

*Das organische*

# *Klavierspiel*

**M E T H O D E**

**O. V. MAECKEL**

**von O. V. MAECKEL**

**1 . 9 . 3 . 8**

**FRANZ HANSMANN · MUSIKVERLAG · ISERLOHN I. W.**

## **Zur gefl. Beachtung!**

Schon gleich nach dem Erscheinen meines Buches laufen so viele Schreiben mit stets der gleichen Anfrage bei mir ein, daß ich, um nicht ungezählte Male immer wieder dieselbe Auskunft geben zu müssen, mich veranlaßt sehe, gleich hier folgendes zu bemerken:

In den Monaten Juni bis Mitte September unterrichte ich meine Methode ausschließlich in meinem Landhause in Frielendorf (Bez. Kassel), und zwar in vierwöchigen Kursen bei täglichem Unterricht und Kontrolle des Uebens durch einen meiner Assistenten. Da die Kurse keineswegs anstrengend sind, so kann ein Aufenthalt in dem in schöner waldreicher Gegend Hessens gelegenen Orte ohne weiteres als angenehme und anregende Sommerfrische angesehen werden. Auch in den Osterferien bin ich meist zu Hause.

Während der Wintermonate halte ich auswärts Kurse ab bei Beteiligung von mindestens 4 Interessenten.

Die Kosten für einen Kursus in Frielendorf betragen einschließlich Zimmer und sehr guter Verpflegung 300 RM, das Honorar für die Teilnahme an einem auswärtigen Kursus beläuft sich auf 120 RM. Für eine genaue Ueberprüfung von ca. 2 Stunden berechne ich in Frielendorf einschl. Uebernachten und Verpflegung 25 RM, auswärts nach vorheriger Uebereinkunft je nach Entfernung des Ortes und Anzahl der Reflektanten.



O. V. MAECKEL

# Das organische Klavierspiel

Der unter der Bezeichnung  
„METHODE O. V. MAECKEL“

bekannt gewordene neue und  
exakt beweisbar kürzeste,  
schnellste und leichteste  
Weg zu einer vollkommenen  
Klaviertechnik

Für Klavierspieler auf jeder  
Stufe des Könnens schriftlich  
niedergelegt

von

O. V. MAECKEL



1 9 3 8

---

Franz Hanemann, Musikverlag, Iserlohn i. W.

Als Manuskript gedruckt!

Alle Rechte behält sich der Verfasser vor, vor allem das der Uebersetzung in fremde Sprachen, öffentlicher Vorträge (auch durch den Rundfunk) auf Grund dieses Buches und ferner Veröffentlichung einzelner Teile oder Punkte daraus ohne vorherige Genehmigung. Die in diesem Buche niedergelegten Lehren und Prinzipien dürfen nur unter der ausdrücklichen Bezeichnung Organisches Klavierspiel nach der Methode O. V. Maeckel gelehrt werden. Um eine Entstellung und Verwässerung seiner Methode zu verhindern, sieht sich der Verfasser genötigt, nur solchen Personen eine offizielle Autorisation zu erteilen, die ihre Befähigung durch eine vorherige Prüfung durch ihn nachweisen können.

Printed in Germany.

Copyright 1938

by Franz Hanemann, Musikverlag,  
Iserlohn.

• Sie unter der Bezeichnung „Neue Wege zum  
organischen Klavierspiel“ niederschriftlichen  
Prinzipien und Lehren O. V. Maeckels  
verraten zweifellos ein fromes Anerkennens-  
wertes Wissen und eine reiche Erfahrung  
auf einem Gebiet, dessen besondere Wichtig-  
keit immer von wesentlicher Bedeutung  
sein wird.

Möge der schöpferische Geist, der diesen  
neuen Weg zum organischen Klavierspiel  
sinnfällig verkörpert, weiterhin volle  
Anerkennung und erfolg reiche Aus-  
wirkung finden!

Elly Ney.

Es ist mir eine Freude und Ehre, dieses Werk der Meisterin des  
Klavieres widmen zu können, die mein pianistisches Ideal nicht nur  
in musikalischer, sondern besonders auch in technischer Hinsicht im  
Konzertsaal weitaus am besten verkörpert, nämlich

Professor Elly Ney,

als Dank für ihr Interesse und Sicheinsetzen für meine Prinzipien  
und Lehren und besonders auch für dieses auf ihr Zuraten ent-  
standenes Buch.

O. V. Maeckel.

## *Geleitwort des Verlages*

Der unterzeichnete Verleger dieses Buches betätigt sich nicht nur als Dirigent und Komponist, sondern ist auch jahrzehntelang als Schüler allererster Meister des Klavierspieles selbst Pianist gewesen und hat ebenfalls als Leiter des Beethoven-Konservatoriums in Iserlohn die verschiedenartigsten Methoden des Klavierspiels in seinem Institut kennengelernt. Wenn er jetzt die Methode O. V. Maeckel in seinem Verlage herausgibt, so hat dies den Grund, daß er als Schüler O. V. Maeckels von der überaus großen Bedeutung dessen neuer und ganz eigenartiger Methode für die Zukunft derart fest überzeugt ist, daß er sein Möglichstes für deren schnelle Verbreitung tun möchte. Nur wer die Methode O. V. Maeckel beherrscht, d. h. ihre überraschend großen Vorzüge mit eigenen Fingern erprobt hat, ist in der Lage, sie nach ihrem ganzen Wert einzuschätzen.

**Franz Hanemann**  
Iserlohn.

## *Motto*

Durch seine Unglaublichkeit entschlüpft das Wahre dem Erkenntwerden.  
(Heraklit.)

Unwissende sind gleich über jeden Zweifel an ihrer Bildung empört,  
während Unterrichtete mit dem größten Behagen zugestehen können,  
daß der Mensch niemals auslernen könnte.  
(Karl Gutzkow.)

## Vorwort

Ich bin mir bewußt, mit meiner hier in Buchform niedergelegten Methode der klavierspielenden Welt etwas durchaus Neues zu bieten. Denn ich, der ich auf diesem Gebiete alles zu kennen glaube, was nicht nur in deutscher, sondern auch in englischer, französischer und italienischer Sprache irgendwie Beachtung verdient, habe mich nicht nur selbst davon überzeugen können, sondern es ist mir auch bisher von allen als maßgeblich zu erachtenden Sachverständigen, die ich damit bekannt machte, bestätigt worden, daß die von mir gelehrt<sup>en</sup> technischen Funktionen, auf denen meine Methode beruht, bisher weder in irgendeinem Werk der einschlägigen Literatur je beschrieben oder auch nur angedeutet, noch je bewußt gelehrt worden sind.

Dabei handelt es sich bei den leitenden Grundsätzen meiner Methode fast durchweg um Dinge von größter Bedeutung für jeden Klavierspieler — einerlei auf welcher Stufe des Könnens —, so daß deren bisherige Nichtbeachtung in der Pädagogik einen mit zunehmendem Staunen erfüllen muß.\*)

Wie neu vieles, was ich in dem vorliegenden Buch zu sagen habe, aber tatsächlich ist, ging für mich selbst erst daraus hervor, daß für eine ganze Reihe von Begriffen, die bei mir eine große Rolle spielen, gar keine Bezeichnung existierte, so daß ich eine solche erst — oft nach langem Nachdenken — erfinden mußte.

---

\*) Wenn ich vorher durchaus den Tatsachen entsprechend versicherte, daß mir bisher alle Klavierpädagogen und Pianisten, denen meine Lehren auseinanderzusetzen mir vergönnt war — und unter bei-

Ich begegne oft der an sich ganz begreiflichen Ansicht, daß man nach einer langjährigen pianistischen Lehr- und Spielpraxis doch wohl berechtigt sei, den größten Zweifel zu hegen, ob es noch eine Methode geben könnte, die einem vollkommen neu sein sollte. Nun, ich hätte vor sechs Jahren genau denselben Zweifel geäußert und sogar jede Wette gemacht, daß man sich mit dieser Behauptung wenigstens bei mir, der ich schon damals mit allen erdenklichen klaviertechnischen Kniffen und Pfiffen genau vertraut zu sein fest überzeugt war, gründlich irre. Und dennoch hätte ich diese Wette verloren, denn die Errungenschaften und Erkenntnisse, die in diesem Buche niedergelegt sind, sind mir selbst vor fünf Jahren aufgegangen. Wenn man aber die Bedeutung einer Sache nach ihrem Erfolg einschätzen kann, dann darf ich mich für berechtigt halten, meine Methode als eine wirklich bedeutsame klaviertechnische Errungenschaft anzusehen. Denn durch das Umsetzen meiner Erkenntnisse in die Praxis ist es nicht nur mir selbst möglich gewesen, meine eigene Klaviertechnik, die ich schon längst auf dem mir je erreichbaren Punkte angekommen glaubte, doch noch um einen sehr hohen Prozentsatz zu erweitern, sondern ich habe das gleiche Resultat inzwischen bei ausnahmslos allen meinen Schülern erzielt, und zwar in Kursen von nur vier

---

den solche von Bedeutung und großem Namen —, mit sehr dankenswerter Ehrlichkeit zugaben, daß das, was ich vorbrachte, selbst ihnen neu sei, so könnte mir, zumal nach dem Lesen dieses Buches, womöglich doch von einer Seite Unrichtigkeit dieser Behauptung vorgeworfen werden. So bin ich geradezu genötigt, diesen einzigen scheinbaren Ausnahmefall besonders zu erwähnen.

Eine Lehrkraft für Klavier und Cembalo an der Akademie der Tonkunst in M., Frau L. St., behauptete nämlich bei jedem einzelnen ihr auseinandergesetzten und am Instrument demonstrierten Punkte meiner Methode, dies alles sei ihr nicht nur längst bekannt, sondern würde sogar längst schon von ihr ihren Schülern gelehrt, selbst Übungen, die ich erst erfunden zu haben glaubte. Am Schluß meiner einstündigen Ausführungen stellte dann Frau St. auf meine nochmalige Frage hin durch ihre Antwort die Originalität meiner Methode

Wochen (allerdings bei täglichem Unterricht und genauer Kontrolle des Uebens), also in einer im Vergleich zu dem dadurch erreichten Erfolg fast lächerlich kurz zu nennenden Zeit. Diese meine Kursus-schüler — es sind in wenigen Jahren bereits über 150 — sind aber nicht etwa Anfänger, denen man leicht hätte technisch etwas aufhelfen können, sondern mit wenigen Ausnahmen staatlich anerkannte oder akademische Lehrer der Musik, bekannte Konzertpianisten, Direktoren von Konservatorien und selbst Professoren von Hochschulen für Musik — also alles Persönlichkeiten, die sich nicht so leicht von einem Schaumschläger ein X für ein U vormachen lassen!

Ich sage dies ganz offen, selbst auf die Gefahr hin, für einen selbstgefälligen Menschen oder gar einen Prahler gehalten zu werden, weil ich mich im Interesse der Sache dazu verpflichtet fühle. Denn ich sehe mit ziemlicher Sicherheit voraus, daß meine Methode zunächst keinen leichten Stand haben wird; es wird ihr gehen wie allen Erfindungen und Entdeckungen; zunächst werden alle diejenigen sie zu bekämpfen und zu verkleinern trachten, die zu bequem sind und auch viel zu viel am Alten hängen, um sich damit vertraut zu machen, oder auch nur dieses Buch aufmerksam durchzulesen;

---

überhaupt in Abrede. Da sie dies wohl auch anderen gegenüber tut und tun wird, sehe ich mich zur Wahrung meiner Belange zur Klarstellung des Falles gezwungen.

An sich sind ja solche Behauptungen sehr billig und bequem, zumal wenn man sich wie Frau St. nicht bewegen läßt, ihre Richtigkeit durch das Anschlagen nur einiger Töne auf einem vorhandenen Flügel zu beweisen. Man sollte doch meinen, ein solcher Beweis müsse für einen jeden, der sich seiner Sache sicher weiß, eine Genugtuung sein, allein schon wegen des Rechtes der Priorität. Solche Behauptungen ohne Beweis verlieren aber vollends Gewicht und Wert, wenn sich herausstellt, daß meine Lehren und Uebungen mehreren früheren langjährigen Schülern von Frau L. St., die kürzlich bei mir meine Methode studierten, vollkommen unbekannt und neu waren!

dann wird man versuchen, mir im einzelnen möglichst viele Fehler, falsche Schlußfolgerungen und dergl. vorzuwerfen, und schließlich wird man bei Vielem in diesem Buche ganz unberücksichtigt lassen, daß dieses selbst nichts Anderes sein kann als nur ein Notbehelf, da sich auf dem Gebiete der Klaviertechnik das meiste sehr viel leichter zeigen als beschreiben läßt, und daß man in letzterem Falle viel umständlicher sein muß und dennoch viel leichter mißverstanden werden kann als beim Demonstrieren am Klavier im persönlichen Unterricht. Die unbewiesene Behauptung in Bausch und Bogen, à la Frau L. St., man habe alles in diesem Buche Vorgebrachte schon längst gekannt und gelehrt, fürchte ich weniger, da in solchem Falle ein Beweis gefordert werden könnte, der nicht so leicht sein dürfte wie die bloße Behauptung.

Dies alles soll mir vollkommen gleichgültig sein gegenüber dem Bewußtsein, durch dieses Buch ungezählten unbekanntem Schülern einen ebenso großen Dienst zu erweisen, wie ich den persönlichen erweisen konnte. Ich will nicht verschweigen, daß es mich in Voraussicht der eben erwähnten Schwierigkeiten einen nicht geringen Entschluß gekostet hat, meine Methode in Buchform zu veröffentlichen. Denn einmal glaubte ich selbst, daß vieles sich auf schriftlichem Wege nicht lehren lassen würde, und dann mußte ich auch — gerade bei der Neuheit meiner Lehren und Prinzipien — sehr darauf bedacht sein, daß diese nicht falsch verstanden und dadurch entstellt weitergegeben würden, so daß womöglich der größte Unsinn unter meinem Namen gelehrt würde. Ich warne daher bei dieser Gelegenheit ausdrücklich vor solchen Lehrkräften, die meine Methode lehren zu können behaupten, ohne in der Lage zu sein, eine schriftliche Bescheinigung vorzulegen, daß sie dieselbe bei mir selbst gelernt haben; man kann sich leicht denken, daß jede Sache, die zugkräftig zu werden verspricht, auch sehr bald zur Geldmacherei ausgebeutet wird.

Wenn ich mich auf immer stärkeres Drängen aller meiner Schüler hin mit dem Gedanken an eine schriftliche Niederlegung meiner Methode auch mehr und mehr befreundete, so ist der endgültige Entschluß dazu doch erst auf das eindringliche Zureden von mehreren Schülern gefaßt worden, die ich für ganz besonders urteilsfähig halten konnte. Der eine ist mein verehrter Freund Herr Musikdirektor Franz Hanemann in Iserlohn, der Direktor des dortigen Beethoven-Konservatoriums, der es sich — von den mit meiner Methode erzielten Erfolgen ganz besonders begeistert — nicht nehmen ließ, dieses Buch selbst in seinem Verlag herauszubringen, um dadurch in erster Linie zur Verbreitung meiner Methode beizutragen; der zweite ist mein junger Freund Herr Joachim Hilscher, akademischer Musiklehrer in Eßlingen a. N., der sein lebhaftestes Interesse für meine Methode — ebenfalls auf Grund seiner damit erzielten erstaunlichen Erfolge — besonders dadurch bewiesen hat, daß er dieses ganze Buch — das eine oder andere dabei noch besonders mit mir besprechend — auf mein Diktat hin niederschrieb. Beiden Herren spreche ich an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank aus, zugleich im Namen der Sache selbst. Nicht vergessen darf ich die treuesten meiner Schülerinnen und meine mehrfachen Assistentinnen, Fräulein Dora Loß, Pianistin und Klavierpädagogin in Bad Kreuznach, und Fräulein Emmy Hermann, Klavierpädagogin in Wuppertal-Barmen. Den letzten Anstoß zur Abfassung dieses Buches gab mir aber — last not least — die Persönlichkeit, die mir als erste Pianistin der Welt als die denkbar höchste Instanz erscheinen mußte und der ich hier für ihr lebhaftes Interesse für die Sache und ihr Vertrauen in mich selbst (ich lehrte meine Methode auf ihren Wunsch auch ihre Tochter) nicht genug danken kann, und dies ist keine geringere als Frau Professor Elly Ney.

Es ist seit etwa drei Jahren, da meine Methode mehr und mehr von sich reden zu machen begann, keine andere Frage mündlich und

besonders schriftlich so oft an mich gestellt worden, wie die nach deren Hauptvorteilen; und so sah ich mich schließlich genötigt, darauf allgemein zu antworten, indem ich in meinen Prospekten die folgenden acht Punkte drucken ließ:

1. In der Hauptsache beruht meine Methode auf offenbar ganz neuen Erkenntnissen auf dem Gebiete der Analyse einer virtuoson Klaviertechnik, denen zufolge ich eine Reihe ganz eigenartiger Uebungen (z. T. auch Freiübungen) erfunden habe. Durch diese sehr wichtigen Uebungen aber,

**die bisher noch kein einziger meiner vielen Schüler kannte  
oder gar je ausgeführt hatte,**

kommen gewisse Funktionen des Spielapparates, die vordem nur auf empirischem Wege durch mühevollstes Studium allenfalls herangebildet wurden, nunmehr bewußt zur Anwendung, wodurch sich ganz neue Möglichkeiten in technischer wie besonders auch musikalischer Hinsicht eröffnen.

2. Zur Besiegung einer jeden denkbaren technischen Schwierigkeit gibt es meist nur einen richtigen, d. h. kürzesten Weg. Diesen lernt der Schüler durch das Studium meiner Methode sofort erkennen und vermeidet dadurch jeden zwecklosen Umweg. So konnten
3. bisher meine sämtlichen Schüler nach ihrer eigenen Behauptung ihre Gesamttechnik durch das Studium meiner Methode in erheblichem — meist noch über ihre Erwartungen gehendem — Maße steigern, die öffentlich spielenden aber sich in der gleichen Zeit wie früher eine sehr viel größere Reihe von Stücken aneignen.
4. wird bei Anwendung meiner Methode nicht nur ungeahnt viel Kraft gespart, sondern die zum Ueben nötige Zeit auch erheblich beschränkt. Keiner meiner Schüler hat infolgedessen noch unter irgendwelchen Ermüdungserscheinungen zu leiden. So ist es mir denn

5. bisher auch stets — ohne auch nur eine Ausnahme und selbst in ganz verzweifelten Fällen — gelungen, irgendwelche Hemmungen, verkramptes Spiel oder gar die bekannten Pianistenübel wie Sehnenscheidehautentzündung oder die Neigung dazu, Schwäche oder Ueberspannung der Muskeln bzw. Bänder usw. durch meine Methode restlos zu beseitigen. (Ich veröffentliche diesen Punkt auf das Ersuchen mehrerer Schüler hin, damit zahlreichen Kollegen ebenso geholfen werden möchte wie ihnen selbst.)
6. wird durch meine Methode auch schon beim Elementar-Unterricht so viel Uebzeit gegen früher gespart, daß sie nach dem Urteil aller meiner selbstunterrichtenden Schüler eine große Errungenschaft zum besten der Hausmusik-Pflege bedeutet, zumal in Fällen, da Kinder und junge Leute anderweitig zu stark in Anspruch genommen sind, um noch viel Zeit zum Klavierspiel aufbringen zu können.
7. ist kein Schüler genötigt, meine Angaben nur auf Treu und Glauben hinzunehmen, da ihm die unbedingte Richtigkeit einer jeden exakt wissenschaftlich bewiesen wird; es kann also nie zu Meinungsverschiedenheiten kommen.
8. ist ein jeder Klavierspieler, der meine Methode beherrscht, niemals mehr auf eine weitere technische Belehrung angewiesen.

Wenn man sich vielfach selbst auf diese wohl genügend klare Antwort hin noch ganz falsche Vorstellungen von meiner Methode machte, so ist dies nicht meine Schuld. So ist z. B. von „ängstlich geheim gehaltenen Tricks“ meinerseits nie die Rede gewesen; wenn ich von meinen Schülern einen Revers unterzeichnen ließ, in dem sie sich verpflichteten, meine Methode — natürlich wohl an ihre Schüler, aber — nicht an Lehrkräfte weiterzugeben, so war dies nur eine, übrigens sehr angebrachte Maßnahme, um sie vor Entstellungen zu schützen durch Zu- und Abtun von unberufener Seite.

Und nun mag das Buch selbst für die Sache sprechen!

Ich rate jedem Leser, es zunächst einmal vom Anfang bis zum Ende aufmerksam durchzulesen, ohne gleich alles am Klavier ausprobieren zu wollen, denn es ist vor allem erforderlich, sich erst einmal eine deutliche Vorstellung von der Eigenart, dem Grundgedanken und dem ganzen logischen Aufbau meiner Methode zu verschaffen. Hierzu aber ist in erster Linie nötig, daß man sich von allen altgewohnten Ansichten möglichst frei macht, um sich die Beurteilung der neuen nicht dadurch trüben zu lassen. Dann arbeite man einen Abschnitt des Buches nach dem anderen unter genauer Befolgung meiner Angaben am Klavier durch, und zwar wiederum nur ganz langsam und sich Zeit lassend, da die meisten Funktionen sich erst mit der Zeit einstellen können. Denn es ist dabei nicht nur nötig, daß man sie nur so eben beherrscht, sie müssen vielmehr erst ins Unterbewußtsein gerückt, zur Gewohnheit geworden sein; erst dann kann man sich beim Weitergehen im Studium darauf verlassen. — Daß man infolgedessen nicht irgendeinen Abschnitt über eine technische Funktion, an der es beim Schüler gerade hapert, herausnehmen und für sich studieren kann, mag man als einen Nachteil empfinden; für mich ist dies nur ein Lob, denn es beweist nur den streng logischen Aufbau des Ganzen.

Nun zum Schluß noch ein Wort über die Zeit, die man zum Studium meiner Methode nach diesem Buch brauchen wird:

Im persönlichen Unterricht benötige ich 4 Wochen resp. 30 Tage, um bei täglich etwa 40 Minuten Einzelunterricht jedem Schüler meine Methode so zu lehren, daß er sie nach Ablauf dieser Zeit nicht nur vollkommen beherrscht, sondern daß er dann sogar technisch durchaus auf eigenen Füßen steht, derart, daß er in Zukunft nie mehr technischer Ratschläge bezgl. der Ausführung selbst technisch noch so schwerer Stücke bedarf. Er muß dann wissen und weiß auch, wie jeder erdenklichen Schwierigkeit auf dem zweckmäßigsten und daher kürzesten Wege zu begegnen ist. Ich stelle es jedem meiner Schü-

ler anheim, sich in einem Zweifelsfall brieflich um Rat an mich zu wenden; dies ist aber noch keinmal nötig gewesen!

Der persönliche Unterricht meiner Methode wird allerdings noch durch ein wichtiges Moment begünstigt, nämlich die genaue Kontrolle des täglichen Uebens von höchstens 1 Stunde durch einen meiner Assistenten. Diese Unterstützung fällt beim Lernen meiner Methode nach einem Buch naturgemäß weg und muß durch eigene desto genauere Kontrolle ersetzt werden. Wenn ich dem Schüler, ohne an seiner Fähigkeit sich selbst genau kontrollieren zu können, ob die Ausführung auch wirklich meinen Angaben in jeder Weise entspricht, zu zweifeln, den guten Rat gebe, sich dennoch lieber hin und wieder von mir oder von einem meiner Schüler einmal überprüfen zu lassen, so geschieht dies durchaus nicht etwa aus „Geschäftstüchtigkeit“, sondern nur allein in seinem Interesse und in dem der Sache. Das Richtige liegt hier oft sehr nahe am Grundfalschen!

Und so begleite ich das Buch auf seinem Weg mit dem Wunsche, der es diktiert hat, nämlich daß es für alle Klavierspieler von Nutzen und Segen sein möchte.

Frielendorf, Bez. Kassel,

Haus Maeckel, den 1. November 1937.

O. V. Maeckel

staatlich anerkannter Lehrer der Musik.

## *Klarlegung verschiedener, das Klavierspiel im allgemeinen betreffenden irrtümlichen Ansichten*

Es ist unbedingt nötig, daß der Klavierspieler, der meine Methode mit Nutzen studieren will, sich über die folgenden wichtigen Punkte nicht nur genau im klaren ist, sondern sie sich beim weiteren Studium auch stets von neuem vergegenwärtigt, so daß ich stets nur ganz kurz darauf hinzuweisen brauche.

1. Die Tonerzeugung auf einem modernen Klavier, sei es einem Flügel oder einem Pianino, geschieht durch die Senkung einer Taste aus der Ruhelage auf den Grund. Hierdurch wird bewirkt, daß der mit der Taste in Verbindung stehende Hammer gegen die betreffende Saite schlägt und diese in Schwingungen versetzt; der Hammer fällt nach diesem äußerst kurzen Anschlag an die Saite zurück, einerlei, ob die Taste noch weiterhin auf ihrem Grund gehalten wird oder nicht.

Aus diesem Umstand, den man jederzeit deutlich wahrnehmen kann, geht klar hervor, daß ein Beeinflussen oder gar ein Verändern des Tones nach dem Anschlag ein Ding der Unmöglichkeit ist. Denn einerseits besteht überhaupt keine Verbindung mehr zwischen dem zurückgefallenen Hammer und der Saite und andererseits ist es beim Klavier nicht möglich, die schwingende Saite unter Beibehalten ihrer Schwingungen zu verlängern oder zu verkürzen, wie etwa bei einer Gitarre.

Alle gegenteiligen Behauptungen sind demnach falsch und beruhen nur auf Einbildung. Wie weit aber eine solche Einbildung

gehen kann, zumal wenn das Gehör auch noch durch den Gesichtssinn beeinflusst wird, kann man leicht demonstrieren dadurch, daß man nach einem Anschlag mit dem Finger auf dem Grund der Taste Zitterbewegungen macht und den zuschauenden Hörer fragt, ob er nicht ein deutliches Vibrieren des Tones infolge der Zitterbewegung wahrnehme; selbst ein sehr guter Hörer wird dieses in Wirklichkeit natürlich gar nicht vorhandene Vibrieren deutlich zu bemerken glauben, sofern er in der Mechanik des Klavieres nicht bewandert ist. — Es versteht sich wohl von selbst, daß bei dieser Klarlegung die Wirkung der Pedale nicht in Betracht gezogen ist, ebensowenig wie bei dem zunächst folgenden. In den beiden Pedalen sind vernünftigerweise nur musikalische Hilfsmittel zu sehen, die mit dem Anschlag an sich zunächst noch nichts zu tun haben.

2. Die Stärke eines Klaviertones hängt einzig und allein davon ab, ob die Taste schneller oder langsamer auf ihren Grund gebracht wird. Denn je schneller dies geschieht, um so schneller wird auch der Hammer gegen die Saite fliegen und je schneller der Hammer gegen die Saite fliegt, in um so größere Schwingungen wird diese versetzt; von der Größe der Schwingungen der Saite aber hängt die Stärke des Tones ab.

Es ist also ebenso unmöglich, durch eine langsame Senkung der Taste einen starken Ton hervorzubringen wie andererseits durch eine schnelle Tastensenkung einen nur schwachen Ton zu erzeugen.

3. Bei der Senkung einer Taste, also beim Anschlag, kommt es nur auf die Geschwindigkeit an, mit der die Taste aus ihrer Ruhelage auf den Grund gebracht wird, nicht aber auf die Kraft, mit der dies geschieht.

Zum Beweis dieser Behauptung braucht man sich nur vorzustellen, daß eine Taste mit der Kraft einer hydraulischen Presse gesenkt würde, also nur ganz langsam. Der Erfolg könnte dann nur der sein, daß höchstens nur ein ganz schwacher, auf den meisten Instru-

menten aber überhaupt kein Ton hervorgebracht wird. Ist man sich über die Richtigkeit des hier Gesagten einmal vollkommen klar geworden, dann wird man gefeit sein gegen all die so oft mißverständlich wirkenden Angaben, die man in den meisten Schriften über Klavierspiel findet, und zwar besonders in französischen Werken, in denen fast durchweg von Kneten der Taste, zurückgehaltener Kraft, anhaltendem festen Druck auf den Grund der Taste und dergl. mehr die Rede ist. In Wirklichkeit kann es sich, wie eben erläutert, nur um eine schnellere oder langsamere Senkung der Taste handeln, also einen an sich ganz einfachen Vorgang, dessen richtige Ausführung derartiger verfänglicher Erläuterungen gar nicht bedarf, selbst wenn diese zugebenermaßen nur dazu dienen sollen, gewisse Vorstellungen hervorzurufen.

4. Es ist ein Irrtum, wenn vielfach behauptet wird, irgendein besonderer Anschlag, wie zum Beispiel ein guter Gesangston auf dem Klaviere, perlendes Spiel, zartestes Pianissimo usw., hinge vom Bau der Hand eines Pianisten ab und sei daher von vielen gar nicht zu erlernen, weil ihnen die physischen Vorbedingungen dazu fehlten.

Alle diese und noch viele andere Dinge können von jedem Klavierspieler, sofern er nur über eine einigermaßen normale Hand verfügt, erlernt werden, ganz einerlei, ob seine Hand weich oder fest ist und ob er über kurze oder lange, fleischige oder knochige Finger verfügt. Den Beweis für die Richtigkeit dieser Behauptung liefert die Mechanik jener Klavierspielapparate, durch die mittels sogenannter Künstlerrollen das Spiel jedes großen Pianisten auf elektrischem Wege reproduziert werden kann. Denn die mechanischen Mittel, durch die sich diese Reproduktion selbst bis zu den subtilsten Feinheiten vollzieht, sind derart, daß man sie im Vergleich selbst zu einer höchst ungünstigen Hand als geradezu kläglich bezeichnen muß.

Die Finger werden nämlich hier durch mit dünnem Filz überzogenen Holzstäbchen ersetzt, die noch dazu in steter Berührung mit

der Taste sind und diese also nur aus stets derselben Höhe anschlagen können; und dennoch sind diese Holzfinger imstande, allein durch die ihnen auf elektrischem Wege zugeteilte Bewegung alle vorher erwähnten Feinheiten hervorzubringen. Von der Genauigkeit aber, mit der selbst das unnachahmlich scheinende Spiel größter Meister des Klaviers auf solche Weise reproduziert werden konnte, habe ich selbst mich oft überzeugen können, als ich mehrfach entgegen war, wenn mein Meister Raoul Pugno „Phonola-Künstlerrollen“ bespielte: obwohl ich sein Spiel so genau kannte, wie man es nur kennen konnte, wäre es mir im Dunkeln unmöglich gewesen zu unterscheiden, ob er selbst am Klavier saß oder ob sein Spiel nur reproduziert erklang, und heute noch könnte ich mich verpflichten, Pagnos Spiel ganz allein am Anschlag unter hunderten von Künstlerrollen wiederzuerkennen.

**5. Es ist ferner ein Irrtum zu glauben, daß die sogenannte große Technik nur von einigen wenigen Gottbegnadeten und für das Klavierspiel ganz besonders Begabten erlernt werden könne und auch dann nur durch ein unendlich mühe-, zeit-, kraft- und — nicht zu vergessen — geldraubendes Studium.**

Dieser Glaube wird zum Teil schon durch jedes Wunderkind widerlegt, das weder über so viel Kraft verfügt, noch so viel Zeit zum Ueben aufgebracht haben kann wie sehr viele seiner erwachsenen Kollegen, denen es in technischer Beziehung trotzdem womöglich noch weit überlegen ist. Dabei wird man aber kaum je behaupten können, daß ein solches Wunderkind von Natur aus besonders begabt sei mit einer weit über seine Jahre hinausgehenden physischen Kraft und der Fähigkeit, Mühe und Geduld nur als etwas Angenehmes zu empfinden.

**6. ist es ebenfalls ein Irrtum zu glauben, bei einem Pianisten sei einzig und allein maßgebend der musikalische Endeffekt seines Könnens, nämlich die durch sein Spiel erzielte musikalische Wirkung,**

die hierauf verwandten technischen Mittel dagegen seien vollkommen gleichgültig.

Wenn ich ganz selbstverständlich auch das genannte Endziel durchaus gelten lasse, so kann ich mich dennoch nicht zu der Ansicht aufschwingen, daß das Mittel zum Zweck, nämlich die Art der Technik eines Künstlers, von gar keinem Belang sein sollte, und dies schon allein aus folgendem Grunde:

Auf jedem Gebiete, sei es der kompliziertesten Technik oder der einfachsten Dinge des täglichen Lebens, wird stets in allererster Linie die Frage aufgeworfen werden, ob eine zu erzielende Wirkung auch in einem vernünftigen Verhältnis steht zu den dafür aufgewandten Mitteln. Und man wird eine jede Anlage, welcher Art sie auch sei, von vornherein als gänzlich verfehlt ansehen und ohne weiteres verwerfen, wenn dieses Verhältnis ein absolut unvernünftiges ist, d. h. wenn bei einem Aufgebot sehr großer Mittel doch nur eine Wirkung erzielt wird, die zu diesen Mitteln in keinem Vergleich steht.

Es ist nun kaum zu glauben, aber doch ohne weiteres zu beweisen, daß man bisher vielleicht auf keinem Gebiet mehr gegen diesen fundamentalen Grundsatz gesündigt hat, als auf dem der Klaviertechnik.

Man braucht sich hier nur einmal an einem konkreten Beispiel klar zu machen, welch ein Uebermaß von Kraft von leider den meisten Pianisten beim Spiel verschwendet wird — und hier machen selbst manche von Weltruf keine Ausnahme —, um mit Schrecken zu erkennen, wohin es führt, wenn man Hauptgrundsätze vollkommen außer acht läßt. Nehmen wir einmal an, eine der größeren Beethoven-Sonaten bestünde aus 10 000 Noten — auf einige hundert mehr oder weniger kommt es dabei nicht an —, zu deren Erklängen auch 10 000 Tastensenkungen erforderlich sind. Wie wir nun gesehen haben, ist der Ton bereits erklingen, sobald die be-

treffende Taste auf dem Grund angelangt ist. Ein jeder Druck auf die unten angelangte Taste ist also vollkommen zwecklos, sofern er das Maß von Kraft überschreitet, das nötig ist, um die Taste nach ihrem entsprechenden Notenwert auf dem Grund zu halten; hierzu bedarf es aber nur des ganz geringen Gewichtes von durchschnittlich etwa 70 gr, da der Tastenwiderstand auf einem modernen Instrument 60 bis 80 gr beträgt. Ein über diesen Tastenwiderstand hinausgehender Druck von sagen wir nur 30 gr ist im Einzelfalle zwar so gering, daß man ihn überhaupt kaum als Druck empfindet, wovon man sich leicht überzeugen kann, wenn man den Finger auf eine Briefwaage legt. Bei 10 000 Noten jedoch würde schon ein so geringer, aber, wie wir eben gesehen haben, zweckloser Druck eine Kraftverschwendung von nicht weniger als 6 Zentnern (nämlich  $10\,000 \times 30$  gr) bedeuten, die dem Klang in keiner Weise zugute gekommen ist, die sehr gut hätte vermieden werden können und die nur eines bewirkt hat, nämlich eine völlig nutz- und zwecklose Ermüdung des Spielers.

Zu ebenso verblüffenden Zahlen kommt man bei einer Untersuchung, welche ein Verlust neben der Kraft auch an Zeit eintreten muß bei selbst nur ganz kleinen, aber unzweckmäßigen und unnötigen Bewegungen. Würde man jede Note der zirka 1500, aus denen die f-moll-Etude Op. 25 Nr. 2 von Chopin besteht, aus der Höhe von nur 2 cm anschlagen (statt von der Berührung der Taste aus), so käme auf jeden Ton ein Weg des Fingers von 4 cm, nämlich 2 cm Hebung und 2 cm Senkung, die beide ebensogut hätten gespart werden können. Dies macht aber bei dem nur kurzen Stück schon einen Weg von  $1500 \times 4 = 6000$  cm oder 60 m aus, die nur auf Kosten der Schnelligkeit und somit der Zeit gehen.

Solche Zahlen müssen doch zu denken geben, selbst wenn man, wie ich selbst, keineswegs ein „Nütlichkeitsfanatiker“ ist. Denn hier handelt es sich zunächst um nichts anderes als um eine a priori falsch

angelegte Technik, welche zu Uebelständen führen muß, gegen die das hier und da in der einschlägigen Literatur geltend gemachte musikalisch-symbolische Uebermaß von Kraft oder Weg gar nicht ins Gewicht fällt. Man darf daher hier nicht etwa einwenden, daß Werke erregten, leidenschaftlichen oder innerlich gespannten Charakters nicht bis zur letzten Möglichkeit wiedergegeben werden könnten, wenn dieses vom musikalischen Empfinden diktierte Uebermaß nicht auch zum wirksamen Vortrag herangezogen würde. Diese Forderung selbst hat durchaus ihre Berechtigung, allein es kommt hier ganz auf das Ausmaß dieses Uebermaßes an; und man wird mir zugeben müssen, daß alle diese „symbolischen“ Exzesse an Kraft und Weg um so mehr der erstrebten Wirkung entsprechen, je mehr sie sich an der richtigen Stelle von einem an sich prinzipiell kraft- und wegsparenden Spiel abheben. Denn selbst das tiefste Schwarz sticht von Grau längst nicht in dem Maße ab wie von Weiß.

7. Wir haben es beim Klavierspiel mit einer horizontalen, geraden Ebene zu tun, nämlich der Klaviatur, die durch die nebeneinanderliegenden Tasten gebildet wird. Diese Tasten ihrerseits bilden die Ausläufer je eines Hebels, durch deren Senkung in eine Tiefe von ca. 1 cm eine an ihrem anderen Ende befindliche mehr oder weniger komplizierte Mechanik in Bewegung gesetzt wird, die ihrerseits den Anschlag des Hammers an die Saite bewirkt; daß dieser Hammer sofort nach dem Anschlag zurückfällt, wurde schon gesagt. Um eine der Tasten aus ihrer Ruhelage auf den Grund zu bringen, bedarf es nur eines geringen Gewichtes, das bei den verschiedenen Fabrikaten etwas differiert; da es zwischen 60 und 80 gr schwankt, so können wir im Durchschnitt 70 gr annehmen, die also den Widerstand der Taste bilden.

Beim Klavierspiel fällt nun dem Spieler einzig und allein die Aufgabe zu, den Noten entsprechend diese Tasten auf den Grund zu bewegen, und zwar — ich rede zunächst nur von einer Hand — eine

Taste nach der andern in langsamerer oder schnellerer Folge oder aber mehrere Tasten gleichzeitig; in letzterem Falle multipliziert sich natürlich der Widerstand einer Taste mit der Anzahl der angeschlagenen Tasten. Da wir nun bloß über fünf Finger verfügen, so kann der Gesamtwiderstand der anzuschlagenden Tasten höchstens nur  $5 \times 70 = 350$  gr betragen. Und da, wie wir bereits gesehen haben, die Stärke des Tones von der Geschwindigkeit der Tastensenkung abhängt, so fällt dem Spieler die Aufgabe zu, eine um so schnellere Tastensenkung zu bewirken, je stärker der betreffende Ton zum Erklingen gebracht werden soll. Und da wir ferner uns eben darüber klar geworden sind, daß jeder Druck auf die auf ihrem Grund befindliche Taste in bezug auf das Erklingen des Tones vollkommen zwecklos ist, so kann es sich selbst bei der schnellsten Tastensenkung nur um eine solche bis zu dem Punkt handeln, an dem die Taste auf ihrem Grund angelangt ist. Diesen außerordentlich wichtigen Umstand hat sich der Spieler stets vor Augen zu halten, wenn er nicht auch in den fast durchweg gemachten Fehler verfallen will, eine Finger- oder Handbewegung zu machen, die viel größer ist als der Weg bis zum Tastenwiderstand. Eine solch große Bewegung nämlich muß, wenn sie noch nicht zu Ende ist in dem Momente, in dem sie auf den Widerstand stößt, notwendigerweise in Druck übergehen, und gerade dieser Druck ist nicht nur zwecklos, sondern auch kraftraubend und lähmend. Zunächst aber hat er die Wirkung, daß sich sofort das Handgelenk versteift.

Es hat für mich etwas Unbegreifliches, daß dieses für alles Klavierspiel so unendlich wichtige Moment in der gesamten einschlägigen Literatur des In- und Auslandes, und selbst in dickleibigen Werken über das Klavierspiel, nicht die Beachtung findet, die ihm zukommt; in der Regel wird dieser Umstand, dessen Richtigkeit schon ein Kind begreifen kann, gar nicht einmal erwähnt.

Zur Besiegung des, wie wir sehen, nur geringen Tastenwiderstandes steht nun dem Spieler der sogenannte menschliche Spielapparat zur Verfügung, unter dem außer den Fingern und der Hand auch noch

der Unter- und Oberarm zu verstehen ist. Mittels dieses menschlichen Spielapparates oder eines Teiles desselben muß also beim Klavierspiel der Widerstand der Tasten überwunden werden, und zwar schneller oder langsamer in der Tonfolge ebenso wie schneller oder langsamer beim einzelnen Ton. Einzig und allein auf dieser Funktion beruht die Technik und überhaupt die ganze Kunst des Klavierspiels, denn etwas anderes kann zunächst technisch nicht in Frage kommen, sei es bei dem einfachsten Stückchen aus Schumanns Jugendalbum oder bei Werken von der Schwierigkeit der Lisztschen Don-Juan-Fantasie, und auch musikalisch wird keine Komposition wirksam zum Vortrag gebracht werden können, wenn diese technischen Vorbedingungen nicht voll und ganz erfüllt sind.

Es scheint mir sehr angebracht, schon gleich hier zu untersuchen, wie viel vom menschlichen Spielapparat nötig ist, um die ihm zufallende Aufgabe mühelos zu erfüllen; diese Aufgabe aber besteht, wie ich der Deutlichkeit halber nochmals feststellen will, darin, 96 Hebel mit je einem Widerstand von ca. 70 gr schneller oder langsamer im einzelnen wie in der Aufeinanderfolge um zirka 1 cm senkrecht nach unten zu bewegen. Läge dieses Problem zum Beispiel beim Bau einer Maschine vor, so würde ein Ingenieur ohne weiteres erklären, daß zu dieser Leistung eine nur ganz geringe Kraft nötig sei, daß nämlich selbst zur schnellsten Senkung eines Hebels mit nur so geringem Widerstand die etwa 8—10fache mehr als ausreichen würde. Dies wären 6—700 gr, also ein Gewicht, das ungefähr der Schwere einer Hand entspricht, wenn man sich diese vom Körper abgetrennt denkt oder bei vollständig entspannten Muskeln am Unterarm hängend. Ich habe hiermit das ungefähre Gewicht einer Hand schon angegeben, kann aber die Bemerkung nicht unterdrücken, daß ich oft aufs höchste erstaunt sein mußte, wenn sich herausstellte, daß kaum je ein Schüler von mir, und darunter selbst bekannte Pianisten, von diesen Dingen eine auch nur annähernd richtige Vorstellung hatte. So viel mag vorläufig genügen.

# I. *Alle Möglichkeiten des einstimmigen Spieles auf dem Klavier*

## 1. Das „Plumpsen“ resp. „Lüften“ und der Normalton (Spielart I).

### Einführende Freiübungen.

Wenn ich, aufrecht stehend, die Schulter- und Rückenmuskeln vollkommen entspanne, so hängt mein Arm, dem Gesetz der Schwere, d. i. der Anziehungskraft der Erde, folgend schwer an meinem Körper herab. Aus dieser hängenden Lage kann der Arm nur durch Muskelkraft in eine andere gebracht werden, sei es in eine wagerechte, gehobene oder seitlich ausgestreckte Stellung. Diese Muskelkraft also wirkt der Anziehungskraft der Erde entgegen, und zwar in stärkerem oder schwächerem Maße. Wenn ich nun den Arm in eine gehobene Haltung bringe, so benötige ich dazu ebenfalls die Kraft meiner Muskeln, von denen bei dieser Haltung dem großen Rückenmuskel die Hauptaufgabe zufällt. Es gilt nun bei dieser für alles Folgende außerordentlich wichtigen Freiübung festzustellen und sich deutlich ins Bewußtsein zu bringen, wieviel Muskelkraft ich benötige, um zu erreichen, daß der Arm federleicht erscheint. Hierzu ist nämlich genau soviel Muskelkraft nötig, wie der Anziehungskraft der Erde in bezug auf das Gewicht oder die Schwere des Armes entspricht. Man muß sich dies so vorstellen, als lege man auf die eine Schale einer Doppelwage einen Kilostein, der der Anziehungskraft der Erde entsprechen und natürlich die eine Wagschale auf den Grund senken würde. Würde man nun auf die andere Wagschale ein Gewicht legen, das mehrere Gramm leichter ist als ein Kilostein, so würde sich hierdurch die erste Wagschale wohl heben, aber

des etwas schwereren Gewichts halber doch noch etwas tiefer zu stehen kommen als die zweite; und wäre das zweite Gewicht etwas schwerer als das erstere, so würde sich dessen Wagschale etwas senken. Erst wenn beide Wagschalen vollkommen gleich belastet sind, werden sie wieder so zu stehen kommen, wie sie ohne Belastung standen. Genau diesem Vorgang entsprechend muß also der Schüler ebensoviel Muskelkraft anwenden, wie Anziehungskraft der Erde vorliegt, um zu erreichen, daß der Arm federleicht schwebt.

Da man dieses richtige Maß von Muskelkraft nicht wie die Stärke eines elektrischen Stromes an einem Elektrometer ablesen kann, sondern rein gefühlsmäßig herausfinden muß, so ist diese Uebung längst nicht so einfach und leicht, wie es zunächst scheinen mag, zumal nicht für Menschen, die mit schwerem, auf der Klaviatur lastendem Arm zu spielen gewöhnt sind, oder die von Natur aus einen „schweren“ Arm haben. So kann man nämlich eine Eigentümlichkeit bezeichnen, die man meist bei Phlegmatikern antrifft und überhaupt bei Menschen, die durch ihre Tätigkeit kaum je genötigt sind, ihre für gewöhnlich aufliegenden Arme zu heben. Ich habe für solche Fälle einige Hilfsmittel herausgefunden, durch die den Betreffenden ihre Eigentümlichkeit erst einmal zum Bewußtsein gebracht wird, und die gleichzeitig dazu dienen, in ihnen die richtige Vorstellung hervorzu-rufen, worin die Forderung eines federleicht in der Schwebelage gehaltenen Armes eigentlich besteht.

Als besonders gutes Hilfsmittel hierzu hat sich folgende Uebung mit einem gut springenden Gummiball (da sich die meisten Gummibälle zu dieser Uebung nicht eignen, so empfehle ich den Jugend-Sport-Ball, Marke „Schildkröte“, zu Mk. 1,50, den ich selbst in meinen Kursen benutze) erwiesen.

Man läßt diesen Ball aus Stirnhöhe vor sich niederfallen und fängt ihn in Bauchhöhe wieder auf, um ihn bis an die Stirn zu heben und dicht am Körper von neuem wieder niederfallen zu lassen.

Wenige Minuten dieser Vorübung, die natürlich in der ersten Zeit täglich zu verschiedenen Malen 2—3 Minuten lang wiederholt werden muß, genügen, um dem Schüler überhaupt erst einmal zum Bewußtsein zu bringen, welche Muskeln er zu der geforderten Armhaltung benötigt. Ebenso zweckdienlich hierzu hat sich das Aufstellen von Schachfiguren, Bleisoldaten, oder eines Nonnenspiels auf einer Konsole oder dergleichen in Kopfhöhe erwiesen, wodurch ebenfalls die richtige Vorstellung eines federleichten Armes geweckt wird.

Ich will hier gleich einflechten, daß es sich bei allen meinen Übungen nur darum handelt, daß der Schüler zunächst die richtige Vorstellung gewinnt, was er eigentlich bezwecken soll. Und so ist denn auch unter allen meinen Übungen keine einzige, die der Schüler und überhaupt jeder Mensch nicht ohne weiteres nachmachen könnte, sobald er die richtige Vorstellung davon gewonnen hat und dadurch den richtigen Willensimpuls wirken läßt. Diesen richtigen Willensimpuls aber, der bei allem zuerst vorhanden sein muß, pflege ich als den Motor einer Maschine zu bezeichnen, der über die Nerven als Treibriemen auf die Muskeln als eigentliche Maschinerie wirkt, die nur dann ihre Aufgabe richtig erfüllen können, wenn der Motor richtig funktioniert, nämlich der Willensimpuls der richtige war. Man kann auch den Vergleich wählen einer Kompanie Soldaten, die ihr gegebene Befehle um so genauer ausführt, je knapper und präziser diese Befehle gegeben werden. Da auch der richtige Willensimpuls im folgenden eine ziemlich große Rolle spielt, so ist es angebracht, sich schon jetzt über die Bedeutung dieses wichtigen Momentes klar zu sein.

Im Gegensatz zu meinen Übungen, die, wie gesagt, nur der richtigen Vorstellung bedürfen, um sofort auch richtig ausgeführt werden zu können — als Beweis dient die Tatsache, daß schon sehr oft nach tagelangen vergeblichen Versuchen eines Schülers nur ein zur Weckung der richtigen Vorstellung und somit des richtigen Willensimpulses ge-

schickt gewähltes Wort oder Beispiel genügte, um den so lange vergeblich erstrebten Erfolg sofort herbeizuführen —, steht eine ganz andere Art von Uebungen, die selbst bei richtiger Vorstellung noch längst nicht ohne weiteres ausgeführt werden können, die vielmehr erst eines mehr oder weniger langen und oft recht anstrengenden Trainierens bedürfen, wie beispielsweise die von Jackson, Energetos-Ritte usw., die nur für eine akrobatische Technik in Frage kommen, und die ich prinzipiell verwerfen muß. Der nach meiner Methode studierende Spieler braucht also nicht, wie ich gleich vorausschicken will, zu befürchten, je mit derartigen Dingen gequält zu werden.

Zur federleichten Haltung des Armes kann von vielen ein Kunstmittel herangezogen werden, wenigstens bis zur vollkommenen Beherrschung, dem die Deppe-Schülerin Elisabeth Caland, die es als erste herausgefunden zu haben scheint, eine weit übertriebene Bedeutung beilegt, das sich aber zu dem vorliegenden Zweck vielfach als recht nützlich gezeigt hat: Ich meine die Senkung des Schulterblattes vom großen Rückenmuskel aus. Jedenfalls möge der Schüler versuchen, bei über Kopfhöhe gehobenen Armen die Schultern nicht etwa äußerlich zu senken, sondern vom Rücken aus etwas herunterzuziehen. Falls ihm dieses gelingt, wird er die dadurch bewirkte, ziemlich erhebliche Entlastung des Armes deutlich wahrnehmen können. Sollte dieser Vorgang aber nach einigen Versuchen nicht möglich sein, so kann man sich damit trösten, daß eine federleichte Haltung des Armes sehr wohl auch ohne diese bewußte Senkung des Schulterblattes zu erzielen ist. Und außerdem kann ich noch etwas verraten, was das Fräulein Caland in ihren Schriften stets verschwiegen hat, vermutlich, weil es den Wert ihrer Entdeckung stark beeinträchtigen würde, daß nämlich die Senkung des Schulterblattes durch den Rückenmuskel längst nicht allen Menschen möglich ist, worüber man sich von jedem Anatom genauer belehren lassen kann, sondern nur etwa bei 60 Prozent, denn bei den übrigen

ist der große Rückenmuskel gar nicht am Schulterblatt angewachsen; diese 40 Prozent würden sich also mit der Calandschen Vorschrift nur vergeblich abmühen.

Höchst wichtig dagegen ist es, daß der Schüler streng darauf achtet, bei seinen Versuchen nicht etwa höchst verkehrter Weise den großen Brustmuskel anzuziehen, der vom Oberarm in Achselhöhe bis zur Brust läuft und der beim Klavierspiel überhaupt unter allen Umständen entspannt bleiben muß. Ein oft ganz unbewußtes Anspannen dieses Muskels kann bei Pianisten zu unheilvollen Folgen führen; nach meinen Erfahrungen haben nämlich verschiedene Leiden, die ich immer wieder bei Schülern vorfinde, ihren Ursprung nur in dem vollkommen verkehrten Anziehen dieses Muskels beim Klavierspiel gehabt, in erster Linie Atem- und Herzbeschwerden, denn sonst hätten diese Uebelstände nicht wie bisher stets ohne Ausnahme nach vier Wochen, nämlich der Zeit meiner Kurse, vollkommen verschwunden sein können. Und so bin ich fest überzeugt, daß die neuzeitlichen Bestrebungen, Pianisten auch das richtige Atmen zu lehren, ganz illusorisch sein würden, wenn diese stets eine vernünftige Art Technik angewandt und besonders alles unnötige Anspannen ihrer Muskeln vermieden hätten. Ein vernünftig gehandhabtes Klavierspiel aber kann und darf nicht anstrengender sein als viele Verrichtungen des täglichen Lebens, die dennoch solcher Kuren nicht bedürfen. Mag es auch noch so rühmenswerte Entziehungskuren für Morphiumsüchtige geben, so ist es doch unendlich viel ratsamer, sich von vornherein vor einem solchen Rauschgift ängstlich zu hüten, um dann einer solchen Kur gar nicht zu bedürfen. Genau so liegen die Dinge hier.

---

Erst wenn man sicher ist, über einen federleichten Arm zu verfügen, und zwar nicht nur bei wagerecht gehaltenem Arm, sondern auch bei der Armstellung, die man beim Klavierspiel einzunehmen pflegt, hat es Zweck, die nun folgenden Freiübungen mit der Hand

und den Fingern vorzunehmen. Um die Aufmerksamkeit ganz auf die Hand richten zu können, schalte ich den (dabei aber doch immer federleicht gedachten) Arm zunächst dadurch aus, daß ich den Schüler auf einen Sessel mit Armlehnen niedersitzen und die Unterarme auf letztere auflegen lasse, so daß die Hände vor der Armlehne herunterhängen. Wie man vorher zunächst das Gefühl des federleicht schwebenden Armes bekommen mußte, so gilt es jetzt, sich das Gefühl der Schwere der Hand zum Bewußtsein zu bringen. Die hierzu nötige Vorübung scheint kinderleicht zu sein, denn sie besteht in nichts anderem, als in einem Anheben der Hand etwas über die Horizontale des aufliegenden Unterarms hinaus und einem Wiederfallenlassen bis zum Hang. Man ahnt jedoch nicht, eine wie große Aufmerksamkeit diese scheinbar so einfache Uebung erfordert, und bis zu welchem Grad von Virtuosität sie ausgebildet werden kann. Von letzterem kann man sich aber schon einen Begriff machen, wenn ich hier vorausschickend sage, daß es mir und den meisten meiner Schüler möglich ist, ein 8—10-, ja selbst 12maliges Fallenlassen der Hand (bei natürlich nur ganz geringem Anheben, aber jedenfalls ohne jede aktive Abwärtsbewegung) in der Sekunde zu demonstrieren. Ich habe schon eben gesagt, daß es sich bei dem Vorgang um ein Fallenlassen der Hand handelt, also nicht etwa um eine aktive Bewegung nach unten und noch weniger um ein Auf- und Abschütteln, wenn die Uebung später immer schneller vorgenommen wird, was aber zunächst noch gar nicht in Frage kommt. Vorläufig stelle man sich vor, daß die hängende Hand am Unterarm mit einer Kordel befestigt sei, durch deren Anziehen im Sinne von Verkürzen man die Hand in die Höhe bringt (genau ebenso, wie man vorher den hängenden Arm durch das Anziehen der Rückenmuskulatur zu heben hatte); und nun achte man ausschließlich darauf, diese „Kordel“ möglichst schnell loszulassen, was die Folge haben wird, daß die Hand, ihrer Schwere folgend, hinabfällt, und

zwar um so schneller, je schneller und vollständiger man die als Kordel bezeichneten Muskeln schießen läßt. Dieses „Schießenlassen“ fühlt man am deutlichsten an der Spitze des Vorderarms, dicht hinter dem Handgelenk, und zwar ganz besonders dann, wenn man darauf achtet, daß sich beim Heben und Fallen der Hand die Stellung der wie beim Klavierspiel etwas gekrümmten Finger zueinander nicht verändert. Diese letztere Forderung bezeichne ich mit dem Schlagwort „Gipshand“, was besagen soll, daß sich der Schüler vorläufig die Hand so unbeweglich und wie aus einem Stück zu denken hat, als sei sie aus Gips.

Wenn man nun diese Uebung öfters, wenn auch immer nur einige Minuten lang macht, dann wird man schon nach kurzer Zeit das Gefühl bekommen, als sei die Hand um ein gutes Teil schwerer geworden, und als würde die Kordel, an der sie hängt, immer dünner, so daß sie schließlich nur noch wie „mit einem seidenen Fädchen“ am Unterarm hänge und auf das leiseste „Ziehen an diesem Fädchen“ reagiere. Dieses Gefühl stellt sich jedoch deutlich erst nach 2 bis 3 Tagen ein und bei manchen Schülern sogar noch später, und überhaupt nur dann, wenn der richtige Willensimpuls mitgeholfen hat. Man wird nämlich bei dieser Uebung nur dann Fortschritte machen, wenn man in erster Linie ein möglichst schnelles Loslassen der Muskeln will, und zwar aller in Betracht kommenden Muskeln. Bei den meisten Menschen lösen sich nämlich diese Muskeln nur erst auf einen intensiven Impuls des Willens hin, ebenso wie man andererseits auch nur durch diesen Willensimpuls gewisse Muskeln in Tätigkeit versetzen kann; man denke hier zum Beispiel an die zwar vorhandenen, aber meist durch Vernachlässigung verkümmerten Muskeln, die zur Bewegung der Ohrmuskeln dienen. Auf diese Vorübung, die bisher noch kein einziger meiner sehr vielen Schüler je vorher gemacht hatte, lege ich das größte Gewicht und stehe sogar nicht an, sie die für den Pianisten allerwichtigste Uebung zu nennen. Sie

muß daher unbedingt sicher beherrscht werden, wenn man nicht schon bei den ersten Uebungen am Klavier rettungslos straucheln will.

Doch bevor wir uns an das Klavier begeben, ist im Anschluß an diese Uebung noch eine weitere zu erledigen, und zwar zunächst auf der Tischplatte. Man mache es sich überhaupt zum Prinzip, nicht nur diese, sondern auch alle späteren Uebungen zuerst auf einer Tischplatte oder dem geschlossenen Deckel des Instruments vorzunehmen, ehe man sie auf der Klaviatur probiert; denn nur dadurch kann man gewisse Hemmungen wirksam bekämpfen, die sich bei den meisten Schülern sofort einstellen, sobald sie die Tasten unter den Fingern haben. Es handelt sich hier zum Beispiel um das Bestreben, sich nicht zu vergreifen, unwillkürliches Aufheben der Schwere der Hand kurz vor Berührung der Tasten und dergleichen mehr.

Diese Uebung besteht darin, daß man, nunmehr ohne Armstütze, den federleichten Arm wie beim Klavierspiel etwa 10 cm über eine Tischplatte hält und die etwas gehobene Hand auf die Tischplatte niederfallen läßt. Ich wiederhole, daß man dabei nicht etwa eine aktive Abwärtsbewegung machen darf, sondern daß allein ein Fall der Hand in Frage kommt, deren Schwere durch das Anheben nur kurz aufgehoben war, die aber nun wieder auf dem Tisch ruht und durch die Finger gestützt wird. Hieran schließt sich nach kurzer Zeit die Uebung, daß man die Hand nicht mehr wie eben auf alle 5 Finger niederfallen läßt, sondern nur noch auf einen, und zwar zunächst den dritten, dann den zweiten, vierten, fünften und zuletzt den Daumen. Bei dieser Uebung bildet also der einzelne Finger eine Stütze, die eine Last, nämlich die Schwere der Hand, stützt. Man erinnere sich hierbei an die Forderung „Gipshand“, die hier vor allem bedeutet, daß der die Stütze bildende Finger schon etwas vorgestellt werden muß, während die Hand gehoben ist, und daß er beim Auffallen auf die Tischplatte nicht einknicken darf.

Nach diesen unbedingt nötigen Vorübungen, deren große Wichtigkeit ich jedem Klavierspieler, der meine Methode erlernen möchte, hiermit nochmals dringend ans Herz lege, begeben wir uns zu den ersten Uebungen an das Klavier, nachdem wir uns nochmals folgendes klargemacht haben:

Es kommt jetzt, wie auch fernerhin, in erster Linie darauf an, nur die Schwere der Hand wirken zu lassen, und zwar nicht mehr und auch nicht weniger, also weder nur einen Teil dieser Schwere der Hand, noch außer dieser einen Teil der Schwere des Armes. Durch letzteres würden wir Gefahr laufen, uns dem sogenannten Gewichtspiel zu nähern, bei dem bekanntlich die Schwere des ganzen Armes herangezogen wird und das infolgedessen meiner Methode kompromißlos gegensätzlich gegenübersteht; bei einer Verminderung der Schwere der Hand aber besteht die ebenso große Gefahr für den Lernenden, unversehens wieder bei dem aktiven Fingerspiel der alten Methodik zu landen, mit dem meine Methode ebenso wenig zu tun hat.

### **Die ersten Uebungen für den Normalton am Klavier.**

Die erste Uebung, die ich den Schüler am Klavier vornehmen lasse, besteht darin, die zuletzt auf der Tischplatte gelernte Fallübung auf der Klaviatur zur Anwendung zu bringen. Ich wiederhole und werde nach meinen Erfahrungen im persönlichen Unterricht noch öfter wiederholen müssen, daß man in erster Linie darauf zu achten hat und schließlich vollkommen sicher sein muß, daß man mit federleichtem Arm vor dem Klavier sitzt, an dem die schwere Hand, nur wie mit einem seidenen Fädchen befestigt, herunterhängt. Das Gefühl der Schwere muß sich inzwischen mehr und mehr durch die angegebene Fallübung der Hand eingestellt haben, die man übrigens vornehmen kann, wo man auch geht und steht. Man achte dabei nur darauf, daß die Unterarme wagrecht und parallel zueinander

stehen und daß Ober- und Unterarm zueinander nicht einen rechten (da hierbei ein — übrigens nicht benötigtes — Bewegen der Hand nach innen, so daß der Daumen nach unten zu stehen kommt, anatomisch nicht möglich ist), sondern einen stumpfen Winkel bilden. Diese Haltung ist zunächst auch am Klavier beizubehalten, weswegen wir als erstes untersuchen müssen, ob der Schüler auch richtig am Klavier sitzt.

### Der Sitz am Klavier

ist durchaus individuell und kann bei dem einzelnen Spieler ganz verschieden von dem des anderen sein. Ich begreife daher nicht, wie man in vielen Lehrbüchern dafür eine Norm hat aufstellen und vielfach eine bis auf den Zentimeter bestimmte Sitzhöhe hat fordern können, denn die Höhe des Sitzes hängt allein von der Länge bzw. Kürze des Oberarmes des Spielers ab. Je kürzer nämlich der Oberarm ist, um so tiefer muß der Klavierstuhl eingestellt werden, um den Spieler so vor der Klaviatur sitzen zu lassen, daß bei der eben angegebenen Armstellung der Unterarm zusammen mit dem Handrücken eine Horizontale bilden. Spielern, die leicht unter kalten Händen zu leiden haben, empfehle ich einen nur um 2—3 cm höheren Sitz, wobei das Blut leichter in die Hand strömen kann, und Spieler mit vorwiegend heißen und leicht feucht werdenden Händen, in denen womöglich beim Spielen noch die Adern stark anschwellen, tun gut daran, sich so zu setzen, daß der Ellenbogen um ebenso viele Zentimeter tiefer steht als das Handgelenk. Konzertierende Pianisten mache ich darauf aufmerksam, daß sie gut tun, den Sitz am Flügel unmittelbar vor dem Konzert zu kontrollieren und nicht ohne weiteres den gleichen Sitz einzunehmen wie am Vormittag in der Probe. Der menschliche Körper pflegt sich nämlich im Laufe des Tages etwas zu senken, bei manchen Menschen sogar bis zu 4—5 und selbst noch mehr Zentimetern, was bei vielen Pianisten schon oft ein gewisses Mißbehagen hervorgebracht hat, ohne daß sie ahnten, woran dies lag.

Die nun zunächst vorzunehmende Uebung besteht in nichts anderem als in einem Anheben und wieder Fallenlassen der Hand in die Tasten. Man kann die Bewegung am Anfang etwas größer machen, als es späterhin angebracht ist, um deutlich zu spüren, daß man die Hand nur fallen läßt, nicht aber etwa doch eine aktive Anschlagsbewegung aus dem Handgelenk macht. Und ebenso wie eine solche ist jeder und auch nur der geringste Druck des Fingers auf den Grund der Taste zu vermeiden, die Hand darf nur, von dem Finger gestützt, in ihrer natürlichen Schwere wirken. Jeder leiseste Druck würde die völlige Entspannung der Handgelenkmuskeln beeinträchtigen und somit sofort die Schwere der Hand unterbinden; infolgedessen ist die beste Kontrolle für das Richtigmachen der Uebung, bei der ich im übrigen noch an die „Gipshand“ erinnere, ein peinlich genaues Darauffachten, daß das Handgelenk absolut entspannt bleibt. Man verharre bei dieser Uebung, die man zunächst mit den einzelnen Fingern auf fünf nebeneinander liegenden Tasten vornimmt, nicht zu kurz auf dem Grund der Taste, um möglichst schnell das Gefühl für eine klaviertechnische Funktion zu bekommen, die bisher noch nie als solche erkannt worden zu sein scheint, denn erst ich habe überhaupt eine Bezeichnung dafür finden müssen, die in meiner Methode fernerhin eine Hauptrolle spielt. Ich nenne nämlich ein kurzes Aufheben der Hand und Zurückfallenlassen auf den Grund der Taste „Lüften“ und werde infolgedessen des öfteren von einem „gelüfteten Spiel“ reden. Der Vorgang ist nämlich genau derselbe wie beim Lüften, sagen wir eines Topfdeckels, der auch dauernd durch seine Schwere auf dem Topf ruht, bis man ihn kurz „lüftet“, um ihn dann wieder niederfallen zu lassen, nicht aber, was auch kein Mensch je tun wird, aktiv auf den Topf niederzudrücken. Dieses Lüften tritt bei mir an Stelle des bisherigen Staccato, was bekanntlich mit „Gestochen“ zu übersetzen ist und infolgedessen sofort beim Spieler die Vorstellung einer kurzen aktiven An-

schlagsbewegung hervorrufen mußte. Nur diesem Umstand schreibe ich es zu, daß bis heute eine der wichtigsten klaviertechnischen Funktionen nicht erkannt wurde, und später werde ich noch den Beweis liefern, daß mein gelüftetes Spiel in jeder Hinsicht den Vorzug verdient vor der früheren Staccatotechnik, an der — für mich nur zu gut begreiflich! — schon mehr als ein in allem übrigen ausgezeichnete Pianist kläglich gescheitert ist.

Das Fallen der Hand pflege ich als „Plumpsen“ zu bezeichnen, ein Wort, das mir späterhin ebenso wie das Wort Gipshand als Stichwort dient, um dem Schüler möglichst kurz begreiflich zu machen, worauf er seine Aufmerksamkeit zu richten hat. Bei der vorliegenden Uebung, über deren absolute Richtigkeit beim Schüler auch nicht mehr der geringste Zweifel bestehen darf, ist nur noch zu bemerken, daß schon vorher bei der Freiübung die Hand möglichst ungehindert fallen muß, denn hieraus ergibt sich die individuell richtige Handstellung auf dem Klavier in bezug auf die Achsenrichtung der Hand. Bei den meisten Spielern wird die Hand in gemäßiger Innenhaltung auf den Tisch bzw. die Klaviatur niederfallen; es sind mir aber auch schon mehrfach Schüler vorgekommen, bei denen ein Fallen der Hand in gerader Richtung oder selbst in etwas nach außen gerichteter Haltung naturgemäßer war. Hieran ist vorläufig nichts zu ändern, ein zu starkes Nachaußenhalten (wie der Füße beim Gehen) bedarf späterhin einer kleinen Modifizierung, wenn wir zum Untersatz des Daumens kommen, der dadurch erschwert wird. Bei der vorliegenden Uebung genügt es, daß sich der Schüler bemüht, den Daumen, wie ich zu sagen pflege, in der richtigen „Ebene“ zu halten, d. h. seine Spitze in der gleichen Linie, die die übrigen Finger beim Klavierspiel bilden. Last not least ist auch gut darauf zu achten, daß die Schwere der Hand stets in der richtigen Weise gestützt wird, d. h. immer auf dem Finger ruht, der gerade die Stütze der Hand bildet. Sollte, was mir bei besonders weichen Händen mehrfach begegnet ist,

der stützende Finger beim Niederfall der Hand zunächst etwas einknicken, was ja einen Teil der Schwere aufheben würde, so ist dem Schüler gestattet, den betreffenden Finger etwas dadurch zu stützen, daß er den Daumen leicht daran bringt; hierbei ist aber ebenfalls jeder noch so geringe Druck zu vermeiden, da ein solcher sofort eine Befestigung des Handgelenkes hervorrufen würde. Die vorliegende Übung ist erst dann vollkommen richtig erlernt, wenn der Schüler in der Lage ist, nicht nur auf den ersten Tönen einer Tonleiter, sondern zum Beispiel auch auf denen eines verminderten Septimenakkordes absolut gleiche Töne hervorzubringen, wie es ja auch gar nicht anders sein kann, wenn die Schwere der Hand stets die gleiche bleibt und wenn man sie immer aus derselben Höhe auf gleich stabile Stützen niederfallen läßt.

#### **Die Bildung des von mir als Normalton bezeichneten Klaviertones.**

Wir probieren die nächste und für das Erlernen meiner Methode vielleicht wichtigste Übung am besten zunächst auch wieder erst auf der Tischplatte, auf die wir nunmehr eine Decke legen wollen. Man lasse die Hand genau unter den eben gelernten Bedingungen auf den dritten Finger niederfallen, der somit die Stütze einer Last bildet, nämlich der Schwere der Hand — nicht mehr und nicht weniger, wie schon vorher bemerkt wurde —; jetzt bringe man den freibeweglichen zweiten Finger auf die Tischplatte, so daß man, die Decke berührend, deutlich das Tuch fühlt (zu welchem Zweck ich nämlich eine Decke empfehle). Nimmt man jetzt, die Schwere der Hand dabei nicht aufhebend, die bisherige Stütze, nämlich den dritten Finger, 1—2 cm in die Höhe, so geht die „Last“ auf eine neue Stütze über, nämlich auf den zweiten Finger, der jetzt die Handschwere in der vorher beschriebenen richtigen Weise zu stützen hat. Dieser Vor-

gang ist eine deutliche Demonstration des folgenden physikalischen Gesetzes, das man sich genau einprägen wolle:

**„Wenn man einer Last ihre Stütze entzieht, so wird sie auf die zunächst sich bietende Stütze zu stehen kommen.“**

Der Vorgang ist genau derselbe wie der des Gehens oder Schreitens. Hier ruht nämlich die Last des Körpers zunächst auf dem Standbein, bis das bewegliche vorgesezte Spielbein den Boden berührt und das bisherige Standbein aufgehoben wird. Hiermit geht die Last des Körpers auf das vorherige Spielbein über. Wenn wir nun nach einiger Uebung auf dem Tisch mit allen Fingern nacheinander und untereinander den Vorgang auf dem Klavier probieren, so kommt hier nur etwas Neues hinzu, nämlich das Niedersinken der neuen Stütze auf den Grund der Taste, wodurch eben der Ton erzeugt wird. Dieser Umstand würde einem Gehen auf einer dünnen Eiskruste entsprechen, durch die man ebenfalls beim Schreiten mit jedem Fuß einige Zentimeter einsinkt. Diese außerordentlich wichtige Uebung, die noch nirgendwo in der gesamten Literatur beschrieben oder auch nur angedeutet wurde und die auch noch nie vor mir systematisch gelehrt worden ist, scheint auf den ersten Blick sehr einfach und leicht zu sein, in Wirklichkeit ist sie jedoch ziemlich schwer zu erlernen, und zwar um so schwerer, je länger und intensiver der Schüler vorher eine aktive Fingertechnik oder gar Gewichtspiel betrieben hat. Es kommt nämlich bei der vorliegenden Uebung in erster Linie darauf an, den Finger, den man an die Oberfläche der Taste gebracht hat und den ich hinfort als den „nächsten“ Finger bezeichnen werde, völlig *passiv* und nicht etwa selbständig zugreifen zu lassen, während man den „vorigen“ Finger wegzieht. Das aktive Zugreifen, d. h. ein Fingeranschlag im herkömmlichen Sinne, aber pflegt den meisten Klavierspielern derart in Fleisch und Blut übergegangen zu sein, daß es zunächst tagelang ihrer angestrengten Auf-

merksamkeit bedarf, um eine aktive Bewegung des Fingers im Momente der Hebung des vorigen Fingers zu unterdrücken. Dagegen habe ich gefunden, daß die meisten Meister des Klaviers von Welt-ruf, soweit mir eine genaue Kontrolle ihres Spieles gestattet oder durch genauestes Beobachten möglich war, längst über diese rein passive Technik verfügten — rein instinktiv offenbar —, so daß es ihnen selbst weder zum Bewußtsein gekommen war, noch daß es ihnen möglich wäre, sie methodisch zu lehren.

Diese Tonbildung, die einzig und allein durch das Wegziehen des die Stütze bildenden Fingers, das das In-die-Tasten-Sinken des nächsten Fingers und nur infolgedessen den Anschlag bewirkt, zu erfolgen hat, ist, wie gesagt, durchaus nicht leicht zu erlernen; der Schüler möge daher nicht den Mut verlieren, wenn ihm die Uebung nicht gleich gelingt, er kann sich fest auf meine Versicherungen verlassen, die ich nötigenfalls eidlich erhärten könnte, daß bisher noch ein jeder meiner Schüler, und selbst die ungeschicktesten, diese Spielart schließlich doch vollkommen zu beherrschen gelernt hat.

Zuerst wird man natürlich bei diesem passiven Anschlag nur einen schwachen Ton erzeugen können, weil sich beim Erlernen zunächst nur eine langsame Tastensenkung einstellen wird. Wir brauchen uns jetzt nur an das früher bereits Gesagte erinnern, daß nämlich die Stärke des Tones von der Geschwindigkeit der Tastensenkung abhängt, um sofort zu wissen, was geschehen muß, um einen stärkeren Ton hervorzubringen. Man hat sich nämlich nur darum zu bemühen, eine schnellere Tastensenkung zustande zu bringen. Und wie wir dies im vorliegenden Falle am leichtesten und zweckmäßigsten erreichen, das sagt uns ein weiteres physikalisches Gesetz, welches lautet:

**„Je schneller man einer Last die Stütze entzieht, desto schneller wird sie auf die nächste Stütze zu stehen kommen.“**

Auf die vorliegende Spielart angewandt, besagt dieses Gesetz, daß man einen um so stärkeren Ton erzielen wird, je schneller man den „vorigen“ Finger wegzuziehen imstande ist.

Um nun dieses schnelle Wegziehen des Fingers zu lernen, ist eine Freiübung nötig, die hinfort ebenso wie das Fallenlassen der Hand fleißig kultiviert werden muß. Diese für das Erlernen meiner Methode unumgänglich nötige Uebung war unglaublicherweise meinen sämtlichen bisherigen Schülern ebenfalls vollkommen neu. Sie besteht darin, daß man die einzelnen Finger, einen nach dem andern, mit der Spitze lose in die Innenhand bringt, um sie dann in die gestreckte Lage schnellen zu lassen. Man achte dabei nur auf den gerade üben- den Finger und bemühe sich nur, eine blitzartig aufschnellende Bewegung auszuführen, ohne Rücksicht darauf, ob sich die anderen Finger dabei mitbewegen oder nicht; der Daumen bedarf dabei einer Unterlage, von der aus man ihn aufschnellen läßt. Man wird bei dieser Uebung eine überraschende Feststellung machen können, nämlich, daß die die schnellen Fingerbewegungen bewirkenden Muskeln anfänglich verblüffend ungeschickt, wenn nicht fast verkümmert sind, selbst bei sehr tüchtigen Pianisten. Man kann sich aber diese seltsame Tatsache leicht dadurch erklären, daß man weder mit irgend-einer Tätigkeit der Hand im täglichen Leben, noch auch beim Klavierspiel selbst, je in die Lage gekommen ist, eine blitzschnelle Aufwärtsbewegung des Fingers machen zu müssen und dadurch zu üben.

Der Schüler hat nun auf 3 Momente deutlich zu achten:

Voraussetzung:

Federleichter Arm und schwere Hand.

1. Die Hand muß stets schwer bleiben und ihre Schwere darf nicht während der Uebung auch nur momentan aufgehoben werden.

2. Der nächste Finger muß sich, nachdem er die Taste berührt hat, beim Wegziehen des vorigen Fingers vollkommen passiv verhalten.
3. Das Wegziehen des vorigen Fingers muß möglichst schnell erfolgen.

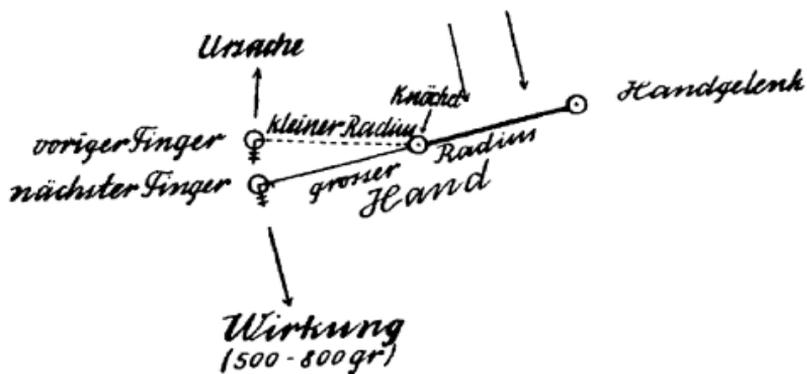
Den auf diese Weise hervorgebrachten Ton bezeichne ich der Kürze halber als den Normalton auf dem Klavier. Richtiger, wenn auch umständlicher, wäre es vielleicht, von einem individuellen Ton zu reden, denn das Wort Normalton soll besagen, daß dieser Ton in bezug auf seine Stärke bei jedem Schüler individuell ist, denn letztere hängt, wie leicht einzusehen, von der Größe und Schwere der Hand ab. So wird eine Damenhand nur einen Normalton hervorbringen können, der einem guten Piano entspricht, während ein Herr mit schwerer Hand auf die gleiche Weise schon ein kräftiges Mezzoforte erzielen kann.

Dieser Normalton ist sehr ausbildungsfähig und wird bei genügendem Ueben mit der Zeit immer stärker werden, da auch das schnelle Wegziehen der Finger einer monatelangen Uebung bedarf, bis die Grenze des Möglichen erreicht ist.

Für physikalisch geschulte Leser will ich hier noch hinzufügen, worauf die meines Erachtens sehr große Bedeutung der Erkenntnis der vorliegenden Spielart in erster Linie beruht. Es liegt nämlich bei diesem Normalton der meines Wissens einzige Fall in der gesamten Klaviertechnik vor, bei dem das ganz allgemein technische Ideal erreicht ist, daß nämlich eine Wirkung erzielt wird, die man im Vergleich zu der Ursache eine außerordentliche nennen muß.

Man kann dies deutlich erkennen, wenn man sich zunächst ein physikalisches Gesetz klarmacht, welches besagt, daß die Geschwindigkeit am äußersten Ende eines Hebels, also hier bei der Fingerspitze, eine um so größere ist, je mehr dieser Punkt (Fingerspitze) vom Drehungspunkt des Hebels entfernt ist. Wir haben uns hier die

Drehungspunkte (nämlich das Knöchelgelenk für den Finger und das Handgelenk für die ganze Hand) als Mittelpunkte gedachter Kreise vorzustellen, deren um diesen Mittelpunkt beweglicher Radius die (ebenfalls gedachte) Verbindungslinie zwischen diesen Mittelpunkten und der Fingerspitze bildet. Wenn ich nun bei der vorliegenden Spielart den kürzeren Hebel, den Finger, im Knöchelgelenk als Drehungspunkt habe, so erreiche ich durch diese ganz kleine Ursache die Wirkung, daß die Hand mit dem größeren Hebel, dessen Drehungspunkt im Handgelenk liegt, zum Niederfallen kommt. Da nun in beiden Fällen der Weg der beiden Fingerspitzen der gleiche ist, nämlich die Tastenhöhe, so ergibt sich aus dem obigen Gesetz, daß die Geschwindigkeit an der Spitze des nächsten Fingers eine um so größere sein muß, je weiter sich dessen Drehungspunkt, das Handgelenk, von dem des vorigen Fingers, nämlich dem Knöchelgelenk, befindet. Ein Blick auf die beigegefügte Zeichnung wird den Vorgang sofort klarmachen.



Der Schüler nehme nun irgendwelche technische Übungen vor und suche den Normalton zunächst an 5-Finger-Übungen, ohne Untersatz des Daumens, zur Anwendung zu bringen; es genügt schon eine kleine Auswahl. Er wird dann ganz bald die überraschende Beobachtung machen, daß ihm plötzlich mühelos etwas möglich ist, was

ihm früher große Schwierigkeit verursachte, nämlich das Hervorbringen absolut gleich starker Töne. — In Wirklichkeit ist dies kein Wunder, denn schon mit der Beherrschung des Spieles mit Normalton, das ich hinfort als Spielart I bezeichnen werde, ist der früher herrschende Begriff der „Egalisierung der Finger“, der noch dazu auf einer ganz falschen Vorstellung beruhte, ein für allemal abgetan. Denn bei dieser Spielart kommt irgendwelches Egalisieren der Finger gar nicht in Frage, da ein Finger genau so gut wie der andere eine schnelle Aufwärtsbewegung auszuführen imstande ist; diese Aufwärtsbewegung aber wird nicht durch die Uebung am Klavier gefördert, sondern durch die beschriebene Freiübung, bei der, ebenso wie bei allen dergleichen Uebungen, der Impuls des Willens das eigentliche Agens zu sein hat.

Sollte dennoch eine Ungleichheit in der Stärke der einzelnen Töne zu hören sein, so mache sich der Schüler sofort klar, woran dies liegen muß und wie ihm abzuhelfen ist. Er hat dann nämlich den Fehler begangen, daß er entweder den nächsten Finger nicht vorher in Berührung mit der Taste gebracht hat, worauf stets streng zu achten ist, oder aber, daß er den „vorigen“ Finger nicht schnell genug gehoben hat, so daß beim nächsten Finger eine langsamere Tastensenkung zustande kommt und infolgedessen ein schwächerer Ton. In diesem Falle hat sich der Schüler nur zu bemühen, den vorigen Finger schneller zu heben, um dadurch den nächsten Ton zu verstärken; er hüte sich aber, diese Verstärkung durch eine nachhelfende aktive Anschlagsbewegung des nächsten Fingers erreichen zu wollen, die an dieser Stelle nicht nur grundfalsch wäre, sondern die auch ein richtiges Erlernen der Spielart I ganz unmöglich machen würde.

Ist der Schüler imstande, die genannten 5-Finger-Uebungen richtig auszuführen, so wird ihm auch der Untersatz des Daumens unter den 2., 3. und 4. Finger und der Uebersatz dieser über den Daumen

— und damit das ganze Tonleiterspiel — keine Schwierigkeiten mehr bereiten. Er hat sich dabei nur der Befolgung zweier wichtiger Regeln zu befleißigen, auf die ich später noch näher eingehen werde. Diese beiden Grundsätze sind:

Die Ungleichheit in der Höhe der weißen und schwarzen Tasten wird beim Spiel durch die Finger ausgeglichen, die auf den weißen Tasten etwas tiefer zu stehen kommen als auf den schwarzen, nicht aber etwa durch die Hand, die sich stets in der gleichen Ebene vor der Klaviatur hin und her zu bewegen hat. Und zweitens:

Die Achse der Hand darf, besonders beim Tonleiter- und Arpeggienspiel nie geändert werden; die Richtung der Handachse (Mittelhandlinie) zur Klaviatur muß stets die gleiche bleiben. Hierfür aber hat automatisch der frei schwebende Arm zu sorgen.

Ich will hier einflechten, daß beim Spiel nach meiner Methode eine Beobachtung der Tätigkeit des Armes nicht nötig ist, denn die ihm zufallenden Bewegungen müssen und werden sich ganz von selbst einstellen, sofern nur die Bedingung erfüllt ist, daß sich diese Bewegungen, die meist reine Reflexbewegungen sind, überhaupt einstellen können. Diese Bedingung aber besteht nach wie vor in der federleichten Haltung des Armes. Ich sehe in dieser Forderung einen Hauptgegensatz meiner Methode zu der des Gewichtspiels, bei der der Arm mehr oder weniger, wenn auch unter seiner Gewichtswirkung, zu einer aktiven Tätigkeit herangezogen wird. Denn ein Schwung z. B., ein Stoß, alle möglichen Drehungen, Schüttelungen und dergl. sind natürlich ohne eine aktive Betätigung des Armes nicht denkbar, da sie ja von einer solchen erst ausgehen müssen.

Die absolut gegensätzliche Funktion des Armes hier und dort kann ich dem Schüler am besten dartun, wenn ich in etwa Türhöhe eine Wäscheleine befestige und daneben eine dünne eiserne Kette. Beide lasse ich an der Tür herunterhängen und sich auf dem Erd-

boden noch etwa 2 Meter fortsetzen. Der Schüler hat sich dann an der Befestigungsstelle die Schulter, am unteren Ende der Tür den Ellenbogen und an den Endpunkten die Hand zu denken, so daß Leine oder Kette dem ganzen Arm entspricht. Bewege ich nun die Kette an ihrem unteren Ende schnell auf und ab, so wird sich die dadurch erzeugte Wellenbewegung zwar etwas fortsetzen, aber schon vor der Tür (dem gedachten Ellenbogen) zu Ruhe kommen, da eine weitere Bewegung der Kette durch deren von oben her wirkende Schwere unterdrückt wird. Nehme ich dagegen die gleiche Bewegung bei der Leine vor, so werden sich die Wellen bis zu dem Punkt fortsetzen, an dem sie befestigt ist. Ich brauche jetzt bloß zu sagen, daß die Leine den leichten, die Kette dagegen den schweren Arm bedeutet hat, so wird der Unterschied dem denkenden Leser sofort klar sein. Meine Technik aber beruht darauf, daß ich wie eben bei der Leine nur die Finger bzw. die Hand in Bewegung setze, im übrigen mich aber damit begnüge, nur die Bedingungen zu schaffen dafür, daß sich alle nötige Tätigkeit des Armes nicht nur einstellen kann, sondern sich als Folgeerscheinung sogar einstellen muß.

Nach diesem kurzen, aber notwendigen Exkurs kommen wir zu dem Daumenuntersatz zurück, der sich von den ersten Uebungen nur dadurch unterscheidet, daß der Daumen nicht mehr neben den 2., 3. oder 4. Finger gesetzt wird, sondern auf die nächste Taste unter einen von diesen, so daß die Hand auf den die Stütze bildenden Daumen hier genau wie dort niedersinkt, wenn der vorherige Finger schnell aufgehoben wird. Wenn man jetzt nur noch darauf achtet, daß der Daumen beim Tonleiterspiel sich stets schon unter dem Finger zu befinden hat, der gerade die Hand stützt, also nicht ruckartig auf seine nächste Taste vorrückt, und Obacht gibt, daß er diese Taste immer schon vorher berührt, so ist tatsächlich hiermit alles gesagt, was sich über den Daumenuntersatz sagen läßt; beim Uebersatz über den Daumen sind natürlich dieselben Punkte zu beachten. Auf

das eigentliche Tonleiter- und Arpeggienspiel gehe ich zweckmäßigerweise erst später ein; das bis jetzt Erlernete setzt aber den Schüler bereits instand, eine Reihe von Stücken vorzunehmen und es daran zur Anwendung zu bringen.

Ich empfehle als zum Erlernen der Spielart I besonders geeignet folgende Stücke:

1. Die Toccata in A-dur von Paradisi, die man am besten zuerst einzelhändig gründlich übt, und zwar ohne die Staccatopunkte oder nach unten gestrichenen Viertelnoten zu beachten, durchweg legato.

2. Die Violinschlüsselstimme der f-moll-Etude Op. 25 Nr. 2 von Chopin mit beiden Händen, die linke beim späteren Zusammenspiel eine Oktave tiefer, wobei man die Beobachtung machen wird, daß die in der Regel doch viel ungeschicktere linke Hand plötzlich ebenso geschickt geworden ist wie die rechte.

3. Die 8. zweistimmige Invention F-dur von Bach, die besonders genau einzelhändig studiert werden muß, bis man imstande ist, mit der einen Hand zu „Plumpsen“ bzw. zu „Lüften“, während die andere legato spielt (die Finger wegzieht).

4. Das Perpetuum mobile von Weber in C-dur, ebenfalls die Violinschlüsselstimme mit beiden Händen unter dem Weglassen aller Füllstimmen.

Es versteht sich nach dem Gesagten wohl von selbst, daß alle diese Stücke in der bisher erlernten Spielart I nur piano, nur von Schülern mit besonders schweren Händen allenfalls mezzoforte, ausgeführt werden können. Man bemühe sich also gar nicht dabei um eine stärkere Tongebung, die sich, wie gesagt, erst nach längerer Zeit durch Übung einstellen kann, denn dies würde vorläufig nur zu den bereits erwähnten funktionellen Fehlern führen, die hier gerade vermieden werden sollen. Man achte dagegen besonders genau auf vollkommene Gleichheit der Tonstärke und noch auf einen weiteren,

gleich hier zu erwähnenden sehr wichtigen Punkt, der ebenfalls einen großen Vorzug meiner Methode bedeutet.

Dadurch, daß jeder frei bewegliche Finger erst die Berührung mit seiner Taste suchen muß, ehe der vorige Finger weggezogen wird, wird das Tastgefühl und somit die Orientierung der Finger auf den Tasten in ungeahnter Weise gefördert (und somit auch, wie ich hier schon erwähnen kann, das Auswendigspielen!). Es ist nämlich hierdurch nicht nur der einzelne Finger genötigt, früher als bei einer anderen Technik, seinen Platz unmittelbar über der Taste einzunehmen, sondern aus dieser Forderung für den Einzelfinger ergibt sich auch der höchst zweckmäßige Umstand, daß man, soweit es das Notenbild erlaubt, gleich eine ganze Gruppe von Tönen „vorfühlen“, d. h. schon mehrere Finger möglichst über die richtigen Tasten bringen kann. Hierdurch wird natürlich auch jedem Vergreifen wirksamst begegnet, was schon viele meiner Schüler beim Elementarunterricht als eine wahre Wohltat empfunden haben. Ebenso wie die Annehmlichkeit, daß bei dieser Spielart jedem Elementarschüler auch die Möglichkeit des „Schmierens“, d. h. des Liegenlassens von Tönen, genommen ist, da ja das Wegziehen des Fingers beim einen Ton die Ursache für das Erklingen des nächsten Tones ist. Durch beide Momente aber wird die Sicherheit und Sauberkeit des Spiels notwendigerweise um ein erhebliches erhöht.

Nach einiger Uebung in der nur auf dem Wegziehen der Finger beruhenden Spielart I (dem Spiel mit Normalton) wird man die angenehme Feststellung machen können, daß man auf diese Weise eine ganze Reihe von Stücken mühelos in einem sehr viel schnelleren Tempo zu bewältigen vermag, als es dem Schüler vorher auf irgendeine andere Weise möglich war, da ein Wegziehen der Finger, selbst bei schnellster Aufeinanderfolge, nach erlangter Sicherheit in keiner Weise schwieriger oder anstrengender ist als im langsamen Tempo.

Ich gebe nun jedem, der meine Methode mit Erfolg erlernen möchte, den dringenden Rat, nicht eher in deren Studium weiterzugehen, als bis er diese Spielart I sicher beherrscht. Denn der Normalton, mit dessen Erkenntnis, Analyse und genauer Erläuterung ich die Technik und Methodik des Klavierspiels um eine bedeutsame Errungenschaft bereichert zu haben glaube, bildet gewissermaßen neben dem gelüfteten Spiel das Fundament meiner Methode, und ich kann nur sagen, daß es nicht den geringsten Zweck hat, sich mit deren weiterem Aufbau zu beschäftigen, solange dieses Fundament nicht ganz fest und sicher ist. Aus diesem Grunde bin ich auch in dem Bisherigen viel ausführlicher gewesen, als ich weiterhin zu sein brauche, da ich nämlich bei allem Folgenden voraussetzen können muß, daß alles bisher Erläuterte so genau sitzt und so sicher angewandt werden kann, daß ein nochmaliges Zurückgreifen darauf ganz überflüssig wäre.

Der Normalton eines Spielers bildet für ihn, hinsichtlich des Stärkegrades, gewissermaßen den Nullpunkt an einem Thermometer, nur daß dieser hier je nach der Stärke des auf diese Weise durch den einzelnen Spieler erreichbaren Tones etwas höher oder tiefer liegen kann. Spielern mit kleinen und leichten Händen steht nun als Hauptaufgabe die Erfüllung der Forderung bevor, auch noch die höheren Stärkegrade bis zu einem kräftigen Fortissimo ausführen zu lernen, während andererseits ein Spieler mit einer schweren großen Hand auch später in der Lage sein muß, die „Minusgrade“ bis zum zartesten Pianissimo zu beherrschen. Es ist nur im Interesse der Sache selbst, wenn ich dem Schüler den Rat gebe, sich, wenn er den Normalton richtig verstanden zu haben und zu beherrschen glaubt, von einem meiner Schüler oder auch von mir selbst einmal kontrollieren zu lassen, ehe er weiter geht, um ganz sicher zu sein, ob das Erreichte auch wirklich seiner Erwartung entspricht. Denn das Richtige ist besonders hier nicht leicht vom Falschen zu unterscheiden.

## 2. Das Spiel mit der „kleinen Fingerbewegung“.

(Spielart II.)

Um mich davon zu überzeugen, daß der Schüler die Spielart I richtig erfaßt hat und beherrscht, lasse ich ihn eine Uebung machen, die ich mit „Plätschern“ bezeichne und die nur dann ihren Zweck erfüllt, wenn sie in rapidestem Tempo vollkommen sauber und mit gleicher Tonstärke ausgeführt werden kann. Als Unterlage für diese Uebung dient die folgende allereinfachste 5-Finger-Uebung:



Will man bei dieser Uebung ein so schnelles Tempo erreichen, wie sehr wohl möglich ist, nämlich 8 Sechzehntel = M. M. 100 bis selbst 104, dann hat man darauf zu achten, daß bei jeder chromatischen Fortschreitung alle übrigen Finger schon ihre Tasten berühren, was einer gewissen Geschicklichkeit bedarf, an die sich die meisten Spieler erst gewöhnen müssen. Man studiere diese Uebung mit beiden Händen in Oktaven wie in Gegenbewegung, sowohl aufwärts wie abwärts und lasse auch eine andere Folge der Finger eintreten, wie z. B. 1—2—4—5, 3—4—2—3 usw. oder auch 1—2—3, 2—3—4, 3—4—5, 4—3—2 usw. und dann nehme man die gleiche Uebung auch auf den fünf Tönen des verminderten Septakkordes vor (bis zur Oktave und zurück), hierbei aber nicht chromatisch, sondern nur auf den weißen Tasten vorrückend. Jede kippende Seitwärtsbewegung der Hand ist hier natürlich grundfalsch; die verschiedene Höhe der Tasten ist allein durch die Stellung der Finger auszugleichen. Mit einer Breithauptschen oder Calandschen Rollung hat der Vorgang nicht das geringste zu tun. Schon diese wenigen Uebungen genügen vollauf als tägliche Studien, um sich jederzeit wieder der Beherrschung der Spiel-

art I zu versichern. Der Schüler wird überhaupt überrascht sein, auf welche ein Mindestmaß — und damit auch Mindestzeit — bei meiner Methode die täglichen Übungen reduziert werden, die einem Pianisten dazu dienen, sich selbst nach längerer Unterbrechung seiner Studien oder des Klavierspiels überhaupt wieder in den Besitz seines vollen technischen Könnens zu bringen — ein enormer Vorteil, wenn man bedenkt, daß früher hierzu stundenlang anstrengende technische Übungen nötig waren, noch dazu meist mehrere Tage hindurch.

Wir wenden uns jetzt der Aufgabe zu, eine stärkere Tongebung zu erzielen, als bei der Spielart I naturgemäß möglich war. Diese Forderung wird in meiner Methode mühelos erreicht durch das, was ich als die „**kleine Fingerbewegung**“ bezeichne. Diese kleine und möglichst schnelle Bewegung des Fingers bedarf auch wieder erst einer Vorübung, die der schon für das schnelle Heben gegebenen Freiübung genau entspricht, nur daß es sich hier nicht um eine Aufwärts-, sondern um eine Abwärtsbewegung handelt. Man hat also dabei den ausgestreckten Finger möglichst schnell nach abwärts zu schnellen, so daß die Fingerspitze an die Innenhand anschlägt; die Abwärtsbewegung des gehobenen Daumens ist ebenfalls wieder auf einer Unterlage zu üben. Bei beiden Übungen bedenke man, daß die Bewegung eine um so schnellere sein wird, je näher am Drehungspunkt man den Hebel — also hier den Finger — in Bewegung setzt. Man bemühe sich hiernach also weniger um eine schnelle Bewegung der Fingerspitze von der Hand weg oder nach der Hand zu, sondern vielmehr um ein schnelles Bewegen des Knöchelgliedes des Fingers. Die Rückbewegung in die erste Stellung des Fingers nehme man jedesmal langsam vor und vermeide es überhaupt, beide Freiübungen sofort nacheinander oder gar wechselweise vorzunehmen, denn die Tätigkeit der Streck- und Beugmuskeln ist in beiden Fällen eine verschiedene, und dem Schüler muß es möglichst bald zum Bewußtsein kommen, daß es sich bei beiden Übungen auch um ganz verschiedene Vorgänge handelt.

Der bei dieser Uebung zurückgelegte Weg der Fingerspitze ist, wie es ja auch bei der ersten Uebung der Fall war, natürlich ein etwa zehnmal größerer, als beim Spiel benötigt wird; allein wir müssen uns hiermit abfinden, da diese Uebungen in so geringer Bewegung unausführbar wären. Dies erkennt man ohne weiteres an der nun ersten Uebung am Klavier, bei der das durch die Freiübung Erreichte angewandt wird. Diese Uebung besteht darin, daß je ein Finger ganz lose, d. h. ohne jeden Druck, die Taste auf den Grund hält, während der nächste Finger so schnell als möglich repetierend die nächste Taste anschlägt, was folgendem Notenbild entspricht:



Diese schnelle Bewegung des Fingers, die nur durch eine senkrechte Bewegung des Fingers aus dem Knöchelgelenk, nicht aber etwa durch eine seitliche Bewegung der Hand hervorgerufen werden darf, bezeichne ich als „Zwitschern“, und das wesentliche bei dieser Uebung ist, daß man jeden noch so geringen Druck des Fingers auf den Grund der Taste zu vermeiden hat.

An dieser Stelle muß ich mit dem Leser eine kleine Vereinbarung treffen, indem ich ihm sage, daß ich sehr wohl weiß, daß, exakt physikalisch gesprochen, auch bereits ein Druck vorliegen muß, wenn eine Taste auf ihren Grund gehalten werden soll. Ich werde im folgenden der einfacheren Ausdrucksweise wegen jedoch nur dann von einem Druck reden, wenn es sich um einen Druck handelt, der über diesen, die Taste nur unten haltenden Druck hinausgeht. Wenn ich also hinfort von Druck rede, so verstehe ich darunter jeden unnötigen Druck auf den Grund der Taste.

Auch im täglichen Leben pflegt man ja nur dann von einem Druck zu reden, wenn erst ein stärkerer Widerstand zu besiegen ist; einem Kinde wird man z. B. sagen: „Mach die Tür zu!“, sofern die Tür weit offensteht, und erst verlangen, daß es die Tür zudrückt, wenn die nur klaffende Tür durch einen stärkeren Druck ins Schloß gebracht werden soll.

Ich habe schon mehr als einmal betont, daß beim Klavierspiel jeder unnötige Druck nicht nur keinen mir trotz allem Nachdenken ersichtlichen Vorteil bietet, sondern nur kraftraubend und lähmend wirken und auf die Dauer um so verderblicher sein muß, je mehr ein solcher Druck bei dem Spieler zu einer oft kaum noch abzulegenden Gewohnheit geworden ist. So habe ich es auch nie verstehen können, daß selbst gewiegte Klavierpädagogen als erste Fingerübungen von allen solche mit gefesselten Fingern empfehlen, durch die gerade ja ein solcher verkehrter Druck noch künstlich anezogen werden muß. Denn nirgends ist es schwieriger, einen falschen Druck zu vermeiden, als bei diesen Uebungen, die bei meiner Methode aus diesem Grunde erst fast am Schluß erledigt werden. Ich halte es daher auch für ein sehr gewagtes Unternehmen für einen Klavierspieler, die bekannten Pischnaschen „Täglichen Studien“, die zum größten Teil auf der Fesselung einzelner Finger beruhen, vorzunehmen, ehe er nicht gegen die ihm dadurch drohenden Gefahren genügend gewappnet ist. An dem Fingerspiel der alten Schule wäre längst nicht so viel zu tadeln, wie von manchen Seiten — von deren Standpunkt aus nicht ganz mit Unrecht — Tadelnswertes daran vorgebracht worden ist, wenn dieses Fingerspiel, wie es z. B. ein Czerny oder Hummel gelehrt hat, nicht in mehr als 90 Fällen von 100 ganz verkehrt gehandhabt worden wäre. Mir selbst sind in einer langen Praxis in der Tat nicht mehr als nur drei Schüler vorgekommen, an deren Fingerspiel ich nichts auszusetzen fand. In allen übrigen Fällen war ein fehlerhafter Druck damit verbunden und damit das Sorgenkind

eines jeden Klavierlehrers oder Pädagogen schon großgezogen, nämlich eine mehr oder weniger große, meist ganz unbewußte und daher nur sehr schwer kontrollierbare momentane oder gar zeitweilige und selbst dauernde Versteifung des Handgelenks, des Ausgangspunktes aller Pianistenübel, wie mir jeder kundige Pädagoge beipflichten wird. *Hinc illae lacrimae!!* Wie weit auch in der neueren Methodik des Klavierspiels ein in meinen Augen absolut fehlerhafter aktiver, wie auch ein durch ganz unnötige Gewichtswirkung passiver Druck auf den Grund der Taste, und andererseits sogar eine mehr oder weniger starke Versteifung des Handgelenks schon an sich (da ohne eine solche ein schwerer Arm vor der Klaviatur herabfallen müßte, bzw. von einer Wirkung der Kraft der Rückenmuskeln auf die Finger gar keine Rede sein könnte) gelehrt und gefordert wird, das wollen wir hier lieber gar nicht untersuchen!

Dem Schüler ist durch diese Ausführung wohl genügend klar geworden, daß auch in Zukunft — und ganz besonders schon bei der Spielart II, mit der wir uns gerade beschäftigen — die Forderung des vollkommen entspannten Handgelenks und infolgedessen die schwer in die Tasten hängende Hand *conditiones sine quibus non* sind und bleiben.

Ich brauche jetzt nur noch kurz zu sagen, daß sich die Spielart II, also das Spiel mit der kleinen Fingerbewegung, von der Spielart I nur dadurch unterscheidet, daß in dem Augenblick, in dem der vorige Finger als Stütze weggenommen wird, der nächste Finger nicht wie dort völlig passiv bleibt, sondern eben diese kleine Fingerbewegung auszuführen hat, die wir schon beim „Zwitschern“ angewandt haben. Man hat hierbei aus einem Grunde, den ich erst später erklären kann, streng darauf zu achten, daß das Wegziehen des einen Fingers mit der kleinen Bewegung des anderen zeitlich ganz genau zusammenfällt. Daneben ist die Hauptaufmerksamkeit darauf zu richten, daß die kleine Fingerbewegung nur so groß zu machen ist wie der

Weg der Tastensenkung aus der Ruhelage auf den Grund, also nur etwa 1 cm groß. Würde man nämlich die Fingerbewegung größer anlegen, so stellt sich ihr mit dem Grund der Taste ein Widerstand entgegen, was die Wirkung haben würde, daß die noch nicht beendetete Bewegung in Druck übergehen müßte; diesen Druck aber gerade zu vermeiden, muß hier unser ganzes Bestreben sein, da wir inzwischen genau wissen, daß durch jeden noch so geringen Druck infolge der dadurch sofort hervorgerufenen Befestigung des Handgelenks die Schwerkraft der Hand aufgehoben werden würde. Hiermit aber, wie ich nochmals erläuternd bemerken will, hätten wir keine „Last“ mehr, auf die wir — ich erinnere an die vorher angeführten physikalischen Gesetze — auch bei dieser Spielart in erster Linie angewiesen sind. Daß überdies bei jedem Druck eines Fingers auf die Taste auch die volle Beweglichkeit der übrigen Finger beeinträchtigt wird, wird der Schüler schon längst herausgefunden haben. Bei nur oberflächlichem Lesen und Beurteilen meiner Ausführungen könnte man einen Widerspruch darin sehen, daß ich zuerst beim Normalton jede aktive Bewegung des nächsten Fingers untersage, und dann bei der Spielart II gerade eine solche als „kleine Fingerbewegung“ vorschreibe. Man darf dabei nicht vergessen, daß einmal bei beiden Spielarten eine verschiedene Wirkung erstrebt wird und daß ferner die bewußt auszuführende kleine Fingerbewegung auch noch rückwirkend zur vollkommenen Beherrschung des Normaltones dienen soll, die nun einmal die Grundlage meiner ganzen Methode bildet, ohne die alles Weitere, das ja mehr oder weniger nur darauf beruht, unausführbar bleibt. Es ist nämlich unter Umständen sehr viel leichter, eine bewußt hinzugefügte Bewegung bewußt wieder wegzulassen, als sie nur durch den Impuls des Willens zu unterbinden. Auf diese Weise aber kommt die kleine Fingerbewegung auch wieder nur dem Normalton zugute.

Weiteres läßt sich über das Spiel mit der kleinen Fingerbewegung, das natürlich auch wieder einer längeren Zeit bedarf, bis die Grenze seiner Entwicklungsmöglichkeit, die in einem vollklingenden Fortissimospiel besteht, erreicht ist, vorläufig nicht sagen. Ich möchte dem Schüler nur hier schon dringlich ans Herz legen, was ich meinen Kursschülern unausgesetzt wiederhole, daß nämlich eine sich organisch entwickeln müssende Technik wie die meine kein gewaltsames Vorwärtsgewollen verträgt. Ebenso wie man eine Knospe nicht dadurch zur schnelleren Blüte bringen kann, daß man an den Blütenblättern zupft, ist es bei einer organisch aufgebauten Methode möglich, vorzeitig gewisse Fortschritte erzwingen zu wollen, die neben der Übung auch der Zeit bedürfen, um sich in der richtigen Weise entwickeln zu können. „Die Methode O. V. Maeckel verträgt alles andere eher als ein Forcieren“, habe ich schon oft genug predigen müssen, und dieser Punkt wird auch eine gerechte Beurteilung dieses Buches sehr erschweren, wie ich schon voraussagen kann, da eine solche nur dann möglich ist, wenn man meine so durchaus neuen Prinzipien und deren Erfolg erst an sich selbst erprobt hat.

Der Schüler ist nun so weit, um jetzt mit Erfolg

#### **das Tonleiter- und Arpeggienspiel**

in Angriff nehmen zu können, dem wir uns nun zunächst zuwenden wollen. Das Tonleiterspiel mit dem Normalton ist bereits versucht worden, und so hat sich der Schüler an das dort Gesagte zu erinnern, nämlich vor allem daran, daß ein ruckweises Vorwärtsgen des Daumens ebenso zu vermeiden ist wie eine Aenderung der Richtung der Handachse, besonders beim Unter- und Uebersatz.

Bei einer idealen Tonleiter, d. h. einem absolut gleichmäßigen Nebeneinandersetzen von deren einzelnen Tönen, als deren Modell eine Glissando-Tonleiter dienen kann, bei der bekanntlich nicht die je ersten Noten von Zweier-, Dreier-, Vierer- oder Sechser-Gruppen

(rhythmische Tonleitern) hervorgehoben werden können, muß eine Erfüllung der folgenden 3 Gleichheiten vorliegen:

1. Gleichheit der Tonstärke,
2. Gleichheit der Tonfolge und
3. Gleichheit der Tonverbindung der einzelnen Töne.

Die erste dieser drei Bedingungen ergibt sich, wie wir bereits gesehen haben, bei der Spielart I ganz von selbst, sobald sie richtig ausgeführt wird. Denn die Schwere der Hand bleibt immer die gleiche, ein Finger wird ebenso schnell weggezogen wie der andere, und die Stabilität der stützenden Finger bleibt sich auch gleich.

Die zweite Bedingung ist eine Forderung mehr rhythmischer als rein technischer Art, denn ein in der Zeitfolge der einzelnen Töne ungleiches Tonleiterspiel kann nur mit Hilfe eines Metronoms verbessert werden, das wir infolgedessen nötigenfalls heranzuziehen haben, um eine vollkommen gleiche Tonfolge zu erzielen. Die dritte Forderung aber, der gleichen Tonverbindung, wird vollkommen erfüllt sein, sobald sich der Schüler daran gewöhnt hat, jedesmal den betreffenden Finger schon rechtzeitig an der Taste zu haben. Es ist dann ganz unmöglich, daß andere als gut aneinander gebundene Töne vorkommen können.

Bei rhythmisierten Tonleitern fällt das Markieren einzelner Töne, das man im Französischen sehr gut, aber leider unübersetzbar „articuler“ nennt, der kleinen Fingerbewegung zu, mit deren Hilfe auch jedes Crescendo ausgeführt wird. Man übe Crescendo-Tonleitern zunächst nur durch eine Oktave, um auf diese Weise am besten zu lernen, wie man ein wirkliches Anschwellen der Tonstärke von Ton zu Ton fertigbringt — im Gegensatz zu einem sogenannten falschen Crescendo, nämlich einem unvermittelten Nebeneinanderstellen von schwächeren und stärkeren Tönen. Ein gutes Crescendo wird dadurch erreicht, daß die kleine Fingerbewegung zwecks Steigerung des Normaltones nach und nach immer schneller ausgeführt wird, bis mit

der schnellsten kleinen Fingerbewegung auch der stärkste Ton erreicht ist. Beim Spiel mit der kleinen Fingerbewegung darf der Schüler nur das Gefühl haben, als sei, wie ich es ausdrücke, nunmehr aus der Gipshand eine Bleihand geworden. Dies kommt daher, daß der durch die kleine Fingerbewegung intensiver fühlbar gewordene Fall der schweren Hand in die Tasten die Empfindung erweckt, als habe die Hand an Schwere zugenommen. Bei einem Crescendo muß sich nun, wenn es richtig ausgeführt wird, dieses Gefühl der vermeintlich schwerer werdenden Hand gradatim, d. h. schrittweise mehr und mehr einstellen, der Schüler darf nicht etwa in seiner Vorstellung plötzlich „die Gipshand zur Bleihand werden lassen“. Deutlicher läßt sich der sehr viel leichter zu demonstrierende Vorgang mit Worten kaum beschreiben. Für das Tonleiterspiel im allgemeinen möchte ich dem Schüler nur empfehlen, stets auf ein Zusammenziehen der Finger wie zu einem „Hasenpfötchen“ bedacht zu sein, da dies den Unter- und Uebersatz sehr erleichtert. Dasselbe gilt auch für das Arpeggienspiel, dem wir uns nun zuwenden wollen.

Auch die verschiedenen Arten Arpeggien auf dem Klavier werden erst dann als vollkommen zu bezeichnen sein, wenn die Forderungen der obigen drei Gleichungen erfüllt sind. Beim Tonleiterspiel war diese Erfüllung ohne weiteres möglich, da dort bei der Tonverbindung mit ganz wenigen Ausnahmen nur ein Untersatz des Daumens bis unter den vierten Finger und auch nur bis zu der dann nächsten Taste verlangt wird. Beim Spiel der großen Arpeggien z. B. liegt der Fall aber anders, insofern hier der Daumen viel weiter vorrücken muß, um die Bindung zwischen Terzen und selbst Quartan herzustellen. In diesem Fall könnte der Daumen nur dann seine Taste schon vorher berühren, wenn man eine starke Innendrehung der Hand vornähme; eine solche aber ist unter allen Umständen zu vermeiden, da dadurch nicht nur die Schwerewirkung der Hand sofort unterbunden würde, sondern auch der dem Daumen

nachfolgende, meist der zweite Finger, so weit ab von seinem Ziel zu stehen käme, daß er dieses nur mittels eines starken Ruckes zu erreichen vermöchte. Gerade dieser Ruck aber ist das Hauptübel bei allem Arpeggienspiel und daher von vornherein zu unterbinden. Zum Glück ist dies auch sehr wohl möglich dadurch, daß wir bei allem Arpeggienspiel besonders genau darauf achten, die Richtung der Hand zur Klaviatur stets beizubehalten. Der Daumen ist hierbei dann allerdings genötigt, ein wenig über die Tasten zu gleiten bis zu seiner nächsten Taste; diese kleine Gleitbewegung ist jedoch kaum merklich, sofern man nicht dabei die Schwere der Hand ganz verkehrterweise aufhebt. Die Forderung der gleichen Tonstärke und Tonfolge muß natürlich erfüllt sein, wenn die Arpeggie infolge dieses Gleitens des Daumens nicht brüchig klingen soll; andererseits kann man sich aber durch genaues Hinhören selbst davon überzeugen, daß diese kleine Konzession an die Forderung der dritten Bedingung nicht wahrzunehmen ist, wenn die beiden ersteren genau erfüllt sind. Ueberdies handelt es sich bei den Arpeggien um eine Spielform, die meist nur in schnellem Tempo angewandt wird, und bei der ihrer Bezeichnung entsprechend (Harfenklänge) in 9 von 10 Fällen der Gebrauch des rechten Pedals angebracht ist, das diese kleine notwendige Ungleichheit in der Tonverbindung ja doch verdeckt. Bei ganz langsamen Arpeggien, wie z. B. am Schluß einiger Chopinscher Kompositionen, kann man sich natürlich eine Inwenddrehung der Hand ruhig erlauben, da dann trotzdem jeder Finger noch genügend Zeit hat, seinen richtigen Platz vorher einzunehmen.

Weiteres läßt sich über das Spiel mit der kleinen Fingerbewegung — die Spielart II — kaum sagen. Ich möchte hier ganz kurz nur noch auf etwas aufmerksam machen, wenn dies auch eigentlich dem Schüler inzwischen schon längst zum Bewußtsein gekommen sein muß, daß nämlich bei den bisherigen beiden Spielarten ebenso wie auch späterhin im allgemeinen die Dauerstellung der Hand die Ruhe auf

dem Grunde der Taste ist, also nicht etwa eine Haltung bei aufgehobener Schwere über den Tasten, wie es bisher bei dem Fingerspiel der alten Schule gelehrt wurde, bei der ja bekanntlich Uebungen mit „gehaltenen“ Fingern eine große Rolle spielten. Bei diesen Uebungen muß die Hand natürlich so leicht gehalten werden, daß die Finger ihre Tasten nur berühren; die einzelnen Finger haben dann eine Anschlagsbewegung auszuführen und die Uebung hatte erst ihren Zweck erreicht, wenn durch oft erst langes Studium jeder Finger in der Lage war, eine Anschlagsbewegung zu machen, ohne daß die übrigen Finger dadurch mitbewegt wurden. Diese Uebung mit gehaltenen Fingern ist für mich stets der Typ einer Uebung gewesen, bei der ein kinderleichter, da vollkommen naturgemäßer Vorgang künstlich unterbunden wurde, um an dessen Stelle einen sehr komplizierten treten zu lassen. Denn anders kann man es doch wohl kaum bezeichnen, wenn man die natürliche Schwere der Hand bewußt aufhebt, um ihre Wirkung durch die Muskelkraft der einzelnen isolierten Finger zu ersetzen. Die Forderung des ständigen Ruhens der Hand auf dem Grund der Taste, das nur bei Pausen und momentan beim gelüfteten Spiel aufgehoben wird, hat, wie ich ohne weiteres zugebe, zunächst etwas Verblüffendes. Und so meinte auch einer unserer ersten Klavierpädagogen, als ich ihm die Grundzüge meiner Technik auseinandersetzte, ganz überrascht: „Ja, dann müßte sich ja aber doch die Hand während eines ganzen Stückes als Dauerzustand auf dem Grund der Taste befinden!“ Ich konnte darauf nur erwidern, daß dies in meinen Augen ja auch nur die gebotene Vorstellung sei, da man sich jedes Musikstück doch als ein andauerndes Klanggebilde denken müsse, bei dem der Klang allenfalls nur momentan unterbrochen würde, nicht aber als eine Reihe von in die Stille gesetzten Tönen. Ersteres aber entspricht der prinzipiell ruhenden und dadurch klangerzeugenden, letzteres aber der prinzipiell über den Tasten schwebenden Hand, von der aus die einzelnen Klänge hervorgebracht werden.

### 3. Der singende Ton auf dem Klavier.

Ein großer singender Ton, durch den unter den Händen mancher Spieler oft selbst mittelmäßige Instrumente wie veredelt klingen, gehört bekanntlich zu den wichtigsten Aufgaben eines Pianisten. Und so ist über einen sogenannten „schönen“, von der Tonstärke unabhängigen Klavierton schon viel geredet und geschrieben worden. Der oft recht lebhaft streit, ob ein solcher bis an die den Instrumenten gesteckten Grenzen gehender Gesangston unabhängig von der Tonstärke überhaupt möglich sei, zu dem wohl hauptsächlich die durchaus unbewiesenen Behauptungen der Caland Veranlassung gegeben hatte, ist im großen ganzen dahin entschieden worden, daß eine Beeinflussung des Tones unabhängig von der Tonstärke nicht möglich sei. Denn meines Wissens ist dem Gutachten berühmter Physiker, die man zur Entscheidung dieser Frage heranzog, bisher noch nicht widersprochen worden. Diese Gelehrten aber, von denen ich nicht weiß, ob sie selbst Klavier spielten, waren durchweg der Ansicht (vergl. Eugen Tetzl: „Das Problem der modernen Klaviertechnik“, 1. Aufl., S. 11 ff.), daß eine Beeinflussung des Charakters, d. h. der Klangfarbe, eines einzelnen Tones auf dem Klavier nicht in Frage kommen könne, da dem Spieler für den Hammeranschlag gegen die Klaviersaite nur eine Variable zur Verfügung stehe, nämlich die der Geschwindigkeit; auch Professor Dr. M. Planck, der damalige Direktor des Instituts für theoretische Physik an der Universität zu Berlin, bestätigt, daß physikalisch etwas anderes nicht denkbar sei.

Solchen Autoritäten zu widersprechen, war sehr schwer, selbst wenn bei der Entscheidung der Frage die Theorie etwas ganz anderes zu behaupten schien, als ein gutes Ohr beim Spiel irgendeines Meisters des Klaviers zu vernehmen fest überzeugt war. Im allgemeinen hat man sich daher wohl darauf beschränkt, der Ansicht Eugen Tetzels beizupflichten, die er auch noch in der 2. Auflage seines Bu-

ches vertritt, daß nämlich die scheinbare Divergenz zwischen Theorie und Praxis nur darauf beruhe, daß Meisterhände im Verein mit der musikalischen Inspiration einen Gesang auf dem Klavier vortäuschen könnten, der, abgesehen von einer künstlerischen Pedalanwendung, in Wirklichkeit doch nur auf einer proportionell in bezug auf ihre Klangstärke sehr geschickten Abstufung und Verbindung von einzelnen Tönen miteinander zu einer Gesangsmelodie beruhe.

Mit einer solchen Erklärung suchte man sich aber um so mehr abzufinden, als man sich davon überzeugen konnte, wie stark die Selbsttäuschung in der Akustik in Erscheinung treten kann — ich habe ja selbst schon ein Beispiel angeführt —, und als es bisher noch nie gelungen war, physikalisch exakt klarzulegen, worauf eine Verschiedenheit des Klaviertones bei gleicher Klangstärke denn nun eigentlich beruhen sollte.

Dennoch muß ich hier vielleicht als erster der Behauptung jener wissenschaftlichen Autoritäten widersprechen, soweit sie sich auf die Tonerzeugung gerade am Klavier bezieht. Sie haben nämlich bei ihrem an sich natürlich ganz richtigen Gutachten offenbar nur an ein Monochord gedacht, nicht aber an ein modernes Klavier, denn sie haben ein bei diesem sehr wichtiges Moment nicht in Betracht gezogen, daß doch noch eine weitere Variable des Spielers beim Anschlag ermöglicht, und dies ist nichts anderes als der sogenannte *D ä m p f e r*. Dieser Dämpfer ist bekanntlich die stark befилzte Vorrichtung, die beim Flügel von oben und beim Pianino von vorn die Saiten berührt, um sie abzdämpfen, wenn nicht ein Anschlag der betreffenden Saite vorliegt, durch den sich dann bei einer guten Mechanik des Instrumentes der Dämpfer genau in dem Augenblick hebt (um die betreffende Saite erklingen lassen zu können), in dem die Taste etwa  $\frac{1}{2}$  ihres Weges zurückgelegt hat; beim Rückgang der Taste in ihre Ruhelage senkt sich der Dämpfer im gleichen Moment von neuem auf die Saite (um sie, wie ja dann nötig, abzdämpfen).

Durch diesen sehr wichtigen und wohl zu beachtenden Umstand aber ist dem Spieler unbestreitbar eine weitere Variable gegeben, sofern es ihm möglich ist, das zeitliche Verhältnis zwischen dem Heben des Dämpfers und dem Anschlag des Hammers an die Saite zu beeinflussen, d. h. durch den Anschlag der Taste willkürlich zu modifizieren. Daß es sich dabei nur um ein verschwindend kleines Zeitverhältnis, einen nur ganz geringen Bruchteil einer Sekunde handeln kann, versteht sich von selbst. Jedenfalls haben wir hiermit neben der Geschwindigkeit der Tastensenkung noch eine weitere sehr wichtige Variable — um das Wort der Gutachten beizubehalten —, um auf dem Klavier einen Ton zu beeinflussen. Zur Erklärung, wie dies geschehen kann, muß ich zunächst vorausschicken, daß bei der Verschiedenheit eines durch einen Anschlag an eine Saite hervorbrachten Tones physikalisch nur ein Moment in Frage kommen kann, nämlich ein mehr oder weniger starkes und ebenso früher oder später einsetzendes Mitklingen von deren Obertönen. Was man unter diesen Obertönen zu verstehen hat, darf ich wohl bei dem Leser dieser Ausführungen als bekannt voraussetzen — außerdem kann er sich in jedem noch so kurz gefaßten Handbuch der Musik oder auch der Physik darüber unterrichten —, und so kann ich mich hier darauf beschränken zu sagen, daß leicht ersichtlich diese Obertöne um so schneller auftreten werden, je schneller die Saite freigelegt ist, und das heißt in diesem Falle, je eher der Dämpfer sich von der Saite hebt. Hieraus geht wohl ohne weiteres hervor, daß die Obertöne einer Saite am deutlichsten und stärksten dann erklingen müssen, wenn es einem gelingt, den Dämpfer noch etwas früher als gewöhnlich zu heben, bevor der Hammer die Saite trifft, jedoch ohne daß der Antrieb (die Anschlagskraft) des Hammers durch diese etwas frühere Dämpferhebung beeinträchtigt wird. Diese Forderung nun würde dadurch zu erfüllen sein, daß bewußt eine beschleunigte Geschwindigkeit der Tastensenkung

herbeigeführt wird, derart, daß eine Hebung des Dämpfers bereits eintritt, wenn sich die Taste durch die (langsamere) Anfangsgeschwindigkeit zu senken beginnt, der Hammer aber durch die Beschleunigung der Geschwindigkeit mit unverminderter Kraft gegen die Saite schwingt. Natürlich hat man sich diese Beschleunigung der Geschwindigkeit der Tastensenkung, also den Uebergang einer langsameren Anfangsgeschwindigkeit bis zu einer schnelleren Endgeschwindigkeit, gradatim, d. h. g l e i c h m ä ß i g zunehmend, und nicht etwa ruckweise, zu denken, und noch weniger darf die Senkung der Taste mit 2 verschiedenen Geschwindigkeiten vorgenommen werden, derart etwa, daß man sie bis etwa zur Mitte ihres Weges langsam senkt, um sie dann, womöglich noch gar nach einem kurzen Einhalten, schnellstens auf den Grund zu bringen. Um noch deutlicher zu sein: Wenn ich die langsame Anfangsgeschwindigkeit mit  $a$  bezeichne und die schnelle Endgeschwindigkeit mit  $b$ , so hat man sich den Vorgang nicht als  $a$  plus  $b$  zu denken, sondern als  $a$  bis  $b$ . Die Wirkung einer solchen beschleunigten Tastensenkung muß im Hinblick auf das vorher schon Gesagte die sein, daß die Saite dadurch früher als beim bisherigen Anschlag vollkommen freigelegt wird, wodurch ihre Teilschwingungen nicht nur unmittelbarer, sondern auch in weit größerem Ausmaß einsetzen können; auf dem Ausmaß dieser Teilschwingungen aber beruht eben die Wirkung der Obertöne auf das Ohr. Wir können somit also sagen: Ein Klavier-ton muß um so klangvoller ertönen, je mehr Obertöne hinzukommen und je früher diese sich entwickeln können. Um dies aber zu erreichen, gibt es nur eine Möglichkeit, nämlich den Anschlag unter Beschleunigung der Geschwindigkeit der Tastensenkung.

Dies alles ist nun viel leichter gesagt und auch theoretisch begriffen, als praktisch ausgeführt, denn der Weg der Taste ist ja nur ein so kurzer, daß die Forderung einer bewußt beschleunigten Tasten-

senkung fast unausführbar scheint. Dennoch gibt es nicht weniger als 3 Möglichkeiten, diese Forderung bewußt und sicher zu erfüllen; wir wenden uns zunächst zur ersten, die ich als „Kombination“ (nämlich der Spielart I und II) bezeichne.

Die Geschwindigkeit, mit der sich der „nächste“ Finger beim Normalton auf den Grund der Taste senkt, bezeichne ich hier als Geschwindigkeit a, während ich unter der Geschwindigkeit b die „kleine Fingerbewegung“ verstehe, die sich inzwischen durch die Freiübung schon zu einer erheblichen Schnelligkeit entwickelt haben muß. Die beschleunigte Geschwindigkeit wird nun dadurch erreicht, daß im richtigen Momente das b beschleunigend zum a tritt. Auf diesen richtigen Moment aber kommt es in erster Linie an. Der Schüler wird sich erinnern, daß ich bei der Spielart II besonderes Gewicht darauf legte, daß die kleine Fingerbewegung gleichzeitig mit dem Wegziehen des vorigen Fingers erfolgte. Bei dem Anschlag des singenden Tones, den ich als Spielart III bezeichne, behält nun alles dort Gesagte Geltung, es ändert sich nur ein Moment: Die kleine Fingerbewegung setzt bei der Spielart III nicht wie dort gleichzeitig ein, sondern um einen kleinen Bruchteil einer Sekunde später, nämlich etwa dann erst, wenn der Finger mit der Geschwindigkeit a schon so viel von seinem Weg zurückgelegt hat, daß sich der Dämpfer heben muß. Durch die nun hinzukommende schnellere Geschwindigkeit b kommt dann die Beschleunigung der Tastensenkung zustande.

Der auf diese Weise erzeugte Ton ist um so erstaunlicher und überraschender, als er bei gänzlich entspannten Muskeln — denn die kleine Fingerbewegung ist kaum der Rede wert — hervorgebracht werden kann. Ich gebe zu, daß es hier erst mancher Versuche und einer gewissen Geschicklichkeit bedarf, und so möge der Schüler, wenn er nach dem Lesen dieser Zeilen ans Klavier geht, die Sache versucht und nichts Außergewöhnliches zu produzieren vermag, des-

wegen doch nicht an der Richtigkeit meiner Behauptung zweifeln. Denn so einfach ist die Ausführung denn doch nicht, da schon ein ganz kleiner Bruchteil einer Sekunde, in dem die Fingerbewegung zu früh oder auch zu spät einsetzt, die richtige Wirkung illusorisch macht, so daß man nur einen ganz gewöhnlichen Ton vernimmt, nämlich entweder nur einen Normalton, wenn das b zu spät einsetzte, oder einen nur etwas verstärkten Ton, wenn es zu früh kam. Der Schüler wird am besten zum Ziel kommen, wenn er an Hand folgender Vorübungen erst allmählich zum singenden Ton übergeht.

Man nehme eine beliebige gesangmäßige Melodie vor, bei der man zunächst nur darauf achten wolle,, daß keine repetierenden Töne darin vorkommen, und spiele sie

1. streng in Normalton und

2. streng mit kleiner Fingerbewegung, womit man beide Spielarten nochmals genau wiederholen kann.

Als 3. schalte man die folgende Vorübung für den singenden Ton ein, die besonders bei den Spielern nötig sein wird, deren kleine Fingerbewegung noch nicht genügend entwickelt ist. Da nämlich die Geschwindigkeit b (die kleine Fingerbewegung) notwendigerweise stets schneller sein muß als die Geschwindigkeit a (des Normaltones), so bleibt in solchem Fall nichts anderes übrig, als die Geschwindigkeit a zunächst etwas zu verlangsamen; und dies geschieht dadurch, daß man den vorigen Finger nur langsam wegzieht, was eine verlangsamte Senkung der nächsten Taste zur Folge haben muß und damit natürlich nur einen ganz leisen Ton. Diese Uebung bezeichne ich als „Schleichen“, weil sie einem solchen beim Gehen genau entspricht.

Bei diesem „Schleichen“ hat man sich nun bloß vorzustellen, daß man genügend Zeit habe, um während der langsamen Tastensenkung durch eine kleine Fingerbewegung noch eine Beschleunigung hervorbringen zu können, und man wird auch bald in der Lage sein, diese

Vorstellung in die Tat umzusetzen. Hiermit aber wird der singende Ton zum Erklingen gebracht, zwar nicht auf die einzig mögliche, aber doch auf die müheloseste und einfachste Weise. Denn so schwierig die Sache auch erscheint, ehe man sie kann, so einfach ist sie bisher allen meinen Schülern erschienen, nachdem sie diesen Anschlag beherrschten. Jedenfalls aber ist keine Möglichkeit denkbar, einen — ich wiederhole nochmals — erstaunlich singenden und tragfähigen Ton auf dem Klavier mit noch geringeren Mitteln hervorzubringen.

Die Mittel, die man benötigt, um eine beschleunigte Tastensenkung auf die 2. Art zu erzielen, die ich mit „Tariieren“ bezeichne, sind kaum größer zu nennen. Unter Tariieren versteht man bekanntlich das Ueberprüfen der einzelnen Tasten eines Klavieres auf ihren Widerstand, das man stets praktischerweise durch eine prüfende Auf- und Abwärtsbewegung der ganzen Hand aus dem Handgelenk vornehmen wird. Die Hand ist hierbei natürlich leicht gehalten. Bewegt man nun auf diese Weise eine Taste ganz langsam auf ihren Grund, so ist dadurch die langsame Anfangsgeschwindigkeit gegeben, die man nur durch ein Vorspringenlassen des betreffenden Fingers (also wiederum eine kleine Fingerbewegung) im richtigen Moment zu beschleunigen braucht, um hierdurch eine Beschleunigung der Geschwindigkeit der ganzen Tastensenkung zu erzielen. Diese 2. Art wird besonders angewandt bei repetierenden Noten und ganz besonders bei Anfangstönen einer Melodie, auf die es besonders ankommt und bei denen das nicht durch das Wegziehen eines Fingers (die 1. Art) bewirkt werden kann. Mir selbst dient dieses „Tariieren“ stets dazu zu untersuchen, bis zu welcher Tonfülle und zu welcher Tragfähigkeit ein Instrument geht. Der auf diese 2. Art hervorgebrachte Gesangston hat das größte Volumen und daher die größte Tragkraft, und ist infolgedessen nur dann anwendbar, wenn bei einer melodischen oder rezitativen Stelle eine möglichst pastose Tongebung verlangt wird. Man übe

diese Art Gesangston zunächst eingehend an nicht miteinander verbundenen Einzeltönen mit den verschiedenen Fingern und suche erst dann, wenn man genügende Sicherheit erlangt hat, eine Verbindung dieser Töne miteinander. Bei letzterer muß dann natürlich die vorbereitende Auf- und Abbewegung der Hand (eben das Tarieren), die ich dem Schüler anfänglich zur Erleichterung gestatte, wegfällen. Ich will nicht versäumen, den Schüler darauf aufmerksam zu machen, daß bei dieser 2. Art, den Gesangston zu erzielen, zum erstenmal in meiner Methode eine aktive Anschlagsbewegung bei aufgehobener Schwere der Hand zur Anwendung kommt. Auf eine solche sind wir auch bei der nun folgenden 3. Art angewiesen, die ich mit „Schmetterlingsflügel-Floh“ bezeichne. Der Leser wird wohl hier lächeln und diese Benennung etwas grotesk finden. Ich kann ihm aber sagen, daß diese Worte nicht so leichthin gewählt wurden, sondern das Ergebnis genauer Ueberlegung und jahrelanger Erfahrung sind; ich habe wenigstens bis heute keine besseren gefunden, um in dem Schüler eine bessere Vorstellung zu erwecken von dem, was ihm bei der richtigen Ausführung der nun zu beschreibenden 3. Möglichkeit, einen Gesangston hervorzubringen, vorschweben muß.

Bei dieser 3. Art wird eine Beschleunigung der Tastensenkung durch etwas zustande gebracht, was hier zum ersten Male auftritt und weiterhin noch eine besondere Bedeutung bekommen wird, nämlich den Uebergang vom Weichen zum Festen; wir haben es also hierbei nicht mehr mit leicht und schwer, sondern mit weich und fest zu tun.

Wenn ich mit einem „weichen“, d. h. vollkommen entspannten Finger die Taste an ihrer Oberfläche berühre, so zart, daß selbst ein so empfindliches Gebilde, wie ein Schmetterlingsflügel ist, dadurch nicht beschädigt würde, und wenn ich ferner den Finger auf dem Grund der Taste, ohne jedoch auf diesen zu drücken, so fest mache, daß dadurch selbst ein so kleines und festes

Schalentier, wie der Floh, hätte getötet werden müssen, so demonstriere ich hiermit die beiden hier benötigten Extreme von „weich“ und „fest“. Eine beschleunigte Tastensenkung wird nun dadurch erzielt, daß ich während der Senkung der Taste von dem einen zum anderen Extrem übergehe, daß also der zunächst ganz weiche Finger während einer Anschlagsbewegung zunehmend fest wird. Die Schwierigkeit bei dem sonst höchst einfachen Vorgang besteht nur in der Forderung, daß der Finger trotz seines momentanen Festwerdens keinen eigentlichen Druck auf den Grund der Taste ausüben darf. Wodurch die Beschleunigung hier zustande kommt, ist wohl klar: Die Taste beginnt sich unter dem noch nachgebenden Finger langsam zu senken, mit dem Festwerden des Fingers aber hört das Nachgeben auf und nimmt die Geschwindigkeit derselben zu. Genauer läßt sich diese Art Tonerzeugung nicht beschreiben, und so kann ich dem Schüler nur empfehlen, sich dabei immer deutlicher die Vorstellung zu erwecken, die ich angeregt habe, denn auf diese Weise wird er erfahrungsgemäß am leichtesten zum Ziel kommen.

Ich habe hiermit 3 Arten beschrieben, wie eine beschleunigte Geschwindigkeit der Tastensenkung zu bewerkstelligen und dadurch ein vollklingender und weittragender Gesangston aus dem Klavier hervorzuzaubern ist — allein mit Hilfe der Hand, also ohne den Unter- oder gar noch Oberarm dazu heranzuziehen. Ich möchte hieran eine kleine Betrachtung knüpfen.

Beim Spiel der meisten Pianisten kann man die Beobachtung machen, daß sie bei Gesangsstellen auf dem Klavier einen sehr viel größeren Apparat in Bewegung setzen, sei es, daß sie Bewegungen mit dem ganzen Arm vornehmen, sei es, daß sie, mit dem Handgelenk auf und ab gehend, ganze Kreise beschreiben, oder sei es gar, daß sie den ganzen Oberkörper zu verkrampfen scheinen, um die beabsichtigte Wirkung zu erzielen. Wer den singenden Ton auf dem Klavier nach meiner Methode hervorzubringen vermag und genau ver-

standen hat, wie und wodurch dies geschieht, wird sofort in der Lage sein, wo und bei welchem Pianisten es auch sein mag, deutlich zu erkennen, daß alle die genannten und noch viele andere Manipulationen gar keinen anderen Zweck haben, als einzig und allein eine beschleunigte Geschwindigkeit der Tastensenkung herbeizuführen, nur daß sie dies unbewußt, vielfach wohl rein instinktiv und deshalb mit weit größeren Mitteln zu bewerkstelligen suchen, als sie in Wirklichkeit nötig sind. Man scheint diesem Umstand noch nie Beachtung geschenkt zu haben, wie ich überhaupt die Erkenntnis der Bedeutung der beschleunigten Geschwindigkeit der Tastensenkung für mich in Anspruch nehmen darf, denn sonst wäre ein solches Sichvergreifen in der Wahl der zweckdienlichen Mittel zum gewollten Zweck nicht zu verstehen. Daß aber ein noch so schöner Gesangston auf dem Klaviere, der die Hauptstärke vieler Pianisten war, ist und stets sein wird, auf gar nichts anderem beruhen konnte und kann als dem hier von mir klargelegten Umstand, das ließe sich bei jedem großen Pianisten, der über diesen Ton verfügt, demonstrierend beweisen. Heute noch pflegt man von dem unerreichten Gesangston zu reden, den Rubinstein auf dem Klavier hervorzuzaubern vermochte, und dann pflegen Leute, die gern als große Kenner gelten wollen, hinzuzufügen, daß dieser große, wundervolle Gesangston nur auf den abnorm dicken (und weichen) Polstern beruht hätte, über die Rubinstein von Natur aus an den Fingerspitzen verfügte. Man kann hier ruhig sagen: Quod erat demonstrandum!, denn durch eben diese Fingerpolster war es Rubinstein gegebenenfalls gar nicht anders möglich, als eine Taste unter beschleunigter Geschwindigkeit anzuschlagen, und zwar schon allein auf die 3., eben beschriebene Art. Die Senkung der Taste vollzog sich zunächst unter dem nachgebenden Polster langsam, um dann unter dem nicht mehr nachgebenden Fingerknochen schnell zu enden. Daß aber weich gepolsterte Finger zum Hervorbringen eines möglichst singen-

den Tones auf dem Klavier keineswegs unbedingt nötig sind, wie heute noch viele Klavierpädagogen fest überzeugt sind, darüber belehrt uns das, was ich in den Vorbemerkungen über die elektrische Wiedergabe des Spieles großer Künstler bereits gesagt habe; denn auch Rubinsteins Spiel würde, wenn es zu seinen Lebzeiten schon solche elektrischen Aufnahmeapparate gegeben hätte, keine Ausnahme gemacht haben.

Man wird meine 3 Arten von Gesangston vielleicht für eine Art Zaunspalterei halten, allein es war mir, zumal es sich dabei um etwas meines Wissens vollkommen Neues handelt, zunächst um eine möglichst genaue Analyse der einzelnen Vorgänge zu tun, und ich halte es auch für durchaus angebracht, daß der Schüler jede dieser 3 Arten für sich genau studiert. Werden sie aber einmal beherrscht, dann wird kein musikalisch empfindender Mensch sich noch von seinem Verstand diktieren lassen, welche von diesen 3 Arten er bei einer Gesangsstelle zur Anwendung bringen soll; er wird vielmehr rein gefühlsmäßig eine Kombination der 3 Möglichkeiten eintreten lassen, und kann sich ganz seiner musikalischen Inspiration hingeben, in dem angenehmen Gefühl der Sicherheit, für jede leiseste seelische Regung ohne weiteres den gewollten Ton zur Verfügung zu haben.

Ich habe naturgemäß zunächst auf einen möglichst vollen Gesangston Gewicht legen müssen, will aber hier noch hinzufügen, obwohl es sich ja eigentlich von selbst versteht, daß eine Melodie nie auf einer Verbindung gleich starker Töne miteinander beruhen kann, daß vielmehr die einzelnen Töne nach den musikalischen und agogischen Gesetzen in das richtige Verhältnis zueinander gebracht werden müssen. Verfügt aber der Schüler über einen starken Gesangston, so wird es nur weniger Versuche bedürfen, um auch einen schwächeren hervorzubringen, ohne daß dessen Eigentümlichkeit — eben das „Singen“ — verlorengeht.

Man hat mehrfach zu beanstanden versucht, daß bei meiner Methode die Möglichkeit eines ganz strengen Legatos oder gar eines Legatissimos (des Liegenlassens einzelner zu einem Akkord gehörender Töne, im Gegensatz zu der merkwürdigen Ansicht mehrerer neuerer Klavierpädagogen, die unter dieser schon durch Czerny festgelegten Bezeichnung nur eine ganz strenge Bindung verstehen) erst auf die 2. und 3. Art des singenden Tones gegeben sei, da bei allen anderen Spielarten das Wegziehen des Fingers ein solches illusorisch mache. Diese Bemerkung ist an sich ganz richtig, allein ich kann darin keinen Tadel erkennen, sondern nur ein Lob.

Wenn man nämlich das Passagenspiel eines Pianisten, das ja bis dahin nur in Frage kam, ganz besonders rühmen will, dann pflegt man stets zu sagen, der betreffende Pianist verfüge über eine „perle“ Passagentechnik. Hierunter aber versteht man nichts anderes als gerade die Technik, die sich der Schüler durch die Spielart I und II bei genauer Befolgung meiner Angaben geradezu notwendigerweise aneignen muß. Im übrigen kann ich hier auf die sehr richtigen Ausführungen verweisen, die Busoni in seiner Ausgabe des Bachschen Wohltemperierten Klavieres beim d-moll-Präludium des 1. Teiles macht und die besagen, daß dem Charakter des Klavieres — entgegen veralteten Anschauungen — sehr viel mehr (abgesehen natürlich von Gesangsstellen) eine Non-legato-Technik entspreche als ein zu gebundenes Passagenspiel, das Ideal der Spohrschen Violinschule und der italienischen Gesangkunst, also zweier ganz anderer musikalischen Gebiete. Eine melodische Linie aber in strengem Legato wird auf dem Klavier, dem dem Gesang am wenigsten entgegenkommenden Instrumente, stets von um so größerer Wirkung sein, je mehr sie sich von allen übrigen abhebt. Mit anderen Worten: Durch ein gutes Legato wird die Wirkung einer Gesangsstelle eine sehr viel größere sein im Gegensatz zum Non-Legato als zum Legato.

Wir sind nun am Ende des 1. Kapitels angelangt, in dem alle Möglichkeiten des einstimmigen Spieles auf dem Klavier behandelt werden sollten, und der Leser wird vielleicht überrascht aufblicken, wenn ich ihm sage, daß dies in dem Vorhergehenden tatsächlich geschehen ist. Es gilt nun die Probe auf das Exempel zu machen.

Man nehme zu diesem Zweck irgendeine schwierige Passage vor, vielleicht eine solche, an der man sich bisher lange vergeblich abgemüht hat, und studiere sie auf folgende Weise: Zunächst nehme man sie mit gelüftetem Spiel vor unter nur geringem Anheben der Hand, wobei zu beachten ist, daß der Finger durch die Hand schon stets von der Taste aus gehoben wird, auf die er durch das Plumpsen wieder kommen soll. Hierbei achte man auf den Fingersatz und behalte den einmal gewählten stets bei. Der Schüler wird hierbei bald die Beobachtung machen, daß er in der Wahl des Fingersatzes sich sehr viel freier und vielfach der betreffenden Figur viel besser entsprechend bewegen kann; denn der Unterschied von starken und schwachen Fingern, der den meisten Fingersätzen zugrunde liegt, fällt ja bei meiner Methode weg. Dann gehe man zum Studium der Passage im Normalton über, durch den man bald, wenn er richtig ausgeführt wird, die nötige Sicherheit gewinnt, nicht zuletzt durch das dadurch entwickelte Tastgefühl und die richtige Balancierung der Hand, ein wichtiges und bisher nur wenig beachtetes Moment beim Klavierspiel, das durch die Spielart I automatisch herangebildet wird, sofern man nur darauf achtet, daß der Arm federleicht in der Schwebelage bleibt und infolgedessen stets mitgeht, und daß die Hand von jedem einzelnen Finger stets in der richtigen Weise gestützt wird. Sodann übe man die Passage nach der Spielart II mit kleiner Fingerbewegung, um die Uebungen nötigenfalls nochmals in der gleichen Reihenfolge zu wiederholen. Ich empfehle ein Fünftel der Uebungszeit auf das gelüftete Spiel, drei Fünftel auf die Spielart I, und das letzte Fünftel auf die Spielart II zu verwenden. Daß

auf diese Weise das Ueben selbst sehr viel anregender gestaltet wird dadurch, daß man jedesmal auf etwas anderes zu achten hat, was dann dem Endeffekt doch zugute kommt, wird niemand als langweilig empfinden. An dieser Stelle pflege ich den Schüler dadurch zu verblüffen, daß ich ihm während des Spiels unversehens ein Geldstück oder besser einen Radiergummi auf den Rücken der Hand lege, das zu seiner Ueberraschung nicht herunterfallen wird. Hieraus ist zu entnehmen, daß diese Art Technik schon denen als Ideal vorgeschwebt hat, die diese bei jeder anderen Technik kaum ausführbare Kontrolle empfohlen haben.

Triller und Sprünge, die ja auch noch zum einstimmigen Spiel gehören, werde ich in einem späteren Abschnitt behandeln; ehe ich aber dieses Kapitel beende, muß ich noch einen Einwand widerlegen, den ich oft von Schülern beim Anfang des Studiums meiner Methode zu hören bekomme. Bei vielen von ihnen stellt sich nämlich in den ersten Tagen eines Kursus ein leichtes Ziehen der Muskeln des Oberarms oder auch des Rückens ein, das sie ganz richtig auf die ihnen beim Klavierspiel ungewohnte federleichte Haltung des Armes zurückführen. Ich höre dies recht gern, selbst wenn das Gefühl bis zu einem leichten Schmerz geht, der bestimmt nach kurzer Zeit vollkommen verschwinden wird, denn es beweist nur, daß der Schüler Muskeln zur Anwendung bringt, die beim Klavierspiel zur Anwendung gebracht werden müssen, und die bei ihm bisher untätig waren. Der vermeintliche Schmerz ist also nichts anderes als eine gleichartige Erscheinung, die man als Turnfieber, Kegelbein und dergleichen zu bezeichnen pflegt und die ebenfalls stets nur von ganz kurzer Dauer ist. Wenn nun gar ein Schüler meint, das Leichthalten des Armes während eines ganzen Musikstückes sei eine zu anstrengende Forderung, so brauche ich ihn nur darauf aufmerksam zu

machen, daß man ja viele Verrichtungen des täglichen Lebens gar nicht anders ausführt und auch gar nicht anders ausführen kann, als mit leichtem Arm, und daß z. B. das Essen einer Mahlzeit ein Leichthalten des Armes längere Zeit hindurch beansprucht — sofern man nicht die üble Gewohnheit hat, den Ellenbogen dabei aufzustützen — als das längste Klavierstück. Ueberdies ist es ganz unbedenklich, gewisse Anforderungen an die allerstärksten Muskeln zu stellen, über die der Mensch verfügt, gegenüber den Anforderungen, die bei jeder anderen Art Technik an sehr viel schwächere Muskeln gestellt werden.



## II. *Der gleichzeitige Anschlag mehrerer Tasten auf dem Klavier*

Beim Lehren des Akkordspiels auf dem Klavier mache ich einen Unterschied zwischen Akkorden, die volltönend, tragend, was hier gleichbedeutend mit singend ist, klingen sollen, und solchen, die mehr zum harmonischen Unterbau dienen, und die ich ganz allgemein Begleitungsakkorde nennen will. Die Ausführung beider ist eine grundverschiedene; wir nehmen zunächst die ersteren in Angriff.

### **Tragende Akkorde.**

Unter einem tragenden = singenden Akkord hat man sich ein Bündel mehrerer Töne vorzustellen, von denen jeder einzelne mit Gesangston anzuschlagen ist, und zwar gleichzeitig. Den singenden Anschlag eines Einzeltones haben wir im vorigen Abschnitt gelernt, und zwar auf drei Arten, und so haben wir beim Anschlag mehrerer Töne zusammen nur zu untersuchen, welche Art Anschlag sich anwenden läßt, wenn es sich nicht mehr um einen Einzelton, sondern um ein „Tonbündel“ handelt. Es bedarf nur geringer Ueberlegung, um sofort zu erkennen, daß die 1. Art nicht in Frage kommen kann, da hier weder die Möglichkeit eines Normaltons noch einer kl. Fingerbewegung gegeben ist, und ebensowenig die 2., das Tarieren, bei dem man wohl einen Finger vorspringen lassen kann zwecks Beschleunigung der Tastensenkung, aber nicht gleichzeitig mehrere. Es bleibt also nur die 3. Art übrig, die auch bei den vorliegenden Akkorden in der Tat angewandt wird. Schon hieraus geht hervor, daß ich die singenden Akkorde nur durch eine aktive Anschlagsbewe-

gung der Hand aus dem Handgelenk ausführen lasse, ein Umstand, der mich veranlaßt, eine Erläuterung vorzuschicken.

Kein Geringerer als Liszt hat mit größter Eindringlichkeit stets behauptet und gelehrt, daß man auf keine andere Weise so vollklingende Akkorde auf dem Klavier hervorzubringen vermöge, wie durch den Anschlag aus dem Handgelenk, ohne aktive Beteiligung des Armes. Man vergleiche hierzu neben der Ueberlieferung seiner Schüler schon allein das mit aller Deutlichkeit auf Seite 56 und 59 des lesenswerten Büchleins „Franz Liszt als Lehrer, Tagebuchblätter von Auguste Boissier“ (Paul Zsolnay Verlag) Gesagte. Diese Vorschrift Liszts ist nur wenig befolgt worden, vielfach nicht einmal von seinen eigenen Schülern, und noch viel weniger von der jüngeren Pianistengeneration, die, wie man immer wieder beobachten kann, sich beim Akkordanschlag fast ausnahmslos des ganzen Armes oder mindestens des Unterarmes bedient. Man ist sogar so weit gegangen, in der Lisztschen Vorschrift einen Beweis dafür zu sehen, wie wenig selbst ein Liszt über seine eigene Technik hätte Rechenschaft geben können. Ja, ein weltbekannter, mir befreundeter noch jüngerer Pianist hat mich einmal durch Demonstration am Klavier davon zu überzeugen versucht, daß z. B. die wuchtigen Akkorde, mit denen das d-moll-Konzert von Tschaikowsky ganz unmöglich nach der Lisztschen Vorschrift in der nötigen Klangfülle auszuführen seien — vergebliches Bemühen —; denn ich mußte ihm immer von neuem versichern, daß ich gerade diese Akkorde noch nie so tragend und durchdringend vernommen hätte wie von Sophie Menter (die jener nicht mehr gehört hatte), und zwar allein aus dem Handgelenk, ohne jede sichtbare Bewegung des Armes. Leider war ich damals noch nicht in der Lage, ihm das von der Menter Gehörte auch zu demonstrieren, denn ich hatte zu der Zeit die Lösung des Rätsels selbst noch nicht gefunden. Diese aber besteht in nichts anderem, als daß man bei der an sich unbedingt richtigen Lisztchen

Vorschrift später ein Moment nicht in Betracht zog, auf das Liszt nicht noch ganz besonders aufmerksam gemacht zu haben scheint, und ohne das ein Akkordanschlag nur aus dem Handgelenk nicht besonders weittragend, sondern vielmehr stumpf und hart erklingen muß, und dies ist auch hier wieder nichts anderes als eine beschleunigte Geschwindigkeit bei der Tastensenkung. Eine solche kann aber nur zur Ausführung kommen bei einem Anschlag aus dem Handgelenk, da eine Anschlagsbewegung aus dem Ellenbogen oder gar Schultergelenk als Drehungspunkt des Hebels eine viel zu große Geschwindigkeit an der Fingerspitze zur Folge haben würde, als daß diese auf dem minimalen Weg der Tastensenkung noch beschleunigend differenziert werden könnte. Man wird also auf eine solche Weise zwar eine sehr schnelle Tastensenkung erreichen können und damit einen starken Ton, aber dennoch keinen singenden Ton, dessen Voraussetzung die beschleunigte Geschwindigkeit ist. Dies macht aber klanglich einen großen Unterschied aus.

Um nun auf die dritte Art des singenden Tones einen volltönenden Akkord zu erzielen, lege man die Hand zunächst auf die Töne eines Sextakkordes und bemühe sich, die ganze Hand so leicht und entspannt zu halten, und besonders die Finger so weich und lose nur an die Tasten zu bringen, daß ebenso wie damals selbst ein Schmetterlingsflügel durch sie nicht beschädigt werden würde. Während der nun folgenden Tastensenkung allein aus dem Handgelenk, bemühe man sich, zunehmend eine Befestigung (Fixierung) der Hand eintreten zu lassen, derart, daß deren Höhepunkt genau in dem Momente vorliegt, in dem der Grund der Taste erreicht ist. Wenn man sich auch vorstellen muß, daß die Festigkeit so groß ist, daß selbst das kleine Schalentier (der Floh) an dieser Stelle erdrückt sein müßte, weil nicht mehr der geringste Raum dafür vorhanden wäre, so darf die Anschlagsbewegung doch unter keinen Umständen bis zum Druck auf den Grund der Taste gehen. Es ist vielmehr die bei

den ersten Versuchen recht schwierige Forderung zu erfüllen, nur fest zu werden, aber nicht fest zu sein; denn genau in dem Momente, in dem das „Sein“ oder „Bleiben“ einsetzen würde, muß wieder eine völlige Entspannung der Finger und der Hand eingetreten sein, die deswegen dennoch auf dem Grund der Taste verharren kann bis zum nächsten Anschlag. Man versuche nun zunächst die Uebung an Sextakkorden zuerst diatonisch und dann chromatisch fortschreitend auszuführen, indem man zwischen jedem neuen Ansatz der Hand eine kleine Pause eintreten läßt. Dadurch, daß man hierbei das Handgelenk etwas niedriger als bisher hält, nämlich — zumal bei C-dur — etwa in der Höhe der Tasten, wird nicht nur der vorliegende Anschlag erleichtert, sondern auch das Gefühl dafür erhöht, daß man diesen auch wirklich nur aus dem Handgelenk und nicht etwa unbewußt doch mit dem Arm vollzieht. Die eben empfohlene kleine Pause kann nun nach einiger Uebung ohne weiteres dadurch ausgeschaltet werden, daß wir zum Anschlag des nächsten Sextakkordes nicht mehr wie bisher von der ruhenden Taste des zu nehmenden Akkordes, sondern gleich von den auf dem Grund befindlichen Tasten des vorigen Akkordes aus vorrücken. Man braucht dazu die Hand nur schon hier möglichst zu entspannen und die Fixierung während des Anschlags des nächsten Akkordes, also nicht etwa schon früher und noch weniger zu spät, vorzunehmen. Die beiden Momente der Spannung und des Ansatzes sind also hier in einem zusammenfallend. Die Hand macht hierbei eine froschartige Bewegung, d. h., sie hebt sich nur im Handgelenk um die Höhe der Taste und rückt möglichst schnell seitlich zum nächsten Akkordanschlag vor. Bei richtiger Ausführung ist auf diese Weise eine fast vollkommene Bindung zu erzielen, nicht nur an einen Sextakkord auf der nächsten Stufe, sondern selbst über 3, 4 und mehr Tasten hin, eine Möglichkeit, die den Schüler meist sehr

überrascht, da er derartiges ohne Pedal bisher für unausführbar gehalten hatte.

Allgemein ist hier nur noch zu bemerken, daß der Dauerzustand der Hand beim Akkordspiel ein ganz weicher sein muß, in den hinein die momentane Fixierung nur blißartig kurz vorgenommen wird: vielen Schülern hilft es, wenn ich den Vorgang mit einem ebenfalls die Gelenke blißartig feststellenden elektrischen Schlag vergleiche. Bei richtiger Ausführung ist also auch hier der Kraftaufwand im Vergleich zu der Wirkung ein nur ganz geringer.

Was hier für den Sextakkord als die einfachste Akkordform gesagt wurde, gilt nun auch für jeden anderen Akkord, sofern er nicht, zumal für nur kleine Hände, eine Spannung erfordert, die ein Weichhalten der Hand beim Ansatz unmöglich macht. Solche Akkorde, die zum Glück zu den Ausnahmen gehören, können dann eben nicht mehr singend, sondern nur noch stark angeschlagen werden. An eine Eigentümlichkeit bei diesem Akkordanschlag wird sich der Schüler erst allmählich gewöhnen können: Wenn nach einer Reihe von Forte-Akkorden ein Sforzato- oder Fortissimo-Akkord ausgeführt werden soll, so wird der Schüler nach alter Gewohnheit beim Ansatz die Hand etwas mehr als bisher fixieren, zumal wenn er diese Maßnahme Lechetizkys einem Werk über dessen Methode entnommen hat. Das gerade Gegenteil jedoch ist richtig: je voller und auch stärker ein Akkord erklingen soll, desto mehr muß man unmittelbar vorher die Hand entspannen. Denn nur auf diese Weise kann man die Beschleunigung der Geschwindigkeit beim Anschlag erhöhen, von der die Tonfülle abhängt; der Uebergang von der vollkommenen Entspannung zur Festigkeit ist ein intensiverer als der von der teilweisen Fixation zur vollständigen.

Das Spiel nach meiner Methode gestattet hier eine Ausnahme, die auf den ersten Blick widersinnig erscheint, da man sich

zu leicht, und zwar nicht nur auf dem Klavier, von der an sich durchaus verständlichen Vorstellung leiten läßt, daß musikalische Wucht auch nur mit entsprechender Körperkraft wiedergegeben werden könnte. Es kann überhaupt als eine Eigentümlichkeit meiner Methode gelten, daß Tonfülle und Spannung vielfach gerade im umgekehrten Verhältnis zueinander stehen; so wird auch mancher Schüler bereits herausgefunden haben, daß sein Passagenspiel um so klangvoller wurde, je mehr er sich bemühte, die Finger- und Handgelenkmuskeln zu entspannen. Dieser Umstand hat natürlich den Grund, daß die beiden hier in Frage kommenden Faktoren, die Schwere der Hand und die Geschwindigkeit der kl. Fingerbewegung, um so wirksamer in Erscheinung treten können, je mehr alle nicht dabei beteiligten Muskeln entspannt sind.

#### Kolorierte Akkorde.

Es gehört bekanntlich zu den schwierigsten Aufgaben, die man einem Pianisten stellen kann, einen Akkord mehrfach hintereinander anzuschlagen und dabei einen Ton nach dem andern deutlich hervorzuheben, ohne daß man ihn vorwegnimmt oder nachklappen läßt. Und so hat es denn von jeher nicht an Stimmen gefehlt, die das Hervorheben einzelner Töne beim Akkordspiel für praktisch unausführbar erklärt haben. Kein Geringerer als Karl Reinecke zeigte mir die a-moll-Etude, die Saint-Saens als Beitrag für die Lebert-Starksche Klavierschule geschrieben hatte, und die dieser technischen Forderung dienen sollte, als typisches Beispiel von „Augenmusik“. Die Vertreter des Gewichtsspiels glaubten die hier gestellte Aufgabe dadurch erfüllen zu können, daß sie den betreffenden Finger bei fixierter Hand etwas vorrücken und das Armgewicht darauf konzentrieren ließen, doch auch dies stellte sich nur als ein unzureichender Notbehelf heraus, bei dem der hervorzuhebende Ton meist doch nur vorweg erklang, jeder Einzelfall eine besondere Schwierigkeit bot,

und bei dem es infolgedessen stets an der nötigen Sicherheit gebrach. Mir selbst ist wenigstens bisher noch kein einziger Vertreter des Gewichtspiels begegnet, der das, was ich ihm ohne weiteres demonstrieren konnte, ebenso mühelos hätte nachmachen können. Und dabei halte ich dieses Hervortretenlassen des einen oder anderen Tones, meist des oberen, bei einem Akkord für ein Haupterfordernis beim ganzen künstlerischen Klavierspiel.

Wenn ich früher von Menschen, die einen Liszt, Rubinstein, Tausig u. a. noch gehört hatten, geschildert bekam, wie unvergleichlich „farbig“ und in dieser Beziehung nie wieder auch nur entfernt erreicht ihr Spiel gewesen sei, dann konnte ich mir nie erklären, was damit gesagt sein sollte, und was man sich unter einem farbigen Spiel vorzustellen habe. Denn die Erläuterung, es habe bei diesen Meistern des Klavieres schon jeder Akkord so geklungen, als sei er charakteristisch gefärbt, schien mir nur eine Phrase zu sein, da mir derartige als ein Ding der Unmöglichkeit vorkam. Nach meinen Angaben ist nun ein solches Färben des Akkordes, das natürlich nur auf einem je nachdem stärkeren Herausklängen einzelner Töne beruhen kann, etwas ganz Leichtes und selbst für technisch ungeschickte Schüler nach einiger Uebung ohne weiteres Ausführbares geworden, sofern alles bisher über den Anschlag von Akkorden Gesagte dabei genau beachtet wird. Wie wichtig aber das ist, was ich „Kolorieren“ eines Akkordes nenne, weswegen ich auch von kolorierten Akkorden rede, zeigt sich besonders daran, daß das Spiel vieler Pianisten einen ganz anderen Charakter bekommt, sobald sie das nun Folgende beherrschen und zur Anwendung bringen.

Ich habe zur Genüge betont, daß die Hand und die Finger beim Ansatz zu einem Akkord vollkommen entspannt sein müssen, denn andernfalls wäre das, was die einzelnen Finger noch bei der beschleunigten Tastensenkung auszuführen haben, nicht möglich, und dies ist nichts anderes als wiederum eine kleine Fingerbewegung.

Man übe diesen hiermit beschriebenen Vorgang auch zunächst wieder an der einfachsten Form, dem Sextakkord, den man ja rechts mit dem 1., 2. und 5. Finger nimmt, indem man versucht, zu der Tastensenkung noch eine kl. Fingerbewegung eines dieser 3 Finger abwechselnd auszuführen. Selbstverständlich kann durch diese hinzukommende kl. Fingerbewegung nur dann der betreffende Ton in den Vordergrund treten, wenn man nicht den ganzen Akkord so stark anschlägt, daß ein Hervortreten eines Einzeltones unmöglich wäre. Dieses Kolorieren eines Akkordes ist ganz besonders mit dem 5. Finger zu üben, da in der Praxis vorzugsweise das Hervortreten des höchsten Tones angestrebt werden muß. Stücke, wie z. B. das *Andur-Improptu* op. 142 Nr. 2 von Schubert, werden nie so wie sie gedacht sind vorgetragen werden können, wenn nicht die Oberstimme wie Gesang über den anderen Tönen der Akkorde schwebt. Nach einiger Uebung wird es dem Schüler ein leichtes sein, die musikalisch richtige Abstufung zwischen dem hervorzuhebenden Ton und den übrigen mit Sicherheit vorzunehmen.

Die Beherrschung der kolorierten Akkorde, bei denen der oberste Ton zum tragenden Melodieton gemacht wird, ermöglicht eine Zweiteilung in musikalischer Hinsicht, die vor mir noch nicht beim Klavierspiel eingeführt worden zu sein scheint, die ich wenigstens in der gesamten Literatur noch nicht vorgefunden habe, nämlich die Unterscheidung zwischen chorischer und solistischer Behandlung von Kompositionen, die beides zulassen. Was ich hierunter verstehe, zeige ich wohl am besten an Beispielen: Das *Moment musical* op. 94 Nr. 6 läßt im 1. Teil sowohl chorische wie solistische Wiedergabe zu, je nachdem man die obere Stimme — es können auch 2 Stimmen sein, z. B. Terzen — hervortreten läßt oder nicht. Solistisch wird man den kurzen Zwischensatz E-dur nehmen und ganz besonders das Trio, bei dem aus der Notierung hervorgeht, daß eine *Pianissimo*-Melodie über zarten Begleitungsakkorden stehen soll. Behandelt man nun

alles übrige chorisch mit nur tragenden Akkorden, so wird durch diesen Gegensatz eine Abwechslung in das Stück gebracht, die man bei unterschiedsloser Behandlung nicht erreichen würde. Ein sehr gutes Uebungsbeispiel ist auch das Thema der Variationen aus der As-dur-Sonate op. 26 von Beethoven, das eine ganze Reihe von Möglichkeiten der Wiedergabe bietet, die herauszufinden eine nützliche Aufgabe für die Interpreten ist. In Fällen, da die Oberstimme von Akkorden erheblich stärker zu Gehör gebracht werden soll, genügt das Ohr, um den nur minimalen Unterschied in der Geschwindigkeit der Tastensenkung so auszugleichen, daß dennoch der ganze Akkord exakt zusammenklingt.

### **Kolorierte Intervalle.**

Wer das Kolorieren von Akkorden beherrscht, ist auch ohne weiteres in der Lage, beim Anschlag beliebiger Intervalle den einen oder anderen Ton hervortreten zu lassen. Man braucht, um dies zu üben, beim Sextakkord nur die Quinte wegzulassen, um auf die erstbeschriebene Weise gut gebunden in Sexten vorzurücken, bei denen man zunächst die Ober- und dann die Unterstimme deutlich hervortreten läßt, was dem Schüler nunmehr ohne weiteres gelingen wird; desgleichen versuche man sich an Terzen. Hiermit ist dem Spieler eine neue und ebenfalls sehr wichtige Möglichkeit gegeben, über die er vorher kaum verfügt hat, nämlich auch beim doppelgriffigen Spiel die Oberstimme und gegebenenfalls auch die Unterstimme nach Belieben mühelos deutlich hervorzuheben. Vielfach wird nicht nur eine viel mehr durchsichtige Wiedergabe von z. B. Terzen- und Sextengängen (Berceuse von Chopin) durch ein natürlich nur geringes Uebertönen der Oberstimme erreicht, sondern hierdurch außer der Durchsichtigkeit vielfach auch eine noch genauere Bindung vorgetäuscht, wofür das G-dur-Nocturne op. 37 Nr. 2 von Chopin sowie dessen Terzen- und Sexten-Etuden besonders gute Beispiele bieten.

## Gesangsoktaven.

Spieler, die über eine genügend große Hand verfügen, brauchen nach Erledigung der singenden Sexten weiter nichts zu tun, als von der Sexten- zur Oktavenspannung überzugehen, um alles bisher Gelehrte ohne weiteres auch auf das singende Oktavenspiel anzuwenden. Und dies ist 1. derselbe Anschlag wie bei den singenden Akkorden, 2. eine fast vollkommene Bindung wie bei den von Taste zu Taste oder über mehrere Tasten hin vorrückenden gebundenen Sextakkorden, und 3. gegebenenfalls ein Hervortretenlassen des oberen oder unteren Oktavtons genau wie bei den kolorierten Sexten. Ich habe absichtlich die Größe der Hand erwähnt, da ein singendes Oktavenspiel nur dann möglich ist, wenn der Spieler die Hand auch noch in Oktavenspannung ganz weich machen, d. h. die hierzu nötigen Muskeln vollkommen entspannen kann, was durch eine zu große Spannung unterbunden wird. Ich selbst nehme bei Gesangsoktaven fast ausnahmslos den 1. und 5. Finger und empfehle dies auch meinen Schülern, da die oben beschriebene Art der Bindung vollkommen ausreichend und infolgedessen dem sonst vielfach üblichen Nachsetzen der Finger vorzuziehen ist. Durch ein Abwechseln des 5. Fingers mit dem 4. oder gar dem 3., würde nämlich das Spannungsverhältnis der Hand fortwährend verändert werden müssen, was man bei meiner Technik bald als Uebelstand empfindet, und durch das Nachsetzen der Finger wird nur in den wenigsten Fällen eine wirkliche Bindung der Oktaven erzielt; meist bekommt man bei diesem Verfahren nur die Bindung einer Stimme zu hören unter fortwährender Unterbrechung des Oktavenklanges, so daß ohne die Hilfe des Pedales von einer Oktavenbindung überhaupt nicht die Rede sein könnte.

Ganz besonders wichtig für die Gesangsoktaven ist die Möglichkeit des Kolorierens, die ein weiteres musikalisches Interpretationsmittel auf dem Klavier bietet. Bei jeder Gesangstelle in Oktaven

in einer Komposition kann man meist, ohne lange zu überlegen, feststellen, ob der Oktavgesang, dem vielfach die einfache Melodie vorausgegangen ist, nur als Verstärkung dieser Melodie dienen soll, oder ob der Komponist diese durch die hinzugefügten Oktavtöne in eine neue Beleuchtung oder auch Lage versetzen wollte. Oktaven zum ersteren Zweck nenne ich **Verstärkungsoktaven** im Gegensatz zu **kolorierten Oktaven**, die auf dem Klavier als eine Art Instrumentationsmittel betrachtet werden können. Ein bekanntes Stück, an dem dies letztere besonders deutlich ersichtlich ist, ist „Am Wallenstädter See“ aus dem 1. Band der *Années de pèlerinage* von Liszt, in dem eine 16taktige Melodie sich in Oktaven wiederholt mit der Bezeichnung *sempre dolce*, die deutlich besagt, daß nicht eine Verstärkung der Melodie gewollt ist, sondern der Effekt, der bei einer Instrumentierung etwa dadurch hervorgebracht werden würde, daß man zu einer Schalmei eine Flöte mitgehen läßt. Klaviertechnisch wird dieses Klangbild dadurch verdeutlicht, daß man die Oktaven durch Hervorheben des unteren Tones koloriert, so daß sich die Melodie unter nur verändertem Klang wiederholt. Die kurz danach auftretende Wiederholung der E-dur-Stelle in Oktaven dagegen ist offensichtlich als Verstärkung gedacht und daher auch mit Verstärkungsoktaven auszuführen. Welche der beiden Oktavstimmen die führende ist, geht meist deutlich aus dem musikalischen Zusammenhang hervor. In dem Schubertschen *Moment musical* op. 142 Nr. 3 zum Beispiel wird man bei den Oktaven Takt 5 ff die untere Stimme hervortreten lassen, weil sie die Wiederholung der ersten 4 Takte ist, in Takt 13 jedoch die obere Stimme, weil diese im nächsten Takt weitergeht. Diese wenigen Beispiele müssen hier genügen und mögen den Pianisten zu weiteren Untersuchungen der Art anregen.

In technisch wie musikalisch starkem Gegensatz zu den Gesangsoktaven stehen diejenigen, die ich als **Passagenoktaven** bezeichne, die wir nun behandeln wollen. Was

### Passagenoktaven

sind, liegt bei den weitaus meisten Stücken klar auf der Hand, manchmal trifft man allerdings auch auf Stellen — besonders in Lisztschen Kompositionen —, die ebenso gut eine passagenwie auch gesangsmäßige Ausführung zulassen; im allgemeinen kann man wohl sagen, daß Passagenoktaven dann vorliegen, wenn es sich nur um eine Verdoppelung passagenartiger Figuren handelt, bei denen man die Oktavtöne allenfalls weglassen könnte, ohne daß dadurch eine starke musikalische Einbuße einträte. Die Ausführung dieser Passagenoktaven unterscheidet sich vom gelüfteten Spiel nur dadurch, daß man die Hand in Oktavenspannung hält, die stets beizubehalten ist, und daß man infolgedessen die angehobene Hand nicht auf einen, sondern auf zwei Finger niederfallen läßt. Man hat jetzt nur nicht mehr einen, sondern zwei Tastenwiderstände = ca. 140 gr zu besiegen, was bekanntlich eine nur halbstarke Tongebung im Vergleich zum Plumpsen auf eine Taste hervorrufen würde. Es wäre also durch ein Niederfallen der Hand, die der meist vorliegenden schnellen Tonfolge halber nur ganz wenig gelüftet werden kann, bei zwei Widerständen nur ein Pianissimo zu erzielen. Ein solches reicht aber nur in den wenigsten Fällen aus, wie z. B. in der eigentlichen glissando auszuführenden Oktavenpassage am Schluß der Beethovenschen C-dur-Sonate op. 53. Dieser Beschränkung ist sehr leicht abzuhelfen durch eine Funktion, mit der ich bis jetzt absichtlich zurückgehalten habe, da ein vorzeitiges Probieren zu leicht vom richtigen Weg hätte abführen können, und diese Funktion wird von mir bezeichnet als

#### der kleine Schwung.

Unter diesem kleinen Schwung verstehe ich eine geringe Verstärkung des Falles der schweren Hand zwecks größerer Geschwindigkeit, die jedoch nicht etwa in eine aktive Anschlagsbewegung der leicht gehaltenen Hand übergehen darf; der Fall der Hand ist und bleibt bei dem Vorgang die Hauptsache, zu der die ganz mini-

male Aktivität nur ergänzend hinzutritt. Man kann auch sagen, daß der kl. Schwung beim Klavierspiel und besonders bei schneller Tonfolge nur den mangelnden Fallschwung zu ersetzen hat. Denn je schneller eine Oktavenpassage ausgeführt werden soll, desto weniger ist die Möglichkeit eines höheren Anhebens der Hand gegeben. Eine zweckmäßige Übung, um die Rolle, die der kl. Schwung zu spielen hat, deutlich zu erkennen, besteht darin, daß man die Hand in Oktavspannung, zunächst völlig passiv, aus einer Höhe von etwa 10 cm niederfallen läßt, wobei ein Fallschwung vorliegt, und dann die gleiche Reihe von Oktaven aus nur ganz geringer Höhe ausführt unter Anwendung des kl. Schwungs; der Effekt muß dann der sein, daß beide Oktavenreihen in der Tonstärke einander vollkommen gleich sind. Wie die ungleiche Höhe der weißen und schwarzen Tasten früher beim Passagenspiel durch die tiefere oder flachere Stellung der Finger ausgeglichen wurde, so geschieht dies jetzt durch die Hand (und nicht etwa durch den Arm!) bei gleichbleibender Höhe des Handgelenkes. Ebenso wie bei den Oktaven läßt sich natürlich der kleine Schwung auch beim Einzelton zur Anwendung bringen, wenn dabei eine über die Schwere der Hand hinausgehende Tonstärke bei gelüftetem Spiel erzielt werden soll. Der kleine Schwung beim gelüfteten Spiel entspricht also der kleinen Fingerbewegung beim Legato.

Hiermit aber sind wir in der Lage, jede Art von Staccato auszuführen, natürlich nicht als aktives „Stechen“, wie das Wort eigentlich besagt, sondern durch gelüftetes Spiel, wenn nötig, unter Zuhilfenahme des kl. Schwunges. Da in den meisten Fällen auch Staccato-Stellen mehr oder weniger melodische Tonreihen sind, bei denen nur die einzelnen Töne durch Pausen voneinander getrennt werden, so hat man dabei ebenfalls zwecks sinngemäßen Vortrags auf richtige Betonung und dynamische Abstufung der einzelnen Töne zu sehen, was leider so oft unbeachtet bleibt. Geht man aber beim gelüfteten

Spiel vom richtig betonten Legato aus, was ich hier sehr empfehle, um erst über das Portamento zum Staccato zu kommen, indem man die Hand immer kürzer auf dem Grund der Tasten verweilen läßt, so wird man, wie ich bereits bemerkte, auf diese Weise ein Staccato = gelüftetes Spiel erzielen, was sich in musikalischer Hinsicht von dem üblichen gerade dadurch sehr vorteilhaft unterscheidet.

Ganz besonders sind wir auf den kl. Schwung angewiesen beim Anschlag aller der Akkorde, die nicht als singende Akkorde aufzufassen sind, also z. B. bei Akkorden, die zur Begleitung dienen, wie etwa die in der linken Hand des Chopinschen c-moll-Prélude oder die der rechten in Liszts Cantique d'amour. Da die Schwere der Hand allein nicht mehr für solche Akkordformen ausreichen würde, da hier 3 oder sogar 4 Tastenwiderstände zu besiegen sind, so hilft man etwas mit dem kl. Schwung nach; auch ein Kolorieren der Akkorde, wie z. B. ein Hervortretenlassen der Oberstimme, ist hierbei sehr gut möglich.

Bei Stücken, deren ganze Wirkung auf schnellen Passagenoktaven beruht, wie beispielsweise den beiden Chopinschen Oktavenetuden, der 6. Rhapsodie von Liszt, dessen Ungarischem Sturm-Marsch u. a. m., muß der Schüler unbedingt in der Lage sein, die Hand wirklich fallen lassen zu können, d. h. seine Hand muß so groß sein, daß durch diese Spannung der Finger die völlige Entspannung des Handgelenks nicht im geringsten beeinträchtigt wird. Anderenfalls sind derartige Stücke nicht zu der gewollten Wirkung zu bringen. Dahingegen hat man darauf zu achten, daß beim rapiden Oktavenspiel bei nur schwacher Tonstärke ein durch die Mechanik des Klavieres gegebenes günstiges Moment richtig ausgenützt wird, ich meine den Auftrieb der Taste. Um sich diesen hier zunutze zu machen, hat man ganz besonders auf die federleichte Haltung des Armes zu achten, ohne die der wie ein Sprungbrett wirkende Auftrieb der Taste überhaupt nicht spürbar wäre. Ueberdies werden

hierbei gewisse sich automatisch einstellende Reflexbewegungen des ganzen Armes benötigt, die ebenfalls nur bei federleichtem Arm eintreten können. Erst wenn alle diese Umstände bei der Oktaventechnik zusammenwirken, wird ein Oktavenspiel zustande kommen können, das man sehr richtig beobachtend als „wie aus dem Aermel geschüttelt“ zu bezeichnen pflegt, denn so sieht es in der Tat aus, wenn auch ein Schütteln des Armes gar nicht vorliegt, sondern der Eindruck nur auf einer Reflexbewegung beruht.

Der Schüler ist hiermit auf dem besten Wege und sogar schon nah am Ziel einer anderen für den Pianisten sehr wichtigen Funktion, und dies ist

### die Vibration.

Die Vibration spielt beim Oktavenspiel eine wichtige Rolle und hier wieder ganz besonders bei repetierenden Oktaven, da viele Kompositionen stets lahm wirken werden, wenn zu der Repetition nicht die Vibration kommt; als Musterbeispiel kann hier der Schubert-Lisztsche Erlkönig gelten.

Ich muß gestehen, daß ich bis jetzt noch keine einzige richtige Klarlegung der Vibration beim Klavierspiel entdeckt habe, dagegen kenne ich eine ganze Reihe von Erörterungen und Beschreibungen — an der Spitze steht die der Caland in ihrem Uebungsbuch und in ihrer großen Klavierschule —, die trotz oft größter Ausführlichkeit den Kernpunkt der Sache dennoch nie treffen, und die infolgedessen selbst bei genauer Befolgung der gemachten Angaben dem Schüler doch noch längst nicht eine richtige Vibration ermöglichen.

Es hat keinen Zweck und würde auch unnötig weit führen, wenn ich hier eine eingehende physikalische Definition des komplizierten Vorganges der Vibration im allgemeinen liefern wollte, wie es mehrfach geschehen ist — hierüber kann man sich in jedem physikalischen Lehrbuch unterrichten —, denn der Klavierspieler benötigt nur zu wissen, was durch eine Vibration bezweckt wird und wie man

eine solche am Klavier zur Anwendung bringt. Eine Vibration beim Klavierspiel ist nichts anderes als eine außerordentlich schnelle und kurze Auf- und Abwegung in einer Ebene um eine Mittelachse. Und diese Zitter-Bewegung kommt dadurch zustande, daß für jede einzelne Abwärtsbewegung der gleiche Antrieb gegeben wird wie für die Aufwärtsbewegung. Man macht sich diesen Vorgang am besten klar, wenn man sich z. B. einen Degen vorstellt, der in waagerechter Lage mit dem Griff befestigt sei und dessen elastische Klinge man durch ein seitliches Abbiegen von der Mittelachse in Vibration versetzt. Die erste Rückbewegung der Klinge wird dann dank ihrer Elastizität über ihre Ruhelage, die Mittelachse, hinaus schnellen und durch die dann von neuem vorliegende Spannung wieder den Antrieb zur nächsten Bewegung erhalten. Natürlich wird jede neue Bewegung hier etwas kürzer werden, bis die Klinge wieder ganz zur Ruhe kommt, da die erregende Kraft, nämlich das erste Abbiegen von der Mittelachse, nicht wiederholt werden konnte. Trotzdem genügt die Vorstellung der vibrierenden Degenklinge, um sich darüber klar zu werden, daß ihre Vibration sofort unterbunden wäre, sobald sie auf einen auch nur ganz geringen Widerstand stieße. Aus diesem Anschauungsbeispiel geht hervor, daß auch bei der Anwendung der Vibration auf dem Klavier eine Zitterbewegung um eine Mittelachse vorhanden sein muß, die nie auf einen störenden Widerstand stoßen darf, der sie sofort zum Stocken bringen würde. Ein solcher unterbindender Widerstand würde aber auf dem Klavier durch jeden Druck auf den Grund der Taste gegeben sein, wovor man sich in allererster Linie hüten muß. Der Auftrieb der Taste dagegen ist nicht nur, wie bereits gesagt, bei schnellsten Tonfolgen, sondern hauptsächlich auch bei der Vibration nach Möglichkeit auszunützen, und dieses Ausnützen kann soweit gehen, daß man den Auftrieb der Taste jedesmal als Antrieb der Rückbewegung wirken läßt. Zu diesem Zweck haben wir nur mit leichter Hand schnellste Tastensenkungen aus-

zuführen (in der Art des Tarierens), so daß der Widerstand der Taste von 70 gr genügt, um die Hand als Gegenantrieb wieder in ihre ursprüngliche Lage zu bringen. Hiermit ist die zweckmäßigste Vorübung für die Vibration gegeben, der man am besten nun erst einige Freiübungen folgen läßt.

Man halte die Hand leicht bei ganz federleichtem Arm (damit sich alle Reflexbewegungen ungehindert einstellen können) und versuche zunächst eine äußerst schnelle und kurze Auf- und Abbewegung der Hand um ihre Mittelachse, die man sich in der Linie kurz hinter den Knöchelgelenken zu denken hat. Die Finger sind hierbei in den Knöchelgelenken etwas festzuhalten, wodurch in der Hand gerade soviel Spannung entsteht, wie nötig ist, um der Rückbewegung Antrieb zu geben. Die Spannung entspricht also der Elastizität des Degens im obigen Beispiel. — Nunmehr versuche man die gleiche Zitterbewegung mit dem Unterarm, wobei man ganz besonders auf die absolut leichte Haltung des Oberarmes zu achten hat. Nunmehr ist samt den Fingern auch noch das Handgelenk leicht zu fixieren und die Mittelachse, um die sich die Vibration vollzieht, ungefähr in der Mitte zwischen der Fingerspitze und dem Ellenbogen zu denken. Die Lage der Mittelachse hängt natürlich vom Bau der Hand und auch des Armes ab, sie wird aber nach kurzer Uebung leicht herauszufinden sein und bildet dann während der Vibration den Punkt, an den man einen Finger der anderen Hand anlegen kann, ohne daß dieser sich auch nur im geringsten mit auf- und abbewegt. Bei einer Vibration des Unterarmes muß sich naturgemäß der Ellenbogen ebenso wie die Fingerspitze in schnellster Auf- und Abbewegung befinden, was selbstverständlich eine entsprechende Reflex-Bewegung des Oberarmes zur Folge haben muß. Dies hat man wohl ganz richtig beobachtet, aber einen vollkommen falschen Schluß daraus gezogen, wie der Schüler wohl nun selbst wird feststellen können, wenn er nun nochmals eine der zahlreichen sogenann-

ten Klarlegungen der Vibration durchliest und durchdenkt, besonders die der Caland, die allen Ernstes behauptet, eine Vibration würde bei fixiertem ganzen Arm durch Zitterbewegungen des großen Rückenmuskels hervorgebracht, wonach sie vom Schultergelenk ausgehen müßte. Wenn es mir auch gelungen ist, selbst sehr tüchtigen Spielern, die jedoch noch nicht über die Vibration verfügten, diese an Hand der eben beschriebenen Freiübungen in weniger als  $\frac{1}{2}$  Stunde richtig beizubringen, so erfordert die richtige Anwendung auf dem Klavier doch in der Regel geraume Zeit und manche Uebung, die man jedoch dadurch sehr erleichtern kann, daß man immer wieder auf die Freiübungen zurückkommt. Beim Lisztschen Erbkönig, dem berühmten Musterbeispiel aller denkbaren Oktavenvibrationen, die hierbei von Liszt der damals staunenden Welt zum ersten Male demonstriert wurden, wird während der Vibration noch ein Durchhalten der Gesangstöne verlangt, eine Forderung, die sehr viel schwieriger erscheint, als sie in Wirklichkeit ist, denn bei schnellster Vibration, die hier verlangt wird, tritt eine nur so geringe Hebung der Hand ein, daß einzelne Finger dabei — natürlich ohne jede Spannung — sehr wohl auf dem Grund der Taste bleiben können.



### III. Triller, Tremolo und Sprünge

Ohne Vibration werden auch virtuose Triller kaum auszuführen sein. Ehe wir uns jedoch mit virtuoson Trillern beschäftigen, muß der Klavierspieler erst lernen, wie er einen einwandfreien, d. h. vollen und gleichmäßigen Triller zustandezubringen hat, und zwar einerlei, mit welchen Fingerpaaren, denn ein Schüler, dem ein selbst guter Triller nur mit beispielsweise dem 2. und 3. Finger gelingt, verfügt hiermit noch längst nicht über die jedem Pianisten unerläßliche Trillertechnik.

#### Triller.

Bei der ersten Trillerübung gehen wir zur Spielart I zurück, dem Wegziehen des Fingers als Ursache des Falles der schweren Hand bis zum Grund der Taste auf den nächsten Finger als Stütze. Man übe nun unter genauer Beachtung der Voraussetzungen für den Normalton diesen mit je 2 Fingern an großen und kleinen Sekunden derart, daß sich der wegzuziehende Finger nie von der Taste abhebt, sondern in ständiger Berührung mit dieser bleibt. Besonders beachte man dabei, daß der eine Finger genau so schnell weggezogen wird wie der andere, denn die geringste Ungleichheit würde verschiedene Tonstärke und damit einen sogenannten „Meckertriller“ zur Folge haben, also einen Triller, bei dem ein Ton dauernd stärker ist als der andere. Dann führe man die Übung rhythmisch aus, nämlich in je 1 Viertel und 2 Achteln und auch je 1 Viertel und 4 Sechzehnteln, so daß jedesmal der *a n d e r e* Finger auf das Viertel kommt; die Achtel und Sechzehntel müssen jedoch stets dieselbe Tonstärke haben wie das Viertel.

Man führe nun diese einfache Uebung mit allen möglichen Fingerpermutationen, also dem 1. und 2., 2. und 3., 3. und 4., 4. und 5., 1. und 3., 2. und 4., 3. und 5., 1. und 4., 2. und 5., und zwar in großen und kleinen Sekunden, sowohl auf 2 weißen und 2 schwarzen Tasten als auch auf einer weißen und einer schwarzen Taste. Achtet man dabei darauf, daß die Schwere der Hand stets richtig auf den beschäftigten Fingern ruht, was man als richtiges Balancieren bezeichnet, dann wird der Schüler bald herausfinden, daß zwischen dem Triller mit starken und den mit schwachen Fingern (wie besonders dem 4. und 5.) kein nennenswerter Unterschied besteht, wenn er auf diese Weise geübt wird. Nach genügender Beherrschung dieser Spielform mit Normalton lasse man die kl. Fingerbewegung hinzutreten, durch die man den Triller nicht nur auf einen höheren Stärkegrad bringen, sondern auch anschwellen lassen kann. Eine andere Trillerübung kenne ich nicht, es liegt aber auch hier wieder der Fall vor, daß es geraumer Zeit bedarf, bis man durch diese Uebung einen idealen Triller hervorzubringen imstande ist. Bei einer schnellen Trillerbewegung kann man eine Art Schüttelbewegung der Hand beobachten, die sich automatisch einstellt, und die als wiederum eine Reflexbewegung nicht unterbunden werden darf. Die Theorie dagegen, daß man durch eben diese Schüttelbewegung, die man zu diesem Zweck sogar mehrfach als Freiübung zu üben empfiehlt, einen guten Triller erlernen könne, halte ich für einen weiteren großen klaviertechnischen Irrtum; man hat auch hier etwas äußerlich Sichtbares ganz richtig beobachtet, daraus jedoch einen durchaus falschen Schluß gezogen.

#### Das Tremolo auf dem Klavier.

Bei der in neuerer Zeit leider eingerissenen Verwirrung der Begriffe klaviertechnischer Bezeichnungen ist es mir schon mehrfach begegnet, daß man unter einem Tremolo auf dem Klavier eine möglichst schnelle Wiederholung eines oder mehrerer Töne verstanden wissen wollte. In Wirklichkeit handelt es sich hier bei um nichts an-

deres als um eine möglichst schnelle *Repetition*, zu deren Ausführung, wie vorher erläutert, die *Vibration* dient; unter einem *Klaviertremolo* dagegen ist nach wie vor eine möglichst schnelle, sich wiederholende Aufeinanderfolge von je einem oder je zwei Tönen zu verstehen oder auch eines Tones mit mehreren. Bleiben wir bei den 3 Tönen des Sextakkordes, so sind hier 2 Tremolos möglich, nämlich der Töne *e* und *g* samt *c*, oder *e* samt *g* und *c*. Die ersten Tremoloübungen nehmen wir am besten an Terz-Quart-Akkorden vor, also z. B. auf dem des Dominant-Septimenakkordes von C-dur mit den Tönen *d* samt *f* und *g* samt *h*. Wenn hierbei der 1. und 2. Finger auf dem Grund des ersten Tastenpaares ruhen, so bringe ich die Finger des zweiten Fingerpaares an ihre Tasten, berühre also *g* samt *h*. Beim Wegnehmen der ersten beiden Finger werden die anderen beiden bei schwerer Hand auf den Grund ihrer Tasten sinken, was bei dem doppelten Tastenwiderstand für kleine Hände einer geringen Mithilfe durch die kl. Fingerbewegung bedarf. Diese Übung nehme man bis zur erlangten Sicherheit vor, um dann die gleiche Übung unter Vertauschung der Fingerpaare folgen zu lassen, so daß der 4. samt dem 5. Finger wegzuziehen sind. Ebenso wie beim Triller achte man besonders auf gleich starke Tongebung, da man auch von „Meckertremolos“ reden könnte, und gehe nun, sobald diese Klippe umschifft ist, zu eben derselben rhythmischen Variante über, die ich eben schon beim Triller empfohlen habe. Die sich dabei ebenfalls einstellende Hin- und Herbewegung der Hand darf hier ebensowenig wie dort unterdrückt werden. Sie kann die Ursache einer seitlichen *Vibration* der Hand werden, die ich aber rate, nicht vorzeitig herbeiführen zu wollen, da sie sich von selbst einstellen muß.

Eine wichtige Form des Tremolos auf dem Klavier bilden die gebrochenen Oktaven, die ich — auch die fortschreitenden — in gleicher Weise zu studieren rate. Ich kenne keinen kürzeren und besseren Weg, sich ein nicht nur vollkommenes, sondern auch unbedingt sicheres Tremolo auf dem Klavier anzueignen.

## Die Sprünge.

Viele Klavierspieler schrecken schon beim Betrachten der Noten vor nichts so zurück wie vor Sprüngen auf dem Klavier, auf die sie meist schon viel Zeit und Mühe verwandt haben, ohne dem Ziel auch nur um ein geringes näher gekommen zu sein. Diese Erfolglosigkeit ist an sich kein Wunder, denn der Spieler hat eben nur versucht, durch Uebung etwas zu erreichen, was durch selbst noch so große Uebung dem Menschen einfach unerreichbar ist. Um sich davon zu überzeugen, daß ich hiermit nicht zu viel sage, braucht der Schüler nur — einerlei wie — den Sprung von einer sehr tiefen zu einer sehr hohen Taste zu versuchen; solange er hinsieht, wird er die Taste treffen, sobald er jedoch die Augen dabei zumacht, wird er daneben schlagen; und da hilft ihm alle Uebung nichts. Diese Tatsache hat ihren einfachen Grund darin, daß der Mensch nicht über einen hier benötigten Raumsinn verfügt, den z. B. die Bienen haben, wenn sie, wie bekannt, stets an die räumliche Ausgangsstelle des Bienenkorbes zurückfliegen, selbst wenn letzterer während ihres Ausflugs an einen andern Platz gebracht worden ist, was kein Imker tun wird, da sich sonst die Bienen nicht zu ihrem Korbe zurückfänden. Es kann sich demnach bei Sprüngen auf dem Klavier nur darum handeln, diesen mangelnden Raumsinn tunlichst zu ersetzen durch einige Kunstgriffe, die nach meinen Erfahrungen nur ganz wenigen Pianisten bekannt sind.

Es ist mir ganz unbegreiflich, wie man zur Ausführung von Sprüngen auf dem Klavier das Beschreiben von Kreisbögen je hat empfehlen können, denn die einfachste Ueberlegung muß einem doch schon sagen, daß mit der Ausführung von Sprüngen die Aufgabe gestellt wird, möglichst schnell und sicher von einem Punkt zu einem anderen zu gelangen, die beide in größerer Entfernung voneinander auf einer horizontalen Ebene liegen. Daß auch hier wie stets der kürzeste Weg der beste ist, sagt einem schon das alte Sprichwort, und der kürzeste

Weg zwischen zwei Punkten ist und bleibt bekanntlich die gerade Linie und nicht etwa ein Bogen, weswegen auch niemand, der möglichst schnell auf die andere Seite eines Berges kommen will, den dem Bogen entsprechenden Weg über den Berg nehmen wird, wenn ein Tunnel vorhanden ist, durch den er auf dem geraden Wege viel schneller ans Ziel gelangt. Führt man aber die Sprünge auf dem Klavier auf diesem geraden Wege aus, derart, daß man die Hand dabei möglichst nah an den Tasten läßt, so bieten sich einem schon allein hierdurch zwei Vorteile: Einmal wird hierdurch das Tast- und somit das Orientierungsgefühl auf der Klaviatur nicht wie beim Bogen ganz unterbunden, und dann kommt die durch den kürzesten Weg gewonnene Zeit, selbst wenn sie auch hier nur ganz minimal ist, doch der Treffsicherheit zugute.

Da nun diese Treffsicherheit durch nichts so beeinträchtigt wird wie durch den Umstand, daß bei allen Sprüngen mit der rechten Hand nach oben und mit der linken Hand nach unten, die ja fast durchweg mit dem 5. Finger auszuführen sind, nicht nur die zu treffende Taste durch die Hand, sondern auch der anzuschlagende 5. Finger durch die übrigen Finger dem Auge entzogen werden, so gilt es vor allem, diesem Uebelstand abzuhelpen. Dieses vermeintliche Unmögliche geschieht aber auf höchst einfache Weise durch einen Trick, der, wie gesagt, merkwürdigerweise kaum bekannt ist, dessen Anwendung aber fast unmittelbar eine Sicherheit der Sprünge garantiert, die geradezu verblüfft. Man braucht nämlich die Hand bei solchen Sprüngen nur Oktavenspannung einnehmen zu lassen und darauf zu achten, daß der Daumen über die rechts tiefere und links höhere Oktave zu stehen kommt, während man den zu treffenden Ton mit dem 5. Finger anschlägt. Durch diese Maßnahme werden sonst gefürchtete Sprünge, wie z. B. die in der As-dur-Etude op. 25 Dr. 1 von Chopin, bei denen zum Besten der Sicherheit selbst Clara Schumann ein vorhergehendes geringes Ritardando empfahl, plötzlich ohne weiteres ausführbar, und die Schwierigkeit des üblichen Musterbeispiels für Sprung-

technik, der Campanella-Etude von Liszt, wird durch diesen Trick auf weniger als die Hälfte reduziert; bei den berühmtesten aller Sprünge aber, dem am Schluß des B-moll-Scherzos op. 31 von Chopin und denen in der Don-Juan-Fantasie von Liszt, wird der eigentliche Sprung beider Hände auf diese Weise sogar um 2 Oktaven verkürzt.

Akkordische Begleitungen in Passagenoktaven, denen wir oft in Lisztschen Kompositionen begegnen, werden ebenfalls außerordentlich erleichtert dadurch, daß man mit der Hand möglichst dicht an der Klaviatur bleibt, denn nur auf diese Weise wird es einem gelingen, auch bei dieser schwierigen Spielform das Tastgefühl nach Möglichkeit heranzuziehen. Ich rate, solche springenden Oktaven mit geschlossenen Augen zu studieren, und zwar zunächst mit beiden Händen an der leichtesten Form, dem verminderten Septimenakkord. Man wird sich deutlich davon überzeugen können, daß die Sicherheit eine um so größere ist, je weniger man die Hand hebt und je deutlicher man sich vorstellt, welches Intervall zu überspringen ist. Die schon anfänglich geforderte Stellung des Daumens in der richtigen Ebene ist wie beim ganzen Oktavenspiel auch hier wohl zu beachten, aber trotzdem ist eine gewisse Orientierung möglich, wenn man mit dem Fingerballen möglichst nah an den Tasten zu bleiben sucht. Nach dem Studium der verminderten Septimenakkorde in der beschriebenen Weise wird es dem Schüler auch möglich sein, gebrochene Dreiklänge usw. in springenden Oktaven blind und doch sicher auszuführen; man hat sich anfänglich dabei nur vorzustellen, wo ein Terzensprung und ein Quartensprung vorliegt. Ich lege Gewicht auf eine blinde Ausführung dieser Figuren, da in der Praxis der Blick dabei meist durch die andere Hand gefesselt ist. Auf diese Weise sind blinde Oktavensprünge bis zu einer Oktave sicher zu erlernen; in letzterem Falle bietet auch die Vorstellung, daß der Daumen (stets in Oktavspannung) auf dem Platz des bisher 5. Fingers zu rücken hat, eine gute Hilfe.

## IV. Die Anwendung der Pedale

Schon beim Lehren des singenden Tones bekomme ich in der Regel von den Schülern den Einwurf zu hören, daß man ja doch das Freilegen einer Klaviersaite sehr viel einfacher zustandebringen könne als durch die beschleunigte Tastensenkung, nämlich durch das rechte Pedal, das ja das Aufheben nicht nur des betreffenden Dämpfers, sondern sogar aller Dämpfer gleichzeitig bewirke. Ich muß dann jedesmal entgegenen, daß wir uns einmal vorläufig mit dem Pedal überhaupt noch nicht zu beschäftigen hatten, daß aber andererseits auch ein großer Unterschied zu machen sei zwischen einem singenden Ton ohne Pedal und einem unter Zuhilfenahme des Pedales. Bei allen weiteren Uebungen war ebenfalls auf das Pedal zu verzichten, aber nunmehr ist es angebracht, einiges über dieses wichtige Vortragmittel beim Klavier zu sagen, und so will ich denn zunächst behandeln

### das rechte Pedal,

das, wie gesagt, die Hebung der Dämpfer bewirkt. Liszt hat einmal gesagt, daß ihm nur ein Pianist je vorgekommen sei, nämlich Thalberg, der es fertiggebracht hätte, „auf dem Klavier Violine zu spielen“, was nichts anderes besagen will als das, was auch Karl Reinecke, der Thalberg noch öfters gehört hatte, mir wiederholt versicherte, daß nämlich eine Kantilene auf dem Klavier bei Thalberg im Klang einer solchen auf der Geige so nahe gekommen sei wie bei keinem anderen großen Pianisten — Liszt selbst nicht ausgenommen. Reinecke pflegte hinzuzufügen, daß eine solche Vortäuschung in der Hauptsache natürlich auf der Anwendung des Pedals (ich möchte hier sogar sagen

der Pedale! O. V. M.) beruht haben müsse, aber in welcher Weise Thalberg das Pedal angewandt hatte, konnte auch Reinecke nicht sagen und Liszt seinen Worten nach vermutlich ebensowenig erklären. Eins ist dabei jedenfalls sicher: auch ein Thalberg konnte nicht hexen, und so muß auch eine Möglichkeit bestehen, eine physikalisch haltbare, d. h. nicht nur auf Phrasen beruhende, Erklärung zu finden dafür, wie ein Klavierton dem einer Geige angeglichen werden könnte, von dem er sich hauptsächlich durch das sofort nach dem Erklingen einsetzende Nachlassen des Klanges unterscheidet. Man würde dem Geigenklang auf dem Klavier schon um ein gutes Stück nähergekommen sein, wenn man erreichen könnte, einen Klavierton auch nur kurze Zeit „zum Stehen“ zu bringen, d. h. die sofortige Abnahme seines Klanges etwas zu unterbinden. Diese wiederum scheinbar unmögliche Forderung läßt sich nun dennoch auf dem Klavier verwirklichen, sofern die Vorbedingung dazu erfüllt ist, und diese besteht in der richtigen Ausführung des singenden Tones in der von mir beschriebenen Weise ohne das Pedal.

Wir haben uns wohl zur Genüge davon überzeugt, daß bei dem von mir gelehrten Gesangston auf dem Klavier unmittelbar eine möglichst große Reihe von Obertönen zum Erklingen gebracht wird; es handelte sich dabei jedoch nur um das Mitklingen der Obertöne einer einzigen Saite, da alle anderen Saiten dabei abgedämpft blieben. Trete ich nun kurz nach dem Anschlag des Einzeltones das rechte Pedal, so bewirke ich hierdurch nicht nur die Freilegung aller übrigen Saiten, sondern auch deren Mitschwingen samt ihren Obertönen. Die hiermit einsetzende Klangverstärkung des erstangeschlagenen Tones bietet nun einen vollwertigen Ersatz für dessen Abnahme an Klang; dadurch aber, daß für den entschwebenden Klang auf der einen Seite gleichzeitig Ersatz auf der anderen Seite geschaffen wird, kommt das zustande, was ich als stehenden Ton bezeichne, also ein Ton, der wie ein Geigenton im selben Klang verharret, wenn natürlich auch

nur kurze Zeit. Aber auch hiermit ist schon unendlich viel erreicht, zumal beim künstlerischen Vortrag einer Kantilene unter geschickter Ausnutzung aller musikalisch möglichen Feinheiten. Auch für das Hervorbringen des stehenden Tones bedarf es erst einiger Versuche, um den richtigen Augenblick herauszufinden für die Verstärkung durch das Pedal; man darf dieses weder zu früh treten, denn dann würde die Verstärkung nicht erst eintreten können, und natürlich auch nicht zu spät, da dann das Mitschwingen der übrigen Saiten unhörbar bliebe. Ich brauche wohl nicht noch besonders zu erklären, daß der vorliegende Fall des nachzutretenden Pedales etwas ganz anderes bedeutet und auch bezweckt, als die allgemeine und altbekannte Regel, daß man das Pedal stets und ganz besonders bei Akkorden erst nach dem Anschlag niedertreten soll.

Man wird nun nicht von mir verlangen, daß ich diese Regel und alle „olle Kamellen“ hier nochmals vorbringe, und so beschränke ich mich darauf, im folgenden nur noch das über die Anwendung des rechten Pedales zu sagen, was noch nicht Gemeingut geworden ist.

Es ist heutzutage ein überaus seltener Fall geworden, daß man überhaupt noch Klavierspiel ohne Pedal zu hören bekommt. Und so scheint mir eine Angabe, wann und wo man das Pedal anzuwenden habe, sehr viel weniger wichtig zu sein als einige Fingerzeige, wo die Anwendung des rechten Pedales unbedingt vermieden werden muß.

Wer über eine vollkommene Tonbildung auf dem Klavier und einen allen Anforderungen entsprechenden Anschlag verfügt, wird unendlich viel weniger das rechte Pedal anzuwenden haben als ein Spieler, bei dem es in dieser Hinsicht hapert und der ohne Zuhilfenahme des Pedales kaum auch nur ein leichtes Stück wirkungsvoll vorzutragen vermag. Daß das Pedal meist nur dazu zu dienen habe, technische Mängel zu verdecken, ist ein sehr wahres Wort. Ein technisch ebenso wie musikalisch vollendeter Spieler muß imstande sein,

jede beliebige klassische Komposition von Bach bis Schubert einschl. ohne Pedal vorzutragen, ohne daß irgendein musikalisches Erfordernis darunter zu leiden hat. Daß trotzdem solche Werke in einem nicht großen Raum mit guter Akustik musikalisch sehr wohl zur vollen Wirkung gebracht werden können, pflegte schon Hummel, der größte Gegner des Pedals, und späterhin Henselt, gegebenenfalls Liszt und auch noch der große Mozartspieler Reinecke, von dem ich es selbst noch des öfteren gehört, mit Vorliebe zu demonstrieren. Man braucht sich ja auch nur eine Klavierkomposition aus der vorliztschen Periode anzusehen, um sich sofort davon zu überzeugen, daß darin nie etwas in Noten gesetzt ist, was nicht allein mit Hilfe der Finger ausgeführt werden könnte, sei es das Aushalten von Tönen oder Bindungen aller Art und dergleichen mehr. Die erste aller Forderungen aber, die bei diesen Werken an den Spieler gestellt wurde, und die so selbstverständlich war, daß sie gar nicht noch besonders bemerkt zu werden pflegte, nämlich die größte Deutlichkeit und Klarheit, wird durch nichts so gefährdet als durch das Pedal. Ich bin alles andere als ein prinzipieller Gegner des Pedales, aber ich halte diese kurze Betrachtung für sehr angebracht, um sich dadurch zunächst über den eigentlichen Zweck des Pedals als eines Hilfsmittels, über das nur allein der Pianist verfügt, einmal genau klar zu werden. Wozu soll also das rechte Pedal dienen und wo ist seine Anwendung als zweckwidrig zu vermeiden?

Wenn ich die erste Frage stelle, erhalte ich fast immer die gleiche Antwort, nämlich „zur Verstärkung des Tones“ oder allenfalls auch „zur besseren Bindung“. Beide Antworten besagen im Grunde genommen nichts anderes, als daß ein ursprünglicher Mißbrauch des Pedales so zur Gewohnheit geworden ist, daß man daraus noch gar eine Regel machen zu können glaubt. Denn der Erfinder des Pedales hat bestimmt damit weder eine Verstärkung noch eine Bindung von Tönen bezwecken wollen. Es ist ihm sicherlich nur allein darum zu

tun gewesen, dem Pianisten die Möglichkeit zu geben, eine Reihe von Tönen weiterklingen zu lassen, ohne daß sie von den Fingern ausgehalten zu werden brauchten, und es bedarf keiner großen Phantasie, wenn man annimmt, daß ihm hierbei die Harfe, die ja viel älter ist als das Klavier, als Modell gedient hat. Dieses ursprünglichen Zweckes waren sich die alten Meister des Klavieres noch wohl bewußt bis zu Hummel, der in seiner großen Klavierschule den Gebrauch des Pedals ausschließlich nur bei gebrochenen Akkorden und Arpeggien zuläßt. Eine häufige Anwendung des Pedales war denn auch in jener Zeit noch so selten, daß sich zwei gute Pianisten von damals bis auf diesen Tag einen Namen machen konnten dadurch, daß sie beim Spiel einen ausgiebigen — womit nicht gesagt sein soll falschen — Gebrauch vom rechten Pedal machten, den sie auch in ihren Kompositionen vorschrieben; dies waren Dussek und Steibelt. Hiermit begann das Pedal eine ihm zunächst gar nicht zuge dachte Rolle zu spielen, die es dann aber bis auf unsere Zeit beibehalten hat, nämlich zum Erzielen einer größeren Klangfülle zu dienen. Die Notwendigkeit hierfür ergab sich auch mehr und mehr durch die immer größer werdenden Konzertsäle einerseits und andererseits den Umstand, daß eine Unmenge von Klavierkompositionen, die ursprünglich nur als Zimmermusik gedacht gewesen waren, nunmehr in den Konzertsaal verpflanzt wurden, in dem sie ohne eine verstärkte Klangfülle nicht mehr wirksam zur Geltung gebracht werden konnten und können.

Zur Bindung hat in jener guten alten Zeit das Pedal ebensowenig je dienen sollen, denn kein damaliger Komponist erlaubte sich, eine Bindung zu verlangen, die nicht mit den Fingern allein hätte ausgeführt werden können, und ebensowenig ein Aushalten einzelner Baßtöne, das nicht — meist mit dem 5. Finger der linken Hand — möglich gewesen wäre.

Erst durch das „Jeu à trois mains“, wie der französische Ausdruck dafür ist, ist die Bindung durch das Pedal eine Notwendigkeit geworden; man kann auch sagen, daß diese klaviertechnische Errungenschaft ohne die Möglichkeit der Bindung durch das Pedal nie hätte eingeführt werden können. Da ich keine deutsche Benennung für dieses — wörtlich übersetzt — „Dreihändige Spiel“ (unter dem man im Deutschen eigentlich etwas anderes versteht) kenne, so muß ich nur kurz bemerken, daß es sich dabei um eine Notierung handelt, die eigentlich 3 Hände erforderte, die aber von zweien nur ausgeführt werden kann, wenn die Stimme oder die Stimmen, die der dritten Hand zufallen würden, wohl zu greifen sind, aber nicht *a u s g e h a l t e n* zu werden brauchen. Letzteres ist Aufgabe des Pedales, durch das eine sehr geschickte Bindung der einzelnen — meist Gesangs- — Töne erzielt werden muß, wenn der beabsichtigte Effekt eintreten soll, nämlich der einer sehr reich durch Passagenwerk verzierten und dabei doch ruhig fortfließenden Melodie. Diese seinerzeit sehr verblüffende Vortragsform, die zugleich eine Verlegung der Melodie in die Mitte der Begleitung ermöglichte, wurde von Liszt und Thalberg zuerst angewandt und notiert, nach dem Vorbild des damals weltberühmten Harfenisten Parish-Alvars. Es ist merkwürdig, daß dieses „dreihändige Spiel“ heute kaum noch besonders geübt wird, obwohl es moderne Komponisten weit öfters notieren als ältere.

Eine ganz neue und sich von den bisherigen besonders stilistisch stark unterscheidende Aufgabe wurde dem Pedal von Chopin zuerteilt, dessen Kompositionen mit wenigen Ausnahmen ohne reichliche Anwendung des Pedals überhaupt nicht denkbar sind. Dieser erstrebte nämlich damit eine damals ganz neue ästhetische Wirkung: Die Konturen der Melodie sollten durch das Pedal *w e i c h e r* gestaltet werden, und dieser Zweck des Pedals ist denn auch bis heute beibehalten worden.

Ganz ähnlich wie auf dem Gebiet der Malerei hat sich auch auf dem Gebiet der Musik eine Entwicklung vom linearen zum male-  
rischen Stil vollzogen, und damit ist beim Klavierspiel auch die Be-  
deutung des Pedales vielfach eine so grundverschiedene geworden,  
daß sie der ursprünglichen hier und da stracks zuwiderläuft. Würde  
man heute ein Stück wie z. B. die Berceuse von Chopin ohne Pe-  
dal spielen, so würde man es seines Hauptreizes entkleiden, der ge-  
rade auf dem nur durch das Pedal zu erreichenden leichten Ver-  
schwimmen nicht nur der Melodie, sondern sogar selbst der Pas-  
sagen beruht.

Hiermit dürften die verschiedenen Zwecke, denen das rechte Pe-  
dal zu dienen hatte und hat, erschöpft sein. Wir sehen, daß bei  
aller ihrer Vielfältigkeit doch etwas Gemeinsames vorliegt, in dem  
wir denn auch das eigentliche Wesen des Pedales erkennen müs-  
sen, nämlich seine Bedeutung für die Klangfarbe auf dem  
Klavier.

So ist nicht nur die erste der aufgeworfenen Fragen beantwortet,  
sondern zugleich auch ein möglichst kurzer Ueberblick über den  
Werdegang der Pedalanwendung gegeben, der dennoch genügen  
wird, um den Schüler über grundsätzliche Fragen aufzuklären. Die  
wichtigste Frage aber ist die, ob das Pedal bei einer Komposition  
einen Hauptzweck zu erfüllen oder ob es nur als Notbehelf  
zwecks einer größeren Klangfülle zu dienen hat. In letzterem Falle,  
der sehr viel häufiger vorliegt, als die meisten Klavierspieler glau-  
ben, muß das Pedal so häufig gewechselt und überhaupt nur so dis-  
kret angewandt werden, daß das betreffende Werk in einem großen  
Raum keinen anderen Eindruck macht als in einem kleinen Raum  
ohne Pedal! Dies kann — zumal bei dem heutzutage eingerissenen  
unerhörten Mißbrauch des Pedals bei klassischer Musik — nicht oft und  
eindringlich genug gesagt werden und gilt selbst für die meisten  
Klavierkompositionen des pedalfreudigen Beethoven, die ebensowe-

nig wie andere unter Undeutlichkeit infolge des Pedals — was noch etwas anderes ist als falsch angewandtes Pedal — leiden dürfen. Ich rede hiermit einer grundsätzlichen Beschränkung des Pedales auf nur solche Fälle, bei denen es wirklich angebracht ist, das Wort, weil dies nur gute Folgen nach sich ziehen kann. Einmal wird jede Technik — und zumal die meine — dadurch gewinnen, daß man auf ein Mittel verzichtet, das leider nur zu sehr geeignet ist, allerlei Mängel zu verdecken, und dann lernt man auch ein sehr viel genaueres Hören auf das eigene Spiel, sobald die bei Pedalgebrauch meist unvermeidlichen Ungenauigkeiten — ich denke hier an Aufhebung der Bindung, abgestoßene Töne etc. — wegfallen. Ja, man kann sogar sagen, daß das feine Gehör eines Pianisten, das durch den Tonschwall und das Tongewirr infolge zu verschwenderischen Pedalgebrauchs vielleicht schon viel mehr gelitten hat, als er ahnt, nur durch zunächst gänzlichen Verzicht auf das Pedal zurückgewonnen werden kann.

Wenn man sich genau überlegt, daß das niedergetretene rechte Pedal notwendigerweise ein Weiterklingen der dann gerade angeschlagenen Töne bewirkt, dann wird man schon am Notenbild erkennen lernen, in welchen Fällen die Wirkung des Pedals der oft umständlich notierten Absicht des Komponisten stracks zuwiderlaufen würde. So werden nicht nur Pausen (ich erinnere an die vielen  $\frac{1}{16}$ -Pausen, die Chopin selbst in Melodien notiert!) durch das Pedal vollkommen aufgehoben, sondern auch z. B. Staccato-Punkte auf den Baßtönen einer Begleitung wie etwa der des Chopinschen Es-dur-Nocturnes op. 9 II. illusorisch gemacht, denn man hört dann hier bei Anwendung des Pedales nicht mehr ganz kurze Achtel, die wie Pizzikatos auf einem Kontrabaß klingen sollen, sondern  $\frac{1}{8}$ -Noten, die womöglich noch wie aneinander gebunden wirken.

Ungewollte und verkehrte Bindungen durch das Pedal lernt man nach meiner Erfahrung am besten dadurch vermeiden, daß man

die genaue Bindung z. B. einer Melodie durch das Pedal bewußt beherrscht — es ist dies dasselbe Prinzip wie damals bei der bewußten Anwendung der kl. Fingerbewegung. Zu diesem Zweck empfehle ich, irgendeine langsame Melodie vorzunehmen und daran eine gute Pedalbindung zu studieren, derart, daß man ihre einzelnen Töne nur so kurz wie möglich anschlägt, sie aber durch das unmittelbar nachgetretene Pedal aushält und aneinander bindet. Diese nützliche Uebung kommt auch dem jeu à trois mains sehr zugute; man achte dabei besonders genau auf die richtige Betonung und Abstufung der einzelnen Töne trotz der Kürze ihrer Dauer. Ein Gesang auf dem Klavier von der Tragkraft des singenden Tones, dessen Ausführung mit Hilfe des Pedales ich am Eingang dieses Abschnitts beschrieben habe, läßt sich auf diese Weise, bei der es der Uebung halber nur auf möglichst kurze Töne ankommt — ohne Beschleunigung der Tastensenkung! —, natürlich nicht erzielen, da er ja gerade auf dieser beruht, und da die Bindung durch das Pedal hier schneller als dort einsetzen muß. Man mache sich aber den Unterschied zwischen beiden Möglichkeiten klar, um sich dadurch an den wichtigen Umstand zu erinnern, daß beim singenden Ton stets ein zuerst pedalloser Anschlag vorliegen muß, da ja sonst eine Klangverstärkung erst durch das Pedal nicht erzielt werden könnte.

Da sich der künstlerische Pedalgebrauch nicht in allgemeine Regeln einzwängen läßt, vielmehr von Fall zu Fall darüber entschieden werden muß, ob und wie durch das Pedal — oder auch die Pedale! — eine besondere Wirkung erreicht werden kann, so schließe ich hier meine Ausführungen über das rechte Pedal in der Hoffnung, dem denkenden Pianisten damit wenigstens einige Anregungen geboten zu haben, die ihn zu eigenen Erkenntnissen führen mögen.

### Das linke Pedal (una corda).

Ausschließlich zur Veränderung der Klangfarbe, nämlich zum Erzielen einer besonders weichen und zarten Tongebung, dient das linke Pedal, durch dessen Niedertreten auf dem Flügel eine kleine seitliche Rückung der ganzen Klaviatur herbeigeführt wird, so daß nunmehr die Hämmer in der mittleren und oberen Lage nur noch 2 Saiten treffen, anstatt wie sonst 3, und in der tieferen Lage nur noch eine statt zwei; beim Pianino wird diese seitliche Rückung in der Regel durch ein Vorrücken der Hämmer näher an die Saiten ersetzt, durch das — nebenbei bemerkt — die Ausführung des singenden Tones nach meiner Methode etwas erschwert wird, zumal wenn diese Rückung auch noch mit einer Senkung der Tasten um etwa  $\frac{1}{4}$  —  $\frac{1}{2}$  ihrer Höhe verbunden ist. Die oft wesentliche Veränderung der Klangfarbe durch das una-corda-Pedal beruht nun beim Flügel viel weniger auf dem Anschlag des Hammers an nur 2 Saiten resp. 1 Saite, sondern — besonders bei einem noch neuen Instrument — sehr viel mehr darauf, daß durch die seitliche Rückung der Hammer nicht mehr wie gewöhnlich die Saite mit der Stelle trifft, an der schon nach kurzer Zeit eine Einkerbung im Filz entsteht, sondern mit der weichgebliebenen Fläche. Schon diese Tatsache macht einen sehr sparsamen Gebrauch des linken Pedales wünschenswert, denn die eigenartige Wirkung kann natürlich nur bei noch weichem Filz eintreten. Bei älteren Flügeln, deren Hämmer meist starke Einkerbungen aufweisen, erzielt man dagegen oft den überraschenden Klang eines Spinetts, wenn man das linke Pedal nur bis ungefähr zur Hälfte senkt, so daß dadurch die Hämmer die Saiten mit der zwischen je 2 Kerben liegenden ziemlich spitzen Filzkante treffen. Ich habe mit einem kleinen auf diese Weise gespielten Stück z. B. von Scarlatti schon manchem Pianisten auf seinem eigenen Flügel ein ihm unlösbares Rätsel aufgegeben.

Wenn eine längere Stelle in einem Klavierwerk *una corda* verlangt wird, pflegt es der Komponist zu bemerken, ein nur kurzes Treten des linken Pedales dagegen, um nur einzelne Töne möglichst weich wiederzugeben, ist Sache des musikalischen Empfindens und Geschmackes, und so läßt sich hierüber keine Regel aufstellen. Nur eines muß sich jeder Klavierspieler zum festen Grundsatz machen: das linke Pedal nie zu benutzen, um dadurch nur ein Piano oder *Pianissimo* zu erzielen. Letzteres ist und bleibt Aufgabe der Finger, und kein Spieler sollte sich einbilden, auch nur über eine elementare Klaviertechnik zu verfügen, der diese Forderung nicht ohne das linke Pedal zu erfüllen vermag. Schon der alte Friedrich Wieck hat gegen diesen Mißbrauch des *Una-corda-Pedales* immer wieder losgedonnert; heute wäre noch weit mehr Veranlassung zu seinen wütenden Ausfällen gegeben als zu seiner Zeit! Seinem Charakter entsprechend kann dagegen das linke Pedal sehr wohl gleichzeitig mit dem rechten zur Anwendung kommen; die immer noch zu hörende und zu lesende Ansicht, daß sich beide Pedale gegenseitig aufheben, ist grundverkehrt und beweist nur, daß ein Verfechter dieser Meinung das Wesen der beiden Pedale nie begriffen hat.

Ganz neu war bisher allen meinen Schülern die Anwendung des linken Pedales, die ich ihnen zum Vortrag einer langsamen Kantilene auf dem Klavier mit reicher Begleitung empfahl. Hier kann nämlich ein geschickter Gebrauch des *una corda* dazu dienen, die Begleitung in noch größerem Abstand hinter der Melodie zurücktreten zu lassen, also sonst möglich ist. Dies erreicht man dadurch, daß man das linke Pedal während des ganzen Stückes nimmt und den Fuß jedesmal bei einem neuen Melodieton aufhebt, so daß dieser gerade ohne die Wirkung des linken Pedales singend zur Geltung kommt. Diese einfach klingende Möglichkeit, eine Gesangsstelle auf dem Klavier zu besonders eindringlicher Wirkung zu bringen dadurch, daß man die Melodie auf diese Weise noch mehr als sonst möglich aus

einer selbst komplizierten Begleitung hervortreten läßt, wird dadurch sehr erschwert, daß alles bisher über die „Kunst des Gesanges auf dem Klavier“ Gesagte (um den Titel eines heute noch in Frankreich als kanonisch geltenden Werkes von Thalberg zu gebrauchen, der aber dieses Kunstmittel darin nicht erwähnt!) dabei nicht außer acht gelassen werden darf. So wird es erst gründlicher Vorstudien bedürfen, bis der Schüler fähig ist, die beiden Pedale unabhängig voneinander anzuwenden. Ich empfehle, dies an einem ziemlich einfachen Stück zu lernen, dem 4. Prélude von Chopin in e-moll, bei dessen Studium folgendes zu beachten ist:

Als erstes muß man natürlich das Stück tadellos ohne Pedal beherrschen, den Gesang rechts mit singendem Ton und links die gebundenen Begleitungsakkorde unter Zuhilfenahme des kl. Schwunges (des 3fachen Tastenwiderstandes wegen). Dann nimmt man zunächst das rechte Pedal hinzu, um die einzelnen Melodietöne möglichst zum Stehen zu bringen, das jedoch bei jedem Harmoniewechsel in den Akkorden von neuem kurz nachgetreten werden muß. Und schließlich wende man das linke Pedal dazu in der eben beschriebenen Weise an, also so, daß man es sofort nach dem Anschlag des ersten Gesangstones niedertritt, um es nur beim Erklingen jedes neuen Melodietones wieder zu heben.

Schon mit einem solchen kleinen Stück wird man bei dieser Ausführung eine außerordentliche Wirkung erzielen, da man dadurch selbst genaue Kenner des Klavierspiels vor eine Unbegreiflichkeit stellt. Bei anderen größeren Kompositionen, wie z. B. vielen Lisztschen Transkriptionen, ist die Wirkung eine noch viel sinnfälligere; zum weiteren Studium empfehle ich ein Werk, das m. E. überhaupt erst auf diese Weise zur vollen Wirkung gebracht werden kann, und an dem Liszt selbst darzutun pflegte, bis zu welchem hohen Grade ein getragener Gesang auf dem Klavier doch möglich war, nämlich seine Uebertragung des Schubertschen Ave Maria, bekanntlich eine

Glanznummer seiner Virtuosenzeit. Mit dieser hier beschriebenen Anwendung des linken Pedales auch bei dem Gesang auf dem Klavier, die fast unbekannt zu sein scheint, ist auch die letzte Möglichkeit erschöpft, die zu diesem Zweck physikalisch denkbar ist.

Bei dieser Ausführung über den Gebrauch der Pedale empfinde ich besonders die Einschränkung, die ich mir des Umfanges dieses Buches halber auferlegen mußte, nämlich bei rein technischen Fragen zu bleiben und nicht in das Gebiet des musikalischen Vortrags abzuschweifen, z. B. näher darauf einzugehen, wie Chopin seine Kompositionen — besonders auch hinsichtlich des Pedalgebrauchs — ausgeführt wissen wollte. Fast bei jeder Chopin-Interpretation muß ich mich davon überzeugen, daß ungezählte diesbezügliche Forderungen des Meisters unbeachtet bleiben, und daß infolgedessen die authentische Chopin-Tradition wenigstens in Deutschland verlorenzugehen droht. Pugno, mit dem ich alle Kompositionen Chopins mit ganz wenigen Ausnahmen studierte, war stets besonders bemüht, mir diese Vortragsbezeichnungen weiterzugeben, die Chopin meist mit eigener Hand in die Noten seines Hauptschülers Georges Mathias (Pugnos Meister) notiert, und die Pugno sich abgeschrieben hatte. Letzterer hat es oft bereut, all diese Notierungen nicht doch in seiner Chopin-Ausgabe (Universal-Edition) gebracht zu haben, allein dies hätte in Form von Fußnoten geschehen müssen, da kein von anderen Ausgaben abweichender Notentext geboten werden durfte, und solche kamen bei dieser Ausgabe nicht in Frage. Obwohl schon mehrere Aufsätze von mir über den stilgemäßen Vortrag der Chopinschen Kompositionen in Musikzeitungen erschienen sind, halte ich mich doch für verpflichtet, demnächst alles, was ich über Mathias - Pugno davon weiß, zum Nutzen der kommenden Pianisten-Generation als Broschüre zu veröffentlichen. Dort werde ich dann mit aller Ausführlichkeit an der Hand von Beispielen zeigen können, daß die Wirkung ungezählter Stellen bei Chopin in erster Linie von einem bestimmten, oft nicht gewöhnlichen Gebrauch der Pedale abhängt.

## V.

# Die geteilte Hand

Unter dieser Bezeichnung, die ich erst erfinden mußte, verstehe ich eine Reihe von technischen Anforderungen, die, so überaus wichtig sie auch sind, doch noch nie in ihrem technischen Zusammenhang erkannt und behandelt wurden. Das diesem Spiel mit der „geteilten Hand“ Gemeinsame ist das Aushalten eines singenden Tones durch einen Finger der Hand, während die übrigen eine fortfließende Begleitung auszuführen haben. Ein Blick in z. B. Beethovens Sonaten genügt, um zu sehen, wie unendlich oft diese technische Forderung vorliegt, und ebenso ein kurzes Hinhören auf das Spiel der meisten Pianisten, um zu erkennen, wie mangelhaft sie beherrscht wird. Wie oft bekommt man leider z. B. den 1. Satz der Beethoven'schen cis-moll-Sonate op. 27 zu hören mit der sehr falschen Hinzunahme der unteren Oktave zur einstimmigen Melodie, oder das Adagio cantabile der Sonate pathétique mit der Melodie in Terzen, Quinten, Quartan usw., anstatt einstimmig über der Begleitung schwebend!

Wenn solche und wie gesagt unzählige ähnliche Stellen richtig ausgeführt werden sollen, dann muß man imstande sein, die Hand so zu „teilen“, daß buchstäblich die rechte Hälfte nicht wissen darf, was die linke tut. Allerdings muß man wissen, wie man zu verfahren hat, um zu diesem auf den ersten Blick wiederum unerreichbar scheinenden Ziel zu gelangen.

Als erstes empfehle ich folgende Uebung.

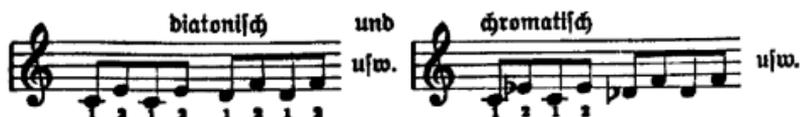


die zunächst so einfach zu sein scheint, daß sie selbst von einem blutigen Anfänger ohne weiteres erledigt werden könnte. Dabei ist sie durchaus nicht leicht auszuführen, wenn man dabei folgendes beachtet:

Der mit singendem Ton anschlagende Daumen ist sofort, sobald die Taste ihren Grund erreicht hat, so leicht und weich zu halten, wie nur nötig ist, um ein Sichheben der Taste zu verhindern; gleichzeitig aber geht die Schwere der Hand auf die übrigen vier Finger über, so daß diese die Begleitungsfigur mit Normalton ausführen können. Der 2. Finger macht hierbei noch eine kleine Fingerbewegung in der Stärke des Normaltons, da ja der Daumen nicht weggezogen werden darf, hebt sich aber sofort wieder, um die schwere Hand auf ihre nächste Stütze, den 3. Finger, niederkommen zu lassen. Man achte dabei streng darauf, daß die 7 Achtelnoten nur durch Wegziehen der jeweiligen Stütze in der Spielart I ausgeführt werden, nicht aber etwa durch aktiven Anschlag der Finger. Die nächste halbe Note wird dann beim Wegziehen des 2. Fingers wieder vom Daumen als singender Ton angeschlagen.

Man übe die gleiche Uebung auch abwärts unter Liegenlassen des 5. Fingers genau in derselben Weise. Durch diese Ausführung läßt sich bei solchen zweistimmigen Stellen eine Schnelligkeit und Klarheit erreichen, die bei jeder anderen Technik sehr schwierig und nur durch langes Ueben erlangt werden kann. Der Schüler kann sich hiervon leicht überzeugen, sobald er die obigen Uebungen auch chromatisch fortschreitend sicher beherrscht, denn jeder Klavierspieler pflegt die 20. der bekannten Cramerschen Etuden (in der Bülow'schen Ausgabe die 2.) zu studieren; er braucht sie jetzt nur nochmals vorzunehmen, um sofort zu erkennen, wie sehr viel leichter und besser — und schneller! — er das Stück zu spielen vermag.

Die 2. Vorübung besteht zunächst in wiederholten gebrochenen großen und kleinen Terzen folgender Art:



in strengem Normalton, unter genauer Beachtung von „Ursache und Wirkung“, nämlich daß die Ursache des nächsten Tones nur das Wegziehen des vorigen Fingers ist. Ist man dessen vollkommen sicher, dann suche man die 3 übrigen Finger durch leichtes Festhalten oder auch Bewegungen mit der anderen Hand mehr und mehr von dem ganz unabhängig zu machen, was Daumen und Zeigefinger tun; selbstverständlich darf durch diese Hilfeleistung der anderen Hand die Schwere der spielenden nicht irgendwie beeinträchtigt oder gar aufgehoben werden. Man lasse sich mit dieser Uebung mehrere Tage Zeit und konzentriere die Aufmerksamkeit immer mehr auf die gänzliche Unabhängigkeit der unbeschäftigten Finger von den beschäftigten, denn erst dann wird einem die in folgender Weise vervollständigte Uebung gelingen:



Bei der Ausführung dieser Figur, die auch wieder in chromatischer Fortschreitung zu üben ist, kommt es darauf an, den gleichmäßigen Fortlauf der Terzenfigur auch nicht im allergeringsten zu unterbrechen und doch die singende Oberstimme deutlich und gut gebunden hervorzuheben. Erst wenn ich darauf aufmerksam mache, was dabei vermieden werden muß, wird man erkennen, daß man dies bisher kaum

je vermieden hat: Man darf nämlich nie bei gleichzeitigem Anschlag der Oberstimme mit dem unteren Ton der Begleitung Sexten zu hören bekommen; oder allgemein gesagt: Die Oberstimme darf sich nie mit dem gleichzeitig angeschlagenen Begleitungston zu einem Intervall verbinden, sie muß vielmehr stets einstimmig bleiben.

Ich empfehle das, was ich hier an einer ganz leichten gebrochenen Terzenbegleitung gezeigt habe, auch an ähnlichen Uebungen, z. B. mit Triolenbegleitung, bei der der 3. Finger noch hinzukommt, gründlich auszuprobieren und zu üben. Der kleine Finger, dem in den meisten Fällen die singende Stimme zufällt, kann sich anfänglich mit einer schnellen kleinen Fingerbewegung begnügen, die jedoch nie in den geringsten Druck ausarten darf, da durch einen solchen die Schwere der Hand sofort verlagert würde, die nach wie vor auf den die Begleitung ausführenden Fingern ruhen muß.

Erst wenn man diese Formel mit Sicherheit auszuführen imstande ist, versuche man die singende Oberstimme mit singendem Ton auf die dritte Art hervorzubringen, also mit Befestigung des ganz weich angesetzten Fingers während der Tastensenkung. Und erst wenn auch diese Forderung mühelos erfüllt werden kann, gehe man zur Anwendung der Formel an dazu geeigneten Klavierstücken über, wie z. B. dem schon erwähnten zweiten Satz von Beethovens Pathétique-Sonate, der Chopinschen E-dur-Etude op. 10 Nr. 3 u. a. Der Schüler hat hier und überhaupt zuerst die Mittelstimme in strengem Normalton zu üben, zunächst ohne Hinzunahme der singenden Oberstimme, und diese erst dann hinzuzunehmen, wenn er die Mittelstimme in der beschriebenen Weise ohne die geringste Stockung oder Ungleichheit im Ton zu bewältigen vermag.

Auf diese Art erzielen ich und meine Schüler eine Wirkung, die überall Bewunderung und Staunen erregt, weil man Aehnliches auf eine andere Art bisher nicht erreichen konnte und es daher für unmöglich gehalten hatte. Beim Gewichtspiel wird in der Regel das

gerade Gegenteil empfohlen, nämlich das Hauptgewicht (des ganzen Armes) auf den Tasten der singenden Stimme ruhen zu lassen und auf diesen fortzurücken, die Begleitungsfigur dagegen mit aktivem Fingerspiel zu erledigen. Hierbei kann natürlich nicht meine Ausführung des singenden Tones zur Anwendung kommen und außerdem werden durch das auf einem Finger ruhende ganze Armgewicht auch die übrigen Finger in ihrer freien Beweglichkeit so gehemmt, daß die vollkommene Gleichmäßigkeit der von ihnen auszuführenden Begleitungsfigur darunter leiden muß; wird letztere tremoloartig schnell verlangt, dann ist die Ausführung auf diese Weise noch sehr viel schwieriger.

Oft liegt die Anwendung der obigen Formel und ihrer Umkehrung, für die die entsprechende Vorübung der Schüler einmal selbst herausfinden mag, nicht so klar auf der Hand wie bei den eben genannten Stücken. Von Stellen, bei denen man erst näher hinschauen muß, um sie zu erkennen, nenne ich den durch Triolenfiguren verzierten Teil in A-dur in der bekannten 6. Soirée de Vienne von Liszt, bei der die Schwere der Hand fortwährend nach rechts und links stets auf die Triolenfigur verlagert werden muß, und die infolgedessen ein besonders gutes Uebungsbeispiel für die Anwendung der in diesem Abschnitt gegebenen Formeln bildet. Ich kenne keine andere Möglichkeit, gerade dieses Stück so graziös, leicht beschwingt und vollkommen mühelos auszuführen, wie es gedacht ist und wie man es trotz seiner Popularität selbst von sehr guten Pianisten nur in ganz vereinzelt Fällen zu hören bekommt.

Vielfach wird der Schüler, solange ihm meine Methode noch nicht in Fleisch und Blut übergegangen ist, im Zweifel sein, ob bei einzelnen Stellen oder selbst ganzen Klavierstücken besser kolorierte Akkorde anzuwenden sind oder das Spiel mit geteilter Hand; eins von diesen Zweifel erregenden Stücken ist z. B. die Cis-moll-Etude op 25 Nr. 7 von Chopin. Auch hier hat die rechte Hand

fast durchweg eine singende Oberstimme bei gleichmäßig fortfließenden Mittelstimmen auszuführen. Hier kann man allerdings im Zweifel sein, da es sich bei den Mittelstimmen fast durchweg nur um ganz langsam repetierte Intervalle handelt, die ein klangvolles Hervortretenlassen der singenden Oberstimme sehr wohl ermöglichen, wenn man sie beim Zusammenfallen mit dieser als kolorierte Akkorde ansieht; dies ist aber nur möglich bei dem außergewöhnlich langsamen Tempo des Stückes. Sobald man aber dieses Tempo etwas beschleunigt, wird man selbst herausfinden, daß sich dann die Anwendung der geteilten Hand sehr viel mehr empfiehlt. Ich rate bei allen solchen Fällen beide Möglichkeiten zu studieren, um dann, wenn man technisch vollkommen über der Sache steht, die eine oder andere anzuwenden, je nachdem es einem das musikalische Empfinden gebietet.

Es schadet nie etwas, wenn man beim Klavierspiel über mehrere technische Möglichkeiten verfügt; nur müssen diese auf einer einheitlich gut angelegten Technik beruhen und nicht etwa — wie es so oft der Fall — auf einer jener Kombinationen grundsätzlich verschiedener Techniken. In solchem Falle ist ein organisches Sichentwickeln der technischen Funktionen und somit der Gesamttechnik gar nicht zu erwarten, weil die eine der anderen meist stracks zuwiderläuft und durch das Studieren der einen der durch vorhergegangenes mühsames Ueben der anderen erreichte Erfolg oft wieder — unter Umständen systematisch, wenn natürlich auch dem Betreffenden unbewußt — aufgehoben wird. Wie oft habe ich bei Schülern schon ein solches technisches Mischmasch erlebt, bei dem man sich nicht zu wundern brauchte, wenn die Betreffenden meinten, sie hätten das Gefühl, das ein Wanderer durch einen Urwald haben müsse, der vor sich einen Weg bahne, während hinter ihm alles wieder zuwachse, so daß er denselben Weg ein zweites Mal wieder von neuem freizuhauen habe. Und genau so er-

geht es ja in der Tat jener Unzahl von bedauernswerten Pianisten, die ein Stück im Bedarfsfall stets von neuem üben müssen, wenn sie es auch nur vor einem Jahr noch so gut gekonnt haben! Und genau so ergoht es jenen Pianisten — und selbst solchen von Weltruf! —, die täglich stundenlang üben müssen, um sich technisch auf der Höhe zu halten; denn diese Notwendigkeit ist auch weiter nichts als das Eingeständnis einer unorganischen Technik, die ich akrobatisch nennen möchte, da sie ebenso wie die der Natur gleichfalls zuwiderlaufende Akrobatik eines unausgesetzten „Trainings“ bedarf, wenn die erst mit größter Mühe und Anstrengung glücklich erlangte Ueberspannung der Muskeln und Bänder und Nachgiebigkeit der Gelenke nicht nachlassen soll. Was wäre wohl aus den großen Meistern des Klaviers geworden, muß man da fragen, wenn sie sich solchen Pferdekuren hätten unterziehen müssen, um von ihrem Können, das sie doch noch in hohen Jahren besaßen, nichts einzubüßen?! Ganz bestimmt nicht auch noch bedeutende Komponisten wie Liszt und viele andere, denn zum Schaffen wäre ihnen dann ganz einfach keine Zeit mehr geblieben. Sollte die Tatsache, daß sich die heutige Pianistengeneration kaum noch zum kompositorischen Schaffen aufgelegt fühlt, einen ähnlichen Grund haben? Dies wird sich erst erweisen, wenn sie ein gewisses Alter erreicht hat, denn ebenso wie es keine älteren Akrobaten gibt und je gegeben hat, so wird es dann auch keine Pianisten mehr geben, die noch mit 70 und mehr Jahren ihren Mann stellen; und dann weiß wenigstens ich, woran dies liegt. Daß ein nach meiner Methode spielender Pianist nicht zu befürchten hat, vorzeitig die Waffen strecken zu müssen, werde ich an einer späteren Stelle noch theoretisch und an Hand von Beweisen dartun.

## VI.

## *Das polyphone Spiel*

Wie aus meinen Ausführungen hervorgeht, kommt die geteilte Hand nur bei solchen — schließlich ja genau genommen auch schon polyphonen — Stellen zur Anwendung, bei denen eine singende Stimme vorliegt, die von einer oder mehreren anderen Stimmen, deren Ausführung der gleichen Hand zufällt, begleitet werden soll. Es ist hierbei kaum anders möglich, als daß die singende Stimme entweder vom Daumen (Formel 1) oder vom kleinen Finger (Formel 2) ausgeführt wird.

Nun gibt es aber auch ungezählte Fälle, in denen die Forderung vorliegt, nicht nur eine singende Stimme, die nur von einem Mittelfinger genommen werden kann, durch die anderen derselben Hand zu umspielen, sondern in denen sogar mehrere gleichwertige Stimmen mit einer Hand zum richtigen Ausdruck gebracht werden müssen. Hier können wir uns naturgemäß nicht mehr mit der geteilten Hand helfen, und noch weniger dann — mit wenigen Ausnahmen —, wenn nicht mehr wie bisher nur eine Stimme ausgehalten werden soll, sondern mehrere gleichzeitig, während die übrigen 3 bzw. 2 Finger weiter zu spielen haben. Diese Aufgabe stellt nun oft andauernd alle polyphone Musik, wenigstens sobald mehr als nur 2 Stimmen vorliegen. Was ist da zu tun?

Wer meine Methode und vor allem deren unantastbar logischen Aufbau — der sich schon allein dadurch beweist, daß keine meiner Maßnahmen zu erfüllen ist, wenn nicht alle vorhergehenden erfüllt sind, da die eine stets nur auf der anderen beruht — bis hierher genau verstanden hat, wird bemerken müssen,

daß die technischen Forderungen, die ein polyphones Klavierwerk an den Pianisten stellt, bis jetzt noch nicht in Betracht gezogen worden sind.

Dies hat seinen guten Grund gehabt ebenso wie der gleichbedeutende Umstand, daß ich das Bach-Spiel — mit Ausnahme einiger 2stimmiger Stücke — erst sehr viel später in Angriff zu nehmen empfehle, als dies besonders in neuerer Zeit meist geschieht. Ich will nicht gerade der auch mir übertrieben scheinenden vor etwa 50 Jahren noch oft gehörten Ansicht beipflichten, daß man sich durch das Bach-Spiel die Technik leicht verderben könne, aber in mehrfacher Hinsicht ist diese jedenfalls auf Erfahrung beruhende Meinung doch nicht ganz von der Hand zu weisen. Einmal werden z. B. schon bei jeder 3- bis 5stimmigen Fuge Bachs die für gewöhnlich geltenden Regeln des Fingersatzes außer Kurs gesetzt, da man sich dabei nach dem Nützlichkeitsprinzip von Fall zu Fall zu helfen wissen muß. Und dann bietet die Forderung des richtigen Aushaltens längerer Notenwerte leicht eine Gefahr, die zu technisch verhängnisvollen Folgen führen kann; denn ein Anfänger im Klavierspiel kann sich noch kaum von der Vorstellung frei machen, daß dieses Aushalten eines Tones mit einem Druck auf dessen angeschlagene Taste verbunden sein müsse, was unglaublicherweise selbst von gewiegten Pädagogen wie Germer, Riemann und sogar Bülow auch noch besonders gelehrt und gefordert wird. Daß aber ein solcher grundfalscher Druck die bedenklichste Hemmung für die Entwicklung einer guten Technik überhaupt bildet, brauche ich hier wohl nicht nochmals auszuführen. Schließlich sind aber auch die Ansprüche, die unsere heutigen Ohren schon allein in dynamischer Beziehung an die Wiedergabe Bachscher Werke stellen, so viel höhere, als sie zu Bachs Zeiten und selbst noch vor 150 Jahren waren, daß schon allein hierdurch eine große technische Schwierigkeit geschaffen wurde, die für die Alten noch gar nicht vorlag. Dazu

kommt noch die bedeutende Erschwerung der Bachschen Kompositionen durch den sehr viel tieferen Tastenfall bei unseren heutigen Instrumenten, der fast das Doppelte des noch vor 150 Jahren üblichen beträgt. (Nebenbei bemerkt: Auch die Ausführung der Chopinschen Kompositionen ist für die heutigen Pianisten eine viel schwierigere, als sie für den Meister selbst war, der sich ausschließlich der Pleyelschen Instrumente bediente, deren Tastenhöhe ebenfalls merklich geringer war als die eines modernen Flügels.) Schließlich aber unterscheidet sich ein strenges Legato von einem Halb- oder Non-Legato auf einem modernen Instrument sehr viel mehr als auf den zu Bachs Zeit üblichen Klavieren, ja sogar noch von dem auf einem alten Tafelklavier, in Folge deren metallischen Klanges. Und wo eine deutliche Unterscheidung für das Ohr doch kaum möglich war, wird man auch nicht den Wert bei der Ausführung auf eine solche gelegt haben, der heute darauf gelegt werden muß, was wiederum eine kolossale technische Erleichterung (damals!) bedeutete.

Diese ganze Betrachtung soll nur dazu dienen, das zu beweisen, was hier bewiesen werden muß, daß nämlich ein wirklich gutes Bach-Spiel eine Aufgabe bedeutet, der Anfänger, deren Technik erst ausgebildet werden soll, mit verschwindend wenigen Ausnahmen noch gar nicht gewachsen sein können. Und hieran ändert auch für uns nichts mehr die Tatsache, daß Bach selbst die 5 bekannten Werke von den 2stimmigen Inventionen bis zu den Goldberg-Variationen als einen nicht nur musikalischen, sondern auch technischen Lehrgang des Klavierspiels gedacht hat.

Die erste Bedingung bei allem polyphonen Klavierspiel besteht in der streng zu beachtenden Forderung, die Taste jeder auszuhaltenen Note nur so leicht auf dem Grund zu halten, wie nötig ist, um ihre Hebung zu verhindern. Nur dann wird die Beweglichkeit der Finger ebenso wie die völlige Entspannung des Handgelenkes nicht beeinträchtigt. Daß es aber für den bereits klingenden

den Ton vollkommen gleichgültig ist, ob auf die Taste ein Druck ausgeübt wird oder nicht, muß dem Schüler jetzt längst klar sein.

Welche Art Anschlag haben nun die übrigen Finger anzuwenden, um brauchbare Töne hervorzubringen?

Es kann hier gar keine andere Antwort geben als nur die eine: Fingerspiel. Allein es kommt dabei sehr darauf an, wie dieses Fingerspiel ausgeführt wird.

Der Schüler hat schon bei der Spielart II gelernt, was bei der kleinen Fingerbewegung unbedingt zu vermeiden ist, und hier kann man nur wiederholen, daß das, was schon dort verkehrt gewesen wäre, hier nur noch viel verkehrter sein würde. Die eigentliche Aufgabe des Fingers beim Fingerspiel besteht in nichts anderem als nur in einer schnellen Senkung der Taste aus ihrer Ruhelage bis zum Grund, ohne auf diesen auch nur den geringsten Druck auszuüben. Denn der Ton wird nicht etwa durch einen solchen Druck verstärkt (da er ja dann bereits erklingen ist), sondern nur durch die Schnelligkeit der Tastensenkung, die also in diesem Falle auch unter sogenannter Fesselung eines oder mehrerer Finger erreicht werden muß.

Wir suchen uns auch hier wieder Belehrung bei einer physikalischen Regel, die besagt, daß die größte Schnelligkeit dann eintritt, wenn Anfangs- und Endpunkt der Bewegung festgelegt werden. Hierauf beruht nicht nur das Spannen jedes Flintenhahnes oder das Zielen mit einer Armbrust, sondern auch viele Bewegungen, bei denen wir im täglichen Leben dieses Prinzip anwenden, ohne uns jedoch dessen bewußt zu sein.

So wird z. B. kaum jemand eine Fliege an der Wand mit der Hand schnappen wollen, ohne diese erst in entsprechender Entfernung gespannt festzuhalten. Genau dasselbe ist anfänglich mit dem Finger vorzunehmen, wenn man sich das richtige Fingerspiel bei

größerer Tonstärke aneignen will. Ich empfehle den Vorgang erst als Freiübung auf folgende Weise zu studieren:

Man lege vor die wie beim Klavierspiel auf dem Tisch liegende Hand einen Stock oder eine Leiste von ungefähr Tastenhöhe. Nun lege man einen Finger nach dem anderen ein wenig ausgestreckt auf diese Leiste und suche ihn — nur allein den betr. Finger — etwas zu fixieren, d. h. auf der Oberfläche der Leiste, (weiterhin kann man ihn auch etwa 1 cm über diese halten) und festzuhalten, ohne jedoch auf die Leiste einen Druck auszuüben. Noch viel weniger als letzteres dürfen aber die übrigen Finger auf die Tischplatte drücken! Der Finger an oder über der Leiste ist auf diese Weise festgestellt; bei den meisten Händen wird hierbei eine geringe Befestigung des Handgelenkes nicht zu vermeiden sein — es sei denn, man verfüge von Natur aus über besonders lange Bänder —, allein dieses wie gesagt an sich schon ganz geringe unumgängliche Anziehen der Handgelenksmuskeln kann nach einigen Versuchen auf ein so geringes Mindestmaß reduziert werden, daß es kaum noch oder überhaupt nicht mehr merklich ist. Durch eine genau in der beschriebenen Weise vollzogene Befestigung des Fingers ist diesem nun die Möglichkeit gegeben, eine erheblich schnellere Abwärtsbewegung auszuführen (die natürlich bei der Vorübung mit der Leiste noch nicht in Frage kommen kann) als bei nur gewöhnlicher Hebung des Fingers. Wenn manche Klavierpädagogen eine möglichst hohe Hebung des Fingers empfehlen, so verfolgen sie damit wohl den Zweck, bei der Anschlagsbewegung die Schnellkraft der überspannten Sehne auszunützen; der ganz unbedeutende vermeintliche Vorteil steht jedoch in gar keinem Verhältnis zu den sich hieraus ergebenden Uebelständen verschiedener Art.

Man übe diese Funktion an gebrochenen verminderten Septimeakkorden (in halben Noten mit einem Arpeggio-Zeichen) derart, daß

alle auf dem Grund befindlichen Finger sofort völlig gelockert werden, während man den nächsten Finger „spannt“, um ihn dann ebenfalls sofort nach dem schnellen Anschlag zu lockern. Die Töne c, es, fis, a, c müssen bei dieser Maßnahme vollkommen gleichstark klingen, was nicht möglich ist, wenn man mit einem oder mehreren Fingern nach dem Anschlag auch nur den geringsten Druck auf die Taste ausübt, wodurch dem nächsten Finger eine schnelle Anschlagsbewegung unmöglich gemacht wird. Auf diese Weise sind auch alle arpeggierten Akkorde auszuführen.

Führt man nun genau denselben Vorgang auf der Klaviatur aus, so daß also 4 Finger ohne jeden Druck ihre Tasten nur eben auf dem Grund halten (die Tischplatte), während die etwas höhere a n z u s c h l a g e n d e Taste der Leiste von eben entspricht, so hat man nichts anderes vor sich als eine jener sog. Uebungen mit gefesselten Fingern, deren ich schon einmal auf Seite 40 Erwähnung tat.

Jetzt endlich wird der Schüler in der Lage sein, auch diese Art Uebungen richtig auszuführen, der Leser aber begreifen, warum ich zum Besten des Schülers so lange damit zurückhalten mußte! Und jetzt ist auch die Stufe erreicht, da selbst Uebungen, die wie die Fischnaschen auf der Fesselung einzelner Finger beruhen, durch verkehrte Ausführung kein Unheil mehr anrichten können. Und somit kann auch nunmehr mit einem ersprießlichen Studium polyphoner Musik und besonders Bachschen Kompositionen begonnen werden.

Ich empfehle jedem Klavierspieler, schon beizeiten mit dem langsamen und stückweisen Studium eines Werkes zu beginnen, dessen einwandfreie Wiedergabe im goldenen Zeitalter des Klavierspiels jahrzehntelang das Kriterium wirklich guten Klavierspiels war und damit der Prüfstein, ob man einen Künstler vor sich hatte oder nur einen „Liebhaber“, wie man sich damals ausdrückte. Ich meine

die ehemals sehr berühmte e-moll-Fuge von Händel aus seiner 4. Suite. Diese vielleicht bis auf den heutigen Tag schwierigste aller Original-Klavierfugen bietet eine wahre Blütenlese der verschiedensten technischen Funktionen, vom kolorierten Anschlag und allen Möglichkeiten der geteilten Hand bis zu den eben gegebenen Maßnahmen für das polyphone Spiel. Da es hier sowieso zu weit führen würde, auf alles einzelne aufmerksam zu machen, mag der Schüler eine anregende Aufgabe darin sehen, es herauszufinden.



## VII.

## *Der Unternormalton*

Ich habe schon beim Normalton gesagt und erinnere hier daran, daß man sich diesen als den Nullpunkt auf einem „Thermometer der Tonstärke“ vorzustellen habe, nur daß dieser Nullpunkt je nach der Schwere der Hand tiefer oder höher liegen könne. Bis jetzt haben wir uns nur mit den höheren Stärkegraden befaßt, und so könnte es als höchste Zeit erscheinen, daß ich jetzt kurz vor dem Schluß noch unter den Nullpunkt hinabsteige, noch von einer neuen Spielart rede und dieser sogar noch einen Abschnitt widmen muß, der seiner Kürze wegen kaum diese Bezeichnung verdient.

Es läßt sich auch wirklich alles, was über diese Spielart IV, das Spiel mit Unternormalton, zu sagen ist, sehr kurz erledigen, aber dies ist gerade nur deswegen möglich, weil ich damit bis jetzt gewartet habe. Und auch jetzt erst halte ich den Schüler für vollkommen gefeit dagegen, durch das Studieren des Unternormaltones wieder unbewußt in das aktive Fingerspiel zu verfallen. Ein Piano- und bis zum murmurando gehendes Pianissimo-Spiel wäre bisher dem Schüler nur möglich gewesen durch ein langsames Wegziehen der Finger und infolgedessen auch langsamere Tastensenkungen, aber letztere Maßnahme ist — wie damals beim „Schleichen“ — nur in langsamem Tempo möglich. Um dagegen auch eine schwache bis schwächste Tongebung auch beim Tonleiter-, Passagen-etc.-Spiel oder ganz allgemein gesagt in schnellem Tempo zu erreichen, bedarf es einer anderen Maßnahme, nämlich einer bewußten Verminderung des Handgewichtes, die eine verminderte Geschwindigkeit der Tastensenkung infolge der verringerten Last zur Folge haben muß.

Hiermit ist bereits gesagt, was man bei der Spielart IV vorzunehmen hat, und der Schüler wird nunmehr auch ohne weiteres imstande sein, die Forderung, die Schwere der Hand durch ein kaum merkliches Anziehen der Muskeln im Handgelenk nur noch teilweise wirken zu lassen, zu erfüllen. Dabei zu beachten ist nur, daß auch hier der Anschlag des nächsten Tones ausschließlich durch das Wegziehen des vorigen Fingers zustande kommen muß, was ohne weiteres auch eintreten wird, sofern man nicht verkehrterweise so weit geht, daß man die Schwere der Hand ganz aufhebt, anstatt sie nur etwas zu verringern. Nach einigen technischen Vorübungen versuche man diese Spielart IV an Stücken, die um so wirksamer sind, je zarter — und dabei doch vollkommen gleichmäßig!! — sie in schnellstem Tempo ausgeführt werden, wie z. B. der f-moll-Etude op 25,II von Chopin, dem ersten Teil des Es-dur-Impromptus op 90,II von Schubert und ähnlichem. Daß man aus dieser Spielart IV jederzeit in jede andere übergehen kann und umgekehrt, versteht sich wohl von selbst. Jedes Stück aber sollte man außer im Normalton auch in der Spielart IV üben, die die leisesten Ungenauigkeiten schonungslos aufdeckt, um dadurch die Sicherheit noch bedeutend zu erhöhen. Hiermit erst sind alle dynamischen Möglichkeiten beim Klavierspiel erschöpft.

Übungen in der Spielart IV, also mit Unternormalton, sind das beste Mittel, um die dem Pianisten so unumgänglich nötige Feinfühligkeit zu erlangen, die als der Gegensatz von grobem, robustem Spiel erst eine subtile Ausführung ungezählter Stellen möglich macht. Wie oft kann man z. B. hören, daß die Wirkung einer im übrigen sehr gut und gesangvoll vorgetragenen Kantilene dadurch wieder zerstört wird, daß die dabei vorkommenden Verzierungen zu plump und ungraziös ausgeführt werden, vom einfachen Doppelschlag an bis zu den Chopinschen „broderies“, den meist in kleinen Noten notierten Ausschmückungen einer Melodie. Bei diesen

ist die Spielart IV ganz besonders am Platze, und wenn man dabei noch das Wegziehen der Finger in der Hummelschen Weise (siehe später!) vornimmt, so ist man bei dem „Carezzando“ (-Spiel) angelangt, mit dem der polnische Pianist Antoine de Kontski, der Komponist des berühmten „Erwachen des Löwen“ seligen Andenkens, vor 80 Jahren die Welt verblüffte, und dem er sogar in seinem Buch „Indispensable du Pianiste“ eine grenzenlos umständliche Beschreibung widmet, ohne darin sagen zu können, wie man eigentlich verfahren soll, um die immer wieder beschriebene „zauberhafte“ Wirkung hervorzubringen.

Ein typisches Gegenstück aus jener Zeit einer gut gemeinten Klarlegung, aus der nicht viel zu entnehmen ist, weil der Schwerpunkt nicht auf die Hauptsache, sondern etwas ganz Nebensächliches gelegt wird, ist das, was Kontskis Kollege Kalkbrenner über den Zweck und Nutzen seines „Guide de main“ (einer vor der Klaviatur befestigten Leiste, auf der beim Ueben der Arm aufliegen soll) zum besten gibt. Auch Kalkbrenner meint sicherlich etwas ganz Richtiges — nämlich das Ausschalten des Armgewichtes zwecks völliger Entspannung des Handgelenkes, was meinem federleichten Arm entspricht —, aber was er schreibt, ist so mißverständlich und sogar irreführend, daß man schon längst die Kalkbrennersche „Erfindung“ zu verlachen pflegt — mit Unrecht, denn auch heute noch ließe sich diese kaum noch erhältliche Handleiste mit Nutzen anwenden — ich selbst tue es sogar noch in einzelnen Fällen —, wenn es in der richtigen, ihrem eigentlichen Zweck entsprechenden Weise geschieht.

Das Gefühl der Subtilität seiner Finger ist nun nicht das einzige, was ein Klavierspieler haben muß, wenn er sich an sein Instrument setzt: er muß vielmehr die ganz sichere Empfindung haben, die absolute Gewißheit, jederzeit, wenn es gilt, im vollen Besitze seines technischen Könnens überhaupt zu sein. Gerade

zu diesem Zweck sind die Spieler mit einer akrobatischen Technik genötigt, täglich, und ganz besonders nach einer kürzeren oder längeren Spielpause, eine Unmenge von Finger-usw. Uebungen vorzunehmen, „um sich einzuspielen“, wie es meist heißt, die derart geisttötend und zeit- wie kraftraubend sind, daß ich diese so geplagten Menschen immer von neuem bedauern muß. Dabei handelt es sich nur um eine schwere Bürde, die man sich selbst auferlegt hat, die man aber täglich abwerfen kann. Ich habe schon eine ganze Reihe von Schülern gehabt, die gewohnt waren, täglich erst zwei Stunden lang Uebungen zu spielen, ehe sie mit einem Vortragsstück loslegen konnten, und die am Schluß eines Kursus ganz außer sich gerieten über die schon allein auf diesen Unfug bisher vergeudete Mühe und Zeit — „und Kraft“ füge ich dann noch immer hinzu!

Die einzigen täglichen Uebungen, die ich meinen Schülern empfehle und die ich wenigstens im ersten halben Jahre des Studiums meiner Methode auch für unerlässlich halte, sind nicht im geringsten anstrengend oder ermüdend, nehmen nur wenig Zeit in Anspruch und haben noch das Gute, daß sie zum Teil überall, wo es auch sei, vorgenommen werden können. Ich glaube nicht, daß es irgend eine andere Art Technik gibt, die nur eines so minimalen „Oelens“ bedarf, um die Maschine flott laufen zu lassen, selbst wenn sie einmal eine Zeitlang stillgestanden hat.

Für die für einen Pianisten wichtigste tägliche Uebung halte ich die zuerst beschriebene: das Anheben und Fallenlassen der Hand bei ganz leichtem Arm. Man kann diese Uebung im Gehen, Stehen oder Sitzen nicht oft genug machen, wenn auch immer nur wenige Minuten, und ahnt nicht, wie ausbildungsfähig sie ist (immer kürzeres Anheben!) und wie wirksam. Je mehr man das Gefühl der „schweren Hand“ hat, um so müheloser erscheint einem das ganze Klavierspiel.

Dazu kommt die Schnellübung der Finger von unter nach oben, durch die man mehr als durch alles Ueben am Klavier eine fortschreitende Verstärkung des Normaltones erzielt, bis zu einem Stärkegrad, den man anfangs kaum für möglich halten wird.

Für die Spielart II mit der kleinen Fingerbewegung kommt die Schnellübung von oben nach unten zur Anwendung, durch die ebenfalls eine anfangs nicht vorauszusehende Wirkung in bezug auf die höheren Stärkegrade herbeigeführt wird. — Je loser und ungezwungener man diese Uebungen — ebenfalls einerlei wo, aber immer zeitlich getrennt — ausführt, um so schneller wird man den Erfolg spüren; werden doch erst durch die beiden letzten Uebungen Funktionen der Finger ausgebildet, nämlich schnellste Bewegungen, auf die es beim ganzen Klavierspiel in erster Linie ankommt. Daß aber — unglaublich, aber wahr! — hierüber nur die wenigsten Klavierspieler verfügen, merkt man erst daran, wie ungewohnt und oft sogar zunächst sehr schwierig diese Uebungen selbst ausgezeichneten Pianisten sind.

Dann ist — ebenfalls nur kurze Zeit — die Anwendung dieser Funktionen am Klavier zu üben: die schwere Hand am „Plumpsen“; der Normalton am „Plätschern“, die kleine Fingerbewegung am „Zwitschern“ und am „Plätschern“ mit Spielart II, der singende Ton, Passagenoktaven, die beiden Formeln der geteilten Hand usw.

Wenn man nun auf die Freiübungen im Laufe des ganzen Tages etwa 20 Minuten rechnet und auf ihre Anwendung am Klavier höchstens ebensoviel, dann ist dies schon recht hoch gegriffen; bei täglichem Spielen kommt man schon mit viel weniger aus, wenn man alles erst gut beherrscht.

Die Tatsache, daß bei meiner ganzen Technik ebenso wenig Muskelkraft benötigt wird wie bei diesen Uebungen, hat sich bisher bei allen meinen Schülern äußerlich dadurch verraten, daß ihre Hände

mehr und mehr weich und fleischig wurden, was meist den Betreffenden selbst weniger auffiel als guten Bekannten, denen sie die Hand reichten, und die sie darauf aufmerksam machten. Es ist dies eine ganz natürliche Folgeerscheinung von außer Kurs gesetzter Muskelkraft, und an nichts zeigt sich der absolute Gegensatz zwischen meiner Methode und jeder akrobatischen Technik mehr als hier: Beim Studium meiner Methode wird immer weniger Muskelkraft benötigt, während dort verzweifelte Anstrengungen gemacht werden müssen, um jedes noch so geringe Abnehmen durch Trainieren zu verhindern; hier steht einem das, was man benötigt, stets zu Gebote, während dort das glücklich Erreichte nur durch mühseligste Uebungen beibehalten werden kann. Kein Wunder, wenn viele Pianisten sich selbst unter die Schwerarbeiter rechnen!



## VIII. *Das virtuose Klavierspiel*

Der Schüler darf sich, wenn er an dieser Stelle angelangt ist, für versichert halten, daß er mit dem bisher Gelernten das in seinen Besitz bekommen hat, was man eine in jeder Weise gute und allen Forderungen genügende Klaviertechnik nennt. Er wird wohl zunächst überrascht sein, und ein bloßer Leser dieses Buches noch viel mehr, daß jetzt schon alle Probleme der Klaviertechnik gelöst sein sollen, aber es bedarf nur einer genaueren Ueberlegung, um sich davon zu überzeugen, daß dies doch tatsächlich der Fall ist. Eines allerdings muß sich der Schüler klar machen, nämlich daß er die Technik nach meiner Methode jetzt wohl beherrscht, daß diese jedoch naturgemäß noch sehr ausbildungsfähig ist und sich auch noch über ein halbes oder unter Umständen sogar über ein ganzes Jahr hin und selbst noch länger weiter ausbilden, entwickeln und verstärken wird. Von „naturgemäß“ darf man hier ruhig reden, da ja auch jede andere Technik, mag sie angelegt sein wie sie will, zu ihrer vollen Entfaltung erst der nötigen Zeit bedarf, nur daß diese in allen anderen Fällen noch viel länger zu bemessen ist. Wie sehr sich aber das Spiel meiner sämtlichen Schüler schon allein nach 4 Wochen in technischer Hinsicht von Grund aus geändert hat, kann ich stets besonders deutlich feststellen in dem für mich immer sehr erfreulichen Augenblick, wenn ich am Schluß eines Kursus dem Schüler vorschlage, mir doch noch einmal ein beliebiges Stück in seiner früheren Technik vorzuspielen; meist ist er zu seinem eigenen größten Erstaunen dazu nicht mehr imstande — ein sprechender Beweis dafür, daß an Stelle von etwas weniger Natürlichem etwas ganz

Natürliches getreten ist. Immerhin rate ich, sich nicht in die Gefahr zu bringen, etwas glücklich Erlerntes wieder einzubüßen dadurch, daß man vorzeitig wieder Stücke vornimmt, die man früher mit einer anderen Technik gespielt und noch zu sehr „in den Fingern“ hat.

Ich habe oben das Wort „verstärken“ gebraucht und muß darauf noch einmal zurückkommen, um die Schüler zu beruhigen, die vielleicht befürchten, durch genaue Befolgung meiner Angaben und meiner Prinzipien überhaupt werde ihnen niemals ein kräftiges brillantes Spiel möglich sein, wie sie es früher vielleicht durch Arm- oder Gewichts-Technik gehabt hatten. Hier gilt mehr als sonstwo das Wort, das ich in jedem meiner Kurse hunderte Male wiederholen muß: „In meiner Methode läßt sich nichts forcieren.“ Man warte also zunächst einmal ruhig ab und arbeite dabei ebenso ruhig nach meinen Angaben weiter; dann wird man sich schon nach wenigen Wochen davon überzeugen können, wie verhältnismäßig sehr schnell die Tonfülle und Klangstärke beim Spiel nach meiner Methode zunimmt. Dann aber wird man sich schon mehr als anfänglich auf meine Versicherung verlassen, daß in bezug auf Fülle und Stärke des Tones meine Methode höchstens alle anderen noch übertrifft.

Zu einem ausgesprochen virtuosen Spiel gehören indessen noch gewisse Anforderungen, die ich hier nicht unberührt lassen möchte, wenn ich auch der Ansicht bin, daß sich jeder einigermaßen intelligente Spieler, wenn er über eine an sich einwandfreie Technik verfügt, auch in ganz außergewöhnlichen Fällen selbst zu helfen wissen wird.

Besonders in der modernsten Musik werden oft Wirkungen verlangt, die im Grunde genommen kaum noch ins Bereich des guten Klavierspiels gehören, in dem die Ausführung von Vorschriften wie etwa „quasi Xylophon“, „mit dröhnender Gewalt“, „molto

martellato“ und dergl. mehr nicht vorgesehen ist. In solchen Fällen kann man sich nur dadurch helfen, daß man etwas sonst Richtiges bewußt falsch macht, um die gewollte Wirkung herbeizuführen, die eben nur durch Versteifung des Handgelenks, wuchtiges Fallenlassen des ganzen Armes usw. herbeigeführt werden kann.

Häufig komme ich in die Lage, die in einer Gesellschaft, auf der Straße und dergleichen von jungen Pianisten an mich gerichtete Frage beantworten zu sollen, wie sie diese oder jene außergewöhnliche technische Schwierigkeit in einem Stück am besten bewältigen könnten. Es ist dann, wie man jetzt verstehen wird, keine gewollte Zurückhaltung bei einer „geschundenen Konsultation“, wenn ich dann nur sagen kann — zumal wenn ich keine Ahnung von dem technischen Können des Betreffenden habe —: „Wenn man einen hohen Berg erstiegen hat, so wird man auch noch ohne weiteres einen darauf befindlichen Aussichtsturm erklettern können, auf den aber keiner je gelangen wird, der sich schon am Fuße des Berges verirrt.“

Selbst beim noch so virtuoson Spiel haben die größten Meister des Klaviers eine vollkommene Ruhe des Körpers einschließlich der Arme zu bewahren vermocht, und es ist nie auch nur der geringste Tadel gehört worden, daß durch dieses ästhetische Moment der Eindruck ihrer Vorträge irgendwie beeinträchtigt worden wäre. Dies mögen sich vor allem jene Pianisten zu Gemüt führen, die da glauben, den Eindruck ihres Spieles durch allerlei Gesten verstärken zu müssen, die ich nicht näher zu beschreiben brauche; in solchen Fällen ist die Ausrede von symbolisch-musikalischen Bewegungen vollends lächerlich, denn schon ein Wechsel im Gesichtsausdruck, der natürlich nicht bis zur Grimasse gehen darf, genügt vollkommen, um auch dem Zuschauer zu beweisen, daß der Spieler das betreffende Werk mitempfindet. Ich freue mich stets besonders, wenn in Kritiken meiner öffentlich spielenden Schüler in der Regel auch deren

vollkommen ruhige Haltung beim Spiel noch besonders rühmend hervorgehoben wird, denn dies ist kaum ein Zufall.

Als Musikpädagoge muß man sich von jeder Pedanterie oder gar Prinzipienreiterei freizuhalten wissen, und so bin ich auch weit davon entfernt es zu tadeln, wenn Schüler von mir, die meine Methode gründlich beherrschen, sich gewisse Freiheiten erlauben, die ich den Schülern, die sie erst beherrschen lernen wollen, untersagen muß. *Quod licet Jovi, non licet bovi*, sage ich auch hier.

Die nächstliegenden dieser Freiheiten sind eine vorübergehende Versteifung des Handgelenkes und auch wohl öfters einmal ein unrichtiger Druck, Dinge, die nichts besagen wollen, wenn die Gesamttechnik sonst richtig angelegt ist und die ein guter Techniker auch nur dann heranzuziehen pflegt — meist ganz unbewußt —, wenn er eine gewisse Wirkung damit zu erreichen glaubt, mag diese Wirkung auch nur auf Einbildung beruhen.

Für ganz außerordentlich wichtig für jeden konzertierenden Pianisten halte ich etwas, was ich nicht ganz unerwähnt lassen will, wenn ich es auch hier nur streifen kann, nämlich sein Auftreten auf dem Podium. Ich kann mich an ungezählte Fälle erinnern, in denen wirklich sehr gute Leistungen meist junger Pianisten vom Publikum nicht genügend gewürdigt wurden, nur weil ihr ganzes Auftreten und Benehmen am Klavier nicht den nun einmal gültigen Regeln entsprachen, die ein einzelner ebensowenig umstoßen kann, wie er sie erfunden hat. Zum Glück gibt es genug andere Möglichkeiten, sich das hier leider so oft Fehlende anzueignen, als daß ich in diesem Buche noch besondere Vorschriften geben müßte. Und so begnüge ich mich mit der auf langer Erfahrung beruhenden Versicherung, daß ein Umstand, den sich genial dünkende junge Pianisten gar zu gern als durchaus nebensächlich ansehen, in Wirklichkeit durchaus keine Nebensache ist.

## Schlußwort

Ich habe in diesem Buche für die klavierspielende Welt die Art Klavierspiel niedergelegt, die mir stets als das Ideal vorgeschwebt hat, sowohl in technischer Beziehung als auch in musikalischer, welches letzteres ja auf diesem Gebiete vom ersteren nie vollständig zu trennen ist. Der Weg zu diesem Ideal und ganz besonders zu der Möglichkeit, es auch lehren zu können, war ein sehr langer und ein sehr schwieriger; es hat nicht weniger als 32 Jahre andauernden Studierens, genauester, immer wiederholter Ueberlegungen und nicht mehr zu überbietender Versuche an mir selbst und an Schülern bedurft, bis ich auf den Standpunkt gelangte, auf dem ich heute stehe und den ich in diesem Buch verrete. Wenn ich heute zurückblicke, muß ich mich selbst wundern, daß mein Interesse an der Sache nicht unterdes mehrfach erlahmte; der Eifer aber, das Ziel zu erreichen, das ich mir vor mehr als 30 Jahren gesteckt hatte, hat mich alle dazu aufgebrachte Mühe und Arbeit vergessen lassen, wenn auch ein Lustrum nach dem andern dahinschwand, ohne daß ich mit gutem Gewissen hätte sagen können, das Ziel sei erreicht. Wie ich aber dazu kam, mir gerade dieses Ziel zu stecken, hat folgende Bewandnis, die dem Leser dieses Buches nicht uninteressant sein wird.

Ich habe in der Hauptsache bei drei großen Meistern des Klaviers studiert — unter Aufgabe meiner juristischen Laufbahn —, die zugleich, zumal nach Leschetiſkys Tod, allgemein als die bedeutendsten Lehrer des künstlerischen Klavierspiels galten, und dies waren Prof. Dr. Carl Reinecke, Leipzig, der bedeutende Lisztschüler Bernhard Stavenhagen, München, und Prof. Raoul Pugno, Paris; dazu

kommen noch einige heute ebenfalls weltbekannte Pianisten, mit denen ich nur vorübergehend meist spezielle Klavierwerke als Lerner durchnahm. Mit einem intensiven Studium der Klaviertechnik konnte ich erst verhältnismäßig spät beginnen, nämlich erst als Student, und so mußte ich um so mehr darauf bedacht sein, das bis dahin etwa Versäumte möglichst schnell nachzuholen — neben meinem juristischen Studium. Leider erfüllte sich meine Hoffnung nicht, daß mir meine Lehrer, die übrigens ein so reges Interesse an mir nahmen, daß ich ihnen heute noch dafür den tiefsten Dank schulde, über das Wie der technischen Ausführung irgendwelcher Schwierigkeiten Aufschluß geben würden; sie beschränkten sich in allerdings reichem Maße auf das Was, und so habe ich Uebungen über Uebungen und Etuden über Etuden studiert, jedoch nur mit dem Erfolg, daß ich trotz aller dabei aufgewandten Mühe keine nennenswerten technischen Fortschritte feststellen konnte. Auch bei schwierigen Stellen in Stücken bekam ich immer wieder von neuem zu hören, daß man eben die betreffende Passage oder was es sonst war unentwegt in allen Stärkegraden so lange üben müsse, bis man sie absolut sicher beherrsche; dies sei für jeden Pianisten unerlässlich. Auch dies habe ich gehorsam und brav wochen- und monatelang befolgt, und da ich dann doch noch weit entfernt von einer absoluten Sicherheit war, so begann man mit Bedauern mein technisches Manko auf eine sehr ungünstige Klavierhand und leider nur sehr geringe technische Veranlagung zu schieben. Für mich aber endeten diese technischen Experimente mit einer sehr schmerzhaften Sehnenscheidenentzündung an der rechten Hand. An die — durchaus nicht den Tatsachen entsprechende — Behauptung bezüglich meiner Hand hatte ich aber selbst angefangen zu glauben, und ich wäre vielleicht auch bei diesem Glauben jahrelang geblieben, wenn ich nicht gerade zu der Zeit mit dem Arm in der Binde zur Erholung nach dem Süden gefahren wäre und auf einer Gesellschaft bei einer befreundeten Familie in

Nizza Raoul Pugno getroffen und gehört hätte. Ich stand beim Spiel des Meisters nahe am Flügel und konnte mich vor Staunen kaum fassen, als ich Pugnos Hände sah und sein Spiel ganz aus der Nähe beobachtete. Denn bei ihm hätte man wirklich schon auf den ersten Blick von einer Hand reden können, die zum Klavierspiel denkbar ungeeignet erschien. Pugno hatte kurze dicke Finger und infolgedessen so wenig Spannung, daß er mit dem 1. und 4. Finger gerade noch eben eine Oktave spannen konnte; daneben war denn doch meine Hand noch geradezu eine fast ideale Klavierhand zu nennen! Und dennoch mußten meine sehenden Augen, die vor lauter Aufmerksamkeit dabei wohl aus dem Kopf getreten sein mögen, sich davon überzeugen, daß der Meister mit diesen Händen die horrendesten Schwierigkeiten einer Lisztschen Fantasie nicht nur ohne weiteres besiegte, sondern sogar derart seelenruhig und ohne merkbliche Finger- oder Handbewegungen, wie ich es bis dahin weder je gesehen noch überhaupt je für möglich gehalten hatte. Als aber noch gar Pugno während der überaus schwierigen Sextenpassage in Liszts Rigoletto-Fantasie, nach mir hinblickend, meinte, an dieser Stelle habe schon mancher Pianist umgeworfen, da begann ich an Hexerei zu glauben. Jedenfalls kannte ich nun nur noch ein Ziel, nämlich bei Pugno zu studieren, um in erster Linie seine Art Technik zu lernen, die mir für meine so ungünstig sein sollende Hand doch noch erreichbar schien, weil ich bei ihm keine einzige Bewegung beobachtet hatte, die ich mit meiner unterdes geheilten Hand im einzelnen nicht ohne weiteres hätte nachmachen können. Und so landete ich denn kurze Zeit danach bei Raoul Pugno in Paris.

Es war entschieden eine der deprimierendsten Erkenntnisse meines Lebens, als ich mir schon nach kurzer Zeit eingestehen mußte, daß auch Raoul Pugno bei allem guten Willen nicht entfernt in der Lage war, mich darüber aufzuklären, wie er eigentlich spielte. Wohl war er mit rührender Geduld stets gern bereit, mit schwierigen Stel-

len durch Vorspielen, so oft ich wollte, zu demonstrieren. Allein ich wurde dadurch um keinen Deut klüger, ich begann nur zu ahnen, daß das, worauf es ankommt, nämlich die Tätigkeit der Muskeln, sich der noch so genauen Beobachtung durch das Auge oder selbst durch das Betasten entzieht. Wirklich erklären im Sinne von analysieren konnte Pugno bei seiner Technik so gut wie nichts; es war ihm tatsächlich nicht einmal möglich zu sagen, ob er das Handgelenk festhielt oder nicht.

Nun war guter Rat wirklich teuer, im buchstäblichen Sinne des Wortes; ich saß in Paris, ohne dadurch meinem eigentlichen Ziele viel näher gekommen zu sein. Zunächst stürzte ich mich nochmals auf die Breithauptschen, Calandschen u. a. Bücher über die Klaviertechnik, obwohl ich sie schon halb auswendig wußte, denn ihr Erscheinen war in die kritischste Zeit meines Münchener und Leipziger Studiums gefallen, und das Aufsehen, das sie damals erregten, hatte ihnen auch in mir einen sehr aufmerksamen und aufnahmefähigen Leser verschafft. Wäre damals nicht gerade in Paris die Zeit des Auftretens mehrerer wirklich staunenerregender Wunderkinder am Klavier gewesen, so hätten mich diese Bücher, wie auch noch verschiedene ähnliche französische Werke, länger in ihrem Bann gehalten; bei jedem Wunderkind aber mußte ich mich von neuem davon überzeugen, daß es ungefähr das gerade Gegenteil tat — ebenso wie Pugno — von dem, was dort im Brustton der Ueberzeugung vorgetragen und gelehrt wurde. Und so blieb mir schließlich gar nichts anderes übrig, als mein eigener Lehrer auf diesem Gebiete zu werden, um durch exaktes Wissen und logische Schlußfolgerungen zu den Erkenntnissen zu kommen, die sich mir auf jedem anderen Wege verschlossen. Zu diesem Zwecke aber nahm ich zunächst ein halbes Jahr lang Unterricht bei einem Professor der Physik und einem jungen Arzt, um mir vor allen Dingen erst einmal über die physikali-

schen Voraussetzungen des Klaviers und die anatomischen des menschlichen Spiellapparates vollkommen klar zu werden.

Damals aber habe ich mir geschworen, nicht eher zu ruhen und zu rasten, bis es mir gelungen wäre, die Art Klaviertechnik, in der ein jeder ohne weiteres das Ideal einer solchen erkennen mußte, und somit die Art Klavierspiel, wie es die größten Meister des Klaviers instinktiv wohl zu demonstrieren, aber nicht lehrend weiterzugeben vermochten, nicht nur analysieren, sondern auch lehren zu können.

Wie sich Pugno schließlich mehr und mehr selbst für meine technischen Studien zu interessieren begann, so daß er schließlich seine technisch schwachen Schüler meist an mich verwies, und wie ich dann im Laufe der Jahre meinem Ziele näher und näher zu kommen trachtete, bis ich es schließlich und endlich vor 5 Jahren erreicht hatte, das würde hier viel zu weit abführen und kann auch den Leser dieses Buches kaum noch interessieren. Pugno hat es leider nicht mehr erlebt, daß ich ihm sein eigenes Spiel hätte genau analysieren können, sonst würde sicherlich sein Name an der Spitze dieses Buches gestanden haben.

Interessant dagegen wäre zu wissen, ob auch der größte aller Pianisten, nämlich Franz Liszt, sich der von mir gelehrteten Technik bedient hat. Positiv kann ich diese Frage natürlich nicht bejahen, da ich Liszt selbst nicht mehr hören konnte; es gibt aber in der Literatur genug Schilderungen seines Spieles auch nach der technischen Seite hin, zu denen für mich noch viele genaue Beobachtungen kommen, die Persönlichkeiten, die ihn noch sehr oft in nächster Nähe hörten, mir mitteilten, so daß man sich doch ein ungefähres Bild von seinem Spiel machen und mehrere Argumente vorbringen kann, aus denen zu schließen ist, daß auch Liszts legendarische Technik ebenfalls wenigstens zum großen Teil in meiner technischen Analyse ihre Erklärung findet.

1. werden viele Stellen bei Liszt, die sonst mit Recht als ungeneuer schwierig und oft sogar als kaum ausführbar angesehen werden, um vieles leichter erscheinen, sobald man sie nach meinen Angaben studiert — ein sehr bedeutsames Argument, dem sich kein Liszt-Spieler in der Praxis wird verschließen können.

2. entspricht die von mir empfohlene Arm- und Handhaltung schon im allgemeinen der Lisztschen auf verschiedenen Fotografien, ganz besonders aber in folgendem Falle: Als Weißmann in seiner längst vergriffenen Geschichte des Klavierspiels zu ergründen suchte, wodurch sich Liszts damals ganz rätselhaft erscheinende Technik von der vorher angewandten in der Ausführung unterscheidet, machte er auch auf Liszts Handhaltung aufmerksam, die eine ganz andere wäre als die bis dahin übliche. Während man nämlich früher den Handrücken bei tiefstehendem Handgelenk nach dem Spieler hin geneigt habe, um dadurch den Fingern mehr Spielraum und Bewegungsfreiheit zu geben, lasse sich bei Liszt eine Neigung des Handrückens bei etwas erhöhtem Handgelenk nach dem Flügel hin beobachten, und zwar ganz besonders beim rapiden Passagenspiel. Diese Behauptung Weißmanns rief damals eine große Kontroverse hervor, da man behauptete, Weißmann müsse ganz falsch beobachtet haben, denn eine solche Handhaltung beim Klavierspiel sei ganz einfach unmöglich, da dadurch die Finger ja nahezu bewegungslos gemacht würden. Der Streit blieb unentschieden, zumal Liszt sich dabei in Stillschweigen hüllte. — Gerade diese Lisztsche Handhaltung aber entspricht genau der von mir bei der Spielart I empfohlenen, bei der die Finger ebenfalls fast bewegungslos bleiben können, und so liegt nichts näher als die Vermutung, daß auch Liszt das Passagenspiel auf diese Weise ausgeführt hat, die ich als Spiel mit dem Normalton bezeichne.

3. Liszt pflegte, wie vielfach bezeugt ist, Schüler abzulehnen, die, wie man sich zu der Zeit ausdrückte, „einen schweren Arm“ hatten, den man damals wohl für ein angeborenes und nicht zu behebendes

Uebel gehalten hat, was übrigens auch noch Pugnos Ansicht war, der ebenfalls keinen Schüler mit schwerem Arm annahm. Hieraus geht mit aller Deutlichkeit hervor, daß Liszt (ebenso wie Pugno) die gesamte Gewichtstechnik, wie wir heute zu sagen pflegen, durchaus ablehnte, was mir übrigens der bekannte Liszt-Schüler Prof. Emil von Sauer brieflich noch ausdrücklich und ausführlich bestätigt hat. Die Lisztsche Technik stand demnach allem Gewichtspiel ebenso diametral gegenüber wie die meine.

4. Die amerikanische Deppe- und Lisztschülerin Amy Fay schildert in ihrem Buch „Musikstudien in Deutschland“, wie Liszt ihr mehrfach schwierige Stellen, an denen sie sich beim Vorspielen vergeblich die Finger zerbrach, demonstriert hätte, indem er, hinter ihr stehend und über ihre Schulter greifend, ihr die betr. Passage oder dergl. mühelos und vollendet vorspielte. Sie meint dazu, dieses (d. h. ein Spiel auf solche Weise) sei wohl keinem anderen Pianisten möglich gewesen, und hat damit bis heute nicht ganz unrecht, denn weder Gewichtspiel noch eigentliche Fingertechnik oder gar die Cailandschen Maßnahmen erlauben ein Spiel im Stehen — im Gegensatz zu meiner Methode, wovon sich der Schüler bei dieser Gelegenheit ohne weiteres überzeugen kann.

5. Einer ganzen Reihe von genauen Beobachtern ist es aufgefallen, daß man, wenn Liszt eine Kantilene mit reicher Passagenbegleitung ausführte, nicht den geringsten Unterschied sehen konnte zwischen dem Anschlag der Finger, die den Gesang leuchtkegelartig hervorhoben, und der Finger, die nur die Begleitung spielten; beides floß bei ihm unter nur sehr geringer, aber absolut gleichmäßiger Bewegung der Finger dahin. Diese Eigentümlichkeit des Lisztschen Klavierspiels, die allen seinen Schülern auffiel und die sogar mehrfach schriftlich niedergelegt ist (z. B. von Weingartner, Dräsecke u. a.), ist aber gerade ein Charakteristikum meiner Technik, bei der der vollste

Gesangston keine andere Fingerbewegung (für das Auge) bedingt als das Passagenspiel.

6. beweist schon allein der Umstand, daß Liszt nach seiner Virtuosenperiode kaum noch geübt und doch bis in sein Alter nur wenig von seiner Technik eingebüßt hat (vergl. die Hanslickschen Kritiken des Lisztschen Spiels in Wien aus den Jahren 1872 und 1877), daß er über eine ganz natürlich angelegte Technik verfügt hat und nicht eine „akrobatische“, die weiterhin ständiger Uebung bedurft hätte.

7. Es ist mir, seitdem ich mir erst durch die Entdeckung meiner Methode über gewisse Dinge klar wurde, nur ein einziger Fall vorgekommen, daß jemand genau so spielte wie ich lehre, und dies ist bezeichnenderweise eine Schülerin von Liszt noch aus den 1870er Jahren, da Liszts Unterricht noch ein ganz anderer war als später; ich denke an Frau Prof. Größler-Heim in Ulm, die noch im vorvorigen Winter, wie ich höre, mit 86 Jahren einen erfolgreichen Klavierabend geben konnte, und die ich, wenn sie diese Zeilen lesen sollte, verehrungsvoll grüße. Ich denke noch mit großer Freude an das riesig schwere Programm zurück (meist Liszt und Chopin), das sie mir vor 2 Jahren anläßlich eines Kursus in Ulm nicht nur mit unverminderter Technik, sondern sogar noch mit höchster Bravour privatim vorspielte. Das nenne ich ein technisches Können, noch in solchem Alter!

Bei dieser Gelegenheit kann ich auch erwähnen, daß ich durch meine Technik auch noch eine Spielart eines anderen großen Meisters des Klaviers erklären zu können glaube, nämlich die sogenannte „Krabbelmanier“ Hummels, die man in jeder Abhandlung über die Geschichte des Klavierspiels erwähnt findet, ohne sich unter der dann meist folgenden Beschreibung dieser Manier, wir würden heute sagen: dieser technischen Eigentümlichkeit, etwas vorstellen zu können. Hummel soll, wird meist gesagt, sich dieser Spielart bedient haben,

wenn es ihm darauf ankam, beim Passagenspiel höchstmögliche Schnelligkeit im Verein mit größter Deutlichkeit und Klarheit zu erzielen; es soll dann so ausgesehen haben, wie wenn er die Tasten „krabbele“, d. h. kitzle. Dieser Eindruck kann nur entstehen, wenn die Finger eine Bewegung nach der inneren Handfläche (der Handmuschel) hin machen, was man übrigens auch beim Spiel d'Alberts beobachten konnte, ohne herauszufinden, worauf diese Funktion, die aller äußerlichen Nachahmung spottete, beruhte, und was sie bezwecken sollte. (Die Spielart, die ich hier meine, hat jedoch nichts zu tun mit einer Gleitbewegung des Fingers auf der Taste von hinten nach vorn, die man als eines der vielen unbewußten Mittel ansehen kann, durch Beschleunigung der Tastensenkung einen singenden Ton zu erzielen.) Der Sinn der Hummelschen — und damit auch der d'Albertschen — Krabbelmanier wird nun ohne weiteres klar werden, wenn ich nur sage, daß man bei meiner Spielart I, dem Spiel mit Normalton, gegebenenfalls die höchste Schnelligkeit im Tempo und gleichzeitig die größte Deutlichkeit dadurch erreichen kann, daß man die Finger nicht mehr, wie bisher gelehrt wurde, nach oben hebt, sondern sie nach dem Inneren der Hand hin wegzieht, ohne es jedoch dabei zu einer Gleitbewegung auf den Tasten kommen zu lassen; diese Bewegung hat nur den Zweck, der Hand noch etwas schneller als bisher ihre Stütze zu entziehen. Der Schüler wird nunmehr nach genügender Uebung im Heben der Finger ohne jede Mühe imstande sein, auch diese Art Fingerhebung auszuführen und anzuwenden; die leicht festzustellende Tatsache aber, daß gerade diese Art Ausführung das Spiel der meisten Hummelschen Passagen und dergl. in schnellstem Tempo — besonders in den stets sehr schnell gedachten Allegro-Sätzen seiner leider (!) fast vergessenen Konzerte — sehr erleichtert, läßt mich mit Sicherheit annehmen, daß die Hummelsche Krabbelmanier nichts anderes war als meine Spielart I mit schnellster Fingerhebung in der eben beschrie-

benen Weise. Ich bringe dies vor zugleich als Beispiel, wie man sich so manche bisher unerklärt gebliebene technische Eigentümlichkeit durch meine Methode leicht aufhellen kann.

Ich habe das ganze Buch hindurch von „meiner Methode“ geredet und diese Bezeichnung sogar im Titel gebraucht — damit dem Beispiel anderer folgend und ebenfalls einen bereits zu einem Begriff gewordenen Ausdruck wählend —, obwohl ich eigentlich der Ansicht bin, daß von einer „Methode“ des Klavierspiels überhaupt nicht geredet werden sollte, sondern nur von den Voraussetzungen, auf denen jedes vernünftige Klavierspiel in technischer Hinsicht unbedingt beruhen muß, und von den richtigen Schlußfolgerungen, die aus diesen Voraussetzungen zu ziehen sind. Diese Schlußfolgerungen aber können und dürfen ebensowenig willkürlich sein wie die physikalischen und anatomischen Gesetze selbst. Dies heißt mit anderen Worten: Da eine jede klaviertechnische Möglichkeit stets auf denselben Voraussetzungen beruhen muß — so minimale Unterscheidungen wie z. B. verschieden schwere Hände, kleine Unterschiede im Tastenwiderstand bei den einzelnen Instrumenten usw. kommen hier gar nicht in Betracht —, so können daraus auch stets nur die gleichen Schlußfolgerungen gezogen werden, wenn man nicht der Sache durch Abweichen von den in Frage kommenden Gesetzen Gewalt antut. Genau dieselbe Bedeutung wie diese Gesetze hat aber auch die Forderung, daß zum Herbeiführen eines bestimmten Zweckes nicht unsinnige Mittel angewandt werden dürfen, die, wie schon Goethe so richtig sagt, aus etwas, was eine Wohltat sein sollte, eine Plage machen. Hätte man sich nur allein diese Weisheit stets vor Augen gehalten und auch bei der Klaviertechnik nie weit größere Mittel empfohlen und angewandt, als zum Erreichen des jeweiligen Zweckes erforderlich sind, dann hätte es nie zu wesentlichen Meinungsverschiedenheiten über technische Fragen kommen können und somit auch nicht zu verschiedenen „Methoden“.

die in der Hauptsache nur auf diesen Meinungsverschiedenheiten beruhen. Wenn man aber eine Wirkung auch nur ungefähr physikalisch bemessen kann, so lassen sich auch die Mittel bemessen, die nötig sind, um diese Wirkung hervorzubringen; beides aber ist bei der Klaviertechnik sehr wohl möglich. Dies heißt aber wiederum nichts anderes, als daß es beim ganzen Klavierspiel fast ausnahmslos nur eine richtige Art der Ausführung geben kann, nämlich die, bei der sich Mittel und Zweck bei jeder beliebigen Forderung entsprechen. Ob dies aber der Fall ist, wenn ich die Schwere und Kraft des ganzen Armes beanspruche, wenn schon die der Hand vollkommen genügt; oder die Kraft der Rückenmuskeln, wenn nur ein kleiner Prozentsatz davon benötigt wird, der seinerseits auch wieder nur durch weitere Kraftverschwendung — denn jede unnötige Fixation der Gelenke ist nichts anderes — zur Wirkung gebracht werden kann; oder wenn ich die natürliche Gewichtswirkung der Hand aufhebe, um sie dann durch die Kraft der schwachen Fingermuskeln (!) ersetzen zu müssen, — alles dies, das die Grundlage ganzer Systeme bildet (!), möchte ich hier nicht näher untersuchen.\*)

Bei einem Rückblick auf den ganzen Inhalt dieses Buches, den ich dem Leser nun zum Schluß anraten möchte, wird er nicht umhin können zuzugeben, daß der ganze Aufbau meiner „Methode“, der ihm beim Lesen vielleicht sehr kompliziert erschien, in Wirklichkeit ein ganz einfacher, ja sogar ein ganz selbstverständlicher ist. Dies kann auch gar nicht anders sein, da das Ganze auf einer Erkenntnis beruht, deren unbedingte Richtigkeit exakt bewiesen werden kann

---

\*) Sehr verbunden bin ich Frau Prof. Elly Ney für ihren mir noch in letzter Stunde gegebenen ausgezeichneten Rat, meine „Methode“, da sie mehr sei als eine solche im üblichen Sinne, doch lieber „Organisches Klavierspiel“ oder vielleicht noch besser „Neuer Weg zum organischen Klavierspiel“ zu nennen.

und wird, und auf der eine Reihe von logischen Schlußfolgerungen in ebenfalls logischer Folge aufgebaut ist derart, daß sich die eine stets notwendigerweise aus der vorigen ergeben muß. Dies ist auch der schon erwähnte Grund dafür, daß aus dem ganzen Gebäude kein einzelner Stein herausgenommen werden kann. Der Beweis aber für die Festigkeit des ganzen Gebäudes ist für mich und andere darin zu erblicken, daß sich alles unbedingt logisch aneinanderfügt, ohne daß ein Punkt einem anderen widerspräche. Sollte man mich dennoch auf einen Widerspruch aufmerksam machen können, so wäre ich dem Betreffenden dafür nur sehr dankbar. Meine Schüler sind am Anfang eines Kursus meist ängstlich bemüht, sich möglichst viele Notizen zu machen; am Ende des Unterrichts bekomme ich oft zu hören, daß sie diese Notizen ruhig verbrennen könnten, ohne befürchten zu müssen, je einen Hauptpunkt meiner Methode zu vergessen, da sich ja alles schon rein verstandesmäßig so leicht rekonstruieren lasse. Ein weiterer Beweis für die Sache selbst aber sind die damit erzielten Erfolge, denn ohne solche könnte man immerhin noch von „grauer Theorie“, „am grünen Tisch ausgeklügelter, praktisch aber kaum zu verwertender Maßnahmen“ und dergl. reden, was ja sonst oft nicht ganz unrichtig ist. Hierüber lasse ich lieber andere zu Wort kommen, die die Vorteile meiner Methode „am eigenen Leib“ gespürt haben, und ich tue auch dies nur, damit dem Schüler zunächst einmal der nötige Glaube und das nötige Vertrauen zu der Sache eingeflößt werde — eine Voraussetzung, ohne die kein Klavierpädagoge der Welt etwas Ersprießliches auszurichten vermag.

Ich möchte dieses Buch nicht schließen, ohne dem Leser noch ein kleines, ganz nettes Experiment zu empfehlen, eine „Probe aufs Exempel“, ob er dessen Inhalt beim Lesen richtig erfaßt hat und schon eine Wirkung spüren kann: er sehe einmal die Noten irgend-

eines Klavierstückes durch, das er schon kennt, das er aber noch nicht studiert hat, weil es ihm noch zu schwer schien. Das ganze Stück wird ihm jetzt viel leichter erscheinen als vordem, weil er schon durch das Lesen dieses Buches einen Begriff davon bekommen hat, wie jede einzelne Schwierigkeit angefaßt werden muß, um sie auf dem — meist einzig möglichen — kürzesten Wege schnellstens zu besiegen. Und nun:

GLÜCK AUF DEN WEG!



## *Einige Stimmen über Erfolge, die nur durch das Studium meiner Methode erzielt werden konnten*

Aus weit über 100 unter sich begreiflicherwise meist ähnlichen Berichten kann ich hier nur einige wenige herausgreifen, um den Leser nicht durch sonst unvermeidliche Wiederholungen zu ermüden.

Ein bekannter Konzertpianist äußert sich:

„Ich hatte, nach meiner Ausbildung bei bekannten Pianisten und zuletzt in der Meisterklasse einer deutschen Musikhochschule schon häufig in Deutschland und im Ausland, öffentlich und am Rundfunk, konzertiert, als ich Herrn Maeckels geistreiche Methode kennenlernte: Alles und jedes der pianistischen Technik wird durch diese Methode erleichtert und dadurch schöner ausführbar; das Spiel wird, vom Physischen her, kraftsparender, hemmungsloser, leichter, d. h. ins Künstlerische übersetzt, eleganter, duftiger, freier und überlegener, was sich beim Konzertieren auch auf rein Psychisch-Hemmendes günstig — befreiend — auswirkt.

Schüler, die mit schmerzhaften, fast lähmungsartigen Erscheinungen in den Sehnen und Querbändern des Handgelenkes und Ristes neu zu mir kamen, konnten auf Grund der Maeckelschen Uebungen in kürzester Zeit geheilt werden und spielen heute — physisch und auch hier dadurch psychisch beeinflusst — schmerzlos und innerlich befreit, schwierige Etuden und Konzertwerke!“



Ein Professor an einer Hochschule für Musik schreibt mir:

„Es ist Ihr unbestreitbares großes Verdienst, den schon von Chopin betonten Satz: „Laissez pendre la main“ wieder ans Licht gehoben zu haben. Ergeben sich doch aus ihm für jeden denkenden Klavierspieler ganz erstaunliche Konsequenzen für den Fortschritt!“



Ein staatl. anerker. akademischer Musiklehrer schreibt:

„Es gibt Dinge, bei denen man vom ersten Kennenlernen an weiß: hier ist das einzig Richtige, Prinzipien, die man auf Grund des

gesunden Menschenverstandes einfach anerkennen muß und die einem Suchenden und Irrenden plötzlich auf alle Fragen eindeutige Antwort geben.

So ging es mir mit der neuen Methode des Klavierspiels von O. V. Maekel, die ich letzten Sommer in einem 30tägigen Kurs kennenlernen durfte. Ohne zu übertreiben, bin ich heute fest überzeugt, daß deren Verbreitung eine neue Epoche in der Klavierpädagogik darstellt, ja, einmal gleichbedeutend mit dem Verschwinden aller bisherigen „Methoden“ sein wird.

Sei es beim Erlernen der ersten Anfangsgründe der Technik, sei es in der Ueberwindung aller erdenklichen Schwierigkeiten der Klavierliteratur, überall zeigt sich durch Maekels Prinzipien sofort der richtige gerade Weg des Uebens. Was dies an Zeitersparnis bedeutet, wird jeder ernstlich Strebende ermessen können; dabei wird aber das Ziel ohne jede Muskelanstrengung erreicht. Ich habe an mir selbst wie auch bei meinen Schülern bis jetzt die ausgezeichnetsten Erfahrungen gemacht. Bei vielen meiner Schüler wurde durch diese Methode erst das richtige Interesse für eine technische Weiterbildung geweckt. Sie sind nun mit um so größerer Lust und Liebe bei der Musik. Man hört oft sagen, jeder Mensch brauche eine andere Art Technik, ohne daran zu denken, daß es auch hier bestimmte naturgesetzliche Voraussetzungen gibt, die eben für jedermann gelten und auf denen allein etwas Fruchtbares aufzubauen ist. Zu solchen eigentlich selbstverständlichen Grundsätzen konnten viele Methoden deshalb nicht durchdringen, weil sie das persönlich gewordene Spiel großer Künstler zum Ausgangspunkt nahmen, anstatt die für „Genie“ und „Anfänger“ gleichen nüchternen physikalischen Vorbedingungen des Instruments und der menschlichen Gliedmaßen. Aehnlich ist es ja im Sport beim Erlernen eines guten Lauf- oder Schwimmstils, der auf Naturgesetzen fußt, die natürlich bis zur höchsten Meisterschaft gleichbleiben. Erst hieraus entwickelt sich kraft einer innewohnenden körperlichen und geistigen Veranlagung das, was wir den spezifisch „persönlichen Stil“ nennen, dessen Erscheinungsformen aber nie zum Ausgangspunkt einer Pädagogik genommen werden dürfen. Es ist nun das große Verdienst Herrn O. V. Maekels, eine wahrhaft organische Methode des Klavierspiels aufgebaut zu haben, in der praktisch alles auf wenige einfache Formeln zurückzuführen ist. Das Ergebnis ist eine überaus klangschöne, dabei leichte und natürliche Spielweise.

Kein Zweifel, auch hier ist eine neue Wahrheit entdeckt worden!

Eine Leiterin der Klavierkurse bei dem Volksbildungswerk der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ versichert:

Im Frühjahr 1935 hatte ich das Glück, mit der Spielart des Pianisten O. V. Maeckel bekannt zu werden und seine hohen pädagogischen Fähigkeiten schätzen zu lernen. Ich bedauere nur, daß das nicht schon zu Beginn meines Studiums der Fall war, denn ich hätte mir viel unnötiges Ueben, Kraft, Zeit und Geld gespart.

Endlich hatte ich das gefunden, was man als Klavierspieler braucht, wenn man nicht so begnadet zur Welt kam, um instinktiv das Richtige zu tun. Fällt den großen Spielern auch noch trotzdem eine harte Arbeit zu, so sind die andern heute nicht mehr verurteilt, im Handwerklichen stecken zu bleiben, denn hier hilft die Spielweise Maeckels jedem Klavierspieler, den geraden Weg zum Ziel zu finden. Schon in kürzester Zeit kommt man der Wiedergabe des Stoffes so nahe, als die Vorstellung ihn in sich birgt.

Auch beim Unterricht an Schüler tritt eine solche Spiel- und Uebfreudigkeit ein, daß Klagen darüber verstummen. Ganz besonders erhält diese Art spiel-, d. h. vortragsfähig ohne besondere Vorbereitungen. Ich will damit sagen, daß das Gelernte von festem Bestand bleibt.

Wenn man dieses bedenkt und wieviel Geld, Zeit und Kraft schon allein beim Studium gespart wird, so möchte man allen Klavierspielenden wünschen, daß sie diese Spielart Maeckels kennenlernen und sich anzueignen die Gelegenheit finden möchten.

Ich selbst habe für mich und für meine Schüler im Einzel- und Gruppenunterricht die denkbar besten Erfolge damit gehabt.“



Nicht fehlen darf als ein Beispiel von vielen der Bericht einer „dankbaren Schülerin“ (sehr guten, aber nicht Berufspianistin):

„Wegen einer verschleppten Schnenscheidehautentzündung im Arm und in der Hand mußte ich viele Jahre mein mit viel Liebe und Eifer betriebenes Klavierspiel liegen lassen, denn jeder Versuch endete nach kurzer Zeit mit heftigen Schmerzen. Nachdem ich die Methode O. V. Maeckel kennengelernt habe, kann ich wieder mehrere Stunden am Tage spielen, ohne die geringsten Schmerzen im Arm oder in der Hand zu spüren. Auch hat sich meine Technik erheblich vergrößert. Ich möchte allen Klavierspielern, denen es ebenso ergeht wie vordem mir, raten, sich die Methode O. V. Maeckel anzueignen, denn sie werden schon nach den ersten ihnen gezeigten interessanten Uebungen die Ueberzeugung gewin-

nen, daß die Methode O. V. Maeckel einen schnellen und sicheren Weg zu einem vollkommen freien Spiel bedeutet. Das merkwürdige ist, daß man durch diese Methode lernt, Schwierigkeiten ohne alle Muskelkraft zu besiegen, weswegen vor allem schwächlichen Schülern damit gedient sein dürfte."



Und schließlich lasse ich noch folgen die Berichte einiger staatl. anerkannten Klavierpädagogen und -pädagoginnen über die Erfolge durch Anwendung meiner Methode bei ihren Schülern, ja selbst schon im Elementarunterricht:

„Ich bin aufs höchste befriedigt, daß ich mir im Sommer 1935 bei Herrn O. V. Maeckel in Frielendorf dessen durchaus neue und eigenartige Methode des Klavierspiels aneignen konnte. Denn ich sehe an meinem eigenen Spiel sowie an dem meiner Schüler von Woche zu Woche mehr die über alles Erwartenden gehenden Vorteile dieser Methode. Deren weitere Verbreitung ist meiner festen Ueberzeugung nach gleichbedeutend mit dem gänzlichen Verschwinden aller bisher bekannten Methoden des Klavierspiels.

Schon der ganze Aufbau der Methode O. V. Maeckel verrät ein pädagogisches Genie! Denn alles ist darin auf die einfachste Formel gebracht, deren unbedingte Richtigkeit sich jederzeit exakt wissenschaftlich beweisen läßt.

Im folgenden möchte ich nur noch einige besonders große Vorteile der Methode O. V. Maeckel hervorheben, die mir bisher noch nicht genügend gewürdigt zu sein scheinen:

1. ist gerade in der Gegenwart, da es der Jugend oft nur aus Zeitmangel nicht möglich ist, Musik zu treiben, eine Methode nicht hoch genug einzuschätzen, durch die man bei nur halber Zeit zum Ueben die doppelten Fortschritte erzielt;

2. hat in bezug auf Konzentrationsfähigkeit bei mir selbst und bei anderen die Methode O. V. Maeckel geradezu Wunder gewirkt;

3. kann ich jetzt nach dieser Methode stundenlang spielen ohne die geringste Ermüdung, während ich früher infolge meines nervösen Herzleidens meist schon nach einem längeren Stück vollkommen erschöpft war; daß

4. dem Erlernen der Methode O. V. Maeckel keine Grenze durch das Alter gesetzt ist, beweist die Tatsache, daß eine mir bekannte Dame noch im Alter von 63 Jahren durch deren Studium ihr technisches Können mindestens noch verdoppeln konnte."

„Durch die Methode O. V. Maeckel, die ich im August 1935 erlernte, habe ich eine gänzlich neue Spielweise gewonnen. Finger und Hand hängen völlig gelöst in ihren Gelenken und gehorchen dem leisesten Willensimpuls (wie Marionettenpuppen ihrem Spieler). Ein besonderer Vorteil liegt darin, daß es durch „die geteilte Hand“ möglich ist, Ober- oder Mittelstimmen zu isolieren, so daß das ganze Spiel an Farbigkeit und Gestaltungsvermögen gewinnt. Es wird hier unmittelbar — ohne das Zwischenglied aufenthältlicher Fingerübungen — die Technik in den Dienst der musikalischen Wiedergabe eines Musikstückes gestellt; und das alles derartig überzeugend und einleuchtend, daß das Beschreiten dieses Lernweges nicht im Zeichen des seufzenden Muß, sondern der Entdeckerfreude steht. Ich wünsche der Methode, der ich selbst unendlich viel verdanke, die weiteste Verbreitung.“



„Als frühere Schülerin eines unserer bedeutendsten Pianisten, und vordem Lehrerin des Klavierspiels an dem Kol. Konservatorium für Musik in Stuttgart, habe ich mir, aufmerksam gemacht auf die als durchaus neu und eigenartig geschilderte Methode des künstlerischen Klavierspiels des Klavierpädagogen und Konzertpianisten O. V. Maeckel, dieselbe in einem mehrwöchigen Kursus in Frielendorf, Bez. Kassel, angeeignet. Der Erfolg hat mich auf das allerhöchste überrascht und meine Erwartungen weit übertroffen. Nicht allein, daß alle Ermüdungserscheinungen mit einem Male überwunden waren, hatte sich außerdem mein Spiel nach kurzer Zeit derart umgeändert, daß es mir möglich wurde, mit Leichtigkeit technische Probleme auszuführen, die zu lösen mir vorher unreichbar waren. Größe und Schönheit des Tones, eine in allen Schattierungen zuverlässige perlende Technik waren die Folge dieser Spielweise. Dabei wird, dank der genial aufgebauten Methode, das technische Studium auf ein Mindestmaß herabgesetzt, jede Muskelanstrengung geradezu ausgeschaltet, so daß, nach meiner Ueberzeugung, hier der kürzeste Weg zum Spiel des künstlerischen Klavierspiels gegeben ist. Ich muß jedem Pianisten und Lehrer angelegentlichst empfehlen, sich mit dieser Art des Klavierspiels zu befassen, da die dazu angewandte Mühe und die Kosten in keinem Verhältnis stehen zu dem erstaunlichen Erfolg.“



„Das „Ei des Kolumbus“, darf man ruhig und gewissenhaft behaupten, hat der bekannte Klaviervirtuose O. V. Maeckel mit seiner

neuen Methode des Klavierspieles gefunden! Ich hatte nur 12 Tage Gelegenheit, seinen sehr stark besuchten Kursen in Frielendorf beizuwohnen (und werde das mir noch Fehlende, sobald es meine Zeit erlaubt, nachholen), aber was ich dort erreicht sah und was ich in dieser leider nur zu kurzen Zeit selbst erreichte, das ist einfach verblüffend! Größe und Schönheit des Tones, eine ganz erheblich vergrößerte Technik und eine bedeutend verringerte Studienzeit sind zunächst die Erfolge dieser Maeckelschen Methode „die wahre Art, Klavier zu spielen“. Kein Klavierspieler oder Lehrer darf an dieser absolut neuen Methode vorbeigehen oder in engherziger Verblendung, voller Voreingenommenheit zur Tagesordnung übergehen; das würde er ewig zu bereuen haben!“



Daß ich die obigen Bekundungen ohne Unterschrift bringe, hat natürlich nur die Ursache, daß ich bei allen meinen Schülern den Eindruck vermeiden mußte, als seien einige wenige durch Angabe von Namen und Anschrift auf Kosten der sehr vielen übrigen irgendwie bevorzugt. Auf Anfrage erteilt der Verlag gern nähere Auskunft.

Auch in einer anderen Angelegenheit bitte ich, sich an den Verlag dieses Buches wenden zu wollen:

Ich habe im Laufe meiner Klarlegungen dem nach diesem Buche Studierenden in seinem eigenen Interesse mehrfach den Rat erteilt, sich lieber hin und wieder von Schülern von mir oder auch von mir selbst einmal überprüfen zu lassen, ob er alles, was er nach meinen möglichst genauen und gründlichen Beschreibungen richtig auszuführen glaubt, auch wirklich richtig macht. Diesen Rat möchte ich zum Schluß nochmals dringlich wiederholen, da ich mir leider nur zu gut den Fall vorstellen kann, daß jemand doch nicht weiterkommen kann, da er trotz aller erdenklichen Mühe meinerseits, mich klar, verständlich und anschaulich auszudrücken, dennoch im Vorhergehenden irgendeinen wichtigen Faktor nicht genügend beachtet hat, weswegen — wie öfters bemerkt — dann alles Folgende sehr erschwert oder gar unmöglich gemacht wird.

Da ich nun Schüler bereits in allen Teilen Deutschlands ausgebildet habe, so wird es dem Betreffenden nur angenehm sein, durch Vermittlung des Verlages erfahren zu können, welche geeignete Lehrkraft meiner Methode ihm zwecks einer Kontrolle oder Ueberprüfung am nächsten erreichbar ist und welches Honorar dafür in Frage kommt. Man wolle bei einer diesbezüglichen Anfrage nur nicht unterlassen zu bemerken, auf welcher Stufe des Könnens und gefäh r der Betreffende steht.

Druck:  
Graphische Kunst- und Verlagsanstalt Rudolph Wichelhoven  
Iserlohn i.W.

38.44026