kurzen und einen langen Vorschlag:



Die Ausführung in Mozarts Sinn dürfte fraglos so sein, daß der kurze Vorschlag dis dem Beginn des Taktes blitzschnell vorangeht, während die Spielweise des langen Vorschlags 43. im zweiten Takte sich so ausnehmen muß:



Ein Beispiel scheinbar langer Vorschläge aus Beethovens Sonate op. 10 Nr. 3:



wird von manchen Theoretikern so ausgeführt:



während gesunde Praktiker hier lieber kurze Vorschläge annehmen und so spielen werden:



* * *

Der Triller.

Nach dem Vorschlag mag nun zunächst der Triller erklärt werden, der mit dem vorangegangenen Ornament den Zwiespalt der Meinungen

über seine Ausführung gemein hat. Da der Triller jedenfalls das wertvollste Ornament ist, sollte der Schüler über sein Wesen und seine Ausführung ganz besonders sorgfältig unterrichtet werden. Einen Triller nennt man das Vibrieren zweier Töne, die im Verhältnis einer großen oder kleinen Sekunde zueinander stehen. Daß unter gewissen Umständen auch noch ein weiteres Intervall, so in der Zigeunermusik vielleicht eine übermäßige Sekunde zum Trillern benutzt werden mag, sei der Vollständigkeit halber erwähnt. Im übrigen gilt eine Vibration zweier Töne, die weiter als eine Sekunde voneinander entfernt sind, für ein Tremolo, auf das die Bezeichnung Triller nicht anzuwenden ist.

Verschiedene Ausführungsmöglichkeiten.

Die erwähnten Meinungsverschiedenheiten beziehen sich nun auf die Ausführung, und zwar auf den Beginn und die Bewegung des Trillers: ob der Triller mit der Haupt- oder mit der Nebennote zu beginnen, und ob die Bewegung von oben nach unten, oder von unten nach oben gehen müsse, das ist der streitige Punkt, um den schon viel Tinte verspritzt worden ist. Beide Parteien suchen nach historischen Belegen für die Richtigkeit ihrer Anschauung. Die eine behauptet, der Triller sei nichts weiter als eine aneinander geschlossene Reihe von Vorschlägen, nämlich Vorhaltvorschlägen; daher habe die Nebennote den Vortritt und müsse auf dem betonten Takteile eintreten, woraus sich eine Trillerbewegung von oben nach unten ergibt. Die andere Partei geht weniger wissenschaftlich vor, bringt aber zur Geltung, daß bei den alten italienischen Sängern der gegenwärtige Triller aus einem Vibrieren eines einzelnen Tones entstanden sei, daß man erst später zwei Töne nebeneinander habe vibrieren lassen. Den Anlaß zum Triller habe aber lediglich der Wunsch nach einem gesteigerten Gefühlsausdruck gegeben. Nun wird es aber wohl niemals ans Tageslicht kommen, wann überhaupt der erste Triller geschlagen worden ist, und da die eine Theorie sich wissenschaftlich nachweisen läßt, die andere aber eine innere Wahrscheinlichkeit hat, bleibt uns nichts weiter übrig, als beide zu akzeptieren und mit allem Aufgebot von Verstand und Geschmack zu versuchen, in jedem einzelnen Falle die passendste von beiden Arten herauszufinden. Für die eine oder die andere sich prinzipiell ins Zeug zu legen, wäre eine unverzeihliche Torheit.

Triller mit Vorhaltcharakter.

Am ehesten wird man sich vor einer irrigen Ausführung hüten können, wenn man sich zunächst fragt, ob der Triller in dem betreffenden Fall Vorhaltcharakter hat oder mehr den Eindruck einer bloßen Ausschmückung macht. Das Trillerzeichen selbst gibt uns zwar keinen Anhalt, und die Komponisten haben sich nur verhältnismäßig selten die Mühe genommen, den Beginn des Trillers ausdrücklich mit einer Note zu vermerken; aber es gibt doch der Anhaltspunkte genug. Selbst Philipp Emanuel Bach, der mit Marpurg und Türk für den Beginn mit der Nebennote eintritt, gibt uns zu verstehen, daß der Triller früher nur nach einem Vorhalte angewendet worden sei. Nunmehr, also zu seiner Zeit, käme er auch oft »bey springenden Noten, gleich im Anfange, oft hintereinander, bei Cadenzen, auch außerdem, über langen Haltungen, über Fermaten, bey den Einschnitten ohne vorhergegangenen Vorschlag, auch nach solchem vor«. Und bei allen diesen mannigfaltigen Gelegenheiten sollten wir allemal einen latenten Vorhalt wittern? Dazu gehört doch wohl eine Querköpfigkeit, die den erfahrenen Mann nicht ziert. Umgekehrt müssen sich diejenigen, die sich einfach auf die Autorität von Leopold Mozart (in seiner Violschule) und Hummel (in seiner Klavierschule) berufen, und ein für allemal den Triller mit der Hauptnote beginnen wollen, den Vorwurf oberflächlicher Einseitigkeit gefallen lassen. Sollten die

Erbitterte Kontroversen.

Vertreter der ersten Richtung recht haben, sollten Bach und seine Zeitgenossen den Triller auch zu Anfang einer Periode oder gar eines Stückes immerdar mit der Nebennote begonnen haben, so räumt ihnen das noch immer nicht das Recht ein, dies Prinzip auf alles, was nach ihnen gekommen ist, anzuwenden. W. A. Mozart z. B. hat sich gelegentlich sogar die Mühe genommen, es ausdrücklich zu vermerken, wo er den Triller mit der Hauptnote angefangen wissen wollte. Und da nun selbst sehr klaren Denkern zuweilen in ihrer Darstellung ein Fall nur deshalb entgeht, weil es ihnen gar nicht in den Sinn gekommen, daß er der ausdrücklichen Erklärung bedürfe, deshalb ist es ganz wohl möglich, daß selbst Bach bei gewissen Trillern, wo von einem Vorhalt gar nicht die Rede sein kann, mit der Hauptnote begonnen hat. Oder würde es z. B. nicht absurd klingen, das g-moll-Präludium im ersten Teil des wohltemperierten Klaviers mit A im Sopran zu beginnen?

Man nehme ferner den zweiten Takt jener Mozartschen C-dur-Sonate und frage sich alles Ernstes, welche von den beiden Ausführungen in Nr. 46 Mozart selbst sanktioniert hätte.

46. a)
Allegro moderato.

b)

Die Prinzipienreiter werden natürlich für die erste Art eintreten; Mozart aber würde, trotz seiner Verehrung für Philipp Emanuel Bach, sicherlich den Sprung von h nach d als unmotiviert empfunden und den Triller, wie im zweiten Beispiel, mit der Hauptnote begonnen haben.

Vorhalt-Triller seltener in der neueren Musik.

Je näher wir der neueren Musik kommen, desto seltener wird der Vorhalt-Triller, und von gegenwärtigen Komponisten darf man voraussetzen, daß sie es ausdrücklich anmerken, wenn sie die Nebennote vorangehen lassen wollen. Beethoven begünstigte die herbere Art, den Vorantritt der Nebennote; Chopin ebenfalls.

Es würde also eher verwirrend als nutzbringend sein, wollte man versuchen, irgendwelche bestimmte Regeln aufzustellen; die Ausnahmen würden die Regeln beinahe illusorisch machen. Höchstens läßt sich im allgemeinen sagen, daß beim Beginn einer Phrase, oder wenn die vorangehende Note eine Stufe tiefer liegt, sowie bei Sprüngen von oben, die Hauptnote zuerst erklingen sollte; und umgekehrt, daß die Nebennote anfängt, wenn der Hauptnote die gleiche Note vorangeht. Diese Verhaltensmaßregel reicht aber bei weitem nicht aus, und der Schüler sollte daher beim Ausführen

von Trillern noch weniger gedankenlos sein, als bei irgendwelchen anderen Ornamenten.

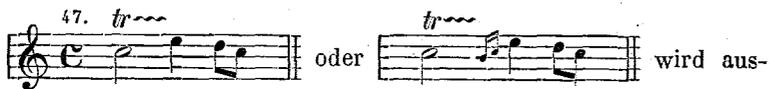
Der Nachschlag.

Dann gibt ferner die Anwendung des Nachschlages zu denken. Es ist das die rhythmisch ausgeglichene Einführung der drunter liegenden Sekunde beim Abschluß des Trillers. Grundregel, die wohl kaum angetastet werden kann, ist, daß ein Triller nicht für komplett gilt, wenn dieser Nachschlag ausgelassen wird. Indessen wird der Nachschlag bei den meisten Trillerketten wegfallen, ferner, wenn die nächste Note eine Stufe hinuntergeht. Daß er in allen anderen Fällen notwendig ist, um den Triller abzurunden, hat eine gewisse natürliche Berechtigung. Wir haben gesehen, daß der Triller vielfach als »Schüttelung« auszuführen ist, — im Englischen heißt er ja auch »shake«, — und der Nachschlag ist nun als natürliche Reaktion auf das Schütteln mit der oberen Note aufzufassen. Zum Nebenton wie zum Nachschlag des Trillers werden die nächsten diatonischen Stufen benutzt, es sei denn, daß besondere Versetzungszeichen anders bestimmen.

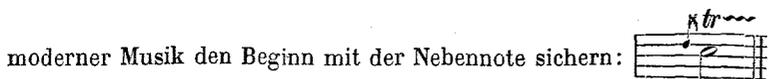
Wenn beim Triller Fingersätze angegeben sind, läßt sich meistens aus ihnen entnehmen, ob der Komponist oder der Herausgeber den Beginn mit der Neben- oder Hauptnote wünschte.

Trillerbezeichnungen.

Heutzutage besteht das einzige gebräuchliche Trillerzeichen in den Buchstaben tr., denen dann eine Schlangenlinie so lange folgt, wie der Triller dauern soll. Nur bei ganz kurzen Trillern bleibt diese Schlangenlinie weg. Wo der Komponist des Nachschlages ganz sicher sein will, zeichnet er ihn mit Noten hin. Siehe Beispiele unter Nr. 47.

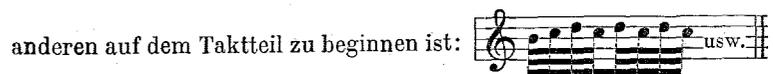
47.  wird ausgeführt: 

Ein durchstrichenes d vor dem C würde dem Triller auch in

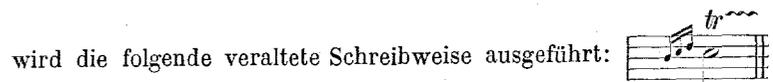
moderner Musik den Beginn mit der Nebennote sichern: 

auszuführen:  usw. Notierungen wie diese:

 oder  geben zu verstehen, daß der Triller mit der darunter liegenden Note, und zwar nach Ph. Em. Bach und

anderen auf dem Takteil zu beginnen ist: 

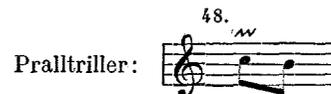
Natürlich darf das C nicht zweimal angeschlagen werden. Ebenso

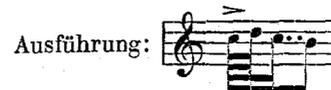
wird die folgende veraltete Schreibweise ausgeführt: 

Bei den Alten wird der Triller zuweilen nur mit einem Kreuz über der Note angedeutet, und dem tr. folgt keine Schlangenlinie, der Triller ist dann aber doch so lange fortzusetzen, wie die Hauptnote dauert. Nach Philipp Emanuel Bach hat aber »der ordentliche Triller« das n- oder m-artige Zeichen ~, oder ~~~.

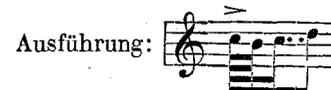
Der Pralltriller und Mordent.

Jenes n-artige Zeichen stand und steht gleichzeitig auch noch heute für den sogenannten Pralltriller, der nichts weiter als eine möglichste Abkürzung desjenigen Trillers ist, der mit der Hauptnote beginnt. Sein Gegenstück ist der Mordent (Beißer), dessen Bezeichnung sich nur durch eine feine senkrechte Linie — ~ — von derjenigen des Pralltrillers unterscheidet. Beide werden mit größter Geschwindigkeit ausgeführt, treten auf dem Takteil ein und erhalten natürlich den Akzent auf der ersten Note.

48. 

Ausführung: 

49. 

Ausführung: 

Der Pralltriller charakterisiert sich als ein Ausweichen nach der nächst höheren, der Mordent als ein solches nach der nächst tieferen Tonstufe; und wie in dem Beispiel kommt der Pralltriller

meist bei hinunter-, der Mordent bei hinaufsteigenden Sekunden vor. Es entspricht ferner dem Charakter dieser Ausschmückung, daß sie nur bei verhältnismäßig kurzen Noten anzuwenden ist. Bei längeren Noten benutzten Bach und seine Zeitgenossen einen längeren oder doppelten Pralltriller und Mordent, deren Bezeichnung und Ausführung sich folgendermaßen ausnehmen:



Der Schneller.

Als eine Abart des Pralltrillers ist der sogenannte Schneller zu betrachten, der sich von jenem nur durch das Staccato unterscheidet, mit dem der oberste Ton ausgeführt wird, oder wie Ph. E. Bach es beschreibt: »dessen höchsten Ton man schnell, und die übrigen beyden mit dem steifen Finger vorträget«. Ferner gibt es noch Verbindungen des Pralltrillers und des Mordents mit langen Vorschlägen und mit dem Doppelschlag, »Manieren«, die in der neueren Musik nicht vorkommen. Wollte trotzdem ein moderner Komponist sie zu irgend einem Zwecke wieder einführen, so würde er natürlich ihre Ausführung mit Noten auszuschreiben haben.

Unverzeihliche Irrungen.

Wenn die Zwiespältigkeit der Bezeichnungen, deren sich die Alten schuldig gemacht haben, oft genug zum Zweifel über die Ausführung der Verzierungen führen mag, und wenn es auch ein Spezialstudium erfordert, um sich als autoritativer Zeichendeuter dieser Vortragsmanieren zu fühlen, so sollten doch grobe Verstöße von jedem Klavierspieler vermieden werden. Pralltriller und Mordent miteinander zu verwechseln, ist nicht zu entschuldigen, und zwar auch nicht in solchem Fall, wo der Abschreiber oder der Stecher sich versehen, und den einen an Stelle des anderen gesetzt haben. Aus der Melodieführung ist nämlich unschwer zu erkennen, wo der eine und wo der andere hingehört. Und doch wird in solchen Verwechslungen manchmal ganz Verblüffendes geleistet. Wenn ein Mann von der Erfahrung und Routine eines Czerny in der vierten Etude seiner »Schule der Geläufigkeit« gar eine ausgesprochene Doppelschlagübung mit »mordente« bezeichnet, und in der 29. Etude seiner »Kunst der Fingerfertigkeit« das gleiche tut, dann mögen nicht nur die Schüler, sondern vielleicht auch die

Lehrenden irre werden. Die ehemalige Gleichgültigkeit in bezug auf Ausführung der Manieren ist übrigens im letzten Drittel des verflossenen Jahrhunderts einer gar zu tendenziösen Auslegung gewichen, und wer daher sicher gehen will, der konsultiere in zweifelhaften Fällen lieber die Alten selbst. —

Der Doppelschlag.

Der Doppelschlag ist, zumal für den modernen Geschmack die schönste, weil gesangvollste aller Verzierungen. Der unverkürzte Doppelschlag stellt sich als eine Kontraktion des Pralltrillers und des Mordents dar:



Diese Ausführung unterliegt allerdings rhythmischen Modifikationen, wie wir nachher sehen werden. Auch wird sich ergeben, daß der Doppelschlag oft um seine erste Note, also die Hauptnote, verkürzt werden muß. Endlich kommt auch ein umgekehrter Doppelschlag vor, wo also gewissermaßen der Mordent dem Pralltriller vorangeht. Wenn ein Komponist aber der letzteren Ausführung sicher sein will, wird er schon gezwungen sein, die Figur in Noten auszuschreiben; denn die Zeichen für diese Art der Ausführung, ∞ oder S, sind nicht allgemein bekannt.

Charakter des Doppelschlags.

Es scheint, daß trotz seines gesanglichen Charakters der Doppelschlag zuerst in der Klaviermusik bestimmte Form erhielt, obschon er im Gesang wahrscheinlich als kürzester Triller mit Nachschlag ebenso lange bekannt gewesen ist; daraus wäre dann auch die Doppelbedeutung für das italienische Gruppetto zu erklären. Immerhin weist die ziemlich ungesangliche Rhythmisierung, die Philipp Emanuel Bach für den langsam auszuführenden Doppelschlag angibt, nicht gerade darauf hin, daß er von der Vokalmusik in die Klaviermusik übernommen wäre. Nach jener Anweisung werden die ersten zwei, oder gar drei Noten des Doppelschlags sehr schnell, und die vierte allein langsamer gespielt. Nur im Presto-Tempo wird gleichmäßige Schnelligkeit aller vier Noten vorgeschrieben. Das entspricht nun unserem modernen Gefühl vom Doppelschlage

ganz und gar nicht; nur wenn sich der Doppelschlag zwischen punktierten Noten befindet, ist uns ein derartiges Verlangsamens sympathisch.

Es wird nun zur Klarstellung der Ausführungsmöglichkeiten beitragen, wenn man zwischen zwei Doppelschlagsarten unterscheidet: zwischen dem alleinstehenden und dem die Verbindung zwischen zwei Noten herstellenden. Wo immer das Zeichen über einer Note steht, hat man es mit dem selbständigen Doppelschlag zu tun, im anderen Falle steht das Zeichen rechts von der Hauptnote. Unachtsamkeit oder Ungenauigkeit der Komponisten, der Abschreiber und der Stecher haben freilich auch darin manche Unklarheit gelassen.

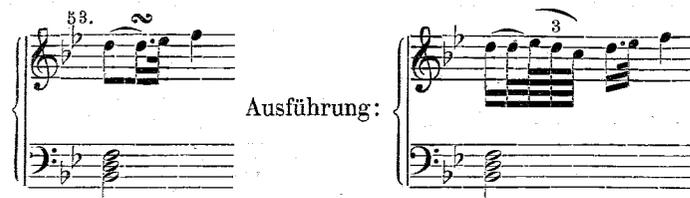
Der selbständige Doppelschlag.

Wo man es mit dem selbständigen Doppelschlag über einer Note zu tun hat, handelt es sich lediglich um das Tempo der Ausführung und um die Frage, ob die Hauptnote mit angeschlagen werden soll. Das letztere hängt dann von ihrer melodischen Bedeutung und von ihrem Zeitwert ab; das will heißen, daß selbst bei hervorstechender melodischer Bedeutung die Hauptnote zuweilen geopfert werden muß, wenn ihr Zeitwert ein zu geringer ist. Sie wird ferner häufig nicht angeschlagen, wenn ihr der gleiche Ton unmittelbar oder in kurzem Abstände voraufgeht, besonders wenn das Tempo ohnehin kein langsames ist. Auch kann der Doppelschlag seinen letzten Ton, also die Wiederholung der Hauptnote einbüßen, wenn unmittelbar darauf die gleiche Note folgt.

Zeitmaß des Doppelschlags.

Wie langsam oder wie schnell man den Doppelschlag nun in solchem Falle spielt, muß natürlich, innerhalb der Zeitbegrenzung, dem Geschmack überlassen bleiben. Aber auf alle Fälle ist ein solcher Doppelschlag in gleichmäßiger Bewegung niemals eckig oder verzerrt auszuführen. Eine Schreibweise, die ganz offenbar zuweilen mißverstanden wird, plazierte das Doppelschlagzeichen ebenfalls über der Note, wünscht aber seine Ausführung vorher. Ein klassisches Beispiel dafür findet sich in Beethovens D moll-Sonate op. 34 Nr. 2, im Adagio. Es handelt sich darin um eine punktierte Note, die an die vorangehende angebunden ist. Die Tatsache, daß Beethoven das Doppelschlagzeichen nicht nach, sondern auf der punktierten Note anbrachte, schließt doch alle Möglichkeit aus,

die Verzierung nach, respektive auf dem punktierten Sechzehntel anzubringen, wie es manche Ausleger uns einreden wollen.



Der verbindende Doppelschlag.

Und damit sind wir bei der zweiten Art von Doppelschlägen angekommen. Da sie außer dem Zweck des Ausschmückens auch noch den anderen haben, eine anmutige oder charakteristische Verbindung zwischen zwei Noten herzustellen, müssen sich diese Doppelschläge eben in die jeweiligen Verhältnisse schicken, und der Interpret hat daher wieder sein eigenes vorsichtiges Urteil zu gebrauchen. Wo es sich um eine langsame Kantilene handelt, wird man dem Doppelschlag nahezu den halben Wert der vorangegangenen Note abtreten dürfen. Als Beispiel diene ein Takt der Einleitung aus Beethovens op. 78:



Bei punktierten Noten.

Folgt nun der Doppelschlag einer längeren Note, etwa einer ganzen Note, in einem flotten Allegro, so wird es sicher dem Charakter des Ganzen besser entsprechen, die Verzierung nicht zu sehr auszubreiten, sondern für das letzte Viertel aufzusparen. Bei punktierten Hauptnoten begnügt sich der Doppelschlag am besten mit dem dritten Teil, dem Wert des Punktes, vorausgesetzt natürlich, daß der Takt selbst eine solche Dreiteilung vorsieht, also bei punktierten halben Noten im Dreivierteltakt, bei punktierten Viertelnoten im Sechachteltakt usw. Handelt es sich aber nicht um

Drei-, sondern um Vierteilung, folgt also dem punktierten Achtel ein Sechzehntel, so hat sich der Doppelschlag zu verteilen, wie es im folgenden Beispiel aus Beethovens op. 2 Nr. 1 angegeben ist.



Ausführung:



Es erübrigt noch zu erwähnen, daß auch bei Moll-Tonarten übermäßige Sekunden für den Doppelschlag nicht verwendet werden können.

Der Schleifer.

Endlich noch ein paar Worte über den sogenannten »Schleifer«. Er besteht aus zwei aufsteigenden oder absteigenden Noten, die der Hauptnote vorgesetzt werden. Sie sind ungefähr wie Vorschläge zu behandeln, denn sie müssen sehr geschwind ausgeführt werden und entnehmen ihre Zeit der Hauptnote. Sie beginnen also ebenfalls mit dem Takteil. Selbst die Alten brauchten nur selten ein Zeichen für den Schleifer, sondern schrieben ihn in kleinen Noten aus.

Ausführung nach Ph. Em. Bach:



Es ist aber nicht nötig, daß der Schleifer auf zwei Noten beschränkt bleibe, er kann auch drei, ja sogar vier enthalten, und in dieser Form kommt er auch in moderner Musik vor, ohne zwar stets als solcher erkannt zu werden. Dagegen sind Schleifer mit

punktierten Noten vollständig außer Gebrauch. Seinem Wortbegriff entsprechend muß der Schleifer gebunden gespielt werden. »Schleifen« bedeutete ehemals, die Noten so vollständig binden, daß sie ineinander zu fließen schienen.

Auffassung und Vortrag.

In den vorangegangenen Kapiteln handelte es sich bloß um die klangliche Darstellung von musikalischen Kompositionen auf dem

Der ästhetische Gesichtspunkt.

Klavier, und zwar zunächst um deren sinnlich-technische Erfordernisse. Dabei ist freilich in Einzelheiten auch das ästhetische Gebiet schon gestreift worden, aber das Ganze konnte noch

nicht von einem ästhetischen Gesichtspunkt aus betrachtet werden. Das ist erst Sache der Auffassung, unter der man die Einordnung all der technischen und technisch-ästhetischen Darstellungsmittel unter einen höheren künstlerischen Plan zu verstehen hat. Die Ausführung des Plans ist dann der Vortrag. Was also bislang über Dynamik, Akzentuierung, Phrasierung, Tempo usw. gesagt worden ist, umfaßte nur erst Vorkenntnisse, das heißt die unerläßliche Basis für ihre eigentliche künstlerische Verwertung. Damit die letztere ganz und gar das Produkt geistiger Beurteilung des Kunstwerks sein, und sich dann im Vortrag vollständig und frei in Tat umsetzen könne, ist es notwendig, daß der Vortragende absoluter Meister über die in Frage kommenden technischen Hilfsmittel sei. Da sich nun aber in der Kunst das Mechanische nicht derart von dem Geistigen trennen läßt, daß man erst das eine und dann das andere erlernt, sollte die geistige Ausbildung mit der

»Auffassung« bei Anfängern.

technischen von Anfang an Schritt halten. Das will sagen, daß schon der Anfänger daran gewöhnt werden muß, sein bescheidenes Stücklein »mit Auffassung«, also mit musikalischem Geschmack vorzutragen. Begnügt man sich bei Anfängern mit einer bloß technischen Korrektheit, dann wird sie später die ästhetische Forderung als etwas Neues, womöglich Befremdendes, überraschen. Hält man aber von vornherein darauf, daß z. B. die Melodie beständig vor der Begleitung durch Betonung ausgezeichnet werde,

dann gewöhnt sich der Schüler früh daran, sich der ästhetischen Forderung bewußt zu sein. Kurz, der künstlerische Vortrag wird ihm Gewohnheitssache.

Wenn man mit dem Begriff Auffassung ein geistiges Durchdringen des betreffenden Tonstücks bezeichnet, so ist damit doch keineswegs gesagt, daß es sich da lediglich um eine Gehirnarbeit

Zusammenarbeit von Verstand, Gefühl und Temperament.

handle. Zur künstlerischen Auffassung gehört vielmehr die harmonische Zusammenarbeit des Verstandes, des Gefühls und des Temperaments des Vortragenden. Es kommt also darauf an, den Verstand für die ästhetischen Forderungen zu schärfen, Gefühl und Temperament aber je nachdem zu befeuern oder einzudämmen, also zu regulieren. Daß da nicht nach Formeln, sondern nur nach Prinzipien und Erfahrungen vorgegangen werden kann, ist ein wahres Glück, denn wenn man ein Mittel zum Ausgleich des Gefühls- und Temperamentzusatzes ausfindig machen könnte, würden ja die verschiedenen Vortragenden zu einer tödlichen Gleichartigkeit der Auffassung gelangen müssen. In bezug auf Auffassung ist aber die Musik die toleranteste von allen Künsten, und wenn auch gewisse Grenzen gezogen werden müssen, so bleibt doch ein ganz gewaltiger Spielraum für die verschiedenen Individualitäten übrig. Daher kommt es, daß das Publikum im Konzertsaal nicht müde wird, dieselben Kompositionen immer wieder von anderen Virtuosen zu hören, denn alle diese verschiedenen Auffassungen sind gewissermaßen so viele verschiedene Spiegel, die das Phantasiegebilde des Komponisten zurückwerfen und immer wieder neu erscheinen lassen. Es ist begreiflich, daß diese große Freiheit häufig recht bösartig mißbraucht wird, und gar nicht genug kann deshalb dagegen gewarnt werden, daß der Studierende sich ihr hingibt. Mit der ersten Willkürlichkeit, die

Keine Willkür.

man ihm gestattet, bringt man den Schüler in Gefahr, denn gerade hier wird der Appetit beim Essen kommen. Und sobald er sich an Willkürlichkeiten gewöhnt hat, gibt es kein Halten mehr. Damit soll natürlich nicht gesagt werden, daß dem Schüler die »Auffassung« stets bis in die Einzelheiten vorgeschrieben werden müsse. Ganz im Gegenteil, er soll stets ermutigt werden, sich wirklich eine eigene Auffassung zu bilden. Aber man soll ihn anhalten, über alle Eigentümlichkeiten seiner Auffassung Rechenschaft abzulegen,

nichts willkürlich, nichts unmotiviert zu tun. Es ist vielleicht die schwierigste Aufgabe des Lehrers, gerade hier zwischen Toleranz und Kritik die rechte Mitte zu halten, und die Geschmacksanlage seines Schülers richtig einzuschätzen. Der ausgetretene und bequeme Weg, dem Schüler das Stück vorzuspielen, und ihm das Nachmachen zu überlassen, führt keineswegs immer zum Ziel. Gewiß hilft man dem musikalischen Begriffsvermögen durch nichts so gut nach, als durch Vormachen, aber es muß dem Schüler stets zum Bewußtsein gebracht werden, daß es sich da nicht etwa um ein sklavisches Nachahmen handelt. Die Interpretation des Lehrers mag als ein Beispiel für die Auffassung gelten, aber nicht etwa als ein allgemein gültiges Modell. In vielen Fällen wird ja schon wegen der Verschiedenheit der Technik, des Temperaments, der Geschmacksbildung, ja des Geschlechts, eine Modifikation unbedingte Notwendigkeit sein. Wer also das Auffassungsvermögen der ihm anvertrauten Zöglinge fördern will, der sei mit dem Vorspielen nicht immer sogleich bei der Hand; der Schüler möge sich vielmehr erst selbständig abmühen.

Auffassung des Tempos.

Für die Auffassung einer Komposition kommen zunächst natürlich alle die vorhandenen äußerlichen Merkmale in Betracht, vor allem das vorgeschriebene Tempo. Es ist nun bereits im Kapitel über Rhythmus und Tempo konstatiert worden, daß die Tempo- bezeichnung, sei sie nun italienisch oder deutsch, immer nur eine eingeschränkte, relative Bedeutung hat. Desgleichen ist das Trägerische der metronomischen Bezeichnungen betont worden. Der Charakter der Melodie spricht da das entscheidende Wort, und für den Charakter ist wiederum auch die Quantität der Noten maßgebend, in denen das Thema erscheint. Natürlich gibt auch eine etwaige besondere Bezeichnung des Stücks — als Barkarole, Nocturne usw. — eine ergänzende Direktive in bezug auf das Tempo. Und das Tempo ist nun einmal ein Hauptfaktor bei der Auffassung. Entspricht es nicht dem Grundcharakter des musikalischen Gedankens, dann nützen alle sonstigen Feinheiten der Interpretation so gut wie nichts.

Gefühl und »Temperament«.

Inwieweit das Hauptzeitmaß festzuhalten, bis zu welchem Grade es zu variieren ist, läßt sich nur aus der Stimmung, dem »Temperament« des ganzen Stückes ermessen; und handelt es sich

um eine mehrsätzliche Komposition, auch wohl aus der Stellung, die der betreffende Satz zwischen den anderen Sätzen einnimmt. Hier ist der Punkt, wo das Gefühl des Vortragenden neben dem Verstande zu befragen ist. Spricht man von temperamentvoller Musik, so ist damit im gewöhnlichen Sprachgebrauch meistens ein lebhaftes Tempo gemeint; das schließt aber nicht aus, daß man auch bei langsameren Zeitmaßen von Temperament sprechen kann. Die mannigfachen Auslegungen berühmter Instrumentalwerke, wie z. B. der Cismoll-Sonate op. 27, der Esdur-Symphonie von Beet-

Vieldeutigkeit
der
Instrumental-
musik.

hoven und vieler anderen Sachen, beweisen übrigens die unendliche Vieldeutigkeit der Instrumentalmusik. Aber so verschieden sich auch die Phantasie der Spieler von derselben Musik ange-regt fühlen mag — von derjenigen der Zuhörer ganz zu schweigen! — so bleibt doch das »Temperament« der betreffenden Musik dasselbe, und kann von musikalisch reifen Spielern nicht stark verschieden aufgefaßt werden. Bei dem ersten Satz der Beethovenschen Cismoll-Sonate z. B. mag der eine an Kirchof Stimmung, der andere bloß an herbes Liebesweh denken, beide werden dennoch das »Temperament« des Tempos als tief melancholisch, als verhaltene Leidenschaft, kurz als sehr schwerfällige Bewegung empfinden.

Die Haupt-
direktive.

Nicht überall ist freilich die Entscheidung so einfach, ist das Richtige so leicht zu treffen, und Meinungsverschiedenheiten werden daher auch in bezug auf den Temperamentskern bestehen bleiben. Hat man aber einmal den Grundcharakter und das Tempo des Stückes festgestellt, dann ergibt sich das andere beinahe von selbst; nur muß man sich dieser Hauptdirektive allezeit bewußt bleiben. In einem Stück von heroischem, gewichtigem Charakter wird man natürlich auch die dynamischen Vorzeichnungen mit besonderer Wucht, mit erheblichem Nachdruck auszuführen haben, während umgekehrt das Fortissimo in einem melancholisch-träumerischen Stück in neun aus zehn Fällen gemildert werden muß. Entsprechend subtiler ist der Unterschied, den man mit den Einzelakzenten machen müssen, und die Auslegung des Rallentando und Accelerando muß erst recht mannigfaltigen Modifikationen unterworfen werden. Hier ist die stete Kontrolle des Lehrers am nötigsten, denn der wenig erfahrene Schüler, der noch viel von seiner Aufmerksamkeit

auf die Überwindung der technischen Schwierigkeiten zu verwenden hat, wird die ästhetischen Konsequenzen der »Auffassung« oftmals aus den Augen verlieren.

Das »Lesen«
der Musik.

Gerade darum aber ist es dringend zu empfehlen, daß sich der Schüler daran gewöhnt, das Stück, das er studiert, fern vom Klavier zu lesen, sich von der Musik eine Vorstellung zu machen, ohne daß er das Klangliche zur Hilfe nimmt. Nur so, losgelöst von aller physischen Bemühung, bei rein-geistiger Vorstellung der Musik kann er das Ganze überblicken und in seinem Grundcharakter erkennen. Erst dann wird er den Geist der Komposition, den man übrigens noch zutreffender als ihr »Temperament« bezeichnen könnte, objektiv beurteilen und ästhetisch begreifen können. Danach gehe er, wiederum ohne sich am Klavier abzumühen, an das Zergliedern und Zerlegen, werde sich klar über die Höhepunkte des Ausdrucks, über die besondere Art der Technik, die anzuwenden ist, über die dynamischen Kontraste, die der Vortrag erfordert, gerade wie ein Maler sich nicht nur die Zeichnung seines Bildes, sondern auch dessen koloristischen Plan erst im Kopfe ausdenkt, ehe er die Farben auf der Palette zu mischen beginnt. Gewiß, beim Mischen und Auftragen der Farben wird zwar manches doch ganz anders werden, als es in der geistigen Vorstellung aussah, und ebenso wird der Klavierspieler beim Einüben manches ganz anders gestalten, als er sich's beim Durchlesen des Stückes vorgenommen hatte; aber um die ästhetische Grundidee festzulegen und auszuführen, bedarf er durchaus des Überblicks und der freien Disposition.

Klang-
vorstellung.

Nun mag manchem unklar sein, wie er sich eine »Vorstellung« von der Musik machen soll, die er bloß mit den Augen kennen lernt. Ist ein solches tonliches Vorstellungsvermögen nicht von Natur vorhanden, so muß es — und kann es! — herangebildet werden. Zuweilen ist das bei sonst intelligenten Schülern eine ziemlich mühevollere Sache, aber wenn man vorsichtig vom Einfacheren zum Komplizierteren übergeht, wird man schließlich wohl zum Ziele kommen. Freilich ist mit der bloßen mechanischen Tonvorstellung noch nicht viel erreicht, und wenn das geistige Vergegenwärtigen des Tonbildes überhaupt zum Bilden der »Auffassung« beitragen soll, müssen sich aus der bloß klanglichen Vorstellung noch andere

entwickeln. Um nicht den festen Boden unter den Füßen zu verlieren, gehe man da von außen nach innen, bleibe also zunächst bei den Vorstellungen von der Form. Es wird nicht schwer sein, hier

Architektonische Linien.

geometrische Figuren und architektonische Linien zum Vergleich, also zur »Vorstellung« heranzuziehen, und zwar bis in Einzelheiten hinein, bis zu verzierenden Figuren. Wer möchte z. B. verkennen, daß in den schönen Akanthusblättern des korinthischen Säulenkapitälts und der reich ornamentierten Kadenz auf der Dominante dieselbe konstruktive Idee zum Ausdruck gelangt, nämlich eine Art Konflikt zwischen Last und Stütze? Wäre es möglich, daß uns das Rondo nicht an die Kreisfigur, und der erste Satzesatz nicht an einen architektonischen Aufbau erinnerte? Natürlich wird durch die Parallele mit der Architektur keineswegs schon etwas Entscheidendes für die Auffassung gewonnen, wie denn überhaupt das Ziehen einer solchen Parallele nichts weiter als eine Gehirnfunktion ist. Wir haben aber bereits gesehen, daß zur Bildung der Auffassung, und besonders zum Erfassen des speziellen »Temperaments« einer Komposition auch das Gefühl nötig ist. Erkennen und empfinden müssen sich nicht bloß ergänzen, sie müssen sich hier sogar gegenseitig korrigieren, wenn eine lebensvolle und künstlerisch ehrliche Auffassung zustande kommen soll.

Die Gefühlsbeteiligung.

Mit der Beteiligung des Gefühls gesellt sich natürlich eine große Gefahr hinzu, denn dieses Gefühl steht auf der einen Seite mit den Sinnen, auf der anderen mit der Phantasie in solch enger Verbindung, daß willkürliche Betätigung ihm nur allzu nahe liegt. Dann ist auch das Gefühl, das durch Musik angeregt wird, meistens ein recht unbestimmtes, und da die Vieldeutigkeit der Musik geradezu unbegrenzt ist, müssen die Gefühlsirrunen bei der musikalischen Auffassung eine sehr verhängnisvolle Rolle spielen. Das klarste Gefühl, dessen musikalische Sprache die wenigsten Mißdeutungen erfährt, ist natürlich das Erotische, aber seine verschiedenen musikalischen Stadien und unzähligen Modifikationen sind wiederum allen möglichen Deutungen ausgesetzt. Musikalisch ausgedrückte Liebesehsucht kann ganz wohl auch als das Verlangen nach etwas anderem verstanden werden, und Liebesresignation mag ebensogut als Verzicht auf weniger zarte Dinge gedeutet werden. Man sieht, sowenig wir das Gefühl bei Auffassung

und Vortrag entbehren können, so leicht kann es uns auch irreführen.

Eine Balancierstange.

Als eine Art von Balancierstange läßt sich das stete Bemühen empfehlen, das Verhältnis zwischen Inhalt und Form bei der betreffenden Komposition abzuwägen: diese Balancierstange mag den nach der richtigen Auffassung Ringenden davor bewahren, daß er auf den steinharten Boden der verstandesmäßigen Erkenntnis aufschlägt, oder im Sumpfe des allzu nachgiebigen Gefühls erstickt.

Von irgend einer Regel, einer Vorschrift, einer Basis für den Grad der Gefühlsbeteiligung bei Auffassung und Vortrag kann nicht die Rede sein. Man kann höchstens so weit gehen zu sagen, daß crescendo und accelerando auf eine intensivere Gefühlsbeteiligung schließen, während diminuendo und rallentando das Gegenteil vermuten lassen. Bei solcher Unsicherheit wird man also gut tun, das Gefühl unter scharfer Kontrolle des Intellekts zu halten, und sich ihm nur da ganz hinzugeben, wo selbst der Verstand zustimmt, daß es sich um einen elementaren Gefühlsausbruch handelt.

Auf dem Wege von Auffassung zu Vortrag, von der geistigen Vorstellung zur sinnlich wahrnehmbaren Ausführung, muß natürlich manches verloren gehen: die physische Arbeit von Fingern, Händen, Armen, ferner die mechanische Gedächtnisarbeits, die während des Vortrags zu verrichten ist, wird notgedrungen die geistige Freiheit der Auffassung beeinträchtigen, einerlei wie gering diese Beeinträchtigung sein mag. Daraus erhellt, wie wichtig es ist, daß der Pianist seine Technik bis zu einem Zustande möglicher Selbstverständlichkeit bringt, zur möglichsten »Vergeistigung«.

Wechselwirkung des Physischen und Geistigen.

Auf der anderen Seite darf aber auch nicht übersehen werden, daß die physische Anstrengung der Ausführung auch etwas Befruchtendes für den Vortrag hat, daß unter dem Eindruck des Klanges der Ausdruck unwillkürlich an Intensivität zunimmt, kurz, daß da eine Wechselwirkung zwischen Auffassung und Vortrag besteht. Die Spontaneität, die gerade dem Klavierspieler zu erreichen möglich ist, gibt ihm ja die Superiorität des Vortrags, die sogar den besten Orchesterdirigenten ein Gegenstand des Neides sein muß. Auch ist ja das Ohr nicht nur bei der rein mechanischen Tonerzeugung, sondern auch hier beim Ästhetischen die letzte Instanz, und was sich der Künstler in seiner

Auffassung schon wunderschön zurecht gelegt haben mag, wird hundertmal wieder umgeworfen werden, wenn das feingebildete und wachsame Ohr seine Entscheidung trifft. Man kann überhaupt die Teilung zwischen Verstandes- und Gefühlsarbeit so treffen, daß alles Formelle, Architektonische, dem ersteren, der eigentliche Inhalt der Musik aber, ihr »Temperament«, der letzteren zugeteilt wird.

Traditionelle versus subjektive Auffassung.

Sowenig Positives sich im allgemeinen über »Auffassung«, und wie sie zu kultivieren ist, sagen läßt, so beredt kann man werden, wenn die Auffassung irgend eines bestimmten Stückes zur Diskussion steht. Gibt es doch eine sehr lange Reihe der Abstufungen zwischen den beiden Extremen der traditionellen, gewissermaßen eingefrorenen und der subjektiven, gewissermaßen unverantwortlichen Auffassung. Daß beide Extreme vom Übel sind, braucht kaum erst gesagt zu werden; vor allem sollte sich aber der Schüler, der Strebende, vor ihnen hüten. Wer in seiner Achtung vor dem Historischen so weit geht, daß er von der Musik Bachs und seiner Zeitgenossen verlangt, daß sie klanglich möglichst genau so ausgeführt werde, wie vor zweihundert Jahren, ignoriert das Recht der Lebenden, die einfach außerstande sind, noch mit den Ohren Bachs zu hören, und deren Klangsinne sich an den modernen Musikinstrumenten gebildet hat. Umgekehrt verkennen die Ultra-Modernen, die alles modernisieren möchten, die Elastizität unseres physischen und ästhetischen Gehörs, das Klang suggestionen einer längst verflossenen Epoche sehr wohl annehmen und deuten kann. Das will heißen, daß man z. B. beim Bach-Vortrag dem modernen Klangsinne gewisse Konzessionen machen darf, wie denn ja schon der moderne Flügel vom Bachschen Klavichord so weit verschieden ist. Eine vorsichtige Retouche braucht noch lange keine Versündigung gegen den Geist der Alten zu sein, und gar manches fein angebrachte Crescendo und Decrescendo wird auch bei Bach den musikalischen Gedanken um so plastischer hervortreten lassen; freilich ist es aber auch Pflicht, auf eine derartige Modernisierung des Ausdrucks zu verzichten, wo immer der plötzliche Wechsel von leise und stark etwas Historisch-Charakteristisches an sich haben würde. Ganz gewiß darf Bach nicht wie irgend ein ganz moderner Komponist interpretiert werden, und ebenso gewiß soll er uns nicht wie eine halb vermoderte Reliquie gezeigt werden. Voll inneren

Der Bach-Vortrag.

Lebens und warmen Gefühls muß der Bach-Vortrag sein, aber ein leichter Patina-Ansatz soll den Zuhörer daran erinnern, daß dieses Leben bereits vor ein paar Jahrhunderten entstand. Der denkende Klavierspieler wird es sich also angelegen sein lassen, einen ganz bestimmten Stil für die Bach-Interpretation herauszufinden.

Stilarten des Vortrags.

Und so wird er denn überhaupt die Klassiker anders zu behandeln lernen, als die Modernen, besonders soweit die Sonorität des Klaviertons und die Handhabung der dynamischen Schattierungen in Betracht kommt. Orchesterale Effekte wird er schon bei Beethoven anzubringen haben, und je weiter er sich von den Alten entfernt, desto mehr darf sein Vortrag einer freien Improvisation ähneln. Kurz, er wird einem jeden Komponisten das Seine zu geben haben, indem er sorgfältig seinem speziellen Stil nachspürt. Ist der Pianist dann ein ganzer, voller Künstler, dann wird er innerhalb aller dieser verschiedenen Stilanforderungen dennoch seinen eigenen individuellen Stil merken lassen können, nicht aufdringlich, aber doch unverkennbar.

Der eigne Stil.

Wer zwar zu früh an einen eigenen Stil denkt, wer sich nicht zunächst bemüht, den Stil des betreffenden Komponisten zu reproduzieren, der wird es schwerlich je zu einem eigenen künstlerischen Stil, sondern höchstens zu Manierismen bringen. So mannigfaltig ist aber die Klavierliteratur, daß es selbst den Begabtesten kaum gelingen kann, allen diesen verschiedenen Stilen in gleichem Maße gerecht zu werden. Das wird einem klar, wenn man die verschiedenen Tonwelten betrachtet, die in den Namen Bach, Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt repräsentiert sind. Und damit sind nur erst die hervorragendsten Stilverschiedenheiten des Klaviervortrags erwähnt. Und wenn hier nun auch dem Spezialistentum nicht das Wort geredet werden soll, so darf doch verlangt werden, daß ein jeder Pianist sich selber prüfe und herauszufinden trachte, nach welcher Richtung hin seine Begabung zeigt, ob nach der objektiv-traditionellen oder nach der subjektiv-modernen, nach der brillant-bravourösen oder der sentimental-melancholischen, nach der äußerlich-glänzenden oder innerlich-gedankenvollen, nach der massig-wichtigen oder der graziös-beflügelten Richtung hin. Harmonisch-wohlthuend wirkt es wenigstens nicht, wenn man große starke Männer sich dem Schmachtenden und Säuselnden, und zarte Frauen sich dem Athletischen zuwenden sieht. Ohne einseitig zu werden, kann man

sich doch aus der eigenen Neigung und Begabung ein Sondergebiet zum Anbau herausuchen.

Einseitige pianistische Bildung unzureichend.

Um sich einen eigenen, künstlerisch wertvollen Vortragsstil zu erobern, muß der Pianist zugleich Musiker und dann weitschauender Künstler werden. Das einseitige Befassen mit Klaviermusik reicht da nicht aus, ja die Bildung muß sich auch auf andere als musikalische Gebiete ausdehnen, und der Geschmack muß sich vom Leben selbst befruchten lassen. »Le style c'est l'homme.«

Maß des Ausdrucks.

Dasjenige, was den Vortrag belebt, nennt man Ausdruck, und es ist hier wohl daran zu erinnern, daß die Gegenwart eine starke Neigung hat, den Ausdruck in der Musik vor der sinnlichen Klangwirkung unverhältnismäßig zu bevorzugen. Das hängt natürlich mit der modernen kompositorischen Richtung zusammen, und wer dagegen protestieren möchte, wird bald ausfinden, daß sich solche Zeiterscheinungen nicht einfach wegdekretieren lassen. Unsere Bühnensänger zumal scheinen drauf und dran zu sein, über den Ausdrucks-Despotismus die eigentliche Kunst des Gesanges zu vergessen. Das Klavierspiel ist glücklicherweise von dem musikdramatischen Stil und von den al fresco-Malereien unserer Orchesterkomponisten noch nicht stark beeinflusst worden, es hat sogar eine gewisse Neigung zur Kraftmeierei ziemlich vollständig überwunden. Wir sind ferner so weit gekommen, daß bloße technische Bravour um der Bravour willen kaum noch Publikum findet, daß vielmehr das geistige Element im Klavierspiel sich einer entschiedenen Bevorzugung erfreut. Bei dem ungeheuren Angebot und der nicht viel geringeren Nachfrage ist es zwar nicht zu verwundern, daß sich auch allerlei unkünstlerische Bizarrerien unter dem Deckmantel des Geistreichen einschleichen, daß Virtuosen, die sich in Übertreibungen und Verzerrungen gefallen, Beifall finden. Aber dem gegenüber hat sich, Hand in Hand mit den immer tonschöner werdenden Klavieren, ein solches Interesse für Anschlagkunst und Tonbildung herausgebildet, daß dem jungen Pianisten schon ein starker Hang zum Morbiden innewohnen muß, wenn er noch Gefahr laufen soll, vom Schönheitspfade abzuirren. Sieht man von einigen modernen französischen Komponisten ab, so bietet die Klavierliteratur dem Pianisten noch keine Tonmalereien dar, die

ihn zum Hervorbringen charakteristischer Geräusche verurteilen; er kann also, wenn er gesunden Sinnes ist, bei aller Intensivität des Ausdrucks dennoch die tonale Schönheit beibehalten. Und das ist ein treffliches Gegengewicht. An die klangliche Schönheit der Darstellung zu denken, ist daher die Hauptpflicht eines Klavierspielers, der seine geistige Auffassung in einen möglichst eindrucksvollen Vortrag umsetzen will.

Vom Üben.

»Früh übt sich, was ein Meister werden will«, — gilt nicht etwa bloß von den Bogenschützen. Das Volk hat den Gedanken noch verallgemeinert und sagt einfach: »Übung macht den Meister«. Aber an der bitteren Notwendigkeit des Übens gehen oft die schönsten Vorsätze zugrunde, und wenn das gewaltige Heer der »Gemeinen« sich nur ein bißchen besser auf rationelles Üben verstände, würden weit mehr zu Offizieren, oder wenigstens zu

Üben und Zeitverschwendung.

Unteroffizieren des Klavierspiels avancieren. Eine ganz enorme Quantität besser zu verwendender Zeit wird auf gedankenloses Üben verwendet, und die verhängnisvolle Nebenfolge solcher Zeitverschwendung pflegt dann eine unüberwindliche Unlust zu sein. Erfahrene Klavierlehrer werden bestätigen können, daß ein irrationelles, regelloses Üben ein ebenso großes Hindernis zum Fortschritt ist, als angeborene, unüberwindliche Trägheit. Und da trifft nun so manchen Lehrer ein Verschulden. Daß er seinen Zögling mit Intelligenz und Sorgfalt in die Geheimnisse des Klavierspiels einführt, ist erst halbe Arbeit; wenn er versäumt, ihn zu lehren, wie geübt werden muß, ist in den meisten Fällen seine ganze Arbeit vergebens. Das Übel beginnt gleich mit dem Anfang. Zwischen der ersten und zweiten Lektion pflegt ein Zwischenraum von mehreren Tagen zu liegen, also Zeit und Gelegenheit genug für den Anfänger, sich an eine falsche Behandlung des Materials zu gewöhnen. Manche Anfänger können zwar unter Aufsicht üben, aber ob diese Aufsicht immer genau den Intentionen des Lehrers entspricht, ob sie nicht bloß in einem mechanischen Korrigieren

grober Verstöße besteht, ist eine andere Frage. Und gerade wo es sich um einen besonders talentierten Anfänger handelt, ist die Gefahr, daß er sich eine falsche Art des Übens zurechtlegt, am allergrößten; denn gerade der Talentvolle besitzt ja Phantasie und Vorstellungskraft, die seinem technischen Vermögen vorausseilen.

**Üben heißt
Aufbauen.**

Wie sollte er also ohne Anleitung lernen, daß Üben aufbauen heißt? Gar nicht genug kann den Eltern empfohlen werden, Anfänger, wenn irgend möglich, täglich unterrichten zu lassen: damit wird viel Zeit und Lehrgeld gespart. Und wenn es nur für einige Monate geschieht, kann der Schüler so weit gebracht werden, daß ihm das Denken beim Üben zur Gewohnheit wird. Damit aber ist eine Garantie für beständigen Fortschritt gegeben.

**Quantität nicht
ausschlag-
gebend.**

Wenn sie einen recht fingerfertigen Virtuosen gehört haben, pflegen die Leute zu fragen: wie lange muß der wohl täglich geübt haben? Man denkt also, wenn vom Üben die Rede ist, immer zuerst an die Zeit, die darauf verwendet wird; man faßt die Quantität ins Auge und fragt gar nicht nach der Qualität. Das ist beinahe so schlimm, wie wenn man unter dem Eindruck der wunderbaren Kraftstücke eines Athleten sofort seinem Erstaunen mit der Frage Luft macht: wie viel Fleisch der starke Mann wohl täglich essen muß! Gewiß, der Athlet muß Fleisch essen und der Pianist muß Zeit aufs Üben verwenden, aber wenn jener zu viele Pfunde Fleisch verschlingt und dieser zu lange Stunden am Klavier verbringt, gehen Kraft und Kunst vielleicht in die Brüche. Wer seinem Schüler von vornherein sagt, du mußt so und so viele Stunden täglich üben, hält ihn schon durch diese bloße Vorschrift ab, den richtigen Weg zu finden. Das Bewußtsein, eine bestimmte Zeit am Klavier absitzen zu müssen, fordert ja direkt zur gedankenlosen, mechanischen Arbeit heraus. Das Üben wird dadurch zu einer Strafarbeit. Mit einer solchen lassen sich vielleicht Schuhe herstellen oder Felder umgraben, aber zu einer künstlerischen Betätigung kann keine Strafarbeit gedeihen. Solange das »Üben« ein bloß körperlich-mechanischer Vorgang ist, nützt es dem Schüler nichts; denn jede mechanische Bewegung, die für die Musik nutzbar gemacht werden soll, muß einen psychischen Ausgangspunkt haben. Wird die feine Telegraphenleitung, die von den Fingerspitzen bis zum Gehirn führt, ausgeschaltet,

dann ist damit zugleich der Zweck der mechanischen Bewegung ausgeschaltet und man marschiert gewissermaßen »auf der Stelle«. Bei einem solchen »Üben« ist also kein Vorwärtskommen möglich.

**Unausgesetzte
Beteiligung der
Willensenergie.**

Alle diejenigen, die unter der Plage des stundenlangen Übens geseufzt haben, sollten es also mit Freuden begrüßen, wenn ihnen Verkürzung der Qualzeit in Aussicht gestellt wird. Aber sie dürfen zum Ersatz kein Geheimverfahren, keine Patentmedizin erwarten. Die Lösung der Aufgabe kann eben nur darin gefunden werden, daß sich der Schüler das Üben so interessant wie möglich macht, indem er seine Aufmerksamkeit keinen Augenblick intermittieren läßt. Die unverbrüchliche Beteiligung der Willensenergie und die unausgesetzte Kontrolle durch das Gehirn sind erforderlich, wenn das Üben einem denkenden Menschen sympathisch gemacht werden und im gerechten Verhältnis zur aufgewandten Anstrengung fördern soll. Man bedenke, daß die zum Klavierspielen nötigen vielfachen Bewegungen nichts eigentlich Natürliches an sich haben. Werden sie nun ausgeführt, ohne daß man sich ihrer Motivierung klar bewußt bleibt, ohne daß man die Bewegung als Mittel zu einem bestimmten Zweck empfindet, der mit der Kunst zusammenhängt, so muß das Gefühl der Gleichgültigkeit, der Apathie durch die wiederholte nicht natürliche körperliche Bewegung notgedrungen zu einem anfangs okkult bleibenden, später aber immer offener hervortretenden Widerwillen führen. Man kann darüber ganz sicher sein: wer sich gegen das Üben sträubt, wer es mechanisch und geisttötend nennt, hat sich nie bemüht, seinen Geist dabei mitarbeiten zu lassen; er weiß gar nicht, was Üben ist.

Das rechte Maß.

Durch die stete Beteiligung des Willens und Intellekts wird aber zugleich der Übungsbemühung die richtige Grenze gezogen. Das Gehirn ist empfindlich, und nachdem es dieselbe Bewegung eine Anzahl von Malen verfolgt oder begleitet hat, wird es nach und nach der Bewegung immer träger folgen. An dem Resultat, das keinen Fortschritt mehr konstatiert, wird das Ohr des aufmerksam Übenden bald genug merken, daß zugleich mit der geringeren Beteiligung des Verstandes die Willensenergie nachläßt. Der Moment ist also gekommen, wo

die Übung eingestellt werden muß. Aber deshalb brauchen die Hände doch nicht gleich in den Schoß gelegt zu werden, denn das Gehirn ist wahrscheinlich bei dem ersten Ermüdungsstadium noch elastisch genug und imstande, einer anderen Übung, einer Variante, mit der alten Frische zu folgen. Diese geistige Frische wird also um so länger anhalten, je mannigfaltiger, gegensätzlicher die einzelnen Übungen gestaltet werden. Der Übende muß eben zu disponieren und zu kalkulieren verstehen, will er die Zeit, die er am Klavier verbringt, völlig ausnutzen. Sobald man aber merkt, daß die Finger tatsächlich ihr Zielbewußtsein verlieren, so höre man auf; das Gehirn hat dann entweder Ruhe oder Zerstreuung nötig. Oft ist ein Viertelstündchen anregende Lektüre hinreichend, um das Gehirn wieder übefähig zu machen.

**Geistige
Disposition.**

Danach muß es einleuchten, daß nicht nur körperliche, sondern auch geistige Disposition zum Üben gehört. Es braucht also nicht Trägheit zu sein, was manchmal sensitive Menschen vom Üben abhält; es braucht auch durchaus nicht immer schlechtes Befinden zu sein. Ein freudiges Erlebnis kann einen ebensogut um die Früchte des Übens betrügen; desgleichen die bloße Vorfrende auf irgend ein Ereignis. Daher sind die ersten Morgenstunden, wo Körper und Geist durch den Schlaf erquickt sind, und wo man noch keine Gelegenheit gehabt hat, etwas Zerstreuendes zu erleben, die weit aus besten fürs Üben. Wenn Psyche und Physis gleichgut disponiert sind, wenn keins von beiden abgelenkt werden kann, dann mag etwas erreicht, dann mag Intention und Bewegung eins werden.

**Die äußeren
Verhältnisse.**

Da das Üben eine solch subtile Sache ist, kommt natürlich auch sehr viel auf die äußerlichen Verhältnisse an. Daß man beim Üben nicht gestört werden, daß man allein bleiben soll, ist sozusagen eine selbstverständliche Bedingung. Das Zimmer, in dem man übt, braucht weder luxuriös möbliert, noch sonst in irgend einer Weise ungewöhnlich hergerichtet zu sein; nur sollte es dem Übenden nicht durch irgendwelche Mängel oder Eigenschaften Mißbehagen einflößen. Ein stilles Stübchen mit guter Luft, und sei's auch nur eine Bodenkammer, ist der geeignete Ort fürs Üben. Es wäre eitel, zu verlangen, daß das Klavier bezüglich der Mechanik stets ein absolut zuverlässiges, also neues sein müsse, sowie daß man sich nur eines Flügels bediene. In der Beziehung werden 99 Musik-

studierende aus jedem Hundert wohl oder übel mit dem vorlieb nehmen müssen, was ihnen gerade zur Verfügung steht. Aber ein Verlangen muß unter allen Umständen gestellt werden: das Klavier muß gestimmt sein. Nichts ist für das Ohr des Klavierspielers verderblicher, als die Gewöhnung an ein verstimmt Instrument.

**Gut gestimmtes
Klavier.**

Er ist ja schon an und für sich zu wenig mit der Tonbildung beschäftigt, er findet alles fertig vor und läuft daher Gefahr, das Gelieferte unbesehen als richtig anzunehmen. Es ist leider eine Tatsache, daß dem Klavierspieler das eigene, beständig benutzte Klavier niemals so verstimmt vorkommt wie einem Fremden. Alles Auffällige im Klang nimmt nämlich das Ohr mit jeder folgenden Wiederholung weniger scharf auf, registriert es mit geringerer Überraschung. Daher auch das geschwinde Gewöhnen der breiten Massen an die modernen Dissonanzen, die unseren Eltern noch als unerträglich vorgekommen sind. Der Klavierspieler hat jedenfalls doppelte Veranlassung, sich vor dem Einschläfern seines Ohres zu hüten.

**Ein sicherer
Sitz.**

Sorgfalt ist endlich auch auf den Stuhl zu verwenden, auf dem man sitzt; er muß genau diejenige Höhe haben, die dem Spieler am zuträglichsten ist, und man soll lieber nicht versuchen, diese Höhe durch darauf gelegte Bücher zu erreichen. Bücher sind nicht zum Draufsitzen geschrieben, gedruckt und gebunden worden, und sie werden dem Körper des Spielenden kaum die nötige Ruhe und Sicherheit der Position gewähren können.

**Einteilung
des Materials.**

Natürlich verlangt das Material, dessen sich der Übende bedient, sorgfältige Einteilung, die er nicht ohne Anweisung des Lehrers vornehmen sollte. Das normale Material läßt sich in drei Gruppen scheiden. Die erste umfaßt die rein mechanischen Übungen, die zwar unerläßlich sind, aber — wie früher schon bemerkt — durch modulatorische, rhythmische und sonstige Abwechslung zu möglichst anregenden gemacht werden sollen. Je weniger sich der Schüler da an die Noten bindet, desto förderlicher wird das Üben sein. Es ist schon betont worden, daß völlig ausgeschriebene Übungen das Gehirn zu wenig in Mittätigkeit setzen, und daher schon in den ersten Stadien des Unterrichts vermieden werden sollten. Abgesehen davon, daß durch die selbständige Weiterbildung einer ge-

gebenen Figur der Geist zur Mitarbeit gezwungen wird, ist auch das durch die Noten nicht abgelenkte Auge imstande, eine strengere Kontrolle über Hand- und Fingerhaltung und -bewegung zu üben. Diese Mitwirkung des Auges ist bei allen Fünffingerübungen, Tonleitern, Arpeggien usw. von großem Wert. Daß der Tastinstinkt sich nicht entwickeln kann, wenn das Auge auf der Klaviatur verweilt, ist zwar richtig, hat aber nicht viel zu sagen. Er bekommt noch genug Gelegenheit sich zu stärken bei alle den vielen Sachen, die nach Noten geübt werden müssen. Und wenn er doch in der Entwicklung zurückbleiben sollte, ist das gelegentliche Üben von Fingerübungen im Dämmerlicht, oder gar im Dunkeln, ein vortrefflicher Stimulus.

**Dynamische
Regulierung.**

Das Dynamische spielt bei den rein mechanischen Übungen nur erst eine bescheidene Rolle. Im allgemeinen darf man wohl ein Mezzoforte als Norm für die technischen Übungen empfehlen, jedoch ist das je nach den Neigungen und Anlagen des Schülers zu modifizieren. Wer von Haus aus zu einem überkräftigen Anschlag neigt, dem muß der Lehrer eher ein Mezzopiano empfehlen; umgekehrt sollten die Säusler zu einem gesunden Forte ermutigt werden. Und dann kommen natürlich spezielle Gradationen als besondere Übung hinzu, besonders nachdem die Anfangsstadien überwunden sind. Tonleitern müssen zum Beispiel ebenso sorgfältig im zartesten Pianissimo wie im kecken Fortissimo geübt werden. Endlich bedingen ja auch die verschiedenen Anschlagsarten ein genaues Differenzieren des Kräfteaufwands.

**Die gefährliche
Eile.**

Gewissermaßen parallel zu dieser dynamischen Gradation läuft dann diejenige des Tempos. Daß fast jeder junge Klavierspieler mit der Neigung zur Eile zur Welt gekommen sein müsse, ist eine Beobachtung, die wohl jeder Klavierlehrer gemacht zu haben glaubt; und es sind keineswegs immer die schlechtesten Schüler, die zur Überhastung neigen. Ihr Temperament kommt da eben ins Spiel. Indessen ist die Eile der Unreifen zumeist einfach auf Unsicherheit zurückzuführen. Gerade bei den rein-mechanischen Übungen sollte ihnen diese Eile am ehesten abzugewöhnen sein. Frühzeitig muß der Schüler lernen, daß vorzeitige Eile ein verhängnisvolles Hindernis für die Erwerbung einer klaren und brillanten Technik ist, und daß insbesondere geschwinde Passagen

ihm nie völlig und sicher gelingen werden, wenn er sie nicht unausgesetzt langsam übt. Warum nicht? Weil das Gehirn nicht so schnell zu folgen gewohnt ist, weil es bei stümpernder Eile die Finger und Hände einfach schießen läßt, und in den Zustand der Apathie verfällt. Ist aber das Gehirn durch das beständige langsame Wiederholen der Passagen endlich derart an die Tonkombination gewöhnt, daß es den Fingern tatsächlich vorausseilen möchte, dann kann der Spieler die Passage getrost im schnelleren Tempo riskieren: ohne sie schnell geübt zu haben, wird er sie doch schnell ausführen können. Und es ist nicht einmal so schwer, den richtigen Moment für die Beschleunigung des Tempos abzupassen. Zeigt sich beim Versuch des schnelleren Tempos auch nur die geringste Holperigkeit, so kehre man auf der Stelle zum gewohnten langsamen Zeitmaße zurück. So mag man tage- und wochenlang auf den Moment warten, mag sogar mißmutig werden, aber je rücksichtsloser man jedesmal das langsame Tempo wieder aufnimmt, desto eher wird man zum Ziel kommen. Nur dann erst darf man eine Passage auch schnell üben, wenn nach der langen langsamen Vorbereitung ein Versuch der Beschleunigung sogleich völlig glückt. —

**Behandlung
von »Etuden«.**

Die zweite Gruppe des Materials umfaßt die angewandte Technik, das heißt alles, was unter die Rubrik »Etuden« fällt. Dazu sind übrigens auch manche Kompositionen zu rechnen, die gar nicht so bezeichnet sind, während andererseits auch Etuden existieren, die durchaus zur Gattung der Vortragsstücke gerechnet werden sollten. Diese zweite Gruppe trägt den Charakter des Übergangs: man steckt nicht mehr bloß im Technischen, aber ebensowenig hat das Musikalische das Hauptwort zu sprechen. Freilich ist das Verhältnis des Musikalischen zum Technischen bei den verschiedenen, in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit vorhandenen Etuden, ein wechselndes. Es gibt Etuden, bei denen teils das eine teils das andere unverhältnismäßig überwiegt, und der Lehrer sollte beflissen sein, Extreme nach Möglichkeit zu vermeiden. Bietet eine Etude zu wenig technisches Übungsmaterial, dann gehört sie zu den Vortragsstücken; ist sie aber nichts weiter als ein technisches Experiment oder Problem, dann hat sie nur Existenzberechtigung unter der ersten Gruppe. Dort sollte sie zerlegt, das heißt in einzelnen Passagen geübt werden.

**Das Ästhetische
in zweiter
Linie.**

Bei der angewandten Technik spielt also das Ästhetische schon eine Rolle. Man wird aber wohl tun, auf die feineren Vortragsnuancen erst Rücksicht zu nehmen, nachdem die technische Ausführung einen gewissen Grad der Zuverlässigkeit und Geschmeidigkeit erlangt hat. Es seien also abermals zwei Warnungstafeln mit der Aufschrift: »mezzo forte« und »gemächliches Tempo« errichtet. Allmählich nur soll man dann Annäherung an das vorgeschriebene Tempo versuchen, natürlich vorausgesetzt, daß es sich um ein Allgro oder Presto handelt; bei den wenigen langsamen Etuden wird man natürlich das richtige Tempo von Anfang an einhalten können. Ebenso wird man bei langsamer Bewegung sich auch der dynamischen Vortragsnuancen sogleich annehmen können, während beim Allegro zunächst nur die Noten und der Rhythmus zu verlangen sind. Bei dieser zweiten Gruppe ist also schon bedeutend mehr Urteil und Geschmack anzuwenden, das Üben bekommt da schon einen etwas geistigeren Anstrich. Die Phantasie wird eingeladen, ein wenig mitzufiegen, und so wird das Gehirn, und damit unser ganzer Spielapparat, beim Etudenspiel lange nicht so frühe müde werden,

**Nutzen
der Etuden.**

als bei den rein mechanischen Figuren. Diejenigen also, die dafür plaidieren, daß die Etuden überhaupt fortbleiben sollen, daß reine Fingerübungen wegen ihrer mechanischen Konzentration einen so viel besseren Ersatz böten, mögen einmal genau die Resultate ihrer Bemühungen, oder vielmehr ihrer ketzerischen Predigten prüfen: sie können höchstens theoretisch recht haben, aber in der Praxis wird es sich allemal zeigen, daß der Schüler nur ein beschränktes Maß von rein mechanischen Übungen verträgt, eben weil der Verstand dabei nur kurze Zeit mitzuarbeiten wünscht. Und wenn der Schüler dann keine Ergänzungsarbeit mit den »Etuden« zu verrichten hat, bleibt seine Technik unentwickelt. Die Praxis wird es lehren.

Vortragsstücke.

Bei der dritten Gruppe, bei den Vortragsstücken, soll von Rechts wegen das Technische in den Hintergrund treten, das heißt es soll derartig im Bereich der Kräfte des Schülers liegen oder gebracht werden, daß keine außerordentliche, die Aufmerksamkeit von dem eigentlichen musikalischen Gebilde ablenkende Anstrengung nötig ist. Aber wir

**Engste
Verbindung des
Ästhetischen
mit dem Technischen.**

haben schon gesehen, daß das Musikalische mit dem Technischen Hand in Hand zu gehen hat, und so wird auch der ästhetische Ausbau eines Vortrags in allen Einzelheiten auf dem Technischen zu fußen haben. Wer da z. B. glaubt, er könne vorgeschrittene Schüler durch bloße ästhetische Unterweisung fördern, er brauche ihnen nur zum Bewußtsein zu bringen, wie es klingen muß, nicht aber, wie man es so klingen macht, begeht einen Fundamentalirrtum. Die Technik muß ja eben so geartet sein, daß sie allen ästhetischen Anforderungen entgegenkommt, daß die ästhetische Ausführung geradezu aus ihr hervorwächst. Aus diesem Grunde kann auch beim Einstudieren von Vortragsstücken kein wesentlich anderer Modus eingeführt werden, als er für die Etuden besteht. Daß man die Phrasierung und die dynamischen Vortragszeichen von Anfang an mehr berücksichtigt, als es bei den Etuden nötig ist, wird so ziemlich der einzige Unterschied in der Behandlung sein. Im übrigen muß auch hier das Technische zuerst ein wenig vom Ästhetischen getrennt werden, indessen muß dieses Technische dann so geübt werden, daß es den speziellen Vortragsanforderungen des betreffenden Stückes entgegenkommt; Phrasierungen, Akzente usw. müssen also schon bei der rein technischen Übung durchaus berücksichtigt werden.

**Relative Ein-
teilung.**

Töricht wäre es nun, eine Norm für die Einteilung dieses dreifachen Übungstoffes zu verlangen. Es läßt sich im ganzen nur sagen, daß der Pianist, je weiter er sich von den Anfangsstadien entfernt, desto weniger der ersten beiden Gruppen bedarf. Das Üben von rein mechanischen Fingerübungen und von Etuden ganz aufzugeben, wird sich allerdings bei Virtuosen immer rächen; außerdem steht es längst fest, daß man seine Technik, wenn sie ein wenig eingerostet ist, am schnellsten durch bloße Fingerübungen wieder geschmeidig und zuverlässig machen kann. Wenn der Virtuose aber stets im Geleise bleibt, wird er der Gruppe eins wie zwei im allgemeinen entsagen können. Wer einmal die schwierigsten Probleme der Vortragsstücke gelöst hat, findet in ihnen einen hinreichenden Übungstoff, und da er natürlich daran gewöhnt ist, den Geist beim Üben ganz besonders intensiv zu gebrauchen, wird ihm das Üben der schwierigen Passagen der Vortragsstücke die Technik erhalten

können. Ganz anders steht es mit den Klavierspielern, die auf niedrigerer Stufe noch fortwährend mit der Technik als solcher beschäftigt sind. Je nach ihrem technischen Vermögen werden sie auf die beiden ersten Gruppen die Hälfte oder ein Drittel ihrer Übezeit zu verwenden haben, eine Regel, die aber unter keinen Umständen als unumstößliches Gesetz angesehen werden muß. Mehr als die Hälfte der Zeit technischen Problemen zu widmen, kann nur in seltenen Ausnahmefällen befürwortet werden. Alles kommt, bei der Einteilung und Verteilung der Übezeit, auf das musikalische Auffassungsvermögen, auf das Temperament und auf den Grad der technischen Ausbildung des Schülers an. Und dann

Individuelle Vorliebe.

muß der Lehrer auch noch anfangs genau darüber wachen, ob nicht die Neigung des Schülers zu sehr nach der einen oder anderen Seite hin gravitiert. Der Lehrer ist absolut der einzige, der das kontrollieren kann. Neigt der Schüler zum Technisch-Schlampigen, und gefällt er sich in sensationellen Akzentuierungen, in gewaltsam »originell« gemachten Steigerungen, dann hat er natürlich die meiste Zeit auf Gruppe eins und zwei zu verwenden. Wer umgekehrt stets mit technischer Glätte und blutloser Interpretation gefallen möchte, sollte sich der Musik selbst erbarmen und sich von ihr etwas erzählen lassen. Bei keinem einzigen Klavierspieler, nicht einmal bei einem zur vollen Selbständigkeit durchgedrungenen, läßt sich die Einteilung des Übungstoffes festlegen. Das richtige Maß für das eine wie das andere wird sich aus der weisen und objektiven Abschätzung des Bedürfnisses ergeben.

* * *

Nachdem wir gesehen, daß beim Üben nicht die Quantität, sondern die Qualität zählt, daß Zeitdauer und Verteilung des Materials nur einer relativen Festlegung unterworfen werden kann, und endlich, daß auf der einen Seite das Geistige schon bei den ersten technischen Bemühungen nicht vernachlässigt werden darf, andererseits aber der feinere ästhetische Ausbau im unmittelbaren Zusammenhange mit der technischen Leistungsfähigkeit bleibt, wird es angebracht sein, auf einige wichtige spezielle Fragen, das Üben betreffend, Antwort zu geben. Auch da sollte man sich nicht enttäuscht fühlen, wenn das unbedingte Ja oder Nein ausbleibt. Das Aufstellen von eiserne Regeln dagegen müßte Verdacht erregen, denn

Spezielle Fragen.

da der rationelle Modus des Übens nach den körperlichen und geistigen Dispositionen des Betreffenden festgestellt werden muß, kann er unmöglich bei so vielen verschiedenen Individualitäten der gleiche sein.

Üben mit einer Hand.

Wenn daher die Frage aufgeworfen wird, ob das Üben mit jeder Hand allein zu empfehlen sei, so könnte nur ein Tor darauf mit bloßem ja oder nein antworten. Wer einige Erfahrungen im Klavierunterricht gesammelt hat, wird wissen, daß der eine Schüler durchaus darauf angewiesen ist, jede Hand geraume Zeit allein üben zu lassen, ehe er Klarheit in die Sache zu bringen vermag, während der andere, geistig gewecktere und geschwindere durch die getrennte Behandlung der Hände oft geradezu gehindert wird. Außerdem spielt aber die Gewohnheit dabei eine große Rolle, und endlich kommt es ganz und gar auf die gerade zu lösende Aufgabe an. Wer sich nun aber die Mühe gibt, ein wenig darüber nachzudenken, kann unmöglich über die Gesichtspunkte im unklaren bleiben, von denen aus die Angelegenheit in den einzelnen Fällen zu entscheiden ist.

Verstümmelung der Musik.

Das Üben mit einer Hand allein bedeutet ein Zerlegen, also ein Verstümmeln der Musik, sollte also von vornherein als eine Ausnahmemaßregel aufgefaßt werden. Sie mag oft genug nötig sein, aber sie sollte niemals ohne Grund zur Anwendung kommen. Wir haben gesehen, daß beim Üben die Rücksicht auf das Technische derjenigen auf das Musikalische zunächst vorausgeht, daß also das eigentliche musikalische Tonbild erst nach und nach aus dem Mechanischen herausgearbeitet werden muß. Insbesondere werden das richtige Tempo und die künstlerische geregelte Dynamik lange auf sich warten lassen müssen, wo es sich um kompliziertere Vortragsstücke handelt. Indessen wird das Tonbild doch schon seine Umrisse zeigen, solange Rhythmus und Harmonie dabei sind, um der Melodie Charakter und Physiognomie zu geben. Man nehme aber die Harmonie ganz oder zum Teile (nämlich die Bässe) weg, und die musikalische Einbildungskraft des Schülers wird entweder zur Untätigkeit verurteilt, oder wenn sie an sich eine lebhaftere ist, auf die Folter gespannt. Nimmt man aber vollends die Melodie weg, was meistens beim Üben mit der linken Hand geschieht, so hört beinahe alle Erinnerung an eine musikalische Verrichtung

Gefährliche Konsequenzen.

auf, und ein grauer, geisttötender Mechanismus tritt an die Stelle. Leider wird es unmöglich sein, solches Üben mit der linken Hand gänzlich zu vermeiden; aber welch barbarische musikalische Grausamkeit wird mit dem Gebot verübt, daß der Anfänger jedes noch so bescheidene Stückchen erst so und so viele Male mit der linken Hand allein üben müsse! Zudem ist der angestrebte mechanische Vorteil solch rücksichtsloser Generalisierung meistens ein illusorischer. Anfänger, die ein für allemal gehalten werden, jede Hand ausgiebig für sich allein zu üben, haben nachher kaum geringere Schwierigkeit, wenn sie die beiden mechanischen Errungenschaften musikalisch zusammensetzen sollen. Und wenn man einem Anfänger ein Jahr lang diesen musikalischen Frondienst abverlangt hat, wird er später im Vomblattspielen ein Stümper bleiben.

Frühe
Gewöhnung.

Immer wieder, und vor allem im frühen Stadium seiner Ausbildung, muß es dem Schüler zum Bewußtsein gebracht werden, daß seine Finger im Dienste einer tönenden Kunst stehen, und daß sein Ohr über die mechanischen Leistungen zu wachen hat, die von ihnen verlangt werden. So wird er also eher verstehen, um was es sich eigentlich handelt, wenn man ihn so früh wie möglich gewöhnt, beide Hände zugleich zu gebrauchen, und zu der Melodie die ergänzende Harmonie zu verlangen. Daß man ihn doppelt so langsam spielen läßt, verstümmelt das Tonbild weniger, als die Trennung der Melodie von der Begleitung. Wohl wird es nötig sein, einzelne Takte mehrere Male zunächst allein mit jeder Hand zu spielen, aber die oftmalige Wiederholung einer ganzen Periode, oder gar eines ganzen Stückes, mit der rechten und der linken Hand, ist häufig nichts weiter als Geisttötung und Zeitvergeudung. Zum wenigsten sollte darauf gehalten werden, daß beim ersten Durchspielen aller einfacheren Stücke beide Hände, wenn auch außerordentlich langsam, zusammen arbeiten. Nur dadurch wird der Schüler an geschwindes Erkennen der Harmonien gewöhnt, und gleichzeitig an das Ergänzungssystem, nach dem beide Hände beim Klavierspiel zu arbeiten haben.

Einzelne
Passagen.

Erst wenn kompliziertere Kompositionen an die Reihe kommen, wird das getrennte Üben beider Hände Nutzen bringen, besonders wo es sich um verwickelte Rhythmen und schwierige Passagen handelt. Wie absurd es aber ist, von vornherein auf

eine prinzipielle Trennung beider Hände zu halten, wird einem jeden klar werden müssen, wenn er die einfachsten polyphonen Stücke Bachs vornimmt. Als Beispiel sei das siebente der »Zwölf kleinen Präludien« (in C moll) erwähnt. Wie viel schwerer, nämlich unnatürlicher, ist es da, die rechte Hand allein zu spielen, als mit der linken zusammen! Wer hier durchaus nach einem Prinzip verlangt, sollte sich zu dem Prinzip bekennen, keins zu haben, und über das Alleinspielen mit jeder Hand nur von Fall zu Fall entscheiden. —

Einzelübung bei
rhythmischen
Problemen.

Umgekehrt wird es nun fast widersinnig scheinen zu behaupten, daß gewisse rhythmische Probleme, deren Schwierigkeiten im Ausgleich gerade und ungerader Zeitwerte liegt, durch Einzelübungen jeder Hand der Lösung entgegengeführt werden können. Und doch ist dem so. Es ist recht eigentlich ein Kunststück, mit der einen Hand Triolen und mit der anderen Hand reguläre Noten der gleichen oder anderen Quantität so zu spielen, daß beide Arten ungezwungen und in korrekten Abständen nebeneinander herlaufen. Wenn sich auch Dreiteilungen und Fünfteilungen gegen Zwei-, Vier- und Sechsteilungen mathematisch genau auszählen lassen, so hat das doch keinen praktischen Wert, weil diese Auszählung das Tempo ganz ungebührlich verlängern würde. Man ist daher zu einem Kompromiß getrieben, der uns über die Unmöglichkeit eines doppelten Zeitbewußtseins hinweghilft. Geistig gegenwärtig kann uns bloß der eine Rhythmus sein, der andere muß auf mechanisch-unbewußte Weise gegenübergestellt werden. Übt man nun mit der einen Hand die Triolen, so kommt es darauf an, diese Bewegung sozusagen rein körperlich auszuführen, absolut mechanisch, und dann mit aller Energie zu versuchen, sich die entgegenstehenden geraden Noten haarscharf zu vergegenwärtigen. Vermag man es, den letzteren in Gedanken genau den rechten Platz zu geben, während die eine Hand mechanisch die Triolen abspielt, so läßt man plötzlich die andere Hand jene gedachten Noten anschlagen und zwar mit vollem rhythmischen Bewußtsein. Selten wird es gleich beim ersten Male glücken, aber Beharrlichkeit führt auch hier wohl zum Ziel. Manche bedürfen freilich dieses mentalen Experiments überhaupt nicht, aber den meisten wird es gut anschlagen. —

Vom Auswendigspielen.

Eine andere Frage, die weder kurz verneinende noch bejahende Antwort erträgt, wird dem Klavierlehrer oft vorgelegt: ob er seinen Schülern das Auswendigspielen gestatte. Sicherlich ist die Frage eine törichte, aber das scheinen die Fragesteller nicht zu empfinden. Da das Auswendigspielen von niemandem für ein Verbrechen, von den meisten aber als eine Tugend angesehen wird, gehört es unter allen Umständen zu den Dingen, die der Klavierspieler zu lernen hat. Nur über das Wie können die Ansichten der Einsichtigen auseinander gehen.

Gabe oder bewußte Aneignung.

Bis zu einem gewissen Grade ist das Auswendigspielen eine Gabe; man kann sich aber auch die Fähigkeit bis zu einem hohen Grade aneignen. Im allgemeinen mag es zutreffen, daß musikalisch Begabtere desto leichter auswendig spielen lernen, aber es gibt auch Beispiele, wo sehr begabte Musiker ihr Gedächtnis nicht unter genügend zuverlässige Kontrolle bringen konnten. Umgekehrt erzielen minder Begabte oft eine außergewöhnliche Zuverlässigkeit des musikalischen Gedächtnisses. Natürlich ist die Gedächtniskontrolle in hohem Maße von der Erregbarkeit der Nerven des Betreffenden abhängig, besonders wenn das öffentliche Spiel in Betracht gezogen wird. Bei einigermaßen gesunden Naturen ist aber kaum anzunehmen, daß die Nerven dem Gedächtnis einen ernstlichen Querstrich machen werden, wenn

Die Nerven.

nur die technische und geistige Vorbereitung auf den Vortrag eine gewissenhafte gewesen ist. Wer sich seiner Sache sicher fühlt, dem können die Nerven kaum viel anhaben, und wenn ihm selbst durch die Erregung des Augenblicks einmal das bewußte Gedächtnis auf einen Moment versagt, hält ihn meistens eine Art von Unterbewußtsein, das sich auf die Zuverlässigkeit der mechanischen Ausführung stützt, so lange über Wasser, bis die Erregung überwunden ist. Junge Klavierspieler, die im Konzert sich eines Gedächtnisfehlers schuldig machen, sollten das nicht immer gleich ihren Nerven zuschreiben, sondern sich lieber das betreffende Stück geistig und technisch noch gründlicher zu eigen machen.

Man muß nun die Schüler teils zum Auswendigspielen ermutigen, teils muß man sie davon zurückhalten, freilich nur periodisch.

Wo die Phantasie eine lebhaftere, die Fassungs-gabe eine geschwinde ist, da ist der Zögling gewöhnlich mit dem Auswendigspielen eher bei der Hand, als ihm zuträglich ist. Wehe dem Lehrer, der ihn da nicht zurückzuhalten weiß, und ihn der Pfscherei zutreibt. Zur Interpretation ohne Noten gehört nicht nur eine genaue Kenntnis der letzteren, sondern auch der Vortragszeichen, der Phrasierungen und alles dessen, was zum geistigen Gehalt des Tonstücks gehört. Das Stück muß nicht nur äußerlich dem Vortragenden im Kopfe sitzen, er muß es auch geistig verdaut haben. Nichts ist daher gefährlicher, als zu frühes Auswendigspielen. Der Vortrag wird dadurch außerdem leicht rücksichtslos in der Anwendung von Effekten, wird grotesk. Und wer sich in jungen Jahren, während der Lehrzeit, in dieser Hinsicht gehen läßt, ist später kaum noch zu kurieren. Auch auf die Gefahr hin, von seinem temperamentvollen Schüler für einen Pedanten gehalten zu werden, soll da der Lehrer seine ganze Autorität in die Wagschale werfen, um verfrühtes, unfertiges Auswendigspielen zu verhindern.

Das Wecken schlummernder Begabung.

Ob nun aber einem Zögling die Gabe für das Auswendigspielen gänzlich fehlt, oder ob sie nur schlummert, kann man am besten auf dem Wege des musikalischen Diktats ausfindig machen. Oft mag man schon annehmen, sie sei überhaupt nicht vorhanden, aber dann wird systematisches Verfahren den Nachweis führen, daß sie nur schlummerte. So wird es z. B. helfen, mit besonderer Sorgfalt auf die Formen, die Konstruktionen der einzelnen Kompositionen einzugehen, so daß der Schüler eine Vorstellung von dem Bau des jeweiligen Stückes erhält. Natürlich hilft eine gründliche Kenntnis der Harmonielehre, und zwar besonders, wenn der Zögling die theoretischen Regeln auch in ihrer praktischen Anwendung begriffen hat. Durch das musikalische Diktat und die Harmonielehre wird schließlich auch der letzte Funke von musikalischer Vorstellungskraft an die Oberfläche gelockt; aber wenn alle diese Mittel, systematisch und vorsichtig angewandt, nicht zum Ziele führen, dann muß allerdings angenommen werden, daß sich der Betreffende überhaupt nicht dazu qualifiziert, das Klavierspiel zu erlernen. Immerhin sei zur Geduld geraten, denn zuweilen ist der Schlummer ein gar fester. Von einfachen liederartigen Sätzen schreite man zu kleinen Tanzstückchen vor-

Die einzelne Passage.

wärts und vor allem gewöhne man den Schüler daran, einzelne Passagen auswendig zu üben. Es ist ja so natürlich, daß man beim beharrlichen Wiederholen einer schwierigen Passage endlich aufhört, die Noten nachzulesen; manche hören damit unbewußt auf, können aber nicht mehr auf die Noten verzichten, sobald sie sich ihres Auswendigspiels bewußt werden. Das ist indessen dann nur eine kleine mentale Irritation, die man bald überwinden kann, und wenn nur erst der Anfang gemacht worden ist, geht's leicht weiter. Aus der einzelnen Passage werden mehrere, aus den Passagen werden Perioden, und nach und nach lassen sich die Perioden wohl zusammenschweißen. Mühselig genug mag dieser erste Versuch für Lehrer und Schüler sein, aber ist das Eis einmal gebrochen, dann verringert sich die Arbeit in rapidem Maße.

Diejenigen aber, die von vornherein zum Auswendigspielen disponiert sind, werden aus dem Auswendigüben sogar einen Sport machen. Wo die musikalische Vorstellung schnell arbeitet, da ist es ja nur natürlich, daß das Tonbild, eines Klavierkonzertes zum Beispiel, eher im Gedächtnis festsetzt, als es die Finger auf dem Klavier nachzaubern können. Wenn ein derartig normal begabter Klavierschüler mit dem Einüben eines schwierigen Stückes fertig ist, braucht er es nicht erst noch ausdrücklich auswendig zu lernen. —

Das Pedal beim Üben.

Noch eine andere Frage ist: soll man beim Üben Pedal gebrauchen? Und die Antwort muß wieder ausweichend lauten. Der Anfänger sollte natürlich gewöhnt werden, das Pedal wie die Sünde zu meiden, vor allem beim Einüben; und auch der weiter Vorgeschriftene darf sich noch nicht von der Vorstellung emanzipieren, daß mit dem Pedalgebrauch Gefahren verbunden sind. Aber dennoch braucht man nicht die rigorose Formel aufzustellen, daß in keinem Fall mit Pedal geübt werden dürfe. Ist es doch möglich, daß ohne das Pedal die musikalische Idee vollständig verzerrt wird. Um Griegs »Lyrische Stücke« zu spielen, braucht man noch lange kein fertiger Virtuose zu sein, der sich über die Schulregeln stellen darf. Auch gut vorbereitete Dilettanten werden zum Beispiel jenes allbekannte »An den Frühling« entsprechend vortragen lernen. Sollen sie nun bei der folgenden großen

Steigerung jedesmal das eis, fis, a, h und his sofort verklingen lassen — da sie doch die rechte Hand für die Füllung der Harmonie in der unteren Oktave nötig haben?

Durch diese Unterbrechung des melodischen Stromes würden sie ihr Ohr an ein verzerrtes Tonbild gewöhnen, während umgekehrt mit dem Pedal hier kaum ein klangliches Unglück angeordnet werden könnte.

Die Quintessenz.

Die Quintessenz aller beim Üben anzuwendenden Weisheit liegt darin, das Zeit- und Kräfteopfer nach Möglichkeit zu verringern. Niemand übt gern viel, und selbst die erfolgreichsten Virtuosen klagen, daß man sich den Besitz seiner Technik jeden Tag neu erwerben müsse. Wer rastet, rostet, gilt hier mehr als anderwärts, und manches große Talent ist nur deshalb nicht zur Entfaltung gekommen, weil das Üben eine größere mentale und physische Aus-

dauer verlangte, als der Betreffende aufbringen konnte. Jede Minute, die er am Klavier verbringt, aufs intensivste auszunutzen, sollte daher der leitende Gedanke jedes Klavierbeflissenen sein, und ohne die Beihilfe eines erfahrenen Lehrers wird der Schüler das kaum lernen. Dennoch nützen allgemeine und spezielle Regeln wenig, wenn der Übende nicht selbst wach ist und unausgesetzt Selbstkritik übt. Endlos-gedankenlose Wiederholungen werden nicht zum Ziel führen, wohl aber werden sie entmutigen. Nichts ohne Grund zu tun und beständig merkbaren Fortschritt von sich zu verlangen, sind die einzigen allgemeinen Prinzipien, denen der Klavierschüler nachgehen mag.

Höhere Aufgaben des Lehrberufs.

Man darf sich bei manchen Klavierlehrern auf ein Lächeln des Hohns gefaßt machen, wenn man von den höheren Aufgaben ihres Berufs spricht. Sie betreiben den Klavierunterricht eben als Geschäft, und Berufspflichten im höheren Sinne erscheinen ihnen wie ein überflüssiger Luxus. Damit protestieren sie zugleich gegen alle Bemühungen, ihren Stand nach außen und nach innen hin zu heben. Soll man also solche Bemühungen trotz der indifferenten Majorität fortsetzen? Gewiß, denn viele von ihnen sind nur durch die herbsten Enttäuschungen so gleichgültig geworden. Nur wer selbst ganze Horden von talentlosen Schülern gegen ein kümmerliches Honorar hat unterrichten müssen, weiß, welchen Dornenpfad je neun aus zehn Klavierlehrern zu wandeln haben. Daß den Eltern der Schüler und den Schülern selbst immer nur daran liegt, den Unterricht so billig wie möglich, aber nicht so gut wie möglich zu bekommen, erfahren sie tagtäglich. Wer machte sich denn ein Gewissen daraus, um das Klavierlehrerhonorar zu feilschen? Die nobelsten Leute, die für alle anderen Dinge unbesehen die geforderten Preise bezahlen, pflegen beim Klavierlehrerhonorar um jeden Pfennig zu »handeln«. Hier, wo niemand sonst sie hört, bekennen sogar die »Snobs« ganz ruhig: »Wir verstehen ja nicht so viel von Musik, ein billiger Lehrer wird gut genug für unsere

Kinder sein«. Aber als eine Beleidigung würden sie es ansehen, wenn sie bei irgendwelchen anderen Dingen nicht vom Teuersten und Besten erhielten.

Aber die beharrlichen Bemühungen seiner Kunden, den Preis hinunter zu drücken, sind keineswegs das einzige Kreuz, das der Klavierlehrer zu tragen hat. Wird er doch immer wieder die Erfahrung machen, daß zahlungsfähige und zahlungswillige Schüler meistens zu den talentlosen gehören und daher auch nicht mit ernsthaften Bemühungen um die bessere Musik gequält werden möchten. Will der Lehrer sie auf eine höhere Geschmacksstufe hinaufheben, dann stößt er meistens auf energischen Widerstand, und besteht er darauf, ihnen den öden Klingklang zu versagen und ihren Geschmack zu bilden, dann riskiert er es, sie ganz zu verlieren. Wer wird also den Stab über den nachgiebigen Lehrer brechen, der um sein täglich Brot besorgt ist? Er muß doch leben, und da scheint es ihm eine ungerechte Forderung, daß er aus künstlerischer Gewissenhaftigkeit die paar Schüler aufs Spiel setzen soll, die ihm die Mittel zum Leben bringen. Die materielle Not hat ihn längst müde gemacht, und er vermag gar nicht mehr einzusehen, daß er sich der besten Waffe im Kampf gegen die Ignoranz beraubt, wenn er nachgibt, wenn er sich von seinen Schülern regieren läßt. Und so geht es immer tiefer hinab, bis der unglückliche Musiker beim richtigen Klavierlehrerproletariat angekommen ist.

Dieser Mangel an Berufsstolz, dieses weiche Nachgeben, wäre freilich in solchem Maße nicht möglich, wenn sich die meisten nicht von vornherein mit einem totalen Mangel an Begeisterung auf den Klavierunterricht verlegten. Wie spärlich sind doch diejenigen gesät, die im Klavierlehrertum das Ziel ihres Strebens, ihre Lebensaufgabe sehen. Die große Mehrzahl ergreift den Beruf ja immer nur als Notbehelf. Wie viele haben nicht von einer glänzenden Virtuosenkarriere geträumt, ehe sie sich zum Stundengeben bequerten! Und wie manche »höhere Tochter« wendet sich nur deshalb dem Klavierunterricht zu, weil die Aussichten auf Verehelichung immer trüber werden. Bei solchem Mangel an Begeisterung kann man dann später auch keinen Berufsstolz erwarten. In unzähligen Fällen reichen dann die Fachkenntnisse der Lehrenmüssenden nicht weit genug, um ein guter Lehrer sein zu können. Und wo selbst die musikalische Ausbildung eine gründ-

liche gewesen ist, da fehlt es doch noch zu oft an einer systematischen Vorbereitung auf den Lehrberuf selbst.

Nun ist aber die Musik längst ein zu wichtiger Bildungsfaktor geworden, als daß nicht bei ihr gerade wie in anderen Berufszweigen die Maxime Geltung haben sollte: wer viel verlangt, erhält auch viel. Die Bedienststellung ziemt sich nicht mehr für den Tonkünstler, einerlei ob er schaffender, nachschaffender oder lehrender Tonkünstler ist. Das Bewußtsein, daß er im Dienst einer gewaltigen Macht steht, sollte auch den bescheidensten Klavierlehrer widerstandsfähig machen, sollte ihm denjenigen Stolz geben, der auch dem zahlungsfähigen Snob imponiert. Das Publikum wird täglich mehr, von außen durch die Mode und von innen durch den wachgewordenen Geschmack, darauf hingewiesen, daß die Musik zu seinen Lebensbedingungen gehört; es kann und will nicht mehr darauf verzichten, an den musikalischen Genüssen teilzunehmen, und wer ihm als Führer und Anleiter dienen will, darf seine fachmännische Autorität nicht durch die stete Bereitwilligkeit zu Konzessionen erschüttern lassen. Kurz, wenn der Klavierlehrer nur selbst Sympathie für seinen Beruf fühlt und ihn hochzuhalten sucht, wird er auch dem Publikum Achtung abzuwingen vermögen. Der einzelne vermag allerdings nicht viel, und ein Zusammenhalten des Musiklehrerstandes ist die Vorbedingung für eine allgemeine Hebung des Standesbewußtseins. Eine Besserung der gegenwärtigen Zustände kann also nur von innen heraus, durch die Lehrer selbst erreicht werden.

Der erste Schritt dazu ist, das Stundengeben nicht mehr als bloßes Geschäft zu betrachten, und mit jedem Schüler auch ein Stück moralischer Verantwortung auf sich zu nehmen. Vorbedingung ist natürlich, daß der Lehrende sich ausreichende Fachkenntnisse angeeignet hat und daß er eine klare Vorstellung davon besitzt, wie diese Kenntnisse anderen vermittelt werden können. Hat der Betreffende selbst guten, rationellen Unterricht genossen, so wird er dadurch schon eine gewisse Direktive für die eigenen Lehrbemühungen erhalten. Hat er sich auch mit Pädagogik theoretisch vertraut gemacht, desto besser für ihn; aber er wird dennoch das Lehren erst praktisch recht zu lernen haben. Nichts wird ihm mehr zugute kommen, als bei einem erfahrenen Lehrmeister Assistentendienste zu tun. Und wenn der Klavierlehrer mit allen Fachkenntnissen und hinreichenden pädagogischen Er-

fahrungen ausgerüstet ist, darf er doch nicht aufhören, hinzulernen. Er muß die Augen beständig offen halten, wenn er den Anforderungen der Zeit und denjenigen jedes neuen Schülers gerecht werden will. Keine Kunst altert so schnell, wie die an die Zeit gebundene Musik, und wer nur ein einziges Jahr ihrer Entwicklung verschläft, gerät bereits ins Hintertreffen. Der Klavierlehrer insbesondere braucht nur ein paar Jahrzehnte zurückzugehen, um zu begreifen, wie rapide z. B. die Anschauungen über die Behandlung der Technik veralten.

Ein derart mit allem Erforderlichen ausgerüsteter Lehrer wird dem Schüler gegenüber eine vollständig autoritative Stellung annehmen können. Solche Stellung gibt ihm aber nicht nur Rechte, sondern auch Pflichten. Er muß vor allem so genau wie möglich feststellen, was des betreffenden Schülers Wünsche sind, und wie sich diese zu seinen Anlagen verhalten. Wo er einen Ehrgeiz vorfindet, der über die natürlichen Anlagen und sonstigen Hilfsmittel des Zöglings hinauszugehen scheint, muß er mit Vorsicht und nach und nach den Eifer zu mildern oder in andere Bahnen zu leiten wissen. Wie unendlich oft wird es nötig sein, jemandem die Illusion zu rauben, daß aus ihm ein großer Virtuose werden könne. Geschieht das auf brutale Weise, so hat man natürlich einen Schüler und die Musik vielleicht einen Freund verloren. Bringt man aber dem Zögling nach und nach zum Bewußtsein, daß im Virtuositentum nicht ausschließlich das Heil zu suchen sei, daß es im Gegenteil viele Gefahren mit sich bringt, daß musikalisches Verständnis künstlerisch höher zu bewerten ist als schillernde Fingerfertigkeit, dann wird trotz der Enttäuschung dem Lehrer vielleicht ein zuverlässigerer Zögling und der Musik ein treuerer Freund erworben. Hat man es auf der anderen Seite mit zu großer Gleichgültigkeit gegen das technische Element zu tun, so wird man andere Stimulanzien zu verabreichen haben. Alles kommt also darauf an, daß der Lehrer die richtige Diagnose stelle, und daß er sich nicht gegen seine innere Überzeugung von den Wünschen seines Schülers und dessen Angehörigen beeinflussen lasse. Er braucht den letzteren deshalb durchaus nicht rauh zu opponieren; ist es doch auch viel weiser, die Diagnose nicht auf den ersten Blick hin zu stellen, sondern den Zögling erst geraume Zeit zu beobachten. Wo sich dennoch der Widerstand beim Schüler regt, ziemt dem Lehrer die äußerste Geduld. Er kann sich auf

die Beihilfe der Musik selbst verlassen, denn sie belohnt jede richtig geleitete Bemühung. Übrigens sind da auch drastische Mittel zulässig. Ist z. B. ein junger ehrgeiziger Klavierspieler durchaus nicht zu der Ansicht zu bringen, daß der Lorbeer des Virtuosen ihm nicht bestimmt ist, dann mag es helfen, ihm durch zu schwere technische Aufgaben den Abstand zum Bewußtsein zu bringen, der zwischen seinem Wollen und Können liegt.

Nicht gering ist der Scharfblick, den man vom Lehrer verlangen muß, wenn er berechtigt sein soll, von Anfang an über die musikalische Laufbahn seines Schülers zu entscheiden. Der unerfahrene Lehrer wird oft genug schon von der Hoffnungslosigkeit seiner Bemühungen überzeugt sein, wo der erfahrene noch reichliche Veranlassung zum Weiterarbeiten findet. Die Hoffnung aufzugeben, wo man es nicht von vornherein mit einer guten, sogenannten Klavierhand zu tun hat, ist töricht, ist voreilig. Die technische Entwicklungsfähigkeit einer Hand kann erst nach lange fortgesetzter Trainierung erkannt werden, und manchmal führt nach vielen vergeblichen Bemühungen eine veränderte Behandlung überraschend schnell zum Ziel. Sich nicht eigensinnig auf eine »Methode« zu versteifen, ist eine der wichtigsten Pflichten des Klavierlehrers. Ähnlich verhält sich's mit der Bildungsfähigkeit des Ohres. Das »musikalische Gehör« ist ein etwas unsicherer Begriff, und es ist zum mindesten eine Voreiligkeit, alle diejenigen für unmusikalisch zu erklären, die nicht sogleich eine Melodie nachpfeifen können. In zahllosen Fällen ist es nur Unbeholfenheit, wenn der Zögling beim Erkennen einfacher Intervalle durch das Ohr versagt. Ebenso ist zuweilen der scheinbare Mangel eines musikalischen Gedächtnisses nichts weiter als Zaghaftigkeit. Das Selbstvertrauen des Schülers zu wecken, ist daher eine weitere Pflicht des Lehrers. Er wird überhaupt gut daran tun, wenn er seinen Zöglingen gegenüber mehr den Optimisten als den Pessimisten zeigt. Wie denn überhaupt das Wetter und Poltern, das beständige Herunterreißen der Leistungen des Schülers vom Übel ist. Durch die Erregung von Furcht kann niemand in ein sympathisches Verhältnis zur Kunst getrieben werden, wohl aber kann sich daraus ein innerer Widerwille entwickeln. Daß aber die Freundlichkeit im Verkehr nicht als Nachgiebigkeit ausgelegt werde, dafür hat des Lehrers künstlerische Gewissenhaftigkeit zu sorgen. Den Schüler in Furcht zu setzen, heißt ihn eines Teils seiner

Fähigkeiten berauben. Daß sie zu Hause ihre Aufgaben besser spielen als vor dem Lehrer, ist ja die Klage der meisten Schüler, und wenn damit auch manchmal nur Trägheit im Üben verdeckt werden soll, so ist doch ein Körnchen Wahrheit darin. Das Bewußtsein, vor dem Richterstuhl des Lehrers zu sitzen, muß Einfluß auf die Nerven haben, und jede Beunruhigung der Nerven färbt wiederum auf die Ausführung ab. Warum soll diese begreifliche Beunruhigung noch durch Furcht vor rauhen Scheltworten gesteigert werden? Wo zwischen Lehrer und Schüler keine Sympathie besteht, da ist wenig Hoffnung auf Fortschritt vorhanden.

Die schlimmste Blöße aber, die sich der Lehrer dem Schüler gegenüber geben kann, besteht in irgendwelcher Andeutung, aus der eine Abneigung des Lehrers gegen seinen eigenen Beruf zu entnehmen ist. Wer seinem Schüler anvertraut, daß er lieber konzertieren als unterrichten möchte, hat schon halb verspielt. Und die besten Lehrer sind folglich diejenigen, die nicht erst Liebe zu ihrem Beruf zu heucheln haben. Die Virtuosen, die des Geldgewinnstes halber noch so viele Unterrichtsstunden zwischen ihre Konzertreisen hineinfropfen wie sie irgend können, sind überhaupt keine Lehrer, sondern höchstens Abrichter, bei denen man im besten Falle ein paar Kunststücke nachmachen lernt.

Wer den Lehrberuf von einem höheren Gesichtspunkte auffaßt, wird natürlich nicht damit zufrieden sein, seinen Schülern eine Summe technischer Fertigkeiten beizubringen; sie sollen ja immer nur als Mittel einen höheren Zweck zu erreichen helfen. Und daher ist der Klavierlehrer keineswegs bloß verpflichtet, dem Zögling das Klavierspielen beizubringen, er muß ihn vor allem hören lehren. Selbst wer von Haus aus mit dem sogenannten »musikalischen Gehör« ausgestattet ist, bedarf doch noch erst der Ausbildung des inneren Ohres, das heißt des Verständnisses für das, was sein äußeres Ohr vernimmt. Nicht nur zur Kritik seines eigenen Spiels und zur Erkenntnis der Unterschiede zwischen seinem und dem Spiel des Lehrers muß das Ohr des Schülers herangebildet werden. Auch für andere als Klaviermusik, für Orchester-, Gesangsmusik usw. hat der Klavierzögling sein Ohr zu schärfen, wenn er ein echter Musiker werden will; kurz, sein Lehrer hat ihn vor der Illusion zu bewahren, daß alles Musikalische vom Standpunkte der Klaviermusik zu beurteilen, daß die Klaviermusik

das Alpha und Omega der Tonkunst sei. Ja, er wird sogar die Ehrlichkeit besitzen müssen, ihn auf die Punkte aufmerksam zu machen, wo der Klavierton musikalisch versagt, wo also das Klavier den musikalischen Gedanken nur unvollkommen zum Ausdruck zu bringen vermag. Man fürchte nicht, daß der Schüler dadurch eine entmutigende Enttäuschung erfahre, daß ihm dadurch das Klavierspiel verleidet würde; denn dazu ist doch das Klavier ein zu reiches musikalisches Ausdrucksmittel. Die Erkenntnis seiner Mängel wird den Strebsamen vielmehr zu dem Wunsche führen, durch seine Kunst besagte Mängel so vollständig wie möglich vergessen zu machen.

Soll nun der Klavierlehrer einen generellen Unterschied in der Behandlung professioneller und solcher Schüler machen, die nur als Liebhaber der Tonkunst Klavier spielen lernen wollen? Trotz mancher Gründe, die dafür sprechen mögen, wird es doch weiser sein, den Unterricht lediglich zu modifizieren. Auf keinen Fall darf der Unterricht derjenigen, die Dilettanten bleiben wollen, oberflächlicher sein. Aber begreiflicherweise braucht auf die Qualifikation als »Spieler« beim Dilettanten weniger Gewicht gelegt zu werden. Was er spielen lernt, muß er zwar ebenfalls künstlerisch schön vorzutragen vermögen, aber technische Bravourleistungen sollte man ihm nicht abtrotzen. Allerdings wird da der Lehrer häufig mit den eigenen Wünschen der Dilettanten in Konflikt geraten, denn gerade sie werden oft nur durch den Wunsch zur Beschäftigung mit der Musik getrieben, es den Virtuosen gleich tun zu können. Das bedeutet so viel, als daß statt der Liebe zur Musik die liebe Eitelkeit es war, die sie zum Klavierlehrer brachte. Da hat also wieder eine Art von Missionsarbeit des Lehrers einzusetzen; da muß er versuchen, durch die Musik selbst die Liebe zu ihr in der Brust des Dilettanten zu wecken. Und wer da nur Geduld hat, wer plangemäß und mit Beharrlichkeit vorgeht, der wird in den meisten Fällen schon den Sieg über die Eitelkeit davontragen. Die Musik läßt ja denjenigen, der sich einmal in sie vertieft hat, nicht wieder los, und so wird auch der Dilettant ihr nicht zürnen können, wenn er sieht, daß sie sich nicht zum Werkzeug seiner Eitelkeit hergeben will.

Hat der Lehrer einen Unterschied — wenn auch keinen wesentlichen — in der Behandlung von Kunstaspiranten und Dilettanten zu machen, so darf er auch nicht einmal bei Schülern derselben

Klasse und Art vollständig gleichmäßig verfahren, muß vielmehr seine allgemeinen Grundsätze je nach den individuellen Anlagen der Zöglinge adaptieren. Er kann sie nicht im gleichen Schritt voranmarschieren lassen, und er darf sie nicht die einzelnen Stationen genau in derselben Reihenfolge passieren lassen. Seine Arbeit darf niemals mechanisch verrichtet werden, er muß je nachdem mildern oder verschärfen, er muß hier zurückhalten und dort antreiben. Am schönsten und zugleich am schwersten wird aber seine Aufgabe sein, wenn er Lehrer heranzubilden hat. Sie mit der rechten Vorstellung von der Hoheit und dem Wert des Lehrberufes zu erfüllen, muß ihm die größte Genugtuung gewähren.

Methodische Auswahl des Unterrichtstoffes.

Methodische
Auswahl ohne
starrs System.

In einem Zeitalter, das der organisierten Tätigkeit gehört, braucht man den Segen methodischen, planmäßigen Arbeitens wohl nicht erst anzupreisen. Auf sämtlichen Gebieten praktischer und geistiger Betätigung wird die Palme jenem erreicht, der es vermocht hat, sein Ziel von Anbeginn fest ins Auge zu fassen und den kürzesten Weg dahin zu wählen. Sich durch plötzlich auftauchende Neigungen, sogenannte Kapriren, von diesem kürzesten Wege abtreiben zu lassen, mag ja einst dem Musiker als ein Vorrecht der Künstlerschaft erschienen sein, mag ihn bei unreifen Beurteilern wohl gar in den Geruch des Interessanten, des Romantischen gebracht haben, Nutzen hat er aber aus solchen schwankenden oder zufälligen Neigungen kaum gezogen. Umgekehrt aber soll Verzicht auf derartige Kapriren nicht etwa bedeuten, man müsse vom Anfang bis zum Ende einem ausgearbeiteten, trockenen System folgen und nie einen Fingerbreit davon abweichen; nichts könnte die Entwicklung des Künstlers im Menschen wirksamer hemmen, als solche pedantische Schulmeisterei, und eine schlechte Methodik wär's, von vornherein auf Biagsamkeit und Kompromiß zu verzichten. Musiklehrer, die sich ein eisernes System für ihren Unterricht ausgearbeitet haben und sich dann womöglich noch etwas auf ihre »systematische« Unterweisung zugute tun, werden ihren Schülern zum Unsegen gereichen, einerlei wie viel sie selbst

an technischem und theoretischem Wissen und Können aufgespeichert haben mögen. Systematisch und methodisch darf von Rechts wegen der Unterricht nur genannt werden, wenn er sich in all den verschiedenen Entwicklungsstadien der Individualität des Lernenden aufs genaueste anschmiegt. Wer methodisch zu Werke gehen will, muß in jedem Augenblick darauf gefaßt und imstande sein, gewisse Forderungen, die er für seine Zöglinge aufgestellt hatte, zu modifizieren, nämlich zu steigern oder abzuschwächen, zu erweitern oder zu verengen. Das gilt vor allem auch von der »methodischen« Auswahl des Unterrichtsstoffes, die man sich nicht als festgelegtes Schema, als Schablone, als einen ehernen Begriff vorstellen muß. Die sich entwickelnde Begabung und Neigung des Lernenden wird immer wieder aufs neue vom Lehrer abgeschätzt und berücksichtigt werden müssen. Man erwarte also in diesem Kapitel keine eiserne Ration, kein obligatorisches Programm für den Klavierschüler. Nichts könnte sein Vorwärtskommen verhängnisvoller hindern, nichts könnte unmethodischer sein, als ihm am Anfang den Entwicklungsgang aufs genaueste vorschreiben, den er zu gehen hat.

Das andere Extrem, das grundsatzlose Herumtappen, das ewige Experimentieren, das Hier- und Dahingreifen, wird allerdings kaum weniger schädlich sein, aber seine Schädlichkeit liegt so klar auf der Hand, daß nur Leichtsinn und Unverantwortlichkeit sich seiner schuldig machen wird. Dieses Buch ist aber nur für solche geschrieben, die es mit der Musik, und insbesondere mit der musikalischen Pädagogik ernst meinen. —

Wer sich dem Klavierspiel berufsmäßig hingibt, hat sicherlich von Haus aus eine Vorliebe für dieses Instrument; wer genauer zusieht und schärfer beobachtet, wird sogar in vielen Fällen entdeckt haben, daß bei manchem die Vorliebe für das Instrument erst die Liebe zur Musik geweckt hat. Es gibt genug Virtuosen, die wohl kaum Musiker geworden wären, wenn nicht ein bestimmtes Instrument, die Violine, das Klavier, oder auch irgendein anderes Werkzeug zum Musizieren ihre musikalische Seele geweckt hätte. Mit den Sängern ist das leider oft ganz anders, da vermag zuweilen die schönste Stimme die musikalische Seele in ihnen nicht zu wecken, zumeist aus dem höchst einfachen Grunde, weil keine da ist. Die Kunst pflegt sich an solchen zu rächen, denn den Mangel an einer musikalischen Seele läßt sie den Stimmbesitzer

meist dadurch entgelten, daß sie aus seiner Stimme, dem idealsten musikalischen Instrument, eben nichts als ein bloßes Instrument werden läßt, einerlei, wie eifrig die Bemühungen um technische Entwicklung auch gewesen sein mögen. In diesem Punkte haben's die Instrumentalisten so viel besser. Da sie sich ihr musikalisches Instrument erst zu erobern haben, können sie mit Sicherheit darauf rechnen, daß ihre musikalische Seele, sei sie auch noch so tief eingeschlummert, geweckt werden wird, vorausgesetzt natürlich, daß ihr Lehrer die mechanische Übung nicht neben der Musik herlaufen läßt, sondern sie beständig damit durchmengt. Ist aber bei dem Instrumentalisten überhaupt keine musikalische Seele vorhanden, war die Hinneigung zu diesem oder jenem Instrument nur eine Täuschung, eine Einbildung, dann pflegt sie schon während der ersten Stadien der Ausbildung als solche offenbar zu werden; es braucht also nicht lange zu dauern, bis Lehrer und Schüler die Überzeugung von der Nutzlosigkeit weiterer Bemühungen erhalten. Der Sänger dagegen glaubt im gleichen Fall wegen des Stimmbesitzes ein Anrecht auf Musikertum zu haben und büffelt weiter. —

Entmechani-
sierung
der Mechanik.

Als Grundprinzip des klavieristischen Lehrgangs kann man die Forderung aufstellen, die Mechanik zu entmechanisieren. Es ist schon davon die Rede gewesen, daß diese Bemühung gleich in der ersten Unterrichtsstunde, bei der ersten Fingerübung beginnen müsse. Nur dadurch kann sich die mechanische Fertigkeit zur Technik im künstlerischen Sinne entwickeln, daß sie immerfort den Anschluß an die musikalische Verwendbarkeit im Auge hat. Technik ist eben angewandte Mechanik. Wie das im einzelnen zu bewerkstelligen ist, bleibt natürlich dem Lehrer überlassen, woraus zu folgern ist, daß für den ersten Anfang der beste Lehrer grade gut genug ist. Von dem in endloser Fülle vorliegenden Übungsmaterial für Anfänger hier irgend etwas als besonders empfehlenswert herauszusuchen, wäre unzulässig und führte möglicherweise zu Ungerechtigkeiten, denn niemand kann alle erschienenen Übungshefte und Klavierschulen aufs genaueste kennen. Sicherlich haben die meisten, wenn nicht alle, ihre besonderen Verdienste, aber nirgends wird man eine Sammlung erhalten, die nach Anlage, Material und Stoff-Verteilung ohne weiteres auf jeden Schüler angewandt werden kann. Die Verschieden-

heiten des Intellekts, des Temperaments, der Entwicklung des Musiksinn und vor allem der körperlichen Beschaffenheit der Hände verlangen in jedem einzelnen Falle Besonderheiten der Anwendung, über die nur der kompetente und ernstlich bemühte Lehrer entscheiden kann. Im allgemeinen darf gesagt werden, daß es von segensreichster Wirkung ist, dem Schüler, auch dem Anfänger, nicht bloß fertig ausgedrucktes Übungsmaterial in die Hand zu geben, sondern ihn zur geistig-musikalischen Teilnahme an der Arbeit zu veranlassen, indem man ihm lauter Modelle zur selbständigen Durcharbeitung in allen zwölf Tonarten vorsetzt. Die Herrschaft aber über die zwölf Tonarten kann sehr schnell auf mechanischem Wege erreicht werden, ohne daß andere theoretische Kenntnisse erforderlich wären, als Unterscheidungsfähigkeit zwischen halben und ganzen Tönen. Man entschieße sich nur, die alte, träge Gewohnheit des Beharrens in Cdur gleich zu Anfang über Bord zu werfen, und man wird selbst im Bereiche der primitiven Fünffingerübungen die Freude haben zu sehen, wie schnell der Schüler mit sämtlichen Dur- und Molltonarten, das heißt zunächst mit deren fünf ersten Stufen vertraut wird, und wie er sogar kürzeste modulatorische Übergänge selbständig zu bilden lernt.

Etüden.

Je besser es gelingt, den Schüler zu solcher selbständigen Mitarbeit anzuregen, je flotter er mit den Modulationen, der Ausarbeitung von allerlei thematischen Varianten, Umkehrungen usw. fertig wird, desto weniger »Etüden« brauchen ihm auferlegt zu werden. »Auferlegt« ist hier der richtige Ausdruck, denn »Etüden« erfordern viel Übezeit, während ihr positiver Nutzen doch nur ein begrenzter ist. Ganz zu entbehren sind sie freilich auch nicht, denn das Bewußtsein, daß die mechanische Übung der Finger ein Erfordernis der Kunst ist, kann nur durch den Nachweis ihrer Anwendung im »Stück« geweckt werden. Natürlich wird hier mit »Etüde«, dem allgemeinen Gebrauch entsprechend, ein abgeschlossenes Musikstück gemeint, das irgendeine technische Figur festhält und durcharbeitet. Solange es sich noch um einfache, elementare Figuren und Probleme handelt, kann der Komponist natürlich nicht viel den Spieler beflügelnde Phantasie hinzutun, weshalb eben Etüden leichter und mittelschwerer Art eher entbehrt werden können, als die groß und frei gestalteten, die durch keine technische Schwierigkeitsgrenze eingehemmt werden. Nicht leicht ist zu entscheiden, in

welchem Falle man — auf den unteren und Mittelstufen — mehr solche Etüden geben soll, die der Hauptsache nach Fingerübungen sind und sich nur ein durchsichtig-dünnes musikalisches Gewand übergezogen haben, ausreichend, um dem Ohr zu genügen, aber zu kümmerlich, um den eigentlichen Musiksinn zu fesseln, — und wo man jene bevorzugen soll, die das umgekehrte Verfahren anwenden, die vor allem Musik, also ein »Vortragsstück« sein wollen und dann, unbeschadet des musikalischen Gehalts, allerlei ÜbeFiguren hineinfecten. Um die Frage an Beispielen verständlicher zu machen: wo man mehr Czerny und wo mehr Heller spielen lassen soll. Die Entscheidung darf keineswegs schablonenhaft nach dem Grundsatz getroffen werden: wessen Phantasie leicht anzuregen ist, der erhält mehr von dem phantasiereichen Heller, und wer musikalisch weniger ehrgeizig ist, wird mit einer größeren Portion Czerny zufriedengestellt. Gar nicht selten würde grade die umgekehrte Entscheidung das richtige treffen. Es kann zum Beispiel vorkommen, daß ein musikalisch sehr sensibler Schüler, der technisch zurückgeblieben ist, durch eine Gewaltkur mit Czernyschen oder ähnlichen Etüden zu einer starken, unbewußten Abneigung gegen technische Übungen überhaupt gebracht wird, und was nun der Mensch mit innerem Widerstreben zu tun gezwungen wird, schlägt ihm niemals zum Segen an.

Will man überhaupt ein Grundprinzip für die technische Ausbildung aufstellen, so ließe es sich vielleicht solcherart in Worte kleiden: in allen technischen Übungen, Etüden usw. soll der Schüler gehalten werden, das Musikalische herauszuarbeiten, sei die musikalische Substanz auch noch so diminutiv, so z. B. bei laufenden Figuren den melodischen Kern, bei tanzartigen Formen den Rhythmus, usw. Umgekehrt sollte man bei reinen Musikstücken darauf dringen, daß alles Technische darin möglichst tadellos dargestellt, daß es gefeilt und poliert, daß ferner forcierter Ausdruck nie dazu angewendet wird, eine technische Schlamperei zuzudecken.

Der gebundene Stil.

Über die Wichtigkeit des »gebundenen Stils« für den Klavierspieler braucht hier wohl nichts mehr gesagt zu werden, nachdem schon früher das Legato-Spiel als die oberste Bedingung hingestellt worden ist. Das gebundene Spiel erlernt man aber aus der Pflege des »gebundenen Stils«, aus den Stücken Bachs und anderer Kontrapunktiker. Wann mit Bachschen Präludien und

Interventionen zu beginnen sei, kann immer nur im einzelnen Fall bestimmt werden, denn während einzelne Naturen dafür prädestiniert zu sein scheinen und sich in die Kontrapunktik mit dem Behagen stürzen, wie das kaum ausgebrütete Entlein ins Wasser, stehen die meisten Anfänger lange Zeit verschüchtert am Ufer, als wären sie Hühnereiern entkrochen. Bei manchen gelingt es erst nach vielen vergeblichen Versuchen, irgendwelchen Sinn für strenge Polyphonie zu wecken. Es wird aber allemal um so eher gelingen, je strenger die Zöglinge von Anbeginn an gewöhnt worden sind, ihre Fingerübungen möglichst in Gegenbewegungen auszuführen. Der primitive Hang zur Einstimmigkeit muß eben gleich zu Anfang gebrochen werden.

Töricht aber würde es sein, ein Verständnis für Bach und seinen Kontrapunkt schon in frühen Jahren erzwingen zu wollen, und wenn dann die Bemühungen auf scheinbar unüberwindlichen inneren Widerstand stoßen, den Schüler für unmusikalisch zu erklären. Lassen sich nur einige sonstige Proben vorhandener Musikalität aufweisen, so darf man mit ziemlicher Bestimmtheit darauf rechnen, daß der Bach-Geschmack und das Bach-Verständnis sich später dennoch ansehnlich entwickeln werden. Hauptsache bleibt, daß der Lehrer geduldig ist und immer neue Versuche macht, aber ohne Zwangsmaßregeln. Sehr viel kommt dabei auf die Auswahl der Bachschen Stücke an, die man dem Anfänger vorsetzt. Viel zu frühzeitig werden die Schüler oft mit den Inventionen geplagt, namentlich mit den dreistimmigen. Irgendein Tanzstück aus einer Suite führt durch seine melodische oder rhythmische Prägnanz viel eher zum Frieden zwischen dem jungen Schüler und dem alten Bach. Unendlich ist aber der Vorteil für die technische wie musikalische Ausbildung, wenn es gelingt, den Schüler schon ziemlich früh für Bach einzufangen. —

Alte und moderne Musik.

Ziemlich schroff stehen sich zwei Gruppen von Lehrern gegenüber: die eine hält den historischen Weg für den einzig sicheren und fördernden, sie verlangt, daß der Schüler erst die Alten gründlich kennen gelernt haben muß, ehe man ihm moderne Musik vorsetzen darf. Die andere Gruppe geht so weit, die alten Komponisten für mehr oder weniger überflüssig zu erklären, wo es sich um die Ausbildung der Jugend handelt, die doch zum Verständnis der musikalischen Gegenwart und Zukunft gebracht werden

soll. Wenn irgendwo, liegt hier der einzig richtige Weg in der Mitte. Es wäre ebenso große Torheit, der Jugend die Bekanntheit und Vertrautheit mit der Musik unserer Tage so lange zu verwehren, bis sie die Klassiker usw. absolviert hat, wie ihnen weiszumachen, sie hätten's nicht nötig, selbst zu den alten Quellen der modernen Musik zu pilgern. Wer seine Anfänger eine Clementische Sonatine nach der anderen einstudieren läßt, wird unzweifelhaft den Erfolg haben, ihre Freude an der Musik verhältnismäßig schnell einzuschläfern. Wer umgekehrt sie mit den verwegenen Experimenten unserer Modernsten füttert, wird ihnen womöglich einen grundfalschen Begriff vom Wesen der Musik überhaupt einimpfen, der ihnen im Wege sein muß, das innere Freudegefühl daran zur Entwicklung zu bringen. Beide Wege sind Irrwege, beide sind das Gegenteil von »methodisch«. Ohne einen Begriff von der historischen Entwicklung der Musik zu haben, kann der Lernende nie hoffen, sich ein selbständiges Urteil über die Musik der Gegenwart, geschweige denn der Zukunft, die er noch erleben will, zu bilden, er tritt also als geistiger Krüppel ins musikalische Leben ein. Die Freiheit von gegebenen Formen und Regeln, wie er sie in der modernen Musik findet, oder doch zu finden glaubt — denn auch bei den Allmodernsten lassen sich wenigstens embryonisch allerlei Versuche zu neuen Formen- und Regelbildungen erkennen, die zwar nur selten den Eindruck der Fruchtbarkeit machen —, müßten ihn ja auf den Gedanken bringen, daß Anarchie und Willkür das einzig leitende Prinzip der Musik sei. Hat er statt dessen selbst empfunden, welch ein Segen aus jener Form- und Regelmäßigkeit geflossen ist, die der größten und schönsten Musik der Vergangenheit eigen ist, hat er zum Beispiel Gelegenheit gehabt, mit Ohren, Verstand und Herz die künstlerische Vollendung nachzuempfinden, die in der Sonatenform lebt, dann —, ja dann wird er zwar nicht hingehen und für eine Renaissance der Sonatenkomposition agitieren, aber er wird gegen den Wahn geschützt sein, daß die Entwicklung der Musik vor allem im Überbordwerfen jeder Form und Regel liege.

Darf hier ein Rat erteilt werden, so möge er diese Fassung haben: Man befreie das Unterrichtsmaterial von allem überflüssigem Ballast historischer Art, man lasse die *di minorum gentium* aus, also etwa Clementische Sonatinen (aber nicht auch

